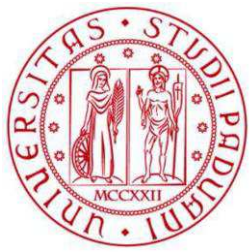

UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Sede amministrativa: Università degli Studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Dottorato di ricerca in Scienze linguistiche, filologiche e letterarie
Ciclo XXXI

La nascita del verso libero tra Italia e Francia

Coordinatore: Ch.mo Prof. Rocco Coronato
Supervisore: Ch.mo Prof. Andrea Afribo

Dottoranda: Elena Coppo

Indice

Abstract 1

Introduzione 3

Capitolo I. Fra metro e ritmo. Il verso libero nella critica italiana e francese 7

Metro e *rythme* 7

La teoria dell'accento 9

Il verso latino e il verso francese 15

Il verso francese in fonetica sperimentale 17

Un paradigma dominante 19

Le Rythme du vers libre symboliste 22

Dal verso al *vers libre* 24

Fortini: verso libero e «coscienza metrica» 28

Il «clivage épistémologique» 30

La metrica come convenzione 34

Il principio del *découpage* 37

La questione dell'*enjambement* 44

Due sistemi diversi 47

Conclusioni e punti di partenza 53

Capitolo II. Prima del verso libero. Traduzione, prosa e verso nella poesia del XIX secolo 63

Le traduzioni poetiche ottocentesche 63

Le traduzioni e il *vers libre* in Francia 65

Dal *poème en prose* al *vers libre* 68

Marie Krysinska 68

Arthur Rimbaud 72

Le riforme del verso francese 78

Le traduzioni e il verso libero in Italia 86

Metrica barbara e verso libero 90

Il metodo barbaro di Carducci 90

Fra restaurazione e dissoluzione delle forme metriche 91
Carducci precursore del verso libero 93
Dalla metrica barbara al verso libero 95
Metrica barbara e simbolismo francese 98
Fra prosa e verso libero 99
Filippo Turati 100
Eugenio Colosi 103
Walt Whitman e la nascita del verso libero 107
La scoperta di Whitman in Francia 107
Laforgue, Whitman e il *vers libre* 112
La scoperta di Whitman in Italia 117
L'antologia di Gamberale 120
Jannaccone e l'evoluzione delle forme ritmiche 124
Il ritmo riflesso di Pascoli 126

Capitolo III. I primi *vers-libristes* francesi 129
Jules Laforgue 132
I *Derniers Vers*: un nuovo modo di fare poesia 132
L'evoluzione del verso: dalle *Fleurs* ai *Derniers Vers* 140
Le traduzioni da Whitman: versetto whitmaniano e *vers libre* 144
L'evoluzione della prosa: le *Moralités légendaires* 146
Gustave Kahn 152
Kahn teorico del *vers libre* 153
Les palais nomades 159
La belle au château rêvant 168
Kahn e Laforgue, fra *symbolisme* e *modernisme* 172
Jean Moréas 182
Dagli esordi poetici al Simbolismo 182
Jubilé des Esprits Illusoires 184
Ah pourquoi vos lèvres e i quattro *Lais* 187
Le Pèlerin Passionné 191
Dal Simbolismo all'*École romane* 197

Jean Ajalbert ... 200
Sur les talus ... 202
Dall'inchiesta di Huret alle *Mémoires en vrac* ... 207
Albert Mockel ... 209
L'Horizon vide, *Le Cygne* e *L'Antithèse* ... 210
Chantefable un peu naïve ... 215
Propos de littérature ... 218
Édouard Dujardin ... 222
Dal *wagnérisme* al *vers libre* ... 222
Litanies, mélopées pour chant et piano ... 225
Pour la vierge du roc ardent ... 230
Les premiers poètes du vers libre ... 236
Francis Vielé-Griffin ... 240
Le prime opere in metri regolari ... 241
Ronde ... 245
Da *Ronde* a *Joies* ... 248
À propos du vers libre ... 252
Vielé-Griffin e Whitman ... 255
L'analisi di Mockel ... 257
La critica su Vielé-Griffin: da De Cours a Morier ... 259

Capitolo IV. I primi versoliberisti italiani ... 263
Luigi Capuana ... 266
Un poeta danese ... 266
I *Semiritmi* ... 268
Parodia e metrica per l'occhio ... 274
Giovanni Alfredo Cesareo ... 283
La nota ai *Canti sinfoniali* ... 283
I *Canti sinfoniali* ... 287
Gian Pietro Lucini ... 295
Le *Armonie sinfoniche*: *La Danza d'amore* e *La Solitudine* ... 297
I Dadi e le Maschere e *La Pifferata* ... 311

La Prima Ora della Academia 314
Lucini teorico del verso libero 318
Lucini e il verso libero: posizioni critiche 321
Alberto Sormani 325
Ultima passeggiata 325
Mario Morasso 333
Le *Sinfonie luminose* 333
Sinfonia a grande orchestra. Del giorno estremo della terra 336
Ada Negri 341
Senza ritmo 343
Romolo Quaglino 349
Dalla metrica regolare a quella libera 350
I *Dialoghi d'Esteta* 353
Agostino John Sinadino 360
Le presenze invisibili 362
Melodie 365
Solennità: La Festa 372
Umberto Saffiotti 377
A Roma. Invocazioni 378
Le Fontane. Brevi poemi 380
Pe 'l campanile di Venezia. Simboli 385
Angiolo Orvieto 389
Verso l'Oriente 391

Conclusioni 401
Le origini del verso libero 401
Le poesie in versi liberi 405
Conclusioni 413

Bibliografia 417
Testi poetici 417
Testi critici 420

Abstract

La tesi si propone di affrontare la questione delle origini del verso libero in una prospettiva comparativa franco-italiana, e si articola in quattro capitoli, i primi due dedicati a questioni storiche e teoriche, i due seguenti alle analisi testuali. Nel capitolo I, partendo dalla constatazione del diverso approccio allo studio del verso libero da parte della critica francese e italiana, viene proposto un percorso storico-critico che, seguendo lo sviluppo degli studi metrici francesi fra Otto e Novecento, mette in luce come sia cambiato fra i due secoli il modo di intendere e di percepire il verso, e consente di approfondire il confronto tra la critica italiana e francese su alcune importanti questioni teoriche: la "metricità" del verso libero, la distinzione fra verso e prosa, l'importanza da attribuire al *découpage* e all'*enjambement* nella definizione del verso. Il secondo capitolo esamina alcuni aspetti del complesso rapporto che si instaura nella poesia ottocentesca fra traduzione poetica, poesia in prosa e verso libero, che riflette l'evoluzione della concezione della poesia e del verso e permette di individuare, sia nella poesia francese che in quella italiana, forme che anticipano alcune delle caratteristiche del verso libero: le traduzioni poetiche interlineari e le sperimentazioni nell'ambito della poesia in prosa; le riforme del verso proposte, nella seconda metà del secolo, sia in Francia che in Italia, con particolare attenzione alla questione della metrica barbara carducciana; la ricezione e la traduzione della poesia whitmaniana. I capitoli III e IV si articolano poi in una serie di approfondimenti dedicati ad alcuni dei primi poeti versoliberisti francesi e italiani e all'analisi metrico-formale di quelli che sono stati riconosciuti come i loro primi testi poetici in versi liberi. Il capitolo III è dedicato agli autori francesi: Jules Laforgue, Gustave Kahn, Jean Moréas, Jean Ajalbert, Albert Mockel, Édouard Dujardin, Francis Vielé-Griffin. Nel capitolo IV vengono invece affrontati gli autori italiani: Luigi Capuana, Giovanni Alfredo Cesareo, Gian Pietro Lucini, Alberto Sormani, Mario Morasso, Ada Negri, Romolo Quaglino, Agostino John Sinadino, Umberto Saffiotti, Angiolo Orvieto.

The thesis aims to address the question of the origins of free verse in France and in Italy from a comparative perspective. It consists of four chapters, the first two concerning historical and theoretical problems, while the others two contain textual analysis. Chapter I starts from the observation of the different approach to the study of free verse by French and Italian scholars and it provides an historical and critical overview of the development of metrical studies in France between the XIX and the XX century and of changes in the theory and in the perception of verse during this period. This allows to develop the comparison between French and Italian studies about some important theoretical problems: the metrical nature of free verse, the distinction between verse and prose, the value of *découpage* and *enjambement* in defining the verse. Chapter II investigates some particular aspects of the complex relation between poetry translation,

prose poetry and free verse in XIX century literature, which reflects the evolution in the idea of poetry and verse. The experiments in poetry translation and prose poetry, as well as the metrical reforms which are proposed in France and in Italy in the second half of the century (including Carducci's "metrica barbara"), and the influence of Whitman's poetry, cause the emergence of poetic forms which are preludes to free verse. Chapter III and IV concern some of the first French and Italian free-verse poets and propose an analysis of their first poems in free verses. The French poets examined in chapter III are Jules Laforgue, Gustave Kahn, Jean Moréas, Jean Ajalbert, Albert Mockel, Édouard Dujardin, Francis Vielé-Griffin. The Italian poets presented in chapter IV are Luigi Capuana, Giovanni Alfredo Cesareo, Gian Pietro Lucini, Alberto Sormani, Mario Morasso, Ada Negri, Romolo Quaglino, Agostino John Sinadino, Umberto Saffiotti, Angiolo Orvieto.

Introduzione

Nell'elaborazione del progetto di ricerca da cui nasce questa tesi di dottorato, la scelta di adottare un approccio comparativo franco-italiano precede quasi quella di affrontare la questione delle origini del verso libero.

Durante le ricerche svolte per la mia tesi di laurea magistrale – nell'ambito della traduzione poetica dal francese all'italiano – mi sono trovata ad impiegare, ed inevitabilmente a confrontare, alcuni dei più diffusi manuali di metrica italiana e francese, e vi ho potuto constatare alcune differenze nell'impostazione teorica e metodologica, che diventano significative soprattutto nell'analisi metrica della poesia novecentesca. In particolare, diverso appariva il modo in cui veniva affrontata, da parte della critica italiana e francese, la questione del verso libero e del suo rapporto con la metrica, ossia della sua "metricità".

Di qui l'idea di fare del verso libero il punto di partenza per una ricerca volta ad approfondire le differenze fra le due impostazioni critiche, e fra le due tradizioni metriche, colte in un momento che è per entrambe particolarmente complesso e delicato. Alla fine dell'Ottocento, tanto il sistema metrico francese che quello italiano vanno incontro ad una profonda trasformazione, che fa emergere i risultati di processi e di cambiamenti avvenuti sul lungo periodo, e pone al contempo le basi della metrica novecentesca. E questo momento di passaggio si presta particolarmente bene al confronto: i due percorsi che portano all'introduzione e all'affermazione del *vers libre* in Francia e del verso libero in Italia consentono di individuare affinità, parallelismi e punti di contatto, ma anche di cogliere le differenze e le peculiarità dei due sistemi.

Questo si propone quindi come uno studio sulle origini del verso libero francese e italiano, volto ad approfondire alcune delle dinamiche storiche, teoriche e poetiche che hanno portato alla sua introduzione e a presentare ed analizzare alcune delle sue prime manifestazioni, sempre mantenendo una prospettiva comparativa.

Del resto, la questione del verso libero è già stata affrontata, in maniera indipendente, dalla critica francese e italiana. Certo è chiaro che lo studio del verso libero italiano non può prescindere dalla conoscenza delle vicende del *vers libre* francese: come ha scritto Menichetti, «tutte le forme di frontiera usate in Italia – la metrica libera, il cosiddetto verso lungo, il poemetto in prosa, la prosa ritmica e rimata nonché altri tipi di prosa lirica moderna – affondano le loro prime radici e trovano anche continuo nutrimento al di là delle Alpi», e quindi sarebbe assurdo studiarle senza metterle in relazione con le precedenti e contemporanee esperienze francesi: «se non si tien conto di quel retroterra, il fenomeno italiano risulta incomprensibile», anche se questo non implica affatto «la totale sovrapponibilità delle due esperienze»[1].

[1] Menichetti 1990, pp. 80-81.

Quello che ci si propone di fare in questa tesi, tuttavia, non è soltanto studiare il fenomeno italiano alla luce di quello francese, ma piuttosto studiarli insieme, in maniera parallela e complementare, nella convinzione che questo possa portare ad una migliore comprensione di entrambi. L'approccio comparativo appare fondamentale per affrontare un fenomeno come quello del verso libero, non solo perché esso trascende i confini delle singole letterature nazionali, ma anche perché, come si avrà modo di vedere, l'evoluzione formale che ha condotto allo sviluppo del verso libero sembra essersi nutrita proprio del confronto fra diversi sistemi metrici, diverse tradizioni letterarie, diverse forme poetiche. Nello sviluppo della tesi si è quindi cercato di procedere sempre sul doppio versante francese e italiano, dedicando pari spazio e attenzione alle vicende dell'una e dell'altra poesia.

La tesi si articola dunque in due parti, la prima delle quali (capitoli I e II) affronta questioni di carattere storico e critico, mentre la seconda (capitoli III e IV) è dedicata alle analisi testuali.

Il primo capitolo parte proprio dalla constatazione di una differenza nell'approccio allo studio del verso libero da parte della critica metricologica italiana e francese. Per comprenderne le ragioni, viene proposta una ricostruzione dell'evoluzione degli studi metrici francesi dall'Ottocento ai nostri giorni, tracciando un percorso all'interno del quale trova naturalmente il suo posto anche l'elaborazione teorica del *vers libre* e che consente, da una parte, di illustrare i cambiamenti che si sono verificati fra i due secoli nella teorizzazione e nella percezione del verso e, dall'altra, di chiarire la prospettiva con la quale la critica più recente ha affrontato l'argomento. Viene quindi sviluppato un confronto fra la critica francese e italiana su alcune questioni fondamentali, quali il rapporto fra verso libero e metrica, il carattere convenzionale della metrica, il valore della segmentazione, del *découpage* e dell'*enjambement* nella definizione del verso e nella sua differenziazione rispetto alla prosa, concludendo con una breve panoramica dei più recenti studi sulla questione del verso libero in ambito italiano e francese.

Il secondo capitolo è dedicato a quelli che si potrebbero definire i "precedenti" ottocenteschi del verso libero, ossia alle forme poetiche che, in Francia e in Italia, ne hanno anticipato in qualche modo le caratteristiche. Queste vengono individuate innanzitutto nell'ambito delle traduzioni poetiche: sia quelle in prosa, che contribuiscono a modificare il rapporto fra la prosa e il verso mettendo in evidenza l'importanza della dimensione grafica, sia quelle in versi, che stimolano la riflessione e la sperimentazione metrica. Da una parte, viene affrontata la questione del rapporto fra traduzione poetica, poesia in prosa e verso libero nella poesia ottocentesca; dall'altra, viene messa in luce la relazione fra la nascita del verso libero e le proposte di riforma del verso avanzate alla fine del secolo sia in Francia che in Italia, con la metrica barbara carducciana; infine, la parte conclusiva del capitolo è dedicata alla ricezione e alla traduzione della poesia whitmaniana in Francia e in Italia, sempre in relazione con lo sviluppo della nuova forma poetica.

Questi primi due capitoli si propongono quindi di mettere in evidenza e in relazione fra loro fenomeni diversi, che sono stati per lo più trattati indipendentemente l'uno dall'altro e limitandosi a suggerire il loro rapporto con la nascita del verso libero: l'evoluzione della teoria metrica, le forme della traduzione poetica, le proposte di riforma del verso, l'influenza della poesia whitmaniana. Si tratta di fenomeni che, sia in Francia che in Italia, riflettono l'evoluzione del modo di intendere e di percepire il verso e al contempo contribuiscono a questa evoluzione.

Il terzo e il quarto capitolo della tesi sono invece strutturati come una serie di approfondimenti dedicati a singoli poeti francesi e italiani che sono stati riconosciuti come i primi autori di poesia in versi liberi. I criteri che hanno guidato la scelta degli autori e delle opere da analizzare sono necessariamente diversi da parte francese e italiana, e vengono illustrati in apertura di ciascuno dei due capitoli. La struttura di questi approfondimenti è però la stessa, ed è lo stesso anche il metodo di analisi metrica adottato per i testi italiani e francesi. Quest'ultimo è basato sulla constatazione del rapporto essenziale, costitutivo, che lega la metrica libera alla metrica tradizionale, e che è indispensabile al riconoscimento e alla comprensione della metrica libera come tale. Ciò non significa che il verso libero debba o possa essere ridotto ad un insieme di innovazioni formali rispetto al sistema tradizionale: al contrario, come si cercherà di mettere in luce nei primi capitoli di questa tesi, esso è il risultato di una profonda trasformazione di quel sistema. Tuttavia, per studiare e per descrivere come questa trasformazione si realizza nei testi, è indispensabile fare riferimento a quelli che sono gli elementi costitutivi della metrica tradizionale – il verso, la strofa e la rima – e alle loro caratteristiche nell'ambito del sistema tradizionale, per osservare in che modo questi stessi elementi vengono declinati nei primi testi rappresentativi della metrica libera. Nel tentativo, come si proponeva di fare Pasquale Jannaccone nel suo studio sulla poesia whitmaniana, di «scoprire, se non le leggi, almeno le qualità caratteristiche e i principali modi d'espressione dell'inusata armonia»[2].

[2] Jannaccone 1898, p. 17.

Capitolo I

Fra metro e ritmo. Il verso libero nella critica italiana e francese

Metro e *rythme*

Nel confrontare la critica metricologica contemporanea francese e italiana che tratta il problema del verso libero, si coglie una significativa differenza nell'impiego delle categorie di "metro" e di "ritmo", o meglio di "metricità" e "ritmicità", in relazione appunto al verso libero.

La critica italiana affronta la questione della *metricità* del verso libero, si domanda cioè se il verso libero possa essere considerato metrico e possa essere fatto oggetto di un'analisi metrica, così come il verso tradizionale. Nei suoi *Appunti sul verso libero* del 1974, Pazzaglia ricerca una definizione di "verso" che possa adattarsi in maniera soddisfacente tanto al verso tradizionale quanto a quella «nuova istituzione metrica ormai secolare che è il verso libero»[3]. Egli suggerisce che il verso potrebbe essere definito come «una struttura spazio-temporale, delimitata e scandita secondo un progetto prevalentemente omometrico (verso tradizionale) o prevalentemente eterometrico (verso libero)»[4]: che il progetto sia omometrico o eterometrico, il suo carattere metrico non viene comunque messo in dubbio. Negli anni Ottanta i saggi di Mengaldo[5], proponendo di sostituire l'espressione "verso libero" con quella più completa di "metrica libera" e offrendo di quest'ultima una definizione che ha fatto scuola, contribuiscono di certo all'integrazione della poesia in versi liberi negli studi metrici. Nel 1990 Menichetti è chiarissimo su questo punto:

> Guardando le cose da un punto di vista istituzionale – pensando non tanto a singoli casi ma al fenomeno nel suo complesso –, mi pare si possa affermare che i metri liberi, pur avendo abbandonato il principio periodico, mantengono pieno diritto di cittadinanza non solo entro la forma-poesia ma nella stessa metrica. E questo per il fatto che sono universalmente recepiti, da un secolo ormai, come testi di poesia, non di prosa, anche quando non c'è un verso che sia lungo come un altro, anche se il loro ritmo svaria nelle forme più imprevedibili, anche se non vi è traccia di rima. Sta dunque alla metrica rivedere la propria definizione in modo da riuscire a comprenderli.[6]

Nel 1994 Giovannetti, nella sua *Metrica del verso libero italiano* – dal titolo già di per sé significativo – prende a sua volta posizione in favore dello statuto metrico del

[3] Pazzaglia 1974, p. 226.
[4] *Ivi*, p. 234.
[5] Cfr. Mengaldo 1984 e 1989.
[6] Menichetti 1990, pp. 76-77.

verso libero: «il verso libero, talvolta sentito come la manifestazione d'una pura *ritmicità*, del *ritmo* – cioè – in quanto fenomeno ineffabile privo di ogni condizionamento esterno, in realtà è a tutti gli effetti un *metro* che – come tale – determina la costanza di alcune prassi intersoggettive»[7]. Nel 2010 la sua posizione non è cambiata: delle due istituzioni novecentesche che hanno rivoluzionato la tradizione poetica italiana, ossia la poesia in prosa e il verso libero, «la poesia in prosa, di fatto per definizione, non dovrebbe essere sottoposta a un'analisi metrica», mentre «è viceversa possibile dare una lettura metrica (quindi non unicamente ritmica) di ciò che convenzionalmente è stato definito – nel momento stesso in cui si è manifestato – *verso libero*»[8]. Giovannetti cita Beltrami, che già nel 1984 – nella sua recensione, su cui si avrà modo di tornare, alla *Théorie du vers* di Benoît de Cornulier – aveva parlato di una «metricità profonda del verso libero, che è la stessa del verso 'classico', e lo oppone alla prosa»[9]. Anche nel suo volume *La metrica italiana*, giunto nel 2011 alla quinta edizione, Beltrami contesta l'esclusione della poesia in versi liberi dall'ambito della metrica, poiché questo «andrebbe contro l'intuizione che la prosa si distingue tecnicamente dal verso», intuizione «che permane anche entro le più diverse ed estreme esperienze novecentesche»[10].

In area francese, invece, la possibilità di riconoscere al verso libero una qualche natura metrica sembra molto più incerta. Già Benoît de Cornulier, nella sua famosa *Théorie du vers* del 1982, definisce il *vers libre* come un verso «*libre des régularités métriques*», e quindi «*non métrique*»[11]. A partire da questo momento, e fino ad oggi, l'impiego delle espressioni *non métrique* e *a-métrique* per indicare il *vers libre*, o la poesia in *vers libres*, sembra abbastanza comune nella critica francese. Nel suo volume del 1999 intitolato *La versification*, Gouvard – che riprende l'impostazione di Cornulier – spiega che il *vers libre* non ha carattere metrico, perché comporta l'abbandono di «ce qui est constitutif de la métrique même: la construction d'équivalences formelles»[12], e che pertanto la poesia in *vers libres* può avere un qualche interesse, dal punto di vista metrico, soltanto in quanto è aperta a possibili «résurgences du système métrique»[13]. E Michel Murat, autore di un'opera di capitale importanza sulla questione del verso libero – *Le Vers libre*, del 2008 – si rifiuta di utilizzare l'espressione «métrique du vers libre», giudicandola ossimorica, perché sarebbe come dire «métrique du non-métrique»:

> J'évitérai l'expression de «métrique du vers libre» pour désigner les propriétés générales de la forme. Elle est source de confusion parce qu'elle reproduit à son niveau l'équivoque contenue dans la notion même de vers libre.

[7] Giovannetti 1994, p. 13.
[8] Giovannetti-Lavezzi 2010, p. 13.
[9] Beltrami 1984, p. 591.
[10] Beltrami 2011, p. 15.
[11] Cornulier 1982, p. 38, n. 1.
[12] Gouvard 1999, p. 296.
[13] *Ivi*, p. 298.

> […] On ne peut en effet inclure dans la définition du vers libre la notion de régularité; et parler de «métrique du non-métrique» serait une jonglerie inutile.[14]

Non si tratta soltanto di una questione lessicale, ma di un diverso modo di intendere il sistema metrico, la disciplina metrica, e quindi anche il verso libero. Murat si propone infatti di riabilitare quest'ultimo in quanto verso dotato di ritmo, contrapponendosi a studi precedenti che gli avevano negato questo statuto, definendolo "caotico", "non ritmico" o "pre-ritmico"[15] – etichette che implicavano anche un netto giudizio di valore. In questo caso, dunque, ben prima della *metricità* del verso libero, è la sua *ritmicità* ad essere oggetto di discussione.

La teoria dell'accento

Del resto, questa situazione era già emersa dal convegno organizzato dallo stesso Michel Murat e da Georges Molinié alla Sorbona nel 1996, i cui atti sono stati poi raccolti nel volume *Le vers français. Histoire, théorie, esthétique*, pubblicato nel 2000. Nel corso di tale convegno, il problema del verso libero semplicemente non viene affrontato. La ragione di questo silenzio viene spiegata da Carla Van den Bergh, nel suo commento al volume curato da Murat: fra gli anni Ottanta e gli anni Novanta si è verificata negli studi metrici francesi una svolta epistemologica – Van den Bergh parla di «renversement» o di «révolution du paradigme théorique» – consistente nell'accantonamento della «théorie de l'accent» e nel ritorno ad una «conception syllabique de la métrique française». E proprio questa svolta ha determinato l'esclusione del verso libero dal dominio della metrica: esso viene infatti definito «post-métrique» o «a-métrique»[16].

La "teoria dell'accento" si configura, negli studi metrici francesi, come una lunga parentesi che si estende dagli inizi dell'Ottocento fino agli anni Settanta del Novecento; la sua storia viene ricostruita da Jean-Michel Gouvard nel saggio *Le vers français de la syllabe à l'accent*. Prima, fino cioè al XVII e al XVIII secolo, vigeva appunto la "concezione sillabica della metrica francese" oggi recuperata e rivalutata dai metricisti d'Oltralpe. Questa si basava sul concetto di *nombre de syllabes*: diversamente dalla metrica classica, basata sulla distinzione di quantità fra sillabe brevi e sillabe lunghe, combinate in piedi, la metrica francese appariva fondata sul solo principio del "numero di sillabe" (al quale si poteva eventualmente aggiungere la rima). La questione dell'accento non veniva quindi mai toccata, e la presenza fissa dell'accento sulle sillabe finali di verso e di emistichio veniva considerata come una questione legata alla concordanza fra verso e frase, e non come un tratto costitutivo del verso[17]. Ciò significa

[14] Murat 2008, p. 33.
[15] Cfr. Puff 2008. Il riferimento è in particolare a Roubaud 1978.
[16] Van den Bergh 2001.
[17] Cfr. Gouvard 1996, p. 225.

che, nel caso specifico dell'alessandrino, i teorici individuavano due strutture coesistenti:

> (1) une mesure 6-6 de nature syllabique, qui est actualisée quelle que soit la prosodie et qui constitue seule le modèle métrique du vers; et (2) une scansion déterminée par les fins de groupes «prosodico-syntactico-sémantiques», qui n'est constitutive que de la phrase qui est dans le vers, non du mètre en lui-même.[18]

Tuttavia, se il sillabismo appariva allora sufficiente a definire la versificazione francese, esso ne determinava anche l'unicità e l'isolamento: la metrica francese appariva infatti incompatibile non solo con quella quantitativa classica, ma anche con gli altri sistemi metrici europei contemporanei, che univano al *nombre de syllabes*, o anteponevano ad esso, un altro principio: quello dell'accento. Fra questi sistemi metrici allora percepiti come accentuali è compreso anche l'italiano: Gouvard cita il cardinale Du Perron che, nel 1691, osserva la differenza fra la metrica italiana e quella francese, concludendo che la lingua francese «n'est pas capable de vers mesurés» perché «elle n'a nul accent»[19]. Nel XVIII secolo, animato da uno spirito cosmopolita e da un «souci d'universalité»[20], questa incompatibilità di fondo comincia a rappresentare un problema, ergendosi come un ostacolo insormontabile all'individuazione di principi universali comuni a tutte le lingue e a tutte i sistemi metrici, ed impedendo quindi l'elaborazione di una grammatica, e di una metrica, *générale et raisonnée*. In questo nuovo contesto, la marginalizzazione del sistema metrico francese si traduce in un complesso di inferiorità: l'assenza di un principio accentuale non è più percepita come una semplice differenza, ma come un difetto, una mancanza penalizzante. La versificazione francese appare monotona, a causa del suo metro sillabico e dell'obbligo della rima, e viene giudicata inferiore alle altre forme di versificazione europea. Il paragone più immediato è, naturalmente, quello con la versificazione italiana.

Ed è proprio dall'Italia che arriva la svolta: «la première description du vers français à rompre de manière radicale avec le syllabisme et, en même temps, à rencontrer un réel écho auprès du public est due à un Italien, Antonio Scoppa»[21]. L'abate Scoppa, nato a Messina nel 1762 e morto a Napoli nel 1817, è una figura praticamente sconosciuta in patria, ma sembra aver avuto un ruolo fondamentale nello sviluppo degli studi metrici in Francia. Trasferitosi lì all'inizio dell'Ottocento, fu autore di due trattati: il *Traité de poésie italienne rapportée à la poésie française, dans lequel on fait voir la parfaite analogie entre ces deux langues et leur versification très ressemblante*, del 1803, e soprattutto *Les Vrais Principes de la versification développés par un examen comparatif entre la langue italienne et la française*, del 1811.

La tesi di Scoppa si può riassumere rapidamente. Il *vrai principe* a cui il titolo allude viene presentato fin dal primo capitolo dell'opera, intitolato *De l'accent*: l'autore

[18] *Ivi*, p. 228.
[19] *Ivi*, p. 226.
[20] *Ivi*, p. 232.
[21] *Ivi*, p. 229.

fa esplicitamente riferimento al dibattito settecentesco sulla musicalità della lingua francese in rapporto ad altre lingue (e specialmente a quella italiana), e alle numerose dichiarazioni di teorici e scrittori secondo i quali il francese sarebbe una lingua senza accento[22], e si propone invece di dimostrare che il francese è dotato di accento, esattamente come l'italiano, e che questo accento costituisce la base della versificazione francese. Mentre nelle lingue classiche esisteva un *accent prosodique*, che indicava la quantità delle sillabe brevi e lunghe, nelle lingue moderne esiste un *accent grammatical* o *tonique*, che «se fait clairement sentir à l'oreille par une syllabe frappante où réside la force de la parole»[23]. Scoppa distingue due tipi di accento grammaticale, *aigu* e *grave*, dove l'*accent grave* «n'est que la privation de l'aigu»[24], e spiega che questi consentono di stabilire, anche in italiano e in francese, la durata delle sillabe, poiché «chaque accent aigu vaut la durée de deux tems, et chaque accent grave la durée d'un tems», e «deux syllabes d'un ton grave équivalent donc à une syllabe dont le ton est aigu»[25]. Così, «par cette mesure du temps, qui est le résultat de l'accent grammatical (grave et aigu), on obtient les pieds dont les Latins et les Grecs se servaient pour la formation de leurs vers»[26]. Tuttavia la nozione di "piede", in queste lingue, sembra confondersi con quella di parola: Scoppa afferma infatti che sia in italiano che in francese sono presenti parole piane, tronche e sdrucciole, e che a queste corrispondono diverse tipologie di "piedi": le parole bisillabiche danno luogo a trochei e giambi, quelle trisillabiche a dattili, anapesti e anfibrachi[27]. Il verso nasce, in italiano come in francese, dalla ripetizione di uno stesso "piede" per un determinato numero di volte.

Ora, è evidente che questa tesi presenta molteplici elementi di debolezza. Innanzitutto, è difficile sostenere che in francese esistano parole sdrucciole (ossia "dattiliche"): l'esempio fornito da Scoppa è quello di un imperativo unito al pronome clitico, del tipo di *garde-le*, ma anche in questo caso l'accento cade, in francese, sull'ultima sillaba, e non sulla terzultima. In secondo luogo, la sua teoria si basa su una semplicistica sovrapposizione fra la nozione di "piede" e quella di "parola", che non deriva certo dalla metrica quantitativa classica. Terzo, la teoria non trova riscontro nella realtà della versificazione italiana e francese, poiché né l'endecasillabo, né l'alessandrino possono essere analizzati come una successione di "piedi" uguali; di questo è consapevole anche Scoppa, che tuttavia sostiene che gli endecasillabi e gli alessandrini interamente giambici sono i più perfetti e i più armoniosi: «Y aurait-il entre les savants français quelqu'un qui pût penser par hasard que ces sortes de vers, arrangés par pieds iambes, ne sont pas les plus harmonieux? Je ne saurait le croire»[28].

---

[22] Cfr. Scoppa 1811, pp. 86-87.
[23] *Ivi*, pp. 61-62.
[24] *Ivi*, p. 74.
[25] *Ivi*, p. 81.
[26] *Ivi*, p. 82.
[27] Cfr. *ivi*, p. 117. Ad esempio, *mère* è un trocheo, *vertu* è un giambo, *garde-le* è un dattilo, *jugement* è un anapesto.
[28] *Ivi*, p. 304. Per quanto riguarda l'endecasillabo italiano, Scoppa scrive che «par la nature de son rythme […], ce vers exige l'accent sur la seconde, sur la quatrième, sur la sixième, sur la huitième syllabe, outre

Benché questi difetti non potessero passare inosservati, e anzi venissero messi in luce anche dai membri dell'Institut de France, l'opera fu comunque accolta con favore da questi ultimi e il suo successo è testimoniato dal costante ricorrere del nome di Scoppa nella trattatistica successiva. Scoppa si dichiarava fiero di aver provato «l'existence d'un accent qui se trouvait dans la langue française sans être connu encore»[29] e, come spiega Gouvard,

> aussi contestable que soit sa thèse dans le détail, elle efface, via l'accent, la singularité où semble s'enfermer la métrique française. […] Elle est la première à proposer des principes universels qui seraient constitutifs de la mesure et, par là même, la première à tenter de réduire les différences, voire les incompatibilités, que la confrontation des systèmes métriques avait mises en relief sans les résoudre.[30]

La possibilità di analizzare il verso francese su base accentuale pone il sistema metrico francese sullo stesso piano degli altri sistemi metrici europei, primo fra tutti quello italiano, e questo spiega il successo della "théorie de l'accent", che si diffonde nella trattatistica metrica francese nel corso dell'Ottocento.

Gouvard cita numerosi autori nelle cui opere si fa esplicitamente riferimento a Scoppa, o si riprendono e si sviluppano i principi da lui enunciati. Già negli scritti di Louis Bonaparte, degli anni Venti del secolo, il principio della ripetizione di uno stesso piede (giambico), che risultava, così come lo aveva enunciato Scoppa, francamente inaccettabile per l'alessandrino, viene sostituito con quello di una "successione armoniosa" di piedi o sillabe accentuate, conformi a relazioni matematiche di progressione o regressione, moltiplicazione o divisione: «le principe général de toute versification consiste dans un nombre déterminé de pieds, ou de syllabes accentuées, et dans la succession harmonieuse de ces pieds ou syllabes accentuées en raison multiple, ou double, ou triple, ou quadruple»[31]. Il risultato sarà «une versification harmonique-rythmique»[32].

Ancor più significativa è la ripresa delle tesi di Scoppa da parte di Louis Quicherat, autore prima di un *Petit traité de versification française*, del 1838, e poi di un più voluminoso e importante *Traité de versification française*, pubblicato nel 1850 e più volte ristampato nella seconda metà del secolo. Quicherat non intende certo negare il carattere sillabico del verso francese – tant'è vero che per lui la prima caratteristica che distingue i versi francesi dalla prosa è che essi hanno «un nombre limité et régulier de syllabes»[33]. Tuttavia, al computo delle sillabe egli aggiunge una caratterizzazione di

---

l'accent sur la dixième, qui est l'accent commun et invariable». Tuttavia, riconosce che «cependant ce vers peut bien se passer de quelqu'un de ces accens, sans que son harmonie soit troublée» (p. 383).

[29] *Ivi*, pp. 118-119.

[30] Gouvard 1996, p. 237.

[31] Bonaparte 1825, pp. 126-127.

[32] Bonaparte 1820, p. 99.

[33] Quicherat 1850, p. 1.

tipo accentuale, definendo l'alessandrino come un verso a quattro accenti, due fissi e due mobili:

> Nous avons déjà indiqué deux accents nécessaires au vers alexandrin, celui de l'hémistiche et celui de la rime. Il en a encore deux autres, dont la place varie. Ces nouveaux accents se placent: dans le premier hémistiche, sur l'une des quatre premières syllabes; dans le second, sur la septième, la huitième, la neuvième ou la dixième.[34]

Il paragrafo citato richiama una nota collocata a fine volume, nella quale l'autore affronta la questione dell'accento, riferendosi esplicitamente a Scoppa, e riconoscendogli il merito di aver individuato il principio fondamentale della versificazione francese – appunto l'*accento* – che sorprendentemente nessuno degli studiosi precedenti aveva potuto riconoscere, nonostante l'esempio fornito dagli altri sistemi di versificazione europei:

> Scoppa déduit d'une manière rigoureuse l'accent de la rime et celui de la césure dans le vers alexandrin. Il n'établit pas aussi nettement la nécessité des accents mobiles, et il n'en indique pas la place. Mais le principe était trouvé, et ce principe est incontestable: «Dans les vers d'une langue quelconque, il est impossible d'admettre aucune harmonie sans rhythme, *ni aucun rhythme sans accent*».[35]

La nuova definizione dell'alessandrino basata sugli accenti verrà ripresa da molti studiosi francesi fra Otto e Novecento[36]; la si ritrova perfettamente riformulata, ad esempio, in un noto saggio di Albert Thibaudet del 1926, dedicato alla poesia di Mallarmé:

> L'alexandrin, je le rappelle, est fait, non de douze ou treize syllabes (cela est une conséquence ou un accident) mais de quatre accents espacés, un dont la place, à la rime, est fixe, un dont elle l'est à la césure, à peu près, deux dont elle est, dans le corps des hémistiches, presque facultative.[37]

Gouvard fa notare che la definizione proposta da Quicherat risulta rivoluzionaria perché, anteponendo la posizione degli accenti al numero delle sillabe, «néglige, quoique partiellement, le principe d'équivalence de vers à vers propre à la métrique, que l'approche syllabique respectait»[38]. Nella analisi che egli propone, scrive Peureux, «on est frappé par la divergence accentuelle qu'il envisage entre les différents vers, comme

[34] *Ivi*, p. 133.
[35] *Ivi*, p. 516.
[36] Cfr. Gouvard 1996, p. 240.
[37] Albert Thibaudet, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1926, p. 254, cit. in Gardes-Tamine-Molino 1982, p. 38.
[38] Gouvard 1996, p. 240.

s'ils avaient chacun un rythme autonome, ce qui est contraire au principe de fonctionnement de la métrique syllabique, qui relève de la périodicité»[39]. Questo significa che la sostituzione del principio sillabico con il principio accentuale corrisponde anche ad un passaggio da una definizione *esterna* del verso ad una definizione *interna*: se in precedenza il verso veniva riconosciuto come tale prima di tutto per l'equivalenza fra il suo *nombre de syllabes* e quello del verso precedente o successivo, ora l'attenzione si sposta invece sulla sua struttura interna.

Un ulteriore passo in avanti in questo processo è costituito, secondo Gouvard, dall'opera di Vaultier, *Analyse rythmique du vers alexandrin* (1840), «qui tire toutes les conséquences heuristiques de l'approche accentuel amorcé par Scoppa»[40]. Vaultier parte proprio dalla constatazione del carattere puramente convenzionale, artificiale, del *syllabisme*:

> Il est bien connu que ce qu'on appelle *pied syllabique* dans le vers français, n'est qu'un moyen artificiel d'en vérifier la mesure, et non pas un *élément* naturel *de son harmonie* […]. *L'élément harmonique* est une chose à chercher ailleurs. L'harmonie des vers, dans toute langue, est le résultat propre de sa *composition rhythmique*. On appelle *rhythme* toute *combinaison* de *mouvements* et de *repos* entre lesquels l'oreille peut saisir un rapport de *symétrie* ou de *proportion*.[41]

Vaultier propone anche una definizione molto interessante dei componenti del ritmo versale, ossia di quelli che nella metrica francese verranno definiti *groupes rythmiques*:

> Tout mot entier, ou tout assemblage de mot, présentant une idée complète, et après lequel on peut faire une courte pause de voix et de sens, dans la versification française, peut être considéré comme un *rhythme*, ou une *portion rhythmique* du vers.[42]

In base a questa definizione, il verso è quindi un'unità, e un insieme di unità, di natura al tempo stesso prosodica e semantica, segnalate dalla coincidenza di una *pause de voix* e di una *pause de sens*. Queste unità si possono combinare nei modi più vari; Vaultier calcola che ci sono centinaia di possibili combinazioni, e quindi di possibili modelli ritmici, e questo lo porta ad esaltare la varietà del verso che tanti all'epoca accusavano di essere troppo monotono:

---

[39] Peureux 2009, p. 460.
[40] Gouvard 1996, p. 240.
[41] Vaultier 1840, p. 85. In chiusura del suo saggio, anche Vaultier riconosce i meriti di Scoppa: «Nous devons avertir ici que l'idée principale, faisant le fond de cette théorie, est prise du grand travail de l'abbé Scoppa, sur les systèmes comparés de la versification française et italienne, ouvrage précieux, malgré ses défauts et ses erreurs» (p. 109).
[42] *Ivi*, p. 86.

> Nous voici arrivé à reconnaître que cet *alexandrin*, si accusé de monotonie, ne laisse pas d'être susceptible de tant de formes, qu'il devient embarrassant d'en assigner le nombre, et que dans un morceau suivi de vers de cette espèce, tels que nos grands poètes ont su les faire, il doit être rare que deux de suite aient la même coupe et le même mouvement.[43]

Così, nell'arco di pochi decenni, l'analisi *metrica* dell'alessandrino viene sostituita dall'analisi *ritmica* – per gruppi ritmico-accentuali, e al contempo sintattici e semantici – e dall'analisi *stilistica* degli effetti prodotti dalla combinazione di tali gruppi. Come ha osservato Peureux, se è poco probabile che le teorie esposte nei trattati di metrica fin qui citati abbiano esercitato un'influenza diretta sulla produzione poetica ottocentesca, rimane il fatto che queste opere esprimono una critica della versificazione classica, o della sua interpretazione tradizionale, che all'epoca era condivisa da molti poeti, introducono e sviluppano la riflessione sul *ritmo* poetico, e propongono una nuova concezione dell'alessandrino: «Elles constituent donc un cadre théorique propre à expliquer les formes données par les auteurs à leurs vers, quelle que soit sa pertinence»[44].

Il verso latino e il verso francese

Il nuovo paradigma teorico offre la possibilità di affrontare in maniera diversa anche il problema dell'origine della metrica francese: come ha messo in luce Charles Doutrelepont, ai trattati di Scoppa e di Quicherat fa riferimento infatti anche Gaston Paris nel suo *Étude sur le rôle de l'accent latin dans la langue française*, del 1862[45].

Il saggio si apre con un'*Introduction* nella quale Paris illustra le «lois organiques» che presiedono allo sviluppo delle lingue. Questo passa sempre attraverso tre fasi:

> Les langues, dans leur période primitive, sont dirigées et dominées par des forces instinctives dont l'ensemble constitue leur génie. […] La période littéraire se marque par la séparation de la nation en deux corps, les lettrés et les illettrés; et tandis que les premiers, appliquant à la langue une demi-science plus funeste encore que l'ignorance, faussent souvent son génie et altèrent sa physionomie native, les autres perdent peu à peu le sentiment juste et instinctif des lois de la langue qu'ils parlent […]. La troisième période est, si je ne me trompe, contenue virtuellement dans la seconde. Il arrive un moment où la civilisation dont une langue a été l'instrument et l'image s'écroule pour faire place à un nouvel ordre de choses: alors la langue des lettrés se perd peu à peu, l'idiome corrompu des basses classes devient le seul usité, mais il doit périr pour enfanter un langage en rapport avec le nouvel ordre de choses; il faut qu'il se décompose, et que de ses éléments,

[43] *Ivi*, p. 96. Si noti che Vaultier tende anche a sostituire al tradizionale concetto (metrico) di *césure* quello (ritmico) di *coupe*, come pausa fra un *groupe rythmique* e l'altro, dichiarando che «beaucoup de nos vers alexandrins ont cinq césures» (p. 99).
[44] Peureux 2009, pp. 470-471.
[45] Cfr. Doutrelepont 2000.

> tels qu'il les fournit après un temps de dépravation plus ou moins long, se forment de nouveaux idiomes.[46]

Con l'andare del tempo, dunque, il "genio" originario della lingua viene alterato da una parte dalle norme artificialmente imposte dai *savants* e, dall'altra, dalla pigra indifferenza del popolo. Lo sviluppo dei sistemi metrici, parallelo a quello dei sistemi linguistici, segue il medesimo schema. Così come, nella *période littéraire* (II sec. a.C. – V sec. d.C.), esistevano contemporaneamente due forme di lingua latina, una *lettrée* e una *populaire*, così esistevano anche due forme di versificazione latina, quella *lettrée* influenzata dalla metrica greca, e quella *populaire* nella quale sopravviveva il principio accentuale:

> La prosodie basée sur la quantité fut à Rome une importation grecque qui ne pénétra pas dans le peuple. Les quelques vers populaires qui nous restent en sont la preuve; ils reposent évidemment sur un autre principe: ce principe est celui de l'accent. […] il est incontestable qu'à l'époque où les langues nouvelles se créèrent et produisirent leurs premiers vers, la quantité n'était plus connue que de quelques savants, au moins dans la plupart des mots, et les chantres populaires étaient tout à fait incapables de construire des vers d'après le système classique. Ce fut donc l'accent qui domina la versification romane, comme il avait dominé la langue; ce fut l'accent qui devint le principe de tous les systèmes prosodiques de l'Europe latine.[47]

Paris osserva che il ruolo dell'accento nella lingua e nella metrica francese è rimasto a lungo sconosciuto: Scoppa è stato il primo ad affermarlo, e Quicherat ha poi ripreso e illustrato questa tesi: «On peut donc regarder ce point comme acquis désormais à la science»[48].

Dunque, secondo Paris, la versificazione francese (e più in generale romanza) deriva dalla versificazione latina "popolare" ed è accomunata a quest'ultima dal fatto che entrambe sono definite dall'accento[49]. Questa teoria viene ulteriormente sviluppata nella lettera-saggio che Paris rivolge nel 1866 a Léon Gautier, dove la versificazione latina *populaire* viene definita *versification rhythmique*, in contrapposizione a quella *savante* o *lettrée*, che è la *versification métrique*. In questa occasione, Paris prevede che la stessa evoluzione che è avvenuta nell'ambito della metrica latina avverrà presto anche in quella francese:

> Dans un temps qui n'est peut-être pas bien éloigné, nous assisterons à un phénomène analogue. Notre versification, originairement populaire, s'est peu à peu divisée en deux formes: celle des lettrés qui repose sur l'ancienne valeur des syllabes, s'appuie sur les exemples des classiques et s'est chargée en outre

[46] Paris 1862, pp. 3-4.
[47] *Ivi*, p. 106.
[48] *Ivi*, p. 107.
[49] Cfr. Doutrelepont 2000, pp. 136-137.

d'entraves compliquées; – celle du peuple, qui suit la prononciation, se modifie sans cesse avec la langue, et reste fidèles aux lois comme aux libertés primitives.[50]

Ecco dunque che, così contrapposti, la sillaba e l'accento non corrispondono più a due interpretazioni dello stesso sistema metrico, ma a due sistemi distinti, *lettré* e *populaire*, o *métrique* e *rhythmique*, di cui il primo è una costruzione degli intellettuali, mentre il secondo rispecchia l'originario "genio" linguistico. I poeti dovranno presto comprendere la necessità di passare dall'uno all'altro:

> Nos poètes se servent du vieil instrument sans s'apercevoir qu'ils continuent à toucher plus d'une corde qui ne sonne plus, et se privent d'accords qu'ils pourraient sans peine obtenir. Ils sont trop timorés et surtout trop peu instruits pour essayer de remettre l'instrument à neuf. […] Ils ne se décideront que quand la lyre sera devenue tout à fait muette sous leurs doigts, ou qu'un instrument nouveau accordé au ton populaire par une main hardie et savante les forcera à sortir de leur rêve et à rendre à la langue française une versification vivante, harmonieuse et libre.[51]

Il verso francese in fonetica sperimentale

Le teorie formulate da Quicherat e da Paris hanno avuto un'influenza tanto profonda quanto duratura sugli studi metrici francesi, soprattutto per il tramite di Maurice Grammont, autore di un importantissimo studio su *Le vers français. Ses moyens d'expression, son harmonie*, del 1904, e di un *Petit traité de versification française* del 1908, che è rimasto fino agli anni Settanta il manuale di metrica francese in assoluto più diffuso. L'alessandrino – già quello di epoca rinascimentale – viene descritto da Grammont come «un vers à rythme fixe», il cui ritmo è «constitué par ses quatre accents, dont le deuxième occupe une place immuable sur la sixième syllabe, tandis que le premier et le troisième tombent sur l'une quelconque des cinq premières syllabes de chaque hémistiche»; così il verso risulta «partagé en quatre éléments ou *mesures*», e questa suddivisione «est le point capital de l'étape classique»[52]. L'autore, scrive Peureux, «prolonge la théorie accentuelle de la métrique française et perpétue la négation du syllabisme»[53].

L'opera di Grammont si inserisce in un filone di studi nato in Francia tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo: quello della fonetica sperimentale, la cui fondazione è attribuita all'abate Rousselot (1846-1924), e che è stato portato avanti appunto da Maurice Grammont e da Georges Lote, suoi allievi, ai quali si deve la prima

[50] Paris 1866, p. 605. Cfr. Doutrelepont 2000, p. 140.
[51] Cit. in Spire 1912, p. 499. Spire precisa che la citazione è tratta dalla rivista «Romania», fondata dallo stesso Paris.
[52] Grammont 1904, pp. 10-11.
[53] Peureux 2009, p. 463.

applicazione dei metodi della fonetica sperimentale allo studio del verso francese[54]. Nella sua tesi di dottorato, significativamente intitolata *L'Alexandrin français d'après la phonétique expérimentale*, discussa nel 1913, Lote propone uno studio sul più importante verso francese a partire dall'analisi fonetica delle sue realizzazioni orali, ovvero della sua declamazione registrata in laboratorio. Questi studi portano Lote a dimostrare che, nel momento in cui un testo in alessandrini viene declamato, la durata dei singoli versi che lo compongono varia notevolmente, e quindi l'isosillabismo non implica l'isocronia. La sua conclusione è dunque che

> le syllabisme est un leurre, car la déclamation ne se soucie ni de conserver à l'alexandrin les douze ou treize éléments qui doivent le constituer, ni d'augmenter ou de diminuer ce nombre, et l'oreille ne souffre pas des altérations que la parole fait subir au texte. Il ne s'ensuit pas que pour cette raison il soit indispensable de bouleverser la technique traditionnelle, puisque malgré deux siècles écoulés, Racine supporte encore victorieusement l'épreuve de la lecture. Mais inversement rien ne s'oppose à ce que l'on abandonne le numérisme, cette pure apparence de la graphie, et le vers libre, loin d'être, comme on l'a prétendu, une monstruosité, reste viable; bien manié, il a en effet toutes les chances de plaire: tout dépendra de l'ouvrier.[55]

Questo approccio si ritrova anche nella monumentale *Histoire du vers français*, che Lote intraprese nel 1906 e alla quale lavorò fino alla sua morte, nel 1949. Joëlle Gardes-Tamine, che ne ha curato la pubblicazione fra gli anni Ottanta e Novanta, ha ben messo in luce lo stretto rapporto che Lote stabilisce fra lo studio del verso e quello della sua realizzazione orale: per lui, «l'histoire du vers est inséparable de celle de sa prononciation», e quindi «le vers ne peut être compris et analysé sans un détour par l'étude de la déclamation»[56]. Lote dedica infatti una parte importante della sua opera all'evoluzione della dizione teatrale, ritenendo che essa abbia avuto un ruolo determinante nella storia del verso, e che costituisca un ambito di ricerca privilegiato per ricostruire questa storia: come spiega Gardes-Tamine, «les relations entre la scène et le vers ne sont qu'un cas particulier de la question générale qui est sous-jacente à tous ses volumes, celle des relations entre cette construction artificielle et artistique qu'est le vers et la langue naturelle orale»[57].

La storia delle relazioni fra il verso e la lingua viene interpretata da Lote come un progressivo avvicinamento del primo alla seconda, alla sua struttura e alla sua organizzazione, determinato, da una parte, dal miglioramento delle conoscenze linguistiche – in particolare, la scoperta dell'accento – e, dall'altra, da un'esigenza di naturalezza espressiva:

---

[54] Cfr. Spire 1912, pp. 499-500.
[55] Lote 1913, II, p. 701. Cfr. anche Spire 1912, p. 501: «En réalité, le mysticisme numérique des théoriciens repose sur des illusions».
[56] Gardes-Tamine 2000, p. 153.
[57] *Ivi*, p. 154.

> Un des facteurs qui expliquent donc l'histoire du vers, c'est que pris entre le langage et l'artifice, il verra ce dernier se réduire au profit du premier. Lorsqu'en particulier l'existence de l'accent linguistique et rythmique sera reconnue, compte tenu des progrès de la connaissance grammaticale, le vers pourra évoluer en respectant davantage l'organisation linguistique.[58]

Nella sua trattazione, dunque, Lote ripropone la contrapposizione fra sillaba e accento, metro e ritmo, attribuendo questi due tipi di organizzazione a due diversi momenti della storia del verso francese. L'alessandrino classico francese è stato caratterizzato fino al XVIII secolo da un'organizzazione rigidamente metrica, fondata sull'unico principio del computo sillabico, e del tutto indipendente dal ritmo linguistico; il verso era comunque dotato di accento, più precisamente di due accenti in corrispondenza della cesura e della rima, ma si trattava di accenti metrici, non linguistici, che individuavano confini metrici, e non gruppi sintattico-semantici. Ma questo tipo di verso è ormai relegato nel passato: nel XIX secolo, con la scoperta della vera natura dell'accento nella lingua e nella versificazione, si è verificato il passaggio da un'organizzazione «métrique et fixe» ad una «rythmique et changeante». Il cambiamento ha richiesto del tempo, e per un certo periodo la sillaba e l'accento hanno potuto coesistere, ma il secondo è destinato a soppiantare la prima: «l'accent détruit le syllabisme», scrive infatti Lote giungendo ormai alla fine della sua trattazione[59].

L'opera di Lote arriva soltanto fino al romanticismo, e non affronta quindi le trasformazioni formali che portano, alla fine del secolo, all'introduzione del *vers libre*; tuttavia si può dedurre che quest'ultimo, secondo Lote, sarà fondato sul solo principio accentuale, e «n'aura plus qu'une organisation rythmique»[60]. Questo passaggio costituisce per Lote un progresso, dal momento che l'organizzazione ritmica del verso è per lui quella che meglio realizza le potenzialità naturali della lingua francese.

Un paradigma dominante

La teoria ritmico-accentuale del verso e la fonetica sperimentale, di cui Grammont e Lote sono stati i pionieri, hanno dominato gli studi metrici francesi fino agli anni Settanta del Novecento. Lo si può verificare leggendo lo studio storico di Le Hir, *Esthétique et structure du vers français d'après les théoriciens, du XVIe siècle à nos jours*, pubblicato nel 1956, nel quale l'autore propone un percorso storico attraverso le opere dei teorici del passato per rispondere alla domanda: «Les poètes des siècles précédents entendaient-ils leurs vers, comme on les comprend aujourd'hui?»[61]. Il punto di vista dell'autore emerge con chiarezza, soprattutto nel capitolo dedicato al XIX secolo, dove vengono ricostruiti i progressi della "théorie de l'accent". Le Hir definisce

[58] *Ibidem*.
[59] *Ivi*, p. 164.
[60] *Ibidem*.
[61] Le Hir 1956, p. 7.

l'opera di Antonio Scoppa «le livre qui allait bouleverser toutes les théories» e «le plus original et le plus fécond jusqu'aux travaux de Lote»[62]; più avanti, giunto a commentare *L'Alexandrin d'après la phonétique expérimentale* di Lote, dichiara: «Ce que Scoppa avait été pour son siècle, Lote le demeure pour nous: le premier et le plus sage des théoriciens»[63]. La conclusione di Le Hir è chiarissima:

> Toute notre versification repose sur un mythe: le mythe de la syllabe auquel on a tout sacrifié. Scoppa, les poètes anglo-saxons, la phonétique nous ont aidés à entendre le rythme de notre langue. On comprend mieux quelques saintes révoltes symbolistes.[64]

Ma la definzione di questo *rythme* appare estremamente ampia e complessa:

> Pour nous résumer: le rythme en français est constitué par le retour périodique, à des intervalles immédiatement perçus, de phénomènes sensibles: l'alternance de temps forts et faibles; quelques rares oppositions de durée en dehors de ceux-ci; des contrastes de timbres, des oppositions musicales (*i*, *ou*…); l'apparition régulière de consonnes allitérantes, d'assonances; les jeux de la rime; ceux des terminaisons, vocaliques et consonantiques, tour à tour. Le rythme, c'est aussi le degré de rapidité d'un texte; le *tempo* lent, vif, heurté… Ce sont tous les accidents qui jalonnent sa durée, y compris les arrêts, les silences.[65]

Su questa stessa linea si collocano gli atti del convegno su *Le vers français au 20e siècle*, tenutosi fra il 3 e il 6 maggio 1966 presso l'Università di Strasburgo. I partecipanti – Frédéric Deloffre, Yves Le Hir, Jean Mazaleyrat, Henri Morier, Monique Parent – vengono definiti da Michel Murat come i rappresentanti della "scuola di Grammont", perché ne condividono le idee fondamentali: tra queste, «le recours aux méthodes de la phonétique expérimentale» – per cui «enregistrements, tracés, sonogrammes, etc., sont utilisés comme éléments de démonstration dans l'étude métrique» – e «une théorie "accentualiste" du vers français»[66]. Nell'*Avant-propos* che apre il volume degli atti da lei curato, Monique Parent indica, tra gli obiettivi del convegno, quello di «ouvrir un débat vivant et passionné sur la nature du rythme linguistique, et de ses rapports avec la prosodie» e di «examiner en toute objectivité les résultats que peuvent obtenir la phonétique expérimentale et les techniques de l'enregistrement pour améliorer nos connaissances»[67].

Il paradigma ritmico-accentuale prevale a livello teorico, la fonetica sperimentale a livello metodologico, come nota Jean Mazaleyrat nel trarre le *Conclusions* del convegno:

---

[62] *Ivi*, pp. 111-113.
[63] *Ivi*, p. 192.
[64] *Ivi*, p. 261.
[65] *Ivi*, p. 269.
[66] Murat 2000, p. 8.
[67] Parent 1967, p. 7.

> C'est, à ma connaissance [...] la première fois que, d'une manière systématique, poursuivant les travaux des pionniers encore isolés qu'ont été autrefois Grammont, Georges Lote, André Spire, et M. Morier il y a encore quelques années, c'est la première fois qu'il est entendu sans conteste que l'enregistrement, l'analyse phonétique [...] peuvent être désormais partie intégrante des travaux du métricien.[68]

E la conclusione di Mazaleyrat chiarisce quanto tutto questo sia importate per la legittimazione della metrica come disciplina: «La métrique désormais n'est plus une affaire de théorie, elle devienne une science»[69].

In realtà, quando afferma che l'impiego delle registrazioni è accolto dai metricisti «sans conteste», Mazaleyrat tralascia le obiezioni che pure sono state avanzate da qualcuno dei partecipanti. In una nota riportata nell'*Appendice aux Conclusions*, lo studioso tedesco Theodor Elwert, autore di due trattati sulla metrica francese e italiana, demolisce in poche frasi il paradigma dominante, osservando che lo studio delle registrazioni, oltre a mancare di oggettività, ha un'utilità solo relativa, poiché le registrazioni testimoniano «des *interprétations individuelles* et uniques dans le temps»: «l'analyse des enregistrements n'est donc que l'analyse d'une diction, et non pas celle d'une structure métrique»[70]. Altre obiezioni sono avanzate nel corso del convegno da alcuni studiosi – Mansuy, Décaudin, Stéfanini – che non condividono la concezione puramente auditiva, *pour l'oreille*, della poesia, e ne sostengono il valore anche, o soprattutto, *pour l'œil*; ma la loro posizione appare decisamente minoritaria. Per la maggior parte dei partecipanti è evidente che la poesia è «une réalité linguistique qui est orale avant d'être écrite, bien qu'elle se transmette par l'écriture»[71] (Parent), e che anteporre l'occhio all'orecchio è «une hérésie moderne»[72] (Morier). Deloffre insiste inoltre sull'oggettività degli studi condotti sulle registrazioni, convinto che «étudier les enregistrements, c'est la seule chose à faire», mentre Monique Parent, pur riconoscendo i limiti di tali studi, che non possono condurre ad una «vérité absolue» ma solo a «vérités rélatives», sostiene comunque l'importanza di queste «vérités relatives» per il progresso della conoscenza, e legittima l'analisi delle registrazioni in quanto «chaque lecture est un fait réel»[73].

Conviene a questo punto richiamare Antonio Scoppa e il già citato saggio di Gouvard, *Le vers français de le syllabe à l'accent*. Considerando le riprese e gli sviluppi immediati della teoria di Scoppa nella trattatistica metrica del primo Ottocento, Gouvard afferma che le prime conseguenze delle tesi esposte dall'abate italiano sono state due: primo, la confusione fra l'ambito metrico e quello linguistico, ossia fra l'unità metrica

[68] *Ivi*, p. 313.
[69] *Ibidem*.
[70] *Ivi*, p. 318.
[71] *Ivi*, p. 262.
[72] *Ivi*, p. 264.
[73] *Ibidem*.

(il verso) e un fattore linguistico (l'accento); secondo, l'instaurazione di un nuovo metodo di analisi del verso che procede per induzione, «en partant du vers pour en dégager un modèle qui n'est que le reflet stylisé du rythme prosodique contingent»[74]. Ora, negli interventi dei partecipanti al convegno di Strasburgo, un secolo e mezzo dopo i trattati di Scoppa, si possono riscontrare queste stesse tendenze: la prima, nella riduzione del verso alla sua enunciazione; la seconda, nell'ambizione di risalire ad un modello di verso a partire dall'analisi di singoli «faits réels».

Il verso francese, così come emerge dal convegno di Strasburgo, è dunque un verso il cui *metro* si riduce al *ritmo* – un ritmo linguistico, determinato dalla disposizione degli accenti e quindi legato alla struttura sintattica della frase. Ebbene, rispetto a questo paradigma, *le vers français du 20e siècle* non sembra presentare grandi novità. «D'abord, liés par nos habitudes», osserva Mazaleyrat nel suo intervento d'apertura, «nous cherchons à travers le dédale soit du verset, soit du vers libre, les vieux mètres et les vieux rythmes; et nous les y trouvons»[75]; nel concludere il convegno, poi, Mazaleyrat e Morier ritengono che una costante degli interventi presentati sia la scoperta, nelle poesia del XX secolo, di «une fidélité permanente aux formes traditionnelles»[76].

Le Rythme du vers libre symboliste

Questa era stata anche la tesi – e la conclusione – dello studio di Henri Morier, *Le Rythme du vers libre symboliste*, più volte richiamato nel corso del convegno. Pubblicato fra il 1943 e il 1944, in tre volumi dedicati rispettivamente a Émile Verhaeren, Henri de Régnier e Francis Vielé-Griffin, questo è il primo studio di così ampio respiro sulla questione del *vers libre*. Infatti, nell'*Introduction* al primo volume, Morier parte dalla constatazione che, ad ormai cinquant'anni dalla sua apparizione, e dopo tanti manifesti, articoli, prefazioni, del *vers libre* di fatto non si sa ancora praticamente nulla[77]. Subito dopo, egli enuncia la propria tesi:

> Ce que je me propose de montrer, c'est que les maîtres du vers libre n'ont pas un instant renié la prosodie classique. Seuls quelques principes de tolérance, certains effets nouveaux ont contribué à dérouter la critique. De grands poètes se sont laissés porter par la vague de modernisme, feignant d'adopter eux aussi une forme révolutionnaire; à les entendre, ils pourfendent la prosodie; mais aux fond d'eux-mêmes, convaincus de la sagesse d'une tradition huit fois séculaire, ils en ont gardé tout l'essentiel et n'ont fait que déguiser les apparences.[78]

---

[74] Gouvard 1996, p. 240.
[75] *Ivi*, p. 15.
[76] Parent 1967, p. 311. Anche Clive Scott osserva che gli interventi presentati in occasione del Convegno di Strasburgo «are, on the whole, more concerned to demostrate the survival of the regular in the free than to tackle the free on its own terms» (Scott 1990, p. 2).
[77] Cfr. Morier 1943, p. 11.
[78] *Ivi*, p. 13.

Il *vers libre* si riduce quindi, secondo Morier, ad una facciata rivoluzionaria che nasconde, in realtà, un sostanziale rispetto della tradizione; un mito, creato grazie alle appassionate rivendicazioni dei poeti che vi hanno aderito, che però non trova riscontro nella realtà.

Per dimostrare la propria tesi, Morier si propone quindi di analizzare i versi composti dai tre grandi autori oggetto del suo studio. Il suo metodo di analisi, sorprendentemente, si basa sul computo delle sillabe, e su una distinzione fra *vers pairs* e *vers impairs*:

> Le poète se flattait de ne pas compter les syllabes? Nous les compterons. Pour voir. Et nous verrons bien si les mètres sont quelconques. Plus les nombres sont «carrés» (pairs) et plus la structure du vers est géométrique. En tous cas, dès que les nombres cessent d'être quelconques, il y a choix ou préférence de la part du poète.
>
> Et comment compter les syllabes? *Provisoirement* selon les règles classiques, de façon à mieux voir quand le poète s'en écarte, et de telle sorte que les différences éclatent au cours de cette comparaison. […] Ce premier examen, cette première «épreuve», donne un résultat positif ou négatif. *Négatif*, si les mètres pairs et impairs sont en proportion absolument quelconque. *Positif*, s'il y a une nette majorité d'un côté ou de l'autre.[79]

Non si tratta, tuttavia, di un ritorno al *syllabisme*. La fedeltà alla tradizione, da parte dei poeti cosiddetti *vers-libristes*, non sta infatti, per Morier, nel rispetto dell'isosillabismo, ma nella preferenza per i *vers pairs*, la cui struttura, considerate le particolari caratteristiche ritmico-accentuali della lingua francese[80], è la sola che consenta la simmetria e il parallelismo, e quindi l'armonia. Questo spiega perché siano considerati *vers pairs* non soltanto i versi appartenenti alla tradizione poetica francese (*alexandrin*, *décasyllabe*, *octosyllabe*, che rientrano tutti in questa categoria), ma anche versi molto più rari (ad esempio, il doppio *heptasyllabe*) o tecnicamente non parisillabi, ma costituiti dalla ripetizione di uno stesso modulo (come l'*ennéasyllabe* 3-3-3, o il verso di 15 sillabe 5-5-5)[81]. La classificazione delle tipologie versali non è dunque basata sul *nombre des syllabes*, ma piuttosto sui rapporti di simmetria o asimmetria fra i *groupes rythmiques* che compongono il verso.

Così intesa, la contrapposizione fra *pair* e *impair* costituisce il nucleo della riflessione di Morier. Egli cita *Essai sur le Rythme* di Matila C. Ghyka, che distingue «le rythme homogène, statique, complètement régulier, cadence proprement dite ou *mètre*, et le rythme dynamique, asymétrique, avec lames de fond inattendues, reflet du souffle même de la vie, ou *rythme* proprement dit»[82]. La citazione è seguita da una tavola riassuntiva – *table métro-rythmique* – nella quale appare chiaramente che il

[79] *Ivi*, pp. 20-21.
[80] Cfr. *ivi*, pp. 19-20.
[81] Cfr. *ivi*, p. 44, n. 1-2.
[82] Matilda C. Ghyka, *Essai sur le Rythme*, Paris, N.R.F., 1938, p. 84, cit. in Morier 1943, p. 42.

mètre, corrispondente ad un «état normal» o alla «conscience étendue», si realizza in «modules uniformément variés», e quindi nel *vers pair*, mentre il *rythme*, corrispondente ad un «état pathétique» e alla «conscience concentrée», si realizza in «modules anarchiques, asymétriques», e quindi nel *vers impair*[83].

Una volta che il computo sillabico ha evidenziato, nelle opere analizzate, la netta maggioranza di *vers pairs* rispetto ai *vers impairs*, Morier si occupa innanzitutto di dimostrare come quasi tutti i *vers impairs* siano riconducibili a *vers pairs*, attraverso fenomeni di anacrusi e di elisione; dopodiché prende in considerazione, caso per caso, i pochi versi per i quali questo procedimento non è possibile, e ne spiega la natura irriducibilmente *impair* in base a ragioni di contenuto e di espressività (desiderio di varietà, effetto di contrasto, espressione di instabilità, disordine, fatica, dolore, ecc.). Il verso si configura quindi come *unità ritmica* che si avvale del ritmo linguistico in relazione al contenuto che esprime, e viene fatto oggetto di un'analisi *ritmica* e *stilistica*, che riguarda appunto il modo in cui, in ogni verso, il ritmo linguistico si adatta o meno al contenuto, e gli effetti che ne derivano.

Ora, non c'è dubbio che si registri, nei poeti studiati da Morier, una netta preferenza per le misure versali appartenenti alla tradizione francese (che sono appunto *vers pairs*), e questo anche senza ricorrere all'anacrusi o all'elisione. Tuttavia, queste misure vengono impiegate in un contesto metrico che non è più quello tradizionale, e nel quale non valgono più le tradizionali regole di *équivalence* e di *récurrence*, a cominciare dall'isosillabismo: il sistema è cambiato, sono cambiati i parametri di riferimento. Lo studio di Morier non coglie questo cambiamento, perché si basa su una concezione del verso che è la stessa che avevano i poeti *vers-libristes* da lui analizzati, e che viene applicata sia al verso tradizionale che al *vers libre*.

Per Morier, come per gli altri rappresentanti della "scuola di Grammont", l'impressione generale è quindi di sostanziale continuità: il verso francese contemporaneo continua a riecheggiare il verso tradizionale, e può essere analizzato con gli stessi paradigmi teorici e con gli stessi strumenti tecnici impiegati per quest'ultimo. I paradigmi e gli strumenti in questione, però, non sono più quelli tradizionali, bensì quelli che si sono sviluppati nel corso dell'ultimo secolo, contemporaneamente alla liberazione metrica e alla nascita del *vers libre*.

Dal verso al *vers libre*

All'interno del percorso teorico fin qui tracciato, da Antonio Scoppa a Henri Morier, si inseriscono anche i primi teorici del *vers libre*. Infatti, gli stessi principi teorici che, a partire da Scoppa, hanno portato a maturare una nuova concezione del verso tradizionale, hanno anche contribuito all'elaborazione teorica di un nuovo verso in contrapposizione a quello tradizionale.

[83] Morier 1943, pp. 42-43. A queste due categorie vengono attribuiti i significati più vari, sempre in netta contrapposizione (*ordre-but*; *mesure-excès*; *être-vivre*; *permanence-changement*; *calme-enthousiasme*; *logique-sentiment*; *rationalisme-fanatisme* sono solo alcuni esempi).

Nei primi scritti teorici sul *vers libre*, in particolare quelli di Gustave Kahn – autoproclamatosi suo inventore e riconosciuto almeno come suo iniziatore[84] – si possono ritrovare molti degli elementi che compongono la nuova concezione del verso di cui si è fin qui descritto lo sviluppo. Alcuni di questi elementi risalgono alla trattatistica ottocentesca – Bonaparte, Quicherat, Vaultier – nella quale Gouvard ha ripercorso l'evoluzione della "théorie de l'accent".

Già con Bonaparte, come si è visto, il ritmo a base giambica teorizzato da Scoppa aveva lasciato il posto ad una complessa trama di rapporti di simmetria, proporzione e progressione, ad una «versification harmonique-rythmique», e alla fine del secolo quelli di *rythme* e di *harmonie* diventano termini-chiave di una ricerca formale che trae ispirazione dalla musica, e che ambisce ad un grado maggiore di complessità – Kahn rivendica l'espressione di «une pensée plus complexe»[85] che richiede «rythmes plus complexes»[86] – come quello che in musica viene attribuito all'armonia rispetto alla semplice melodia. La focalizzazione sul *ritmo* del verso comporta – come si è visto commentando la definizione "accentuale" dell'alessandrino proposta da Quicherat – un cambiamento di prospettiva, per cui il verso non viene più considerato tale in virtù della relazione di equivalenza che instaura con gli altri versi, ma in virtù del suo *ritmo*; e questo cambiamento di prospettiva è lo stesso che viene descritto da Gustave Kahn nella sua *Préface sur le vers libre* del 1897, contrapponendo il verso tradizionale al suo nuovo *vers libre*: «Tandis que le vers classique ou romantique n'existe qu'à la condition d'être suivi d'un second vers, ou d'y correspondre à brève distance, ce vers [...] possède son existence propre et intérieure»[87]. Dal punto di vista di Kahn, questa differenza rende il *vers libre* superiore al verso regolare, perché quest'ultimo non ha valore di per sé, ma solo inserito all'interno di una serie, mentre ogni *vers libre* è completo e autonomo, legittimato dalla propria struttura interna. Ancor più evidente è il parallelismo fra la definizione di *groupe rythmique* che si legge in *Analyse rythmique de l'alexandrin* di Vaultier – «Tout mot entier, ou tout assemblage de mots, présentant une idée complète, et après lequel on peut faire une courte pause de voix et de sens [...] peut être considéré comme un *rythme*, ou une *portion de rythme* du vers»[88] – e la famosa definizione proposta da Kahn per le unità che compongono il *vers libre* e, ad un livello superiore, per il *vers libre* stesso: «un fragment le plus court possible figurant un arrêt de voix et un arrêt de sens»[89].

Significativo è anche quest'ultimo riferimento alla *voix*, e quindi alla natura orale e auditiva del verso: se infatti, com'è noto, è la dimensione sonora, musicale, a dominare nel primo *vers libre*, essa si accompagna naturalmente alla convinzione che il verso sia un'entità orale prima che scritta, e finalizzata all'ascolto prima che alla lettura.

[84] Cfr. Murat 2008, p. 91.
[85] Kahn 1888, p. 482.
[86] *Ivi*, p. 485.
[87] *Ivi*, p. 484.
[88] Vaultier 1840, p. 86.
[89] Kahn 1888, p. 484.

Kahn scrive che «le poète parle et écrit pour l'oreille et non pour les yeux»[90], e rifiuta quindi l'uso di artifici grafici come quelli tradizionalmente legati alla *rime pour l'œil*; tale posizione è in perfetto accordo con quella che anima gli studi basati sulla fonetica sperimentale, tant'è vero che anche Georges Lote, nella sua già citata *Histoire du vers français*, criticherà l'uso della *rime pour l'œil* sostenendo che esso contrasta con la natura declamatoria della versificazione francese[91]. Kahn non è nemmeno del tutto estraneo alle discussioni sull'evoluzione della pronuncia del francese, se tiene a precisare che il *vers libre* «est d'accord avec la phonétique ou avec la prononciation française actuelle à Paris, sauf au Théâtre Français où elle est archaïque»[92]. Il rapporto fra il verso e la declamazione, come si è visto, è rimasto fondamentale negli studi metrici francesi fino all'epoca del convegno di Strasburgo.

Altrettanto lunga è stata la fortuna dei *groupes rythmiques*, intesi come unità al contempo ritmico-accentuali e sintattico-semantiche, che fra il XIX e il XX secolo si affermano come categoria privilegiata nell'analisi versale. Kahn, nei suoi primi scritti teorici, considera i celebri versi con cui si apre l'*Athalie* di Racine, «Oui je viens dans son temple adorer l'Éternel / Je viens selon l'usage antique et solennel», e li descrive come «un premier vers composé de quatre éléments de trois pieds ternaires, et un second vers scandé 2, 4, 2, 4»[93], concludendo che i fondamenti del *vers libre* si trovano già qui e che i più grandi poeti del passato scrivevano in *vers libres* pur senza esserne consapevoli. Michel Murat ha parlato, a questo proposito, di «méconnaissance de la structure métrique»[94], un tratto caratteristico dell'epoca, legato appunto all'adozione della "théorie de l'accent" e alla confusione fra struttura metrica e struttura ritmico-prosodica. Kahn, spiega Murat, considera l'isosillabismo non come il principio su cui si fonda il sistema metrico tradizionale, ma come una convenzione ormai superata, che per molto tempo ha impedito di comprendere la vera natura del verso; per lui, la metrica tradizionale rappresenta quindi un «cas particulier de la nouvelle»[95]. Si tratta evidentemente di una prospettiva che comporta l'assimilazione di verso tradizionale e *vers libre* e che quindi, da una parte, vincola il *vers libre* al verso tradizionale e, dall'altra, altera la percezione di quest'ultimo[96].

Per comprendere meglio il rapporto fra *vers régulier* e *vers libre*, così come lo intendevano i primi *vers-libristes* francesi, si può fare riferimento al saggio di Édouard Dujardin, *Les premiers poètes du vers libre*, che è stato scritto nei primi anni Venti, ma riflette bene le posizioni dei primi *vers-libristes*, tra i quali si colloca anche l'autore. Nella prima parte dell'opera, Dujardin si fa carico di illustrare la differenza fra *vers régulier*, *vers libéré* e *vers libre*, e lo fa a partire da una definizione che li include tutti: il verso francese – *régulier*, *libéré* o *libre* che sia – è costituito, come tutti i versi antichi

[90] Kahn 1897, p. 31.
[91] Cfr. Gardes-Tamine 2000, p. 153.
[92] *Enquête* 1909, p. 26.
[93] Kahn 1888, p. 483; poi Kahn 1897, p. 25.
[94] Murat 2008, pp. 96-97.
[95] Kahn 1888, p. 485.
[96] Cfr. Murat 2005, pp. 66-67.

e moderni, dalla «succession d'un certain nombre de petites unités», che sono i «pieds rythmiques»[97]. Un «pied rythmique» consiste in una parola, o un insieme di parole, che «porte un accent à la dernière syllabe» e che «comporte par lui-même assez de signification pour permettre un minimum d'arrêt de la voix»[98]. Dunque, due sono gli elementi che concorrono alla definizione del *pied rythmique* – e, di conseguenza, anche del verso, che è costituito da una successione di *pieds rythmiques* e che viene definito da Dujardin come «une sorte de pied rythmique supérieur»[99]: l'elemento accentuale e l'elemento semantico. Su questo, Dujardin è in sintonia con André Spire, epigono della scuola di Grammont e Lote, del quale cita alcuni articoli sulla questione dell'accento[100], e che gli ha assicurato di essere del suo stesso avviso quanto a «cette importance, primordiale affirmait-il, de l'élément "signification" dans le pied rythmique»[101].

La differenza tra *vers régulier* e *vers libre*, quindi, non è data dagli elementi che li compongono, che sono sempre i *pieds rythmiques*, ma solo dal criterio secondo il quale questi *pieds rythmiques* si uniscono a costituire il verso: per il *vers régulier* o *libéré*, questo criterio è «le nombre des syllabes», mentre per il *vers libre* è «l'unité de la pensée» (che pure, secondo Dujardin, dovrebbe essere garantita anche dal verso regolare)[102]. Ma la natura dei due versi è fondamentalmente la stessa, ed è chiaro che l'analisi per *groupes* o *pieds rythmiques* funziona benissimo per entrambi. Funziona, del resto, anche per la prosa, con l'unica differenza che in questa i *pieds rythmiques* «sont généralement d'un rythme moins prononcé»[103].

La lunga durata di questa impostazione teorica si può verificare facilmente in alcuni dei più comuni manuali di metrica francese, come *Éléments de métrique française* del già citato Jean Mazaleyrat, pubblicato nel 1974, ma in seguito più volte ristampato. Qui, i versi di Racine «De cette nuit, Phénice, as-tu vu la splendeur? / Tes yeux ne sont-ils pas tous pleins de sa grandeur?» vengono analizzati ritmicamente come (4+2)+(3+3) e (2+4)+(2+4), e allo stesso modo i versi di Éluard «La prenant à témoin est-ce ta main qui jure / De recevoir la moindre ondée et d'en accepter le déluge» come (3+3)+(4+2) e (4+4)+(5+3)[104]. Proprio a Mazaleyrat si deve del resto l'affermazione, più volte citata dai suoi detrattori, secondo la quale «un vers d'Éluard après tout ne se lit pas autrement qu'un vers de Hugo ou même de Racine», poiché «les révolutions poétiques modernes, si elles ont transformé des systèmes de valeurs, n'ont pas fondamentalement modifié la nature du vers français»[105].

---

[97] Dujardin 1922, pp. 9-10.
[98] *Ivi*, p. 10.
[99] *Ivi*, p. 12.
[100] Cfr. Spire 1912, pp. 501-502: «L'armature du vers français est formée par des groupes de syllabes brèves, de durée très variable, terminés par une syllabe plus longue, syllabe la plus importante du point de vue du sens. […] Comme la place de l'accent est commandée par la pensée qui insiste sur la dernière syllabe du mot le plus important, on peut dire qu'en français c'est le sens qui est générateur du rythme. Pas de sens, pas de rythme».
[101] Dujardin 1922, p. 11, n. 1.
[102] *Ivi*, pp. 12-14.
[103] *Ivi*, p. 17.
[104] Cfr. Mazaleyrat 1974, p. 166.
[105] *Ivi*, p. 12. Per una riflessione critica sull'impostazione di Mazaleyrat, cfr. Gouvard 2000a, pp. 37-44.

Questa assimilazione del *vers libre* al verso tradizionale funziona però solo fintanto che rimane possibile analizzare il verso sulla base del rapporto fra *groupes rythmiques*; quando questo non è possibile, ad esempio nel caso di segmenti molto brevi, il *vers libre* perde semplicemente lo statuto di verso: ad esempio, in «Nous deux nous ne vivons que pour être fidèles / À la vie» (Éluard), il segmento «À la vie» viene inserito da Mazaleyrat nella categoria degli «éléments hors cadre», ai quali si può dare un valore stilistico, «mais sans les considérer comme des vers»[106].

Fortini: verso libero e «coscienza metrica»

Questa impostazione teorica, che costituisce il quadro nel quale il *vers libre* francese è stato teorizzato e analizzato per decenni, potrebbe essere ricondotta a quello che Fortini ha definito, alla fine degli anni Cinquanta, «il più diffuso luogo comune dell'estetica idealistica», vale a dire «l'identità contenuto-forma»[107]. I tre saggi fortiniani *Metrica e libertà* (1957), *Verso libero e metrica nuova* (1958) e *Su alcuni paradossi della metrica moderna* (1958), pubblicati fra i *Saggi italiani* (1974), rappresentano uno dei più precoci contribuiti della critica italiana alla questione del verso libero, e propongono una riflessione importante sul rapporto fra metro e ritmo in relazione al verso novecentesco.

> Tutte le uscite, ottocentesche e novecentesche, dalla metrica tradizionale avevano come radice […] un pregiudizio che era a un tempo naturalistico ed idealistico. Idealistico perché credeva alla indistinguibilità della forma dal contenuto, naturalistico perché tendeva a far coincidere autenticità espressiva con *intonazione* e quindi il verso con la cadenza sintattica.[108]

Ed è a questo principio dell'«identità contenuto-forma», che ha costituito «il fondo comune della "avanguardia" e del "novecento"», che Fortini attribuisce la maggiore responsabilità nell'aver portato «a combattere come irrilevante e "allotria" qualsiasi convenzione metrica ed a risolvere qualsiasi metricità in ritmicità»[109].

L'idea di una corrispondenza tra la forma poetica e il contenuto che essa esprime (oppure, nei termini impiegati dai primi *vers-libristes*, fra il verso e il pensiero) rende la forma dipendente dal contenuto (il verso dipendente dal pensiero), e quindi da un principio non più oggettivo e necessario (il metro), ma soggettivo e contingente (il ritmo). Fortini individua nella poetica del decadentismo l'origine di questo squilibrio fra

[106] *Ivi*, p. 26. Cfr. Mazaleyrat in Parent 1967, p. 17: «Ou bien en effet demeure sensible le rapport des mesures verbales délimitées par les accents […] et l'on demeure toujours sur le plan métrique du vers […]. Ou bien ce rapport s'efface […] et il s'agit dès lors d'autre chose: des formes d'expression diverses, qu'il appartient à la stylistique poétique de définir et de pénétrer, mais qui ne relèvent plus de l'analyse métrique et ne peuvent plus se nommer "vers"». Questa posizione di Mazaleyrat viene analizzata anche in Pazzaglia 1974, pp. 224-225.
[107] Fortini 1958b, p. 351.
[108] Fortini 1958a, p. 343.
[109] Fortini 1958b, p. 351-352.

metro e ritmo, determinato dall'imporsi di una concezione "ritmico-sonora" del verso, che ne valorizza la dimensione fonico-musicale e sostituisce alla norma metrica «l'impulso ritmico»[110]. Rispetto al metro, al ritmo viene attribuita «una obiettività *naturale*», e «non di rado infatti si insiste sul suo carattere fisiologico, universale, cosmico», anche se d'altra parte «questa sua ricchezza e flessibilità lo propone come un momento soggettivo, individuale, irripetibile»[111].

La ricerca che si sviluppa, nell'ambito delle forme poetiche, lungo tutto il corso del XIX secolo, e che conduce infine alla prima teorizzazione del *vers libre*, sembra infatti animata da un'aspirazione, apparentemente contraddittoria, alla soggettività e all'universalità. La contestazione delle forme tradizionali e il superamento delle tradizionali distinzioni di genere – tratti caratteristici della poetica romantica e poi simbolista – sono determinati, da un lato, da una nuova concezione della poesia come espressione dell'anima e del "genio" del poeta, della sua originalità:

> Un désir de réappropriation par les poètes de leur voix au cœur de l'écriture, indice alors jugé décisif de la subjectivation, prend forme dans la poésie en revisitant la versification et ses fonctionnements les plus anciens, jugé inaptes à la production de rythmes qui exprimeraient cette voix.[112]

Dall'altra parte, tuttavia, c'è l'aspirazione ad una poesia come *art total*, universale, capace di realizzare una sintesi delle arti (e specialmente di musica e poesia) e di rivelare la rete delle *correspondances* fra la realtà esterna e quella interiore. Il concetto di *ritmo*, così come viene inteso dai poeti simbolisti, sembra prestarsi benissimo a questo scopo, perché assume e riassume molteplici valenze: il verso come *unità ritmica* è al contempo un'unità fisiologica (universale e oggettiva), linguistica, prosodica, sintattica, semantica, psicologica (personale e soggettiva).

La metrica, dato il suo carattere istituzionale, convenzionale, artificiale, non rientra in questa equazione. Dunque, come osserva Fortini, considerato che istituzionalità della metrica e soggettività dei moti dell'animo umano sono due principi evidentemente in contrasto, tale contrasto può risolversi o attraverso l'autolimitazione della soggettività (come nella poesia tradizionale) o attraverso la perdita d'istituzionalità della metrica (come nella poesia moderna). La seconda strada porta alla dissoluzione del metro e alla sua riduzione a ritmo[113].

Tuttavia Fortini, guardando alla poesia italiana del secondo dopoguerra, ritiene si possa osservare nei poeti italiani la tendenza a ridurre la libertà che si sono conquistati, attraverso un'operazione di autolimitazione, e a ricostituire, attraverso il ritmo, una nuova norma, e quindi una nuova *metrica*: «la nuova metrica sta formandosi, sta uscendo fuori dalla ritmica del verso libero»[114]:

---

[110] Fortini 1957, p. 326.
[111] *Ivi*, p. 327.
[112] Peureux 2009, p. 446.
[113] Fortini 1958b, p. 354.
[114] Fortini 1958a, p. 346.

> *Sembra evidente che stia costituendosi una vera e propria metricità*, canonica dunque, come "riconoscimento di forme" (o, per usare termini della storia della musica, come riconoscimento del carattere "chiuso" delle forme "aperte", o della melodicità dell'armonia) su di una ormai più che semisecolare ritmica "libera".[115]

Il passo è interessante anche perché non attribuisce la costituzione della nuova metrica ad una trasformazione delle forme del verso libero, ma piuttosto al loro riconoscimento, alla loro canonizzazione, al fatto che, pur restando forme "aperte", vengono riconosciute come "chiuse", pur restando "armoniche" vengono riconosciute come "melodiche". Non si tratta quindi di un'evoluzione delle forme, ma del modo in cui vengono percepite dalla «coscienza metrica media»: è questa a fare la differenza, è su di essa che si basa la *metricità*.

Il «clivage épistémologique»

Fortini ritiene quindi possibile l'inclusione del verso libero nell'ambito della *metricità* e, di conseguenza, negli studi metrici. Nella critica metricologica francese attuale, invece, si osserva la tendenza opposta, quella cioè all'esclusione del verso libero dal dominio della metrica. Questo si spiega con la svolta epistemologica che si è verificata negli studi metrici francesi nel corso degli anni Ottanta.

È Michel Murat a parlare di «clivage épistémologique», in apertura del volume che riunisce gli atti del convegno da lui organizzato all'Università Paris IV-Sorbonne nell'ottobre 1996. Complici i trent'anni trascorsi dal convegno di Strasburgo, questo secondo *colloque* si pone in diretto confronto con quello e Murat, dopo avere riassunto le idee principali che ne erano emerse, dichiara:

> En 1996, aucune de ces positions ne paraît plus soutenable. D'un volume à l'autre, on trouvera la trace non d'une divergence de méthode, mais d'un clivage épistémologique: toutes proportions gardées, une sorte de révolution saussurienne – ou un surgeon tardif de celle-ci. «Révolution» doit être pris aussi dans son sens premier puisque la métrique repensée dans ses fondements et recentrée sur son objet propose une description du vers français conforme à celle de la tradition […]. Ainsi se referme une longue parenthèse romantique, que l'on peut considérer comme une crise de la métrique, réponse symptomatique et inappropriée à la «crise de vers».[116]

C'è stata dunque, nel frattempo, una «révolution» che ha determinato un ripensamento della disciplina metrica e del suo oggetto di studio: il verso. Il verso francese non è più descritto attraverso la teoria "accentuale", e non è più analizzato

[115] *Ivi*, p. 342.
[116] Murat 2000, p. 9.

attraverso i *groupes rythmiques*; quest'ultima viene ormai giudicata, come scrive Gouvard sempre nel 1996, «une analyse uniquement soucieuse des frontières de mots ou de syntagmes les plus marquées, analyse qui s'enferme donc dans la contingence du vers et qui prive ainsi la notion de "métrique" de sa substance même: le retour du même au même»[117].

Le implicazioni di questo cambiamento di prospettiva si trovano illustrate in maniera particolarmente chiara e completa nell'*Introduction à l'analyse de la poésie* (1982) di Joëlle Gardes-Tamine e Jean Molino. Dopo aver ripercorso rapidamente l'evoluzione della *théorie de l'accent* dai lavori dell'abate Scoppa – «repris par les théoriciens du vers libre»[118] – fino a Dujardin, gli autori mettono in luce i problemi legati a questa riduzione del metro al ritmo linguistico, e all'analisi del verso in base ai *groupes rythmiques* che lo compongono, quindi in base alla sua organizzazione sintattica e semantica. Primo, l'individuazione dei *groupes rythmiques* deriva dall'interpretazione del testo, ed è inevitabilmente soggettiva. Secondo, dal momento che l'organizzazione per *groupes rythmiques* si ritrova sia nel verso (regolare o libero) che nella prosa, la distinzione fra le due forme tende a venire meno: di fatto, «rien ne distingue l'organisation du vers de celle d'une phrase quelconque»[119]. Terzo, si assiste ad un tentativo di «*naturalisation* de la métrique»[120], cioè alla negazione della natura convenzionale della metrica.

La svolta avviene fra gli anni Settanta e Ottanta, con l'introduzione della *métrique générative* e della teoria *métrico-métrique* di Cornulier, che «renoue avec la tradition antérieure au XIXe siècle, où le vers n'était défini que par le compte des syllabes»[121]. A questo punto, viene ristabilito che «l'organisation métrique est indépendante du système linguistique», e che costituisce «une convention autonome»[122]. In questa nuova prospettiva, la storia dell'alessandrino si può sintetizzare, secondo Gardes-Tamine e Molino, come un percorso «de l'indépendance à la convergence entre mètre et rythme» (fra l'epoca medievale e quella classica) e «de la convergence à la rupture polémique (fra l'epoca classica e quella romantica). Quanto al presente, «c'est une crise de vers où coexistent les alexandrins les plus sages et des vers qu'aucune mesure, aucune unité ne peut plus décrire»[123].

Quest'ultima osservazione mette in luce l'esclusione del *vers libre* dall'ambito della metrica, che è una conseguenza diretta della nuova impostazione teorica, e che si ricava anche da una delle opere fondamentali del «clivage épistémologique», ossia la *Théorie du vers* del già citato Benoît de Cornulier, pubblicata anch'essa nel 1982. Cornulier riconduce il verso francese ad un principio rigorosamente isosillabico: l'isosillabismo è «la règle et la mesure», la disposizione degli accenti non è altro che

[117] Gouvard 1996, pp. 241-242.
[118] Gardes-Tamine-Molino 1982, p. 33.
[119] *Ivi*, p. 36.
[120] *Ivi*, p. 37.
[121] *Ivi*, p. 41.
[122] *Ivi*, p. 46.
[123] *Ivi*, p. 50.

«variation rythmique»[124]. L'alessandrino è dunque semplicemente un verso composto di 6+6 sillabe[125]. Questo cambiamento di prospettiva comporta anche il passaggio da una concezione principalmente orale e auditiva della poesia ad una, al contrario, principalmente scritta e visiva. In esplicita contrapposizione con le tesi esposte durante il convegno di Strasburgo, Cornulier afferma che «l'état authentique d'un vers destiné à la publication imprimée à l'usage des lecteurs, et non répandu principalement en disques et cassettes à l'usage d'auditeurs, est sa forme écrite, sa véritable nature littéraire»[126].

Tuttavia, va notato che Cornulier non parla semplicemente di *nombre de syllabes*, ma di «*égalité en nombre*»[127]: un principio di natura comparativa. Il verso francese, in questa prospettiva, è un verso solo all'interno di una serie di versi uguali per numero di sillabe:

> La définition que les métriciens dits générativistes donnent du vers en tant que «réalisant» un certain *schéma abstrait* est donc insuffisante, puisque, pour qu'une expression soit un vers, il ne suffit pas qu'elle «réalise», par exemple, «le schéma abstrait *x x x x*» (en ayant 4 syllabes); il faudrait compléter cette définition en ajoutant – et c'est l'essentiel – qu'elle doit réaliser le même schéma métrique que des vers voisins.[128]

Questo significa che, per Cornulier, un verso isolato non è pienamente *verso*, ossia non è *metrico*, perché privo di elementi di comparazione. Un alessandrino regolare isolato, come quello che compone da solo *Chantre*, poesia di Apollinaire («Et l'unique cordeau de trompettes marines»), può comunque essere riconosciuto come tale, per il suo valore culturale e perché comunque la sua struttura composta realizza una forma di *égalité en nombre* interna (6+6)[129] ma, ad esempio, «trois "vers" de 8, 5 et 7 syllabes mis bout à bout ne sont pas des "vers" (métriques): c'est de la prose, même si la disposition graphique incite à les scander en y cherchant la mesure»[130].

Tutto questo si riferisce sempre al verso tradizionale; quanto al verso libero, Cornulier gli dedica appena una nota a piè di pagina, nota che pure ha fatto storia ed è stata ripresa innumerevoli volte, non soltanto dagli studiosi francesi ma anche da quelli italiani. In questa nota, Cornulier parte dalla critica nei confronti di Mazaleyrat e della sua definizione di "ritmo" e di "verso" – definizione che, come si è visto, aveva determinato una sostanziale assimilazione del *vers libre* al verso tradizionale, concepiti

[124] *Ivi*, p. 280.
[125] Non è nemmeno necessario precisare che l'ultima sillaba pronunciata di ogni emistichio deve essere accentata, perché questo è un fatto linguistico e prosodico, non pertinente dal punto di vista metrico: cfr. Cornulier 1982, pp. 284-288. Come spiega Gouvard (1999, p. 85), riprendendo Cornulier: «L'essentiel est de bien comprendre que cet accent final est une conséquence de l'isosyllabisme, d'une part, et de la tendance en français à accentuer la dernière voyelle masculine, d'autre part».
[126] Cornulier 1982, p. 131.
[127] *Ivi*, p. 37.
[128] *Ivi*, p. 39.
[129] *Ivi*, p. 43.
[130] *Ivi*, p. 45.

e analizzati allo stesso modo. Cornulier distingue due possibili concezioni del verso, che definisce «*exo-métrique*» e «*endométrique*»: la prima è quella tradizionale, secondo la quale una linea di testo si considera un verso in base al rapporto di uguaglianza fra la sua struttura e quelle delle linee precedenti e successive, mentre la seconda è quella di Mazaleyrat, che definisce il verso sulla base della sua struttura interna e dei rapporti fra gli elementi che la compongono. La contrapposizione è, ancora una volta, fra un principio *esterno* e un principio *interno* di definizione del verso. Tra le due opzioni, Cornulier sceglie la prima:

> L'avantage des définitions endométriques (et libérales) du vers devrait être qu'elles embrassent en même temps le vers classique et le vers libre; mais cet avantage apparent est leur condamnation: car le vers libre étant le vers *libre des régularités métriques* (si on donne à *métrique* son sens précis), il est prévisible qu'une définition du vers *métrique ou libre*, c'est-à-dire *métrique ou non métrique*, ne saisira jamais la propriété essentielle du vers classique, et se réduira à une définition de cet insaisissable qu'est le vers libre.[131]

Questa stessa posizione si riflette in diverse altre opere degli anni successivi che condividono l'impostazione di Cornulier, riconoscendo che la metrica francese si basa su un principio (iso)sillabico, e che quindi il *vers libre*, che non lo rispetta, ne è escluso. Jean-Louis Joubert, in *La poésie* (1988) dichiara che «le vers de la tradition classique, de Ronsard à Hugo, est métrique, donc fondamentalement un vers syllabique», mentre «le vers libre, qui aspire à s'accorder au rythme du poète, fait de l'accent l'élément moteur du vers»[132]; anche Gérard Dessons, in *Introduction à l'analyse du poème* (1991), definisce il *vers libre* come «de nature non plus métrique mais rythmique», poiché fondato «sur la succession des groupes accentuels»[133]. Ancor più netto è Gouvard, nel suo manuale *La versification* (1999): «un texte en vers est métrique s'il manifeste, à travers le matériau linguistique qui le constitue, un type de récurrence quelconque»[134], che al verso libero non viene riconosciuta. Questo si riduce quindi, nella sua forma "pura", ad un'apparenza di verso, a «des lignes qui ressemblent à des vers» e a «des regroupements de ces lignes sous forme de paragraphes qui ressemblent à des strophes»[135]. Così il verso libero non avrebbe niente a che fare con la metrica, se non fosse che «chez la plupart des poètes qui choisirent de se démarquer de la versification, il demeure des régularités qui sont autant de résurgences du système métrique»[136]. Questo significa che la poesia in *vers libres* può avere un qualche interesse, dal punto di vista metrico, soltanto in quanto è aperta alle «résurgences du

[131] *Ivi*, p. 38, n. 1.
[132] Joubert 1988, p. 155.
[133] Dessons 1991, p. 22.
[134] Gouvard 1999, p. 75.
[135] *Ivi*, p. 296.
[136] *Ivi*, p. 298.

système métrique» e, al contempo, che tali «résurgences» sono le uniche forme di regolarità riconoscibili nella poesia in *vers libres*[137].

La metrica come convenzione

L'evoluzione degli studi metrici francesi fra gli anni Settanta e Novanta è stata oggetto di particolare attenzione da parte degli studiosi italiani contemporanei, che hanno di volta in volta accolto, rielaborato o rimesso in discussione gli spunti provenienti d'Oltralpe.

Un costante dialogo con la critica francese si trova in particolare negli scritti di Mario Pazzaglia, a partire dalla sua *Introduzione* al volume *La metrica* (1972), che raccoglie saggi di studiosi di diversa provenienza. Qui, Pazzaglia cita la «brillante scuola francese dell'inizio del secolo (Grammont, Lote)»[138], e commenta l'affermazione di quest'ultimo sul sillabismo come *leurre*, "illusione":

> si può sottoscrivere l'affermazione del Lote che il sillabismo è un mito e che all'orecchio dell'ascoltatore basta percepire un'uguaglianza soltanto approssimativa fra verso e verso; purché si aggiunga che questa uguaglianza riposa sul fondamento di una convenzione o gruppo di convenzioni accettate sia dallo scrittore sia dal pubblico: purché si collochi, cioè, il fatto psicologico nella necessaria prospettiva storica.[139]

Quindi, se Lote aveva constatato il carattere approssimativo dell'isosillabismo e ne aveva di conseguenza decretato il superamento, Pazzaglia gli attribuisce invece un valore diverso, tradizionale, convenzionale e storico. Riprendendo questa stessa osservazione in *Teoria e analisi metrica* (1974), egli formula una definizione del metro come «convenzione e istituzione storico-letteraria» e come «figura ritmica specifica della poesia»[140], e dichiara che

[137] Questa concezione ristretta della metrica rappresenta il maggior bersaglio polemico di Henri Meschonnic, in *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Quest'opera monumentale, la cui pubblicazione è contemporanea a quella della *Théorie du* vers di Cornulier (1982), ha avuto un forte impatto e ha generato un ampio dibattito; tuttavia, non si tratta propriamente di un'opera di metrica, anzi, la disciplina metrica viene decisamente svalutata dall'autore, che la definisce «la théorie du rythme des imbéciles» (Meschonnic 1982, p. 143). Il ritmo, che sta al centro della teorizzazione di Meschonnic, è per lui un concetto linguistico estremamente ampio; esso riguarda tutti i livelli dell'organizzazione linguistica – accentuale, fonetico, lessicale, sintattico – in relazione con la dimensione semantica, con il *sens*. «Organisant ensemble la signifiance et la signification du discours, le rythme est l'organisation même du sens dans le discours. Et le sens étant l'activité du sujet de l'énonciation, le rythme est l'organisation du sujet comme discours dans et par son discours» (*ivi*, p. 217). È chiaro che la riflessione di Meschonnic, pur arrivando a toccare anche la questione della versificazione, non riguarda tanto il verso, ma il discorso nel complesso.

[138] Cremante-Pazzaglia 1972, p. 11.

[139] *Ivi*, p. 15.

[140] Pazzaglia 1974, p. 17.

> ogni discorso sulla struttura del verso rischia tuttavia di vanificarsi qualora non si assuma, come s'è già più volte accennato, un dimensione storico-istituzionale. […] Nella sua fedeltà a modelli riconosciuti come archetipi, la convenzione metrica è la risultante d'una coscienza diacronica dinamicamente fusa con quella sincronica, e costituisce la modulazione di base, l'impulso mensurale sotteso alla particolare realizzazione del poeta, ma anche al riconoscimento e alla ricezione di questa da parte del pubblico.[141]

Questa attenzione per la dimensione convenzionale e tradizionale della metrica si ricava anche dal *Manuale di metrica italiana* (1990), che si apre constatando la necessità di «tentare una definizione del metro che tenga conto dei mutamenti anche sostanziali subiti da questa istituzione letteraria nel tempo», compreso l'avvento del verso libero, che ha determinato una crisi «della coscienza e competenza metriche frutto d'una tradizione secolare»[142]. Pazzaglia afferma che «la divisione in versi, liberi o no, risponde a un canone mensurale, definito dal poeta entro una tradizione, con una vicenda varia di adesione e di innovazione», e che quindi «un verso diventa verso in una sequenza metricamente organica, ossia tramata su misure fissate da una tradizione metrica o in opposizione dialettica a essa. […] In breve: un verso diventa verso in una sequenza o in una tradizione»[143].

Queste ultime parole possono richiamare la teorizzazione di Cornulier, secondo il quale il verso non può esistere isolato, ma solo all'interno di una serie, di una sequenza. La differenza di prospettiva fra la critica francese post-*clivage* e la contemporanea critica italiana può essere ben evidenziata proprio a partire dalla recensione di Beltrami alla *Théorie du vers* di Cornulier, nel 1984. Beltrami riassume la posizione dello studioso francese in due punti fondamentali: l'«isosillabismo 'puro'», per cui nel verso francese l'uguaglianza del numero di sillabe è il solo criterio metrico pertinente[144], e una prospettiva «rigorosamente sintagmatica e 'immanente'», per cui «dal punto di vista dell'autore, il primo verso di un testo è un *progetto* di verso, che diventa verso soltanto quando viene prodotto il secondo; dal punto di vista del destinatario, il primo verso di un testo è un'*ipotesi* di verso, che diventa verso quando viene percepito il secondo»[145].

Beltrami osserva innanzitutto che questa posizione esclude «una più ampia nozione di 'equivalenza' intesa come 'commisurabilità', per la quale un verso si definisce come 'equivalente' ad un altro in quanto 'verso', e quindi 'commisurabile'

---

[141] *Ivi*, p. 24.
[142] Pazzaglia 1990, p. 3.
[143] *Ivi*, pp. 5-6.
[144] Beltrami 1984, p. 587.
[145] *Ivi*, p. 589. Per questo motivo, come si è visto, Cornulier rifiuta di considerare "metrico" un singolo verso isolato. A questo proposito, cfr. Menichetti 1993, p. 16: «Il verso, regolare o libero, vive essenzialmente nella serie, realizzandosi pienamente ed assumendo la sua vera o, rispettivamente, più probabile configurazione metrica nel rapporto che lo lega ai versi precedenti e seguenti, con i quali fa sistema. La serialità può, beninteso, essere puramente virtuale: un monòstico quale "D'altri diluvi una colomba ascolto" (Ungaretti, *Sentimento del tempo*) viene recepito come endecasillabo perché mentalmente rapportato al modello metrico ben noto di questo verso».

con quell'altro (con gli altri) ma non necessariamente uguale»[146]. Questo comporta una netta «delimitazione del campo di applicazione della metrica», dalla quale il verso libero è necessariamente escluso, dal momento che non rispetta l'isosillabismo. La svalutazione del verso libero si accompagna alla sua assimilazione a prosa: per Cornulier, infatti, «una versificazione che non funzioni secondo rapporti di uguaglianza contestuale è 'prosa'»[147].

In questo quadro, tuttavia, lo statuto del verso libero risulta problematico e contradittorio: da una parte si evidenziano «l'incapacità e/o il rifiuto della teoria metrica» di dare conto di questo fenomeno, dall'altra rimane la fondamentale «intuizione secondo la quale esso *non* è prosa», sostenuta da «*indici*» quali la disposizione grafica dei testi in versi liberi e la loro pubblicazione in raccolte poetiche. Secondo Beltrami, invece,

> la 'metricità' si colloca a un livello più profondo delle norme metriche; essa è il rovescio concettuale dell'intuizione culturale, che ha radici antichissime nella nostra cultura, dell'opposizione tra verso e prosa. Esiste dunque una metricità profonda del verso libero, che è la stessa del verso 'classico', e lo oppone alla prosa. Essa si specifica, sempre in modo del tutto generale, in un principio di 'commisurabilità', per cui segmenti della catena parlata sono dichiarati confrontabili tra loro e messi in relazione.[148]

Se la metrica isosillabica è sintagmatica, continua Beltrami, «il verso libero moderno si fonda invece su una metrica prevalentemente paradigmatica», da una parte perché nel verso libero continuano ad operare i paradigmi metrici tradizionali, rispetto ai quali il verso libero si pone in rapporto dialettico, dall'altra perché le serie sillabiche versoliberiste si pongono esse stesse come paradigmi: «il testo rimanda ad un progetto mensurale altro da sé che l'autore costruisce e che il lettore è invitato a riconoscere, superando il livello sintagmatico, nel quale la diversità predomina sull'uguaglianza e, talvolta, sulla somiglianza»[149]. L'ottica prettamente *sintagmatica* e immanente adottata da Cornulier impedisce dunque di comprendere la natura essenzialmente *paradigmatica* del verso libero, nel quale si accentuano alcuni tratti già propri del verso tradizionale: come e più di questo, il verso libero ha un carattere convenzionale, e presuppone un rapporto di somiglianza e differenza, di dialogo e tensione, con la tradizione.

---

[146] Beltrami 1984, p. 589.
[147] *Ivi*, p. 591.
[148] *Ibidem*.
[149] *Ibidem*. Beltrami definisce il verso libero moderno come «un'operazione culturale» che presuppone il verso tradizionale: «i rapporti di differenza del testo in versi liberi presuppongono dei rapporti di uguaglianza, la 'tensione verso la prosa' presuppone le regole della poesia» (*ivi*, p. 592).

Il principio del *découpage*

Le riflessioni sviluppate da Beltrami a partire dall'opera di Cornulier delineano i due possibili approcci allo studio del verso libero, che lo stesso Beltrami aveva descritto in *Prospettive della metrica* (1980). Di fronte al problema rappresentato da testi che non rispettano le norme tradizionali, ma che pure esigono di essere considerati *versi* (e sono effettivamente riconosciuti come *poesia*), «la metricologia ha due sostanziali possibilità di reazione: o limitare il proprio campo d'azione alla cosiddetta "metrica tradizionale", lasciando fuori il verso libero come cosa diversa non ben definita» – ossia, per usare il termine di Cornulier, come *insaisissable* – «oppure tentare di inglobare il verso libero allargando le maglie della propria rete definitoria»[150]. Beltrami riconosce che si tratta di un'operazione delicata, perché una definizione di "verso" ottenuta «allargando le maglie» fino a comprendere sia il verso regolare che il verso libero può risultare così ampia e generica da non avere più alcun valore.

Come esempio, Beltrami cita Di Girolamo che, nella sua *Teoria e prassi della versificazione* (1976), aveva indicato alcuni criteri di riconoscimento del verso. Partendo dalla constatazione che «la discriminante principale tra poesia e prosa va ricercata in un dato tecnico preciso, e cioè nell'opposizione *versificato – non versificato*», Di Girolamo propone di chiamare poesia

> ogni testo che si componga di unità (versi), chiaramente individuate:
> *a)* da un artificio fonico (rima, assonanza, allitterazione), o ritmico; e/o
> *b)* dal modello ritmico (ricorrenza di un certo numero di ictus, a intervalli fissi o variabili) (nei metri tonali, lo schema prescrive la successione delle classi tonali); e/o
> *c)* dal modello metrico (numero delle posizioni, o, nei sistemi quantitativi, dei piedi); e/o
> *d)* dalla disposizione grafica.

L'autore precisa inoltre che «per tutta la poesia moderna il solo elemento (*d*) basterebbe a garantirne la poeticità; ma è raro che uno di questi dati compaia da solo»[151]. Per Di Girolamo, la *metricità* dipende dalle intenzioni dell'autore e dalla disponibilità del lettore, e la disposizione grafica è rivelatrice di queste intenzioni e di questa disponibilità: «La metricità non risiede nella sostanza di una frase o di una sequenza verbale, ma nell'impiego funzionale che ne fa il poeta: perfino la prosa più squallida può essere camuffata da poesia, se inserita in un contesto versificato»[152]. Tuttavia, secondo Beltrami, una definizione che comprende il criterio della disposizione grafica «ha il vantaggio e lo svantaggio, sul piano operativo, di comprendere tutto»[153].

[150] Beltrami 1980, pp. 283-284.
[151] Di Girolamo 1976, pp. 104-105.
[152] *Ivi*, p. 108.
[153] Beltrami 1980, p. 284.

L'importanza della dimensione grafica era stata osservata anche da Fortini, che l'aveva interpretata come una conseguenza della riduzione del metro al ritmo, e ne aveva illustrato il ruolo attraverso l'efficace immagine dei «fuochi di posizione». Nella poesia tradizionale, le convenzioni metriche erano sufficienti a rendere la poesia riconoscibile come tale; nella poesia moderna, invece, il ritmo non basta da solo a questo scopo, e diventa quindi necessario segnalare, connotare la poesia in altro modo. Così alla convenzione tipografica, il «bianco» che «avvolge tanta poesia moderna», viene attribuito il compito, che una volta spettava alle convenzioni metriche, di definire la natura del testo. Per quanto libero sia il verso, il fatto che venga presentato tipograficamente come verso impedisce che esso venga letto come prosa; la presentazione tipografica genera nel lettore determinate aspettative e induce la percezione e la fruizione del verso come tale: «Si accendono dei "fuochi di posizione": "*qui poesia*"»[154].

Alla disposizione grafica si può attribuire però un ruolo ancor più importante: una delle proposte più discusse dalla critica italiana è in effetti quella di individuare il principio comune al verso tradizionale e al verso libero proprio nel *découpage*, ossia nell'accapo tipografico. La proposta in realtà è stata avanzata prima in Francia, da Jean Cohen in *Structure du langage poétique* (1966), ma sembra aver avuto maggiore risonanza in Italia. La posizione di Cohen è interessante, perché egli intende prendere le distanze dalla corrente "ritmica" all'epoca dominante, e in particolare da Georges Lote, al quale si contrappone talvolta esplicitamente[155]. Pur non intendendo negare l'esistenza e l'importanza del ritmo accentuale nel verso francese, Cohen considera tale principio inadeguato alla definizione del verso, perché riscontrabile anche nella prosa – e in questo modo anticipa un'obiezione che sarà avanzata anche da Cornulier nella conclusione alla *Théorie du vers*[156]. Egli si propone invece di individuare un criterio di definizione del verso che si adatti sia al verso regolare che al verso libero, ma non alla prosa, e che si basi soltanto su dati grafici, che sono per Cohen non gli unici dati significativi, ma gli unici oggettivi[157].

Cohen propone quindi un esperimento, sottoponendo a *découpage* una notizia a caso trovata in un giornale, e presentandola così sotto forma di versi:

---

[154] Fortini 1958b, p. 356.

[155] In realtà, Cohen è più vicino alla linea "accentuale" di quanto sembri: riconosce infatti che la poesia «est faite pour la déclamation» (Cohen 1966, p. 57) e affronta il problema del rapporto fra verso e sintassi in termini di *diction*; inoltre, rimane in lui inalterata la convinzione, comune da Quicherat a Mazaleyrat, che «l'alexandrin, celui de Baudelaire comme celui de Racine, est toujours constitué de quatre groupes, c'est-à-dire de quatre accents», di cui «deux sont fixes (rime et césure), deux restent mobiles». La differenza rispetto a Lote è che Cohen non accetta di escludere completamente il principio isosillabico, pur ritenendo che la sua applicazione possa presentare un certo grado di imprecisione: per lui l'alessandrino può quindi essere definito come «une division du poème en segments oscillants peu autour d'une forme canonique de 12 syllabes et 4 accents» (*ivi*, p. 90).

[156] Cfr. Cornulier 1982, pp. 286-287. Cornulier però negherà, se non l'esistenza del ritmo accentuale, di sicuro la sua importanza, o più precisamente la sua pertinenza metrica.

[157] Cfr. Cohen 1966, p. 57: «La poésie, c'est vrai, est faite pour la déclamation», ma «jamais les poètes n'ont pris soin de noter sur la "partition" la moindre indication à ce sujet».

Hier, sur la National sept
une automobile
roulant à cent à l'heure s'est jetée
sur un platane
ses quatre occupants ont été
tués.

E osserva:

> Évidemment, ce n'est pas de la poésie. Ce qui montre bien que le procédé à lui seul, sans le secours des autres figures, est incapable d'en fabriquer. Mais, affirmons-le, ce n'est déjà plus de la prose. Les mots s'animent, le courant passe, comme si la phrase, par la seule vertu de son découpage aberrant, était près de se réveiller de son sommeil prosaïque.[158]

In Italia, l'argomentazione di Cohen viene ripresa innanzitutto da Pazzaglia negli *Appunti sul verso libero* del 1974. Egli la definisce «acuta, ma non esauriente, non foss'altro per il rischio implicito di confondere il verso con le linee *découpées* delle lapidi o di certi cartelli pubblicitari»[159], e ritiene quindi necessario integrarla prendendo spunto dalla riflessione di Eric Donald Hirsch[160], che nota come il *découpage* sia un indice significativo soprattutto perché insinua nel lettore determinate aspettative, inducendolo a leggere il testo sulla base di un insieme di convenzioni acquisite e a ricercarvi maggiori implicazioni semantiche. «Tale impostazione del problema», scrive Pazzaglia, «ha il merito indubbio di richiamarsi alla collaborazione del pubblico nell'attualizzarsi della comunicazione poetica, col riferimento a un codice comune all'autore e al lettore, sulla base del quale avviene il riconoscimento del verso»[161]. Così, se all'inizio del suo saggio Pazzaglia aveva affermato la necessità teorica, «riconosciuto il carattere storico e quindi transitorio d'ogni codificazione», di «stabilire un principio fondamentale del verso sotteso a quello antico e a quello moderno»[162], la conclusione è la seguente: «La soluzione non può essere che una: è verso quello che viene presentato come verso, in accordo o in reazione a una coscienza metrica e storico-letteraria presente allo scrittore e al lettore, imponendo così un certo tipo di ricezione-esecuzione»[163].

Il già citato saggio di Beltrami del 1980 parte proprio dall'esperimento di Cohen e dalle conclusioni di Pazzaglia, e concorda sulla necessità di tenere presente che la definizione del verso è legata ad un contesto socio-culturale comune ai poeti e al loro

[158] *Ivi*, pp. 76-77. La conclusione di Cohen rimane comunque ambigua: se il testo così ottenuto non è più prosa, ma non è ancora poesia, di che tipo di testo si tratta?
[159] Pazzaglia 1974, p. 227.
[160] Con riferimento a E.D. Hirsch, *Teoria dell'interpretazione e critica letteraria*, Bologna, il Mulino, 1973.
[161] Pazzaglia 1974, p. 228.
[162] *Ivi*, p. 226.
[163] *Ivi*, p. 240.

pubblico. Tuttavia, Beltrami fa notare che il *découpage* può essere considerato un *indice* del verso, ma non un suo fattore costitutivo e strutturante: esso non fa che rinviare ad una struttura versale già esistente e fondata su una doppia segmentazione del discorso, semantica (o sintattica) e non semantica (o versale)[164]:

> Il discorso versificato è un discorso […] che per un accordo socioculturale […] viene considerato non più solo scandito in nuclei semantici, trasformati sul piano della struttura sintattica in frasi, ma anche in nuclei di scansione non semantica, cioè non direttamente funzionalizzata alla significazione.[165]

Qualcosa di molto simile si legge in Menichetti: posto che «è convenzionalmente e dialetticamente assunto come "verso" qualunque segmento prodotto come tale dall'autore e come tale recepito dal lettore»[166], egli afferma che il discorso poetico si contraddistingue per la sua doppia segmentazione: alla prima, linguistica, che è propria anche della prosa, se ne aggiunge una seconda, «artificiale e extralinguistica», ossia «la segmentazione versale, visualizzata di solito mediante l'a capo»[167]. Nel 1990 Pazzaglia, riprendendo l'argomentazione di Cohen, osserva che il testo *découpé* «reca implicita una didascalia, indicativa d'un certo modo di ricezione e di esecuzione», e suscita quindi «una collaborazione del lettore che è fra i postulati essenziali della comunicazione poetica», il che lo porta a concludere a sua volta che le abitudini grafiche sono un «indice semiologico della poesia»[168].

A fare il punto della situazione è ancora Beltrami, in *La metrica italiana*: l'a capo, spiega, è un indice grafico, e non un fatto metrico, ma «in assenza di elementi strutturali diversi dalla pura divisione in versi (in assenza, in particolare, di regolarità nel numero delle sillabe o nella disposizione degli accenti) è indispensabile per la comprensione del ritmo», e quindi «è indispensabile al verso libero nel senso che, senza di esso, la divisione del testo in versi non è identificabile»[169]:

> Il verso ha come unico identificatore veramente generale l'a capo grafico; un semplice indice che però rimanda ad una realtà sostanziale, la segmentazione del discorso. Questa segmentazione segnala in primo luogo il fatto che il testo è in versi, non in prosa […]. In secondo luogo, la segmentazione definisce un rapporto di adesione/opposizione, variamente scalato, con la tradizione metrica […]. In terzo luogo, la segmentazione crea un punto di tensione fra metro e sintassi; anche se la fine del verso è identificata esclusivamente dall'a capo, diventa significativo il fatto che la divisione sintattica si adegui alla divisione metrica o, invece, vi si

[164] Cfr. Beltrami 1980, pp. 284-286.
[165] *Ivi*, p. 286.
[166] Menichetti 1993, p. 9.
[167] *Ivi*, pp. 10-11.
[168] Pazzaglia 1990, p. 7.
[169] Beltrami 2011, pp. 15-16.

> ponga in contrasto: e infatti nella poesia anche più decisamente libera è viva la ricerca stilistica intorno alle varie forme di *enjambement*.[170]

Quello del *découpage* si impone dunque all'attenzione dei metricisti italiani come un principio il cui valore è intuitivamente riconosciuto, anche se la sua esatta portata rimane difficile da definire con precisione. Se, da una parte, il *découpage* è solo un indice che rimanda alla segmentazione versale, dall'altra la segmentazione versale è spesso percepibile, nel verso libero, solo attraverso il *découpage*.

È piuttosto raro, tuttavia, che l'identità del verso con il *découpage* – o con l'accapo – venga formulata in maniera perentoria, come fa Luca Zuliani in *Che cos'è un verso oggi* (2012): qui, commentando la recente *Metrica italiana contemporanea* di Paolo Giovannetti e Gianfranca Lavezzi, egli dichiara di condividere con Giovannetti l'opinione secondo la quale «oggi la sola cosa che distingue sempre un testo in versi da uno in prosa è il *découpage*, ossia "il semplice andare accapo" prima che sia finita la riga»[171]. L'affermazione di Giovannetti in proposito è tuttavia meno netta: egli si limita infatti ad osservare che «la contemporaneità, il moderno, premono per definire verso tutto ciò che, tipograficamente parlando, *si presenta come un verso*, vale a dire *va accapo prima (o eventualmente, nel caso di versi assai lunghi, dopo) che sia esaurita la giustezza della riga*»[172]. Egli mantiene quindi una posizione prudente sul valore specifico del *découpage*, notando tuttavia che coloro che lo rifiutano mostrano anche la tendenza a «non riconoscere piena pertinenza metrica al verso libero, o alla metrica libera [...] in quanto istituzione autonoma caratterizzante in profondità gli ultimi cento e più anni della poesia italiana»[173].

Tra questi ultimi, Giovannetti cita in particolare Edoardo Esposito, la cui posizione in merito alla questione del *découpage* si chiarisce già in *Metrica e poesia del Novecento* (1992) e, più di recente, ne *Il verso* (2003). Nella prima di queste due opere, Esposito mette in dubbio il valore metrico dell'accapo e sostiene che questo principio possiede, citando Tomaševskij, «un tipo scadente di generalità», che comprende tutto e non definisce nulla[174]. Questa "generalità scadente" di cui parlava Tomaševskij viene ripresa da Esposito anche nel volume del 2003, dove la questione è ulteriormente approfondita. Qui l'autore assume fin dall'inizio un atteggiamento critico nei confronti di coloro che, a partire dallo studio di Cohen, vorrebbero vedere nel *découpage* il principio fondamentale e costitutivo del verso, della metrica e della poesia. Il *découpage* non è per lui che il segno grafico della segmentazione, e la segmentazione non è che la conseguenza della peculiare organizzazione del discorso che caratterizza il testo poetico e che lo distingue dal testo in prosa. Fin qui, la sua posizione non si allontana granché da quelle espresse da Menichetti o da Beltrami. Tuttavia, Esposito continua sostenendo

---

[170] *Ivi*, pp. 238-239.
[171] Zuliani 2012, p. 345.
[172] Giovannetti-Lavezzi 2010, p. 15.
[173] *Ivi*, p. 16.
[174] Cfr. Esposito 1992, p. 35. La citazione di Tomaševskij è tratta da *Sul verso* (1929), in *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di T. Todorov, Torino, Einaudi, 1968, p. 203.

che la particolare organizzazione del discorso che caratterizza il testo poetico si basa su un *principio ritmico*, più precisamente *isoritmico* nella metrica tradizionale, semplicemente *ritmico* nella metrica libera. Questo richiamo alla dimensione ritmica del verso si accompagna, ancora una volta, ad una concezione eminentemente sonora, auditiva, del verso: Esposito non approva il tentativo di Cohen di cercare una definizione fondata sui soli dati grafici, poiché il verso è «un fenomeno verbale, e quindi anzitutto sonoro»[175], e più avanti dichiara: «ciò che mi sta a cuore è la realtà "verbale" con cui la poesia si è, nei secoli, per lo più identificata, anche se non sono mancate commistioni con la dimensione visiva»[176]. La segmentazione del verso dipende dal suo carattere ritmico-musicale; qualora tale dipendenza venga meno, e la segmentazione risulti quindi arbitraria, non è più possibile parlare di "versi":

> La pratica del verso libero, pur liberissima in via di principio, non si identifica affatto e *tout court* con una qualsiasi e alla fine arbitraria frammentazione tipografica del discorso: semmai andrebbe sostenuto (con un diverso e consapevole irrigidimento dei principi teorici) che, quando solo arbitraria sia tale frammentazione (arbitrarietà che nondimeno ha avuto moltissimi cultori), sarà meglio rinunciare a parlare di versi.[177]

La posizione di Esposito, dunque, non si distingue tanto per la riduzione dell'accapo a *segno* o *indice* di qualcos'altro, quanto per la sua identificazione di questo "qualcos'altro" con un principio di natura completamente diversa, ossia quello ritmico-musicale, che implica anche una diversa concezione del verso – sonora e auditiva, anziché grafica e visiva. Per questo Esposito si colloca, nel panorama della critica italiana, in una posizione piuttosto isolata, come osserva anche Simone Giusti in un saggio del 2002, affermando che il valore del *découpage* come criterio di distinzione fra il verso e la prosa «è riconosciuto pressoché all'unanimità dai metricologi italiani»[178].

La riflessione di Giusti mette anche in luce come questo dato sia in contrasto con gli ideali dei primi poeti simbolisti e versoliberisti, che sostengono una concezione fonico-ritmica del verso; fin dall'ultimo decennio dell'Ottocento, tuttavia, sia fra i poeti versoliberisti che fra i loro detrattori, comincia a farsi strada la percezione che la dimensione visuale e (tipo)grafica del verso stia assumendo un'importanza ben maggiore di quanto i simbolisti avessero voluto. Di fatto, l'iniziale e programmatica supremazia del ritmo passa in secondo piano rispetto alla ragione tipografica, che finisce per imporsi nella coscienza metrica comune:

> A un'abolizione dello sguardo è infatti succeduta – non solo per reazione, ma anche per logica seppure involontaria conseguenza – la sua esaltazione; la supremazia del ritmo è stata sostituita dal successo della linea tipografica; alla

[175] Esposito 2003, p. 21.
[176] *Ivi*, p. 33.
[177] *Ivi*, p. 23.
[178] Giusti 2002, p. 35.

> ricerca dell'espressione autentica e individuale ha fatto seguito il rilancio del valore convenzionale del segno versale.[179]

Una delle conquiste del versoliberismo consiste dunque, secondo Giusti, nell'«aver attivato un processo di visualizzazione della poesia» che, con il tempo, sarebbe arrivato «a modificare radicalmente le modalità percettive del lettore e quindi, di conseguenza, i criteri compositivi dell'autore, il suo progetto versale»[180].

Anche la contrapposizione verso-prosa, che i primi versoliberisti avvertivano come ormai superata e che intendevano eliminare, «è in fondo riattivata e addirittura esaltata dal verso libero»:

> La dissoluzione del metro nel ritmo, l'impossibilità di continuare a 'misurare' il verso (ovvero a determinare nella 'misura' la sua principale caratteristica) non fa che portare in primo piano l'idea che esista un'altra precisa linea di demarcazione che consenta di separare il verso dalla prosa, la quale, nel caso specifico del verso libero, non può che essere il *découpage*.[181]

È evidente quindi lo scarto fra gli ideali propri della poetica simbolista, culla del versoliberismo, e i risultati effettivi di quest'ultimo: dal punto di vista teorico, il verso libero

> costringe a rivedere la definizione stessa di metro, che paradossalmente (rispetto alle intenzioni rivoluzionarie dei poeti simbolisti) viene a identificarsi sempre più con il verso – il *découpage*, a scapito del progetto fonico-ritmico – e in opposizione alla prosa (verso = non prosa, prosa = non verso), quando era palese l'intenzione di liberarsi di questa contrapposizione.[182]

Nella critica italiana, infatti, si osserva chiaramente questa tendenza all'identificazione della *poesia* con il *metro*, e del *metro* con il *verso*, in contrapposizione alla prosa. Nella già citata *Teoria e prassi della versificazione* di Di Girolamo, ad esempio, la *poeticità* è strettamente legata alla *metrica*, intesa come sinonimo di *versificazione*: «Nella metricità di un testo si può quindi individuare il carattere specifico della poesia; e saremmo qui propensi a identificare senz'altro *metricità* con *poeticità*, ove per metrico si intenda, con accezione lata, qualsiasi testo in versi (siano essi regolari o liberi)»[183]. Ancor più chiaro su questo punto è Menichetti, che apre la sua *Metrica italiana* con la dichiarazione:

---

[179] *Ivi*, p. 33. «È significativo che sia fra i protagonisti che fra i detrattori del primo versoliberismo siano diffusi «il timore e il rifiuto della "linea tipografica"» (*ibidem*).
[180] *Ivi*, p. 35.
[181] *Ibidem*.
[182] *Ivi*, p. 36.
[183] Di Girolamo 1976, p. 102. E l'autore continua, come in risposta all'obiezione avanzata da Pazzaglia in merito al *découpage* delle lapidi e dei cartelli pubblicitari: «Né deve scandalizzare il fatto di dover

> *assumiamo come appartenente all'ambito della poesia* (forma-poesia*), e dunque passibile di studio metrico, qualsiasi testo prodotto e recepito come letterario il quale si presenti suddiviso in segmenti tali, per estensione e per eventuali altre caratteristiche, da essere identificati come "versi".*[184]

E più oltre ribadisce:

> per noi è "metro" qualsiasi organizzazione della forma che l'autore mette in opera con l'intento di fare poesia, a patto che il principio che regge questa strutturazione del materiale fonico sia individuato e accettato dal lettore come atto a produrre non-prosa.[185]

La questione dell'*enjambement*

L'identificazione di *metro* e *verso* non sembra invece altrettanto diffusa nella critica francese, che tende piuttosto a dissociare i due concetti distinguendo il verso metrico (quello classico/tradizionale/regolare) dal verso a-metrico, o ritmico (il *vers libre*). Così, la distinzione introdotta da Gaston Paris fra il verso *lettré* (metrico) e quello *populaire* (ritmico) sembra riproporsi nella distinzione fra il verso francese tradizionale (metrico) e il *vers libre* (ritmico), con la differenza che, mentre nell'Ottocento la versificazione *populaire* e *rythmique* veniva considerata come la più fedele al genio linguistico francese, la svolta epistemologica degli anni Ottanta comporta la svalutazione di ogni forma di versificazione non isosillabica.

La dissociazione teorica fra *metro* e *verso* sta alla base della riflessione di un altro degli studiosi presenti al convegno della Sorbona del 1996, Jean-Pierre Bobillot, in merito all'*enjambement* – un'altra questione fondamentale per la definizione del verso, e soprattutto del verso libero, e strettamente legata a quella del *découpage*. Se si riconosce, infatti, che il discorso in versi si distingue da quello in prosa perché è organizzato secondo una logica diversa e indipendente rispetto a quella linguistica e sintattica o, in altre parole, perché sovrappone alla segmentazione linguistica e sintattica un altro tipo di segmentazione, metrica o versale, è chiaro che questo scarto rispetto alla struttura linguistico-sintattica è evidenziato proprio dall'*enjambement*.

Secondo Bobillot, il problema dell'*enjambement* nasce dal fatto che esso è nella natura del *verso*, mentre rappresenta una minaccia per il *metro*. La segmentazione versale è «indifférente par principe aux données linguistiques, ou encore: *arbitraire* par rapport à la langue», e «il est donc, dans la "nature" du vers [...] qu'il y ait *enjambement*»; al contrario, «il est dans la nature du mètre [...] d'interdire, de prévenir

---

considerare come "poetico" anche il carosello pubblicitario, quando esso sia enunciato in versi. Siamo del resto assuefatti, da millenaria tradizione, a altri tipi di poesia "applicata"».

[184] Menichetti 1993, p. 1.

[185] *Ivi*, p. 26.

la possibilité même de l'enjambement»[186], perché il metro ha bisogno, per esistere, della *concordance*, ossia della coincidenza, della fusione (e confusione) con la sintassi:

> L'instrument, le garant de la pérennité du système, c'était donc l'abstraction métrique, mais combiné – et idéologiquement assimilée – au principe de concordance des marquages (qui ne lui est pas propre). Pour durer, pour être en tant que tel, le Mètre a besoin de cette fiction, de cette confusion du mètre, du vers et de la langue.[187]

In questo quadro, Bobillot mette in luce l'accordo, sulla proscrizione dell'*enjambement*, fra i teorici di epoca classica e i primi *vers-libristes*: la coincidenza con la sintassi, e quindi con *le sens*, viene promossa dai primi, nel XVII secolo, per motivare la forma metrica e dai secondi, alla fine dell'Ottocento, per giustificare la segmentazione versale, il *découpage*. In entrambi i casi, si vuole impedire l'arbitrarietà della segmentazione, motivandola dal punto di vista sintattico-semantico; di qui la concezione del verso come *unité de pensée*[188]. Per i primi *vers-libristes*, la proscrizione dell'*enjambement* è funzionale a far sì che i loro versi, benché di varia misura, possano comunque essere riconosciuti come tali in virtù della loro concordanza con la sintassi, che li accomuna ai versi tradizionali. Questa teoria pone però alcuni problemi: innanzitutto non spiega perché, dopo il primo versoliberismo, questa necessità di *concordance* sia venuta meno[189]. Poi, Bobillot attribuisce all'*enjambement* il ruolo di «pierre de touche»[190], ossia di criterio distintivo del metro: se l'*enjambement* provoca una dissonanza, questo significa che il confine sul quale si crea tale dissonanza è un confine metrico, mentre se tale dissonanza non è percepibile, non è questione di metro. In questo modo, però, Bobillot sembra supporre che nei componimenti in *vers libres*, nei quali il metro non c'è, ma è solo "simulato" attraverso la *concordance*, un *enjambement* non produrrebbe alcuna dissonanza, e questa sembra una posizione opinabile.

Il ruolo fondamentale dell'*enjambement* nella percezione e persino nella definizione del verso è un tema discusso dagli studiosi sia di parte francese che italiana. Da entrambi i lati c'è stato chi ha individuato nell'*enjambement*, o meglio nella possibilità dell'*enjambement*, l'essenza del verso. Fra i critici italiani che si sono occupati del verso libero è ben nota la riflessione di Agamben, secondo il quale «la possibilità dell'*enjambement* costituisce il solo criterio che permette di distinguere la poesia dalla prosa»[191].

---

[186] Bobillot 2000, p. 113.
[187] *Ivi*, p. 124.
[188] Cfr. *ivi*, p. 121.
[189] È l'obiezione avanzata da Van den Bergh 2001.
[190] Bobillot 2000, p. 118.
[191] Agamben 1996, p. 113. Ma cfr. anche Jean-Claude Milner, *Ordre et raison de langue*, Seuil, 1982: «Il y a vers dans une langue dès qu'il est possible d'insérer des limites phonologiques sans avoir égard à la structure syntaxique» (cit. in Joubert 1988, p. 144).

Tuttavia, in una prospettiva comparatistica, la questione è complicata dal fatto che questo fenomeno metrico-sintattico ha avuto, nella tradizione poetica francese, una storia ben diversa che in quella italiana, e questo ne determina anche una diversa percezione[192]. Se ne può avere una prova leggendo la voce *Alexandrin* del *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* di Henri Morier, che riporta alcuni esempi di *enjambement* nell'alessandrino classico e romantico: il primo è tratto da Racine, «Mais tout n'est pas détruit, et vous en laissé vivre / Un... Votre fils, seigneur, me défend de poursuivre» (*Phèdre*, V, II); il secondo da Musset, «Jette un dernier regard aux cimes des forêts, / Et meurt. – Les nuits d'hivers suivent les soirs de près» (*Premières poésies, Le Saule*)[193]. Se il primo *enjambement* può apparire tale anche ad un lettore italiano, il secondo appare molto più incerto, soprattutto per la presenza di una virgola a fine verso e della congiunzione all'inizio del successivo[194].

Se rapportata al *vers libre*, poi, la questione dell'*enjambement* risulta ancora più problematica, dal momento che, come si è accennato, il primo versoliberismo fu caratterizzato, all'inizio, dalla proscrizione dell'*enjambement*, pronunciata dai suoi iniziatori francesi con una severità pari, se non superiore, a quella dei teorici del verso classico, e del tutto inedita in Italia.

Il paradosso che lega in Francia *enjambement* e *vers-librisme* è stato ben messo in luce da Jean Robeay nel suo saggio *Le vers libre et ses frontières*: l'*enjambement* è un fenomeno innegabilmente connesso alla liberazione del verso, e che come tale si diffonde progressivamente fra i poeti romantici, ma nel momento in cui la liberazione del verso viene effettivamente teorizzata e messa in atto, esso ne rimane escluso[195]. In realtà, la ragione di questa esclusione si può comprendere facilmente se si considera, con Menichetti, che l'*enjambement* è «il caso più flagrante di 'disaccordo'» tra la segmentazione linguistica e la segmentazione metrica, ed è quindi «il fenomeno che con più evidenza fa risaltare, sulla neutralità della prima, l'artificialità della forma-poesia»[196]: il *vers libre* nasce invece da un'istanza di naturalezza espressiva, in contrapposizione all'artificialità della metrica tradizionale. Ai primi *vers-libristes* francesi l'*enjambement* appare dunque un artificio poetico superato, necessario magari quando la misura dei versi era fissa, ma oramai inutile. Gustave Kahn lo definisce «un trompe-l'œil transmutant deux vers de douze pieds en un vers de quatorze ou quinze et un de neuf ou dix»[197], e spiega che se i poeti romantici ne hanno fatto uso è perché non avevano capito che «l'unité vraie n'est pas le *nombre* conventionnel du vers, mais un arrêt simultané du sens et du rythme sur toute fraction organique du vers et de la pensée»[198]. Una riflessione simile viene sviluppata anche da Albert Mockel in *Propos*

[192] Per una trattazione completa dell'*enjambement* nella poesia italiana, cfr. Menichetti 1993, pp. 477-505.
[193] Cfr. Morier 1981, p. 46.
[194] Cfr. Menichetti 1993, pp. 478-479.
[195] Cfr. Robeay 2009, p. 161: «L'enjambement est ainsi ce qui pousse au vers libre mais aussi ce qui se trouve exclu du vers libre».
[196] Menichetti 1993, p. 478.
[197] Kahn 1897, p. 24.
[198] *Ivi*, p. 26.

de littérature, dove si legge che la monotonia del verso tradizionale non deriva dalla *concordance*, ma dall'isosillabismo, e che i romantici hanno cercato di rimediare a tale monotonia senza comprenderne la vera causa[199]:

> Si les Romantiques avaient dû, pour amoindrir la monotonie de la strophe, entrelacer souvent par des dispositions contrariées les mouvements de la phrase et l'armature fixe du vers, il n'est plus besoin d'un tel artifice dans les techniques d'aujourd'hui. L'enjambement, autrefois constamment nécessaire, est devenu un moyen d'expression nullement distinct des autres et ne sera plus employé que pour un but prévu, et par exception: l'analyse logique peut dorénavant coïncider avec le vers sans amener l'uniformité, car elle s'unit au rythme désinvolte et primesautier, et chaque ligne nouvelle (ou presque!) peut offrir un nombre de syllabes nouveau.[200]

Il fatto che i poeti dei secoli precedenti facessero uso dell'*enjambement* viene considerato una prova della necessità del *vers libre*, della necessità cioè di liberare il verso permettendogli di esprimere compiutamente il pensiero: come scrive Camille Mauclair rispondendo all'*Enquête internationale sur le vers libre* di Marinetti, «dès qu'il y a rejet, on a l'indication respiratoire qu'il faut cesser d'aligner des vers réguliers»[201].

Due sistemi diversi

Il saggio di Jean Robeay si apre con la constatazione che la pratica del verso libero risulta più problematica in Francia, dove pure ha avuto inizio, che in ogni altro paese. La sua trattazione è particolarmente interessante perché l'autore, mirando a creare un quadro complessivo funzionale all'analisi della poesia francese di Ungaretti, si pone in una prospettiva comparatistica italo-francese.

La questione dell'*enjambement*, secondo Robeay, è direttamente legata a quella dell'accento: ciò che distingue – e isola – il francese rispetto alle altre lingue europee è il fatto che «l'accent du français est final [...] dans le mot et dans le groupe»[202] e che l'*accent de groupe* prevale nettamente sull'*accent de mot* – un dato, questo, universalmente accolto dai metricisti francesi[203]. Questo fa sì che l'accento cada sempre in corrispondenza con la cesura e con la fine del verso, e tale coincidenza rende il ritmo della poesia francese particolarmente marcato, perché concentrato su di un unico punto, quello finale. Ciò può spiegare secondo Robeay diversi fenomeni caratteristici della poesia francese: primo, il culto della rima, che esalta l'accento finale del verso, al punto che «les vers blancs fonctionnent infiniment moins bien en français que dans la plupart

[199] Cfr. Mockel 1894, p. 130.
[200] *Ivi*, p. 133.
[201] *Enquête* 1909, p. 67.
[202] Robeay 2009, p. 161.
[203] Cfr. Van den Bergh 2001.

des langues»; secondo, l'importanza della suddivisione dell'alessandrino in due emistichi; terzo, «l'impression de violence que procure tout enjambement: posant l'accent sur le rejet, on n'entend plus – dans une lecture *ad sensum* – ou beaucoup moins le mot qui ferme le vers précédent, mot auquel la langue ne donne aucun accent»[204]. In questo modo Robeay arriva a giustificare, sulla base della sola differenza di accento, quelle che sono anche le tre principali differenze che si riscontrano fra il sistema metrico francese e quello italiano: il ruolo della rima; la divisione del verso in emistichi e quindi la cesura; la percezione dell'*enjambement*. Nella poesia francese, la tensione fra metrica e sintassi risulta decisamente più forte.

Robeay dichiara, *en passant*, che il sistema italiano è sillabico *e* accentuale, mentre quello francese è esclusivamente sillabico, e aggiunge che «nous sommes ici, comme on le voit, dans des faits de langue»[205]. Si ripropone così, di fatto, la distinzione che veniva operata dai trattatisti francesi del XVII e XVIII secolo, prima della *théorie de l'accent*, e che all'epoca determinò, come ha spiegato Gouvard, l'isolamento e la marginalizzazione del sistema metrico francese, ostacolando lo studio della metrica europea in una prospettiva comparatistica. Oggi, tuttavia, come ha fatto notare Carla Van den Bergh, «la reconnaissance du syllabisme comme constituant fondamental du vers français n'est plus un obstacle à la constitution d'un programme de métrique générale et comparée»[206], e in ambito francese questo indirizzo di studi ha ottenuto nuovo credito proprio a partire dal convegno del 1996 che ha sancito la "svolta sillabica".

Del resto, la possibilità di inserire il sistema metrico francese nel quadro degli studi di metrica comparata, pur riconoscendone la peculiarità, era già stata messa in atto da Michail Gasparov, nella sua *Storia del verso europeo*, del 1989. La trattazione di Gasparov si basa sull'individuazione di due principi fondamentali della versificazione europea: il principio sillabico e il principio tonico (ossia accentuale), che possono anche combinarsi in forme di versificazione mista, o sillabotonica. La storia del verso europeo da lui delineata è quindi la storia di come questi due principi si sono imposti nelle diverse letterature europee, si sono influenzati reciprocamente e talvolta combinati, e sono arrivati a prevalere l'uno sull'altro. In questo quadro, Gasparov colloca il sistema metrico francese e quello italiano (e spagnolo) all'interno della stessa categoria, quella del "verso sillabico romanzo", e spiega che, superata la fase medievale di oscillazione fra il principio sillabico e quello tonico, il verso romanzo ha assunto una «forma rigorosamente isosillabica»[207]. Tuttavia, considerando dapprima le innovazioni metriche rinascimentali (in particolare il rifiuto della rima e il successo del verso sciolto) e, in seguito, lo sviluppo del sillabotonismo nel XIX secolo, Gasparov nota che il verso francese risulta il più conservativo, l'unico dei versi romanzi a mantenersi «intatt*o* da

[204] Robeay 2009, p. 162.
[205] *Ivi*, p. 166.
[206] Van den Bergh 2001.
[207] Gasparov 1993, p. 161.

seduzioni sillabotoniche»[208], «a quanto pare perché esso era il "più sillabico" di tutti, meno di tutti si staccava dal ritmo naturale della lingua»[209]. Mentre il sistema metrico italiano ha dimostrato una certa apertura a forme di versificazione sillabotonica, quello francese è rimasto impermeabile a tali tendenze, almeno fino alla svolta versoliberista. E benché Gasparov preferisca attribuire le caratteristiche dei diversi sistemi metrici alle rispettive tradizioni poetiche, piuttosto che alle lingue, la differenza fra il sistema italiano e quello francese lo costringe ad ammettere che

> le peculiarità delle lingue svolsero un certo ruolo: così nel francese l'accento di parola quasi non si sente, ma si sente solo quello sintagmatico, di frase […], nello spagnolo e in italiano si sente abbastanza anche l'accento delle singole parole, perciò nella poesia francese il sillabotonismo non si è sviluppato affatto, mentre in quelle spagnola e italiana in qualche modo esso si è manifestato nella struttura delle principali misure e negli esperimenti periferici.[210]

Secondo Gasparov, nella versificazione italiana, l'impulso alla «sillabotonicizzazione» è stato dovuto, da una parte, all'influenza della musica, dall'altra, paradossalmente, a quella del francese. Egli spiega che fin dalla prima metà del XVIII secolo, a partire da Metastasio, alcuni versi brevi, in particolare il settenario e l'ottonario, acquisirono un ritmo fisso di tripodia giambica e di tetrapodia trocaica che rimase prevalente per tutto il XIX secolo; contemporaneamente, vennero recuperati alcuni metri secondari derivati da quelli francesi, in particolare il doppio settenario (o martelliano) e il novenario (corrispondenti all'alessandrino e all'*octosyllabe*), ma con un aspetto ritmico molto più rigido rispetto ai loro modelli francesi, quasi esclusivamente giambico[211].

Sull'importanza della musica nell'affermazione, nella metrica italiana, del principio tonico o accentuale, si è soffermato in modo particolare Luca Zuliani, che attribuisce un ruolo centrale al passaggio dalla musica logogenica di epoca medievale alla moderna musica tonale, affermatasi tra Cinquecento e Seicento con la nascita dell'opera: se prima la metrica prevaleva sulla musica e la regolarità metrica era affidata all'isosillabismo, in seguito è la musica a prevalere, e alla musica viene affidata la regolarità metrica. Il mantenimento del principio isosillabico è dipeso in parte dal carattere conservativo della tradizione letteraria (in particolar modo quella italiana) e in parte al fatto che la nuova metrica basata sull'isocronia accentuale risultava effettivamente poco adatta alla lingua italiana, che è una lingua ad isocronia sillabica. Ad una fase in cui l'isosillabismo sopravvive affiancato dalla tendenza a strutturare i versi in piedi (il che dà luogo a versi isosillabici *e* ad accenti fissi), segue tuttavia la crisi dell'isosillabismo[212].

---

[208] *Ivi*, p. 296.
[209] *Ivi*, p, 198.
[210] *Ivi*, p. 179.
[211] Cfr. *ivi*, p. 296.
[212] Cfr. Zuliani 2012, pp. 350 e segg.

Ci si potrebbe domandare se sia possibile osservare, nelle opere dei teorici italiani del XIX secolo, una presa di coscienza di questa crisi del sillabismo e una tendenza, paragonabile a quella che è stata individuata nella trattatistica francese, a sostituire al "principio sillabico" il "principio accentuale".

Considerando il trattato *Della versificazione italiana* di Giovanni Berengo – che fu pubblicato nel 1854 ed è fra i più noti e stimati trattati di metrica italiana dell'epoca – si può osservare come la descrizione del sistema metrico italiano sia fondata sulla conciliazione dei due principi, sillabico e accentuale. Il verso, scrive l'autore, è «un'artificiosa disposizione di parole atta a rendere armonia»[213], e «nella lingua italiana l'armonia particolare di ciascun verso consiste nel numero di sillabe e nella collocazione degli accenti»[214]; la *Parte prima* dell'opera si apre con un capitolo *Degli accenti*, cui segue immediatamente quello *Delle sillabe*. L'accento risulta una componente essenziale del verso italiano; tuttavia, può essere interessante notare che l'autore non utilizza praticamente mai il termine *ritmo*.

Quest'ultimo è invece fondamentale nelle tre maggiori opere di "metrica comparata" pubblicate in Italia alla fine del secolo: innanzitutto, *Il ritmo dei versi italiani* di Francesco Zambaldi (1874), poi il *Manuale di metrica classica italiana ad accento ritmico* di Angelo Solerti (1886), e *D'una teoria razionale di metrica italiana* di Giuseppe Fraccaroli (1887). Si tratta di testi che si pongono la questione, divenuta particolarmente attuale con le *Odi barbare* carducciane, della possibilità di trasporre i metri classici in italiano, e delle modalità con cui realizzare tale trasposizione. Qui, il sistema metrico viene descritto principalmente in termini di ritmo e di accento. Zambaldi propone una classificazione dei versi italiani in base agli accenti fissi e mobili:

> Parmi che i versi italiani si possano dividere in due classi; negli uni è fissato il posto di tutti gli accenti, e il trasportarne uno solo altera l'essenza del ritmo; negli altri solo alcuni hanno sede stabile, in generale quelli dove cadono le tesi, cioè dove, battendo il tempo, si entra in battuta, mentre è lasciata una certa libertà per gli accenti secondari, che segnano le suddivisioni interne della battuta e che chiameremo arsi. Alla prima categoria appartengono il senario, l'ottonario, il decasillabo; alla seconda il quinario, il settenario, l'endecasillabo.[215]

Quanto al verso principe della tradizione italiana, Zambaldi afferma che «l'endecasillabo ha dunque quattro accidenti ritmici: due principali che seguono l'entrare in battuta, e due secondari a mezza battuta», e che «esso incomincia con un'arsi a cui segue una tesi, poi una seconda arsi e finalmente la tesi costante sulla

[213] Berengo 1854, p. 622.
[214] *Ivi*, p. 623.
[215] Zambaldi 1874, p. 22.

decima sillaba»[216]. Si tratta di una descrizione che non può non ricordare, a questo punto, quelle formulate dai teorici francesi per l'alessandrino. Inoltre, esattamente come i francesi[217], Zambaldi si sofferma ad illustrare tutte le possibili varietà ritmiche dell'endecasillabo, in base alla posizione degli accenti primari e secondari. Una parte importante della sua trattazione è dedicata alla rappresentazione dei versi italiani – prima quelli ad accenti fissi, poi quelli ad accenti fissi e mobili – attraverso la notazione musicale; mentre per il senario o l'ottonario ne è sufficiente una sola, per l'endecasillabo ne vengono riportate ben quattordici.

Nella conclusione dell'opera, infine, Zambaldi spiega che la sua trattazione, basandosi su una concezione "naturale" del ritmo, consente di sviluppare lo studio della metrica in un'ottica comparatistica:

> L'intento principale del presente scritto […] era di mostrare che oltre al metodo puramente empirico, con cui s'insegna la metrica italiana, v'è un altro metodo, che considerandola come una delle tante forme in cui si manifesta una proprietà inerente alla natura umana, cioè il senso ritmico, in esso e nelle sue leggi cerca le intime ragioni delle forme poetiche e ne studia le analogie con le manifestazioni simili d'altri popoli e d'altri tempi.[218]

Nel *Manuale di metrica classica italiana ad accento ritmico* di Solerti, evidentemente dedicato alla resa italiana dei metri classici, la prima parte, intitolata *Teoria metrica italiana*, propone una descrizione del verso basata anch'essa su accenti e piedi, nella convinzione che «il fondamento ritmico del verso italiano è l'accento della parola»[219], e che «alcun altro principio non può esservi per il verso italiano»[220]. Ma Fraccaroli è ancora più chiaro su questo punto: egli infatti apre il suo trattato, *D'una teoria razionale di metrica italiana*, dichiarando di essere persuaso

> che la tecnica dei versi nostri si potesse razionalmente divisare assai meglio che non con quelli empirici e stupidi accozzamenti di sillabe dalle quattro alle undici con uno o due accenti piantati o qua o là, e sì perché sì, come si insegnava al buon tempo andato nelle grammatiche e nelle scuole.[221]

Viene qui chiaramente enunciato il superamento del principio sillabico in favore del principio accentuale; anzi, secondo l'autore, «le regole di sopra poco lodate del

[216] *Ivi*, p. 54. Si noti che per Zambaldi sia le arsi che le tesi corrispondono ad accenti: le tesi agli accenti primari, le arsi a quelli secondari. Quindi, nell'endecasillabo, la seconda tesi è fissa sulla 10ª sillaba, mentre la prima può cadere sulla 4ª o sulla 6ª.
[217] Cfr. in particolare Vaultier 1840.
[218] *Ivi*, p. 63.
[219] Solerti 1886, p. 8.
[220] *Ivi*, p. 11.
[221] Fraccaroli 1887, p. 1.

contar le sillabe da quattro ad undici» sono da considerare «un debilitante che contribuì forse a far intristire la poetica nostra»[222].

Il verso italiano è dunque, per Fraccaroli, «un sistema ritmico di piedi che termina con una pausa»[223]: in questo, c'è perfetto accordo con quanto affermato dai teorici d'Oltralpe in merito al verso francese. Tuttavia, Fraccaroli ritiene che il sistema metrico italiano e quello francese, malgrado l'origine comune, abbiano avuto un'evoluzione diversa e siano approdati a risultati diversi: «Procedendo nel loro sviluppo più naturale e più proprio, il ritmo italiano e il francese si separarono. L'Italiano, come si staccò dalla musica, sentì il bisogno di fissare gli accenti a posti determinati; il Francese continuò a computar solo per sillabe»; ne deriva «quella certa rilassatezza di suono che sentiamo nei versi francesi in confronto dei nostri», dovuta al fatto che «la varietà loro è a danno del ritmo, almeno come lo sentono e lo gustano le orecchie italiane»[224]. Un'altra differenza riguarda la «concordanza che in generale dev'essere tra il periodo ritmico e il periodo grammaticale»: la *concordance* che per i Francesi è una regola, per gli Italiani è invece la condizione più naturale, ma non l'unica e nemmeno la migliore dal punto di vista artistico; anzi, proprio la varietà che nasce dal diverso andamento del periodo ritmico e del periodo grammaticale costituisce «uno dei secreti del verso». E Fraccaroli allude con un certo disprezzo alle rigide limitazioni francesi sull'*enjambement* («io non vorrei avere sulla coscienza il cattivo esempio di regole piccine e cachetiche, come quelle che governano l'*enjambement* del verso francese»[225]).

Si ripropone quindi, in una prospettiva italiana, la tradizionale differenziazione fra i due sistemi: quello francese sillabico, quello italiano accentuale. Ed effettivamente, confrontando questi trattati di metrica italiana con quelli francesi più o meno contemporanei, si può osservare come, a partire da premesse simili – la centralità del ritmo, l'interpretazione del verso come successione di piedi ritmico-accentuali – i risultati siano un po' diversi, e questo per ragioni in parte linguistiche – il diverso ruolo dell'accento in francese e in italiano, ossia il fatto che l'italiano è una lingua ad accento di parola mentre il francese è una lingua ad accento di gruppo – e in parte culturali – il diverso valore dell'*enjambement*, e quindi della *concordance*, nella poesia francese e italiana. Così in Italia, dove la questione che maggiormente interessa gli studiosi riguarda la possibilità di trasporre in italiano i metri classici, gli studi di metrica propongono un'analisi dei versi italiani per piedi, intesi come unità ritmico-accentuali che, come anche nella poesia classica, non tengono in alcun conto i limiti di parola o di sintagma, perché sono del tutto indipendenti dalla sintassi. Nella trattatistica francese, invece, il primato del principio ritmico-accentuale, in combinazione con un sistema linguistico caratterizzato dall'accento di gruppo e con una tradizione metrica caratterizzata dalla *concordance*, conduce ad un'analisi dei versi per *groupes rythmiques* o *accentuels*, che sono, come si è visto, qualcosa di ben diverso rispetto ai

[222] *Ivi*, p. 3.
[223] *Ivi*, p. 25.
[224] *Ivi*, p. 97.
[225] *Ivi*, pp. 56-57.

piedi classici: non hanno attinenza solo con la metrica, ma anche con la linguistica e la psicologia, sono unità naturali e biologiche, universali, e quindi proprie di ogni discorso umano, in versi come in prosa. È chiaro quindi che le implicazioni di un'analisi del verso per piedi classici, in ambito italiano, o per *groupes rythmiques*, in ambito francese, non sono esattamente le stesse, benché entrambe le possibilità siano il risultato di una crisi del sistema metrico tradizionale, percepito come inadeguato, e di una sua re-interpretazione.

Conclusioni e punti di partenza

Alla luce di tutto questo, la trattatistica francese pre-ottocentesca, che contrapponeva il verso francese a quello italiano sulla base dell'accento, sembra effettivamente degna della rivalutazione di cui è oggetto nella contemporanea critica d'Oltralpe. Il quadro che emerge si può così riassumere: in virtù di una differenza linguistica – riguardante la natura dell'accento – fra l'italiano e il francese, il sistema metrico italiano ha integrato l'isosillabismo con alcuni elementi tonali, rimasti invece estranei alla metrica francese; all'inizio dell'Ottocento si è venuto tuttavia a creare in Francia un clima culturale particolarmente propenso ad accogliere l'influenza dei modelli stranieri di versificazione accentuale, i cui principi si sono progressivamente affermati nei trattati di metrica, arrivando a modificare la concezione tradizionalmente "sillabica" del verso francese regolare, che solo negli ultimi decenni è stata riportata in primo piano dagli studiosi.

Ma, oltre a modificare la percezione e la definizione del verso tradizionale, la teoria dell'accento sembra aver avuto un ruolo fondamentale anche in rapporto al *vers libre*, sia per quanto riguarda la sua elaborazione teorica, che deriva almeno in parte da una radicalizzazione del principio ritmico-accentuale, sia per quanto riguarda la sua trattazione da parte della critica francese. Il *vers libre* è nato in contrapposizione al verso tradizionale, quando ancora prevaleva la concezione sillabica di quest'ultimo; mano a mano che a questa si sostituiva un'interpretazione ritmico-accentuale, è stato tendenzialmente assimilato al verso tradizionale; infine, con la riscoperta della natura profondamente sillabica di questo, è stato soggetto ad una marginalizzazione e ad una tendenziale svalutazione: una volta ridefiniti i confini della metrica, il *vers libre* ne è rimasto escluso.

Negli studi metrici italiani dell'ultimo secolo, invece, non si riscontrano rivoluzioni epistemologiche paragonabili a quella avvenuta in Francia, e anche la riflessione sul verso libero sembra caratterizzata da una sostanziale linearità. Anzi, a fronte del ritardo italiano per quanto riguarda la nascita e l'affermazione del verso libero, la critica italiana sembra aver affrontato la questione con un certo anticipo rispetto a quella francese, sfavorita proprio dall'impostazione teorica in essa prevalente. In Italia, gli interventi critici sul tema del verso libero sono aumentati soprattutto nel corso degli anni Ottanta, e all'inizio degli anni Novanta sono comparse le prime due opere interamente dedicate ad esso: *Metrica del verso libero italiano (1888-1916)*, di

Paolo Giovannetti (1994) e *Dai simbolisti al Novecento. Le origini del verso libero italiano* di Alberto Bertoni (1995). In Francia, invece, è stato necessario attendere il già citato *Le Vers libre* di Michel Murat (2008): nella sua recensione a quest'ultimo, Jean-François Puff osserva che l'opera di Murat colma «une lacune surprenante dans le champ des études poétiques»[226], dal momento che il *vers libre* non era mai stato prima oggetto di uno studio sistematico. D'altra parte, proprio il cambiamento di prospettiva che si è verificato negli studi metrici francesi ha determinato, in Francia, un maggiore sviluppo della riflessione sulla disciplina metrica, sia da un punto di vista concettuale che storiografico.

I lavori di Giovannetti e di Bertoni costituiscono inevitabilmente il punto di partenza di questo studio, sul versante italiano, benché la prospettiva qui adottata sia un po' diversa: mentre infatti i due autori si propongono di illustrare gli sviluppi della poesia versoliberista italiana dagli esordi fino sostanzialmente ad Ungaretti, privilegiando il primo Novecento, in questa sede si è preferito concentrare l'attenzione, da una parte, sulle circostanze della prima apparizione del verso libero alla fine dell'Ottocento e, dall'altra, sull'approccio della critica alla questione.

A questo proposito, la *Metrica del verso libero italiano* di Giovannetti rappresenta perfettamente, come si è già osservato, la tendenza caratteristica della critica italiana ad includere la poesia in versi liberi nell'ambito degli studi metrici. «Il verso libero», scrive Giovannetti, «talvolta sentito come la manifestazione d'una pura *ritmicità*, del *ritmo* – cioè – in quanto fenomeno ineffabile privo di ogni condizionamento esterno, in realtà è a tutti gli effetti un *metro* che – come tale – determina la costanza di alcune prassi intersoggettive»[227]. Tuttavia, quanto alle caratteristiche che definiscono il verso libero italiano come forma, consentendo di distinguerlo dal verso tradizionale, esistono almeno due posizioni diverse. Nel 1984, Pier Vincenzo Mengaldo ha suggerito innanzitutto di abbandonare la formula tradizionale di "verso libero" – «calco passivo del francese *vers libre*» – per «parlare invece più comprensivamente – come è necessario per un fenomeno che colpisce tutta la struttura metrica e non solo la versificazione – di "metrica libera"»[228]; ma soprattutto ha proposto che si parli di "metrica libera" a tutti gli effetti soltanto nel caso in cui si verifichi la compresenza di queste tre condizioni:

> 1. Perdita di funzione della rima, che diviene assente o sporadica, tale cioè, anche nel secondo caso, da perdere il suo preciso valore strutturante e di indicatore di una regolarità formale, per ridursi a mero effetto locale o ad automatismo tecnico. 2. Libera mescolanza di versi canonici e non canonici, intendendo per i secondi soprattutto i cosiddetti «versi lunghi», di misura superiore all'endecasillabo, purché non si configurino regolarmente come doppi senari (diffusi in particolare nei libretti per musica) e soprattutto come doppi settenari o alessandrini. Non importa naturalmente la presenza anche massiccia di misure

[226] Puff 2008.
[227] Giovannetti 1994, p. 13. Cfr. anche Giovannetti-Lavezzi 2010, p. 13.
[228] Mengaldo 1984, p. 140.

> tradizionali, e dello stesso endecasillabo […]. 3. Mancanza dell'iso-strofismo, in cui è opportuno distinguere un grado debole: le strofe sono diversamente configurate quanto a componenti versali e loro collocazione, ma conservano lo stesso numero di versi, inducendo perciò, almeno graficamente, un effetto di regolarità; e un grado forte: le strofe sono anche di diverse dimensioni.[229]

Benché sia stata formulata nell'ambito di un saggio dedicato ad un caso specifico – la metrica del primo Govoni – questa sembra costituire tutt'ora, come nel momento in cui scrive Giovannetti, «la descrizione del verso libero certo più autorevole, e meglio argomentata»[230], e continua a rappresentare un punto di riferimento imprescindibile per affrontare la questione, sia che venga accolta, sia che venga messa in discussione. Giovannetti, pur riconoscendone il valore, la ritiene eccessivamente restrittiva, osservando che, in pratica, essa porta ad escludere dall'ambito della "metrica libera" – riconducendole a quell'area intermedia che Mengaldo chiama "metrica liberata" – molte esperienze poetiche che sono state considerate, nel momento della loro composizione e della loro pubblicazione, come "versi liberi" a tutti gli effetti; in altre parole, «la consapevolezza metrica, peraltro non sempre limpidissima e priva di contraddizioni, di autori e pubblico non può essere ignorata, se del verso libero si vuol fornire una caratterizzazione storicamente e filologicamente corretta»[231]. Tenendo presente questo, e facendo riferimento agli studi di Benoît de Cornulier, Giovannetti sostiene che il principio fondamentale della metrica tradizionale – italiana come francese – sia costituito dall'isosillabismo, rispetto al quale l'isostrofismo e la rima risultano ridondanti, e che di conseguenza il «"principio formale"», il «fattore invariante» del verso libero possa essere rappresentato dal solo mancato rispetto dell'isosillabismo:

> Condizione minima per l'esistenza d'una versificazione libera – stando ai giudizi di autori e critici fra Otto e Novecento – è infatti l'uso di testure polimetriche, dove le singole linee non sempre eccedono la misura dell'endecasillabo; e ciò indipendentemente dal fatto che la varietà di versi in questione sia inquadrata entro forme strofiche tradizionali. Le quartine di Giulio Orsini, voglio dire, *sono* versi liberi, ancorché regolarmente rimate; e a maggior ragione le tetrastiche di Govoni, o le *strofi* di *Maia*.[232]

Secondo Giovannetti, quindi, «in un organismo versoliberista può ricorrere ogni indice tradizionale, purché manchino le relazioni di uguaglianza sillabica»[233]; il che significa che «condizione necessaria e sufficiente per l'esistenza del verso libero, in

[229] *Ibidem*.
[230] Giovannetti 1994, p. 4.
[231] *Ivi*, p. 5.
[232] *Ivi*, pp. 6-7. Altrimenti, aggiunge Giovannetti, non si potrebbe spiegare «la presenza entro la tradizione italiana di una forma isosillabica ma del tutto priva di rima e di strofismo, come l'endecasillabo sciolto» che, sulla base della definizione di Mengaldo, «rischia di apparire una sorta di verso liberato», e che dimostra invece «come il sistema metrico italiano "classico" possa fare a meno della rima e della strofa, almeno in presenza del suo verso più usitato».
[233] *Ivi*, p. 12.

Italia, è il *mancato rispetto dell'isosillabismo*», e che «né i vari tipi di strofe eventualmente adottate (regolari o estemporanee), né i vari usi delle rime possono impedire all'anisosillabismo anche più moderato di spianare la strada alla pratica del verso libero»[234].

È sicuramente condivisibile l'affermazione di Giovannetti sulla necessità di interpretare le forme poetiche in una prospettiva storica, cercando di tenere conto della «consapevolezza metrica» degli autori e del pubblico, della loro percezione, per quanto questa possa essere difficile da ricostruire e da comprendere con esattezza. Come ha ben osservato lo stesso autore,

> il problema critico forse maggiore per chi si occupa del verso libero italiano […] è la mancanza di una consapevolezza sufficientemente diffusa in merito alla nuovissima forma, soprattutto negli anni in cui se ne registrano le prime esperienze; sono cioè scarse quelle testimonianze teoriche e critiche sull'argomento che, insieme all'analisi formale vera e propria, possano permetterci di valutare la reale natura di molti fra gli esempi di libertà metrica offerti dagli autori italiani fra Otto e Novecento. E addirittura, se leggiamo i non numerosi testi che infrangono questa sorta di regola del silenzio, constatiamo che spesso creano più problemi […] di quanti non ne risolvano.[235]

Malgrado ciò, la questione della *consapevolezza* e della *percezione* rimane di estrema importanza, tanto più che i pochi scritti teorici dell'epoca inducono a pensare che, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, tale percezione fosse ben diversa sia rispetto a quella "classica" dei secoli precedenti, sia rispetto a quella che ne abbiamo noi oggi; e il percorso critico sviluppato in questo primo capitolo mette in luce l'importanza che l'evoluzione della *concezione* e della *percezione* del metro e del ritmo, del verso e della prosa, ha avuto nella trasformazione formale. A cavallo fra il XIX e il XX secolo, un testo è in versi liberi, o è metricamente libero, se viene presentato e percepito come tale; ed è vero che, in alcuni casi, la mancanza dell'isosillabismo sembra sufficiente a questo scopo.

Tuttavia, è chiaro che il verso non è l'unica variabile in gioco: la definizione di "metrica libera" di Mengaldo ha il merito di nascere da – e di indurre a – uno sguardo complessivo sul testo poetico, nelle sue tre componenti fondamentali: verso, strofa e rima. Certo il verso ha assunto, nella crisi della metrica tradizionale, un valore simbolico preponderante, come dimostra la stessa formula del "verso libero"; ma la relazione fra il verso e la strofa, e fra il verso e la rima, rimane sempre significativa,

[234] Giovannetti-Lavezzi 2010, p. 25. Anche Antonio Pietropaoli, in un saggio del 1994, ha espresso dubbi simili in merito alla definizione mengaldiana, riconoscendole il merito di «focalizzare l'attenzione sulla struttura testuale nel suo insieme», ma osservando che «per ragioni storiche, non sembra per niente pacifico che le tre componenti metriche abbiano il medesimo valore indicale e possano perciò essere messe sullo stesso piano, a livello strutturale» (Pietropaoli 1994, p. 272). Quindi «il punto davvero essenziale a definire la metrica libera novecentesca è proprio l'affrancamento del verso dai suoi plurisecolari (inerziali) vincoli metrici, e cioè l'uso dei versi liberi» (*Ivi*, p. 276).
[235] Giovannetti 1994, p. 246.

anche nel contesto versoliberista. E questo è tanto più vero se si assume una prospettiva comparatistica, guardando al verso libero italiano in relazione al *vers libre* francese: se da una parte il verso, la strofa e la rima sono considerati, sia in Francia che in Italia, come i fondamenti della poesia tradizionale, dall'altro è necessario tenere conto della diversa valenza di questi fattori nelle due tradizioni metriche e del loro diverso coinvolgimento nello sviluppo, nei due Paesi, del fenomeno versoliberista. In Francia, la strofa e la rima sono elementi importanti tanto nella teorizzazione del *vers libre* quanto nella pratica poetica dei primi *vers libristes*: alcuni di questi sembrano anteporre la strofa al verso, considerando la prima come autentica "unità" poetica; quanto alla rima, poi, essa rimane una componente fondamentale del *vers libre* di matrice simbolista. In Italia, d'altra parte, il fatto che la tradizione contempli forme quali il verso sciolto e la canzone libera leopardiana non significa affatto che le prime sperimentazioni versoliberiste diano già per scontati l'assenza della rima e l'anisostrofismo. Le relazioni fra questi elementi – l'impiego di versi tradizionali, la presenza della rima, la struttura isostrofica – si fanno invece particolarmente interessanti proprio nel momento della loro dissociazione. Quando solo uno dei tre viene mantenuto, su questo si riversa, come scrive Fortini, tutta la «"responsabilità formale"»[236] che in precedenza era distribuita fra elementi diversi; per questo motivo, nella poesia moderna, le singole tracce della metrica tradizionale assumono «una eccezionale rilevanza»[237].

Un altro punto importante della riflessione di Giovannetti, e pienamente assunto in questo studio, è quello che riguarda il passaggio dal verso tradizionale al verso libero, inteso non come *innovazione* ma come *trasformazione*, o come *mutazione*. Secondo Giovannetti, quello tradizionale e quello versoliberista costituiscono due sistemi metrici distinti. Il primo è basato innanzitutto sul principio dell'isosillabismo, e secondariamente caratterizzato dall'impiego strutturale della rima e dall'isostrofismo; all'interno di questo sistema, l'anisosillabismo come principio costruttivo è sempre esistito, ma è sempre stato relegato ad una posizione subordinata. Carducci, Pascoli e D'Annunzio hanno introdotto metri nuovi, forme nuove, nuovi artifici formali, ma queste innovazioni si collocavano pur sempre nel quadro del sistema metrico tradizionale, manifestando un'esigenza di rinnovamento tutta interna ad esso. L'azione dei versoliberisti consiste invece nell'elevazione dell'anisosillabismo a principio cardine di un sistema metrico i cui valori si contrappongono quindi decisamente a quelli tradizionali, e che di conseguenza si presenta come necessariamente diverso, necessariamente *altro*:

> "Trasformazione" del sistema letterario è veramente altra cosa rispetto a "innovazione" dello stesso. Anzi, nel caso del verso libero è probabile che si possa parlare di una vera e propria *rivoluzione* che rende di fatto incompatibili, etimologicamente incommensurabili, i due mondi metrici contrapposti. Quando cerchiamo di capire quale rapporto intercorre tra di loro, dobbiamo prima di tutto

[236] Fortini 1958b, p. 351.
[237] *Ivi*, p. 353.

> accettare l'idea di essere davanti a sistemi di misurazione (di mensurazione) affatto eterogenei, fra i quali la comunicazione è sempre molto difficile, se non proprio impossibile. […] Insomma, non si può trattare il fenomeno del verso libero in meri termini di innovazione, sia perché il principio formale della versificazione libera è sempre esistito, sia perché i nuovi rapporti di forza che con esso si vengono a instaurare comportano la creazione di un sistema di valori radicalmente diverso dai precedenti. Si dovrà piuttosto parlare di una sorta di mutazione (un po' come in genetica), o meglio di una ristrutturazione dell'intero sistema letterario.[238]

Questo passo è importante perché, nell'analizzare i testi in versi liberi, è molto facile e frequente che le *innovazioni* rispetto alla tradizione, se considerate come tali, appaiano complessivamente ridotte, insignificanti, o solo "di facciata", e facilmente riconducibili a quella tradizione che ci si aspetterebbe di vedere negata: nei testi dei poeti italiani si può osservare, per esempio, che gli autori mescolano versi di misura varia e irregolare, ma tutti o quasi tutti "tradizionali" – denominazione che, nella poesia italiana, può comprendere di fatto tutti i versi brevi fino all'endecasillabo, e anche qualche verso più lungo (doppio senario, doppio settenario, esametro barbaro); quanto ai versi lunghi anisosillabici, essi possono essere costituiti da combinazioni di versi tradizionali, oppure possono essere forme pseudo-esametriche; e per quanto riguarda le violazioni dell'isostrofismo e la rarità o l'assenza delle rime, non è niente che non si sia già visto prima nella tradizione poetica italiana. In questo quadro, è chiaro che la liberazione metrica si riduce ad un ampliamento, e non poi così significativo, delle possibilità offerte dalla tradizione, o ad un loro impiego asistematico, "disordinato". Quello che invece è importante comprendere è che questi cambiamenti sono il riflesso di una profonda *trasformazione* nel modo di intendere la forma poetica, e più nello specifico il verso, e contribuiscono a loro volta a modificarne la percezione; si tratta di un sistema diverso, nel quale anche gli elementi "tradizionali" assumono un diverso valore.

Rispetto al volume di Giovannetti che, dopo una densa introduzione, sviluppa una serie di percorsi che privilegiano lo studio di autori e testi, di singole esperienze formali, quello di Bertoni appare maggiormente orientato alla riflessione teorica sul verso libero, e ad esso si è fatto riferimento per una prima panoramica delle posizioni teoriche espresse dagli stessi protagonisti del fenomeno versoliberista e dalla critica italiana e straniera (non solo francese, ma anche russa e angloamericana), partendo dalla constatazione che

> il verso libero viene […] avvertito, lungo l'intero arco della riflessione critica e metricologica del Novecento, come l'elemento di confine (e spesso di rottura) che turba gli equilibri tradizionali nei rapporti tra grandi categorie della sfera letteraria quali il metro e il ritmo, la poesia e la prosa.[239]

[238] Giovannetti 1994, pp. 11-12.
[239] Bertoni 1995, p. 20.

Il merito principale dell'opera è quello di inserire la questione del verso libero italiano in un quadro internazionale. Tuttavia, di fatto la trattazione di Bertoni ruota in gran parte intorno alla figura di Gian Pietro Lucini, al quale l'autore attribuisce un ruolo centrale nel panorama poetico italiano tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo: come teorico e poeta, come mediatore della cultura francese in Italia, come tramite dal Simbolismo al Futurismo, Lucini sembra poter riassumere nella propria esperienza poetica l'intera vicenda del verso libero italiano; e tuttavia, come si avrà modo di vedere, la reale portata del suo contributo rimane una questione piuttosto dibattuta.

Passando al versante francese, *Le Vers libre* di Michel Murat costituisce il primo indispensabile *point de repère*. Murat parte dalla constatazione che uno studio sul *vers libre* deve necessariamente adottare e coniugare due prospettive distinte: una prospettiva strutturale, volta alla definizione della forma («il s'agit bien de répondre à la question "Qu'est-ce que le vers libre?"»[240]), e una prospettiva storica, volta all'esame delle forme che sono state prodotte e recepite come *vers libre*. Questa seconda prospettiva conduce all'individuazione di due fasi:

> La première constitue en tant que tel le «vers-librisme», terme courant dans les années 1890 et assumé par les acteurs eux-mêmes. Cette dénomination a plus qu'une valeur indicielle, car elle met en évidence le fait que la question du vers a servi de programme et de drapeau à un courant novateur. Le vers-librisme participe du mouvement symboliste sans se confondre avec lui [...]. La seconde phase correspond à la mise en œuvre du vers libre «standard» par les poètes modernistes: le processus se cristallise entre 1909 et 1913 autour d'Apollinaire (*Ondes*) et de Cendrars (*Dix-neuf poèmes élastiques*), et les surréalistes reprendront cette forme sans changement majeur. C'est dans la phase moderniste que le vers libre se dégage du vers régulier pour atteindre sa cohérence structurelle et son autonomie.[241]

La distinzione fra questi due momenti storici dell'evoluzione del *vers libre* viene generalmente accolta dalla critica francese, e comporta la distinzione fra il *vers libre symboliste* (o *polymorphe*) e il *vers libre moderniste* (o *standard*), che si riflette nella struttura dell'opera di Murat. Questa si articola in tre parti, di cui la prima, come spiega l'autore, «procède à rebours», remontant de la structure à l'histoire»[242]: dapprima viene proposto uno studio strutturale della «forme standard» del *vers libre* impiegata dai «modernistes»[243], con esempi tratti principalmente da Apollinaire e Cendrars, dopodiché viene sviluppato uno studio storico concepito come «une histoire de l'invention du vers libre».[244]

[240] Murat 2008, p. 11.
[241] *Ivi*, p. 12.
[242] *Ivi*, p. 28.
[243] *Ivi*, p. 33.
[244] *Ivi*, p. 28.

La definizione della "forma standard" si basa, inevitabilmente, sulla *segmentation*:

> 1. Le vers libre est produit par une segmentation spécifique du discours, propre à la poésie écrite dans sa tradition occidentale moderne. En tant qu'unité, il consiste en un segment de longueur variable.
> 2. Cette segmentation est marquée par une convention typographique qui est le passage à la ligne.[245]

Il primo punto, spiega Murat, vale tanto per il verso libero che per il verso regolare, ossia per qualsiasi forma di *discours versifié*; ma «le vers libre, à la différence du vers régulier, n'a pas de propriétés générales qui régissent sa constitution interne; les seuls éléments marqués et predictibles qui lui soient propres sont par conséquent ses frontières»[246]. Quindi, «la segmentation est dans le cas du vers libre le facteur exclusif de structuration»[247], e in questo consiste la principale differenza rispetto al verso tradizionale.

Il percorso storico di seguito proposto da Murat si articola in quattro tappe. La prima è rappresentata da *Marine* e *Mouvement* di Rimbaud, i due componimenti delle *Illuminations* nei quali la critica ha visto per molto tempo i primi testi in *vers libres* mai pubblicati, e che per Murat «constituent de manière indiscutable un prototype du vers libre, mais involontaire et à contretemps, puisqu'ils lui sont antérieurs par leur création et postérieurs par leur reconnaissance comme exemples de cette forme»[248]. La seconda e la terza tappa sono dedicate a Laforgue e a Kahn, che si collocano proprio alle origini del *vers libre symboliste*. L'ultima, infine, è rappresentata da Apollinaire, e in particolare dall'operazione di riscrittura da lui realizzata con *La Maison des Morts*, un testo dapprima composto e pubblicato come racconto in prosa, e poi riscritto e ripubblicato in *vers libres* ottenuti per mezzo del semplice *découpage* della prosa[249]: «le redécoupage en vers libres était un *moyen*: le moyen le plus simple, mais aussi le seul qui permette de modifier le statut générique du texte et l'horizon d'attente de la lecture, sans altération du matériau»[250]. Si tratta per Murat di un gesto che sancisce la piena autonomia del *vers libre* come forma.

Il passaggio dal *vers libre symboliste* al *vers libre moderniste* viene così a coincidere con il momento in cui il *découpage* viene pienamente assunto a principio di strutturazione e di definizione della nuova forma. Murat fa notare che operazioni simili

---

[245] *Ivi*, p. 34. Murat preferisce il termine di *segmentation* a quello di *découpage*: «*Segmentation* est un terme d'usage courant en linguistique, que je préfère à *découpage*, plus expressif mais métaphorique» (*ibidem*).
[246] *Ivi*, p. 35.
[247] *Ivi*, p. 36.
[248] *Ivi*, p. 29.
[249] Nell'agosto del 1907 Apollinaire pubblica un racconto in prosa, intitolato *L'Obituaire*, sulla rivista «Le Soleil», e due anni dopo, nel 1909, pubblica nuovamente il testo, con lo stesso titolo, ma in versi liberi, in «Vers et prose». In seguito questo viene inserito in *Alcools* (1913), sotto il titolo *La Maison des Morts*.
[250] Murat 2008, p. 116.

a quella di Apollinaire erano state già compiute in precedenza, soprattutto da parte dei detrattori del *vers libre*, che intendevano così mostrarne l'infondatezza e l'inconsistenza. Tuttavia,

> Apollinaire utilise pour la première fois le redécoupage non comme hypothèse critique mais comme geste créateur. […] *La Maison des Morts* montre avec une évidence à la fois provocante et pédagogique que la segmentation par passage à la ligne est nécessaire et suffisante pour produire le vers libre. Par l'idée qui lui préside et qu'il met en œuvre sans compromis, le poème pose les bases théoriques de ce qui deviendra le standard moderniste, bases auxquelles les décennies suivantes n'apporteront aucune modification substantielle.[251]

A questo punto, dunque, «l'invention du vers libre est dès lors accomplie, en même temps que sa mutation conceptuelle et stylistique par rapport à la phase "polymorphe" et son accès au statut de standard»[252].

A questa prima parte dell'opera, che è quella alla quale si è fatto maggiormente riferimento per questo studio, ne segue una seconda dedicata alla descrizione delle numerose varietà formali del *vers libre polymorphe*, in funzione di quelli che sono per Murat i suoi tre parametri principali: «le vers, la rime (en y joignant la strophe), et la mise en page»[253]. La terza parte, infine, si compone di quattro saggi dedicati a quattro poeti, Larbaud, Claudel, Peguy et Breton: dal momento che l'idea del *vers libre* implica, scrive Murat, «la possibilité d'une individuation de la forme», ossia di una sua caratterizzazione individuale, «une histoire compréhensive du vers libre devrait donc aussi se développer en un ensemble de monographies»[254].

Murat riconosce che la critica francese si è trovata in grande difficoltà di fronte al *vers libre*, che risulta di fatto «pris en tenaille entre les attentes des métriciens, qui ne retrouvent pas en lui les régularités qu'ils savent décrire, et les postulations d'une théorie englobante du rythme». Da una parte, «les métriciens restent donc en deçà de la forme, qui est rejetée hors du champ de l'analyse parce que sans mesure», dall'altra «les tenants du rythme se portent d'emblée au-delà, et c'est la notion même de mesure qui est récusée»[255]. In questo quadro, l'opera di Murat induce ad una rivalutazione complessiva del *vers libre* nelle sue specificità formali e nelle sue potenzialità espressive, ed è la prima a proporre dei criteri che consentano di descrivere e di analizzare la poesia in *vers libres* dal punto di vista formale; e questo nonostante il *vers libre* sia, per l'autore, una «forme apte à actualiser le rythme»[256], ma non il *mètre*.

---

[251] *Ivi*, p. 117.
[252] *Ivi*, p. 118.
[253] *Ivi*, p. 29.
[254] *Ivi*, p. 30.
[255] *Ivi*, pp. 13-14.
[256] Puff 2008.

Capitolo II

Prima del verso libero. Traduzione, prosa e verso nella poesia del XIX secolo

Le traduzioni poetiche ottocentesche

La critica francese ha da tempo riconosciuto alle pratiche ottocentesche di traduzione della poesia straniera un ruolo molto importante nel rinnovamento delle forme poetiche, soprattutto per quanto riguarda l'instaurazione e l'affermazione del *poème en prose*. I maggiori studi dedicati alla nascita e allo sviluppo di questo particolare genere letterario non mancano di mettere in evidenza l'apporto delle traduzioni poetiche. Già Suzanne Bernard, autrice di un'opera capitale su *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, del 1959, individua in queste il principale strumento e veicolo della dissociazione fra *poesia* e *verso*, ossia della «"déversification" de la poésie», e dichiara che «c'est par les traductions que les écrivains français ont fait les premiers essais de "poèmes en prose"»[257]. Alle traduzioni reali, Bernard affianca inoltre quelle fittizie, che sfruttano il successo delle prime presso il pubblico contemporaneo e si avvalgono delle stesse libertà espressive: nelle traduzioni, infatti, gli aspetti stilistici più insoliti e arditi vengono accolti e apprezzati come un marchio di esotismo, e questo può spiegare perché «les premières tentatives valables de "poèmes en prose" ont pris toutes, sans exception, la forme de pseudo-traductions: le terme de traduction devenant une sorte d'alibi pour les hardiesses de l'auteur»[258]. Anche il più recente volume di Nathalie Vincent-Munnia dedica un certo spazio alle pratiche di traduzione e pseudo-traduzione poetica fra il 1750 e il 1850, evidenziando come queste abbiano profondamente modificato il sistema letterario francese dal punto di vista formale, favorendo il diffondersi dell'idea che la poesia potesse essere espressa anche in prosa, e persino meglio che in versi[259]. Nelle traduzioni poetiche, la scelta fra la prosa e il verso (dove per "verso" si intende naturalmente quello tradizionale) è oggetto di un dibattito che prosegue per tutto l'Ottocento, e dal quale la prosa sembra uscire vittoriosa: non solo perché risparmia ai traduttori lo scontro con le regole della metrica francese – la cui rigidità viene messa ulteriormente in evidenza dal confronto con i sistemi metrici stranieri – ma anche perché, rispetto al verso, consente e garantisce una maggiore fedeltà al testo originale, e la fedeltà rappresenta, in un'epoca caratterizzata da una sincera curiosità per le culture e le letterature straniere, la maggiore virtù di una traduzione[260].

[257] Bernard 1959, p. 24.
[258] *Ivi*, p. 35.
[259] Cfr. Vincent-Munnia 1996, pp. 62-63.
[260] Cfr. Lombez 2012, pp. 428-435.

In ambito italiano, non si può contare su studi di così ampia portata sull'argomento: del resto, come ha osservato Giusti, in Italia «non esiste una tradizione della poesia in prosa», nel senso che «non è dato nella letteratura italiana un *corpus* di opere e autori canonici capace di aggregarsi intorno ad una espressione del tipo "poesia in prosa"»[261]. Tuttavia, sul suo rapporto con la traduzione non ci sono dubbi: come hanno illustrato ancora Giusti e Giovannetti[262], le origini del genere possono essere fatte risalire all'opera di alcuni poeti-traduttori di fine Settecento e inizio Ottocento, quali Bertola e Pindemonte, e l'influenza delle traduzioni poetiche viene esplicitamente riconosciuta da Igino Ugo Tarchetti che, con i suoi *Canti del cuore*, del 1865, potrebbe rappresentare «l'iniziatore "moderno" (*id est* post-settecentesco)» di questo genere[263]. Ma è soprattutto Giusti ad affermare che

> la forma della poesia in prosa così come si configura nei primi decenni dell'Ottocento deve tutto alle traduzioni in prosa, dalle quali si traggono i principi costitutivi di quella che si può definire «prosa organizzata in poesia», una prosa cioè capace di alludere alla poesia e al verso (assente) servendosi principalmente della chiusura del testo (favorita dall'inquadramento nel bianco tipografico), della sua brevità e della discontinuità strofica.[264]

Come già Vincent-Munnia, anche Giusti fa riferimento alla distinzione, illustrata da Genette[265], fra un regime costitutivo e un regime condizionale della letterarietà, nel quale lo statuto poetico di un testo non è più dato dalla versificazione, ma da un insieme di «segnali di poeticità» – la brevità del testo, la concentrazione linguistica, il lirismo, il suo inserimento all'interno di raccolte poetiche – che ne orientano in questo senso la percezione, e che si possono ricondurre almeno in parte alle pratiche traduttorie sette-ottocentesche[266].

Parlando di "allusione" ad un verso assente, e del ricorso a "segnali di poeticità" alternativi, il discorso si può facilmente spostare dall'ambito della poesia in prosa a quello del verso libero, o almeno alla problematica area grigia fra i due. Se l'apporto delle traduzioni poetiche alla diffusione del *poème en prose* in Francia e delle forme di poesia in prosa in Italia è ormai assodato, in relazione al verso libero la questione appare più complessa. Tuttavia, le traduzioni poetiche hanno sicuramente contribuito anche all'evoluzione del *verso*, e questo su due fronti. Da una parte, le traduzioni in prosa hanno determinato un progressivo avvicinamento della prosa al verso, non solo sul

---

[261] Giusti 2006, p. 109. Cfr. Contini 1969, p. 592: «Il *poème en prose*, se si bada alla continuità della tradizione […], è cultura esclusivamente francese, Baudelaire e Rimbaud».
[262] Cfr. Giovannetti 1998 e Giusti 2006.
[263] Giovannetti 1998, p. 28. Sul caso di Tarchetti, vd. anche Simone Giusti, *La prosa organizzata in poesia. Tra Tarchetti e Baudelaire*, in Id., *La congiura stabilita. Dialoghi e comparazioni tra Ottocento e Novecento*, Milano, FrancoAngeli, 2005, pp. 13-28, che riporta anche, a p. 13, la premessa di Tarchetti alla sua raccolta.
[264] Giusti 2006, p. 116.
[265] Cfr. Genette 1991.
[266] Giusti 2006, p. 110.

piano concettuale – come due forme alternative di espressione della *poesia* – ma anche sul piano formale (prosa che traduce il verso, che allude al verso, che imita il verso); dall'altra, le traduzioni in versi hanno suscitato e stimolato, a partire dal confronto con sistemi metrici differenti, lo sviluppo della riflessione sul verso tradizionale, e hanno incoraggiato la sperimentazione formale. Infatti, nell'ambito delle traduzioni poetiche ottocentesche si possono scoprire come delle anticipazioni del verso libero, che mettono in evidenza, di volta in volta, il valore della segmentazione versale e della dimensione grafica del verso, o quello della sua organizzazione ritmica. Del resto, i primi esempi del verso libero sono stati spesso individuati in testi nati come traduzioni o pseudo-traduzioni poetiche e, viceversa, alcuni dei primi testi composti in versi liberi sono stati interpretati come prose modellate sulle traduzioni poetiche.

Le traduzioni e il *vers libre* in Francia

Il rapporto fra le traduzioni e pseudo-traduzioni poetiche e il primo *vers libre* francese viene confermato da Michel Murat che, illustrando le condizioni preliminari all'*émergence* del *vers libre*, si sofferma brevemente anche su questo aspetto:

> La traduction de littératures étrangères, d'origine savante ou folklorique, ainsi que les pseudo-traductions et les fabrications de pastiches, jouent un rôle important sur un double plan. D'une part, elles diversifient le cadre de référence du texte poétique: elles mettent en évidence la possibilité concrète de modèles et de styles différents, en attendant que la question de leur légitimation et de leur intégration au corpus canonique puisse être abordée. Au même titre que le poème en prose (et la prose «poétique») elles dissocient l'effet poétique de son support traditionnel, dont elles accentuent le caractère de convention. D'autre part elles diffusent les formes elles-mêmes; elles les rendent familières et à la longue les acclimatent. L'invention de la forme ne se produit pas *ex nihilo*: dans bien de cas elle consiste dans un geste d'appropriation et de réévaluation de ce qui existait déjà mais demeurait invisible.[267]

Le più importanti indagini in questo campo sono state condotte da Christine Lombez, autrice di due saggi pubblicati nel 2005 e nel 2008 e dedicati, rispettivamente, alle pratiche di pseudo-traduzione e traduzione di poesia nella Francia dell'Ottocento, nell'ottica del loro apporto al rinnovamento delle forme poetiche, e più precisamente all'affermazione del *poème en prose* e del *vers libre*; l'argomento viene poi da lei ripreso nel capitolo sulla poesia all'interno della ricchissima *Histoire des traductions en langue française*, nel volume dedicato al XIX secolo.

Lombez si sofferma più volte su quello che appare, nella Francia dell'Ottocento, come il maggiore dei problemi posti dalla traduzione di poesia straniera: la scelta fra la prosa e il verso. Due sono le opzioni che si presentano ai traduttori: adeguarsi ai vincoli

[267] Murat 2008, p. 67.

imposti dal verso francese tradizionale o accontentarsi della prosa. E secondo la studiosa «l'histoire de la traduction en prose (de la prose poétique au poème en prose) au XIXe siècle […] pourrait être écrite comme l'histoire des tentatives faites pour échapper à ce dilemme»[268]. Tra il verso regolare e la prosa *tout court* esistono infatti altre possibilità, spesso minoritarie nel panorama generale, ma significative perché testimoniano e favoriscono una trasformazione della percezione e della ricezione delle forme poetiche: sia della prosa, che sembra avvicinarsi sempre di più al verso – pur restando sempre prosa –, sia del verso regolare, che si confronta con i modelli stranieri.

Un primo accorgimento a cui ricorrono i traduttori in prosa per restituire un originale in versi è quello di riprodurne la suddivisione strofica articolando la traduzione in paragrafi ad essa corrispondenti: si ottiene così la *prose strophique*, la cui struttura si ritrova del resto fin dai primissimi esempi di *poème en prose* anche svincolati dal pretesto della traduzione: come scrive Bernard, è naturale che gli scrittori, «en quête d'une architecture, d'une forme fixe où resserrer cette prose poétique», abbiano subito pensato alla struttura strofica della poesia: «l'habitude de la traduction devaient les conduire à adopter cette solution comme évidente»[269].

Meno ovvia e più rara è l'ambizione di chi si propone di riprodurre in prosa non soltanto i confini strofici del testo originale, ma anche quelli versali. Il primo caso sembra essere quello di Claude Fauriel che, nella sua raccolta di traduzioni di canti popolari greci pubblicata nel 1824-1825 – traduzione che egli vuole «en tout, et jusque dans les moindres détails, non seulement aussi fidèle mais aussi littérale que possible»[270] – indica con un trattino la fine di ogni verso: espediente che in seguito, come conferma Lombez, viene ripreso da numerosi traduttori, fino alla fine del secolo.

Il passo successivo consiste nella sostituzione del trattino con l'accapo, in modo tale da dare ai lettori la possibilità di ritrovare, nella traduzione, l'aspetto dei versi originali: si ottengono così dei "versi" puramente visivi, tipografici, dalla misura sillabica non pertinente e privi di rima, che oggi apparirebbero come versi liberi a tutti gli effetti.

Il primo traduttore ad osare tanto è, in realtà, una traduttrice, Élise Voïart, che nel 1829 pubblica una traduzione della ballata *Fridolin* di Schiller, traduzione che l'editore definisce «d'une fidélité scrupuleuse», «littérale et exacte», poiché condotta «vers par vers»[271]. Il successo ottenuto spinge Voïart ad applicare lo stesso metodo alla raccolta, uscita nel 1834, degli *Chants populaires des Serviens*, da lei tradotti a partire, in questo caso, non dall'originale serbo, ma dalla traduzione tedesca di Talvy, alias Mlle Thérèse Jacob; nell'*Avant-propos*, Élise Voïart riporta e fa sue le parole della precedente traduttrice: «j'ai rendu la plupart du temps *vers pour vers*»[272]. La *traduction linéaire* o *juxtalinéaire*, tradizionalmente utilizzata soltanto a fini didattici, viene così investita di

[268] Lombez 2012, p. 431.
[269] Bernard 1959, p. 35.
[270] Fauriel 1825, p. V.
[271] Voïart 1829, pp. 7-8.
[272] Voïart 1834, p. 10.

una nuova dignità letteraria, in nome della fedeltà al testo di partenza. Così si presenta ad esempio, nella traduzione di Voïart, l'inizio del brano intitolato *La belle orgueilleuse*:

> Jamais encore, depuis que le monde fut créé,
> Il ne s'était vu une telle merveille,
> Il ne s'était ni vu ni entendu
> Une merveille semblable à celle de Prisren,
> La merveilleuse beauté, Rossanda,
> La sœur du gouverneur Léka.
> Elle était belle! Dieu la protège!
> Si loin que s'étend le pays en long, en large,
> Soit au pays des Turcs ou des chrétiens,
> Sa pareille n'était pas sur la terre;
> Ni les blanches Musulmanes, ni les belles Walaques,
> Ni les sveltes femmes des Latins,
> Nulle ne l'égalait; la Wila des forêts
> Même ne l'égalait pas en beauté.[273]

Una decina d'anni più tardi, questo tipo di traduzione viene adottato da Léon de Wailly per le *Poésies complètes* di Robert Burns. Nell'introduzione, dopo aver lamentato l'impossibilità di rendere al meglio «les grâces naïves du patois écossais», De Wailly scrive: «Mécontent de la prose, j'ai voulu essayer des vers, et en voici quelques-uns que je soumets au lecteur»[274]. Seguono due componimenti di Burns tradotti in *octosyllabes* e *décasyllabes* regolari e rimati – come a dimostrare che il traduttore, se avesse voluto, sarebbe stato ben capace di tradurre tutto in versi. Il resto delle traduzioni, invece, è in prosa, ma si tratta di una prosa che riproduce la forma dei versi e delle strofe originali:

> O Nature, tous tes aspects et toutes tes formes
> Ont des charmes pour les cœurs sensibles et pensifs!
> Soit que l'été bienfaisant nous réchauffe et nous rende
> La vie et la lumière,
> Soit que l'hiver hurle, au fort des tempêtes,
> Dans les longues et sombres nuits!
>
> La Muse, aucun poète ne l'a jamais trouvée
> Qu'il n'ait appris à errer seul,
> Suivant les bords sinueux de quelque ruisseau sautillant,
> Sans trouver le chemin long.
> Oh! qu'il est doux de s'égarer et de méditer pensif

[273] Voïart 1834, p. 50.
[274] Wailly 1843, p. XXXIII.

Quelque chant sorti du cœur![275]

Lo stesso farà anche Baudelaire nel 1857, traducendo il racconto di Edgar Allan Poe *The Fall of the House of Usher* (*La Chute de la Maison Usher*), che contiene un brano in versi: regolari e rimati nell'originale, questi diventano, nella traduzione, «vers libres»[276]. Come scrive Lombez:

> On a donc affaire à des "vers" de mesure libre dépourvus de rimes pour lesquels il a seulement manqué au traducteur l'appellation de "vers libre" qui n'existe pas encore. Si la décision de couper le texte pour suivre la progression des vers du texte source a peut-être été purement typographique, elle donne à la traduction un aspect insolite pour son époque.[277]

È chiaro comunque che tutte queste traduzioni sono ben precedenti alla nascita "ufficiale" del *vers libre* – che si colloca nel 1886 – e che esse vennero considerate, sia dai traduttori stessi che dal pubblico contemporaneo, come prosa. Tuttavia la ricerca della fedeltà, il desiderio di avvicinarsi il più possibile al testo originale, di farlo emergere dietro la traduzione, conduce questa prosa ad assumere un aspetto sempre più vicino a quello del verso, ad aderire al verso, ad alludere ad esso in maniera sempre più evidente. Si può vedere in queste traduzioni il punto d'incontro fra le due grandi novità formali della poesia ottocentesca: il *poème en prose* e il *vers libre*.

Dal *poème en prose* al *vers libre*

Marie Krysinska

È noto che, in alcuni casi, il confine tra *poème en prose* e *vers libre* può essere molto difficile da tracciare e, se si ritiene che la diffusione del *poème en prose* abbia favorito l'emergere del *vers libre*, è anche vero che poté talvolta costituire un ostacolo al riconoscimento di quest'ultimo.

Un caso emblematico è quello di Marie Krysinska, la poetessa di origine polacca nota soprattutto per la sua *querelle* con Gustave Kahn sulla priorità dell'invenzione del *vers libre*. I suoi primi testi poetici, pubblicati su diverse riviste parigine fra il 1881 e il 1883, risultano particolarmente problematici da questo punto di vista: percepiti dal pubblico come *poèmes en prose*, vennero in seguito rivendicati dall'autrice come i primi componimenti in *vers libres*; ricondotti dalla critica – non senza un certo disprezzo – all'ambito del *poème en prose*, oggi sono stati rivalutati come esempi di una forma originale elaborata dalla poetessa e complessivamente collocabile fra il *poème en prose* e il *vers libre*[278]. Per capire la difficoltà di definire in maniera soddisfacente la forma di

[275] *Ivi*, p. 119.
[276] Lombez 2012, p. 434.
[277] *Ivi*, p. 404.
[278] Cfr. Whidden 2003, pp. 10-19.

questi testi, è sufficiente osservare l'inizio di *Symphonie des parfums*, il primo componimento pubblicato da Krysinska, sulla «Chronique parisienne», nel 1881:

> Je veux m'endormir dans le parfum des roses fanées, des sachets vieillis, des encens lointains et oubliés. –
> Dans tous les chers et charmeurs parfums d'autrefois. –
> Mes souvenirs chanteront sur des rythmes doux, et me berceront sans réveiller les regrets.
> Tandis que le morne et spléénétique hiver pleure sur la terre inconsolée,
> Et que le vent hurle comme un fou,
> Tordant brutalement les membres grêles des ormes et des peupliers,
> Je veux m'endormir dans le parfum des roses fanées,
> Des sachets vieillis, des encens lointains et oubliés.[279]

La possibilità che Krysinska abbia trovato nelle traduzioni poetiche un modello formale per i suoi componimenti è suggerita dalla testimonianza di un suo celebre contemporaneo, Georges Rodenbach, che così ricorda nel 1891 l'origine dell'ispirazione della poetessa:

> Un jour, en lisant la traduction de Heine par Gérard de Nerval, elle fut fort impressionnée. À chaque vers allemand, dans cette traduction juxtalinéaire, correspondait le sens français qui était, non pas un vers, mais de la *prose poétique*, puisqu'il traduisait sans césure ni rythme ni rime le vers allemand équivalent. Alors elle se dit qu'une telle forme lui suffirait pour s'exprimer, sans devoir *aller jusqu'au vers*. Et elle y appliqua désormais des motifs personnels et des sensations directes.[280]

Del resto, quando nel 1890 viene pubblicato il primo volume di poesie di Krysinska, *Rythmes pittoresques*, i commenti della stampa, per lo più positivi, manifestano anche una certa perplessità per la forma nella quale tali poesie sono composte: leggendo i *comptes rendus* riportati da Seth Whidden nella nuova edizione dei *Rythmes pittoresques* da lui curata, si scopre che alcuni parlano di «poèmes en prose», «prose rythmée», «prose cadencée», altri di «poèmes en vers et strophes libres», «vers qui n'en sont pas» o «prose scandée» che ha «l'apparence du vers»[281]. E non mancano coloro che, ancora una volta, riconducono i testi di Krysinska al modello delle traduzioni di poesia straniera:

> C'est un plaisir singulier que de lire des vers qui n'en sont pas et qui pourtant ont toute la saveur et l'élévation de la poésie. […] Délivrées de l'obstacle

[279] Krysinska 1890, p. 38.
[280] Georges Rodenbach, *La Poésie nouvelle. À propos des décadents et des symbolistes*, in «La Revue bleue», 28.14 (4 aprile 1891), pp. 422-430, p. 427, cit. in Whidden 2003, p. 18.
[281] Cfr. Whidden 2003, pp. 148-156.

(précieux pourtant) de la rime et du mètre, les pensées, les images prennent une autre et plus libre allure; on dirait d'une traduction d'un poème étranger.[282]

C'est un plaisir d'enfant – ou de marzouin – de se rouler dans les vagues de sa prose scandée, à laquelle la typographie donne l'apparence du vers, et de folâtrer entre ses iambes. Il y a là une cadence qui berce et qui enivre. On dirait des couplets traduits d'une langue étrangère, et où le traducteur ne met pas de rimes pour conserver la pensée intacte.[283]

Seth Whidden, riportando il racconto di Rodenbach, osserva che l'episodio non viene mai citato da Krysinska che, pianista di talento prima che *femme de lettres*, presenta sempre il suo approdo al verso libero come il risultato della profonda influenza su di lei esercitata dalla musica[284]. Certo, una versione non esclude l'altra, ma è possibile che Krysinska abbia preferito attribuire alla sua nuova forma poetica un'ispirazione musicale, piuttosto che riconoscerne l'origine in una pratica – quella della «traduction juxtalinéaire» – che rimaneva all'interno dell'ambito della «prose poétique», «sans devoir *aller jusqu'au vers*», e che quindi non l'avrebbe aiutata a sostenere la natura *vers-libriste* dei suoi primi testi poetici.

Nella *querelle* con Gustave Kahn, tuttavia, Marie Krysinska è destinata all'insuccesso, e questo per diverse ragioni. Naturalmente, in quanto donna e per di più straniera, Krysinska si trova in una posizione di svantaggio: negli ambienti letterari della Francia di fine secolo, le *femmes de lettres* sono oggetto di una benevola indifferenza, quando non di un'aperta ostilità. Nonostante la sua attiva partecipazione alla vita culturale parigina, anche nelle sue componenti più avanguardistiche (il circolo degli *Hydropathes*, il *cabaret* dello *Chat Noir*), Krysinska rimane sempre esclusa dalla cerchia simbolista, all'interno della quale Kahn ricopre invece un ruolo di spicco come direttore de «La Vogue». Inoltre, rispetto a Krysinska, Kahn dimostra una maggiore consapevolezza dell'importanza della propria "invenzione" e una maggiore abilità strategica: poco dopo la pubblicazione dei suoi primi testi in *vers libres*, Kahn diventa anche il primo teorico e il principale sostenitore della nuova forma, che risulta così inevitabilmente legata al suo nome.

A questo si aggiunge una differenza formale fra i *vers libres* di Krysinska e quelli di Kahn. Nei primi anni Ottanta dell'Ottocento, i componimenti di Krysinska vengono percepiti come prosa, ossia come *poèmes en prose*, ed è possibile che anche la stessa Krysinska li considerasse tali; in ogni caso, non si preoccupò all'epoca di definirne la forma. In realtà, rispetto al *poème en prose* – che aveva ormai raggiunto un certo livello di standardizzazione formale – questi testi presentano una particolarità: i loro

[282] Philippe Gille, *Poésie*, in «Le Figaro», 26 novembre 1890, cit. in Whidden 2003, p. 152.
[283] Aurélien Scholl, in «Le Matin», 18 ottobre 1890, p. 1, cit. in Whidden 2003, p. 156.
[284] Cfr. Krysinska 1903: «Musicienne, nous tentions, avec le moyen littéraire de traduire telle impression musicale, avec son caprice rythmique, avec son désordre parfois; usant des ressources prosodiques comme d'ornementations et de parures librement agrafées, sans symétrie obligée» (pp. XXII-XXIII); Krysinska si definisce inoltre come una «spontanée et impulsive musicienne qui essayait de se transposer en poésie» (p. XXIV).

"paragrafi" sono infatti decisamente più brevi, formati da un solo periodo, o anche da una parte di un periodo, e quindi non sono sempre chiusi da un punto fermo ma talvolta da segni di punteggiatura più deboli (virgola, punto e virgola). Per questo motivo, i primi testi di Krysinska sembrano collocarsi in una posizione intermedia fra il *poème en prose* e il *vers libre*. Secondo Michel Murat, Krysinska e Kahn arrivano al *vers libre* seguendo due vie diverse: Kahn procede attraverso l'*assouplissement* del verso regolare, mentre Krysinska attraverso la segmentazione – o il *découpage* – del *poème en prose*[285], e in questo secondo caso è più alto il rischio di commistione con la prosa[286].

Nel 1922 Édouard Dujardin, nel suo *Les premiers poètes du vers libre*, affronta anche la *question Krysinska*, e dichiara con grande sicurezza che i suoi primi componimenti sono *poèmes en prose* scambiati a torto per *vers libres*: «De l'examen de ces poèmes il n'y a qu'une conclusion à tirer. Ce n'est pas du vers libre, c'est du poème en prose»[287]. Tuttavia, i criteri da lui forniti per distinguere queste due forme non risultano granché chiari: egli si limita infatti a dire che il *poème en prose* si distingue dal verso perché «ses pieds rythmiques sont généralement d'un rythme moins prononcé», e perché «ils ne sont pas ordonnées dans l'unité resserrée du vers»[288].

D'altro canto, Dujardin osserva che «la bonne foi de Marie Krysinska ne semble d'ailleurs pas incontestable»[289]: alcuni dei suoi testi pubblicati in rivista, al momento del loro inserimento fra i *Rythmes pittoresques*, sono stati infatti modificati dalla poetessa, che ha ridotto la misura dei "versi" andando a capo più spesso. Dujardin illustra il procedimento nel caso di *Symphonie en gris*, la cui prima pubblicazione risale al 1882 su «Le Chat noir». L'incipit si presenta allora così:

> Plus d'ardentes lueurs sur le ciel alourdi, qui semble tristement rêver.
> Les arbres, sans mouvement, mettent dans le loin une dentelle grise.
> Sur le ciel qui semble tristement rêver, plus d'ardentes lueurs.

Al momento della pubblicazione tra i *Rythmes pittoresques*, lo stesso testo assume invece un aspetto diverso:

> Plus d'ardentes lueurs sur le ciel alourdi,
> Qui semble tristement rêver.
> Les arbres, sans mouvement,
> Mettent dans le loin une dentelle grise. –
> Sur le ciel qui semble tristement rêver,
> Plus d'ardentes lueurs. –

[285] Murat 2008, p. 69.
[286] Cfr. *ivi*, p. 105.
[287] *Ivi*, p. 19.
[288] Cfr. *ivi*, p. 17.
[289] *Ivi*, p. 20.

Dujardin definisce questo procedimento una «petite tricherie», e conclude ironicamente: «Il ne suffit pas, Madame, pour faire des vers libres, de passer à la ligne à chaque membre de phrase»[290]. Inoltre, in relazione al terzo "verso" – «Les arbres, sans mouvement» – Dujardin si domanda: «Est-il possible d'imaginer que ces quatre mots constituent un vers?»[291]. Questo perché per Dujardin, come per i primi *vers-libristes* – a partire da Kahn – il *vers libre* è una *unité de pensée*, ed è quindi caratterizzato dalla *concordance* con la sintassi che invece, nel verso in questione, non viene rispettata. La *concordance* rappresentò per i primi *poètes novateurs* un'ottimo strumento di legittimazione del *vers libre*, in grado di provarne la razionalità, contro l'accusa di arbitrarietà rivoltagli dai suoi detrattori. Krysinska, da parte sua, non sembra avvertire tale necessità; in questo senso è interessante una sua dichiarazione, tratta da un suo articolo del 1900 e citata da Whidden: «Quant à la disposition graphique, la division linéaire n'étant plus motivée par la rime ou l'assonance, qui sont facultatives, elle est arbitraire, en effet. Mais, là encore, c'est l'arbitraire commun à tous les moyens d'art»[292]. In un periodo in cui i poeti fautori del *vers libre* si sforzano di giustificare la nuova forma, affermando che essa è dotata di regole più ferree di quelle della metrica tradizionale e che presenta persino, rispetto ad essa, un maggior grado di difficoltà, la posizione di Krysinska appare decisamente moderna.

Arthur Rimbaud

Ma, in ambito francese, il caso più celebre di *émergence* del *vers libre* dal *poème en prose* è senz'altro quello di *Marine* e *Mouvement*, due testi di Rimbaud sulla cui natura si è discusso a lungo. Questi fanno parte delle *Illuminations*, raccolta di *poèmes en prose* composti fra il 1872 e il 1873, ma pubblicati per la prima volta solo nel 1886, su «La Vogue»[293]; tuttavia, all'interno di questa raccolta, *Marine* e *Mouvement* spiccano per una forma che appare, oggi, ben più vicina al verso che alla prosa:

Marine

Les chars d'argent et de cuivre –
Les proues d'acier et d'argent –
Battent l'écume, –

[290] *Ivi*, p. 21. Quasi quarant'anni dopo, Suzanne Bernard, nel suo studio sul *poème en prose*, ripropone la questione del *découpage* avvenuto tra la prima e la seconda versione di *Symphonie en gris*, affermando che nell'effettuare la segmentazione Krysinska «paraît oublier complètement que le vers libre, dans son principe, refuse l'enjambement […] et doit constituer une unité». E aggiunge: «c'est évidemment une prétention bizarre, et qui prouve un manque inquiétant d'oreille et de goût, que de s'imaginer "faire" des vers libres en coupant ainsi chaque phrase en deux»; «en somme nous avons là une véritable démonstration (par l'absurde) prouvant qu'on ne fabrique pas du vers libre en débitant en tranches, au petit bonheur, une phrase de prose» (Bernard 1959, pp. 372-373).
[291] Dujardin 1922, p. 20, n. 1.
[292] M. Krysinska, *L'Évolution poétique: Devant l'académie*, in «Revue universelle», 5, 2 février 1900, pp. 102-103, p. 103, cit. in Whidden 2003, p. 17.
[293] *Marine* compare nel n. 6 de «La Vogue» (29 mai-3 juin 1886) e *Mouvement* nel n. 9 (21-27 juin 1886).

Soulèvent les souches des ronces.
Les courants de la lande,
Et les ornières immenses du reflux
Filent circulairement vers l'est,
Vers les piliers de la forêt, –
Vers les fûts de la jetée,
Dont l'angle est heurté par des
tourbillons de lumière.[294]

Mouvement

Le mouvement de lacet sur la berge des chutes du fleuve,
Le gouffre à l'étambot,
La célérité de la rampe,
L'énorme passade du courant,
Mènent par les lumières inouïes
Et la nouveauté chimique
Les voyageurs entourés des trombes du val
Et du strom.

Ce sont les conquérants du monde
Cherchant la fortune chimique personnelle;
Le sport et le comfort voyagent avec eux;
Ils emmènent l'éducation
Des races, des classes et des bêtes, sur ce Vaisseau.
Repos et vertige
À la lumière diluvienne,
Aux terribles soirs d'étude.

Car de la causerie parmi les appareils, – le sang; les fleurs, le feu, les bijoux, –
Des comptes agités à ce bord fuyard,
– On voit, roulant comme une digue au-delà de la route hydraulique motrice,
Monstrueux, s'éclairant sans fin, – leur stock d'études; –
Eux chassés dans l'extase harmonique,
Et l'héroïsme de la découverte.

Aux accidents atmosphériques les plus surprenants,
Un couple de jeunesse s'isole sous l'arche,
– Est-ce ancienne sauvagerie qu'on pardonne? –
Et chante et se poste.[295]

[294] Rimbaud *Illuminations*, p. 307. L'edizione riproduce il testo manoscritto delle *Illuminations*.
[295] *Ivi*, pp. 312-313.

La "leggenda" di Rimbaud inventore del *vers libre* nasce con Édouard Dujardin che, nel suo saggio del 1922, individua in *Marine* e *Mouvement* i primi testi in *vers libres* mai pubblicati[296], interpretandoli come il punto di arrivo di un percorso iniziato nell'ambito del *poème en prose*: «Dans nulle œuvre, mieux que dans celle, si courte pourtant, de Rimbaud, on ne voit la pensée se dégager peu à peu de l'ordre prose, entrer dans l'ordre purement poétique et de plus en plus se serrer dans une expression qui aboutit au vers»[297]. Tuttavia, Dujardin non arriva a stabilire con certezza l'influenza che questi testi possono aver esercitato sui primi *vers-libristes*: «Tout ce qu'on a le droit de conclure, c'est qu'il est possible que la lecture de ces deux poèmes ait été le déclic grâce auquel quelques-uns des jeunes gens qui cherchaient leur formule la trouvèrent, ou tout au moins purent la parfaire»[298]. A partire da qui, i numerosi studi critici sulle *Illuminations* di Rimbaud hanno dedicato una particolare attenzione alla questione della forma di *Marine* e *Mouvement*, proponendone di volta in volta interpretazioni diverse, alcune delle quali hanno effettivamente riconosciuto in questi componimenti dei testi in versi – e quindi i primi testi in *vers libres* –, mentre altre li hanno ricondotti nell'ambito del *poème en prose*.

La prima posizione è quella di Jacques Roubaud che, nel suo studio *La Vieillesse d'Alexandre*, sostiene che la forma delle *Illuminations* sia solo apparentemente prosastica: si tratterebbe in realtà di versi disposti in prosa, «*prose de vers*, c'est-à-dire langue disposée en prose par effacement des frontières de vers possibles, à partir d'un *vers libre* qui n'existe pas encore, mais dont Rimbaud *invente* les deux premiers exemples»[299]. Un *vers libre* che si rivela dunque solo là dove i suoi confini sono mantenuti, come in *Marine* e *Mouvement*.

Anche per Antoine Fongaro, autore di un saggio dedicato proprio alle *Illuminations*, *Marine* e *Mouvement* sono in *vers libres*. Ma in realtà, secondo l'autore tutte le *Illuminations* sono composte in una "prosa" tra virgolette[300], che nasconde in realtà un gran numero di versi: nel complesso, scrive, la presenza di «groupes

[296] Cfr. Dujardin 1922, p. 29: «Saluons! *Ce sont les premiers vers libres qui aient jamais été publiés*». Non si trova invece alcun riferimento in merito né negli scritti dei primi *vers-libristes* – Laforgue, Kahn, Moréas – né nelle risposte all'inchiesta svolta dallo stesso Dujardin in vista della stesura del suo saggio: cfr. Nakaji 2009, pp. 36-37.

[297] Dujardin 1922, p. 44. Si tratta peraltro di un percorso che riflette, per Dujardin, quello della poesia francese nel suo complesso: «L'évolution naturelle du génie de Rimbaud a ainsi concordé avec l'évolution même de la poétique française, et, à vrai dire, son œuvre en est à la fois l'exemple et le symbole» (*ivi*, p. 45).

[298] *Ivi*, pp. 48-49. La riflessione sulla ricezione di questi due testi è complicata dalla loro storia editoriale: innanzitutto, su «La Vogue» (come anche nella prima edizione in volume dello stesso 1886), sotto il titolo complessivo di *Illuminations*, vengono pubblicati insieme sia i *poèmes en prose* effettivamente appartenenti a questa raccolta, sia i componimenti in versi di Rimbaud risalenti al 1872, e oggi noti sotto l'etichetta di *Derniers vers*; inoltre, il testo di *Marine* viene allora erroneamente stampato tutt'uno con il testo successivo, quello di *Fête d'hiver*, che ha la forma di un paragrafo di prosa, e quindi ne modifica l'aspetto complessivo. C'è anche una differenza nel trattamento riservato ai due testi in questione: *Marine* viene infatti stampato in tondo, come prosa, mentre *Mouvement* in corsivo, come testo in versi. Nelle edizioni successive delle *Illuminations* sono state adottate per questi testi diverse soluzioni: cfr. Guyaux 1991, pp. 167-169 e Murat 2013, p. 349.

[299] Roubaud 1978, p. 35.

[300] Cfr. Fongaro 1985, p. 119.

syllabiques correspondant à des vers de type traditionnel (alexandrin, décasyllabe, octosyllabe) ou de type "nouveau" (hendécasyllabe, ennéasyllabe) ou de mesure brève (heptasyllabe, hexasyllabe, pentasyllabe)» è «massive», nelle *Illuminations*[301]. Egli suggerisce quindi che Rimbaud, «dans sa quête d'une forme radicalement nouvelle», si sia reso conto «qu'il ne parvenait pas à se débarrasser de la tunique de Nessus de la versification»[302].

Il fatto è che, come ha osservato André Guyaux, le *Illuminations* pongono il problema del rapporto tra verso e prosa sotto due diverse prospettive: quella di una prosa all'interno della quale è possibile riconoscere dei "versi", e quella di "versi" che si presentano come tali – e che sono stati considerati come i primi *vers libres* – ma che potrebbero essere tali solo in apparenza[303]. Tuttavia, guardando allo sviluppo complessivo della produzione di Rimbaud, il verso e la prosa si configurano, secondo Guyaux, come due momenti cronologicamente distinti (dal *tournant* del 1872), e questo induce a rifiutare l'ipotesi di una commistione di prosa e verso, o di un «glissement naturel» (come aveva scritto Roubaud) dall'una all'altra forma[304]. Da una parte ci sono quindi i *Derniers vers*, che malgrado la libertà formale conservano una «référence métrique»; dall'altra ci sono le *Illuminations*, comprese *Marine* e *Mouvement*, che invece non presentano «aucune structure métrique», e che appartengono quindi all'ambito della prosa[305]. *Marine* e *Mouvement* non sono dunque *vers libres*, ma *poèmes en prose* che hanno l'«apparence» di versi: si tratta di una «illusion d'optique», di un «trompe-l'œil», di «pseudo-vers, présentés comme des vers, dont ils réfléchissent la forme»[306]. La conclusione è quindi che «le départ n'est pas le vers, rejoint par la prose. Mais la prose, qui prend l'air de versifier»[307], e che «*Marine* et *Mouvement* sont un aboutissement du poème en prose»[308].

Vicina a quella di Guyaux è la posizione di Michel Murat, il cui studio su *L'art de Rimbaud* propone la trattazione più completa e approfondita della questione. Secondo Murat, *Marine* e *Mouvement* si situano nell'ambito della ricerca condotta da Rimbaud sul *poème en prose*, o meglio sulla «poésie non versifiée», di cui rappresentano «un cas particulier, en même temps qu'un cas-limite»[309]. La tesi viene dimostrata dall'autore attraverso un'analisi formale della raccolta delle *Illuminations* nel suo complesso, che

[301] *Ivi*, p. 121.
[302] *Ivi*, p. 123. Contro questa lettura metrica delle *Illuminations* ha preso posizione Benoît de Cornulier, osservando che essa testimonia una difficoltà a prendere le distanze dalla metrica tradizionale non tanto da parte di Rimbaud, quanto piuttosto da parte della critica: «Nous risquons d'imputer à Rimbaud une incapacité à se défaire de la métrique sur la base du fait que nous-mêmes sommes incapables, au moment du moins où nous prétendons cela, de nous défaire de notre propre lecture métrique et métricienne» (Cornulier 2009, pp. 437-438).
[303] Cfr. Guyaux 1991, pp. 165-166.
[304] Cfr. *ivi*, p. 171.
[305] *Ivi*, pp. 171-172.
[306] *Ivi*, p. 173.
[307] *Ivi*, p. 174.
[308] *Ivi*, p. 178.
[309] Murat 2013, p. 350. Murat quindi, come Guyaux, distingue nettamente le *Illuminations* dalle «altérations métriques de poèmes de 1872-1873» (i *Derniers vers*), che «s'inscrivent en revanche dans un travail de renouvellement du poème versifié» (*ibidem*).

permette di cogliere, da una parte, le affinità tra *Marine* e *Mouvement* e gli altri testi e, dall'altra, di evidenziarne le peculiarità.

Murat osserva che, alla fine del secolo, coesistono sulle riviste letterarie due generi di *poème en prose*: «l'un moderne, d'allure prosaïque, en forme d'anecdote moralisante ou d'*ekphrasis*», e «l'autre plus ancien, presque prototypique, de la (pseudo-)traduction»[310]. Il primo, ben rappresentato da Baudelaire, può assumere l'aspetto del «morceau de prose», costituito da un unico paragrafo, o del «poème alinéaire», suddiviso in paragrafi sintatticamente autonomi. Il secondo, di cui si trovano ottimi esempi nel *Gaspard de la nuit* di Aloysius Bertrand (1842), può presentarsi come «ballade en prose», suddivisa in *couplets* di dimensioni regolari, magari separati da un bianco tipografico o intervallati da un ritornello, oppure come «transcription – traduction, pseudo-traduction, transposition – de poème versifié». In quest'ultimo caso, «la relation avec un hypotexte versifié (fût-il fictif) est constitutive», e la tendenza a riprodurre la struttura della poesia in versi si osserva non solo nell'organizzazione del testo in paragrafi-strofe, ma anche nella suddivisione dei paragrafi in segmenti-versi individuati per mezzo di trattini[311].

Nelle *Illuminations*, secondo Murat, Rimbaud prende complessivamente le distanze da quest'ultima tipologia del *poème en prose*: perseguendo un proprio ideale di «poésie non versifiée», autonoma rispetto alla poesia in versi, egli parte piuttosto dal modello del *poème alineaire*; tuttavia, introduce nei suoi testi dei «procédés de segmentation» che modificano in maniera profonda e originale questo modello[312]. L'impiego del *tiret*, in particolare, è stato riconosciuto da molti studiosi come un tratto caratteristico delle *Illuminations* – testi «zebrés, hachurés de tirets», come ha notato Olivier Bivort, in un saggio dedicato proprio a questo aspetto dell'opera di Rimbaud[313]. Anche secondo Murat, «le développement par membres parallèles, séparés par un double signe, virgule (parfois point-virgule) et tiret, constitue une structure caractéristique des *Illuminations*»[314]. La diffusione del trattino nel *poème en prose*, spiega Murat, deve probabilmente molto al modello delle traduzioni poetiche, nelle quali veniva utilizzato appunto come segno convenzionale del passaggio da un verso all'altro:

> C'est d'abord un croisement entre vers et prose. Croisement structurel, car la forme intègre au continuum de la prose un processus de constitution d'unités discrètes. Ce procédé peut s'autonomiser et changer d'organisation spatiale, en basculant de l'horizontale à la verticale: il devient alors la matrice textuelle du vers libre.[315]

[310] *Ivi*, p. 244.
[311] *Ivi*, pp. 244-245.
[312] *Ivi*, p. 246.
[313] Cfr. Bivort 1991, p. 2. Bivort illustra le diverse modalità d'impiego del *tiret* nelle *Illuminations*, e lo mette in relazione con una presa di distanza, un *décalage*, da parte del soggetto: il *tiret* consente dunque di individuare dei «décrochages discursifs traduisant un lien avec la sphère de l'énonciation» (*ivi*, p. 6).
[314] Murat 2013, p. 271.
[315] *Ivi*, p. 278.

Se sviluppata in verticale anziché in orizzontale, questa segmentazione dà luogo agli *alinéas enjambés*, ossia a paragrafi di misura inferiore rispetto al periodo, che non sono sintatticamente autonomi e non sono chiusi da un punto fermo. Paragrafi di questo tipo, che costituiscono appunto la particolarità di *Marine* e *Mouvement*, si possono individuare, in numero inferiore, in molte delle *Illuminations*[316], a cominciare dalla prima, *Après le Déluge*. Murat osserva che proprio il primo paragrafo di questo testo, e dunque dell'intera raccolta, è *enjambé*: termina infatti con una virgola, e isola una proposizione subordinata:

> Aussitôt après que l'idée du Déluge se fut rassise,
> Un lièvre s'arrêta dans les sainfoins et les clochettes mouvantes et dit sa prière à l'arc-en-ciel à travers la toile de l'araignée.[317]

Si tratta di una scelta stilistica che, in questa posizione d'apertura, acquista secondo Murat un valore programmatico:

> Ce procédé confère au paragraphe un statut d'unité autonome, et instaure la segmentation comme principe de structuration du poème. Le découpage du paragraphe est à la fois indépendant de la syntaxe, et hiérarchiquement supérieur, comme le montre la possibilité d'enjambement. Je ne connais pas d'exemple d'alinéa enjambé dans le poème en prose avant Rimbaud. […] L'innovation est d'une grande portée: elle ouvre la voie au vers libre.[318]

Quindi, la segmentazione del testo è qui un principio ormai indipendente da ogni riferimento alla forma versale – non più allusione al verso, ma principio autonomo di strutturazione del *poème en prose* – che però, paradossalmente, conduce il poeta a ricreare qualcosa di molto simile, nell'aspetto, al verso. Non c'è, da parte dell'autore, la volontà di imitare la forma del verso, ma questo è l'effetto che inevitabilmente si produce. Di fatto, partendo dalle traduzioni e dalle pseudo-traduzioni ottocentesche, passando per il *poème en prose* di Aloysius Bertrand e arrivando alle *Illuminations* di Rimbaud e in particolare a *Marine* e *Mouvement*, si delinea un percorso che conduce dal verso (quello degli originali o pseudo-originali) alla prosa (delle traduzioni e pseudo-traduzioni) ma che poi, attraverso lo sviluppo di una prosa che si propone prima di alludere al verso, poi di proporre un'alternativa al verso, conduce di nuovo dalla prosa

[316] In particolare, il *découpage* in segmenti brevi caratterizza *À une raison*, *Veillées* III, *Barbare*, *Enfance* III e ancor di più *Départ* e *Veillées* I, mentre esempi isolati di *découpage* interno al periodo (*alinéas enjambés*) si possono individuare in *Après le Déluge* (parr. 1-2, citato di seguito), *Scènes* (parr. 1-2), *Dévotion* (parr. 6-7), *Angoisse* (parr. 1-3) e soprattutto in *Barbare*, dove il procedimento è ben più diffuso (parr. 1-2, 3-4, 4-5, 6-7 e 7-8).
[317] Rimbaud *Illuminations*, p. 289.
[318] Murat 2013, p. 250.

(del *poème en prose*) al verso (di *Marine* e *Mouvement*): un verso, però, costruito su nuove basi[319].

Questa riflessione conduce anche a rivalutare il caso dei primi componimenti di Krysinska, *poèmes en prose* caratterizzati anch'essi da un *découpage* atipico e dalla presenza di *alinéas enjambés* – senza che peraltro si possa supporre un'influenza da parte di Rimbaud, le cui *Illuminations* nel 1881-1883 erano già state composte, ma non ancora pubblicate. In entrambi i casi si tratta di testi che, in mancanza di una definizione formale da parte degli autori, vengono inizialmente percepiti come *poèmes en prose*, per essere poi riconosciuti *a posteriori* – con diversa fortuna – come esempi di un *vers libre ante litteram*. Un *vers libre* che però, per l'indipendenza che ostenta rispetto ai modelli versali tradizionali e per l'importanza che attribuisce al *découpage* come principio di strutturazione, sembra più vicino al *vers libre standard* novecentesco che a quello dei primi simbolisti[320].

Le riforme del verso francese

Accanto a quella delle traduzioni interlineari si profila nel corso dell'Ottocento un'altra strada, più complessa e ardita: quella dei traduttori che mirano a riprodurre in francese non solo l'aspetto, ma anche il ritmo dei versi originali. Si tratta di una possibilità che viene esplorata solo nella seconda metà del secolo e, dato significativo, da traduttori provenienti da aree marginali, di confine, come la Svizzera, il Belgio o l'Alsazia: «traducteurs francophones "excentrés"», come li definisce Lombez[321]. Lontani dagli ambienti letterari parigini, questi traduttori avvertono meno la pressione esercitata dalle norme tradizionali della metrica francese, e al contempo, vivendo spesso situazioni di bilinguismo, conoscono più a fondo le caratteristiche linguistiche e metriche della poesia che traducono.

I maggiori tentativi in questo senso vengono compiuti dal belga André Van Hasselt e dal ginevrino Henri-Frédéric Amiel. Quest'ultimo è noto soprattutto per *Les Étrangères*, raccolta di poesie straniere tradotte in francese. Nell'introduzione, Amiel si augura che la sua raccolta possa diventare «le spécimen d'une méthode de traduction un peu plus rigoureuse et plus fidèle que celle dont se contente d'habitude le poëte et le lecteur français»[322]. Egli riconosce che molte delle sue traduzioni presentano ritmi cui la versificazione francese non è abituata, ma si dichiara convinto che la traduzione perfetta sia quella che rende l'originale «dans le même rhythme, avec des vers de même forme

[319] Benché il discorso sia complessivamente valido sia per *Marine* che per *Mouvement*, va notato che Murat non interpreta la forma dei due testi esattamente allo stesso modo, individuando soprattutto in *Mouvement* un prototipo del *vers libre*: cfr. Murat 2013, pp. 360-363.
[320] Cfr. *ivi*, pp. 362-363: «Si l'on considère *Mouvement* dans une perspective typologique plutôt qu'historique, on constate par conséquent que la forme est très proche, non des essais vers-libristes qui fleuriront après 1886, mais de ce qui sera le "standard" du vers libre à partir d'Apollinaire et de Cendrars». Ma cfr. già Roubaud 1978, p. 35: «C'est la dernière "solution" de Rimbaud, déjà toute proche d'Apollinaire, Cendrars ou Reverdy».
[321] Lombez 2008, p. 102.
[322] Amiel, 1876, p. 2.

et un même nombre de vers»: benché si tratti di un ideale «inaccessible, au moins dans notre langue»[323], è ad esso che bisogna tendere. Rispetto alla traduzione interlineare – che prevede soltanto «un même nombre de vers» – c'è dunque la volontà di compiere un passo in più: «des vers de même forme». Lombez cita come esempio l'incipit della traduzione di *Die Glocke* (*La Cloche*) di Schiller, in cui Amiel fa uso di versi inconsueti, *heptasyllabes* e *pentasyllabes*, per riprodurre esattamente la misura e il ritmo dei versi tedeschi[324].

La raccolta delle *Étrangères*, pubblicata nel 1876, è il prodotto di una riflessione iniziata da Amiel già anni prima (lo stesso *Poëme de la Cloche* risale ai primi anni Cinquanta[325]) e favorita da una particolare tipologia di traduzioni poetiche, in cui la resa fedele del ritmo diventa indispensabile: quelle cioè destinate alla musica e al canto. Anche in questo caso, si tratta di un numero di testi molto limitato, che tuttavia costringe i traduttori a destreggiarsi fra, da una parte, la volontà di tradurre fedelmente il testo di partenza e, dall'altra, la necessità di produrre un testo che possa essere cantato sulla stessa musica dell'originale. Tentativi di questo tipo vengono compiuti con successo anche da André Van Hasselt e Jean-Baptiste Rongé, entrambi di nazionalità belga. Le loro traduzioni si sforzano di coniugare per quanto possibile la fedeltà testuale a quella musicale, riproducendo, dei versi tedeschi, soprattutto il numero e la posizione degli accenti, che acquistano un'importanza maggiore rispetto al numero delle sillabe, come si vede in questi versi di Van Hasselt e Rongé, tratti dalla traduzione, risalente agli anni Sessanta del secolo, di *Der Erlkönig* (*Le Rois des Aulnes*) di Goethe, musicato da Schubert:

Mon père, ô mon père, vois donc, vois-tu pas	11
Ces formes blanches danser là-bas?	9
Mon fils, je vois, je vois ô mon fils,	9
Dans l'ombre les saules pâles et gris.	10
Je t'aime, enfant; le ciel de ses dons t'a paré.	12
Il faut qu'on me suive ou de force ou de gré.	11
Mon père, ô mon père, il vient, il est là.	10
Sombre et farouche, il me tient déjà.	9
Le père tremble. Il presse le pas,	9
Pendant que râle son fils dans ses bras…	10
Atteint son seuil à grand effort…	8
Mais sur son cœur son enfant est mort![326]	9

Christine Lombez fa notare inoltre che questi esperimenti metrici, benché poco numerosi, non rimangono confinati alle traduzioni, ma influenzano anche la riflessione e la produzione originale dei poeti-traduttori. Van Hasselt include nelle sue raccolte

[323] *Ivi*, pp. 2-3.
[324] Cfr. Lombez 2008, p. 103.
[325] Cfr. *ivi*, p. 103, n. 19.
[326] Il testo originale e la traduzione vengono riportati in appendice a D'Hulst 2000.

poetiche del 1857 e 1862 una sezione di *Études rhythmiques*, dove trovano posto componimenti in versi che uniscono il tradizionale isosillabismo a schemi accentuali fissi; nella raccolta del 1862 tali schemi vengono indicati dall'autore, con i simboli classici delle brevi e delle lunghe, in apertura di ciascun componimento; ad esempio, nelle quartine di *Le gondolier nocturne*, lo schema dei versi dispari è ∪–∪∪–∪∪–∪∪–, mentre quello dei versi pari è ∪–∪∪–∪∪–:

À l'heure où la nuit sur Venise descend,	11
Aux douces clartés de la lune,	8
La barque-fantôme s'avance en glissant	11
Sur l'eau de la morne lagune.[327]	8

Del resto, fin dalla *Préface*, Van Hasselt si dichiara «convaincu de l'impérieuse nécessité d'une reforme radicale dans le vers lyrique», necessità che è stata messa in luce, scrive, da diversi teorici, a partire dall'abate Scoppa[328].

Quanto ad Amiel, la sua raccolta delle *Étrangères* si chiude con una *Appendice* nella quale l'autore intende proporre alcune innovazioni formali utili non soltanto per la traduzione poetica, ma anche per la poesia francese. La sua riflessione prende le mosse dalla constatazione delle carenze del sistema di versificazione francese, «le plus pauvre d'Europe»: il verso francese, infatti, non conosce né la distinzione di durata fra sillabe brevi e lunghe, propria della poesia classica, né la differenza di intensità fra sillabe accentate e non accentate, nota agli altri moderni popoli del continente[329]. Esso rimane vincolato dal numero delle sillabe, al massimo 12, insufficienti a tradurre gli ampi versi dell'epica straniera, *in primis* classica, e dall'obbligo della rima, che Amiel definisce, con la stessa espressione che avrebbe impiegato alcuni anni dopo Gustave Kahn, quel «coup de cymbale qui avertit l'oreille qu'un vers vient de passer»[330], e che impedisce di riprodurre i *vers blancs* di tanti poeti stranieri. La soluzione da lui proposta è quella di «agrandir le module du vers»[331], creando versi composti la cui misura complessiva sia più ampia di quella dell'alessandrino e più vicina a quella dell'esametro classico; ciascuno di tali versi potrà inglobare da due a quattro *vers blancs* stranieri, rendendo così le rime meno frequenti: sarà questo un «grand vers, considéré comme l'agglutination de plusieurs vers sans rimes, lesquels forment ses propres segments intérieurs»[332]. Si tratta, secondo Amiel, di un principio già insito nella poesia francese, tanto da poter affermare che «les rimeurs français font des vers blancs sans le savoir»: egli suggerisce che un distico di alessandrini a rima baciata è in realtà una quartina composta di due *vers blancs* e due versi rimati, ma che per eliminare i primi il poeta ha

[327] Van Hasselt 1862, p. 186.
[328] *Ivi*, p. 4.
[329] Amiel 1876, pp. 246-247.
[330] *Ivi*, p. 247.
[331] *Ivi*, p. 250.
[332] *Ivi*, p. 261.

voluto procedere «doublant son vers primitif»[333]. Anche qui, c'è una notevole affinità con l'analisi che Kahn avrebbe proposto per i due celebri versi d'apertura dell'*Athalie* di Racine – «Oui, je viens dans son temple adorer l'Éternel / Je viens selon l'usage antique et solennel» – ossia «quatre vers de six pieds dont deux seulement riment»[334].

Traduzioni di questo tipo, benché poco numerose, costituiscono una testimonianza importante non solo dell'esigenza di rinnovamento delle forme poetiche che caratterizza la Francia dell'Ottocento, ma anche dell'importanza che rivestono, in questa fase di trasformazione e di sperimentazione, i modelli del verso quantitativo classico e di quello accentuale illustrato in particolare dalla poesia tedesca. È chiaro che la riflessione formale di questi traduttori ha origine dal confronto fra il sistema di versificazione francese e gli altri sistemi europei, e tale confronto sembra generare, ancora una volta, un complesso di inferiorità. Già Élise Voïart, che per i suoi *Chants populaires des Serviens* si serve di una traduzione in lingua e metro tedesco, assicura la precisione e l'esattezza di quest'ultima, affermando che comunque la sua scelta non potrà sorprendere «ceux qui connaissent avec quelle merveilleuse aptitude le riche et puissant idiome allemand sait se plier aux exigences les plus bizarres des autres langues»[335]. E secondo Amiel, nella cui raccolta di traduzioni la poesia tedesca è decisamente predominante, questa dote del tedesco è proprio quella di cui difetta la lingua francese:

> Pour toutes sortes de causes, à vous bien connues, notre langue et notre versification se trouvent être des plus revêches à cet office délicat de la traduction, en d'autres termes les traductions françaises sont celles qui respectent le moins la nature propre et le caractère individuel des œuvres traduites. Mais, d'époque en époque, le goût français se montrant plus ouvert aux génies étrangers, l'interprétation peut, ce semble, devenir plus serrée et l'approximation moins inexacte, sans renoncer à être françaises.[336]

L'impressione è quindi che il tedesco sia molto più versatile del francese, sia dal punto di vista linguistico che metrico; è possibile tuttavia che la lingua e il verso francese migliorino, con il tempo, accogliendo i modelli offerti dalle letterature straniere. Di qui il tentativo di alcuni traduttori di adattare il verso francese a quello tedesco, lavorando sul ritmo del primo per riprodurre quello del secondo. Alcuni di questi tentativi appaiono peraltro perfettamente riusciti, come si può verificare in particolare per i testi per musica, le cui traduzioni vennero studiate per poter essere cantate sulla musica degli originali. Mentre le traduzioni interlineari favoriscono la diffusione di una prosa che ha l'aspetto esteriore del verso – oppure, di un verso che è

[333] *Ivi*, p. 269.
[334] Kahn 1888, p. 483. La spiegazione di Kahn è molto simile a quella di Amiel: nel distico di Racine, «le premier vers se compose de deux vers de six pieds dont le premier est un vers blanc *Oui, je viens dans son temple* e dont l'autre *adorer l'Éternel* serait également blanc, si, par habitude, on n'était sûr de trouver la rime au vers suivant, c'est-à-dire au quatrième des vers de six pieds groupés en un distique» (*ibidem*).
[335] Voïart 1834, p. 8.
[336] Amiel 1876, p. 2.

tale solo dal punto di vista visivo, grafico –, queste traduzioni operano in maniera forse meno vistosa ma più profonda, mettendo in discussione il principio isosillabico costitutivo del verso francese, e sostituendovi il numero e la posizione degli accenti. Si ottiene un verso che, pur essendo scritto in francese, non è più il "verso francese", come del resto osserverà una parte della critica.

Ma un'altra parte della critica, quella che fa capo ad Antonio Scoppa e che prosegue, nel XIX secolo, con Bonaparte e Quicherat, stava già esplorando e accogliendo la possibilità di dare un'interpretazione accentuale al verso francese[337]. La riflessione condotta dai poeti-traduttori trova dunque riscontro in un preciso filone degli studi metrici ottocenteschi. Ed entrambi hanno contribuito, come scrive Lombez, «à faire émerger une autre perception du vers français»[338]:

> On peut donc supposer que la porosité de la frontière entre traduction et écriture poétique a contribué à faire évoluer tout au long du XIXe siècle le point de vue sur le vers français, tant du côté des théoriciens que de celui des praticiens de la traduction et des poètes (qui souvent ne faisaient qu'un).[339]

Un caso particolare, fra queste proposte di riforma del verso francese, è quello di Louis Dumur, che nacque a Ginevra nel 1863, ma condusse la sua carriera di scrittore a Parigi. Nei primi anni Novanta, dunque proprio nel periodo del fermento *vers-libriste*, egli fu il promotore di una riforma del verso francese che appare ispirata, da una parte, alla metrica classica e, dall'altra, al tedesco e alle lingue slave[340]. La si trova esposta e applicata nelle sue due raccolte poetiche: *La Néva*, del 1890 (pubblicata mentre l'autore lavorava come precettore a San Pietroburgo), e *Lassitudes*, del 1891.

Nelle *Notes prosodiques* anteposte a *La Néva* si legge:

> Les pièces présentes sont toutes rythmées d'après les lois de l'*accent tonique*. L'accent tonique se place, en français, sur la dernière syllabe des mots à terminaison masculine et sur l'avant-dernière syllabe des mots à terminaison féminine; les trissyllabes et les polysyllabes ont, en outre, un second accent qui frappe leurs première syllabe. La force, la grâce, la beauté plastique, du vers proviennent en grande partie de l'accent tonique. Mais, jusqu'à présent, il n'a point été réglementé. Pour l'introduction de ce nouvel élément – et suivant l'exemple des langues slaves et germaniques – le vers français se scande en pieds. Les deux pieds les plus propres à notre idiome sont l'*ïambe* (une syllabe atone et une syllabe tonique) e l'*anapeste* (deux syllabes atones et une syllabes tonique): ils sont dans

[337] Cfr. Lombez 2008, p. 107: «On retiendra surtout de ces tentatives la réalisation concrète (et viable) d'ajuster rythmiquement des vers français à des vers accentuels, une possibilité qu'avaient déjà envisagée à l'époque certains poéticiens et métriciens».
[338] *Ivi*, p. 99.
[339] *Ivi*, p. 110.
[340] Come nota con una certa ironia Charles Morice nel 1899, dopo aver elencato i poeti di origine straniera che si propongono di rinnovare il verso francese: «Louis Dumur, d'origine suisse et italienne, versifie suivant une poétique nouvelle, du moins renouvelée de poétiques étrangères – aussi – et classiques» (Morice 1899, p. 316).

> l'essence de la langue. Il y aura donc des vers *ïambiques*, des vers *anapestiques* et des vers *anapesto-ïambiques*: ces derniers résultant de la combinaison dans un même vers d'ïambes et d'anapestes. Les notes qui suivent – et dont chacune fournit l'indication prosodique de la pièce correspondante – suffiront à établir le rôle de l'accent tonique en poésie.[341]

Seguono le indicazioni relative ai metri utilizzati nelle 23 poesie che compongono la raccolta. Ad esempio la prima, intitolata proprio *La Néva*, è composta in «heptapodes ïambiques (sept pieds, chaque pied un ïambe)»[342], ossia in versi di 14 sillabe complessive, che alternano una sillaba atona e una tonica:

> Puissante, magnifique, illustre, grave, noble Reine!
> O Tsaritsa de glaces et de fastes! Souveraine!
> Matrone hiératique et solennelle et vénérée!
> Très Chaste au sein du temple qui se brise et se recrée,
> Et très Vivante, en ta parure double: bleue ou blanche!
> Tantôt la Palpitante aux longs soupirs en avalanche,
> Tantôt la Froide au roide cœur, aux vêtements inertes!
> Toi qui me forces à rêver, toi qui me déconcertes,
> Et toi, surtout, que j'aime, Email, Beauté, Poème, Femme!
> Néva! j'évoque ton spectacle et l'hymne de ton âme.[343]

Altre poesie alternano versi composti in maniera diversa; ad esempio, in *Première neige*, i versi dispari sono «tripodes composés d'un anapeste et de deux ïambes» (per un totale di 7 sillabe), mentre i versi pari sono «dipodes composés d'un ïambe et d'un anapeste» (5 sillabe):

> Ce matin, quand Natacha
> Ouvrit la fenêtre,
> Le jardin était tout blanc,
> Du puits jusqu'au hêtre:
> La forêt à l'horizon
> Brillait devenue
> Un glacis soyeux et fin
> D'argent et de nue;
> Sur la haie avaient poussé
> Des fleurs d'aubépine,
> Du savon avait moussé
> Tout plein la sapine;
> Le vieux Terme était coiffé
> D'un casque de laine,

[341] Dumur 1890, p. 5. L'opera è stata consultata presso la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet.
[342] *Ivi*, p. 7.
[343] *Ivi*, p. 7.

Et la vasque du jet d'eau
Bayait porcelaine.
Seule, Natacha gardait
Sa tresse de brune,
L'incarnat de son baiser,
Son teint clair de lune.[344]

Fin qui i testi di Dumur, pur facendo uso di versi estranei alla tradizione francese, risultano regolari non solo rispetto al sistema accentuale elaborato dall'autore, ma anche rispetto al tradizionale sillabismo: «tout se passe donc en fait comme s'il surimposait au texte syllabique une scansion quantitative»[345]. Se a questo si aggiunge la persistenza della rima, il risultato è un *surplus* di regolarità formale.

Tuttavia, il sistema accentuale può prendere il sopravvento su quello sillabico, come avviene nel testo immediatamente successivo, *Soleil boréal*. Questo è composto in «pentapodes anapesto-ïambiques», il che significa che ogni verso conta 5 piedi, alcuni dei quali sono giambi, altri anapesti; ma poiché il numero degli uni e degli altri non è precisato, il numero complessivo delle sillabe può benissimo variare, da un minimo di 10 (5 giambi) ad un massimo di 15 (5 anapesti):

Ah! Saint-Pétersbourg a pris des finesses charmantes,	13
Alors qu'un soleil de printemps, ruisselant du ciel d'or	14
Sur la neige immolée encor sous le froid et qui dort,	14
La couvrait des baisers qu'épandraient les amants aux amantes.	15
C'est ainsi que je veux, ô cité de l'Amour, que tu mentes:	15
Donne-moi les aspects, les beautés, au sein du Nord.	13
La folle illusion de Messidor!	10
Épargne l'erreur du réel et ses laides tourmentes!	14
Le gel, irradié de toutes parts,	10
Resplendissait, magnifique de luxes épars,	13
Constellé de diamants dont chacun pleure.	11
Le brillant du décor paraissait la chaleur de l'amour:	15
Et c'était beaucoup mieux ce cher mensonge et ce leurre,	13
Que la fonte horrible des neiges sous l'astre du jour.[346]	14

E le variazioni sillabiche possono essere ancora più significative, quando per ogni verso non viene stabilito il numero di piedi, ma solo la tipologia. Così, quelli di *Luxures* vengono definiti da Dumur semplicemente «vers libres ïambiques», la cui estensione va dalle 8 alle 16 sillabe (ottenendo, in alcuni casi, dei regolari alessandrini):

[344] *Ivi*, p. 24.
[345] Peureux 2009, p. 535.
[346] *Ivi*, p. 25.

	Que roulent les flots gris et perle	8
	Le long des solennels palais?	8
	Il semble aux yeux d'ardents ballets	8
	Sortir de l'onde qui déferle.	8
5	Ce sont les bayadères des luxures	10
	Où se complaisent les cités du Nord.	10
	Dansez, dansez, ô folles! vos cheveux en or	12
	S'enrouleront autour des jambes sans chaussures!	12
	La ville en joie, au sein du givre qui l'inonde,	12
10	A des chaleurs exubérantes de jouir:	10
	Venez, ô folles! l'enfouir	8
	Sous vos jupons de paille blonde.[347]	8

Questi ultimi esempi consentono forse di intravedere il punto d'incontro fra il sistema elaborato da Louis Dumur e le teorie versoliberiste. Infatti, nel suo *Les premiers poètes du vers libres*, del 1922, Édouard Dujardin classifica Louis Dumur (come René Ghil) fra i poeti «qui, ayant également cherché, ont aboutit autrement»[348], e spiega: «Bien qu'il ait aboutit à préconiser le moins libre des vers, Louis Dumur, de son côté, partait de principes qui étaient, au fond, les nôtres»[349]; «la tentative de Dumur est fondée sur la conception du pied rythmique déterminée par l'accentuation des syllabes et non pas sur leur numération, ce qui est la formule du vers libre»[350]. Alla base del verso di Dumur, come alla base del *vers libre*, c'è dunque la sostituzione del principio sillabico con il principio accentuale.

Ci sono però, continua Dujardin, alcune «importantes nuances» fra i due sistemi. La prima differenza riguarda la concezione del *pied rythmique*: per Dujardin – che si fa qui portavoce dei *vers-libristes* – esso consiste in «un mot ou un groupe de mots portant un accent principal avec possibilité d'un ou de plusieurs demi-accents», mentre per Dumur si tratta di «un groupe de syllabes dont l'une est accentuée». Ciò significa che «Dumur n'a donc aucun égard à la signification, c'est-à-dire a ce minimum d'arrêt du sens et de la voix qui, à mon avis du moins, et à l'avis d'André Spire, est essentiel»[351]. Si arriva qui al nucleo della questione, ovvero alla peculiare concezione del *pieds rythmique* (o *groupe rythmique*, o *groupe accentuel*) diffusasi in Francia nel corso del XIX secolo, tanto nella teoria che nella pratica poetica, ed essenzialmente legata al *sens*, cioè alla dimensione sintattico-semantica. Si tratta dunque di un *pied rythmique* di natura ben diversa da quello che costituiva la base della metrica classica, e che viene recuperato da Dumur.

[347] *Ivi*, pp. 26-27.
[348] Dujardin 1922, p. 39.
[349] *Ivi*, p. 40.
[350] *Ivi*, p. 41.
[351] *Ibidem*.

Una seconda differenza, poi, consiste nel fatto che il sistema di Dumur prevede che il poeta proceda ad assemblare i *pieds rythmiques* secondo uno schema predefinito, il che è inammissibile per i *vers-libristes*. L'insuccesso del tentativo di riforma di Dumur viene dunque imputato da Dujardin non al valore delle sue poesie, che egli dichiara di apprezzare, ma al sistema stesso:

> À une époque où l'évolution était vers une plus grande liberté, Dumur a voulu, tout au contraire, ramener le vers à des entraves plus rigoureuses; il était d'avance condamné. Il n'en doit pas moins être considéré comme un frère d'armes des vers-libristes, pour avoir combattu pour le grand principe d'une prosodie fondée sur le pied rythmique et non plus sur le nombre des syllabes.[352]

Una posizione che sembra vicina a quella espressa *en passant* da un altro teorico del *vers libre*, Albert Mockel, il quale nei suoi *Propos de littérature*, del 1894, dichiara che «la mesure naturelle basée sur les syllabes toniques s'impose presque à notre instinct car elle se fait sentir dès qu'une série de vers s'animent d'un même nombre d'accents rythmiques»[353] e, a questo proposito, aggiunge: «Il serait injuste d'oublier ici les intéressants remarques de M. Louis Dumur sur l'emploi des syllabes toniques, bien que je ne puisse admettre le vers mesuré à l'antique tel qu'il le préconise»[354].

Le traduzioni e il verso libero in Italia

Il ruolo che le traduzioni di poesia straniera possono aver giocato, nel corso dell'Ottocento, nel processo di rinnovamento e di liberazione delle forme metriche che ha portato alla nascita del verso libero, non è stato, in Italia, oggetto di studi approfonditi. Tuttavia, come osserva Carla Chiummo, nel XIX secolo

> ritmo e traduzione […] diventano oggetto privilegiato di riflessioni e punto di partenza per i più vari esperimenti metrici, […] con ampie ricadute sui tentativi di riforma della metrica italiana, prima del trionfo, in un territorio propriamente avanguardistico e di rottura, del verso libero.[355]

E più di recente Fabrizio Miliucci, nel suo saggio *Tra Francia e Italia. 'Liberazione del verso' nei primi anni del Novecento*, mette in rapporto l'evoluzione metrica italiana proprio con le «esigenze di una tradizione letteraria a confronto con sé e con le altre culture» e con la «necessità di sviluppare uno strumento per la resa in italiano di testi poetici in lingua straniera»[356]:

---

[352] *Ivi*, p. 43.
[353] Mockel 1894, p. 135.
[354] *Ivi*, p. 135, nota.
[355] Chiummo 2002, p. 85.
[356] Miliucci 2013, p. 1.

> La traduzione da autori stranieri, specie se fittizia, è un espediente per cui vengono a scontrarsi in una terra di nessuno prosa e poesia, anticipando un movimento tipico del passaggio fra i due secoli, e aprendo lo scenario a una terza via che sembra costantemente in controluce nella nascita di ritmi nuovi.[357]

Proponendosi di ricostruire la genealogia del versoliberismo italiano, il primo riferimento nel quale ci si imbatte è spesso quello a Niccolò Tommaseo e ai suoi *Canti popolari illirici* e *greci*, pubblicati tra il 1841 e il 1842[358]. Si tratta di due volumi di traduzioni poetiche interlineari, ossia realizzate seguendo il testo di partenza verso per verso e andando a capo in corrispondenza della fine di ognuno. Il volume dei *Canti illirici*, in particolare, consente il confronto con quello già citato di Élise Voïart, *Chants populaire des Serviens*, pubblicato in Francia otto anni prima: il testo di partenza è costituito, in entrambi i casi, dalla raccolta curata da Vuk Stefanović Karadzić, anche se Voïart si avvale dell'intermediario tedesco. Alcuni dei testi che compaiono nelle due raccolte sono esattamente gli stessi; così, se prima si è citato l'inizio del brano *La fille orgueilleuse* tradotto da Voïart, si può citare ora il passo corrispondente nella traduzione di Tommaseo, intitolata *La fanciulla superba*:

> Dacché il mondo è nato,
> Non è cosa più mirabile sorta,
> Non sorta, né s'è mai vista,
> Di quel che dicono mirabile in Prisrenda
> Da certo Leca capitano:
> Dicono una meraviglia la fanciulla Roscanda.
> Deh qual è ella! (così mal non la colga)?
> In quanta è terra alle quattro plaghe,
> Quanta terra Turca e infedele,
> Che a lei pari in tutta la terra non c'è,
> Né candida Turca né Serba,
> Né c'è delicata Latina.
> Chi ha vista la Vila sul monte,
> Né la Vila (fratello) a lei pari.[359]

Ne *La metrica italiana contemporanea*, Giovannetti cita il caso di Tommaseo nell'ambito del capitolo dedicato alla complessa questione del "verso di traduzione", e

[357] *Ivi*, p. 4.
[358] Cfr. ad esempio Pazzaglia 1974, pp. 172-173; Menichetti 1993, p. 45; Beltrami 2011, p. 154.
[359] Tommaseo 1842, p. 149. Rispetto alla traduzione di Voïart, quella di Tommaseo è arricchita da un apparato di note che riflette la sua disposizione di grammatico e filologo, riportando precisazioni linguistiche e commentando singole parole ed espressioni. Ad esempio, per la parentesi «(così mal non la colga)» – che Voïart traduce più semplicemente con «Dieu la protège» – Tommaseo spiega che essa accenna «e al misero destino della bellezza superba; e all'augurio quasi tiepido che ispira agli animi prudenti ogni straordinario bene», mentre per il vocativo «fratello», alla fine del passo riportato – vocativo che in Voïart non compare – Tommaseo dichiara: «Queste parentesi dove il poeta si volge al lettore, son perdonabili […] più dell'invocazione alla musa. È dolce interrompere la narrazione per dire: *fratello*» (*ibidem*).

individua nei suoi *Canti* proprio «le prime traduzioni *alineari* (o interlineari)»[360], dove il termine *alineare* viene fatto risalire a Gianfranco Contini. Quest'ultimo, nel suo saggio *Di un modo di tradurre*, del 1940, aveva descritto questa forma di traduzione, sorta dalla «crisi metrica» ottocentesca, come «un acceso manifesto d'invito all'originale», e come «una sorta di corrispondenza determinatamente prosastica, non già in prosa […], ma cercata membro per membro poetico»[361].

Ora, non sembrano esserci dubbi sul fatto che, per Tommaseo, queste traduzioni fossero prosa a tutti gli effetti: una prosa che, rispetto al verso, permetteva al traduttore di aderire meglio al testo originale, indicandone anche i confini versali. Come si legge tra le sue *Memorie poetiche*, per Tommaseo le traduzioni devono essere

> fedeli, in modo che rendano insieme con lo spirito anche il valore della parola e lascino al possibile le parole nella medesima struttura, o le congegnino in somigliante armonia. A questo fine io tradussi i versi in prosa per indicare là dove il verso finisca (da che lo scompartimento del costrutto ne' versi è parte viva di bellezza), per trapiantare nella italiana que' modi d'altre lingue che all'indole di lei si confanno.[362]

Nel suo trattato *Sul numero* poi, il poeta-traduttore ribadisce che «tradurre i poeti in versi è opera disperata», e che la prosa consente almeno di «indicare là dove il verso originale finisca, dove cominci»[363].

Ma è chiaro che oggi sarebbe impossibile ascrivere queste sue traduzioni nell'ambito della prosa. Così Pazzaglia dichiara che i *Canti* sono composti «in una misura che l'autore afferma – ma non è – prosastica», e conclude che se «questi *versus* non divengono versi», è soltanto «per un gesto di modestia del loro autore e per una coscienza metrica non ancora istituzionale del verso libero, anche se già, intuitivamente, orientata in direzione di esso»[364]. Anche Menichetti, che inizia proprio con Tommaseo il paragrafo dedicato ai prodromi della metrica libera in Italia, ritiene che a questo «"verso" di fatto libero» manchi soltanto la consapevolezza dell'autore: si tratta di un verso libero «involontario», che risponde «all'esigenza di restituzione lineare dell'originale»[365]. Per Beltrami, che trattando la metrica libera del Novecento attribuisce al Tommaseo la stessa posizione di apertura, queste traduzioni sono condotte «rendendo ogni verso dell'originale con un rigo di prosa, ma di una prosa che tenta di assumere

---

[360] Giovannetti-Lavezzi 2010, p. 282.
[361] Contini 1940, pp. 373-374. Per Contini, questo tipo di traduzione appartiene «ai principi di un capitolo filologico, alla fase in cui la vicinanza intera ai testi è imposta, ogni volo inibito, dalla stessa fierezza di chi penetra dal seme una nuova lingua, si aggiunge ennianamente un cuore di più. Qui è il terreno d'accordo fra il grammatico, temperamento per definizione romantico (a controprova risulta che la grammatica comparata è uno dei più sontuosi frutti del romanticismo), e l'amatore odierno di poesia» (*ivi*, p. 378).
[362] Salvadori 1916, pp. 446-447.
[363] Tommaseo 1954, p. 108.
[364] Pazzaglia 1990, pp. 172-173.
[365] Menichetti 1993, p. 45.

una configurazione ritmica, eco del ritmo dell'originale»[366]. Insomma, se da una parte sarebbe assurdo voler vedere nel Tommaseo il primo poeta versoliberista italiano, dall'altra bisogna riconoscere che le sue traduzioni hanno effettivamente l'aspetto di (involontari ed inconsapevoli) versi liberi.

A stabilire un rapporto diretto con il verso libero ha senz'altro contribuito Gian Pietro Lucini che, nella sua lunga risposta all'inchiesta lanciata da «Poesia» nel 1905, attribuisce proprio all'autore dei *Canti* il primo passo verso la liberazione metrica:

> L'iniziale, il più nobile, ed anche, tenuto calcolo del tempo, il più perfetto tentativo di questo genere, ce lo mostrava Nicolò Tommaseo, pedante anch'egli a richiesta, ma di grande ingegno, di profonda coltura, di sottilissimo buon gusto. Nel 1842, stampando per la prima volta una raccolta di «Canti popolari greci», tradotti, egli ne disponeva la traduzione interlineare, cercando un'armonia italiana corrispondente all'originale e non usando versi classici.[367]

Ma una riflessione sullo statuto problematico di questi testi e sul loro rapporto con il verso libero italiano si trova già nel ben noto saggio di Pascoli *A Giuseppe Chiarini. Della metrica neoclassica*: la trattazione pascoliana, nella quale le questioni relative alla metrica barbara o neoclassica, alla traduzione di poesia straniera e ai primi esperimenti versoliberisti si saldano senza soluzione di continuità, mette in luce la relazione fra le istanze di rinnovamento della metrica italiana e le esigenze della traduzione poetica.

Per spiegare la sua teoria del «ritmo riflesso», Pascoli parte proprio da Tommaseo[368], riportando un brano tratto dai *Canti illirici*, e più precisamente dall'episodio della morte dell'eroe Marco:

> A te niuno il destriero torrà;
> né tu puoi morire, Marco,
> per prode né per acuta spada,
> per clava né per bellica lancia.
> Tu non temi in terra guerriero:
> ma devi, misero, morire, Marco,
> per man di Dio, dell'antico uccisore.[369]

Pascoli nota come questa traduzione non sia riducibile a semplice "prosa", a causa delle sue caratteristiche stilistiche, lessicali e sintattiche, ma soprattutto a causa della sua «disposizione», non «in scrittura continuata», bensì «in linee non condotte al fine»:

[366] Beltrami 2011, p. 154.
[367] *Enquête* 1909, p. 119.
[368] Tommaseo era ben noto all'epoca per la sua competenza e abilità sul fronte metrico, e rappresenta quindi un termine di confronto importante per Pascoli: «è senz'altro Tommaseo, insieme a Carducci – e forse più di Chiarini o di D'Annunzio o di qualsiasi altro sperimentatore 'neoclassico' citato nel saggio – l'altra ombra gigantesca con cui si confronta direttamente Pascoli sul terreno della sperimentazione metrica» (Chiummo 2002, p. 98).
[369] Pascoli 1900, p. 944. Il passo è tratto da Tommaseo 1842, p. 254.

anche se lo stile fosse prettamente prosastico, proprio in virtù di questa «disposizione», «noi proviamo non so qual incanto nel leggere quei… come s'ha a dire? Versi, no, prosa, nemmeno. Forse l'uno e l'altro?». E continua:

> Non poesia, e nemmeno prosa. Che cosa dunque? Sotto gli occhi è la prosa; ma se la leggiamo, questa prosa, in quelle linee disuguali, ecco agli orecchi dell'anima risonare il verso. C'è insomma una doppia misura, per l'orecchio del corpo e per quello dell'anima, presente e assente, diretta e riflessa.[370]

Questo stesso "ritmo riflesso", Pascoli lo riconosce anche nell'opera di Luigi Capuana, che «trasse l'idea dei semiritmi dalle traduzioni interlineari del Tommaseo»[371], e in quella di Walt Whitman, che «si appoggia sul ritmo indefinito dei cantori di Sion»[372]. Tuttavia, il discorso di Pascoli riguarda in primo luogo il rapporto fra il ritmo dei versi italiani e quello dei versi classici, nell'ambito di un confronto tra la metrica barbara (carducciana) e la metrica neoclassica (pascoliana). Nell'Italia di fine Ottocento, infatti, la questione della trasposizione in italiano dei metri classici rappresenta il fulcro della riflessione sul ritmo del verso e delle proposte di rinnovamento del verso italiano tradizionale.

Metrica barbara e verso libero

Il metodo barbaro di Carducci

La poesia barbara carducciana rappresenta una componente importante della produzione poetica italiana di fine secolo: la prima edizione delle *Odi barbare*, uscita nel 1877 (e ristampata già l'anno successivo), è costituita di sole quattordici poesie, ma viene seguita dalle *Nuove Odi barbare* (1882 e 1886) e dalle *Terze Odi barbare* (1889), che confluiscono tutte nell'edizione definitiva del 1893, composta di cinquantasette poesie; inoltre, nel 1899, viene pubblicata la raccolta *Rime e ritmi*, che comprende altri quindici testi in metri barbari.

Il metodo di Carducci è ben noto: la trasposizione dei metri classici viene da lui realizzata, con una soluzione di compromesso, attraverso l'impiego di versi appartenenti alla tradizione italiana, non rimati, prosodicamente adattati al ritmo dei versi classici ed eventualmente sommati l'uno all'altro, come avviene nella resa dell'esametro e del pentametro. Benché solo una porzione minore della poesia barbara carducciana sia in distici elegiaci[373], è proprio la realizzazione di questi ultimi due versi che sembra aver avuto le maggiori ripercussioni sull'evoluzione della metrica italiana, a causa

[370] *Ivi*, pp. 944-945.
[371] *Ivi*, p. 954.
[372] *Ivi*, p. 955.
[373] Tra le prime *Odi barbare* si contano infatti solo due componimenti in distici elegiaci (*Nella piazza di San Petronio* e *Mors*); il loro numero aumenta nelle raccolte successive, cosicché l'edizione del 1893 contiene quattordici testi in distici e due in esametri.

dell'oscillazione sillabica che li caratterizza. L'esametro carducciano è infatti per lo più costituito dalla somma di un settenario e di un novenario dattilico (con accenti di 2ª, 5ª e 8ª), ma può presentare «una certa oscillazione sillabica sia nel primo emistichio (da quinario a ottonario), sia nel secondo (da ottonario a endecasillabo)»[374]; lo stesso avviene per il pentametro, la cui base è costituita da un doppio settenario piano, ma che ammette anche altre soluzioni, innanzitutto quella della somma di un quinario e di un settenario. Sebbene nella stessa produzione barbara di Carducci, dalle *Odi* a *Rime e ritmi*, esametro e pentametro tendano a fissarsi nelle loro forme standard (settenario + novenario dattilico e doppio settenario[375]), questa varietà di soluzioni rimane altamente significativa. In una poesia delle prime *Barbare* come *Nella piazza di San Petronio*, il cui incipit – «Surge nel chiaro inverno la fosca turrita Bologna» – viene generalmente citato a modello dell'esametro carducciano, la forma del primo verso (settenario + novenario) deve essere equiparata a quella del v. 3 – «È l'ora soave che il sol morituro saluta» (senario + novenario) – e del v. 17 – «quando le donne gentili danzavano in piazza» (quinario + novenario). Quella di Carducci è dunque una trasposizione consapevolmente approssimativa, con la quale il poeta mira a riprodurre il ritmo dei versi latini (e la loro varietà ritmica e sillabica) facendo assegnamento sulla propria sensibilità di fine conoscitore della metrica classica.

D'altra parte, al venir meno della rima e – nella resa del distico elegiaco – dell'isosillabismo, corrisponde la regolarità della struttura strofica: questa è infatti, per Carducci, un elemento indispensabile alla poesia lirica[376]. Tant'è vero che Mengaldo, nel proporre i suoi tre criteri di definizione della "metrica libera", l'ultimo dei quali è l'anisostrofismo – che può essere "di grado debole", quando varia solo la formula sillabica delle strofe, o "di grado forte", quando varia anche il numero dei versi per strofa – ha osservato: «Mi sembra particolarmente che la terza condizione, anche se realizzata al grado debole, sia l'unica che permetta veramente di distinguere in linea di fatto la metrica libera da quella barbara»[377].

Fra restaurazione e dissoluzione delle forme metriche

Quest'ultima osservazione conduce ad affrontare la questione molto dibattuta del rapporto fra la metrica barbara carducciana e il verso libero, o meglio del ruolo che la prima ha avuto nella "liberazione" della metrica italiana e nella sua evoluzione in direzione versoliberista. Nel 1903 Diego Garoglio, in quello che è forse uno dei primi saggi italiani sul verso libero, scriveva che Carducci aveva dato «il colpo di grazia alla rima ed al ritmo fisso» e che aveva «senza saperlo e volerlo spianata la via alla fioritura

[374] Beltrami 2011, p. 386.
[375] Cfr. Beltrami 2011, pp. 223-225. Secondo Beltrami, le tipologie dell'esametro carducciano sono, dalla più frequente alla meno frequente: settenario + novenario, ottonario + novenario, senario + novenario, settenario + ottonario. Esistono però altre varianti minori, come quelle in cui il primo emistichio è un quinario e il secondo un novenario, un decasillabo o un endecasillabo.
[376] Cfr. Caruso 1998, p. 210 e 2007, pp. 115-116.
[377] Mengaldo 1989, p. 142.

e maturazione del verso libero»[378]. «Senza saperlo e volerlo»: è infatti fondamentale non confondere le convinzioni e le intenzioni formali che presiedono alla composizione delle *Odi barbare* da parte di Carducci con il modo in cui la sua opera viene recepita e interpretata dai poeti delle generazioni successive. Infatti, va tenuto presente che la cifra fondamentale della produzione poetica carducciana è il classicismo, un classicismo «di storico e filologo», di «poeta-professore», che si sente erede della secolare tradizione poetica italiana, da lui concepita come una «continuità ininterrotta, di civiltà e di forme letterarie, che dall'antichità sarebbe giunta al moderno, passando attraverso Medioevo e Rinascimento»[379]. Il cosiddetto "sperimentalismo" carducciano consiste dunque nell'«esplorazione delle linee stilistiche *già date*»[380] dalla tradizione, e non – in senso moderno – nella loro dissoluzione.

Tuttavia, il rischio della dissoluzione delle forme metriche tradizionali fu avvertito, di fronte alle *Barbare* carducciane, da diversi letterati contemporanei: alcuni, anche tra i più vicini a Carducci, espressero una certa perplessità per il suo metodo, e proposero delle soluzioni alternative. Non sorprende che a suscitare i loro dubbi fosse soprattutto la realizzazione carducciana dell'esametro e del pentametro, troppo varia e irregolare. Giuseppe Chiarini e Guido Mazzoni, con i quali Carducci intrattenne una fitta corrispondenza durante la stesura e la revisione delle *Odi barbare*, ritenevano che nella realizzazione italiana dei metri classici – e in particolare dell'esametro e del pentametro – si dovesse ricercare, da un lato, una più precisa corrispondenza con le forme classiche e, dall'altro, una maggiore uniformità nelle soluzioni adottate. Nel 1882 – l'anno in cui uscivano le *Nuove odi barbare* – i due pubblicarono gli *Esperimenti metrici*, una raccolta di traduzioni poetiche dal greco e dal latino con la quale intendevano illustrare il loro metodo. Nella prefazione, a cura di Giuseppe Chiarini, si legge una ricapitolazione delle argomentazioni dei due autori:

> Anche fu osservato che, se la nuova metrica dovesse introdursi, sarebbe stato bene metterci un po' più di regolarità che non abbia fatto in alcune parti il Carducci; e fu osservato che, se il metodo seguito da lui era forse più accessibile agli italiani perché più conforme al suono del verso latino letto all'italiana, non è però detto che non si potesse anche nella lingua nostra riprodurre la metrica antica col metodo più rigoroso e più razionale dei Tedeschi. […] Il verso, per esser verso, deve avere una misura. Il latino e il tedesco, fatto ad imitazione di quello, l'hanno nel numero dei piedi: l'italiano, finché non sarà fatto col sistema de' piedi al modo tedesco, deve averla nel numero delle sillabe. Ora, che versi sono gli esametri e i pentametri del Carducci, che non hanno mai un numero eguale di sillabe? È dunque necessario scegliere un tipo, e conservarlo per tutto il componimento.[381]

[378] Garoglio 1903, p. 156.
[379] Afribo-Soldani 2012, p. 39.
[380] *Ivi*, p. 41.
[381] Il passo è riportato da Papini 1988, pp. XVI-XVII.

Ma forse ancora più significative, per capire il problema posto dai versi barbari carducciani e dalla loro "mancanza di misura", sono queste parole di Domenico Gnoli, tratte da un saggio del 1883, in cui la questione viene presentata in termini che si adatterebbero molto bene al dibattito sul verso libero, ancora di là da venire:

> Finalmente abbiamo gli esametri e i pentametri, senza numero determinato di sillabe, senza accenti a sedi determinate. Questa è questione affatto distinta dalle precedenti, trattandosi di vedere se possa darsi metro senza metro, cioè misura senza misura. […] Ma nell'esametro del Carducci qual è la misura? Di qui non si esce: o convien dire che possa stare un verso senza misura, una metrica senza metro, e allora non dico altro; ovvero convien mostrare quale sia questo metro, questa misura ne' distici di Carducci, e mi do subito per vinto al mio illustre amico. Né vale, a parer mio, la ragione da esso accennata, che cioè le sue Odi siano «composte e armonizzate di versi e di accenti italiani». Egli è vero che i suoi esametri e pentametri si possono decomporre in versi italiani; ma l'accoppiamento libero di versi di varia natura, senza alcuna legge che ne determini esattamente i ritorni, è fuori della misura, è fuori del dominio della metrica.[382]

Ed è ben noto che anche Pascoli, pur essendo un grandissimo ammiratore di Carducci, elaborò un sistema alternativo, e molto più rigoroso, per la resa in italiano dei versi classici, che si trova esposto nella lettera-saggio *A Giuseppe Chiarini. Della metrica neoclassica*[383]. Pascoli, infatti, ritiene che l'operazione compiuta da Carducci nelle sue *Odi barbare* sia riuscita solo per merito della straordinaria abilità dell'autore, ma non possa e non debba essere replicata. Insomma, sembra possibile affermare che «la varietà di soluzioni e di combinazioni ammessa da Carducci nell'esametro (e, in misura minore, nel pentametro) apparve fin dall'inizio ad alcuni poeti (dallo Gnoli al Pascoli) foriera di possibili 'degenerazioni' lungo la strada della 'libertà' metrica»[384].

Carducci precursore del verso libero

Secondo la ricostruzione di Carlo Caruso, il mito di Carducci liberatore del verso italiano dai vincoli tradizionali nasce quasi contemporaneamente alla pubblicazione delle sue *Odi barbare*, quando proprio Giuseppe Chiarini, nella prefazione alla seconda edizione (del 1878), esalta l'operazione carducciana come un esempio di libertà intellettuale, dichiarando che «voler limitare al poeta il campo delle combinazioni ritmiche sarebbe lo stesso che volergli limitare il campo delle imagini e de' pensieri, il campo della sua creazione»[385]. E del resto Carducci, nella sua nota, aveva giustificato

[382] Gnoli 1883, pp. 388-390.
[383] Cfr. Pascoli 1900.
[384] Bausi-Martelli 1993, p. 281.
[385] Giuseppe Chiarini, *I critici italiani e la metrica delle Odi barbare. Discorso*, in Giosuè Carducci, *Odi barbare*, Bologna, Zanichelli, 1878, p. CLXX, cit. in Caruso 1998, pp. 221-222. Non emergono, in questo passo, i dubbi che Chiarini avrebbe in seguito manifestato sul metodo carducciano.

l'impiego delle nuove forme sulla base di un accordo profondo tra la forma poetica e il pensiero che essa si propone di esprimere:

> E così le composi, perché, avendo ad esprimere pensieri e sentimenti che mi parevano diversi da quelli che Dante, il Petrarca, il Poliziano, il Tasso, il Metastasio, il Parini, il Monti, il Foscolo e il Leopardi (ricordo in specie i lirici) originalmente e splendidamente concepirono ed espressero, anche credei che questi pensieri e sentimenti io poteva esprimerli con una forma metrica meno discordante dalla forma organica con la quale mi si andavano determinando nella mente.[386]

Questa corrispondenza di forma e pensiero diventerà di lì a poco uno dei principi fondamentali della liberazione metrica, i cui sostenitori vedranno in Carducci un illustre precursore. Lo prova l'operazione compiuta pochi anni dopo da Capuana con i suoi *Semiritmi*[387], per i quali la poesia barbara carducciana rappresenta un punto di riferimento importante, e lo prova il richiamo a Carducci da parte di alcuni dei fautori del verso libero interpellati dall'inchiesta di «Poesia» avviata nel 1905. Silvio Benco, ad esempio, dichiara che il verso libero, per imporsi, necessita di essere sostenuto da un forte «temperamento poetico», come quello che ha permesso a Carducci di imporsi con le sue *Odi barbare*, e che «quando il maggior poeta di una generazione canterà in "versi liberi" nessuno contrasterà più a questo svolgimento ormai naturale ed ineluttabile dell'espressione poetica»[388]. Ma il nome di Carducci è ben più presente negli interventi conclusivi di Gian Pietro Lucini e Paolo Buzzi. Per Lucini, Carducci è tra i poeti «che inventarono qualche nuovo e personale strumento di manifestazione artistica e che coscientemente ne seppero il valore, da Orazio al Foscolo, dal Banville al Verlaine […], da Walt Whitman al Carducci»[389]. La lingua italiana, che ha «forza d'espansione e di vitalità senza pari», può arricchirsi degli apporti più diversi, «fossero pure stranieri», adattandoli e assimilandoli, e quindi, dopo aver accolto la poesia barbara carducciana, «per quale ragione rifiuterà il verso libero?»[390]. Quanto a Buzzi, egli affianca il nome di Carducci a quelli di Leopardi e Foscolo, facendone anacronisticamente i precursori del verso libero italiano: «Apparvero, perciò, grandissimi quelli che ruppero più violentemente, nei tempi moderni, la catena della tradizione. Il Leopardi, il Foscolo, il Carducci. Questi i primi hanno profondamente sentito il brivido della Poesia libera e liberatrice»[391].

È probabile che dichiarazioni di questo tipo da parte dei sostenitori del verso libero abbiano indotto una parte della critica a vedere in Carducci un vero anticipatore della liberazione metrica. Caruso cita a questo proposito Domenico Petrini, che descrive

---

[386] Carducci *Odi barbare*, p. XXIX.
[387] Cfr. Caruso 1998, pp. 225-226: «Dal teorema delle *Barbare* egli trasse, per così dire, il corollario dei *Semiritmi*».
[388] *Enquête* 1909, p. 44.
[389] *Ivi*, p. 107.
[390] *Ivi*, p. 119.
[391] *Ivi*, p. 144.

Carducci come un poeta d'avanguardia, un «decadente *ante litteram*»[392], proseguendo poi con Alfredo Gargiulo e Gianfranco Contini, che, facendo riferimento ad un'osservazione di Carducci sulla lirica leopardiana – esempio di «forma senza forma» – attribuirono al poeta delle *Odi barbare* la ricerca, in queste ultime, di una «forma meno forma»[393]. Questa interpretazione della metrica barbara carducciana, secondo Caruso, oltre a confermare «l'improbabile connessione fra Leopardi e Carducci», «contribuiva inoltre a confondere l'assunto delle *Barbare* con l'effetto da loro scaturito, sicuramente "liberante", ma tale proprio perché frutto di un'interpretazione arbitraria da parte di chi seguì»[394] – il che, comunque, nulla toglie all'importanza dell'influenza esercitata da Carducci:

> Rimaneva tuttavia che la genesi da un lato, la ricezione delle *Barbare* dall'altro apparivano – come di fatto sono – due fenomeni indipendenti l'uno dall'altro. In altri termini, l'esperimento "barbaro", ideato e condotto in ossequio a una severa disciplina formale tesa a combattere e respingere versi e forme "facili", aveva inopinatamente contribuito al dissolversi della secolare tradizione metrico-prosodica italiana, finendo per aprire una breccia proprio là dove il suo artefice aveva invece inteso rafforzare l'argine.[395]

Dalla metrica barbara al verso libero

È piuttosto facile indicare quali siano gli aspetti formali della metrica barbara carducciana che hanno contribuito ad "aprire la breccia". Già Contini li riassume in due punti: «la soppressione della rima» e, «più importante», «la variabilità di misura» sillabica[396]. Gli studi più recenti riconoscono soprattutto in questo secondo aspetto, ossia nell'introduzione, da parte di Carducci, di versi lunghi non isosillabici, il dato più significativo; in *La poesia moderna* di Afribo e Soldani si legge che

> la funzione svolta dalla poesia barbara per la rifondazione metrica novecentesca andrà valutata, più che per l'influsso diretto, per il fatto di aver acclimatato in italiano versi più lunghi dell'endecasillabo o favorito un certo gusto per la polimetria e la variazione ritmica,[397]

---

[392] Caruso 2007, p. 118. Ma vd. anche Pinchera 1966, p. 57: Petrini «cade in un'affermazione a nostro avviso avventata quando scrive che le *Odi barbare* segnano addirittura "il primo passo verso il verso libero"» (affermazione che si legge in AA. VV., *Dal Barocco al Decadentismo*, a cura di Vittorio Santoli, Firenze, Le Monnier, 1957, vol. II, p. 154).
[393] Cfr. Contini 1969, p. 594.
[394] Caruso 1998, pp. 219-220.
[395] Caruso 2007, p. 112.
[396] Contini 1969, p. 594.
[397] Afribo-Soldani 2012, p. 41. Si veda in proposito già Garoglio 1903, p. 157: «la costruzione dell'esametro e del pentametro in lui [Carducci] e in quelli della sua scuola […], offre, soprattutto nei primi tempi, una tale varietà di movenze e di atteggiamenti, e tali estremi di lunghezza o brevità, da farci affermare che l'unità del ritmo, male salvata dall'uniformità delle strofe, è stata spesso praticamente abolita».

e Paolo Giovannetti ha indicato nell'esametro e nel pentametro carducciani gli antecedenti, insieme all'alessandrino francese, del verso libero doppio o composto destinato ad avere ampia fortuna nel Novecento[398].

Tuttavia, accanto agli apporti più concreti, quali appunto l'assenza della rima e il verso lungo non isosillabico, vanno tenuti in considerazione anche i cambiamenti ai quali la pratica della metrica barbara ha contribuito nella concezione del verso. Innanzitutto, le *Odi barbare* carducciane, rinfocolando il dibattito sulla possibilità e sulle modalità di trasposizione in italiano dei metri classici, stimolarono una riflessione sulla natura dei metri italiani che, alla fine dell'Ottocento, condusse alcuni studiosi a teorizzare la loro sostanziale connaturalità con quelli classici, sulla base di un comune principio di natura ritmico-accentuale.

Si tratta di una tendenza che era già stata in parte anticipata da Francesco Zambaldi ne *Il ritmo dei versi italiani*, del 1874: uno degli studi di metrica italiana più in voga alla fine dell'Ottocento[399]. La trattazione di Zambaldi si basa su «un principio unico e sostanzialmente invariabile come la natura umana, cioè il senso ritmico»[400], e parte dal presupposto che «per quanto il nostro sistema di versificazione sia diverso dall'antico, l'essenza del ritmo rimane pur sempre la stessa; d'altra parte non troviamo segnata una linea di demarcazione ben definita fra il sistema quantitativo ed il nostro»[401]. Zambaldi vede quindi una sostanziale continuità nel passaggio dal sistema quantitativo classico a quello romanzo, garantita dall'accento, fondamento del ritmo.

Queste posizioni non sono lontane da quelle espresse dai due più importanti trattati di metrica pubblicati in Italia negli anni Ottanta del secolo, che prendono avvio proprio dal dibattito sulla metrica barbara carducciana. Il *Manuale di metrica classica ad accento ritmico* di Angelo Solerti, del 1886, è chiaramente finalizzato alla trasposizione dei metri classici nella poesia italiana; tuttavia, ponendosi questo obiettivo, Solerti non manca di trasmettere una concezione del verso italiano fondata su accenti e piedi, a cui vengono infatti dedicati i primi due paragrafi che compongono la prima parte del volume, dedicata alla *Teoria metrica italiana*. In *D'una teoria razionale di metrica italiana* di Giuseppe Fraccaroli, del 1887, il rapporto fra il dibattito sulle *Barbare* carducciane e l'imporsi di una concezione del verso italiano basata su un principio ritmico-accentuale appare ancora più evidente. Così si legge infatti all'inizio del volume:

> Non son molti anni dacché i fortunati tentativi di Giosuè Carducci per riprodurre in versi italiani alcuni metri latini, suscitando una polemica combattuta spesso con buone ragioni, spesso anche dietro a impressioni ed a simpatie o antipatie subitanee, mi porsero argomento di credere che la tecnica dei versi nostri

[398] Cfr. Giovannetti-Lavezzi 2010, p. 235.
[399] Si tratta, fra l'altro, del principale testo di riferimento per la metrica italiana utilizzato da Pasquale Jannaccone nel suo saggio su *Walt Whitman e l'evoluzione delle forme ritmiche* (1898); inoltre Zambaldi viene citato più volte da Pascoli nella sua lettera *A Giuseppe Chiarini*.
[400] Zambaldi 1874, p. 3.
[401] *Ivi*, p. 4.

si potesse razionalmente divisare assai meglio che non con quelli empirici e stupidi accozzamenti di sillabe dalle quattro alle undici con uno o due accenti piantati o qua o là, e sì perché sì, come si insegnava al buon tempo andato nelle grammatiche e nelle scuole. Io vedea e vedo da una parte i trattatisti della metrica nuova parlar di trochei, di giambi, di dattili, di arsi e di tesi, parecchi anche di brevi e di lunghe, tutti però in generale sottintendendo che cotesta roba non abbia attinenza se non coi detti nuovi sistemi […]. Io non so capire per altro come, una essendo la forma regolatrice del verso, forma stabile, al di fuori della lingua, che ha fondamento naturale e matematico, il ritmo (ῥυθμός), ed una essendo la materia sulla quale il ritmo opera (ῥυθμιζόμενον), cioè la lingua italiana, le applicazioni possano poi separarsi così da averne due sistemi diversi senza che l'uno necessariamente sia parte o completamento dell'altro.[402]

Dunque, secondo Fraccaroli, il successo della metrica barbara carducciana induce a pensare che la tradizionale interpretazione sillabica del verso italiano sia irrazionale, insufficiente ed inefficace; nonostante i trattatisti che si sono occupati della nuova metrica barbara (con l'eccezione di Zambaldi) ne parlino come di un sistema radicalmente diverso da quello tradizionale italiano, per Fraccaroli l'applicazione di un unico principio – il ritmo – ad un unico oggetto – la lingua italiana – non può che dare origine ad un unico sistema, comprendente metrica tradizionale e metrica barbara:

L'esperienza barbara era insomma arrivata a rivoluzionare l'intera teoria del metro italiano e a orientare gli studiosi verso una soluzione sintetica, che ponesse sotto un unico tetto fenomeni metrico prosodici sentiti come profondamente diversi gli uni dagli altri. Ritornò in auge il termine *ritmo*, e prevalse la tendenza a isolare nel verso italiano, sulla base dell'alternanza fra toniche e atone, piedi ritmici analoghi a quelli classici.[403]

Da questo punto di vista, l'esperienza barbara sembra aver svolto in Italia una funzione simile a quella che avevano avuto in Francia le traduzioni di poesia straniera, e specialmente tedesca. Il confronto con un sistema metrico fondamentalmente diverso e la ricerca di soluzioni adatte a trasporlo nella propria lingua incoraggia lo sviluppo di una riflessione teorica che, in entrambi i casi, conduce ad attribuire un ruolo centrale al principio ritmico-accentuale, a scapito di quello sillabico tradizionale.

Un secondo fenomeno che va a modificare la concezione del verso, e che può essere ricondotto anch'esso alla metrica barbara, è quello della "nominalizzazione" delle strutture metriche, di cui ha parlato Giovannetti per la metrica novecentesca:

Paradossalmente, addirittura il tardo classicismo di Carducci aveva gettato le basi per un simile comportamento. Un settenario e un novenario messi su una sola

[402] Fraccaroli 1887, pp. 1-2.
[403] Caruso 1998, p. 223 (ma la questione è trattata in maniera più ampia alle pp. 221-230).

> linea corrispondono a un esametro di fatto solo perché la poetica di Carducci mi *costringe* in qualche modo a crederci.[404]

Si è già visto come Carducci facesse dichiaratamente affidamento, nella composizione dei metri barbari – e in particolare dell'esametro e del pentametro – alla sua personale sensibilità, al suo "orecchio". A questo proposito, non si può non citare la lettera del 30 luglio 1877 indirizzata da Carducci ad Adolfo Borgognoni, nella quale il poeta scrive, a proposito dei versi delle *Barbare*: «Io non posso né so spiegarti tutto; molto ho fatto con l'orecchio, ma dopo molto esercizio di anatomie su gli esametri latini e anche su quelli dei nostri del cinquecento»[405]. Come ha osservato Carlo Caruso:

> Certo l'esperimento di Carducci fu ardito e anticonformista; e così come volle eludere le strettoie dei metri tradizionali, anche rifiutò di lasciarsi soffocare in un sistema alternativo che minacciasse di farsi altrettanto rigido […]. Alle obiezioni di ordine prosodico dei suoi amichevoli, ma un po' pedanti censori, talvolta approvava e correggeva; talaltra, pur riconoscendo la validità degli argomenti addotti, faceva invece orecchio da mercante e rivendicava a sé una libertà di giudizio che gli veniva, com'egli diceva con elegante sprezzatura, dall'«orecchio».[406]

Le norme alle quali Carducci si atteneva rimanevano così fondamentalmente personali, soggettive, e difficilmente avrebbero potuto essere assunte a fondamenti di un "sistema" di trasposizione dei metri classici: «la coscienza del metro, data la sua peculiarità, era in sostanza affidata alla sensibilità di un'unica persona: Carducci»[407]. Così Angelo Solerti, che pure nutriva un'evidente ammirazione per Carducci come poeta e come studioso, osservava che «sta bene che un artista, un poeta, quale il Carducci, scelga le forme che più gli convengono», ma che queste, mancando di rigorosità e sistematicità, «saranno una sublime esplicazione individuale, come le *Odi barbare*, ma non possono mai formare una teoria metrica»[408]. Lo stesso problema si presenterà, alcuni anni dopo, all'apparire in Italia dei primi testi poetici composti in forme giustificabili solo sulla base del gusto, della sensibilità o dell'orecchio dei loro autori.

Metrica barbara e simbolismo francese

L'individuazione nella metrica barbara del primo modello del verso libero italiano ha talvolta impedito di riconoscere l'importanza fondamentale che, per i poeti italiani di fine Ottocento e inizio Novecento, hanno certamente avuto i modelli stranieri

[404] Giovannetti-Lavezzi 2010, pp. 38-39.
[405] Cit. in Beltrami 2011, p. 223.
[406] Caruso 1998, p. 217.
[407] *Ivi*, pp. 225-226.
[408] Solerti 1886, p. 9.

contemporanei, in primo luogo quelli francesi. A questo proposito, va ricordata la posizione assunta da Mengaldo nelle sue *Questioni metriche novecentesche*, in cui egli ha invitato a ridimensionare il ruolo della metrica barbara, e a rivalutare invece quello dei simbolisti francesi, affermando poi che «nessuno naturalmente […] nega l'importanza dell'esperienza barbara tra Otto e Novecento, se non altro perché ha creato – ne fossero più o meno consapevoli i principali operatori – condizioni favorevoli all'irruzione del verso libero transalpino»[409].

Di fatto, i primi esempi italiani di metrica libera sembrano spesso collocarsi proprio alla confluenza di questi due paradigmi, quello barbaro italiano e quello simbolista francese. Nel suo studio sulla poesia simbolista italiana, Stefano Giovanardi ha preso in considerazione numerosi poeti minori attivi tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, alcuni dei quali – come Gian Pietro Lucini, Mario Morasso, Romolo Quaglino – sono coinvolti nelle vicende del verso libero italiano, e ha osservato che «non c'è poeta ascrivibile alla area simbolista che non si sia almeno una volta cimentato nella metrica barbara, secondo la sistemazione che di essa aveva fornito il Carducci». Egli dichiara inoltre a più riprese che «la metrica barbara conosce una capillare e fulminea diffusione nei testi poetici di area simbolista», e che «l'esperienza del Carducci fu oggetto in area simbolista di un'attenzione addirittura vorace»[410]. È interessante il fatto che il modello barbaro carducciano sia stato fonte di ispirazione, sul piano formale, per giovani autori che si inserivano in un filone poetico di derivazione francese, e che dovevano avere una certa familiarità con le teorie e le pratiche poetiche d'Oltralpe. È innegabile che i versi barbari carducciani abbiano rappresentato un modello importante per le prime sperimentazioni italiane nell'ambito del verso libero, e che costituiscano il più diretto antecedente di un certo tipo di verso libero italiano – quello lungo e composto di segmenti tendenzialmente riconducibili al sistema tradizionale. Tuttavia, l'impulso a sviluppare le proposte formali carducciane in direzione del verso libero deve essere derivato dalle teorie elaborate dai poeti d'Oltralpe. In altre parole, se Carducci ha fornito un metodo, i simbolisti francesi hanno indicato in quale direzione esso poteva essere impiegato.

Fra prosa e verso libero

Nel tentativo di risalire alle origini del verso libero italiano, sono stati recuperati alcuni rari testi che sembrano offrire degli esempi di un verso libero *ante litteram*, anticipandone cioè in qualche modo la forma, prima della sua apparizione in Francia su «La Vogue», nel 1886, e della sua teorizzazione da parte di Kahn, nel 1888. Si tratta di autori e di testi misconosciuti, che risultano però interessanti perché testimoniano l'esistenza, in Italia, di una spinta al superamento del sistema metrico tradizionale che può dare luogo a sperimentazioni anche piuttosto ardite, e comunque del tutto indipendenti, a questa altezza cronologica, dal *vers-librisme* francese – benché, come si

[409] Mengaldo 1989, p. 32.
[410] Giovanardi 1982, pp. 142-144.

vedrà, ispirate comunque a modelli forniti dalla poesia straniera. Oggi questi testi hanno per noi l'aspetto di componimenti in versi, ma agli occhi dei lettori e dei critici dell'epoca – e probabilmente anche dei loro stessi autori – dovettero apparire come testi in prosa, e il contesto nel quale furono composti è quello della ricerca sulla poesia in prosa, cui va aggiunta l'influenza esercitata da Walt Whitman.

Filippo Turati

Il primo caso è quello di un testo che è stato riscoperto e riportato all'attenzione dei metricisti da Simone Giusti, alla fine degli anni Novanta: *A un tarlo (pseudoversi)*, di Filippo Turati, noto più che altro come figura di punta del Partito Socialista Italiano. Pubblicato nel 1882[411], dunque diversi anni prima della nascita "ufficiale" del *vers libre*, questo testo si compone di otto quartine, per un totale di 32 "versi", o linee che si presentano come versi, ma la cui misura è di fatto libera, ed è compresa fra le 12 e le 17 sillabe, mentre le rime sono completamente assenti. Questo è il testo, riportato per intero da Giusti:

La tenebra è alta, la dimora è sola
e tu canti, poeta falegname, la tua secca canzone
vecchia come il primo informe arnese di legno,
ermo lavorando con la trivella e la sega.

Tu canti da la grotta del canterano massiccio
che le reliquie ha in serbo della povera nonna,
le gale e i fiori di quand'era zitella
e un profumo superstite di episodi e sospiri.

Anche nel mio petto un vecchio mobile scricchiola
di vizzi fiori e a la rinfusa ingombro e di memorie,
e le sue latebre rode sordamente un tarlo
a' tuoi ritmi, a tue cadenze parafrasi querimoniosa.

E gli dice: – hai ragione, o faticoso compagno,
è fastidio ed è grande il romitaggio della vita:
dopo aver lungamente lungamente scavato
noi non suscitammo che la polvere e il vuoto.

Una fuga scavammo di leggiadre e nitide celle
ma nessuno ma nessuno venne ad abitarle:
ma nel proprio labirinto vagoliamo smarriti,
ma nel buio scavammo a noi stessi la tomba.

[411] Dapprima pubblicato su «La Farfalla», VII, 26 ottobre 1882, venne poi inserito in Filippo Turati, *Strofe*, Milano, Quadrio, 1883.

E tuttogiorno scaviamo, scaviamo, scaviamo
perché la tomba sia più vasta, più cupa, più fredda:
invano vorremmo rimanerci da traforare ormai,
un fato nella notte ci è sopra e ci sospinge.

Maledetto, maledetto il mestiere del tarlo
che rode nella notte e vigila e fa vigilare:
maledetto, maledetto codesto disseccato noce,
maledetto, maledetto questo disseccato cuore!

Così da la sua troppa piena di eco e di deserto
così egli con la voce del silenzio che il disuso arroca:
e la polve che giù fiocca de l'assiduo travaglio
cosparge mano mano i fiori e seppellisce le memorie.[412]

Proprio come i versi delle traduzioni interlineari, anche questi sono versi soltanto grafici, iconici, "per l'occhio": si tratta, come scrive Giusti, di

> un verso parodico, che *allude* al verso, suggerisce l'idea del verso ma senza poi rivelare alcuna traccia di metricità; così come a livello strofico si rivelano forme riconoscibili all'occhio senza che esse abbiano riscontro nello schema delle rime, inesistente. Col risultato di una totale perdita di valore strutturante da parte del metro.[413]

Da questo punto di vista, gli *pseudoversi* di Turati sembrano costituire un significativo precedente dei *semiritmi* di Capuana[414], con i quali condividono anche l'impiego di figure iterative e anaforiche, che strutturano il discorso poetico, e di indici stilistici di poeticità, come il lessico aulico (ad es. *ermo*, v. 4; *latebre*, v. 11; *vagoliamo*, v. 19; *polve*, v. 31) e le inversioni sintattiche (es. «di vizzi fiori e a la rinfusa ingombro e di memorie», v. 10). Una differenza interessante, rispetto ai *Semiritmi*, si può riscontrare invece nel rapporto fra la struttura versale o strofica e quella sintattica, che tendono qui decisamente alla *concordance*: non si registra nessun *enjambement*, e anzi i versi e le strofe sembrano costruiti proprio sulla sintassi, «modellat*i* sul significato»[415].

Particolarmente interessante – anche in rapporto al caso di Capuana – è inoltre il fatto che Turati sembri avere una certa consapevolezza del carattere innovativo e anche

[412] Cfr. Giusti 1999, pp. 94-95.
[413] Giusti 2001, p. 131.
[414] Giusti ipotizza infatti che gli *pseudoversi* di Turati possano aver esercitato una qualche influenza sulle pseudo-traduzioni di Capuana, uscite sul «Fanfulla della Domenica» appena una decina di giorni più tardi: «Facendo attenzione alle date, non escluderei un rapporto diretto fra gli *pseudoversi* del 26 ottobre 1882 e i *semiritmi* di Capuana. […] Chissà che egli non abbia, col suo pseudo-danese, voluto ironizzare sul *tarlo* di Turati […], per poi solo in secondo momento, nel 1888, realizzare compiutamente il suo progetto poetico» (Giusti 2001, pp. 130-131). Al caso dei *Semiritmi* di Capuana è dedicato il primo degli approfondimenti che compongono il Capitolo IV.
[415] *Ivi*, p. 128.

sovversivo dell'operazione compiuta. A farlo pensare è innanzitutto il sottotitolo – *pseudoversi* – e poi il fatto che la poesia abbia un contenuto che si può interpretare in senso metapoetico: al «poeta falegname» che intona la sua «secca canzone» (v. 2) corrisponde, nel cuore del poeta, un tarlo che trasforma quella canzone in qualcosa di diverso, ne fa una «parafrasi querimoniosa» (v. 12).

Rimane però un certo margine di ambiguità per quanto riguarda il termine di riferimento dell'operazione di Turati: il verso o la prosa? Certo il sottotitolo *pseudoversi* fa pensare che Turati intenda proporre un'alternativa al verso tradizionale, e questa ipotesi viene suffragata secondo Giusti anche dalla presenza, proprio in apertura, di un verso – *La tenebra è alta, la dimora è sola* – che è anche l'unico riconducibile alla misura di un endecasillabo, «attraverso una sinalefe azzardata ma plausibile», e che allude così programmaticamente alla norma che si vuole eludere, al sistema che si vuole sovvertire[416]. Tuttavia, a ricondurre l'esperimento dalla parte della prosa, c'è la citazione in epigrafe, tratta dalla lettera-prefazione *À Arsène Houssaye* che apre la raccolta dei *Petits poèmes en prose* di Baudelaire:

> Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience?[417]

La sovversione del sistema metrico tradizionale e la proposta di una nuova forma di verso si avvalgono dunque del riferimento al *poème en prose* baudelairiano che, però, non sembra affatto costituire il modello formale di questo testo. Il richiamo a questo passo di Baudelaire sarà del resto molto comune tra i primi *vers-libristes* francesi, che se ne serviranno per motivare una rivoluzione metrico-formale ben lontana, in realtà, dalle intenzioni dell'autore dei *Petits poèmes en prose*, con il quale condivideranno però «il desiderio di trovare una forma che si adatti ai movimenti lirici dell'anima fino a coincidere con essa»[418]. Lo stesso Gustave Kahn, nella sua *Préface sur le vers libre* del 1897, riconosce in Baudelaire un «precurseur […] surtout pour sa recherche d'une forme intermédiaire entre la poésie et la prose», di cui egli indica il migliore esempio in *Les Bienfaits de la Lune*, che è uno dei *Petits poèmes en prose*[419]; e anni dopo, rispondendo all'inchiesta di Marinetti, Kahn torna a citare quella prefazione, nella quale Baudelaire ha annotato «sa recherche d'une forme plus fluide et plus musicale que le vers»[420]. Ma il nesso stabilito da Turati fra il *poème en prose* baudelairiano e i propri *pseudoversi* è ancora più significativo proprio perché precedente alla nascita del *vers libre* e al riconoscimento di Baudelaire fra i suoi "precursori".

---

[416] Cfr. Giusti 1999, pp. 95-96.
[417] Cfr. Baudelaire 1862, pp. 275-276.
[418] *Ivi*, p. 99.
[419] Kahn 1897, p. 20.
[420] *Enquête* 1909, p. 23.

Eugenio Colosi

L'ambiguità fra poesia in prosa e verso libero caratterizza anche un altro caso, più o meno contemporaneo a quelli di Turati e di Capuana: si tratta del siciliano Eugenio Colosi e della sua raccolta di *Canti e prose ritmiche*, pubblicata a Palermo nel 1889, ma la cui composizione sembra essere iniziata una decina d'anni prima[421]. A recuperare l'opera di Colosi dall'oblio completo nel quale era caduta è stato Giovannetti, che le ha dedicato qualche pagina in *Metrica del verso libero italiano*[422], suggerendo che questo sia uno dei primissimi casi italiani in cui si può forse scorgere la «compresenza, da un lato, di una *prassi* formalmente liberista e, dall'altro, dell'inequivocabile *consapevolezza* di compiere, o di avere compiuto, un atto di rottura con la tradizione»[423].

La raccolta di Colosi comprende due sezioni, rispettivamente intitolate *Canti giovanili* e *Prose ritmiche*. La prima sezione è costituita da diciassette poesie composte in metri tradizionali: oltre la metà è in quartine di endecasillabi, di settenari o di ottonari, ma tra le altre si possono individuare un sonetto, tre testi in endecasillabi sciolti, due in martelliani, uno in doppi senari e uno infine – unica concessione alla moda "barbara" – in strofe saffiche rimate. Molto più problematica è la seconda sezione, quella delle *Prose ritmiche*, composta da quattordici testi: di questi, sei sono effettivamente in prosa, mentre gli altri otto – *Desolazione*, *A' poeti nuovi*, *Notte di dicembre*, *All'amico a cui fu amputata una gamba*, *Ulula, o mare!*, *Pazzia*, *Parole alla natura*, *Tre anime* – sono composti in versi liberi tendenzialmente lunghi, che si potrebbero definire versetti. Ciò significa che la sezione delle *Prose* comprende testi dall'aspetto molto diverso, come questi due, rispettivamente intitolati *Il canto del marinaio* e *Ulula, o mare!*, di cui si riporta di seguito un estratto:

> Rompiamo la fune. – Il vento imperversando gonfia la vela e la spinge con mano di gigante amico fra i marosi. – Mi staccherò ardito dalla spiaggia o resterò ancora qui neghittoso?
>
> Sono stanco di correre in lungo e in largo questo misero spazio di mare. Sempre lo stesso orizzonte dinanzi: dall'una parte il promontorio, dall'altro il piccolo villaggio che si rispecchia nelle onde. – Io soffoco…
>
> Sono stanco della pesca. Gittar le reti, trarle su cariche o vuote, tornare a casa per la stessa via sempre, a capo chino, come pensoso di grandi opere; mentre tutte le forze mie vive, inutilmente, qui, nella prigione del petto, si urlano e mi dilaniano… Oh!...[424]

> Ulula, ulula, o mare!

[421] Esistono pochissime copie di questo volume; per la stesura delle pagine seguenti è stata consultata la copia inviata dall'autore a Giosuè Carducci, e conservata presso la Biblioteca di Casa Carducci a Bologna.
[422] Cfr. Giovannetti 1994, p. 204.
[423] *Ibidem*.
[424] Colosi 1889, p. 121.

Io vo solo sulla spiaggia,
Solo!
Dinanzi a me è la distesa curva delle acque, scura al fondo, chiara rasente alla scogliera,
E la grande distesa dell'aria
Buia umida aggrondata, aprentesi in chiarore incerto sul Pellegrino,
Coperta su Gibilrossa e gli altri monti del sud da nuvole nere.[425]

Se osservando questi due brani la differenza formale appare evidente, è vero che in altri casi non lo è altrettanto. Nei testi versificati, capita che i versi si estendano su più righe, risultando lunghi quanto alcuni paragrafi di prosa; inoltre, non ci sono differenze a livello di impaginazione: ogni verso – come ogni paragrafo – inizia con un rientro e, quando supera la lunghezza della riga, il testo prosegue alla riga successiva a partire dal margine sinistro, esattamente come se si trattasse di un paragrafo di prosa. A distinguere le due tipologie, quindi, non è tanto l'ampiezza delle unità che le compongono, ma il fatto che la loro estensione coincida o meno con quella della frase.

L'inserimento di questo secondo gruppo di testi fra le *Prose*, anziché fra i *Canti*, è uno di quei casi che inducono ad interrogarsi sulla distinzione fra "verso" e "prosa" e sulla sua evoluzione nel tempo. Giusti ha osservato che, «anche se probabilmente era nelle intenzioni di Colosi non contravvenire alle norme della tradizione, escludendo i testi non prosodici dal novero dei *Canti* l'effetto di straniamento causato dal suo libro ne risulta accentuato»[426]. Di fatto, niente fa pensare che l'autore operasse una distinzione fra le due tipologie formali riunite sotto la comune denominazione di *Prose*.

Tuttavia, benché siano liberamente mescolate, le "*Prose* in prosa" e le "*Prose* in versi" appartengono a due momenti cronologicamente distinti della produzione di Colosi, come si può evincere dalle date riportate in calce ad ogni componimento. Se i *Canti* sono stati composti fra il 1878 e il 1887, le "*Prose* in prosa" risalgono agli anni 1882-1885, e quelle "in versi" agli anni 1887-1889. Ciò significa che la composizione delle "*Prose* in prosa" è contemporanea a quella dei *Canti*, mentre le "*Prose* in versi" sono state scritte in una fase più recente, successiva sia agli uni che alle altre. Questo fa pensare che il verso lungo utilizzato da Colosi in quegli otto testi sia proprio il risultato di una riflessione sulle forme poetiche che comporta un tentativo di superamento della distinzione fra verso e prosa, o di sintesi fra le due forme. E benché i componimenti che sono il risultato di questa operazione siano stati classificati dall'autore come *Prose*, uno di questi esprime chiaramente la consapevolezza di aver trovato, se non un verso, almeno una *strofa* alternativa a quelle tradizionali:

1.
Osereste affermare che la tempesta manda i suoi ruggiti con fracasso misurato?

[425] *Ivi*, p. 97.
[426] Giusti 1999, p. 125, n. 28.

E che con orbite tutte eguali si muovono gli astri pel firmamento, e che sieno in eguali costellazioni ad eguali distanze distribuiti?

E che il rombo dell'uragano e il flagellare del flutto irritato contro la scogliera,

E i disperati urli de' naufraghi,

O gli urrà degli eserciti irrompenti alla battaglia,

O il supremo rantolo de' moribondi (balbettio di un linguaggio nuovo),

Siano ritornelli in cadenza?

2.

Osereste affermare che le nuvole nere che marciano furiose sulle creste irte delle montagne procedano ordinate e uniformi come in tempo di pace un drappello di fantoccini sfilanti in rivista?

3.

Oppure che le altre tempeste e le altre nubi, quelle più formidabili dell'interna anima umana, si manifestino a battute?

O non piuttosto che ognuno di tali ululi o suoni o fremiti o sospiri

Sia una nota incompleta per sé, ma necessaria alla suprema universale armonia?

4.

Perché dunque ammiccate dagli occhi miopi,

E turate inorriditi le caste orecchie,

S'io disfreno strofe larghe o serrate, liberamente, senza ritmo misurato e senza rima,

Guardando a un accordo più vasto che non è quello della piccola levigata strofe?

Lasciatemi: io sono in perfetta armonia con la natura.[427]

Questo testo, significativamente intitolato *A' poeti nuovi*, ha un chiaro intento programmatico: vi si rivendica l'impiego di «strofe larghe o serrate, senza ritmo misurato e senza rima» (v. 14). La nuova concezione formale che viene qui espressa mette dunque al centro la strofa – sulla quale il poeta torna anche nella conclusione, parlando di «strofe libera sciolta»[428] – ma coinvolge anche il verso (il «ritmo misurato») e la rima, o la sua assenza.

Giovannetti ha parlato, per questi testi, di

> una metrica in cui la linea versale, l'a capo, sono plasmati da un impulso in senso lato retorico: allocuzioni ai lettori, parallelismi logici, antitesi, anafore, motivano e segnalano l'attacco dei versetti, secondo una dinamica che […] dobbiamo considerare di derivazione whitmaniana.[429]

[427] Colosi 1889, pp. 73-75.
[428] *Ivi*, p. 80.
[429] Giovannetti 1994, p. 204.

Infatti, le prime "*Prose* in versi" di Colosi sono datate 1887, proprio l'anno in cui viene pubblicato il primo volume dei *Canti scelti* di Whitman, tradotti da Luigi Gamberale in una forma corrispondente a quella originale in versetti, e preceduti da una prefazione nella quale si cita la celebre frase whitmaniana sulla necessità di abbattere le tradizionali barriere fra prosa e poesia. Ed è facile individuare in questi componimenti di Colosi – e non, invece, nelle "*Prose* in prosa" – brani che sembrano riecheggiare i toni e i temi tipici del poeta americano; ad esempio, sempre in *A' poeti nuovi*, questo elenco di antiche civiltà osservate dall'alto, come sorvolando il mondo:

> Ed ecco, il nostro soffio animatore e l'immenso amor nostro ridesta le antiche età:
> Ed ecco Ninive e Babilonia e Menfi e la città dei Faraoni,
> E le lotte ed il sangue e i piccoli trionfi e le calamità maggiori;
> Ecco la grave solenne stirpe dell'Asia,
> E la Grecia e Roma e la luce mistica di Gerusalemme,
> E Cristo soffiante nel gran corpo pagano la sacra fiamma dello spirito.[430]

Oppure, in *Pazzia*, questa esaltazione del lavoro umano e della modernità:

> Glorioso è il lavoro degli uomini!
> Terra, acqua, aria: tutto è corso dalle creature infaticabili.
> Ecco le rumorose officine, le nere cave, gli acri cantieri, le vie affollate: ecco il vapore e l'elettrico;
> L'elettrico ch'è l'anima stessa umana vibrante e fatta luce visibile.
> Con remi e con picconi, con telescopi, con mine e mitragliere, i lavoratori scendono in campo,
> Al conquisto superbo dell'ideale;
> E tutti, massa ed esercito, hanno una mèta inconscia ch'è la meta stessa della terra e del mondo;
> E tutti ancora hanno una particolare e distinta loro mèta,
> Nella quale irresistibilmente si affisano: sia essa la potenza o la donna o la ricchezza o l'odio o l'amore.[431]

Whitman viene citato anche nella recensione alle *Prose ritmiche* comparsa su «Cronaca d'Arte» nel 1891, il cui autore, Cortella, si rammarica che in Italia non esista ancora un poeta paragonabile a lui – «l'uomo d'America, l'uomo sano, energico» – ed individua i meriti dell'opera di Colosi nella «sana e virile ascensione agl'ideali più forti dell'umanità» e nel «sentimento profondo dell'evoluzione cosmica dell'uomo e del mondo», più che nella forma delle *Prose ritmiche*, che invece, scrive, non costituiscono «una trovata originale», contando molti precedenti, che vanno dai salmi biblici alla

[430] Colosi 1889, p. 76.
[431] *Ivi*, pp. 109-110.

prosa di D'Annunzio, passando per Chateaubriand, Rousseau, Poe e i *Petits poèmes en prose* di Baudelaire[432]. Una carrellata di esempi che dimostra la varietà delle forme comunemente raccolte sotto la medesima etichetta di "prosa poetica" o "prosa ritmica", evidentemente ampia abbastanza da comprendere tutte i componimenti che Colosi inserisce fra le sue *Prose ritmiche*.

Certo, benché oggi alcuni di questi componimenti appaiano senza dubbio in versi, è chiaro che si tratta di versi di natura prosastica, molto più vicini cioè alla prosa che al verso tradizionale. Secondo Giovannetti, Colosi «scopre dunque il verso libero (o la "strofe libera", come dice l'autore) dentro le modulazioni di una prosa ispirata ed enfatica, in tutti i sensi oratoria, fittamente tramata com'è di artifici elocutivi», dimostrando che,

> contrariamente alle opinioni più vulgate […] una poesia radicalmente innovatrice, un verso privo di qualsivoglia forma di ritmicità tràdita, in una parola liberissimo, può nascere improvvisamente, senza alcuna mediazione o graduazione di sorta, forte solo della propria cadenza salmodiante.[433]

Tuttavia, sembra molto probabile che l'esempio whitmaniano abbia avuto un ruolo fondamentale nell'evoluzione formale delle *Prose* di Colosi; e questo dimostra come in Italia sia stato possibile arrivare al verso libero – nella forma del versetto – in maniera del tutto indipendente dai modelli francesi e dal dibattito sul *vers libre* che si stava svolgendo proprio in quegli anni al di là delle Alpi. Il nome di Whitman è stato spesso chiamato in causa, in relazione al processo di liberazione metrica e alla nascita del verso libero, sia sul versante francese che su quello italiano; può essere quindi interessante creare un confronto fra i due Paesi sui tempi e i modi di ricezione della poesia whitmaniana, tanto più che il discorso coinvolge sia la questione delle traduzioni poetiche che quella del rapporto fra il verso e la prosa.

Walt Whitman e la nascita del verso libero

La scoperta di Whitman in Francia

In Francia, il primo saggio critico sulla poesia whitmaniana risale al 1861, sei anni dopo la pubblicazione di *Leaves of Grass*: si tratta di un articolo di Louis Étienne, comparso su «La Revue Européenne» e significativamente intitolato *Walt Whitman. Poète, philosophe et «rowdy»*. Whitman vi viene descritto come «le plus étrange poëte qui ait jamais occupé de lui le grand public de l'autre côté de l'Océan»[434], e l'aggettivo *étrange* ha, in questo caso, una connotazione decisamente negativa. Per parte sua, Étienne si augura di non contribuire, con il suo articolo, alla *renommée* di questo poeta,

[432] Cortella, *Prose ritmiche. La poesia dell'avvenire*, in «Cronaca d'Arte», I, 33, 2 agosto 1891, p. 272. La recensione viene segnalata da Giovannetti 1994, p. 271, n. 6.
[433] Giovannetti 1994, p. 205.
[434] Étienne 1861, p. 104.

da lui condannato innanzitutto per la sua «religion de la chair», la sua «adoration de la force» – che «ne peut nous plaire, de ce côté de l'Océan, à nous, peuple latin, amoureux de l'esprit et de toutes ses grâces» – e ancor di più per la sua immoralità: «il innocente le crime, il préconise le vice, sans précautions oratoires»[435]. In questo quadro, gli aspetti formali passano decisamente in secondo piano. La scelta di comporre le sue poesie in quelli che Étienne giustamente descrive come dei *versets* di ascendenza biblica costituisce semplicemente un'ulteriore prova della sua perversione: «car ce petit-fils des puritains a voulu être impie sous une forme biblique; ses hexamètres de toute longueur, s'il est permis de s'exprimer ainsi, ne ressemblent à rien, si ce n'est au versets de la Bible»[436]. L'articolo include la traduzione di due brevi frammenti di *Song of Myself* e quella integrale di *We Two Boys Together Clinging*, e va notato che Étienne, nel tradurre, segue il testo originale versetto per versetto, andando a capo in corrispondenza dell'originale e iniziando ogni versetto con un rientro tipografico e con la lettera maiuscola:

> Walt Whitman, a kosmos, of Manhattan the son,
> Turbulent, fleshy, sensual, eating, drinking and breeding,
> No sentimentalist, no stander above men and woman or apart from them,
> No more modest than immodest.[437]

> C'est Walt Whitman, Américain, un rude, un *Cosmos*,
> Désordonné, charnel, sensuel, mangeant, buvant, engendrant,
> Point sentimental, point au-dessus ni en dehors de la foule des hommes et des femmes,
> Pas plus modeste qu'immodeste…[438]

Undici anni dopo l'articolo di Étienne, quello di Thérèse Bentzon, pubblicato nel 1872 sulla «Revue des Deux Mondes», non può esimersi dal riconoscere il successo di Whitman[439]. Come Étienne, Bentzon mette in luce gli eccessi della filosofia whitmaniana, e ancor di più la sua dubbia moralità: «Ce qui nous paraît aussi bizarre pour le moins que la philosophie et que la religion de M. Whitman, c'est sa morale. Il n'admet pas le mal, où plutôt il juge que le mal et le bien se valent, puisque tous deux existent»[440]. Tuttavia, Bentzon riconosce che, «si l'on doit juger sévèrement le poète, il

[435] *Ivi*, p. 113.
[436] *Ivi*, p. 110.
[437] Whitman *Foglie d'erba*, p. 122.
[438] Étienne 1861, p. 110. Il passo è evidentemente scelto ad hoc da Étienne, e la traduzione ne lascia trasparire il giudizio (si veda l'aggiunta dell'apposizione «un rude» al primo verso).
[439] Cfr. Bentzon 1872, p. 566: l'autrice osserva che, fino a pochi anni prima, «on parlait avec stupeur d'un poète dont les vers ne présentaient pas trace de rime, sauf dans un petit nombre de cas où la rime survenait comme par hasard; on parlait avec dégoût d'un prétendu novateur qui exprimait en termes confus, incorrects, grossiers, les paradoxes les plus extravagants que puissent inspirer l'esprit de révolte et le matérialisme», ma che in seguito Whitman si è guadagnato molti ammiratori, che lo considerano «le vrai poète de son temps, un hardi pionnier, incapable de compromis avec les formes anciennes».
[440] *Ivi*, p. 571.

faut pourtant rendre justice à l'homme»[441], specialmente considerando l'ammirevole condotta di Whitman durante la guerra civile, e dichiara anche di apprezzare una parte della sua poesia, quella appunto ispirata all'esperienza della guerra (corrispondente alla sezione dei *Drum-taps*, o *Roulements de tambour*). Tuttavia, rispetto ad Étienne, Bentzon si sofferma più volte sulla questione della forma poetica impiegata da Whitman, e su questo punto il suo giudizio è sempre negativo. Così avverte i suoi lettori: «Si vous êtes imbu de vieux préjugés contre les poèmes en prose, si vous tenez compte des lois de la versification, gardez-vous de lire ce qu'on a comparé avec trop d'indulgence à la poésie de la Bible et à la prose rythmée de Platon»[442]. E ancora: «Nous avons essayé d'indiquer par la traduction de quelle façon irrégulière et capricieuse Walt Whitman scande ses prétendu vers; ce que nous ne saurions rendre, c'est son mépris absolu de la grammaire»[443].

L'articolo lascia molto più spazio di quello di Étienne alle traduzioni, tratte da *Starting from Paumanock*, *France, the 18th year of these States* e soprattutto dalla sezione dei *Drum-taps*; tuttavia, Bentzon non traduce, come aveva fatto Étienne, riproducendo i versetti originali, bensì in una prosa segmentata da trattini, ad indicare (peraltro, in maniera non sistematica) i confini dei *versets*. Se ne può dare come esempio la versione di *Come up from the fields father*, di cui si riportano qui i vv. 1-13:

> Come up from the fields father, here's a letter from our Pete,
> And come to the front door mother, here's a letter from thy dear son.
>
> Lo, 'tis autumn,
> Lo', where the trees, deeper green, yellower and redder,
> Cool and sweeten Ohio's villages with leaves fluttering in the moderate wind,
> Where apples ripe in the orchards hang and grapes on the trellis'd vines,
> (Smell you the smell of the grapes on the vines?
> Smell you the buckwheat where the bees were lately buzzing?)
>
> Above all, lo, the sky so calm, so transparent after the rain, and with wondrous clouds,
> Below too, all calm, all vital and beautiful, and the farm prospers well.
>
> Down in the fields all prospers well,
> But now from the fields come father, come at the daughter's call,
> And come to the entry mother, to the front door come right away.[444]

Revenez des champs, mon père, voici une lettre de notre Pierre, – viens à la porte, mère, voici une lettre de ton fils.

[441] *Ivi*, p. 575.
[442] *Ivi*, p. 568.
[443] *Ivi*, p. 573.
[444] Whitman *Foglie d'erba*, p. 694.

Voyez, c'est l'automne.

Voyez comme les arbres d'un vert plus sombre, mêlé de rouge et de jaune, étendent une ombre fraiche sur les villages de l'Ohio; leurs feuilles frissonnent sous un vent doux, les pommes mûres se suspendent aux branches du verger, et les grappes aux treilles. – Sentez-vous le parfum du raisin dans les vignes? – Sentez-vous l'odeur du blé noir où les abeilles bourdonnaient tout à l'heure?

Au-dessus de tout cela, le ciel si calme, si transparent après la pluie, avec ses nuages étranges. – Au-dessus, tout est beau, calme et vivant aussi, – la ferme prospère. – Dans les champs, les récoltes sont à souhait; – mais maintenant des champs revenez, père, accourez à l'appel de votre fille, et venez sur la porte, mère, devant la maison, bien vite![445]

Sempre nel 1872, ad appena una settimana di distanza da quello di Thérèse Bentzon, esce sulla «Renaissance littéraire et artistique» la prima parte di un articolo di Émile Blémont, che ha un tono completamente diverso dai precedenti. L'autore inizia con l'affermare che «Walt Whitman, dont notre pays, en sa superbe indifférence, ignore presque absolument l'œuvre et même le nom, constitue dans la littérature anglaise contemporaine une personnalité aussi puissante que celle de Wagner dans la musique moderne», e prosegue spiegando che, primo fra gli scrittori d'Oltreoceano, «Walt Whitman est absolument, essentiellement Américain; c'est le pur *Yankee*, contempteur de la forme et de la routine, grand défricheur de terres vierges»[446].

Nella prima parte del suo saggio, Blémont si propone di presentare la figura di Whitman, ne ricostruisce la biografia e descrive il successo della sua principale raccolta poetica, *Leaves of Grass*; cita anche alcuni passi della prefazione, informando il suo pubblico che «la préface de ses *Brins d'herbe* est aussi célèbre en Angleterre que celle de *Cromwell* en France»[447]. Non si tratta però di estratti che riguardano la questione della forma poetica; questa infatti viene affrontata solo nella seconda parte del saggio:

Et d'abord, si celui-là seul était poëte qui compte des syllabes et fait rimer des mots, Walt Whitman, ne serait aucunement poëte. Dans son œuvre, nulle préoccupation, nulle trace de rimes, de mesure, de quantité: rien que des alinéas d'un mot, d'une ou plusieurs lignes. Il a parfois l'accent de Shakespeare, jamais il n'est versificateur. La forme n'existe pas pour lui par elle-même. Persuadé que le fond emporte la forme, sûr que l'âme jaillissante se creuse naturellement et

[445] Bentzon 1872, pp. 580-581.
[446] Blémont 1872a, pp. 53-54.
[447] *Ivi*, p. 54. La prefazione di Victor Hugo a *Cromwell* (1827) viene considerata il manifesto del dramma romantico, ed è spesso citata in relazione all'evoluzione della versificazione romantica e alla diffusione dei fenomeni di *discordance* (*enjambement* e *affaiblissement de la césure*): vi si esalta infatti «un vers libre, franc, loyal», «sachant briser à propos et déplacer la césure pour déguiser sa monotonie d'alexandrin; plus ami de l'enjambement qui l'allonge que de l'inversion qui l'embrouille; fidèle à la rime, cette esclave reine, cette suprême grâce de notre poésie, ce générateur de notre mètre», concludendo che un verso con queste caratteristiche «serait bien *aussi beau que de la prose*» (Hugo 1827, p. 441).

> invinciblement son lit, il n'a cure de faire pour ce torrent des quais et des passerelles.[448]

Secondo Blémont, sul piano formale Whitman ha effettivamente «des défauts monstrueux», ma,

> si les défauts sont monstrueux, c'est que le poëte est un géant. Quelle puissance, quelle élévation, quelle largeur, quelle universalité! Surtout quelle originalité absolue! Il marche dans notre monde comme Gulliver dans l'île de Lilliput. Les versificateurs sont des nains auprès de lui. Il rompt les règles de l'art poétique comme le héros de Swift rompt les fils croisés autour de son corps.[449]

È chiaro dunque che, per Blémont, Whitman non è un *versificateur* e la sua poesia non è composta in *versi*, ma piuttosto in prosa poetica; infatti, a proposito di un testo come *A Song for Occupations*, Blémont parla di «ode en prose, bizarrement coupée par mots, par lignes, par alinéas, par séries chiffrées», concludendo tuttavia che si tratta di «un des plus étranges et des plus beaux morceaux de poésie lyrique que nous connaissions»[450]. Non stupisce quindi che i numerosi brani di *Leaves of Grass* tradotti da Blémont e integrati nel testo dell'articolo assumano, come quelli tradotti da Bentzon, la forma di una prosa segmentata da trattini.

Roger Asselineau, in uno studio sulla ricezione di Whitman in Francia, mette in luce il cambio di rotta effettuato da Émile Blémont, «a more liberal and open-minded critic», ma dichiara che «it had no appreciable effect on French opinion, because apparently French readers were already discouraged by Whitman's lack of art and taste»[451]. In effetti, anche dopo la pubblicazione degli articoli di Blémont, la critica francese sembra rimanere poco interessata, se non maldisposta, verso la poesia whitmaniana[452]. Nel 1884 Léo Quesnel, sulla «Revue politique et littéraire», prende atto di questo stato di cose, e ne deduce che debba esserci, in Whitman, «quelque chose de contraire au génie français»[453], che lo rende impossibile da tradurre:

> Mais, en France, comment parviendrait-on à le naturaliser? Whitman traduit n'est plus Whitman; la langue riche et libre qu'il a pu se créer, grâce aux larges tolérances des idiomes anglo-saxons, ne saurait être coulée dans le moule étroit et pur des langues latines. D'ailleurs, nous l'avons dit en commençant, il existe quelque chose d'antipathique entre le génie de Whitman et le génie français: ce

[448] Blémont 1872b, p. 86.
[449] *Ibidem*.
[450] *Ibidem*.
[451] Asselineau 1995a, p. 235.
[452] Un elenco completo degli scritti critici su Walt Whitman pubblicati in Francia a partire dal 1861 è fornito in appendice da Erkkila 1980, pp. 239-250.
[453] Quesnel 1884, p. 212.

quelque chose, c'est l'éloignement de l'un et l'attachement de l'autre pour les modèles antiques.[454]

Nella sua critica formale della poesia whitmaniana, Quesnel fa un passo in avanti rispetto ai suoi predecessori, presentando un testo, *Love of Comrades*, nella lingua e nella disposizione tipografica originale, e aggiungendone in nota la traduzione, ancora una volta in prosa segmentata. E commenta:

> La première chose qui frappe les yeux et l'oreille, à la lecture de ces strophes, c'est, comme dans tous les poèmes de Whitman, l'irrégularité des vers [...]. Nous avons ici des vers non seulement sans rime et sans césure, ce qui serait peu de chose, mais étrangers à toute lois métrique, les uns de seize, les autres de vingt-deux, les autres de quarante-trois syllabes, c'est-à-dire tout simplement des phrases, pleines de sens et d'enthousiasme, imprimées d'une façon originale sur plusieurs lignes et coupées par des majuscules. Ce sont de hautes pensées; mais cela n'a rien de commun avec l'art de la versification. Et il en est de même de tous les vers de Whitman. Pour les admirer comme ils le méritent à certains égards, il faut les accepter pour ce qu'ils sont: de la prose poétique. C'est ce que nous ferons sans difficulté. Nous croyons que l'avenir sera, en matière de poésie, plus exigeant sur la pensée que sur la forme; que l'abandon, commencé en Angleterre, de la rime, et en France de la césure, est le premier pas vers l'habitude d'une harmonie plus large et plus mâle. S'il en est ainsi, Whitman sera un des hommes qui auront, non pas atteint, mais marqué le but.[455]

Per Quesnel, dunque, quella di Whitman è poesia in prosa, prosa poetica, prosa dotata di un'originale disposizione tipografica, tale da dare l'impressione che si tratti di versi, ma versi estranei ad ogni legge metrica e privi di ogni forma di regolarità. La conclusione di questo passo è particolarmente interessante, perché Quesnel dimostra una certa consapevolezza delle trasformazioni in atto nell'ambito della forma poetica, e una certa perspicacia nel ricondurle ad una tendenza generale, quella cioè a privilegiare il pensiero rispetto alla forma che lo esprime. Per il momento, in Francia, le innovazioni introdotte nell'ambito della versificazione si riducono all'*affaiblissement* o al *déplacement de la césure*, caratteristica dell'alessandrino ottocentesco da Hugo a Verlaine; ma la situazione è destinata ad evolversi in fretta.

Laforgue, Whitman e il *vers libre*

Due anni dopo, nel 1886, vengono infatti pubblicate le prime traduzioni ufficiali da Walt Whitman, ad opera di Jules Laforgue. David Arkell, che ne ha curato la pubblicazione all'interno dell'edizione delle *Œuvres complètes* di Laforgue, riporta alcuni dei giudizi sull'intraducibilità di Whitman espressi negli anni precedenti dalla

[454] *Ivi*, p. 216.
[455] *Ivi*, pp. 216-217.

critica francese – oltre alle dichiarazioni di Quesnel, va ricordata in proposito anche quella di Bentzon, secondo la quale «la langue française se refuserait à la traduction de certains morceaux érotiques»[456] – e conclude: «Tel que nous connaissons Laforgue, il est facile de supposer qu'il s'est senti provoqué par de tels propos»[457]. Di Whitman, Laforgue traduce dapprima otto dei brevi testi che compongono la sezione iniziale di *Leaves of Grass*, intitolata *Inscriptions* (*Dédicaces*), poi *O Star of France* (*O Étoile de France*) ed infine *A Woman Waits for Me* (*Une femme m'attend*); colpisce soprattutto la scelta di quest'ultimo testo, considerato fra i più scandalosi della raccolta. Le traduzioni vengono pubblicate tra giugno e agosto 1886 su «La Vogue»[458], la rivista fondata appena qualche mese prima da Gustave Kahn e sulla quale, nello stesso periodo, apparivano le *Illuminations* di Rimbaud e i primi componimenti in *vers libres* di Gustave Kahn – seguiti a breve da quelli dello stesso Laforgue.

Traducendo Whitman, Laforgue sceglie di riprodurre in francese la forma originale dei componimenti, andando quindi a capo in corrispondenza di ogni *verset*, senza alcuna regolarità mensurale o rimica. Così si presenta la prima delle *Inscriptions*, la ben nota *One's-Self I Sing*, tradotta *Je chante le soi-même*:

> One's-Self I sing, a simple separate person,
> Yet utter the word Democratic, the word En-Masse.
> Of physiology from top to toe I sing,
> Not physiognomy alone nor brain alone is worthy for the Muse, I say the Form complete is worthier far.
> The Female equally with the Male I sing.
> Of Life immense in passion, pulse, and power,
> Cheerful, for freest action form'd under the laws divine,
> The Modern Man I sing.[459]

> Je chante le soi-même, une simple personne séparée,
> Pourtant tout[460] le mot démocratique, le mot En Masse.
> C'est de la physiologie du haut en bas, que je chante,
> La physionomie seule, le cerveau seul, ce n'est pas digne de la Muse; je dis que l'Être complet en est bien plus digne
> C'est le féminin à l'égal du mâle, que je chante.
> C'est la vie, incommensurable en passion, ressort, et puissance,
> Pleine de joie, mise en œuvre par des lois divines pour la plus libre action,
> C'est l'Homme Moderne que je chante.[461]

---

[456] Bentzon 1872, p. 572.
[457] Arkell 1995, p. 344.
[458] I testi della sezione *Dédicaces* compaiono sul numero del 28 giugno-5 luglio, quello di *O Étoile de France* sul numero del 5-12 luglio e quello di *Une femme m'attend* sul numero del 2-9 agosto.
[459] Whitman *Foglie d'erba*, p. 6.
[460] David Arkell, sulla scorta di Larbaud e Gide, corregge questo verso con «Pourtant je prononce le mot démocratique, le mot En Masse», spiegando che Laforgue sembra aver preso il verbo *utter* per un aggettivo (cfr. Arkell 1995, p. 357, n. 1).
[461] In «La Vogue», t. I, n. 10, 28 juin-5 juillet 1886, pp. 325-326.

Come ha osservato Asselineau, è proprio con la pubblicazione di queste prime traduzioni da parte di Laforgue che ha inizio il successo di Whitman in Francia: il poeta americano viene a questo punto ufficialmente riconosciuto dai simbolisti francesi come un modello di riferimento e, negli anni successivi, si assiste al moltiplicarsi degli articoli a lui dedicati e delle traduzioni dei suoi componimenti[462]. L'opera di Laforgue, morto prematuramente nel 1887, viene portata avanti in particolare da Francis Vielé-Griffin che, a partire dal 1888, cura la traduzione di numerose poesie di Whitman, pubblicate su diverse riviste dell'epoca[463].

Il fatto che Laforgue, considerato uno degli iniziatori del *vers libre* francese, si sia dedicato alla traduzione della poesia whitmaniana, e che lo abbia fatto proprio nel periodo in cui, dopo aver abbandonato la raccolta di versi regolari – *Les Fleurs de Bonne Volonté* – intrapresa qualche mese prima, stava elaborando una nuova forma poetica, porta naturalmente a pensare che l'esempio formale whitmaniano abbia avuto un ruolo significativo in questo processo. Ed è certo che l'attività di traduzione abbia portato Laforgue a confrontarsi con un modello di innovazione e di liberazione della forma poetica; tuttavia, il rapporto fra il versetto whitmaniano e il *vers libre* di Laforgue rimane difficile da stabilire con esattezza. I testi che Laforgue avrebbe di lì a poco composto nella nuova forma non sono assimilabili, sul piano formale, alle traduzioni whitmaniane: Laforgue vi mescola infatti versi tradizionali e versi di misura indifferente, che però risultano complessivamente più brevi rispetto ai versetti di Whitman, e fa ancora ampio uso della rima, benché in maniera irregolare. Inoltre, non sembrano esistere dichiarazioni di Laforgue sull'influenza su di lui esercitata da Whitman, e le poche formulate dai suoi contemporanei non le attribuiscono particolare importanza. David Arkell cita in proposito un articolo scritto da Teodor de Wyzewa nel 1892, alla morte di Whitman, in cui si legge: «il y a bien eu chez nous deux ou trois jeunes gens pour apprécier Walt Whitman, ainsi Jules Laforgue […] mais sur ceux-là même, l'œuvre du poète américain n'a exercé aucune influence»[464].

La questione viene affrontata con cautela anche da Édouard Dujardin che, nel suo studio del 1922, si propone di fare un po' d'ordine in merito agli esordi del *vers libre*. L'autore inserisce le traduzioni whitmaniane di Laforgue nell'elenco delle prime pubblicazioni in *vers libres*, subito dopo *Marine* e *Mouvement* di Rimbaud[465], e si interroga sul ruolo che queste traduzioni (sia quelle di Laforgue che quelle, successive, di Vielé-Griffin) possono aver avuto nell'instaurazione del *vers libre* in Francia. Egli osserva che, prima del 1886, di Whitman erano stati tradotti pochi testi, e soprattutto che «ces traductions, écrites suivant le système courant qui consistait à enlever aux vers traduits la disposition "vers", ne pouvaient avoir aucune influence sur l'évolution de la

[462] Asselineau 1995a, p. 235.
[463] L'elenco completo delle traduzioni francesi da Whitman è fornito in appendice da Erkkila 1980, pp. 251-255.
[464] Arkell 1995, p. 344.
[465] Cfr. Dujardin 1922, p. 30.

technique française»[466]. Ben diverso è il caso della forma che assumono le traduzioni di Laforgue: «je n'ai pas vérifié si elle correspond exactement à l'original, mais elle est précisement celle que le vers libre (ou le verset) était en train de prendre». «Il est évident», conclude Dujardin, «je ne dis pas que ces traductions aient suggéré, mais qu'elles ont pu suggérer à un jeune poète l'idée du vers libre (ou du verset)… Malheureusement, je n'ai rien trouvé qui me renseigne à ce sujet»[467].

Anche al di là del caso specifico di Laforgue, quella dell'effettivo apporto di Whitman alla nascita del *vers libre* in Francia è una questione che rimane dibattuta, e che ha interessato, anche e forse più della critica francese, quella americana. Sulle relazioni fra Whitman e la letteratura francese resta fondamentale lo studio di Betsy Erkkila, *Walt Whitman among the French*, del 1980. Nel capitolo intitolato *Whitman and French Symbolism*, l'autrice dichiara fin dal principio che «Whitman did have a considerable impact on several of the French Symbolists writers»[468], e nelle pagine seguenti si impegna a dimostrare questo assunto, dando talvolta l'impressione di spingersi anche troppo in là. Erkkila mette in luce innanzitutto le affinità fra la poetica whitmaniana e quella di alcuni dei maggiori poeti francesi della seconda metà dell'Ottocento, a cominciare da Baudelaire; i punti di contatto con quest'ultimo stanno nella convinzione che il poeta debba cercare nuovi mezzi formali che gli permettano di esprimere al meglio la vita moderna; nella volontà, a questo scopo, di superare le tradizionali barriere fra poesia e prosa; nell'analogia fra la poesia e la musica – Whitman è infatti, come Baudelaire, appassionato di musica e ammiratore in particolare dell'opera di Wagner. Sembra quantomeno discutibile, tuttavia, l'affermazione dell'autrice secondo la quale «the example of Whitman's free verse and organic form, rather than the example of Baudelaire's *Petits Poèmes en prose*, provided the more important model for the French Symbolist writers»[469].

Secondo Erkkila, comunque, il primo poeta francese che potrebbe essere stato influenzato, seppur indirettamente, dalla forma poetica whitmaniana, è Rimbaud:

> The Whitman articles by Émile Blémont and Thérèse Bentzon, which Rimbaud probably read in 1872, included translations of passages from such poems as "Start from Paumanok", "Salut Au Monde", and "There Was a Child Went Forth". These translations did not follow Whitman's verse and stanza divisions; they were rendered into paragraphs, with each verse divided by a dash. […] At a time when Rimbaud was actively searching for "des formes nouvelles" to express his superhuman vision, the form of the 1872 Whitman translations may have played some role in liberating him from his earlier Parnassien loyalties by suggesting the kind of prose poetry that he would employ in *Illuminations* and *Une Saison en enfer*.[470]

[466] *Ivi*, p. 50.
[467] *Ibidem*.
[468] Erkkila 1980, p. 52.
[469] *Ivi*, p. 57.
[470] *Ivi*, pp. 62-63.

L'osservazione è interessante perché va a toccare, oltre alla questione dell'influenza whitmaniana, anche quella dell'importanza delle traduzioni poetiche nel rinnovamento formale della poesia francese.

Per quanto riguarda Laforgue, poi, Erkkila stabilisce un rapporto diretto fra il versetto whitmaniano e il suo *vers libre*. Nelle parole con le quali Laforgue, in una lettera a Gustave Kahn, definisce la sua nuova forma poetica[471], l'autrice riconosce una descrizione delle principali caratteristiche del versetto whitmaniano – «absence of rhyme and meter, long lines, verse and stanzas which vary in length and structure according to the inspiration» – ed osserva inoltre che *L'hiver qui vient*, che è considerato il primo componimento in *vers libres* di Laforgue, «in the irregularity and freedom of its lines and stanzas and in its enumerative and reiterative technique, […] reveals a certain debt to Whitman»[472]. In conclusione, poi, Erkkila dichiara:

> The figures who have been put forth as the possible originators of French vers-libre have one common denominator: Walt Whitman. Rimbaud, Laforgue, Kahn, and Vielé-Griffin were all aware of Whitman's poetic theory and practice before any of their own vers-libre appeared.[473]

Proprio queste ultime frasi vengono citate da Clive Scott nel suo studio *Vers libre. The Emergence of Free Verse in France*, del 1990, e così commentate:

> Betsy Erkkila's conclusion […] moves very much in the right direction but is too speculative, and moves in the right direction with the wrong reasons. Walt Whitman was by no means the only common denominator shared by these poets […]. And however aware these poets may have been of Whitman's theory and practice and however much they may have benefited from some of the general principles of his prosody, their own free verse bears no detailed technical resemblance to *Leaves of Grass*; for that we have to turn to later comers, to those imbued with the Whitmanian ethos and practicing a free verse more closely related to the biblical verset, namely Maeterlinck, Claudel, and Cendrars. But this in no ways diminishes the importance of what these translations by Laforgue and Vielé-Griffin made available to contemporary prosodic thinking in the way of very specific shifts in the machinery of verse.
>
> These shifts in the machinery of verse concern particularly a redefinition of the nature and function of accent, and, relatedly, the usurpation of metre's throne

[471] Si tratta della lettera del 10 agosto 1886, che si legge in Laforgue *Œuvres*, pp. 863-864.
[472] Erkkila 1980, p. 71.
[473] *Ivi*, p. 92. Nella sua trattazione Erkkila si contrappone esplicitamente a Percy Mansell Jones, autore di *The Background of Modern French Poetry* (Cambridge, Cambridge University Press, 1951) che, discutendo le diverse possibili origini del *vers libre* francese, aveva sostanzialmente negato che Whitman potesse aver esercitato su di esso una significativa influenza. Secondo Erkkila, «Whitman probably played a much more significant role in the development of vers-libre in France than Jones would suggest» *ibidem*).

> by rhythm, and they were, in the 1870s and 1880s, as ongoing in Anglo-American verse, though in isolated pockets, as in French.[474]

La scoperta di Whitman in Italia

La presentazione di Walt Whitman al pubblico italiano avviene con un certo naturale ritardo rispetto alla Francia: il primo articolo dedicato al poeta americano viene infatti pubblicato, in Italia, ben diciotto anni dopo quello di Louis Étienne, ossia nel 1879. Va tuttavia osservato che, a partire da questo momento, la messe di articoli e di studi italiani su Whitman non ha nulla da invidiare a quella francese, né sul piano quantitativo che qualitativo. Inoltre, sembra che la critica italiana, arrivando più tardi a conoscere e a divulgare la poesia whitmaniana, sia quasi immune dalle resistenze inizialmente manifestate dalla critica francese, e legate in primo luogo ai temi e ai contenuti di quella poesia, alla sua mancanza – secondo i critici – di gusto e di morale, e secondariamente alla forma poetica impiegata. Gli articoli e i saggi italiani, invece, appaiono fin dall'inizio molto più bendisposti nei confronti del gigante americano.

La scoperta di Whitman in Italia si deve ad Enrico Nencioni, critico e scrittore toscano, «caratteristica figura di artista-lettore di fine secolo che per decenni assunse il compito di tramite vivo tra le letterature inglese e americana e la nostra cultura»[475]: così lo descrive Mariolina Meliadò che, in un saggio del 1961, propone un'utilissima cronologia commentata degli scritti su Whitman pubblicati in Italia a partire, appunto, dal 1879. Secondo Meliadò, Enrico Nencioni avrebbe a sua volta sentito parlare per la prima volta di Whitman nel 1872, da Girolamo Ragusa Moleti, critico letterario palermitano che sapeva tenersi al corrente delle novità della stampa francese, e che infatti aveva letto – è lo stesso Ragusa Moleti a raccontarlo, diversi anni più tardi – l'articolo di Thérèse Bentzon pubblicato proprio nel 1872 sulla «Revue des Deux Mondes»[476].

Quanto al primo articolo di Nencioni, comparso sul «Fanfulla della Domenica», l'autore comincia con l'osservare che l'America non ha avuto finora uno scrittore degno di rappresentarla – né Poe, né Hawthorne, né Longfellow ne sono all'altezza – ma che le cose potrebbero presto cambiare. Le parole di Nencioni uniscono il riconoscimento della grandezza di Whitman, e anche una sincera ammirazione per lui, ad alcune riserve sulla sua opera:

> Se il genio non fosse, com'è, una straordinaria conciliazione di ragione e di fantasia in uno stesso cervello; se bastasse il *divus afflatus*, la visione infinita, l'entusiasmo umanitario, Walt Whitman potrebbe ambire a quell'unico onore, ed esser il genio, la voce poetica della sua nobile terra.[477]

---

[474] Scott 1990, p. 109.
[475] Meliadò 1961, p. 43.
[476] *Ivi*, p. 57.
[477] Nencioni 1879, p. 1.

Come aveva già fatto Bentzon, Nencioni propone una breve biografia di Whitman, arricchita dal racconto di Moncure Daniel Conway (anche questo, già presente nell'articolo di Bentzon), che aveva incontrato personalmente il poeta americano. Passando poi all'opera di Whitman, Nencioni ne descrive la poesia come «fattura del Vero, nella Natura e nell'Uomo, la più illimitata, la più ardita, la più inconcepibile a noi avvezzi alla vecchia legge e alle vecchie regole…»[478].

Il richiamo alle "vecchie regole" comporta inevitabilmente un commento sulla forma poetica whitmaniana:

> Per una soverchia reazione contro i «Menestrelli americani mezzani di rime» egli ha soppresso la rima e la metrica, se non il ritmo. La sua strofa è un periodo poetico di una speciale armonia, grandiosa e musicale, ma che non è propriamente *verso*. E a prima impressione, la poesia dell'Whitman allontana, ributta, specialmente il letterato lettore europeo. Tanto superbo dispregio di ogni tradizione letteraria fa troppo senso. Poi nomenclature da far ridere, da parere liste d'oggetti di chincaglieria, o pagine di dizionari geografici. […] I canti dell'Whitman sono veri canti orfici senza tradizione. […] Non ricorda nessuno; o se mai, solamente Mosè, Giob, i Profeti.[479]

La reazione formale di Whitman appare dunque a Nencioni «soverchia», eccessiva, e sfocia in qualcosa che non si può definire "verso", ma che egli descrive, comunque, in termini positivi, come «un periodo poetico di una speciale armonia», che può ricordare soltanto le Sacre Scritture. E quanto alla reazione del lettore:

> Talora pare un illuminato, più spesso un materialista. E a sentirlo mettersi da sé addirittura con Colombo e con Washington, vien voglia di gettare il libro dalla finestra. Ma se tu hai pazienza, se seguiti a leggere, adagio adagio ti senti attratto come da una forza *magnetica*.[480]

Questo primo articolo di Nencioni include due traduzioni, che sono ben distinte dal corpo dell'articolo, ma sono entrambe in prosa; Nencioni non fa nemmeno uso della segmentazione per mezzo di trattini, diffusa fra i primi critici e traduttori francesi. Entrambe provengono dalla sezione dei *Drum-taps*; la prima è intitolata *Manhatta (New York all'armi)*, versione di una porzione di *First O Songs for a Prelude*, la seconda *I Feriti*, che traduce *A March in the Ranks Hard-Prest, and the Road Unknown*:

> A march in the ranks hard-prest, and the road unknown,
> A route through a heavy wood with muffled steps in the darkness,
> Our army foil'd with loss severe, and the sullen remnant retreating,

[478] *Ibidem*.
[479] *Ibidem*.
[480] *Ibidem*.

Till after midnight glimmer upon us the lights of a dim-lighted building,
We come to an open space in the woods, and halt by the dim-lighted building,
'Tis a large old church at the crossing roads, now an impromptu hospital,
Entering but for a minute I see a sight beyond all the pictures and poems ever made,
Shadows of deepest, deepest black, just lit by moving candles and lamps,
And by one great pitchy torch stationary with wild red flame and clouds of smoke,
By these, crowds, groups of forms vaguely I see on the floor, some in the pews laid down, […][481]

– Una marcia a file serrate, forzata, e per ignota strada, traverso un fitto bosco, a sordi passi, nel buio; il nostro esercito sconfitto, con perdite severe, e i tristi suoi avanzi in ritirata!... finché a mezza notte si scorge a noi presso, un illuminato edifizio; e li facciamo alto.

È una vecchia ampia chiesa, ed ora è diventata uno spedale improvvisato.

Vi entro, per un minuto, e vedo uno spettacolo che vince ogni descrizione poetica, ogni pittura.

Ombre, di un profondo profondo nero, qua e là illuminate da mobili candele e da lanterne, e da una gran torcia di resina, stazionaria, con una selvaggia rossa fiamma, e nuvoli di fumo. E attorno folle, gruppi di forme umane, che vagamente io distinguo distesi sul pavimento, alcuni adagiati, sulle panche della chiesa…[482]

L'opera di diffusione della poesia whitmaniana prosegue nel 1881 con la pubblicazione di un secondo articolo sempre di Nencioni, e sempre sul «Fanfulla della Domenica». Qui, l'autore insiste soprattutto sul valore del modello poetico proposto da Whitman come «antidoto» contro la deriva della letteratura europea contemporanea:

In tali condizioni, io credo ufficio della buona critica il raccomandare vivamente, insistentemente, la lettura, lo studio degli antichi, che eran semplici perché eran forti – eran grandi perché eran sani. E fra i moderni e i contemporanei, raccomandare più specialmente la lettura di quei poeti che hanno ala potente e larghi orizzonti: i Goethe, gli Shelley, i Byron, i Vittor Hugo, gli Whitman… i pittori cioè dei grandi spettacoli della Natura. Essi soli potran servirci d'antidoto contro questa letteratura snervata, malaticcia, intenta a miniare le sue collezioncine di *cocottes* e di *bohémiens* in blusa e guanti.[483]

E conclude: «Qui è *verità*, e qui è *poesia*: ed è appunto questo fare largo, semplice, che vorrei veder oggi considerato dai giovani Italiani»[484]. L'articolo è corredato, anche in questo caso, da due traduzioni, secondo le stesse modalità delle precedenti: *Salute al mondo!* (*Salut au Monde!*) e *Gli aspetti di Manhatta* (*Give me the splendid silent sun*). Comunque, già in questo secondo articolo, Nencioni si focalizza

[481] Whitman *Foglie d'erba*, pp. 701-702.
[482] Nencioni 1879, p. 1.
[483] Nencioni 1881, p. 1.
[484] *Ivi*, p. 2.

sul messaggio trasmesso dalla poesia whitmaniana, lasciando da parte le questioni formali: una tendenza che si riscontra nei suoi scritti successivi dedicati al poeta americano, designato come «il poeta della democrazia»[485] e accostato addirittura a Mazzini[486].

A testimoniare l'effetto che questi articoli ebbero nel panorama poetico italiano, si possono citare le lettere di apprezzamento e di incoraggiamento che Nencioni ricevette da Carducci e da D'Annunzio[487]. Carducci condivide con Nencioni la preoccupazione per lo stato in cui versa la poesia contemporanea e la convinzione che essa possa trarre giovamento dall'esempio dei «veri grandi poeti, i sani, i forti, che pensano cose grandi e grandemente le dicono»; le sue dichiarazioni fanno emergere, oltre all'ammirazione per il poeta americano, anche una frequentazione prolungata e approfondita della sua poesia:

> Sai che il *Fogliame* americano io l'ho letto e tradotto a lettera tre volte col mio maestro d'inglese […]? […] E mi venne subito la voglia di tradurlo in esametri omerici. Tutti quei nomi a catalogo! quelle enumerazioni, successioni, quelle serie di paesaggi, di sentimenti, di figure straordinarie e vere! Io ne rimasi e ne sono rapito![488]

Anche dalle lettere di D'Annunzio traspare l'entusiasmo per quello che viene percepito come un modello poetico al quale aspirare: egli suggerisce anche a Nencioni di ampliare i proprio articoli su Whitman e di aggiungervi altre traduzioni, fino a farne un libro, il cui scopo dovrebbe essere, secondo D'Annunzio, «una rivolta contro la *piccolezza* miserabile dell'arte contemporanea»[489].

L'antologia di Gamberale

Ma è nel 1887 che avviene forse il fatto più significativo per la fortuna di Whitman in Italia, ossia la pubblicazione dell'antologia dei *Canti scelti di Walt Whitman*, curata da Luigi Gamberale. Quella di pubblicare una selezione di una cinquantina di poesie di Whitman tradotte in italiano è una scelta all'avanguardia, specialmente se si considera che in Francia, a questa altezza cronologica, le uniche traduzioni whitmaniane in circolazione sono quelle, parziali, incluse dai critici nei loro articoli, e quelle – una decina – pubblicate l'anno precedente da Laforgue[490].

---

[485] Cfr. Enrico Nencioni, *Il Poeta della democrazia*, in «Fanfulla della Domenica», anno V, n. 46, 18 novembre 1883.
[486] Cfr. Enrico Nencioni, *Mazzini e Whitman*, in «Fanfulla della Domenica», anno VI, n. 16, 20 aprile 1884.
[487] Cfr. Meliadò 1961, pp. 48-51.
[488] Lettera di Carducci a Nencioni del 26 agosto 1881, cit. in Carducci *Prose*, p. 764, n. 1.
[489] Lettera di D'Annunzio a Nencioni del 15 febbraio 1884, cit. in Meliadò 1961, p. 50.
[490] Anche la prima traduzione italiana integrale di *Leaves of Grass*, sempre a cura di Luigi Gamberale, uscita nel 1907, avrebbe mantenuto un certo vantaggio cronologico rispetto alla corrispettiva traduzione integrale francese, a cura di Léon Bazalgette, del 1909.

L'antologia di Gamberale comprende invece 48 testi, e si tratta solo del primo volume: il secondo, uscito nel 1890, avrebbe presentato altri 70 testi e, inoltre, la traduzione delle due prefazioni whitmaniane del 1855 e del 1872, molto importanti per la comprensione della filosofia e della poetica di Whitman.

All'avanguardia è anche la scelta di Gamberale di tradurre tutti questi testi così come l'aveva fatto Laforgue: riproducendone la forma originale, dunque in versetti, e non in prosa come si era fatto in Italia fino a quel momento. Può essere utile, per farsi un'idea più precisa della differenza, confrontare le versioni che Nencioni e Gamberale danno di uno stesso testo di Whitman, ad esempio *Come up from the fields father* (di cui si è già citato il testo originale riportandone la traduzione di Thérèse Bentzon):

> Accorri dai campi, padre: e tu, madre, scendi alla porta di casa. Ecco una lettera del vostro figliolo.
>
> È l'autunno: e gli alberi muovono le scarse foglie sempre più gialle e rosse al mite vento di ottobre, attorno ai villaggi dell'Ohio. Le mele maturano nei pomari, e i grappoli tra i festoni delle viti. Non sentite l'odore dell'uva nella vigna, e la fragranza della saggìna su cui ronzano le api? – Di sopra, il cielo è così calmo, così trasparente dopo la pioggia, sparso di nuvole meravigliose. Sotto, tutto è tranquillo, bello e vitale – e la campagna prospera divinamente. Sì, giù nei campi tutto va bene… ma ora accorri dai campi, o padre, accorri alla voce della tua figliola: e tu, madre, scendi giù alla porta, immediatamente.[491]

> Torna, torna dai campi, o padre; evvi una lettera del nostro Pete;
> Scendi al portone, mamma; evvi una lettera del tuo figlio diletto.
>
> È la stagione di autunno:
> Vestonsi gli alberi di un grigio più carico, e di una tinta più gialla, o più rossa,
> Nei freschi e dolci villaggi dell'Ohio le fronde tremolano alla moderata brezza,
> Maturano negli orti le appiuole, i grappoli pendono dalle viti intrecciate;
> (Fiutate voi la fragranza dei grappoli che pendono dalle viti?
> Fiutate voi la fragranza della saggina, sui cui testé le api ronzavano?)
> Lassù, in alto, stendesi calmo, trasparente come dopo la pioggia usa, l'azzurro qua e là interrotto dalle sue nubi meravigliose,
> Quaggù, in basso anche, tutto è calmo, tutto è vivo e bello; e il podere prospera bene.
>
> Sì; laggiù nei campi, tutto prospera bene;
> Ma, ora, alla chiamata della figlia, ecco corre dai campi il padre,
> E si precipita alla porta la madre, e difilata corre al portone che dà sulla strada […].[492]

[491] Nencioni 1888, p. 782.
[492] Gamberale 1887, pp. 62-63.

Di certo, il fatto stesso di seguire il testo di partenza riga per riga favorisce una maggiore precisione nella resa: si veda ad esempio come Nencioni, traducendo i primi due versi, elimini la ripetizione, ed è ben nota l'importanza delle figure di iterazione nella poesia di Whitman. In effetti, come osserva Federica Massia, «talvolta le traduzioni di Nencioni risultano talmente poco aderenti all'originale da costituire una vera e propria riscrittura, oltrepassando decisamente i limiti concessi alla libertà del traduttore letterario»[493]. Ma il confronto permette di cogliere innanzitutto come la traduzione in prosa di Nencioni, benché nel complesso buona, abbia un effetto ben diverso, alla lettura, rispetto a quella in versetti di Gamberale; se la prima consente comunque di apprezzare i contenuti della poesia whitmaniana, la seconda può anche aver rappresentato un modello formale significativo per i poeti italiani di fine secolo.

Nella prefazione al suo volume del 1887, Gamberale presenta Whitman come «il più simpatico, più comprensivo, e più nuovo poeta della democrazia»[494], e ne ricostruisce la biografia, arricchendola con brani whitmaniani tratti da *Specimen Days and Collect*. Dà poi conto delle sua produzione letteraria, distinguendo la prosa di *Specimen Days* dalla poesia di *Leaves of Grass*, anche se non considera questa distinzione molto pertinente perché, «parlando del Whitman, non dovrebbe farsi distinzione di prosa e di poesia; egli non la fa, né ha mai potuto convincersi che gli umani pensieri si abbiano a dividere in due sezioni distinte, e che alcuni debbano essere espressi in prosa ed altri in versi»[495].

È nell'ultimo paragrafo, tuttavia, che Gamberale affronta nello specifico le questioni formali, prima soffermandosi sulla lingua e sulla sintassi («viene accusato di errori di sintassi e d'impurità; ed è vero»[496]), e poi riconoscendo che comunque «la più gran ciarla che si è fatta, rispetto al Whitman, è intorno alla metrica»[497]. Su questo punto, Gamberale non è d'accordo con Nencioni, che aveva parlato per Whitman di «*un ritmo di nuovo genere*», e trova ingenuo il commento del francese Quesnel, che aveva contato le sillabe dei versetti whitmaniani denunciandone la totale irregolarità. Questa gli appare infatti del tutto evidente:

> E, perché poi si assodi il fatto che il Whitman non ha mai sognato *ritmi di nuovo genere* si senta ciò che egli stesso dice: «Io credo giunto il tempo che sieno spezzate essenzialmente le barriere di forma tra la poesia e la prosa, e che quella acquisti e mostri le proprie caratteristiche, senza tener conto della rima, e senza riporre nei giambi, negli spondei e nei dattili la regola e la misura dell'armonia.» *Est-ce clair?*[498]

[493] Massia 2017, p. 3.
[494] Gamberale 1887, p. 3.
[495] *Ivi*, p. 9.
[496] *Ivi*, p. 12.
[497] *Ivi*, p. 13.
[498] *Ibidem*. Anni dopo, nella *Prefazione* alla prima traduzione integrale di *Leaves of Grass* del 1907, Gamberale definirà chiaramente la poesia whitmaniana come prosa, scrivendo che per i canti di Whitman «il verso, la strofa, la rima sarebbero stati un impaccio insuperabile», e che «il Whitman non esitò innanzi a questa difficoltà: scelse la forma biblica, orientale, di una prosa numerosa, i cui incisi sono divisi in

Per Gamberale, dunque, la forma poetica whitmaniana è il naturale risultato del suo programma di superamento delle tradizionali barriere tra prosa e poesia, ed è quindi inutile cercarvi forme di regolarità ritmica o sillabica; non prende in considerazione, evidentemente, la possibilità che Nencioni, per *ritmo di nuovo genere*, intendesse qualcosa di diverso dall'avvicendarsi di giambi, spondei e dattili. Concludendo la sua prefazione, tuttavia, Gamberale si sofferma a ragionare sulle implicazioni della scelta formale whitmaniana:

> Del resto, ove si osservi che il ritmo e la rima non sono altro che l'epidermide e che il colore che in questo si mostra non è suo ma del sangue che vi scorre sotto; ove si noti che nei canti stranieri, letti in lingua straniera, sentiamo sempre poco (checché si voglia dire) dell'uno e dell'altro; ove si rifletta che il sagrificio di pensieri e di stile a cui la rima obbliga spesso, non è compensato dal solletico con cui essa accarezza l'orecchio; ove si tenga conto infine dell'uso sempre più largo del verso sciolto, della possibilità della canzone libera Leopardiana, e dei recenti tentativi ritmici (e dico *ritmici* pensatamente) senza rima, forse può farsi qualche prognostico sul definitivo esito di questa lotta fra l'armonia della prosa e della poesia.[499]

Il passo è interessante, perché mette in luce come il fatto di confrontarsi con la poesia whitmaniana induca Gamberale – in maniera simile a Quesnel, nel suo articolo del 1884 – a riflettere sulla direzione nella quale sembra si stia evolvendo la poesia contemporanea. La sua prima osservazione ricorda quella formulata da Quesnel, avvalorando, nella metafora del sangue che dà colore all'epidermide, l'idea che la forma poetica abbia valore solo in quanto riflesso del messaggio, del contenuto che la poesia vuole trasmettere; e questa svalutazione della specificità formale della poesia va naturalmente a vantaggio della prosa. Inoltre, Gamberale individua alcune tendenze della recente poesia italiana che sembrano andare in questa stessa direzione: il successo del verso sciolto e della canzone libera leopardiana, e gli esperimenti compiuti nell'ambito della metrica barbara (quella sì, nella prospettiva di Gamberale, "ritmica").

Benché non voglia parlare, per Whitman, di *ritmo*, Gamberale non può evitare di definire la poesia whitmaniana in termini musicali; se già Nencioni aveva parlato di «una speciale armonia, grandiosa e musicale», la prefazione ai *Canti scelti* si chiude su una nota molto simile:

> Ad ogni modo la poesia del Whitman si allarga sopra troppo ampio spazio e sopra troppe cose perché possa incastrarsi fra i ceppi della rima e del ritmo. […] Pochi, né questi pochi senza molto uso, possono altresì cogliere l'armonia del Whitman, ma tutti che la hanno un po' in pratica, avvertono che è uno sviluppo

---

un'apparente forma di verso e i cui periodi sono distinti tra loro con spazio doppio, come si usa per le strofe dell'antica poesia. […] Veramente sono prosa, e niente più» (Gamberale 1907, p. XXXIX).

[499] Gamberale 1887, pp. 13-14.

> musicale grandioso, una superba fuga di un gran musicista; e così possente, da lasciarci dubbiosi se l'avvenire della poesia sia riserbato a questa musica nova, ovvero ai gorgheggiati trilli dei soliti versi *inzuccherati di rime*.[500]

Jannaccone e l'evoluzione delle forme ritmiche

Se Gamberale suggerisce, nel passo appena riportato, quello che potrebbe essere «l'avvenire della poesia», ad una decina d'anni di distanza un'ipotesi più precisa viene formulata da Pasquale Jannaccone, economista che in gioventù si interessò alla letteratura americana e che fu autore di uno studio di grande valore, dedicato a *Walt Whitman e l'evoluzione delle forme ritmiche*, del 1898. La pubblicazione dell'antologia di Gamberale, come si è visto, ha sicuramente un ruolo importante nel diffondere la conoscenza della poesia whitmaniana in Italia, e consente all'Italia di riguadagnare in qualche modo l'iniziale ritardo nell'accostarsi al poeta americano; ma sembra ancor più significativo il fatto che ad un italiano si debba uno studio sulla poesia whitmaniana le cui doti di acume e lucidità sono tuttora apprezzate da studiosi italiani e stranieri. Secondo Giovannetti, che ne parla in *Metrica del verso libero italiano*, «non si tratta solo di una testimonianza relativa alla fortuna di Whitman in Italia fra Otto e Novecento, ma appunto della presa di posizione più lucida – almeno nella nostra cultura letteraria – riguardante il rinnovamento della metrica moderna»[501].

Jannaccone comincia con il descrivere lo stupore che prova il lettore che entra per la prima volta in contatto con la poesia di Walt Whitman, che colpisce tanto «l'occhio abitato al misurato succedersi delle linee» quanto «l'orecchio assuefatto ai ritmi facili e decisi»[502], e riporta le parole di critici di diverse nazionalità, che hanno tutti percepito in quella poesia «un'armonia nuova, un ritmo strano, vario, fuggente»[503], e hanno cercato di descriverlo in termini ritmici o musicali, attraverso il paragone con la musica di Wagner o con la Bibbia, senza però avvalersi di una seria analisi di quella nuova forma poetica, e senza arrivare quindi ad una spiegazione soddisfacente; ed è questo che l'autore si propone invece di fare. Il procedimento adottato da Jannaccone ha una «netta impostazione positivistica» che, secondo Meliadò, «finì per altro per negargli l'interesse della cultura italiana del primo novecento, idealistica e crociana»[504], ma che funziona molto bene per il tipo di analisi che egli si propone di fare.

L'autore delinea una classificazione formale dei testi che compongono *Leaves of Grass*, suddividendoli in tre categorie: "poemi a ritmo certo e rima", che presentano caratteristiche previste dalla metrica inglese (sono solo tre: una parte di *The Singer in*

[500] *Ivi*, p. 14.
[501] Giovannetti 1994, p. 246.
[502] Jannaccone 1898, p. 13.
[503] *Ivi*, p. 14.
[504] Meliadò 1961, p. 56. L'autrice informa tuttavia che, due anni dopo la sua pubblicazione in Italia, il saggio di Jannaccone fu parzialmente tradotto in inglese e presentato al pubblico americano dalla rivista «Conservator» (n. 11 del 1900 e n. 12 del 1901).

the Prison; *Ethiopia saluting the colors*; *O Captain, my Captain*); "poemi a disegno ritmico netto", in cui i versi sono di misure differenti e privi di rima, ma la regolarità viene mantenuta a livello strofico, con il susseguirsi di strofe dello stesso tipo; "poemi a ritmo vago", i più numerosi, la cui designazione indica come «*apparentemente* in essi nessun elemento ritmico sia fortemente sensibile e costante»[505]. Le analisi di Jannaccone sono molto puntuali, e mettono in luce il progressivo disgregarsi delle forme metriche tradizionali, dovuto al prevalere di un ritmo di carattere "logico" e "psichico": nella poesia whitmaniana, infatti, la struttura dei versi e ancor più delle strofe è determinata dallo svolgersi del pensiero che vi viene espresso. Quindi, secondo Jannaccone, la poesia moderna nasce da un impulso semantico e l'analisi deve adattarvisi, assumendo una prospettiva logico-retorica: come spiega Giovannetti, «l'analisi metrica, dunque, si transustanzia in analisi retorica, approfondisce essenzialmente l'*elocutio* e la *dispositio* del discorso poetico»[506].

Dopo aver individuato in questo "ritmo psichico" la caratteristica fondamentale della poesia whitmaniana, Jannaccone si occupa di chiarire la posizione di quest'ultima nell'universale «evoluzione delle forme ritmiche», che è determinata dalla dialettica fra la dimensione ritmica o fonica e quella logica o sintattica. Nella poesia primitiva, spiega l'autore, la struttura logica determina quella ritmica, garantendo la sostanziale corrispondenza fra le due: «la proposizione è il verso, il periodo è la strofa»[507]. Con il tempo, si assiste alla progressiva differenziazione e autonomia dei due elementi, e quindi all'avvicendarsi di fasi caratterizzate dal prevalere della dimensione ritmica, indipendente da quella logica, e fasi nelle quali è invece la dimensione logica ad imporsi su quella ritmica; la distinzione è efficacemente esemplificata illustrando l'evoluzione della metrica francese dall'epoca classica a quella romantica che, indebolendo i confini ritmici dell'emistichio e del verso per mezzo dell'*enjambement*, testimonia la mancanza di *concordanza* fra l'elemento logico e quello ritmico, e la tendenza del secondo ad imporsi sul primo.

> Or come nell'evoluzione della poesia, la concordanza si può ristabilire? Non più, di certo, col ritorno al modo classico, che la monotonia degli effetti ritmici e la cresciuta indipendenza dell'elemento logico più non consentono, ma con la formazione d'un modo nel quale il fattore psichico attragga il fonetico, e il periodo logico governi e misuri il periodo ritmico. […] Così, mentre la versificazione classica serbava una doppia unità, quella della uguaglianza dei versi e quella della concordanza tra periodo ritmico e periodo logico, mentre la riforma romantica manteneva la prima, ma distruggeva la seconda; la metrica moderna, per l'ancora cresciuta preponderanza dell'elemento logico, tende a ricostituire la seconda distruggendo la prima.[508]

[505] Jannaccone 1898, p. 50.
[506] Giovannetti 1994, p. 248.
[507] Jannaccone 1898, p. 108.
[508] *Ivi*, pp. 115-116.

E si arriva così al verso libero, che Jannaccone definisce con la formula impiegata da Gustave Kahn:

> Ma la forma che più pienamente segna la nuova fase, che incarna l'ultima evoluzione, è il così detto «verso libero». Non v'è ritmica di lingua europea nella quale la misurata versificazione dei tempi andati non sia stata rotta da questo indocile metro. Ora che cosa costituisce il verso libero? Non soltanto il seguirsi di differenti misure, o l'assenza di rime, o il loro rispondersi a non fissi intervalli, ma particolarmente il conformarsi del verso al taglio, al corso, alle circonvoluzioni del pensiero. […] Il verso quindi diventa (o piuttosto ridiventa) un «simultaneo arresto della forma e del pensiero» […].[509]

Nella parte conclusiva del suo studio, inoltre, per dimostrare che Whitman era ben consapevole della singolarità della sua forma poetica, Jannaccone riporta un passo nel quale il poeta americano dichiara che «è giunto il tempo di rovesciar dalle fondamenta le barriere di forma tra prosa e poesia», e che «quest'ultima dee d'ora innanzi acquistare e mantenere il suo carattere, senza riguardo alla rima e alle misure di giambi, spondei, dattili, ecc.», poiché «la vera grande poesia (mentre sottilmente e necessariamente sarà sempre ritmica e facilmente riconoscibile) non potrà mai più, nella lingua inglese, esser nuovamente espressa in un metro arbitrario e rimato». La Musa americana, secondo Whitman, adattandosi «al moderno, all'affaccendato secolo decimonono (così altamente poetico come ogni altro, solo differente)» e a tutte le sue innovazioni politiche e sociali, scientifiche e tecnologiche, «riprende quell'altro strumento di espressione, più flessibile, più degno – si slancia verso il più libero, vasto, divino cielo della prosa»[510].

Il ritmo riflesso di Pascoli

Roger Asselineau commenta che lo studio di Jannaccone «was a complete rehabilitation of Whitman's revolutionary prosody», poiché, «even if one might disagree with some of his specific analyses, Jannaccone nonetheless incontrovertibly proved that there was method in Whitman's madness». E aggiunge che pochi anni dopo Giovanni Pascoli, pur esprimendosi contro la teoria e la pratica poetica whitmaniane, avrebbe dovuto riconoscere alla poesia di Whitman «the existence of a certain rhythm», «the very rhythm that could be found in the Old Testament»[511].

Il riferimento è ancora una volta alla lettera-saggio *A Giuseppe Chiarini. Della metrica neoclassica*, composta nel 1900, e più precisamente alle pagine in cui Pascoli espone la sua teoria del "ritmo riflesso": il ritmo cioè che un testo poetico può suggerire all'immaginazione, e che si sovrappone al ritmo che il testo concretamente realizza. Il discorso riguarda in primo luogo la traduzione della poesia classica, ma passa da questa

[509] *Ibidem*.
[510] *Ivi*, pp. 125-126. Il passo è tratto da *Ventures, on an Old Theme*, che si legge in *Collect*, alla sezione *Notes left over* (Whitman *Prose Works*, pp. 322-323).
[511] Asselineau 1995b, p. 270.

alla traduzione di poesia moderna, con l'esempio dei *Canti illirici* di Tommaseo, e poi alla pseudo-traduzione, rappresentata dai *Semiritmi* di Capuana, fino ad arrivare, sorprendentemente, alla poesia di Walt Whitman.

Curiosamente, già Enrico Nencioni, in un suo articolo del 1888, nel descrivere il «ritmo di nuovo genere» che caratterizzava la poesia whitmaniana, aveva osservato che proprio i *Semiritmi* di Capuana, pubblicati pochi mesi prima, potevano darne «una idea approssimativa»[512]. Nel suo saggio, Pascoli affianca questi due poeti di ben diverso calibro, affermando che «come Capuana trasse l'idea dei semiritmi dalle traduzioni interlineari del Tommaseo, così Walt Whitman dedusse i suoi *versicles* dalla Bibbia». Quello che Pascoli disapprova, è la volontà di questi due poeti di «sciogliersi dalle pastoie del ritmo», per dirla con Capuana, o di «spezzare essenzialmente le barriere di forma tra la poesia e la prosa», per dirla con Whitman: di quest'ultimo, Pascoli cita appunto il brano che era stato riportato anche da Jannaccone, in cui si parla di una poesia che deve aspirare «al più divino cielo della prosa»[513]. Si noti che qui Pascoli cita Whitman non da Jannaccone, bensì da un articolo del 1899 di Ragusa Moleti[514]; la traduzione del passo appare molto meno precisa di quella che ne aveva proposto Jannaccone, e non vi compare, ad esempio, la parentesi nella quale si puntualizzava che la nuova poesia «sottilmente e necessariamente sarà sempre ritmica» («subtly and necessarily always rhythmic», nell'originale).

Pascoli dunque si oppone decisamente all'idea di una poesia "senza ritmo" – «La poesia senza più ritmo? la poesia in prosa? Ma la poesia elementare ed essenziale è ritmo solo!»[515] – e sostiene che questi poeti che pretendono di fare a meno del ritmo non possono, in realtà, farne a meno: anche Whitman «rigetta dunque il ritmo preciso dei giambi e dei dattili; ma si appoggia sul ritmo indefinito dei cantori di Sion»; «disprezza il ritmo, esso; ma non ne fa mica a meno: incarica gli antichi esuli di Gerusalemme di fornirlo, alla sua semipoesia dell'oggidì»[516]. Ma è esattamente questo che Whitman si propone di fare: abbandonare «il ritmo preciso dei giambi e dei dattili» in favore di un ritmo «essenziale» o «indefinito», che può essere comune alla prosa e alla poesia.

Ciò che Pascoli non accetta è proprio la tendenza a confondere la poesia e la prosa: dal suo punto di vista, le norme che tradizionalmente regolano la forma poetica sono proprio ciò che fa della poesia una forma d'arte, raffinata e difficile come l'arte sempre è e sempre deve essere, e non hanno mai rappresentato un ostacolo per i grandi poeti, anzi, ne hanno determinato la grandezza.

> O perché s'ha a credere che sol ora ci sia nel cervello del pensatore poeta un tal turbine, un tal vortice di idee? Ma sempre c'è stato, o illusi! E, con pace degli ammiratori del Whitman, nel cervello di Shakespeare e in quello di Dante ce n'era più che nel suo, credo. Eppure non aspiravano essi al più libero cielo della prosa,

[512] Nencioni 1888, p. 781.
[513] Pascoli 1900, p. 951.
[514] Girolamo Ragusa Moleti, *I Fili d'Erba di W. Whitman*, in «Flegrèa», 5 ottobre 1899, pp. 431-453.
[515] Pascoli 1900, p. 951.
[516] *Ivi*, p. 955.

> sebbene avessero ad esprimere una tale e tanta personalità e vita di scrittore e di mondo! Eppure si gingillavano con siffatti ninnoli, come la rima e i giambi, sebbene avessero a descrivere, non dico le mine e le fattorie, ma il fondo dell'universo e il cuore di Amleto![517]

Tuttavia, quella che le forme poetiche tradizionali non siano più adatte ad esprimere la modernità è una sensazione che Whitman evidentemente non è il solo a provare in questi anni; le sue parole, anzi, mettono in luce ancora una volta l'affinità con i *vers-libristes* francesi che si richiamavano, nello stesso periodo, a Baudelaire e alla sua ricerca di una forma poetica in grado di adattarsi alla «description de la vie moderne»[518].

[517] *Ivi*, p. 954.
[518] Baudelaire 1862, p. 275.

Capitolo III

I primi *vers-libristes* francesi

Questo capitolo si articola in una serie di approfondimenti dedicati ad alcuni dei primi poeti *vers-libristes* francesi – Jules Laforgue, Gustave Kahn, Jean Moréas, Jean Ajalbert, Albert Mockel, Édouard Dujardin e Francis Vielé-Griffin – e alle loro prime opere in *vers libres*, pubblicate nell'arco del triennio 1886-1888.

La scelta di dedicare un'attenzione particolare proprio a questi autori e a queste opere si basa sul saggio di Édouard Dujardin, *Les premiers poètes du vers libre*, pubblicato nel 1922, ma nato da una conferenza che Dujardin tenne alla Sorbona nel 1920. L'autore, che aveva partecipato personalmente al movimento simbolista e versoliberista, si propone con questo saggio, redatto a più di trent'anni di distanza, di fare chiarezza sulla complessa questione del *vers libre*, illustrandone i fondamenti teorici, proponendone una definizione e fornendo un elenco ordinato delle prime pubblicazioni rappresentative della nuova forma. Questo elenco, stilato da Dujardin dopo un attento spoglio delle riviste dell'epoca, non ha tanto lo scopo di stabilire una volta per tutte chi sia "l'inventore" del *vers libre*: l'autore ritiene infatti che nessun poeta possa davvero fregiarsi di questo titolo, perché considera il *vers libre* come l'esito di una ricerca collettiva, e come il risultato naturale e necessario di un'evoluzione formale indipendente dalle singole personalità che vi hanno partecipato. Più che di *invention*, egli preferisce dunque parlare di *instauration* del *vers libre*: «Nous rechercherons simplement comment et par qui (*par qui* au pluriel) le vers libre a été instauré dans la poésie française»[519]. La selezione degli autori e delle opere rappresentative di questo processo di instaurazione è invece necessaria, secondo Dujardin, per fare ordine e per fornire un punto di partenza per la ricerca e per la riflessione: «par cela qu'elles constituent des faits incontestables», scrive, «les dates de publication sont des points de repère extrêmement précieux, en même temps qu'un solide point de départ pour toutes autres recherches»[520]. L'elenco proposto[521] copre dunque il periodo compreso fra maggio 1886 e novembre 1888: ha inizio con *Marine* e *Mouvement* di Rimbaud, prosegue con testi di Laforgue, Kahn, Moréas, Ajalbert, Mockel e dello stesso Dujardin, e si conclude su Vielé-Griffin. Giunto alla fine dell'anno 1888, l'autore decide di aggiungere come ultima voce, benché sia stata pubblicata qualche mese più tardi (luglio 1889), l'opera che a suo parere segna l'affermazione definitiva del *vers libre*: la raccolta *Joies*, di Vielé-Griffin. Il fatto che l'arco temporale sia molto ridotto consente di prendere in considerazione la totalità degli autori e dei testi coinvolti, evitando una selezione che sarebbe altrimenti

[519] Dujardin 1922, p. 27. Cfr. Bertrand 2015, pp. 164-165.
[520] Dujardin 1922, p. 28.
[521] Cfr. *ivi*, pp. 28-37.

inevitabile, e che porterebbe magari a focalizzare l'attenzione su poeti e testi già ampiamente studiati.

Il saggio di Dujardin – di cui si parlerà più diffusamente nell'approfondimento dedicato al suo autore – rappresenta ancora oggi una risorsa indispensabile per affrontare la questione dell'instaurazione del *vers libre* in Francia. La teorizzazione del *vers libre* proposta dall'autore appare oggi inevitabilmente inadeguata, ma riflette con esattezza quelle che sono le riflessioni e le convinzioni dei primi *vers-libristes* di fine Ottocento. Inoltre, le informazioni fornite su autori e testi sono molto precise, tant'è vero che sono state riproposte a distanza di decenni senza necessità di correzioni[522]. Anche negli ultimi anni, gli studi sul *vers libre* simbolista hanno continuato a fare riferimento al saggio di Dujardin[523]; e Michel Murat, nel suo *Le Vers libre*, ha osservato che «l'histoire des débuts du vers libre est assez bien connue» proprio grazie a quest'opera, «dont on peut critiquer la conception mais dont l'information assez complète est puisée à bonne source»[524].

L'elenco stilato da Dujardin rappresenta quindi il filo conduttore dei seguenti approfondimenti. In ognuno di essi, dopo aver fornito una breve presentazione dell'autore, ci si propone di analizzare dal punto di vista metrico-formale le sue prime opere in *vers libres*. Si procede innanzitutto all'analisi e alla classificazione delle tipologie versali impiegate in base al computo sillabico, effettuato secondo le norme tradizionali (anche per quanto riguarda l'*e muet*): questo non con l'obiettivo di ridurre il *vers libre* al verso regolare, e nemmeno con la convinzione che i poeti studiati, nel comporre i loro testi, contassero sempre le sillabe, ma perché il computo sillabico rimane l'unico criterio che consenta di fornire una descrizione adeguata e oggettiva del *vers libre* francese nel suo rapporto con il verso tradizionale; inoltre, si tratta di un sistema di analisi che può essere applicato sia al verso libero francese che a quello italiano, facilitando quindi il confronto. Oltre al verso, vengono naturalmente considerate anche la strofa e la rima, ossia, nell'accezione più ampia richiesta dal verso libero, la strutturazione complessiva del testo e la sua componente fonica. Per offrire un quadro più completo della produzione poetica dei singoli autori, si è scelto talvolta di presentare anche brani tratti da opere di qualche anno successive rispetto al periodo 1886-1888: ad esempio, *Le pèlerin passionné* di Morèas, o *Chantefable un peu naïve* di Mockel, entrambi del 1891. Inoltre, considerata l'importanza che la riflessione teorica e il dibattito pubblico hanno avuto nell'instaurazione del *vers libre*, l'analisi dei testi poetici è sempre affiancata dall'esame degli interventi teorici – articoli, prefazioni, risposte ad inchieste – in cui gli autori studiati hanno preso posizione a favore del *vers libre* e hanno esposto le loro convinzioni formali. Nel complesso, gli approfondimenti sono articolati in base alle peculiarità dei singoli autori. Così ad esempio, parlando di Dujardin, che è stato uno dei principali promotori della teoria e dell'opera di Richard Wagner in Francia, si dedicherà un paragrafo al complesso rapporto fra *wagnérisme* e

[522] Cfr. Scott 1990, pp. 63-67.
[523] Cfr. ad es. Leblanc 2009 e Bertrand 2015, pp. 164-170.
[524] Murat 2008, p. 65.

vers-librisme; nel caso di Vielé-Griffin, invece, che ha fatto del *vers libre* il principio ispiratore della sua poesia, si prenderanno in considerazione anche le prime opere composte in versi regolari, per individuarvi i segnali che anticipano in qualche modo la scelta del *vers libre*.

Anche i primi due autori oggetto di studio – Jules Laforgue e Gustave Kahn – richiedono un trattamento particolare. I nomi di questi due poeti sono alle origini del *vers libre* francese, e sarebbe difficile parlare dell'uno senza citare l'altro, perché essi furono legati non solo da una sincera amicizia, ma anche da un'indubbia affinità artistica, testimoniata da una fitta corrispondenza e dalla collaborazione su «La Vogue». Benché fossero coetanei – Kahn era nato nel 1859 e Laforgue nel 1860 – il loro sodalizio fu interrotto dalla morte precoce del secondo nel 1887, e si sviluppò quindi in quelli che furono gli anni del debutto di Kahn sulla scena letteraria e al contempo gli ultimi anni, i più intensi e importanti, della carriera e della vita di Laforgue. Nel confrontare le loro esperienze poetiche e le loro sperimentazioni formali, le differenze risultano altrettanto importanti, se non di più, delle somiglianze, e consentono di mettere in luce le diverse tendenze che concorrono alla nascita del *vers libre*. I primi due approfondimenti, dedicati appunto a Laforgue e a Kahn, e al ruolo che essi hanno avuto nell'elaborazione della nuova forma poetica, saranno seguiti da un breve spazio di confronto tra i due, sulle questioni fondamentali del rapporto del *vers libre* con la prosa e della sua natura *pour l'œil* o *pour l'oreille*, questioni che stanno anche alla base della distinzione, operata dalla critica francese, fra *vers libre symboliste* e *vers libre moderniste*.

Jules Laforgue

Jules Laforgue (1860-1887) può essere considerato il primo dei molti *vers-libristes* francesi nati lontano dalla Francia: più precisamente a Montevideo, Uruguay, dove i suoi genitori – originari di Tarbes, nei Pirenei – si erano trasferiti in cerca di fortuna. La sua biografia è piuttosto travagliata: si ricordano in particolare l'arrivo in Francia da bambino per essere affidato, insieme al fratello maggiore, ai parenti di Tarbes, la lunga lontananza dal resto della famiglia, la perdita dei genitori, le continue difficoltà economiche e la malattia che lo afflisse nei suoi ultimi anni. Nel 1881 riuscì ad ottenere l'incarico di lettore dell'imperatrice Augusta e si trasferì a Berlino, dove rimase per cinque anni; alla fine del 1886 sposò una giovane inglese e rientrò a Parigi, dove morì di tisi qualche mese più tardi.

Oltre ai numerosi testi in prosa e in versi usciti su varie riviste parigine, Laforgue pubblicò fra il 1885 e il 1886 due raccolte poetiche, *Les Complaintes* e *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, e una breve opera in versi di forma drammatica, *Le Concile féerique*[525]. Fu invece postuma la pubblicazione in volume della sua prima raccolta poetica *Sanglot de la terre*, risalente al 1881, e quella delle ultime opere composte fra il 1886 e il 1887: *Des fleurs de bonne volonté*, i *Derniers Vers* e le *Moralités légendaires*. Nel suo elenco dei primi testi in *vers libres*, Dujardin cita Laforgue più volte: prima per le sue traduzioni da Walt Whitman, pubblicate su «La Vogue» tra la fine di giugno e l'inizio di agosto del 1886; poi per i *Derniers Vers*, usciti in parte su «La Vogue» (a partire dall'agosto del 1886) e in parte sulla «Revue indépendante»; infine, per alcuni brani in versi inclusi in una delle *Moralités légendaires*, *Pan et la Syrinx*, pubblicata sempre sulla «Revue indépendante» nella primavera del 1887. È soprattutto nei *Derniers Vers* che la critica ha riconosciuto la compiuta realizzazione della nuova forma poetica; tuttavia, come si vedrà, la sua elaborazione è il risultato di una riflessione e di una ricerca formale che tocca l'intera produzione letteraria del 1886, dai versi regolari delle *Fleurs de bonne volonté* alla prosa delle *Moralités légendaires*, e che viene arricchita dall'attività di traduzione.

I *Derniers Vers*: un nuovo modo di fare poesia

Il titolo di *Derniers Vers* è quello che fu attribuito dai curatori – Félix Fénéon e Édouard Dujardin – al volume che, uscito nel 1890, riuniva la raccolta *Des fleurs de bonne volonté* (ancora inedita), *Le Concile féerique*, e inoltre dodici poesie che erano

[525] Nel 1885 vengono pubblicate *Les Complaintes* e *L'Imitation de Notre-Dame la Lune* (entrambe Paris, Vanier), anche se la seconda raccolta, uscita a novembre, porta già la data del 1886 (cfr. Laforgue *Œuvres*, p. 60); *Le Concile féerique*, dopo la prima pubblicazione su «La Vogue» (t. I, n. 12, 12-19 juillet 1886, pp. 405-413), esce in *plaquette* per il tipi de «La Vogue» nello stesso anno 1886, ma si tratta di un'edizione limitata che sembra non aver avuto alcuna risonanza (cfr. Laforgue *Œuvres*, pp. 265-266).

state pubblicate nel corso del 1886 su «La Vogue» e sulla «Revue indépendante». L'etichetta di *Derniers Vers* è rimasta ad indicare quest'ultimo gruppo di testi benché, come ha osservato Daniel Grojnowski, essa presenti lo svantaggio di attribuire un carattere conclusivo a quella che invece era con tutta probabilità un'esperienza in corso, interrotta dalla morte prematura dell'autore a soli ventisette anni[526].

Nel suo saggio del 1922, Édouard Dujardin inserisce fra le prime pubblicazioni in *vers libres* i primi due testi di questo gruppo – *L'hiver qui vient* e *La légende des trois cors*, apparsi sul numero de «La Vogue» del 16-23 agosto 1886[527] – subito dopo *Marine* e *Mouvement* di Rimbaud e *Intermède* di Kahn[528]. E ancora oggi, nell'affrontare la questione della nascita del *vers libre* nella poesia francese, il nome di Laforgue continua ad essere associato a quello di Kahn e, all'occasione, a quello di Rimbaud[529].

Ma forse Dujardin avrebbe attribuito un'importanza ancora maggiore a Laforgue se avesse avuto accesso alla corrispondenza fra quest'ultimo e Gustave Kahn, e in particolare ad una lettera, quella del 10 agosto 1886, nella quale Laforgue racconta all'amico di aver abbandonato la raccolta delle *Fleurs de bonne volonté* e di averne intrapresa un'altra, completamente diversa («tout autre»), il cui modello formale è costituito da *L'hiver qui vient*. Vale la pena di riportare il passaggio più importante di questa lettera, benché sia molto conosciuto:

> Pour m'ôter toute envie de publier le volume de vers que j'ai fait cet hiver et que je t'ai lu au lit (encre rouge et papier jaune), j'en fais un second, tout autre.
>
> Le type *d'aspect* est la pièce sur l'hiver que je t'ai envoyée.
>
> J'oublie de rimer, j'oublie le nombre des syllabes, j'oublie la distribution des strophes, mes lignes commencent à la marge comme de la prose. L'ancienne strophe régulière ne reparaît que lorsqu'elle peut être un quatrain populaire, etc.
>
> J'aurai un volume en arrivant à Paris. Je ne fais que ça. On vit dans un trou: dîner, tabac, vingt minutes de digestion dans le bain, le reste du temps, que faire que des vers?
>
> Je ne ferai jamais plus de vers qu'ainsi […].[530]

Molto è stato detto sull'*oubli* di Laforgue. Nel suo volume del 1988 dedicato a *Jules Laforgue et l'«originalité»*, Daniel Grojnowski ha commentato che «son désir d'échapper aux convention du langage poétique le frappe d'amnésie»[531]; tuttavia è chiaro che questo *oubli*, questa *amnésie* non vengono subiti passivamente dall'autore,

---

[526] Cfr. Grojnowski 1988, p. 150.
[527] In «La Vogue», t. II, n. 5. 16-23 août 1886, pp. 156-162.
[528] Cfr. Dujardin 1922, pp. 31-32.
[529] Si veda ad esempio il saggio di Anne Holmes su *Kahn, Laforgue et la question du vers libre* (Holmes 2009, pp. 93-109). Inoltre Michel Murat, nel suo capitolo dedicato all'*invention* del *vers libre* (Murat 2008, pp. 65-118), prende in considerazione, nell'ordine, Rimbaud, Laforgue, Kahn e Apollinaire.
[530] Laforgue *Œuvres*, pp. 863-864.
[531] Grojnowski 1988, p. 152. Il termine è stato richiamato in seguito da Clive Scott, il quale ha suggerito di prendere la tanto celebrata dichiarazione di Laforgue «with a pinch of salt»: «his use of 'oublier' does not so much point to a case of total prosodic amnesia as to a forgetfullness of certain traditional principles» (Scott 1990, p. 215).

ma sono il risultato di una scelta consapevole. Per Murat, «ces mots évoquent merveilleusement le moment de bascule où le toujours pareil devient le "tout autre", où la négativité (l'oubli, le trou) change de valeur: en un mot, le vers libre advient chez Laforgue comme une révolution poétique»[532].

Henri Scepi ha osservato inoltre che la dichiarazione di Laforgue può essere considerata come «une micro-théorie négative du vers libre»[533]: la prima definizione del *vers libre*, all'insegna appunto dell'*oubli*, della negazione. Vi vengono al contempo sintetizzati e negati quelli che sono gli elementi costitutivi del sistema metrico tradizionale francese, e che ricorrono nella trattatistica metrica fino al XIX secolo: primo, la rima, che pochi anni prima era stata definita da Banville «la clef de tout»[534]; secondo, l'isosillabismo; terzo, l'organizzazione strofica. È lecito domandarsi se questa nuova forma, definita dalla mancanza di tutte le caratteristiche che rendevano tradizionalmente il verso francese un *verso*, può ancora essere considerata tale. Per Laforgue, la risposta sembra essere senz'altro positiva: quando scrive «Je ne ferai jamais plus de *vers* qu'ainsi», egli attribuisce chiaramente alla nuova forma uno statuto versale[535]. E questa consapevolezza, tutt'altro che scontata nell'estate del 1886, rafforza la posizione di Laforgue fra gli iniziatori del *vers libre*.

D'altra parte, la critica non ha mancato di notare che il *vers libre* di Laforgue non è così completamente *libre* come farebbe pensare la sua dichiarazione: vi compaiono infatti numerosi versi di tipo tradizionale e, soprattutto, la maggior parte dei versi è rimata[536]. L'*oubli* di Laforgue, insomma, sembra essere discontinuo o intermittente, almeno se lo si considera dal punto di vista della presenza o assenza di elementi formali tradizionali; se invece si guarda all'impiego che ne viene fatto, non ci sono dubbi che i *Derniers Vers* rappresentino una vera novità.

Così si presenta dunque *L'hiver qui vient*, la *pièce* che fornisce, stando alla lettera di Laforgue, il *type d'aspect* ripreso anche dai testi successivi:

Blocus sentimental! Messageries du Levant!...	13
Oh, tombée de la pluie! Oh! tombée de la nuit,	12 (6+6)
Oh! le vent!...	3
La Toussaint, la Noël et la Nouvelle Année,	12 (6+6)

[532] Murat 2008, p. 80.
[533] Scepi 2009a, p. 47.
[534] Banville 1872, p. 88.
[535] Facendo riferimento alla frase della lettera «mes *lignes* commencent à la marge *comme de la prose*», Scepi ha osservato che Laforgue «n'emploie pas une seule fois le mot "vers" pour désigner "le type d'*aspect*" comme il dit de ses poèmes récents. Il préfère utiliser le mot "ligne", insistant du coup moins sur la dimension métrique proprement dite que sur la composante graphique visuelle. Car la ligne entraîne une segmentation qui n'est plus celle de la séquence syllabique scellée par le coup conclusif de la rime; elle engage en outre une dynamique de la page, comme espace du poème, qui invite à repenser, en termes rythmiques, le jeu des blancs notamment» (Scepi 2009a, p. 48). È senz'altro vero che l'impiego del termine *lignes* e dell'espressione *type d'aspect* rimandano ad una dimensione grafica, visiva del testo, ma questo non significa che Laforgue non consideri le sue *lignes* dei *vers*, e infatti egli utilizza questo secondo termine poche righe più avanti: «Je ne ferai jamais plus des *vers* qu'ainsi».
[536] Cfr. Laforgue *Œuvres*, p. 289.

5	Oh, dans les bruines, toutes mes cheminées!...	12
	D'usines....	2
	On ne peut plus s'asseoir, tous les bancs sont mouillés;	12 (6+6)
	Crois-moi, c'est bien fini jusqu'à l'année prochaine,	12 (6+6)
	Tant les bancs sont mouillés, tant les bois sont rouillés,	12 (6+6)
10	Et tant les cors ont fait ton ton, ont fait ton taine!...	12 (6+6)
	Ah, nuées accourues des côtes de la Manche,	12 (6+6)
	Vous nous avez gâté notre dernier dimanche.	12 (6+6)
	Il bruine;	3
	Dans la forêt mouillée, les toiles d'araignées	12 (6+6)
15	Ploient sous les gouttes d'eau, et c'est leur ruine.	11
	Soleils plénipotentiaires des travaux en blonds Pactoles	16
	Des spectacles agricoles,	7
	Où êtes-vous ensevelis?	8
	Ce soir un soleil fichu gît au haut du coteau	13
20	Gît sur le flanc, dans les genêts, sur son manteau,	12
	Un soleil blanc comme un crachat d'estaminet	12
	Sur une litière de jaunes genêts	11
	De jaunes genêts d'automne.	7
	Et les cors lui sonnent!	5
25	Qu'il revienne…	3
	Qu'il revienne à lui!	5
	Taïaut! Taïaut! et hallali!	8
	Ô triste antienne, as-tu fini!...	9
	Et font les fous!...	4
30	Et il gît là, comme une glande arrachée dans un cou,	14
	Et il frissonne, sans personne!...	8
	Allons, allons, et hallali!	8
	C'est l'Hiver bien connu qui s'amène;	9
	Oh! les tournants des grandes routes,	8
35	Et sans petit Chaperon Rouge qui chemine!...	12
	Oh! leurs ornières des chars de l'autre mois,	11
	Montant en don quichottesques rails	9
	Vers les patrouilles des nuées en déroute	11
	Que le vent malmène vers les transatlantiques bercails!...	15
40	Accélérons, accélérons, c'est la saison bien connue, cette fois.[537]	18

Il testo completo è piuttosto lungo: 84 versi, suddivisi in 13 strofe di cui la più breve è un distico (vv. 11-12) e la maggiore conta 16 versi (vv. 16-31). La misura dei

[537] *Ivi*, pp. 297-298.

versi varia liberamente dalle 2 sillabe del v. 6 alle 18 sillabe del v. 40; benché questi siano due casi estremi isolati, si può dire che praticamente tutte le misure intermedie sono presenti. Certo non mancano i versi tradizionali: si contano infatti 16 *alexandrins* perfettamente regolari – si vedano, nella porzione di testo appena riportata, i vv. 7-12 – a cui se ne possono aggiungere altri 6 dalla forma meno canonica: alcuni *alexandrins ternaires* 4-4-4, con la 6ª sillaba corrispondente ad un monosillabo atono (vv. 20-21, «Gît sur le flanc, dans *les* genêts, sur son manteau, / Un soleil blanc comme *un* crachat d'estaminet»), oppure interna ad una parola (v. 35, «Et sans petit Cha*pe*ron Rouge qui chemine!...»), ma anche dodecasillabi non riconducibili ad alcun modello tradizionale (v. 5, «Oh, dans les bruines, toutes mes cheminées!...»).

Quanto ai versi più lunghi, in alcuni casi questi potrebbero essere ricondotti alla misura dell'alessandrino attraverso una scansione che non tenga conto degli *e muets*: è il caso, ad esempio, del primo verso, un *trédécasyllabe* che può essere ridotto ad *alexandrin* elidendo l'*e* di *Messag(e)ries*. E tuttavia, è chiaro che la scelta di aprire la poesia con un verso che richiama inevitabilmente l'alessandrino (con un primo emistichio esasillabico), ma ne aggira la norma, è senz'altro significativa; si tratta in effetti, sul piano metrico, di un procedimento simile a quello che si verifica, sul piano lessicale, nella prima parte del verso, con l'originale espressione *Blocus sentimental*, evidentemente costruita su quella di *blocus continental*: come scrive Scepi, questo è un contesto «qui se plaît à démarquer et à décalquer les expressions toutes faites […] et les imageries convenues»[538].

D'altra parte, se in alcuni casi l'elisione dell'*e muet* consente effettivamente di ritrovare le misure tradizionali – un altro esempio è costituito dal v. 45, «Les sous-bois ne sont plus qu'un fumier de feuill*es* mortes» – in molte altre situazioni questo procedimento è impossibile, o dà luogo a misure comunque non canoniche: ad esempio, nel caso del v. 16, «Soleils plénipotentiaires des travaux en blonds Pactoles», o del v. 53, «Les fils télégraphiques des grandes routes où nul ne passe», le cui 16 sillabe non possono essere in alcun modo ridotte a 12. Dunque, *alexandrins*, *décasyllabes* e *octosyllabes* si alternano liberamente a versi la cui misura, oltre che non canonica, appare non pertinente[539]; quello che rimane costante è il rapporto di *concordance* con la sintassi: in questo come negli altri componimenti dei *Derniers Vers*, gli *enjambements* sono sostanzialmente assenti.

---

[538] Scepi 2009a, p. 56.

[539] Non è mancato chi abbia tentato di ricondurre questi versi a misure contemplate dalla *tradition métrique* francese: è il caso dell'analisi proposta da François Moreau proprio per questa poesia (cfr. Moreau 1987). L'obiettivo può essere raggiunto innanzitutto sfruttando le possibilità offerte dalla sineresi e dalla dieresi, dalla sincope e dall'apocope, o dalle cesure liriche e epiche: figure prosodiche che in realtà possono avere un valore oggettivo soltanto in un contesto di versificazione regolare, altrimenti la loro applicazione rimane per lo più soggettiva. Se questi accorgimenti non sono sufficienti a ricondurre il verso ad una misura tradizionale, è possibile comunque scomporlo in misure inferiori: tale scomposizione, in genere effettuata su base sintattica, rimane anch'essa soggettiva. Essa risulta utile in particolare per i versi lunghi, che superano la misura dell'alessandrino; quelli più brevi, infatti, sono quasi tutti contemplati. In questo modo, comunque, praticamente qualsiasi verso libero può essere analizzato come una misura tradizionale o come un insieme di misure tradizionali. Ma certo non è così che i versi dell'*Hiver qui vient* di Laforgue vennero percepiti dai suoi contemporanei.

Altrettanto interessante è l'impiego che viene fatto delle rime, che sono molto numerose ma, anch'esse, non tradizionali. Si assiste innanzitutto al superamento delle norme che prevedevano l'alternanza di rime maschili e femminili e la corrispondenza grafica oltre che fonica; ma non si tratta solo di questo: Laforgue fa della rima uno strumento flessibile, impiegato in maniera al tempo stesso più diffusa e meno rigorosa che in passato. Se ne può vedere un esempio già nella prima strofa, composta da 6 versi tutti rimati, ma in modi differenti: la rima fra i vv. 1 e 3 gioca sull'omofonia di *Levant* e *le vent*; il v. 2, un alessandrino regolare, è rimato alla cesura (rima solo *pour l'oreille*, *pluie* : *nuit*); i vv. 4-5 sono rimati fra loro (rima fra singolare e plurale, *Année* : *cheminées*); il v. 5 è rimato con il primo emistichio del verso precedente (*bruines* : *usines*). In alcuni casi, dunque, la rima è sostituita da una rima interna (altri esempi si hanno al v. 14 e al v. 31); in altri, la rima interna si somma a quella esterna: ad esempio nella seconda strofa, dove la rima dei vv. 7 e 9, *mouillés* : *rouillés*, è riecheggiata dalla ripetizione di *mouillés* all'interno del v. 9; oppure al v. 40, rimato con il v. 36 (*mois* : *fois*), ma anche all'interno («Accelerons, accelerons, c'est la saison bien connue, cette fois»). Tuttavia, non mancano alcuni casi, benché rari, di versi irrelati: nella porzione di testo sopra citata, se ne possono individuare alcuni esempi al v. 18 e ai vv. 33-35 (consonanti fra loro).

Nella costruzione del testo, dunque, le rime svolgono senz'altro un ruolo importante, benché la loro presenza non sia sistematica. E lo stesso si potrebbe dire delle figure iterative, piuttosto frequenti in questa poesia. Già nelle prime strofe si possono notare la costruzione simmetrica del v. 2 («Oh, tombée de la pluie! Oh! tombée de la nuit»), o la ripetizione del secondo emistichio del v. 7 al primo emistichio del v. 9 (*tous les bancs sont mouillés*, v. 7; *Tant les bancs sont mouillés*, v. 9). Ma è soprattutto alla quarta strofa, di dimensioni più ampie, che il fenomeno acquista un rilievo maggiore:

Soleils plénipotentiaires des travaux en blonds Pactoles
Des spectacles agricoles,
Où êtes-vous ensevelis?
Ce soir *un soleil fichu gît au haut du coteau*
Gît sur le flanc, *dans les genêts*, sur son manteau,
Un soleil blanc comme un crachat d'estaminet
Sur une litière de jaunes genêts
De jaunes genêts d'automne.
Et les cors lui sonnent!
Qu'il revienne....
Qu'il revienne à lui!

A partire dal v. 19, il discorso procede attraverso un meccanismo di ripresa e di variazione e ampliamento, che sembra essere in effetti caratteristico della scrittura di Laforgue. Il *soleil fichu* del v. 19 diventa al v. 21 «Un soleil blanc comme un crachat

d'estaminet»[540]; il predicato *gît au haut du coteau* (v. 19) viene ripreso e ampliato in «Gît sur le flanc, dans les genêts, sous son manteau» (v. 20); *les genêts* che compaiono al v. 20 diventano più precisamente, ai vv. 22-23, «de jaunes genêts / De jaunes genêts d'automne»; lo stesso procedimento si applica ai vv. 25-26.

A queste forme ravvicinate di ripetizione e di ripresa se ne aggiungono altre più distanziate, che contribuiscono alla coesione del testo: la più importante è rappresentata dall'espressione *c'est la saison*, sorta di ritornello che compare per la prima volta, un po' in sordina, all'interno del v. 40 («Accélérons, accélérons, c'est la saison bien connue, cette fois»), e poi si ripete al v. 51 («C'est la saison, c'est la saison, la rouille envahit les masses») e al v. 62 («C'est la saison, c'est la saison, adieu vendanges!...»), fino all'ultima strofa, dove tale espressione si ripete ben tre volte, inserendosi oltretutto all'interno di una fitta trama di rime basate sulle vocali nasali:

Non, non! *C'est la saison* et la planète falote!
Que l'autan, que l'autan
Effiloche les savates que le Temps se tricote!
C'est la saison, oh déchirements! *c'est la saison*!
Tous les ans, tous les ans,
J'essaierai en chœur d'en donner la note.

Insieme a *L'hiver qui vient*, sullo stesso numero de «La Vogue», compare *La légende des trois cors* – il cui titolo diventa, nell'edizione in volume dei *Derniers Vers*, *Le mystère des trois cors*. Complessivamente più breve rispetto al precedente (conta infatti 55 versi), questo secondo testo presenta anche una fisionomia diversa, perché composto per lo più in versi brevi, ossia di misura inferiore all'alessandrino. Se ne riporta di seguito la prima parte:

	Un cor dans la plaine	5
	Souffle à perdre haleine,	5
	Un autre, du fond des bois,	7
	Lui répond;	3
5	L'un chante ton-taine	5
	Aux forêts prochaines,	5
	Et l'autre ton-ton,	5
	Aux échos des monts.	5
	Celui de la plaine	5
10	Sent gonfler ses veines,	5
	Ses veines du front;	5
	Celui du bocage,	5
	En vérité, ménage	6

[540] «Le mot *estaminet* est exact: il s'agit d'un café où l'on fume beaucoup, où les fumeurs crachent abondamment» (Rivière 1974, p. 92).

	Ses jolis poumons.	5
15	– Où donc tu te caches,	5
	Mon beau cor de chasse?	5
	Que tu es méchant!	5
	– Je cherche ma belle,	5
	Là-bas, qui m'appelle	5
20	Pour voir le Soleil couchant.	7
	– Taïaut! Taïaut! Je t'aime!	6
	Hallali! Roncevaux!	6
	– Être aimé est bien doux;	6
	Mais, le Soleil qui se meurt, avant tout!	10
25	Le Soleil dépose sa pontificale étole,	13
	Lâche les écluses du Grand-Collecteur	11
	En mille Pactoles	5
	Que les plus artistes	5
	De nos liquoristes	5
30	Attisent de cent fioles de vitriol oriental!...	13 / 14 / 15
	Le sanglant étang, aussitôt s'étend, aussitôt s'étale,	15
	Noyant les cavales du quadrige	9
	Qui se cabre, et qui patauge, et puis se fige	11
	Dans ces déluges de bengale et d'alcool!...	11
35	Mais les durs sables et les cendres de l'horizon	13
	Ont vite bu tout cet étalages de poisons.[541]	13

Come si può vedere, la prima parte della poesia – fino al v. 20 – è dominata dai *pentasyllabes*, che sono senza dubbio la tipologia di verso più presente (20 versi su 55). Nella prima strofa, la serie dei *pentasyllabes* è apparentemente interrotta dai vv. 3-4, di 7 e 3 sillabe, ma la rima interna *fond* : *répond* consente di scomporli e ricomporli come *pentasyllabes* («Un autre, du fond / des bois, lui répond»). Altre due eccezioni sono costituite dal v. 13 (*hexasyllabe*) e dal v. 20 (*heptasyllabe*). Da questo punto in poi la composizione si fa molto più varia, sotto il profilo delle misure versali, alternando versi brevi – per lo più di 5 e 6 sillabe, ma non solo – con versi la cui misura si avvicina a quella dell'alessandrino, o la supera. A differenza che ne *L'hiver qui vient*, che contava un numero cospicuo di *alexandrins*, qui ce ne sono soltanto 2 («Comme ils dirent cela avec un rire amer!», v. 48; «Le lendemain, l'hôtesse du *Grand-Saint-Hubert*», v. 50); a questi si aggiungono pochi *endécasyllabes* (4) e *trédécasyllabes* (3). I versi più lunghi sono i vv. 30-31, di cui il primo presenta una scansione particolarmente problematica, e

[541] Laforgue *Œuvres*, pp. 303-304.

potrebbe essere considerato di 13, 14 o 15 sillabe a seconda delle dieresi che vi vengono applicate; il secondo, invece, è sicuramente di 15 sillabe, ma organizzato come una serie di 3 *pentasyllabes*.

Nonostante queste differenze formali, sono molti gli elementi di continuità fra questo testo e quello precedente. I *cors* protagonisti della seconda poesia erano presenti già nella prima, con il loro seguito di *ton ton*, *ton taine* e di *Taïaut!* e *Hallali!* (si vedano i vv. 10 e 24-28 de *L'hiver qui vient*); ritorna inoltre il riferimento al sole, e persino il termine, ad esso legato, di *Pactoles* (v. 16 de *L'hiver qui vient*; v. 27 de *Le mystère des trois cors*). Affine a quello de *L'hiver qui vient* è anche il sistema di rimandi fonici (in particolare rime e rime interne) e figure iterative. Il ruolo di "ritornello" è affidato alla formula «Ton-ton ton-taine, les gloires!...», già anticipata dal *ton-ton* e dal *ton-taine* della prima strofa (vv. 5-8) e ripetuta identica in due versi isolati (vv. 37 e 42). Quanto alle rime, sono anche qui molto numerose ma non sempre presenti; in alcuni casi sono sostituite da una rima interna (come ai già citati vv. 3-4, oppure ai vv. 21-21, *Taïaut-Roncevaux*) o da un'assonanza (ad esempio *cache-chasse*, ai vv. 15-16). C'è anche qualche raro verso irrelato come, nel brano riportato, il v. 26, benché l'assenza della rima venga in qualche modo mascherata dal nesso *-ct-* che accomuna *Collecteur* a *Pactoles*, al verso successivo; questa strofa, del resto, appare estremamente curata sotto il profilo fonico: non solo tutti gli altri versi sono rimati, ma la rima dei vv. 25, 27 e 34 (*étole* : *Pactoles* : *alcool*) si ripropone all'interno del v. 30 (*fioles*, *vitriol*), e allo stesso modo la rima dei vv. 30-31 (*oriental* : *étale*) è riecheggiata all'interno ai vv. 32 e 34 (*cavales* e *bengale*). Il v. 31, poi, è interamente costruito sulla ripetizione degli stessi suoni, fino ad ottenere effetti paronomastici: in «Le sanglant étang, aussitôt s'étend, aussitôt s'étale» si ha un susseguirsi di vocali nasali (cui si aggiungono quelle di *cent* al verso precedente e di *Noyant* al verso successivo), e inoltre l'allitterazione dei tre termini in *ét-* e la ripetizione dell'avverbio *aussitôt*.

L'hiver qui vient e *Le mystère des trois cors* testimoniano dunque la varietà della sperimentazione condotta da Laforgue sul verso, e propongono soluzioni formali che si ritrovano anche nelle successive poesie della serie dei *Derniers Vers*. Tuttavia, nella composizione di queste ultime, entra in gioco un elemento in più, che consente di approfondire la questione del rapporto fra *vers libre* e verso regolare: si tratta del recupero di porzioni di testo tratte dalle *Fleurs de bonne volonté*.

L'evoluzione del verso: dalle *Fleurs* ai *Derniers Vers*

Come emerge dalla già citata lettera a Gustave Kahn, nell'estate 1886 Laforgue decide di lasciare da parte la raccolta di versi alla quale aveva lavorato nella prima parte dell'anno[542], e che contava ormai oltre cinquanta testi, per rimpiazzarla con una nuova. Questa si pone in continuità con la precedente sotto il profilo tematico e contenutistico: Laforgue «utilise des thèmes familiers en vue d'une recherche qui se situe ailleurs»[543],

[542] Cfr. Holmes 1988, p. 118.
[543] Grojnowski 1988, p. 155.

ossia sul piano della forma. È dal punto di vista formale che i nuovi componimenti si differenziano profondamente dai precedenti. Nei testi delle *Fleurs*, come già in quelli delle raccolte precedenti (*Les Complaintes* e *L'imitation de Notre-Dame la Lune*), Laforgue aveva dimostrato di saper impiegare in maniera originale le forme tradizionali, e si era anche specializzato nell'uso del *vers faux*[544], un alessandrino imperfetto, in cui la cesura cade con una sillaba di anticipo o di ritardo. Tuttavia, nei *Derniers Vers*, Laforgue va ben oltre: usando l'efficace formula di Michel Murat, «il franchit donc le pas qui sépare une infraction interne au système d'un abandon du système lui-même»[545].

Il rapporto tra le *Fleurs de bonne volonté* e i *Derniers Vers* è piuttosto complesso. La prima raccolta, benché abbandonata, costituisce una riserva di materiali a cui Laforgue continua ad attingere: non solo ne vengono ripresi i temi e le idee, ma anche numerosi passaggi, che talvolta rimangono tali e quali, talvolta invece subiscono alcune modifiche. Tuttavia, all'interno dei *Derniers Vers*, questi passaggi conservano in genere un carattere estraneo, un aspetto "altro", che evidenzia la loro natura di (auto)citazioni. Laforgue non si sforza cioè di uniformare i versi recuperati a quelli di nuova composizione, ma gioca proprio sul contrasto, sulla dissonanza fra queste due componenti. Secondo Anne Holmes, che ha stilato un elenco dei passaggi delle *Fleurs* ripresi nei *Derniers Vers*, «les *Fleurs* sont employées essentiellement pour s'opposer au vers libre que Laforgue vient de découvrir et paraissent délibérément archaïques dans leur nouveau contexte»[546]. E anche Murat, analizzando questo rapporto in uno dei *Derniers Vers*, *Solo de lune*, ha osservato che i passaggi ripresi dalle *Fleurs* vengono messi «à distance de citation» e consentono di mettere in evidenza «le caractère "factice" de la versification vertueuse»[547]. L'importanza di questo contrasto formale è confermata dal fatto che, come già osservato ancora da Holmes, nei testi dei *Derniers Vers* che non riprendono alcun brano delle *Fleurs*, Laforgue crea spesso dei nuovi passaggi la cui forma richiama quella dei testi della raccolta abbandonata: si tratta per lo più di quartine di versi regolari o quasi, come la seconda strofa de *L'hiver qui vient*[548].

Il miglior esempio di questa complessa relazione fra le *Fleurs* e i *Derniers Vers* è probabilmente costituito proprio da *Solo de lune* (*Derniers Vers*, VII), che è considerato uno dei migliori risultati del *vers libre* di Laforgue[549], ed è costituito in parte da materiali tratti da *Arabesques de malheur* (*Des fleurs de bonne volonté*, LII). Se ne riporta di seguito l'inizio:

Je fume, étalé face au ciel,	8
Sur l'impériale de la diligence,	11

[544] Cfr. Mallarmé in *Crise de vers*: «Jules Laforgue, pour le début, nous initia au charme certain du vers faux» (Mallarmé 1897, p. 250).
[545] Murat 2008, p. 81.
[546] Holmes 1988, pp. 124-125.
[547] Murat 2008, p. 83.
[548] Cfr. Holmes 1988, pp. 131-132.
[549] Cfr. Laforgue *Œuvres*, p. 323.

Ma carcasse est cahotée, mon âme danse 11
Comme un Ariel; 5
Sans miel, sans fiel, ma belle âme danse, 9
Ô routes, coteaux, ô fumées, ô vallons, 11
Ma belle âme, ah! récapitulons. 9

Nous nous aimions comme deux fous, 8
On s'est quitté sans en parler, 8
Un spleen me tenait exilé, 8
Et ce spleen me venait de tout. Bon. 9

Ses yeux disaient: «Comprenez-vous? 8
«Pourquoi ne comprenez-vous pas?» 8
Mais nul n'a voulu faire le premier pas, 11
Voulant trop tomber *ensemble* à genoux. 10
(Comprenez-vous?) 4

Où est-elle à cette heure? 6
Peut-être qu'elle pleure.... 6
Où est-elle à cette heure? 6
Oh! du moins, soigne-toi, je t'en conjure! 10

Ô fraîcheur des bois le long de la route, 10
Ô châle de mélancolie, toute âme est un peu aux écoutes, 16
Que ma vie 3
Fait envie! 3
Cette impériale de diligence tient de la magie.[550] 16

La vicenda narrata in *Arabesques de malheur* – una vicenda di fatale incomprensione fra il poeta e la donna amata – costituisce anche il nucleo di *Solo de lune*, dove però viene notevolmente ampliata e inserita in una sorta di cornice nella quale il poeta, in una notte stellata, durante un viaggio in diligenza, ricorda (e rimpiange) quanto è accaduto. Il passo appena riportato riflette questa struttura, poiché le due strofe tratte da *Arabesques de malheur* – la seconda e la terza – sono inserite in quadro più ampio, che è invece del tutto nuovo. Così, dai 24 versi di *Arabesques de malheur*, si passa ai 105 di *Solo de lune*; inoltre, dalle 6 quartine di *octosyllabes* del primo testo, si passa nel secondo ad una libera successione di strofe e di versi di varia misura. Tuttavia, alcune delle originarie quartine di *octosyllabes* si possono ancora ritrovare quasi intatte nel testo in *vers libres*; quasi, perché proprio le lievi modifiche effettuate in questi passi da Laforgue consentono di comprendere meglio il valore che egli attribuisce al nuovo verso da poco inaugurato.

Una prima osservazione è che, nel passaggio dalle *Fleurs* ai *Derniers Vers*, si assiste in generale ad un ampliamento dei passi ripresi, ad una maggiore distensione del

[550] *Ivi*, p. 320.

discorso. Questa può essere ottenuta attraverso l'inserzione di elementi eccedenti rispetto al metro regolare e propri del discorso orale e familiare – intercalari, interiezioni, interrogativi, frasi incidenti – che danno al testo un tono di maggiore naturalezza, ma lasciano anche trasparire l'ironia del poeta. A volte basta davvero pochissimo a Laforgue per fare la differenza, come nella seconda strofa di *Solo de lune*, che ripropone la prima di *Arabesques de malheur*,

> Nous nous aimions comme deux fous;
> On s'est quitté sans en parler.
> (Un spleen me tenait exilé
> Et ce spleen me venait de tout).[551]

ma con l'aggiunta di un *Bon* finale (v. 11), sufficiente a modificare sia la configurazione metrica della quartina (non più quattro *octosyllabes* regolari, ma tre *octosyllabes* e un *ennéasyllabe*) che il tono complessivo.

Diverso è il trattamento riservato alle due quartine finali del testo delle *Fleurs*:

> – Ses yeux disaient: «Comprenez-vous!
> Comment ne comprenait vous pas!»
> Et nul n'a pu le premier pas;
> On s'est séparé d'un air fou.
>
> Si on ne tombe pas d'un même
> Ensemble à genoux, c'est factice
> C'est du toc, voilà la justice
> Selon moi, voilà comment j'aime.

Queste due quartine vengono accorpate nella terza strofa di *Solo de lune*, che mantiene quasi identici i primi due versi, *octosyllabes*, ma amplia i due successivi, di 11 e 10 sillabe, e aggiunge un quinto verso – «(Comprenez-vous?)», che estende al lettore la domanda muta negli occhi della ragazza. Più oltre, in *Solo de lune*, questo passo viene ripetuto in un'altra strofa,

	Ses yeux clignaient: «Comprenez-vous?	8
	«Pourquoi ne comprenez-vous pas?	8
	Mais nul n'a fait le premier pas	8
50	Pour tomber ensemble à genoux. Ah!...[552]	9

dove l'esclamazione finale ha esattamente lo stesso valore del *Bon* già osservato prima.

[551] *Ivi*, p. 253.
[552] *Ivi*, p. 321.

Confrontando i testi dei *Derniers Vers* con quelli delle *Fleurs*, si possono individuare altri casi in cui i versi regolari del testo originario vengono ampliati e sviluppati, assumendo un tono più personale e più ironico; un esempio è costituito da questi due versi (vv. 17-18) tratti da *Dimanches* XVIII (*Des fleurs de bonne volonté*):

> Comment lui dire «Je vous aime»?
> Je me connais si peu moi-même.[553]

ripresi come incipit (vv. 1-4) di *Dimanches* III (*Derniers Vers*):

> Bref, j'allais me donner d'un «Je vous aime»
> Quand je m'avisai non sans peine
> Que d'abord je ne me possédais pas bien moi-même.

Talvolta la modifica e l'ampliamento dei versi può andare anche nel senso di una maggiore precisione semantica e di una maggiore correttezza grammaticale, rese possibili dalla misura libera. Nell'esempio seguente, le licenze grammaticali necessarie agli *octosyllabes* regolari delle *Fleurs* («c'est pas» anziché «ce n'est pas», il verbo «suis» senza soggetto espresso), diventano inutili una volta che Laforgue decide di "dimenticare" il numero di sillabe:

Ah! c'est pas sa chair qui m'est tout,	8
Et suis pas qu'un grand cœur pour elle;	8
Non, c'est d'aller faire les fous	8
Dans des histoires fraternelles![554]	8

Et ce n'est pas sa chair qui me serait tout,	11
Et je ne serai pas qu'un grand cœur pour elle,	11
Mais quoi s'en aller faire les fous	9
Dans des histoires fraternelles![555]	8

Casi come questo hanno portato Murat a concludere che «le vers libre ici libère vraiment, il rend inutile le dressage sophistiqué que le poète avait intériorisé», e che «le poète, et aussi le lecteur, retrouvent une aisance qui est le gage de l'authenticité»[556].

Le traduzioni da Whitman: versetto whitmaniano e *vers libre*

Il 1886 è per Laforgue un anno di fervente attività letteraria, soprattutto a partire dal mese di aprile, quando l'amico Gustave Kahn comincia a reclamare testi da

[553] *Ivi*, p. 184.
[554] *Ivi*, p. 156 (*Le vrai de la chose*, vv. 1-4).
[555] *Ivi*, p. 307 (*Dimanches* III, vv. 51-54).
[556] Murat 2008, p. 83.

pubblicare su «La Vogue», da lui appena fondata. Tra giugno e agosto – proprio nei mesi in cui Laforgue deve aver maturato la decisione di abbandonare le *Fleurs de bonne volonté* in favore di una raccolta «tout autre» – la rivista pubblica le sue traduzioni di alcune poesie tratte da *Leaves of grass* di Walt Whitman: parte dei brevi testi che compongono la sezione delle *Dédicaces* (*Inscriptions*), e i più ampi *O Étoile de France* (*O star of France*) e *Une femme m'attend* (*A woman waits for me*)[557].

La traduzione poetica implica già di per sé una riflessione formale, ancora più complessa di fronte ad una poesia dalla forma innovativa come quella whitmaniana. Secondo Dujardin, le poche traduzioni francesi di *Leaves of grass* precedenti a quelle di Laforgue non avevano potuto esercitare una particolare influenza sull'evoluzione formale della poesia francese, poiché erano realizzate «suivant le système courant qui consistait à enlever aux vers traduits la disposition "vers"»; la forma delle traduzioni di Laforgue, invece, è «précisement celle que le vers libre (ou le verset) était en train de prendre»[558]. Una forma che Laforgue ottiene, semplicemente, ricalcando quella degli originali whitmaniani, ossia andando a capo esattamente là dove va a capo il testo inglese.

Come si è visto, se è vero che all'epoca le traduzioni poetiche venivano compiute per lo più o in versi regolari o in prosa (magari segmentata per mezzo di trattini in modo da ottenere unità corrispondenti ai versi dell'originale), la scelta invece di cercare, nella lingua di traduzione, una forma visivamente e ritmicamente equivalente a quella dell'originale non era del tutto nuova. Tuttavia, come ha osservato Grojnowski, si può operare una distinzione tra la *forme* e il *genre* del verso libero: se, come *forma*, il verso libero era già ammesso da alcuni anni nelle traduzioni poetiche, esso non era però riconosciuto come *genere*, e veniva considerato «un mode d'expression dégradé, un pis-aller, auquel les traducteurs préfèrent le plus souvent, faute de pouvoir "rendre" l'original, la simple prose»[559]. È nell'ambito de «La Vogue» che la nuova forma viene consapevolmente rivendicata e dotata di un quadro teorico ed estetico in grado di giustificarla e di legittimarla; le traduzioni di Laforgue, inserendosi in questo nuovo contesto, assumono inevitabilmente un nuovo valore.

Ecco, ad esempio, la traduzione realizzata da Laforgue di una delle *Dédicaces*, *Poètes à venir* (*Poets to come*), preceduta dal testo originale:

> Poets to come! orators, singers, musicians to come!
> Not to-day is to justify me and answer what I am for,
> But you, a new brood, native, athletic, continental, greater than before known,
> Arouse! for you must justify me.

[557] Le tre traduzioni vengono pubblicate rispettivamente sui numeri del 28 giugno, del 5 luglio e del 2 agosto.
[558] Dujardin 1922, p. 50. Il passo è stato citato anche da Suzanne Bernard, che osserva: «Encore une fois, nous retrouvons l'influence libératrice des traductions […]; avec cette différence qu'il s'agit, ici, non pas d'une poésie en vers traduite en prose (comme c'était le cas pour Heine par exemple), mais d'une poésie originellement conçue en versets, dans une forme qui unit les procédés de l'éloquence et ceux de la poésie, une forme volontairement intermédiaire entre le vers et la prose» (Bernard 1959, p. 399).
[559] Grojnowski 1988, p. 162.

I myself but write one or two indicative words for the future.
I but advance a moment only to wheel and hurry back in the darkness.

I am a man who, sauntering along without fully stopping, turns a casual look upon you and then averts his face,
Leaving it to you to prove and define it,
Expecting the main things from you.[560]

Poètes à venir! orateurs, chanteurs, musiciens à venir!
Ce n'est pas aujourd'hui à me justifier et répondre qui je suis,
Mais vous, une nouvelle génération, pure, puissante, continentale, plus grande qu'on ait jamais vu,
Levez-vous! Car vous devez me justifier.
Moi, je n'écris qu'un ou deux mots indicatifs pour l'avenir;
Moi, j'avance un instant et seulement pour tourner et courir arrière dans les ténèbres.
Je suis un homme qui flânant le long, sans bien s'arrêter, tourne par hasard un regard vers vous et puis de détourne,
Vous laissant le soin de l'examiner et de le définir,
E attendant de vous le principal.[561]

È evidente, a questo punto, che il verso che Laforgue utilizza per tradurre il versetto whitmaniano – e che riflette perfettamente l'originale – è molto diverso da quello dei *Derniers Vers*. Si tratta infatti di un verso mediamente molto più lungo, e non rimato: due caratteristiche importanti, che implicano una diversa concezione del rapporto fra verso e prosa. Il confronto con la poesia whitmaniana può certamente aver contribuito alla riflessione di Laforgue sulla necessità di una forma poetica nuova, libera dai vincoli tradizionali, capace di adattarsi all'articolazione del pensiero; ma non si può considerare il versetto whitmaniano come il diretto antecedente del *vers libre* di Laforgue, che è una forma tanto personale quanto fortemente legata alla tradizione poetica francese.

L'evoluzione della prosa: le *Moralités légendaires*

Benché, come si è visto, Laforgue consideri senz'altro i suoi *Derniers Vers* come *versi*, non si può non tenere conto del fatto che la sua produzione letteraria è caratterizzata da una fitta interazione fra il verso e la prosa. Secondo Henri Scepi, è indubbio che la nuova forma versale, seppur distinta dalla prosa, viene elaborata da Laforgue in un contesto di sperimentazione sulla prosa poetica:

[560] Whitman *Foglie d'erba*, p. 34.
[561] Laforgue *Œuvres*, pp. 350-351.

> Il me semble que l'invention du vers libre, telle qu'elle se donne à lire au tournant de 1886, ne doit pas être dissociée de cette question conjointe de la prose poétique et de la poétique de la prose. […] Lorsque Laforgue s'emploie à refondre quelques poèmes des *Fleurs de bonne volonté* en vue des poèmes en vers libres, il opère si je puis dire sur fond de prose. Les nouvelles des futures *Moralités* sont avancées: elles engagent l'écriture dans une voie inédite d'expériences formelles et d'expérimentations stylistiques.[562]

Le *Moralités légendaires* sono una raccolta di sei *récits* in prosa, pubblicati fra il 1886 e il 1887 su «La Vogue» e sulla «Revue indépendante», e riuniti in volume sempre nel 1887, poco dopo la morte di Laforgue. Il titolo sembra riferirsi alla tradizione della *moralité*, genere teatrale medievale di carattere allegorico ed edificante, e precisa la materia *légendaire* di questi racconti, ispirati a vicende ben note al pubblico dell'epoca, tratte dalla mitologia classica (*Persée et Andromède*, *Pan et la Syrinx*), dalla Bibbia (*Salomé*), ma anche da Shakespeare (*Hamlet*) e da Wagner (*Lohengrin*). In una lettera a Gustave Kahn, Laforgue definisce questi suoi testi «de vieux canevas brodés d'âmes à la mode»[563]: è chiaro che l'originalità della sua opera non sta nella scelta dei soggetti, che fanno parte del patrimonio della cultura occidentale, ma nel modo in cui questi vengono presentati e sviluppati.

Di questi sei *récits*, due – *Salomé* e *Hamlet* – furono composti nel 1885, mentre gli altri quattro – *Persée et Andromède*, *Le Miracle des roses*, *Lohengrin* e *Pan et la Syrinx* – risalgono alla seconda metà del 1886, e sono quindi contemporanei alle poesie in *vers libres*[564]. Interessante è inoltre il parallelismo suggerito da Holmes fra i *Derniers Vers* e le *Moralités légendaires*, per quanto riguarda il processo di composizione: in entrambi i casi, infatti, Laforgue parte dalla citazione (auto-citazione, nel caso dei *Derniers Vers*) di testi letterari pre-esistenti e ne opera una riscrittura attraverso la quale arriva a prendere la distanze da essi creando un'opera originale[565]. Alla contemporaneità compositiva e all'affinità metodologica si aggiunge poi il rapporto di intertestualità fra le due opere, evidenziato in particolare dalla trasfusione di alcuni passi dei *Derniers Vers* nell'ultima delle *Moralités légendaires*, *Pan et la Syrinx*.

Le *Moralités légendaires* rappresentano uno spazio di sperimentazione formale soprattutto nell'ambito della *prose poétique*. Oltre a numerosi passaggi nei quali la prosa, estremamente curata sotto il profilo retorico e ritmico, assume tonalità spiccatamente liriche, si possono individuare anche delle porzioni di testo classificabili come *poèmes en prose*: ne sono un esempio, nella *moralité* di Salomé, la descrizione dello spettacolare acquario del palazzo, che era stata precedentemente pubblicata come *poème en prose*[566], e il monologo lirico che sostituisce la danza della protagonista,

[562] Scepi 2011, p. 213.
[563] Laforgue *Œuvres*, p. 852.
[564] Cfr. la cronologia proposta da Grojnowski-Scepi 2000, p. 11.
[565] Cfr. Holmes 1988, p. 131.
[566] Il *poème en prose*, intitolato *L'aquarium*, venne pubblicato su «La Vogue» (29 maggio-3 giugno 1886), un mese prima che vi apparisse la *moralité* di *Salomé* (cfr. Grojnowski-Scepi 2000, p. 240, n. 16).

oppure, in *Persée et Andromède*, la «légende» intitolata *La Vérité sur le cas de tout*, che viene recitata da Andromède.

Non mancano tuttavia i punti di contatto con la produzione in versi. Tutte le *Moralités* contengono degli inserti versali, e molto spesso questi sono ripresi dalle poesie già composte da Laforgue in versi regolari, dunque dalle *Complaintes* o dalle *Fleurs*. Solo nell'ultimo *récit* della raccolta, quello di *Pan et la Syrinx*, il canto del dio Pan viene reso attraverso l'inserzione di alcuni brani in *vers libres*[567]. Benché strettamente collegati al testo che li circonda – il discorso diretto attribuito a Pan passa con disinvoltura dal verso alla prosa e viceversa – questi brani ne sono visivamente ben distinti, attraverso l'impiego dei bianchi tipografici e del corsivo, e sono quindi presentati come versi a tutti gli effetti.

Pan attend et chante ainsi:

L'Autre sexe! L'Autre sexe! 7
Oh! toute la petite Ève 7
Qui s'avance, ravie de son rôle, 9
Avec ses yeux illuminés 8
D'hyménée, 3
Et tous ses cheveux sur ses épaules, 9
Dans le saint soleil qui se lève!… 8

Oh! dites, dites! 4
La petite Ève descendant des cimes, 10
Avec sa chair de victime 7
Et son âme toute en rougeurs subites!… 10

Un corps, une âme 4
Amis d'enfance! 4
Toute ma femme 4
De naissance![568] 3

Così ha inizio il primo brano, in cui Pan sogna l'arrivo della sua *petite Ève*, figura dell'*Éternel féminin* che incarnerà, poco dopo, la ninfa Syrinx. Come nei *Derniers Vers*, la misura dei versi non sembra essere più pertinente e, benché si possano individuare alcune sequenze isosillabiche, ve ne sono altre in cui la varietà mensurale rende difficile

Paradossalmente, mentre in questo caso il testo dell'originario *poème en prose* viene integrato in *Salomé* senza segnalarne la natura, gli altri due esempi di seguito citati, *poèmes en prose* nati all'interno delle rispettive *moralités*, vi vengono presentati in corsivo, come inserti testuali.

[567] Tutte le *Moralités* contengono degli inserti in versi, e molto spesso questi sono ripresi dalle poesie già composte da Laforgue, ma si tratta di versi regolari, tratti dalle *Complaintes* o dalle *Fleurs*. Solo in *Pan et la Syrinx* si trovano dei brani in *vers libres* affini a quelli dei *Derniers Vers*.

[568] Laforgue *Œuvres*, pp. 451-452. Si noti che in questa edizione i brani in versi di *Pan et la Syrinx* non sono riportati in corsivo, ma lo sono invece nell'originale pubblicato sulla «Revue indépendante» (t. III, n. 6, avril 1887, pp. 121-151), e anche nell'edizione Grojnowski-Scepi 2000.

stabilire con certezza il numero di sillabe di ogni verso. Anche nella composizione delle strofe, nonostante una certa predilezione per la quartina, il numero di versi varia in maniera irregolare. Le rime conservano sicuramente un ruolo molto importante, ma vengono impiegate in maniera libera. Inoltre, la stretta interdipendenza fra la produzione in versi e quella in prosa è evidenziata dalla ripresa di alcuni passi tratti dai componimenti dei *Derniers Vers*, compresa questa quartina, di cui sono già state citate la versione in *octosyllabes* delle *Fleurs* e quella in *vers libres* dei *Derniers Vers*:

Ce n'est pas sa chair qui me serait tout,	10
Et je ne serais pas que le grand Pan pour elle,	12
Mais quoi! aller faire les fous	8
Dans des histoires fraternelles![569]	8

Meno attenzione è stata invece dedicata ad un altro interessante esperimento formale sospeso fra la prosa e il verso, nell'ambito della *moralité* di *Persée et Andromède*. Si tratta della descrizione del tramonto, che si colloca poco dopo l'inizio del terzo e ultimo capitolo del *récit*:

> L'Astre!...
> Là-bas, à l'horizon miroitant où les sirènes retiennent leur respiration,
> Les échafaudages du couchant montent;
> De phares en phares, s'étagent des maçonneries de théâtre;
> Les artificiers donnent le dernier coup de main;
> Une série de lunes d'or s'épanouissent, comme les embouchures de buccins rangés dont les phalanges de hérauts annonciateurs fulmineraient!
> L'abattoir est prêt, les tentures se carguent;
> Sur des litières de diadèmes, et des moissons de lanternes vénitiennes, et des purées et des gerbes,
> Endiguées par des barrages de similor déjà au pillage,
> L'Astre Pacha,
> Son Éminence Rouge,
> En simarre de débâcles,
> Descend, mortellement triomphal,
> Durant des minutes, par la Sublime Porte!...
> Et le voilà qui gît sur le flanc, tout marbré de stigmates atrabilaires.
> Vite, quelqu'un pousse du pied cette citrouille crevée, et alors!...
> Adieu, paniers, vendanges sont faites!...
> Les rangées de buccins s'abaissent, les remparts s'écroulent, avec leurs phares de carafes prismatiques! Des cymbales volent, les courtisans trébuchent dans les étendards, les tentes sont repliées, l'armée lève le camp, emportant dans une panique les basiliques occidentales, les pressoirs, les idoles, les ballots, les vestales, les bureaux, les ambulances, les estrades des orphéons, tous les accessoires officiels.

[569] Laforgue *Œuvres*, p. 453.

Et ils s'effacent dans un poudroiement d'or rose.
Ah! bref, tout s'est passé à merveille!...[570]

Il *topos* del tramonto diventa per Laforgue l'occasione di un *pastiche* nel quale si moltiplicano e si sovrappongono le immagini più diverse: da quella dello spettacolo teatrale («De phares en phares, s'étagent des maçonneries de théâtre», «les tentures se carguent»), a quella del macello («l'abattoir est prêt»), fino a quella della battaglia campale («les embouchures de buccins rangés dont les phalanges de hérauts annonciateurs fulmineraient»). Passando da un'immagine all'altra, l'«Astre» con l'iniziale maiuscola diventa dapprima un sovrano orientale («Astre Pacha»), poi un cardinale («Son Éminence Rouge»), per finire come una volgare «citrouille crevée» che qualcuno «pousse du pied», mettendo fine allo spettacolo, al macello, alla battaglia, a tutto quanto[571]. Non mancano, in questo passo, punti di contatto – nel lessico e nelle immagini, ma soprattutto nel tono – con i primi componimenti dei *Derniers Vers*: con il tramonto de *Le mystère des trois cors*, in cui «Le Soleil dépose sa pontificale étole» (v. 25), ma anche con il sole de *L'hiver qui vient*, «Un soleil blanc comme un crachat d'estaminet» (v. 21). Del resto, la corrispondenza tra Laforgue e Gustave Kahn mette in luce come l'elaborazione di questa *moralité* e dei primi componimenti in *vers libres* sia avvenuta proprio nello stesso periodo: se nella lettera del 10 agosto Laforgue dichiara di essere impegnato nella stesura di un nuovo volume di versi, con lo stesso «type d'*aspect*» de *L'hiver qui vient*, nella lettera immediatamente precedente, del 7 agosto, proponeva all'amico di pubblicare la *moralité* di *Persée et Andromède*: «Veux-tu mon *Persée et Andromède*? C'est de la longueur de Lohengrin, – et ravissant (je me suis surpassé! à mon âge!)»[572].

Il brano appena riportato – che si apre con un'esclamazione isolata, «L'Astre!...», e si può considerare concluso con un'altra esclamazione, «Ah, bref, tout s'est passé à merveille!...», in seguito alla quale la narrazione riprende – è inserito all'interno del racconto senza soluzione di continuità, senza alcuno stacco tipografico e senza nemmeno il passaggio al corsivo, ma si distingue visivamente dal testo circostante per via della sua disposizione, poiché la prosa vi appare segmentata in unità spesso inferiori al periodo. A partire dall'esclamazione iniziale, il testo va a capo in maniera apparentemente arbitraria, isolando segmenti corrispondenti talvolta a frasi complete e anche complesse («Une série de lunes d'or s'épanouissent…»), talvolta a componenti di uno stesso periodo, coordinate o subordinate, e talvolta a semplici sintagmi («L'Astre Pacha, / Son Éminence Rouge, / En simarre de débacles»), in maniera decisamente disorientante per il lettore.

Anche se non si vengono mai a creare veri e propri *enjambements* – l'accapo si situa sempre in corrispondenza di un segno di punteggiatura, almeno di una virgola – va tenuto presente che questo tipo di segmentazione, per *alinéas enjambé*, non è affatto

[570] *Ivi*, p. 477.
[571] Cfr. Giusto 1998, p. 97.
[572] Laforgue *Œuvres*, p. 862.

comune nella tradizione del *poème en prose* e della *prose poétique*: i soli precedenti che si possono citare sono quelli delle *Illuminations* di Rimbaud, in particolare *Marine* e *Mouvement*, e dei primi componimenti di Krysinska; tutti testi che come si è visto sono stati coinvolti, in un modo o nell'altro, nel dibattito sulla nascita del *vers libre*. Come nei casi di Rimbaud e di Krysinska, dunque, il tramonto di *Persée et Andromède* può essere interpretato come il risultato di una sperimentazione che si compie nell'ambito della prosa poetica ma che arriva a creare una forma molto vicina a quella del verso libero. C'è però una differenza importante: tanto le *Illuminations* di Rimbaud quanto i primi testi di Krysinska furono composti in anni decisamente precedenti alla nascita "ufficiale" del *vers libre*, avvenuta nel 1886 nel contesto de «La Vogue». Perciò se questi autori, nell'elaborazione dei loro *poèmes en prose*, si avvicinarono alla forma che poi sarebbe stata chiamata *vers libre*, lo fecero in maniera inconsapevole. Come in molte traduzioni poetiche ottocentesche, se era già emersa la possibilità di pervenire ad una forma di verso libero partendo dalla prosa poetica, attraverso il *découpage* di quest'ultima, si trattava sempre di un verso libero involontario, non considerato come *verso* né dagli autori né tantomeno dal loro pubblico. La sperimentazione di Laforgue è invece, come si è visto, esattamente contemporanea all'"invenzione" del *vers libre*, e assume quindi un valore diverso: quello di un'operazione consapevole di *brouillage* tra le forme, in cui il *vers libre* sembra emergere dalla prosa, o la prosa trasformarsi in verso.

Nel *vers libre* di Laforgue sembrano dunque confluire due percorsi evolutivi, che prendono avvio l'uno dal verso tradizionale, l'altro dalla prosa poetica. Nel suo volume del 1959, Suzanne Bernard esprimeva un'opinione simile, affermando che, a partire dal 1886,

> Laforgue s'évade du poème en prose proprement dit dans deux directions différentes: la prose, poétique et très libre, des *Moralités légendaires* (1887); et le vers libre auquel nous le verrons arriver, en même temps que G. Kahn, en 1886. Il ira au vers libre d'une part en partant du vers, et en le desserrant pour le rapprocher de la prose, d'autre part, semble-t-il, en partant d'une prose coupée en "versets" de plus en plus courts.[573]

Molto più di recente, anche Scepi ha parlato di «un phénomène transpoétique de convergence prose-poésie, […] dont Laforgue avait pu par ailleurs relever, dans les poèmes de *Leaves of grass* de Walt Whitman, quelques réalisations qui n'auront pas manqué de nourrir sa réflexion et d'encourager ses recherches propres»[574]. Il *vers libre* appare, in quest'ottica, come il risultato complessivo del lavoro compiuto pressoché contemporaneamente da Laforgue sui tre fronti del verso, della prosa poetica e della traduzione whitmaniana.

[573] Bernard 1959, pp. 370-371.
[574] Scepi 2011, p. 214.

Gustave Kahn

«Quali sono le vostre idee pro e contro il così detto "verso libero" in Italia, derivato dal "vers libre" francese che Gustave Kahn ha creato in Francia?»: così è formulato il secondo dei due quesiti che compongono l'inchiesta lanciata nel 1905 dalla rivista «Poesia»[575]. Si tratta della consacrazione di Gustave Kahn come inventore della nuova forma poetica: un titolo che egli stesso si è attribuito e sul quale ha costruito tutta la sua carriera letteraria.

Nato nel 1859 a Metz, in Lorena, Kahn si trasferì a Parigi intorno al 1870, quando la sua città natale passò sotto il controllo tedesco. Fra il 1880 e il 1884 servì nell'esercito in nord Africa; al suo rientro a Parigi si dedicò al giornalismo e alla letteratura, diventando uno dei più importanti animatori del nascente movimento simbolista. Fu il fondatore de «La Vogue», il cui primo numero uscì nell'aprile 1886[576]; insieme a Jean Moréas e a Paul Adam fondò inoltre «Le Symboliste», giornale di cui vennero pubblicati solo quattro numeri, nell'ottobre 1886; a partire dal 1888 assunse la direzione della «Revue indépendante» di Édouard Dujardin. La sua prima raccolta poetica fu *Les palais nomades*, pubblicata nel 1887, ma comprendente componimenti in gran parte già usciti su «La Vogue»; seguirono *Chansons d'amant* (Bruxelles, Lacomblez, 1891), *Domaine de fées* (Paris, Éditions de la «Société Nouvelle», 1895), *Le livre d'images* (Paris, Mercure de France, 1897). Fu anche autore di un importante saggio, *Symbolistes et décadents*, del 1902 (Paris, Vanier), nel quale ripercorse gli anni della nascita e dello sviluppo del movimento simbolista.

Il nome di Kahn è comunque legato principalmente al *vers libre*. Certo, la sua rivendicazione di priorità è stata molto dibattuta, e numerosi fattori hanno portato a metterla in dubbio o almeno a ridurne la portata, e tuttavia ancora oggi la critica non può evitare di riconoscergli un ruolo fondamentale nell'instaurazione della nuova forma poetica. Lo ha dimostrato Michel Murat che, nel suo capitolo sull'*invention* del *vers libre*, dedica ampio spazio a Kahn, definendolo «initiateur du vers-librisme plutôt que créateur du vers libre»[577]: una formula che, limitando da un lato la portata della sua invenzione formale, mette in luce dall'altro l'importanza del suo ruolo di iniziatore, promotore e teorico di un movimento letterario. Del resto, se rimane difficile stabilire *da chi* siano stati composti i primi testi in *vers libres*, non ci sono dubbi su *dove* essi siano stati pubblicati: su «La Vogue», la rivista fondata e diretta appunto da Gustave

[575] L'inchiesta viene lanciata con il numero di ottobre 1905 (anno I, n. 9, p. 4). Il primo quesito è più generico: «Quali sono le vostre idee intorno alle più recenti riforme ritmiche e metriche introdotte nella nostra letteratura?». Tutti i numeri di «Poesia» sono accessibili in versione digitale grazie al progetto Blue Mountain della Princeton University sulle riviste d'avanguardia del XIX e XX secolo (http://bluemountain.princeton.edu/exist/apps/bluemountain/index.html).

[576] La prima serie de «La Vogue» venne pubblicata, sotto la direzione di Kahn, fra il 1° aprile e il 27 dicembre 1886; le pubblicazioni ripresero nel luglio 1889, ma solo per pochi numeri.

[577] Murat 2008, p. 91.

Kahn. Vi comparvero, nel 1886, le *Illuminations* di Rimbaud, le traduzioni da Whitman e quasi tutti i *Derniers Vers* di Laforgue, e i testi dello stesso Kahn poi confluiti nei *Palais nomades*. Inoltre, a Gustave Kahn si deve senz'altro la prima teorizzazione del *vers libre* francese.

Proprio per questo, nelle pagine seguenti si partirà dalla teoria di Kahn, ripercorrendone lo sviluppo attraverso i suoi scritti più significativi; dopodiché si procederà all'analisi delle due opere poetiche di Kahn inserite da Dujardin nel suo elenco delle prime pubblicazioni in *vers libres*: *Les palais nomades* (1886-1887) e *La belle au château rêvant* (1887).

Kahn teorico del *vers libre*

Il primo scritto teorico di Kahn sul *vers libre*, dal titolo *Réponse des Symbolistes*, apparve il 28 settembre 1886 sul quotidiano «L'Événement», e venne riproposto poco dopo su «La Vogue»[578]. Si tratta di fatto di un'integrazione al *Manifeste* di Jean Moréas, pubblicato su «Le Figaro» appena dieci giorni prima: integrazione necessaria, dal momento che quello che si proponeva come il testo fondativo del movimento simbolista rimaneva estremamente vago sulle questioni di versificazione, parlando di «ancienne métrique avivée», di «désordre savamment ordonné», di «alexandrin à arrêts multiples et mobiles», dell'«emploi de certains nombres premiers», senza alcun riferimento preciso alla nuova forma poetica[579]. L'intervento di Kahn va dunque prontamente a colmare il vuoto lasciato da Moréas, ma fa anche di più, individuando proprio nella riforma del verso l'elemento che accomuna i poeti simbolisti e che garantisce quindi l'unità e la coerenza del movimento: «Ce qui unifie la tendance, c'est la négation de l'ancienne et monocorde technique du vers, le désir de diviser le rythme, de donner dans le graphique d'une strophe le schéma d'une sensation»[580]. A questa altezza non compare ancora l'espressione *vers libre*; Kahn scrive invece: «Le point principal où nous nous séparons de toute tentative similaire, c'est que nous posons en principe fondamental la flexion perpétuelle du vers où mieux de la strophe déclarée seule unité»[581]. La dichiarazione è interessante perché affianca al verso la strofa, e anzi sembra attribuire maggiore importanza a quest'ultima, «déclarée seule unité».

Un intervento di ben più ampio respiro è quello pubblicato sulla «Revue indépendante» nel dicembre del 1888[582] – in risposta ad un articolo di Ferdinand

[578] Un articolo di Paul Adam, intitolato *Le Symbolisme*, riporta i passi più importanti dell'intervento di Kahn su «L'Événement» (cfr. Kahn 1886).
[579] Moréas 1886, pp. 2-3. Come ha osservato Ida Merello, Moréas «ne fait pas la moindre allusion au vers libre symboliste, au contraire il apparaît beaucoup plus en retrait: il n'imagine de liberté qu'à l'intérieur de la forme métrique» (Merello 2009, p. 125).
[580] Kahn 1886, p. 399.
[581] *Ivi*, pp. 399-400.
[582] Giovannetti, considerando questa la prima formulazione della teoria del *vers libre*, vi ha riconosciuto il *terminus post-quem* valido per l'Italia (cfr. Giovannetti 1994, p. 14).

Brunetière apparso il mese precedente sulla «Revue des Deux Mondes»[583] – ed in seguito ripreso da Kahn dapprima nella sua risposta all'inchiesta di Jules Huret nel 1891, e poi nella celebre *Préface sur le vers libre* posta in apertura della sua raccolta *Premiers poèmes*, del 1897. Già nel testo del 1888, Kahn afferma innanzitutto la legittimità della ricerca di nuove forme poetiche, assumendo una prospettiva evoluzionistica che manterrà anche nei suoi interventi teorici successivi:

> Il faut bien admettre que, ainsi des mœurs et des modes, les formes poétiques se développent et meurent, qu'elles évoluent d'une liberté initiale à un dessèchement, puis à une inutile virtuosité; et qu'alors elles disparaissent devant l'effort des nouveaux lettrés préoccupés, ceux-ci, d'une pensée plus complexe par conséquent plus difficile à rendre au moyen de formules d'avance circonscrites et fermées.[584]

Pur non utilizzando ancora la formula *vers libre*, Kahn ne propone già la sua famosa definizione: nel verso, scrive, «l'unité vraie n'est pas le *nombre* conventionnel du vers, mais *un arrêt simultané du sens et de la phrase sur toute fraction organique des vers et de la pensée*»; «l'unité du vers peut se définir encore: *un fragment le plus court possible figurant un arrêt de voix et un arrêt de sens*»[585]. Questa in realtà, prima che del verso, è la definizione delle unità o degli elementi che lo compongono – unità al tempo stesso ritmico-accentuali e sintattico-semantiche – ma vale anche per il verso nel suo complesso. La struttura della strofa, invece, si costituisce «d'après les mesures intérieures et extérieures du vers qui, dans cette strophe, contient la pensée principale ou le point essentiel de la pensée»[586].

Il principio della *concordance*, ossia della coincidenza di forma e pensiero, presiede dunque sia alla composizione del verso che della strofa, così come il principio dell'*allitération*, dei rimandi fonici, presiede sia alla combinazione delle unità che formano il verso, sia a quella dei versi che formano la strofa[587]. Quanto alla metrica tradizionale, Kahn non intende abolirla completamente, ma la considera un «cas particulier» all'interno del nuovo sistema[588], come emerge anche dall'analisi che propone dei due celebri versi iniziali dell'*Athalie* di Racine: «Oui, je viens dans sont temple adorer l'Éternel / Je viens selon l'usage antique et solennel». Questi vengono infatti descritti da Kahn individuando gli *éléments* che li compongono: «un premier vers composé de quatre éléments de trois pieds, ou ternaires; et un second vers scandé: 2, 4, 2, 4» («Oui, je viens | dans son temple | adorer | l'Éternel / Je viens | selon l'usage |

[583] Cfr. Brunetière 1888, pp. 213-226. Il titolo di questo articolo verrà poi ripreso da Kahn per il suo volume *Symbolistes et décadents*, del 1902.
[584] Kahn 1888, p. 481.
[585] *Ivi*, p. 484.
[586] *Ivi*, pp. 484-485.
[587] Cfr. Murat 2008, p. 99: «Le même principe de couplage s'applique à deux niveaux: horizontalement entre les éléments d'un même vers, et verticalement, de vers à vers au sein de la strophe».
[588] Kahn 1888, p. 485.

antique | et solennel»)[589]. Kahn sembra dedurne che Racine avesse già istintivamente colto i principi formali che egli si trova ora ad esporre:

> Il est évident que tout grand poète ayant perçu d'une façon plus ou moins théoriques les conditions élémentaires du vers, Racine a, empiriquement ou instinctivement, appliqué les règles fondamentales et nécessaires de la poésie, et que c'est selon notre théorie que ses vers doivent se scander.[590]

Nell'ambito dell'inchiesta condotta da Jules Huret per l'«Écho de Paris» nel 1891, Gustave Kahn non compare fra i *Symbolistes*, bensì fra gli *Indépendants*. Jules Huret lo presenta dichiarando che «il passe pour être, avec Jules Laforgue, l'initiateur du vers libre, du vers d'un nombre indéterminé de syllabes, qui est, de toutes les innovations de la poésie symboliques, la plus audacieuse»[591], e gli dedica uno spazio notevole: se per la maggior parte dei letterati viene riportata l'intervista e per alcuni questa viene sostituita da una lettera, nel caso di Kahn ci sono entrambe, prima una sua lettera a Huret e poi la conversazione fra i due. Cambiano, dall'una all'altra, gli argomenti affrontati: la lettera ha un carattere teorico, mentre la conversazione è ricca di giudizi sugli autori contemporanei. Ma cambia anche il tono: rispettoso ed equilibrato nella lettera, violentemente critico e talvolta sprezzante nella conversazione.

Ida Merello ha fatto notare che il nome di Kahn non viene citato che rarissime volte nell'ambito dell'*Enquête* di Huret: Mallarmé invia a Huret una lettera, riportata in appendice, in cui fa presente che l'intervistatore ha dimenticato di trascrivere i nomi, da lui citati, di Vielé-Griffin, Gustave Kahn et Jules Laforgue, che egli considera «trois des principaux poètes qui ont participé au mouvement symboliste»[592], mentre Charles Vignier associa il nome di Kahn a quelli di Laforgue e di Rimbaud, che per primi hanno introdotto il verso dotato di un numero indeterminato di sillabe[593]. Kahn è ancora poco conosciuto, ma il suo intervento «éclate, déclenchant aussi bien le débat sur la primauté de la création que sur l'organisation technique de la nouvelle forme»[594]:

> Qu'est-ce qu'un vers? C'est un arrêt simultané de la pensée et de la forme de la pensée. Qu'est-ce qu'une strophe? C'est le développement par une phrase en vers d'un point complet de l'Idée. Qu'est-ce qu'un poème? C'est la mise en situation par ses facettes prismatiques, qui sont les strophes, de l'idée toute entière qu'on a voulu évoquer.[595]

A differenza del verso tradizionale, che esiste solo in virtù della rima che lo lega al verso precedente o successivo, e che viene ridotto da Kahn a «des lignes de prose

[589] *Ivi*, p, 483.
[590] *Ibidem*.
[591] Huret 1891, p. 392.
[592] *Ivi*, p. 425.
[593] *Ivi*, p. 102.
[594] Merello 2009, p. 128.
[595] Huret 1891, p. 395.

coupées par des rimes régulières», il *vers libre* – come viene ormai chiamato – «doit exister en lui-même»[596], ha la sua ragione d'essere in se stesso, nella sua costruzione interna.

Kahn rivendica inoltre, in questa occasione, la paternità di questa tecnica che, afferma, gli è *personnelle*, e si ricava esclusivamente dai suoi scritti: le sue pubblicazioni su «La Vogue» del 1886, la raccolta *Les palais nomades* del 1887 e i testi critici e poetici da lui pubblicati sulla «Révue indépendante» nel 1888[597]. Nessun altro poeta contemporaneo, a suo parere, ha prodotto opere che possano costituire un modello della nuova forma poetica.

Questa stessa rivendicazione si legge in apertura della *Préface* del 1897, che rappresenta il più completo sviluppo della teorizzazione di Kahn: *Les palais nomades* vi vengono infatti definiti «le livre d'origine du vers libre»[598] – etichetta qui esplicitamente preferita rispetto a quella di «vers polymorphe», inventata dalla «critique hostile»[599]. La questione del *vers libre* viene qui inserita in un quadro più ampio: Kahn si propone di fornire una giustificazione storica e culturale alla riforma del verso, sempre sulla base del concetto di *evoluzione*, di matrice evidentemente darwiniana e decisamente in voga alla fine dell'Ottocento. Le forme poetiche, spiega Kahn, non sono eterne e immutabili: lo dimostra lo stesso alessandrino che, inventato nel XII secolo, non ha mai cessato di trasformarsi e di perfezionarsi, e ha assunto con i poeti romantici un aspetto ben diverso da quello che aveva in epoca classica[600]. E l'evoluzione continua, «insensiblement, sans doute! mais il y a toujours un moment où l'on s'en aperçoit, et l'évolution assez prolongée est devenue suffisamment nette pour appeler une transformation»[601]. Non manca inoltre il riferimento alle altre arti: già nel 1886 Kahn aveva accennato un parallelismo fra l'evoluzione della poesia e quella della musica e della pittura, dichiarando che «des réflexions analogues ont créé le ton multitonique de Wagner et la dernière technique des Impressionnistes»[602]; nella *Préface* viene illustrato il cambiamento di sensibilità che si è verificato negli ultimi anni, osservando che mentre per i poeti romantici e parnassiani l'arte più vicina alla poesia era la pittura (e una pittura ancora pre-impressionista), «la génération suivante fut submergée de musique»[603], e trovò in particolare in Wagner una fonte d'ispirazione.

Il testo della risposta *À Brunetière*, ripreso tale e quale al paragrafo III della *Préface* (pp. 23-28), viene arricchito da alcune precisazioni tecniche riguardanti la

[596] *Ibidem*.
[597] *Ivi*, p. 396.
[598] Kahn 1897, p. 3.
[599] *Ivi*, p. 4.
[600] Cfr. *ivi*, pp. 9-10.
[601] *Ivi*, p. 6.
[602] Kahn 1886, p. 400.
[603] Kahn 1897, p. 8. Questa riflessione era stata già sviluppata, in realtà, da Brunetière, secondo il quale in epoca classica, in particolare nel XVII secolo, la letteratura sembrava voler rivaleggiare con l'architettura, mentre verso la metà del XVIII secolo la metafora dell'architettura è stata sostituita da quella della pittura, sviluppata dai romantici, dai naturalisti e dai parnassiani, ed ora, dopo essersi impadronita degli strumenti della pittura, la poesia vuole fare propri quelli della musica (cfr. Brunetière 1888, pp. 219-220).

conformazione del verso, l'impiego della rima e la costruzione della strofa. Kahn non pone limiti di misura al nuovo verso, ritenendo che esso possa ben superare le dodici sillabe dell'alessandrino («Pourquoi la durée serait-elle restreinte à douze, à quatorze syllabes?»[604]). Inoltre affronta la questione del trattamento dell'*e muet*, estendendone l'elisione dalla posizione finale di verso alla posizione finale di ciascun *élément*, ossia di ciascun gruppo ritmico-sintattico che compone il verso[605]: considerando quest'ultimo, in una prospettiva "interna", come insieme di *éléments*, non c'è ragione di differenziare la scansione dell'ultimo *élément* da quella dei precedenti. Quanto alla rima, Kahn propone la sostituzione della rima tradizionale – «le coup de cymbale à la fin du vers, trop prévu»[606] – con l'assonanza o con la rima interna; inoltre rifiuta decisamente la pratica della *rime pour l'oeil*, perché «le poète parle et écrit pour l'oreille et non pour les yeux»[607]. Infine, a proposito della strofa, il principio che presiede alla sua costruzione viene qui definito «*accent d'impulsion*» (corrispondente a quello che Albert Mockel, in *Propos de littérature*, aveva chiamato *accent oratoire*[608]): esso «dirige l'harmonie du vers principal de la strophe, où d'un vers initial qui donne le mouvement, et les autres vers […] se doivent modeler sur les valeurs de ce vers telles que les a fixées l'accent d'impulsion»[609].

Kahn conclude la *Préface* prendendo in considerazione due obiezioni che sono state mosse contro il *vers libre* e che egli si propone naturalmente di respingere. La prima consiste nell'affermare che il *vers libre* esiste già da secoli nella poesia francese, ed è stato magistralmente impiegato da La Fontaine e da Molière[610]: si tratta di quello che oggi nei manuali si preferisce definire, proprio per evitare confusione, *vers libre classique* oppure *vers mêlés*. La risposta di Kahn è chiara: quel *vers libre* non ha niente a che fare con quello moderno, poiché consiste semplicemente in una combinazione di metri esistenti, «un choix de mètres»[611]. La seconda obiezione, attribuita a Mallarmé, è

[604] Kahn 1897, p. 34.
[605] *Ivi*, pp. 30-31.
[606] *Ivi*, p. 33.
[607] *Ivi*, p. 31.
[608] Cfr. Mockel 1894, p. 147.
[609] Kahn 1897, p. 30.
[610] Anche Verlaine, nella sua risposta all'inchiesta di Huret, aveva definito La Fontaine «l'auteur du vers libre» (Huret 1891, p. 69).
[611] Kahn 1897, p. 36. Si tratta di una definizione vicina a quella di Murat, che parla di «un assemblage libre (non périodique) de mètres variés, mais réguliers» (Murat 2008, p. 10). Sul *vers libre classique*, cfr. Peureux 2009, pp. 516-527, che ne propone un *excursus* storico e mette anche in luce alcuni aspetti problematici di questa forma: le difficoltà epistemologiche che essa può sollevare nell'ambito di una concezione rigorosamente isosillabica e sintagmatica del verso francese tradizionale; la complicità che stabilisce fra il poeta e il lettore, accomunati da una stessa "coscienza metrica"; la novità del rapporto tra la forma e il contenuto. «Une telle poésie en "vers libres", plus encore que la poésie la plus classiquement versifiée, repose sur l'hypothèse des compétences métriques de son lecteur. Sans être assimilables aux vers libres qui émergent à la fin du XIXe siècle, ces vers de La Fontaine révèlent ce que les vers libres ont de commun à travers les époques: l'adjectif "libre" signale une mise en forme qui est débarrassée des habitudes de la périodicité, qui est contrainte (et qui aboutit au XIXe siècle à des vers qui n'appartiennent pas au répertoire de la poésie classique); ce recours à des formes variées dans des suites non contraintes par le souci d'une forme périodique relève d'une inversion du rapport discours/mesure: celle-ci est dans ce cadre précis déterminée par celui-là» (*ivi*, pp. 526-527).

quella secondo la quale il *vers libre* sarebbe destinato ad essere impiegato esclusivamente per una poesia minore, di carattere lirico e intimistico, «une poésie à côté», e inadatto alla composizione di grandi opere, alla trattazione di soggetti maggiori, per i quali sarà indispensabile ricorrere «aux grands orgues de l'alexandrin»[612]. A questo Kahn risponde che, se per il momento non esiste ancora una grande opera in *vers libres* che possa confutare questa tesi, non è certo escluso che essa venga composta in futuro, e si dice convinto che un'opera di tale portata dovrebbe unire le risorse del verso tradizionale e quelle del verso nuovo, «car qui songerait, lors d'un effort suprême, à se démunir de ses ressources?»[613].

Gli interventi di Kahn nel dibattito sul *vers libre* testimoniano «un engagement personnel qui prend rapidement l'allure et les moyens d'une stratégie»[614]: la sua prontezza nell'assumere, fin dal 1886, il ruolo di *chef de file* del movimento versoliberista, e l'impegno con cui lo mantenne negli anni successivi, gli hanno senz'altro garantito un posto di spicco nella storia letteraria – in un'epoca la cui storia letteraria è dominata dall'avvicendarsi di *mouvements* e di *écoles littéraires* che puntano spesso proprio sulle invenzioni tecniche e formali. Come teorico del *vers libre*, Kahn ha dimostrato da una parte la capacità di inserire la sua invenzione in un contesto più ampio, attribuendole una portata storica e culturale, e dall'altra la volontà di approfondirne gli aspetti tecnici, con l'obiettivo di elaborare un sistema formale completo e coerente.

Si può richiamare, a questo proposito, la riflessione sviluppata da Jean-Pierre Bertrand sulla «technicité de l'invention littéraire»[615]: benché l'autore ne parli a proposito del *poème en prose* baudelairiano, essa si adatta perfettamente anche al caso del *vers libre* di Kahn. Secondo Bertrand, nel corso del XIX secolo, l'invenzione letteraria assume una connotazione tecnica, piuttosto che estetica, simile a quella che caratterizza l'invenzione nell'ambito delle scienze naturali o della medicina. Si tratta cioè dell'invenzione di tecniche, di procedimenti di scrittura che si pongono in un'ottica di evoluzione, di progresso, caratteristica della società industriale e del pensiero positivista:

> Inventer une technique, au service d'un credo esthétique, c'est en quelque sorte entrer dans les grands schémas de l'économie contemporaine tout en affirmant la spécificité ou l'autonomie de la production littéraire. C'est faire de la littérature une aire de compétence, de création et de pouvoir tout aussi forte, sinon plus, que les métiers et les industries. Même la notion de progrès, valeur suprême de l'économie nouvelle, ne lui est pas étrangère.[616]

[612] Kahn 1897, p. 37.
[613] *Ivi*, p. 38.
[614] Murat 2008, p. 91.
[615] Bertrand 2015, p. 154.
[616] *Ivi*, p. 155.

Les palais nomades

La teoria del *vers libre* esposta da Kahn nei suoi scritti rappresenta – almeno stando alle date di pubblicazione – una formulazione successiva rispetto alle sue prime prove come poeta *vers-libriste*; queste si rintracciano infatti fra le poesie che Kahn cominciò a pubblicare su «La Vogue» fin dall'aprile del 1886. Nell'elenco delle prime pubblicazioni in *vers libres* stilato da Édouard Dujardin, Kahn è citato più volte, innanzitutto per *Intermède*, un gruppo di quindici componimenti usciti appunto su «La Vogue» fra giugno e luglio di quell'anno, poi per *Les palais nomades*, raccolta pubblicata l'anno successivo (e che comprende anche i componimenti di *Intermède*), ed infine per *La belle au château rêvant*, un testo uscito sulla «Revue indépendante» nel settembre 1887.

La raccolta *Les palais nomades* è piuttosto ampia, e si articola in otto sezioni: *Thème et variations*, *Mélopées*, *Intermède*, *Voix au parc*, *Chansons de la brève démence*, *Lieds*, *Mémorial* e *Finale*; i componimenti delle prime sei sezioni erano stati dapprima pubblicati su «La Vogue» fra aprile e agosto 1886. La successione delle diverse sezioni sembra rispecchiare l'ordine di composizione – con l'eccezione della seconda, *Mélopées*, che si ritiene sia stata scritta per prima[617]. Da *Mélopées* a *Thème et variations* e poi a *Intermède*, la critica ha visto un'evoluzione verso la nuova forma, individuandone l'apparizione nella *pièce* IV di *Intermède*[618].

Cominciamo quindi dalle *Mélopées*[619], di cui si può proporre la seguente descrizione metrica:

I. Otto strofe pentastiche di *alexandrins*, rimati secondo lo schema abbab.

II. Quattro strofe, di cui la prima, la seconda e la quarta di 4 versi, mentre la terza di è 5 (il quinto verso ripete il primo). Le strofe dispari sono in *octosyllabes* (rimati secondo lo schema abab, nella prima, e abbba, nella terza), mentre le strofe pari sono formate da 2 *décasyllabes* seguiti da 2 *alexandrins*, a rima alternata.

III. Tre strofe, le prime due di 4 versi, la terza di 3, tutte di composizione diversa: la prima strofa è composta di 3 *alexandrins* e un *trisyllabe* in 3ª posizione, a rima alternata; la seconda strofa è composta da 2 *ennéasyllabes* e 2 *octosyllabes* tutti sulla stessa rima; la terza strofa è in *alexandrins*, anch'essi rimati.

IV Tre strofe ottastiche di *alexandrins* rimati secondo lo schema ababcdcd (con la prima rima sempre uguale).

---

[617] Cfr. Murat 2008, p. 102.
[618] Cfr. Dujardin 1922, p. 31, e Murat 2008, p. 102.
[619] Le prime quattro poesie di questa sezione furono pubblicate sul numero de «La Vogue» del 13 maggio (t. I, n. 5, pp. 162-166; si ritrovano tutte in Kahn 1887a, pp. 33-42.

V. Quattro quartine di *alexandrins*, la prima e la terza a rima incrociata, la seconda e la quarta a rima alternata.

Su cinque poesie, quattro sono caratterizzate da strutture isostrofiche e isosillabiche (con la sola eccezione del verso in più in II), mentre la *pièce* III ha una forma più varia e irregolare, soprattutto per la combinazione di *vers pairs* e *impairs* (i due *ennéasyllabes* della seconda strofa, il *trisyllabe* isolato della prima).

Più complesso è l'aspetto della sezione *Thème et variations*, che si compone di dieci poesie, più una d'apertura, tutte pubblicate sul numero de «La Vogue» del 25 aprile 1886[620]. Il testo d'apertura, *Bon chevalier, la route est sombre*, è interamente composto in *octosyllabes* regolari, riuniti in quattro quartine a rima incrociata alternate a quattro distici, ognuno dei quali riprende le due rime della quartina precedente. I dieci testi che seguono sono invece più vari:

I. Strofa unica di 8 *alexandrins* regolari a rima baciata.

II. Cinque strofe, di cui la seconda e la quarta sono terzine di *alexandrins*, mentre la prima, la terza e la quinta sono composte ciascuna di quattro *octosyllabes* seguiti da un *décasyllabe*; unica eccezione è il v. 12, *Des goëlands. Les beaux jubilés*, che non è un *octosyllabe* ma un *ennéasyllabe*. Ogni strofa è composta su una sola rima.

III. Alternanza di 3 quartine con schema 8-4-4-8 e di 3 terzine di alessandrini; tuttavia il v. 8 è un *heptasyllabe* che, per essere considerato un *octosyllabes*, richiederebbe una dieresi irregolare su *dernières*; si noti poi che il v. 19, che su «La Vogue» si presenta come un perfetto alessandrino («Encor un jour, encor une heure, oh! plus d'espace»), diventerà nell'edizione del 1887 un anomalo verso di 16 sillabe («Encore un jours, encore une heure, oh! plus de temps, oh! plus d'espace»). Le quartine sono a rima incrociata (anche se nella terza le due rime sono in *-és* e *-ées*), mentre le terzine sono ciascuna su una sola rima.

IV. Strofa unica di 8 versi, il primo e l'ultimo di 12 sillabe, gli altri di 4 (vv. 2, 6) o 8 (vv. 3, 4, 5 e 7), rimati secondo lo schema ababcdcd. Nell'edizione del 1887 i versi verranno suddivisi in due quartine.

V. Quattro quartine e un distico finale di *ennéasyllabes*. In ogni quartina, il primo, il secondo e il quarto verso rimano fra loro, mentre la parola-rima del terzo viene ripresa in rima al primo verso della quartina successiva; il distico finale è invece a rima baciata.

VI. Due strofe di *octosyllabes* e *tétrasyllabes* alternati secondo lo schema: 8-8-4-

[620] «La Vogue», t. I, n. 3, pp. 77-83; poi Kahn 1887a, pp. 9-26.

4-8 e rimati ababa babab.

VII. Quattro quartine di *octosyllabes* a rima alternata (la prima e la terza) o incrociata (la seconda e la quarta), dove tuttavia i vv. 2 e 4 possono essere interpretati come tali solo con l'applicazione di una dieresi irregolare su *guerrières* e *clairières*, o devono essere accettati come *heptasyllabes*.

VIII. Tre quartine a rima alternata, la prima di *octosyllabes* e le altre due di *alexandrins* regolari.

IX. Quattro strofe, di cui la prima combina *alexandrins* e *exasyllabes* secondo lo schema 12-6-6-6-12-6-12 (ababcbc); la terza invece combina versi di 14 sillabe e *octosyllabes* secondo uno schema analogo 14-8-8-8-14-8-14 (ababacc); la seconda e la quarta sono invece quartine di *alexandrins* a rima incrociata.

X. Quattro quartine di *alexandrins* a rima alternata (la prima e la terza) o incrociata (la seconda e la quarta), con l'eccezione del v. 1, che è un *octosyllabe*.

In queste poesie, dunque, Kahn sembra prediligere una polimetria che rimane comunque, da un lato, piuttosto limitata nelle combinazioni (solo *vers pairs*, dal quadrisillabo all'*alexandrin*, mentre i *vers impairs* vengono impiegati nella *pièce* V, interamente in *ennéasyllabes*) e, dall'altro, organizzata in strofe magari atipiche, ma regolari (ad es. II, VI). Capita però che intervengano altri fattori a turbare la regolarità della struttura: la presenza di versi lunghi, la cui misura supera quella dell'alessandrino (IX), e soprattutto le infrazioni sparse, che rendono dubbia l'identificazione delle misure e determinano incertezze sulla scansione (II, III, VII, X).

Il numero successivo de «La Vogue», del 2 maggio 1886, si apre con *Printemps*, un testo di Kahn che si compone di due parti: la prima in versi, formata da tre quartine, la seconda in prosa poetica, composta a sua volta da tre paragrafi di estensione più o meno equivalente (14, 15 e 11 righe) e separati l'uno dall'altro da asterischi. In seguito, Kahn inserirà i versi in *Les palais nomades* (*Intermède* XV), senza la parte in prosa[621]. La struttura di queste tre quartine testimonia una fase ulteriore nell'evoluzione formale della poesia di Kahn:

	L'éphémère idole, au frisson de printemps,	11
	Sentant des renouveaux éclore,	8
	Se guêpa de satins si lointains et d'antan…	12 (6+6)
	Roses exilés des flores!	7
5	Le jardin rima ses branches de lilas;	11

[621] Holmes 2009, p. 97, suggerisce che Kahn abbia tenuto conto del parere dell'amico Laforgue, che aveva apprezzato i versi di *Printemps* ma ne aveva giudicato la prosa un po' troppo stucchevole.

Aux murs, des roses trémières; 7
La terre étala, pour fêter les las, 10
Des divans vert lumière; 6

Des rires ailés peuplèrent le jardin; 11
Souriant des caresses brèves, 8
Des oiseaux joyeux, jaunes, incarnadins, 11
Vibrèrent aux ciels de rêve.[622] 7

In questo testo, le misure versali sono incongrue, l'isosillabismo è solo approssimativo: le quartine sono caratterizzate dall'alternanza di versi più lunghi (il primo e il terzo) e versi più brevi (il secondo e il quarto), ma la misura dei primi varia tra le 10 e le 12 sillabe, e quella dei secondi tra le 6 e le 8. Le rime seguono uno schema regolare abab, e rispettano la regola dell'alternanza maschile-femminile, pur essendo rime soltanto *pour l'oreille* e non *pour l'oeil*; viene invece mantenuta la struttura isostrofica delle quartine.

Si arriva così, proseguendo in ordine cronologico, alla prima parte della sezione *Intermède* (I-VI), pubblicata sul numero del 28 giugno-5 luglio 1886[623]. I primi testi presentano caratteristiche simili a quelli di *Thème et variations*, ma si prendono alcune libertà in più, nella combinazione dei metri (compaiono infatti i *pentasyllabes*, combinati agli *exasyllabes* e agli *alexandrins*) e nella violazione dell'isostrofismo:

I. Sei terzine, di cui la prima e la seconda in *alexandrins*, la terza formata da due *pentasyllabes* e un *alexandrin*, la quarta e la quinta di nuovo in *alexandrins*, e la sesta formata da due *exasyllabes* e un *alexandrin*. Lo schema delle rime è il seguente: aab ccb dde ffg hhg dde.

II. Tre strofe rispettivamente di 4, 3 e 6 *octosyllabes* e una strofa finale di cinque *alexandrins*. Lo schema delle rime è: abbc cca dbeedb fgfgc.

III. Due quartine e un distico finale di *octosyllabes*; le quartine sono a rima incrociata, il distico riprende la prima rima dell'una e dell'altra.

Ed ecco *Intermède* IV:

Timbres oubliés, Timbres morts perdus! 10 (5+5)
Pas d'une autre glissant à la rue! 9
Chansons d'amour et vols de grues 8
Dans d'improbables firmaments! 8

Les futurs sont à vous, puisque le vent emporte 12 (6+6)
Vers des cieux, et des lunes, et des flores 10

[622] «La Vogue», t. I, n. 4, p. 109: poi Kahn 1887a, p. 75.
[623] «La Vogue», t. I, n. 10, pp. 335-340; poi Kahn 1887a, pp. 49-58.

	Vos petits frissons que nul ne peut clore	10 (5+5)
	Votre âme a glissé sous les lourdes portes	10 (5+5)
	Vers d'imaginaires Lahores.	8
10	Timbres oubliés des charmants jardins,	10 (5+5)
	Timbres argentins des Thulés lointains,	10 (5+5)
	Timbres violets des voix consolantes,	10 (5+5)
	Éperdant graves les bénédictions,	11
	Timbres bleus des péris aux féeries	10
15	Timbres d'or des mongoles orfèvreries	11
	Et vieil or des vieilles nations!...[624]	9

Il testo si compone di 16 versi la cui misura varia in maniera irregolare dalle 8 alle 12 sillabe, compresi 2 *ennéasyllabes* e 2 *endécasyllabes*, oltre ad alcuni *décasyllabes* dalla struttura prosodica non tradizionale; inoltre i versi sono riuniti in tre strofe di misura diversa l'una dall'altra.

Già nel 1922 Dujardin aveva individuato con sicurezza in questo testo la prima *pièce* autenticamente in *vers libres* di Kahn: «il est rigoureusement exact», scriveva, «qu'aucun vers libre ne se rencontre dans les deux premières parties du livre (*Thèmes et Variations*, et *Mélopées*) et les trois premières pièces de la troisième partie (*Intermède*)»[625]. E anche secondo Michel Murat, «le point de clivage peut être situé, comme l'avait remarqué Dujardin, à la pièce IV de la troisième section, *Intermède*», anche se «il résulte de la conjonction de plusieurs facteurs dont certains sont présents dès le début du recueil»[626].

Ci si può chiedere che cosa distingua in maniera tanto netta questo testo rispetto ai precedenti. Considerando le violazioni alla norma tradizionale, una prima osservazione riguarda l'assenza di una struttura strofica regolare: caratteristica che non si ritrova in nessun testo precedente, con l'eccezione di *Intermède* II, dove però alla misura irregolare delle strofe si affianca quella perfettamente regolare e canonica dei versi impiegati. In *Intermède* IV, invece, anche la misura dei versi è decisamente irregolare: si mescolano versi *pairs* e *impairs*, sono presenti versi di misura tradizionale ma resi prosodicamente irriconoscibili, e i lievi scarti mensurali, soprattutto fra *décasyllabes* e *endécasyllabes*, rendono dubbia la scansione. Si tratta di aspetti già osservati in alcuni dei testi precedenti, ma mai riuniti in uno stesso testo fino a questo momento: si può dire quindi che in *Intermède* IV isostrofismo e isosillabismo vengono egualmente messi in discussione. A questo si aggiunge la questione delle rime: benché le irregolarità grafiche e il mancato rispetto dell'alternanza maschile/femminile non siano una novità, ma risalgano già ai primi testi di *Thème et variations*, nessun verso era mai rimasto irrelato, come invece avviene qui con i versi 4 e 12.

[624] «La Vogue», t. I, n. 10, p. 338; poi Kahn 1887a, pp. 54-55.
[625] Dujardin 1922, p. 31.
[626] Murat 2008, p. 102.

La presenza di questi due versi irrelati è tanto più significativa in quanto rimane un caso unico all'interno della sezione *Intermède*: i testi successivi (V-XV) sono composti in versi di misura varia e spesso incerta, organizzati in strofe di diversa estensione, ma sempre tutti rimati. L'unica altra eccezione – parziale – si verifica nella *pièce* XIII:

	Le mirage trompeur du toi que tu devais –	12 (6+6)
	Regards aux boulevards et sourires aux lacs	12 (6+6)
	Emmitouflé de tes lacs	7
	Terne je m'en vais.	5
5	Ton sourire élargi fut le leurre	9
	Et les fleurs	3
	Ont paré vainement les ors de ton heure	11 (6+5)
	Tes rythmes vernis par des mages mercenaires –	12 (6+6)
	Tes yeux, ta bouche, ta voix	7
10	Sans cesse s'exonère	6
	En un vague aparté d'un merveilleux pavois.	12 (6+6)
	Et tes reins et tes seins	6
	Et ta lèvre et ta fièvre	6
	Tout est mièvre, tour est vain.	7
15	Et je me débats des ébats	8
	De ta norme difforme.[627]	6

Il componimento si articola in 5 strofe di 4, 3, 4, 3 e 2 versi, la cui misura è compresa fra il *trisyllabe* e l'*alexandrin*, presente in forme perfettamente regolari ai vv. 1, 2, 8 e 11. I versi sono tutti rimati, con tre eccezioni – vv. 13, 15 e 16 – ma si tratta di eccezioni solo parziali, perché questi versi sono dotati di rime interne, tanto vistose e ravvicinate da rasentare il gioco di parole: *lèvre – fièvre* (v. 13, a cui si aggiunge anche *mièvre* all'interno del verso successivo); *débats – ébats* (v. 15); *norme-difforme* (v. 16). Rime interne allo stesso verso si osservano comunque anche altrove: *regards – boulevards* (v. 2); *reins – seins* (v. 12, in rima anche con *vain* al v. 14).

Non si tratta dunque, a questa altezza, di liberare il verso dalla rima, ma piuttosto di liberare la rima dai vincoli tradizionali che ne limitano l'impiego alla posizione finale del verso. Alla base c'è un cambiamento nella concezione del verso: se, tradizionalmente, la rima permette di identificare e di associare i versi, ora essa permette anche di associare gli elementi – i gruppi ritmico-sintattici – che compongono il singolo verso; un verso che viene riconosciuto come tale di per sé, e non in base all'associazione con altri versi. Questa funzione può essere svolta dalla rima, ma anche

[627] «La Vogue», t. II, n. 1, p. 16; poi Kahn 1887a, pp. 71-72.

da altre forme di rimandi fonici; del resto, in base alla teoria di Kahn, il *vers libre* è un *vers allitératif*, non più definito dalla misura sillabica, ma dalla combinazione di unità o elementi (parole o sintagmi) associati l'uno all'altro proprio per mezzo di rimandi fonici: allitterazioni, rime interne, assonanze, consonanze. Secondo Murat, nei testi di *Intermède*, accanto all'indebolimento del sistema metrico tradizionale (isosillabismo, isostrofismo, rima), si osserva l'emergere graduale di questo nuovo tipo di verso, essenzialmente differente da quello tradizionale. La sua scansione si distingue da quella del verso tradizionale per il trattamento riservato all'*e muet*: Kahn infatti, lo si è visto, ammette l'elisione dell'*e muet* non solo come finale di verso, ma anche come finale di una delle unità che lo compongono. La compresenza, all'interno di uno stesso testo, di versi tradizionali e di *vers allitératifs* provoca dunque dei dubbi nella scansione, e rende incerta la percezione metrica dell'insieme. Secondo Murat, «toute cette suite d'*Intermède* est marquée par une tension entre les deux formes», determinata dal fatto che «des vers allitératifs avec chute du *e* en fin de groupe s'insèrent dans des ensembles métriques homogènes»[628].

Murat porta ad esempio il v. 1 di *Intermède* VII che, costruito sull'allitterazione di *f*, si situa in un contesto di *décasyllabes*, ma può essere considerato tale solo per elisione dell'*e muet* di *fêtes*:

	Et sur la place en fêtes, en fleurs, en femmes –	11
	Caresses, envolez vos troubles lents.	10
	Des aveux galants ondulaient aux femmes –	10
	Caresses, neigez des infinis blancs.	10
5	Sur la place en fête, ô roses d'aurore –	10
	Roses pâlissez aux gouffres des temps –	10
	Les aveux s'ornaient des baisers qu'irrore	10
	Le chœur étiolé des frissons des temps.	10
	Roses, pâlissez, tout fuit et c'est l'ombre.	10
10	Chœur étiolé des années sonnées –	9
	Caresses, passez vers les odeurs mortes	10
	Caresses, neigez; tout fuit, et c'est l'ombre –	10
	Le morne soleil d'heures surannées	10
	S'enfuit aux banquises de ses mers mortes,	10
15	C'est la place en deuil aux caresses d'ombre.[629]	10

Nello stesso componimento, un altro caso è rappresentato dal v. 10, costruito sulla rima in *-é*, e ipometro rispetto ai versi circostanti (a meno che non si voglia inserire una dieresi in *étiolé*, nel qual caso però risulterebbe ipermetro il v. 8, che comprende lo stesso termine).

[628] Murat 2008, p. 104.
[629] «La Vogue», t. I, n. 11, p. 376; poi Kahn 1887a, pp. 59-60.

Un altro esempio citato da Murat è quello di *Intermède* VIII, componimento in quattro strofe, due quartine alternate a due terzine (Murat lo definisce «un sonnet redistribué par alternance des quatrains et des tercets»); qui i versi delle prime tre strofe sono tutti alessandrini, mentre l'ultima strofa, composta di tre versi lunghi, «voit le triomphe du vers allitératif»[630]

12	Hilarantes et déchirantes, gemmes et gammes, partez	16
	Où s'écoule le flot hagard et pailleté d'apartés!	15
	Insoucieux fantôme et si vague j'allais par la ville.[631]	15

Tuttavia, è chiaro che la distinzione fra versi tradizionali e versi allitterativi non è così netta: da una parte, non tutti i versi dall'aspetto "irregolare" presentano fenomeni fonici di spicco; dall'altra, la rete di rimandi fonici coinvolge anche i versi regolari dal punto di vista del computo sillabico. Del resto, come emerge dai suoi scritti teorici, Kahn non intende abolire il sistema metrico tradizionale, ma inglobarlo all'interno di un sistema più ampio, e considerato come più autentico; un sistema però la cui *sistematicità* rimane appunto problematica.

Parlando dei *Palais nomades*, Dujardin insiste molto sull'evoluzione formale che vi si può osservare e sull'emergere graduale del nuovo verso[632]; egli spiega che, a partire da *Intermède* IV, mano a mano che si procede da una sezione all'altra, i *vers libres* appaiono più numerosi, ma che per trovare un testo interamente composto in *vers libres* è necessario arrivare alla seconda metà della raccolta, e più precisamente al terzo componimento della sezione *Lieds*, apparso su «La Vogue» nel novembre del 1886:

	C'est vers ta chimère	5
	Vers les gonfalons et les pennons de ta chimère,	13
	Que vont les désirs en pieux pèlerins, –	11
	Pèlerins fatigués des rythmes obsesseurs	12 (6+6)
5	Reposez-vous à l'ombre acquise	8
	À l'ombre apaisée dormez les sommeils berceurs des haltes.	14
	À l'ombre de l'arbre des désirs	9
	Endormez-vos inquiétudes, endormez	11
	Vos chansons et vos frissons des antans	10
10	Et les pennons brodés d'Orient, glacés de lacs, les pennons mauves	17
	Domeront en flots d'apothéoses, domeront vos fallaces, vos [visionnaires trêves.	24
	L'or de tes cheveux s'ébroue	7
	À tous les matins des grèves	7

[630] Murat 2008, p. 105.
[631] «La Vogue», t. I, n. 11, p. 377, poi Kahn 1887a, pp. 61-62.
[632] Cfr. Dujardin 1922, p. 53: «L'évolution de Gustave Kahn a été parallèle à la composition des *Palais nomades*».

15	et ta caresse qui s'achève	8
	En lents retours, en lents caprices, en lents morsures si sûres.	16
	Dormir comme on s'étend blessé,	8
	Comme on s'en va glisser vers les mirages	10
	Les mirages du rêve, les mirages des espérées,	15
20	Dormir hors le réel	6
	Vers tes lacs bleus, tes plaines blanches, tes jardins rouges.	13
	Et puis finir – (Oh si lointain	8
	Le son d'antiques mandolines)	8
	Et puis finir,	4
	Le château sans trêve et sans paix croule et meurt.[633]	11

La poesia si articola in strofe di estensione leggermente diversa (6, 5, 4, 5 e 4 versi), ed è composta in versi di misura estremamente varia, dalle 4 sillabe del v. 23 alle oltre 20 del v. 11: 24 secondo il computo tradizionale, 21 se si sceglie di procedere all'elisione degli *e muets* finali di *élément* («Domeront en flots d'apothéos*es*, domeront vos fallac*es*, vos visionnair*es* trêv*es*»). In ogni caso, si tratta di un verso lunghissimo, uno di quei versi ai quali Murat attribuisce un valore di manifesto, poiché «ils marquent un point de non retour»[634]. Murat osserva inoltre che questo testo, per l'impiego di versi di misura così diversa, tutti allineati al margine sinistro, senza rientri, è il primo ad assumere «l'allure du "peigne à dents cassées"» che diventerà in seguito caratteristica della poesia in *vers libres* di Kahn[635].

Ma c'è un altro aspetto di questo terzo *Lied* che lo distingue dai componimenti precedenti: è qui infatti che si trova il primo esempio di *vers libres* non rimati. Si è già visto che, rispetto all'isosillabismo e all'isostrofismo, che vengono messi in discussione fin dalle prime sezioni della raccolta, il sistema della rima finale risulta molto più resistente, e le singole infrazioni – in genere bilanciate, come si è visto, dall'intervento di rime interne – appaiono come casi isolati. Qui invece, tale sistema sembra veramente superato, poiché i versi sono per la maggior parte irrelati, benché abbondino rime interne, rimandi fonici d'altro tipo e figure iterative. Nella prima strofa, ad esempio, l'unica rima finale è quella, identica, dei primi due versi, mentre i successivi quattro non sono rimati, benché il termine *pèlerin*, alla fine del v. 3, si ripeta all'inizio del v. 4, e l'aggettivo *obsesseurs*, al v. 4, trovi eco nel *berceurs* del v. 6.

Se Dujardin cita questo testo come il primo dei *Palais nomades* interamente in *vers libres*, e anche Murat vi riconosce l'espressione di una maggiore autonomia rispetto ai modelli formali tradizionali, nessuno dei due fa riferimento alla questione della rima; tuttavia è curioso che i due testi individuati come i più significativi per descrivere l'evoluzione formale di questa raccolta – *Intermède* IV e *Lieds* III –

[633] «La Vogue», t. III, n. 6, p. 183; poi Kahn 1887a, pp. 119-120.
[634] Murat 2008, p. 106.
[635] *Ibidem*.

comportino entrambi un cambiamento nell'impiego della rima: nell'uno compaiono i primi versi irrelati, nell'altro la rima finale appare per la prima volta minoritaria. La rima, di cui la poesia francese, a differenza di quella italiana, non ha mai ritenuto di potersi privare, rimane un elemento fondamentale per i *vers-libristes* francesi, ma è indubbio che la liberazione del verso passa anche attraverso il superamento della rima tradizionale.

Nel complesso, va senz'altro riconosciuta a Kahn la coerenza fra la teoria e la pratica *vers-libriste*. Il suo *vers libre* non rifiuta il verso tradizionale, ma lo amplia e lo ingloba; è caratterizzato dalla corrispondenza fra il verso (o la strofa) e il pensiero, e dunque non prevede l'*enjambement*; è fondato su una fitta rete di rimandi fonici, che garantiscono la coesione fra gli elementi che compongono il verso e fra i versi che compongono la strofa.

La belle au château rêvant

Pochi mesi dopo la pubblicazione in volume dei *Palais nomades*, uscì sulla «Revue indépendante» *La belle au chateau rêvant*, un ampio poema allegorico poi inserito in apertura della seconda raccolta di Kahn, *Chansons d'amant* (1891). Si tratta di un lungo componimento – conta in tutto 299 versi – strutturato in forma drammatica: è composto infatti da sequenze in versi attribuite a vari personaggi per mezzo di brevi didascalie in prosa. Tuttavia, l'insieme non ha tanto l'aspetto di un dialogo, quanto piuttosto di una successione di monologhi, a causa dell'ampiezza e della complessità delle singole "battute", e dell'assenza di un autentico scambio fra i personaggi. La didascalia d'apertura presenta l'ambientazione e introduce il primo personaggio: «À l'extrême terre près de la grève, le château dans la brume: de la plane terrasse teintée de lune et comme vide de présence, vers qui pourrait entendre, LE VEILLEUR DES TOURS clame»[636]. Oltre al *veilleur des tours*, prendono la parola due *dames*, un *mage*, un *guerrier*, un *chœur invisible*, e naturalmente il *Pèlerin* e la *Belle*, che sono i due protagonisti – benché la *Belle* in realtà intervenga soltanto alla fine.

La forma impiegata è indiscutibilmente libera, sotto ogni punto di vista. Il componimento si articola in strofe e versi la cui misura varia incessantemente; se in alcuni momenti è possibile individuare una successione di strofe dello stesso tipo (soprattutto quartine), si tratta di una regolarità soltanto momentanea, e che comunque non trova riscontro a livello delle misure versali.

Analizzando i vv. 1-100 – ossia un terzo del totale – secondo le regole di scansione tradizionali, si ottengono i seguenti risultati:

2 sillabe	1	12 sillabe	12
3 sillabe		13 sillabe	11
4 sillabe	1	14 sillabe	9

[636] Kahn 1887b, p. 280.

5 sillabe	6	15 sillabe	11
6 sillabe	1	16 sillabe	9
7 sillabe	5	17 sillabe	3
8 sillabe	13	18 sillabe	3
9 sillabe	4	19 sillabe	1
10 sillabe	3	20 sillabe	2
11 sillabe	5		

Come si può vedere, le misure impiegate vanno dal bisillabo al verso di 20 sillabe, coprendo tutte le possibilità intermedie (se i *trisyllabes* non compaiono in questa porzione di testo, se ne trovano alcuni esempi poco oltre). È chiaro che l'*alexandrin* non costituisce più un limite mensurale: si contano ben 49 versi (la metà di quelli analizzati) la cui misura supera le 12 sillabe. Non si registra nemmeno una significativa predominanza delle misure tradizionali rispetto alle altre: certo, l'*alexandrin* e l'*octosyllabe* sono fra i versi più frequenti, ma alla pari con quelli di 13 e 15 sillabe, mentre i *décasyllabes* sono pochissimi. Insomma, entro il limite – certo non molto limitante – delle 20 sillabe, sembra proprio che Kahn non tenga in alcun conto il computo sillabico.

Varietà, irregolarità, asistematicità si riflettono anche sull'aspetto grafico del componimento: in alcuni passaggi i versi sono tutti allineati al margine sinistro, in altri presentano dei rientri tipografici apparentemente casuali, perché non direttamente legati alle variazioni mensurali, in altri ancora sono disposti al centro della pagina. Il testo assume così un aspetto veramente *polymorphe*, mutevole e instabile; come scrive Murat, «la mise en page, n'étant plus subordonnée à la métrique, acquiert de ce fait une relative autonomie; elle souligne la variation de longueur des lignes typographiques, et tend à produire des effets de rythme visuel»[637].

Per dare un'idea dell'effetto complessivo, si possono considerare due brani dalla struttura piuttosto diversa. Il primo è tratto dalla parte iniziale del poema, e fa parte del primo intervento attribuito al *Pèlerin*:

UNE VOIX saille de l'horizon

Ah, des sources inconnues pour y tremper mes mains malades 15
je suis le frère aigri des crépuscules similaires 14
le frère 2
des spectres inconsolés ainsi les Danaïdes 13
et le marin d'Ithaque qui souffrit aux plages arides 15
ou le dompteur des taureaux enragés du rouge de ses lèvres 16

J'ai perdu ma force à sa faiblesse. 9
Sirène, la dernière à la voix de la première 13

[637] Murat 2008, p. 108.

j'erre aux mirages des paysages repercuteurs de ta lumière 17
ô toi qui luminas ma vie et ma détresse 12 (6+6)
de ton port irradié des flottes des désirs pavoisés 16
j'ai cargué la voile de la tartane aventurière 14
et par les flots de nos douleurs abandonnées, je vais 14

Brèves sont les douces terres 7
lentes sont les mers 5
l'amer passé délétère 7
gît à mon diaphragme amer 8

Brève est la colline 5
si lente est la plaine 5
brève est la clairière 5
si lente la lande 5

Par delà la colline et par delà la plaine 12 (6+6)
pas sur pas, coupe sur coupe, dans l'infini de ton haleine 16
je vais ma marche prisonnière 8

Mon bon cheval des luttes est mort le long des grèves 13
ma compagne mémoire s'est assoupie de rêve sans trêve 16
mon glaive s'est brisé contre l'écu du chevalier-frère 15
mon bouclier je l'ai laissé aux chanteuses de la taverne 16
ah! des sources méconnues pour en onder mon front malade 15
et des seins portraits des siens pour que ma lèvre hiverne[638] 13

Si coglie immediatamente, in questo passo, l'alternarsi di strofe in versi più lunghi, allineate al margine sinistro, e di strofe in versi più brevi, caratterizzate da rientri tipografici più o meno ampi. Ma, da una parte, il rapporto fra misure versali e disposizione tipografica non è sistematico e, dall'altra, nulla impedisce che versi molto lunghi e molto brevi siano riuniti all'interno della stessa strofa: è ciò che avviene nella prima qui citata (vv. 46-51), composta da versi di misura compresa fra le 13 e le 16 sillabe, fra i quali si insinua il bisillabo «le frère» (l'unico dell'intero componimento). I versi sono comunque sempre caratterizzati dalla *concordance* con la sintassi: all'assenza di *enjambements* fa riscontro l'abolizione della punteggiatura alla fine dei versi, ognuno dei quali si configura come un'unità sintatticamente autonoma[639].

Pur essendo solo una parte di un intervento più ampio, questo passo presenta una certa circolarità, data dal fatto che il penultimo verso riprende, con lievi variazioni, il primo; e proprio ai meccanismi di ripresa e di ripetizione – che agiscono a tutti i livelli: sintattico, lessicale, fonico – è affidato il compito di garantire la coesione del testo. Si può osservare, ad esempio, il fitto intreccio di figure iterative che caratterizza i vv. 59-

[638] Kahn 1887b, pp. 281-282.
[639] Cfr. Murat 2008, pp. 108-109.

66, suddivisi in due quartine: i parallelismi sintattici, la ripresa anaforica degli aggettivi *brève*(*s*) e (*si*) *lente*(*s*), la ripetizione di *amer* all'inizio del v. 61 e alla fine del v. 62, le rime insistite della prima quartina (*terres* : *délétère*, *mers* : *amer*, riprese da *clarière* alla quartina successiva), le allitterazioni (es. «si lente la lande»).

Il brano seguente è invece tratto dalla parte finale del poema, in cui il *Pèlerin*, innamorato della *Belle*, interrompe il suo sonno e le offre il suo amore, ma la *Belle* non lo accetta, e prega invece il sonno – sonno che è qui sinonimo di sogno, di fuga dalla realtà – di riprenderla con sé:

	LE PELERIN	
	Des arabesques des voix d'anges je tapisserai ton réveil	17
	au profond des causes nos pas erreront	11
	dès ton réveil non pareil, les oiseaux des rêves vivront et chanteront	19
	sur la terre déserte, un réveil bruira des soleils	15
260	Descend le long des marches tremblotantes de mon être	14
	à tes pas adulés les parvis reconstruits	12 (6+6)
	dans une efflorescence des gemmes, des voix et du bonheur d'être	17
	salueront le jour éternel renvoyant d'un baiser la nuit	17
	Viens vers les horizons, les parcs d'amour, viens vers mon âme	14
265	vers ta vie nécessaire, renais à l'inéluctable destin de ton âme	20
	LA BELLE	
	Reviens à moi, sommeil, scelle-toi sur ma bouche	12 (6+6)
	des mirages de leurs visages garde le lac de mes yeux	16
	reprends-moi dans le val aux mousses quiétantes	12 (6+6)
	où toujours l'amoureux soulève un pan de tente	12 (6+6)
270	et se retire peureux	7
	Entre mes seins reviens, dans ton cortège d'ombres	12 (6+6)
	les ombres de jadis qui passèrent et moururent	13
	les ombres de silence qui glissent aux nuits planes –	13
	mes épaules lésées dans tes bras, et la nuit plane	13
275	Les meurtres de ma vie enclos-les dans tes deuils	12 (6+6)
	le méfait de ma beauté couvre-le d'un pan de ta nuit	15
	donne le fleuve d'oubli qui berce et s'abolit	13
	ah! reprends-moi, sommeil, scelle-toi sur ma bouche[640]	12 (6+6)

Qui si osserva una maggiore uniformità dal punto di vista delle misure strofiche e versali. A livello strofico, prevalgono le quartine: l'intervento del *Pèlerin* si articola in due quartine seguite da un distico, mentre quello della *Belle* è composto da tre strofe,

[640] Kahn 1887b, pp. 290-291.

anch'esse quartine, con l'eccezione della prima che conta un verso in più. Quest'ultimo è un *heptasyllabe* ed è, insieme al v. 257 (*endécasyllabe*), l'unico verso breve in questo passo; degli altri versi, 7 sono *alexandrins*, e 14 superano la misura dell'*alexandrin*, alcuni di poco – come i *trédécasyllabes* della penultima strofa (vv. 272-274), che presentano una sillaba in più in uno dei due emistichi – mentre altri arrivano fino alle 19 e 20 sillabe (vv. 258 e 265). Quasi tutti i versi sono rimati ma, ancora una volta, le rime finali sono solo una componente del sistema di rimandi fonici: lo si vede bene già nella prima strofa, in cui la rima *reveil* : *soleils* viene riecheggiata all'interno dei vv. 258 (*réveil*, *pareil*) e 259 (*réveil*), mentre la rima *erreront* : *chanteront* coinvolge anche *vivront* (vv. 257-258); fenomeni simili si hanno anche al v. 267 (*mirages – visages*)[641] e al v. 271 (*seins – reviens*). Anche qui, evidentemente, non mancano le anafore e i parallelismi sintattici (es. vv. 272-273, o 275-276) o le ripetizioni di interi versi (il primo e l'ultimo pronunciati dalla *Belle*). E costante è anche la relazione di *concordance* fra verso e sintassi, nella quale i versi corrispondono a «des propositions indépendantes» che «se succèdent en se recouvrant partiellement», secondo la descrizione di Murat[642].

In conclusione, se nei *Palais nomades* è possibile seguire come passo per passo l'evoluzione formale attraverso la quale Kahn, partendo dal verso tradizionale, arriva al *vers libre*, ne *La belle au château rêvant* si può trovare l'applicazione, in un componimento di ampio respiro, di una formula che appare ormai acquisita, e di cui vengono valorizzate tutte le possibilità. Lungo la sua prima raccolta, Kahn procede al progressivo superamento dell'isosillabismo, dell'isostrofismo e della regolarità rimica, alla ricerca di una forma poetica capace di ricrearsi di volta in volta in base alle esigenze del pensiero che intende esprimere: «cette construction sans cesse faite et refaite, cette migration continue du dire par le rythme» per la quale, come scrive Scepi, Kahn troverà «l'heureuse métaphore des "palais nomades"»[643], e di cui *La belle au château rêvant* si propone come compiuta espressione.

Kahn e Laforgue, fra *symbolisme* e *modernisme*

Il confronto tra Laforgue e Kahn sul tema del *vers libre* ruota intorno a due questioni fondamentali, strettamente collegate l'una all'altra: la prima è quella della natura principalmente grafica o acustica – *pour l'œil* o *pour l'oreille* – del *vers libre*, mentre la seconda è quella del rapporto fra il *vers libre* e la prosa.

Nella sua *Préface* del 1897, Kahn afferma che, nonostante l'amicizia e la collaborazione di lunga durata che lo hanno legato a Laforgue, le loro ricerche formali

[641] Questo verso viene oltretutto citato da Kahn nella sua risposta *À Brunetière* del 1888 come esempio di verso costruito per allitterazione: cfr. Kahn 1888, p. 484.
[642] Murat 2008, p. 109.
[643] Scepi 2009a, p. 57.

sono state sempre caratterizzate da obiettivi diversi e sono di conseguenza approdate a risultati anch'essi diversi:

> Dans un affranchissement du vers, je cherchais une musique plus complexe, et Laforgue s'inquiétait d'un mode de donner la sensation même, la vérité plus stricte, plus lacée, sans chevilles aucunes, avec le plus d'acuité possible et le plus d'accent personnel, comme parlé. Quoiqu'il y ait beaucoup de mélodie dans les complaintes, Laforgue, se souciant moins de musique (sauf pour évoquer quelque ancien refrain de la rue), négligeait de partis-pris l'unité strophe, ce qui causa que beaucoup de ses poèmes parurent relever […] de l'école qui tendait seulement à sensibiliser le vers, soit celle de Verlaine, Rimbaud […].[644]

Kahn sintetizza quindi la differenza fra la sua ricerca formale e quella di Laforgue in due punti: la ricerca musicale e la centralità dell'unità strofica, due aspetti fondamentali per lui e secondari invece per Laforgue. Tuttavia è significativo il fatto che, parlando della produzione poetica di Laforgue, Kahn accenni soltanto alle *Complaintes* e, poche righe più avanti, alle «poignantes *Fleurs de bonne volonté*», senza nessuna allusione alle ultime poesie del 1886, ossia i *Derniers Vers*; questo gli permette di ricondurre le innovazioni formali introdotte da Laforgue all'«école qui tendait seulement à sensibiliser le vers». Si tratta di un aspetto su cui sarà necessario tornare.

Per illustrare la differenza d'intenti fra questi due poeti, risulta più incisiva la formula utilizzata da Dujardin, che parla di «expression musicale» e di «expression psychologique»:

> Ce n'est pas par une recherche du rythme, ce n'est pas pour mieux se réaliser en musique que Laforgue est arrivé au vers libre, mais pour serrer de plus près, pour entourer plus délicieusement sa pensée […]. Il est trop évident que ce n'est pas par leur force et leur beauté rythmique que les vers libres de Laforgue ont conquis nos cœurs. Les questions de rythme qui me passionnaient n'étaient pas celles qui le préoccupaient davantage, et […] tandis que je parlais expression musicale, Laforgue répondait expression psychologique.[645]

A differenza di Kahn, Dujardin parla di Laforgue come *vers-libriste* in relazione ai *Derniers Vers*, di cui egli stesso ha curato la pubblicazione in volume nel 1890. Secondo Dujardin, Kahn e Laforgue non possono essersi influenzati a vicenda se non in maniera superficiale, perché Laforgue è arrivato al *vers libre* seguendo un percorso diverso da quello di Kahn e degli altri poeti *vers-libristes*, guidato non da una ricerca ritmica e musicale, ma dalla volontà di esprimere in maniera più perfetta lo sviluppo del proprio pensiero. Nel panorama del *vers libre*, Laforgue appare quindi in una posizione isolata. Posizione che mantiene tuttora: Murat, a proposito dei *Derniers Vers* di Laforgue, scrive che «dans l'histoire du vers libre, ils occupent une place à part, à la fois

[644] Kahn 1897, p. 17.
[645] Dujardin 1922, pp. 58-59.

inaugurale et marginale», e che «ils résument en quelque sorte l'histoire entière de la forme, mais ils ne s'y intègrent pas tout à fait»[646].

Sarebbe tuttavia sbagliato negare che alla preoccupazione "psicologica" si affianchi, in Laforgue, anche una preoccupazione "ritmica" e "musicale": i due aspetti risultano invece strettamente legati l'uno all'altro, e del resto il giovane poeta aspira ad una poesia che sia «psychologie dans une forme de rêve», ed espressione «d'inextricables symphonies avec une phrase (un sujet) mélodique»[647]. È vero però che, posta la centralità del *ritmo*, questo viene inteso da Kahn e da Laforgue in maniera un po' diversa. Se per Kahn il *ritmo* ha una dimensione primariamente musicale, fonica e acustica, per Laforgue esso sembra avere anche una dimensione grafica e visiva, la cui importanza emerge già dalla lettera con la quale Laforgue annuncia le sue nuove poesie, caratterizzate innanzitutto da un certo *type d'aspect*. Ma già nella precedente lettera a Kahn, del 7 agosto 1886, si legge un'altra considerazione che non si può trascurare: Laforgue vi commenta i versi di Kahn, caratterizzati da una disposizione tipografica che fa uso dei rientri, ma in maniera casuale, e consiglia all'amico una maggiore precisione: «Il faudrait vraiment […] que les vers plus longs ou plus courts commencent plus ou moins loin de la marge comme ça se fait, c'est indispensable pour l'œil, et c'est par l'œil qu'arrive bien un peu le rythme d'abord»[648]. Scepi, citando questo stesso passo, parla di una «poétique de la ligne, visuelle et rythmique»[649], e spiega: «Si donc le rythme arrive par l'œil, c'est que, dans le poème libre, la ligne est douée d'une valeur graphique plastique; le visuel marque le rythme par la ligne»[650].

Kahn invece, sebbene non manchino nei suoi scritti le metafore di tipo "grafico" – si pensi a quella, piuttosto famosa, del *vers libre* come «arabesque de la pensée»[651] – non attribuisce alla dimensione grafica la stessa importanza. Nella pratica poetica, come si è avuto modo di vedere nei *Palais nomades* e soprattutto ne *La belle au château rêvant*, Kahn arriva talvolta ad utilizzare i parametri tipografici in maniera interessante ed innovativa, in particolare variando la disposizione dei versi e delle strofe sulla pagina in maniera indipendente dalla loro misura. Tuttavia, come teorico, rimane sempre fedele ad una concezione "musicale" del verso come unità ritmica, non tipografica: «Pour lui comme pour tous les vers-libristes, c'est la "musique", non la mise en page, qui distingue le vers de la prose»[652]. Secondo Murat, «ses choix théoriques et idéologiques ont rendu Kahn en partie aveugle à sa propre invention»[653].

Si può allora affermare che la differenza fra il *vers libre* di Kahn e quello di Laforgue sta nel fatto che il primo è un verso *pour l'oreille* e il secondo è un verso *pour l'œil*? Se per quanto riguarda il verso di Kahn l'affermazione può essere corretta – è lo

[646] Murat 2008, p. 80.
[647] Cfr. Holmes 1988, p. 131.
[648] Laforgue *Œuvres*, p. 262.
[649] Scepi 2009a, p. 48.
[650] *Ivi*, p. 56.
[651] *Enquête* 1909, p. 24.
[652] Murat 2008, p. 101.
[653] *Ivi*, p. 109.

stesso Kahn a sostenere che «le poète parle et écrit pour l'oreille et non pour les yeux»[654] – nel caso del verso laforguiano la questione appare più complessa.

La volontà di «serrer de plus près […] sa pensée», «avec le plus d'acuité possible et le plus d'accent personnel, comme parlé», ha senza dubbio un'importanza centrale nella ricerca formale di Laforgue, e si è visto come, nei passaggi delle *Fleurs* che vengono recuperati nei *Derniers Vers*, le modifiche introdotte vadano spesso nella direzione di una maggiore naturalezza discorsiva. Murat parla, a questo proposito, di una «intervention du discours immédiat»[655]. È possibile che questa tendenza della scrittura poetica di Laforgue sia legata almeno in parte alla sua frequentazione dei *cabarets* nati a Parigi alla fine del secolo: è ben nota infatti la sua partecipazione alle riunioni del circolo degli *Hydropathes*, fondato nel 1878 da Émile Goudeau e ospitato, a partire dal 1881, dal celebre *cabaret* dello *Chat Noir*. In questo ambiente nel quale si riuniscono, «sous le signe de la fantaisie, de l'ironie ou du persiflage»[656], molte delle maggiori figure della letteratura, dell'arte e della musica del tempo, i poeti sono incoraggiati a presentarsi di fronte al pubblico e a "dire" i propri versi, ad interpretare le proprie opere, talvolta accompagnandosi al pianoforte; la poesia assume così l'aspetto di una *mise en scène* o *performance* nella quale proprio la voce del poeta gioca un ruolo fondamentale.

L'importanza del *discours*, della dimensione dell'*oralité* e dell'*énonciation*, è stata messa in luce da diversi studiosi di Laforgue, tra cui Daniel Grojnowski ed Henri Scepi. Scepi ha utilizzato il termine musicale di *phrasé*, e ha descritto la scrittura di Laforgue come «une écriture emportée par le mouvement du phrasé»[657], o rispondente «aux rythmes de la voix et de la phrase, et, dans la phrase, au phrasé de dire»[658]. Ma già Grojnowski aveva affermato che «l'écriture de Laforgue est en fonction d'une poétique de l'énonciation»[659], e aveva anche messo in relazione i procedimenti discorsivi che caratterizzano la poesia di Laforgue con la tecnica del *monologue intérieur*, nata nello stesso periodo[660], per lo sforzo di riprodurre il flusso del discorso, e insieme del pensiero, nel suo avanzare spesso disordinato e irrazionale. L'impiego di espressioni tratte dal linguaggio colloquiale e familiare, l'abbondanza di interiezioni e «formules de remplissage», il moltiplicarsi di interrogazioni ed esclamazioni testimoniano, secondo Grojnowski, che nella poesia di Laforgue «l'envolée lyrique est battue en brèche, sans répit, par l'irruption du style parlé»[661].

Tuttavia, questo ritmo di natura al contempo orale e psicologica – ritmo del discorso, del *phrasé*, del pensiero – viene fissato sulla pagina per mezzo del *découpage*, attraverso la successione e l'*enchaînement* di unità al contempo visive, grafiche e

[654] Kahn 1897, p. 31.
[655] Murat 2008, p. 83.
[656] Oberthur 2007, p. 11.
[657] Scepi 2011, p. 212.
[658] Scepi 2009a, p. 54.
[659] Grojnowski 1988, p. 171.
[660] Nel 1887, con il romanzo *Les lauriers sont coupés* di Édouard Dujardin.
[661] Grojnowski 1988, pp. 171-172.

sintattico-semantiche. Unità alle quali Laforgue, a differenza di Kahn, non fornisce altra giustificazione all'infuori del *découpage* stesso: il loro statuto versale sembra così derivare principalmente dalla segmentazione, dall'aspetto tipografico.

Ne consegue la sostanziale incomprensione fra Kahn e Laforgue sulla natura dei loro versi, che viene ben illustrata da Murat[662]. Laforgue, come si è visto, consiglia a Kahn di disporre i suoi versi con rientri corrispondenti alla loro lunghezza, ma non fa altrettanto con i propri, che «commencent à la marge, comme de la prose»: questo perché considera i suoi versi e quelli di Kahn come due forme distinte. Probabilmente, egli vede nelle strofe di Kahn una forma moderna del *vers libre* tradizionale, quello di La Fontaine, caratterizzato appunto da una disposizione che metteva in evidenza le diverse misure versali impiegate. Come spiega Murat, dunque, «à ses yeux Kahn varie le nombre des syllabes, mais ne l'"oublie" pas»[663]. Ma, se da una parte Laforgue considera i versi di Kahn come una polimetria rimata, dall'altra Kahn non considera nemmeno i versi di Laforgue come dei versi. Nella lettera del 21 agosto 1886, Laforgue si lamenta con Kahn in merito alla pubblicazione di *L'hiver qui vient* e *La légende des trois cors*: «Je ne te signalerai pas deux coquilles, mais me plaindrai que tu ne m'a imprimé en italiques. C'était des vers, Monsieur!»[664]. Posto che su «La Vogue» l'abitudine era quella di stampare la prosa in tondo e i versi in corsivo, le poesie di Laforgue furono stampate come prosa perché, probabilmente, vennero interpretate da Kahn come dei *poèmes en prose*[665].

Anche sulla questione del rapporto fra il *vers libre* e la prosa, Laforgue e Kahn sembrano assumere due posizioni diverse. Si è visto che il *vers libre* di Laforgue, se da una parte viene fin dall'inizio risolutamente rivendicato dal poeta come *verso*, dall'altro sembra essere il risultato di una ricerca formale che coinvolge sia il verso che la prosa, e che viene condotta parallelamente attraverso le *Fleurs de bonne volonté* e le *Moralités légendaires*, dando origine alla nuova forma che appare improvvisamente e compiutamente realizzata ne *L'hiver qui vient*. Il *vers libre* di Kahn, invece, si presenta come il risultato di un'evoluzione del solo *verso*, di cui si possono seguire le diverse fasi nella successione dei componimenti dei *Palais nomades*; si tratta dunque, come scrive Murat, di un «renouvellement du discours versifié» che «s'opère indépendamment du poème en prose»[666].

Nei suoi primi interventi teorici, Kahn rimane piuttosto vago sulla questione, e anzi talvolta dà l'impressione di considerare il *vers libre* come una forma effettivamente vicina alla prosa, al punto che, come scrive nella *Préface* del 1897, esso «pourra être confondu avec une prose poétique, rythmée et nombrée, avec une sorte de musique»[667]. Tuttavia, nella sua produzione letteraria *vers libre* e *poème en prose* vengono sempre

[662] Murat 2008, pp. 86-88.
[663] *Ivi*, p. 88.
[664] Laforgue *Œuvres*, p. 867.
[665] Cfr. Murat 2008, p. 88.
[666] *Ivi*, p. 93.
[667] Kahn 1897, p. 32.

tenuti ben distinti: lo dimostra benissimo l'organizzazione dei *Palais nomades*, in cui il *poème en prose* viene impiegato come introduzione alle diverse sezioni della raccolta. E significativo è anche il caso di *Printemps*, componimento di Kahn pubblicato nel maggio 1886, in cui verso e prosa poetica vengono affiancati, ma certo non confusi l'uno con l'altra. La prima parte, in versi, è composta come si è visto di tre quartine di versi non isosillabici ma regolarmente rimati, stampati in corsivo al centro della pagina; la seconda parte, in prosa, è composta di tre paragrafi stampati in tondo a pagina piena; le due parti sono inoltre separate da tre asterischi:

L'éphémère idole, au frisson de printemps,
Sentant des renouveaux éclore,
Se guêpa de satins si lointains et d'antan…
Roses exilés des flores!

Le jardin rima ses branches de lilas;
Aux murs, des roses trémières;
La terre étala, pour fêter les las,
Des divans vert lumière;

Des rires ailés peuplèrent le jardin;
Souriant des caresses brèves,
Des oiseaux joyeux, jaunes, incarnadins,
Vibrèrent aux ciels de rêve.

*
* *

> Sous les arbres, dont les branches balancent en rythmes d'encensoir, sous la mobile pluie des rais de soleil, les amants sont venus s'asseoir. Dans les griseries de la lumière, ses cheveux blonds se nuancent d'un pâle violet. L'étoffe légère semble une peau factice, une pudeur décorative. Un murmure passe dans les frondaisons. Voici venir l'heure des baisers très lents. Ils se sont connus au premier beau jour. Des parfums s'épandaient dans l'heure indécise, des sourires paraient les lèvres des fillettes. Une fête subite éclairait la rue. Ces senteurs tièdes! comme des lointaines musiques jouaient dans le vent léger. Dans l'épais fourré, sur le banc de bois, passent des rais d'or et voici venir les baisers troublants. [668]

La differenza appare evidente se si effettua un confronto fra *Printemps* di Kahn e *Bobo* di Laforgue, un testo pubblicato su «Le Symboliste» il 15 ottobre 1886, nel quale il poeta esprime, sullo sfondo di diversi scenari (dapprima una serie di città, poi la riva del mare), la propria sofferenza – *bobo* è un termine infantile per indicare il dolore – per una *jeune fille*, e le proprie idee sull'inevitabile incomprensione fra l'uomo e la donna. Il testo è caratterizzato anch'esso dalla compresenza di prosa e verso, ma il passaggio

[668] «La Vogue», t. I, n. 4, pp. 109-111.

dalla prosa discorsiva alla prosa lirica, al versetto e al verso libero vi avviene in maniera estremamente fluida[669]. Dopo una serie di paragrafi in prosa, il verso compare improvvisamente, senza soluzione di continuità, per poi essere riassorbito nella prosa:

> Puis la mer, la mer sans capitales, la mer bleue et printanière des derniers beaux jours, et, accoudé à un vieux canon, tout au bout de la jetée, dont les poutres sont gravées de noms de lascars d'un couteau qui put faire des besognes plus exotiques, le beau et comfortable bateau qui met trente-cinq minutes à s'effacer dans la gloire de l'horizon.
>
> Ah! jeune fille, douleur, vieillesse! – sonne l'Angelus. Eh! que me fait à moi, solitaire amputé, ces cloches et le mariage ou l'enterrement de frères qu'elles ont pu sonner aujourd'hui avec tant d'importance? – Sur une barraque de la gare: *Pompe à incendie*. O quotidienneté! Eh, que tout brûle! mon chat n'en perdra pas une caresse de sa main inhumaine…
>
> Oh! les côtes de la France, et les ouvrages de défense maritime, et les dunes…
> J'aurai passé dans cette vie,
> Tel un corbeau au-dessus des villes,
> Car je me méfie
> Des idylles;
> Dans cette vie, j'aurai passé
> Comme un insensé qui se méfie.
> J'aurai passé, cadenassé.
> Reste le piano, le piano chez soi; et quelques poésie fugitives…
> Et la jeune fille… Ah! bobo, bobo. – Suivez-moi bien.
>
> La femme est notre compagne, un être brave, quotidien, bien terrestre, et qui ne se fût jamais tourmenté d'au-delà, crée des religions consolatrices de la mort, comme a fait l'homme.[670]

Laforgue, dunque, sembra riuscire a coniugare una precisa consapevolezza della distinzione fra verso e prosa con una concezione fluida del loro impiego, e un notevole gusto per le sperimentazioni formali al confine fra le due forme. I suoi *Derniers Vers* non possono essere scambiati per componimenti in prosa, e non possono essere confusi con la prosa delle *Moralités légendaires*; tuttavia, l'opera di Laforgue lascia trasparire uno stretto rapporto, uno scambio continuo fra la prosa e il verso. Per quanto riguarda Kahn, invece, è chiaro che le origini del suo *vers libre* vanno ricercate tutte nell'ambito del *verso*; a questo proposito, Murat ha parlato di «complémentarité […] entre deux allures principales: l'une qui découle du vers libre polymétrique, et qui tend vers la "strophe libre", l'autre qui procède par assouplissement de l'alexandrin»[671]. Se la seconda tendenza è tipica della poesia contemporanea, e stabilisce una relazione fra *vers*

[669] Cfr. Bernard 1959, che cita «le curieux "poème", mi-prose, mi-vers libres, que Laforgue publiera le 15 octobre 1886 dans le *Symboliste*, *Bobo*: il y porte au maximum la liberté de forme et l'hybridation des genres» (pp. 370-371).
[670] Laforgue *Bobo*, p. 7.
[671] Murat 2008, p. 105.

régulier e *vers libre*, la prima invece è più caratteristica del *vers libre* di Kahn: il *vers libre classique*, o *vers mêlé* – basato sulla combinazione di metri diversi ma tutti regolari, e il cui impiego più noto è quello delle favole di La Fontaine – viene rifondato su nuove basi, ossia su una rete di rimandi fonici che danno origine al *vers allitératif* e alla *strophe libre*[672].

Si può concludere, in sintesi, che il *vers libre* di Laforgue nasce da una sperimentazione formale che coinvolge sia il verso tradizionale che la prosa poetica e, pur rivendicando uno statuto versale, testimonia una concezione fluida dei rapporti fra verso e prosa; il *vers libre* di Kahn costituisce invece il risultato di un'evoluzione del verso, indipendente dai contemporanei sviluppi del *poème en prose* e della *prose poétique*, che prende le mosse dal verso tradizionale: dall'alessandrino, reinterpretato in chiave ritmico-accentuale e soggetto all'indebolimento delle sue rigide regole formali, e dalla tradizione marginale dei *vers mêlés*, anch'essa reinterpretata per poter fornire un modello alternativo alla grande tradizione metrica.

Nel 1990 Clive Scott, concludendo il suo capitolo sulle prime pubblicazioni in *vers libres*, scrive che «Kahn and Laforgue were the first to write and publish free verse consistently and with a developed awareness of what they were trying to do, Kahn in Symbolist directions, Laforgue in Modernist ones»[673]. Un'osservazione simile si trova anche, più di recente, in Murat, il quale fa notare, in relazione ai versi di Laforgue, che «par de nombreux traits ils sont plus proches de ceux des modernistes que du vers-librisme contemporain»[674]. Si tratta di una prospettiva interessante perché pone Kahn e Laforgue all'origine di quelli che, nella critica francese, vengono riconosciuti come i due principali orientamenti storici del *vers libre*: il *vers libre symboliste* e il *vers libre moderniste*, detto anche *vers libre standard*.

Il *vers libre symboliste* si inscrive chiaramente all'interno del movimento simbolista, e costituisce la risposta di tale movimento alla fase di crisi e di rinnovamento formale vissuta dalla poesia francese nella seconda metà del XIX secolo. Si contrappone al verso tradizionale e si caratterizza per la pluralità, sia dal punto di vista delle sue origini (da cui la *querelle* sulla sua invenzione), sia dal punto di vista delle forme che assume. Questa è dunque la fase del *vers libre polymorphe*, nella quale si osserva una grande varietà, nonché una certa confusione, tanto a livello teorico quanto a livello di pratica poetica.

Il passaggio dal *vers libre symboliste* a quello *moderniste* avviene all'inizio del Novecento: il momento di svolta è stato individuato, come già si è visto, nella

[672] *Ivi*, p. 107. Il richiamo a questi due modelli si osserva, secondo Murat, anche dal punto di vista della presentazione tipografica: Kahn utilizza da un lato la forma «du vers libre ancien et de la strophe lyrique, avec renfoncements», ossia della strofa nella quale versi di diversa misura cominciano a diversa distanza dal margine, e, dall'altro, quella «du vers régulier avec retour à la marge», e le alterna, le riunisce nella «strophe à dents cassés», e infine le utilizza congiuntamente nelle composizioni più ampie, come *La Belle au Château rêvant*.
[673] Scott 1990, p. 74.
[674] Murat 2008, p. 80.

ripubblicazione della *Maison des Morts* di Apollinaire, avvenuta nel 1909[675]. Nell'agosto 1907, Apollinaire aveva pubblicato su «Le Soleil» un racconto in prosa, dal titolo *L'Obituaire*; due anni dopo, lo ripropone in «Vers et prose» (luglio-settembre): il testo è lo stesso, ma segmentato e presentato in *vers libres*. Questo passaggio può essere interpretato come una crisi del *vers libre symboliste* (o del Simbolismo *tout court*), come il passaggio da una forma di *vers libre* ad un'altra, o come il momento di canonizzazione e di standardizzazione della nuova forma. Se il primo *vers libre* era un prodotto del Simbolismo, il secondo ne è del tutto indipendente. Se il primo nasceva dalla crisi del sistema di versificazione tradizionale, il nuovo *vers libre* è espressione di una riorganizzazione del sistema. Mentre il primo era nato in contrapposizione al verso tradizionale e mirava all'integrazione di quest'ultimo, il secondo si configura come una forma nettamente distinta rispetto al verso tradizionale, e rivendica uno statuto autonomo; non si pone più *contro* la tradizione nazionale, ma *al di là* di essa, per cui si può parlare anche di "deterritorializzazione"[676] o di internazionalizzazione della forma. A questo punto la pluralità e l'instabilità della fase *polymorphe*, nella quale sembrano esistere tante forme di *vers libre* quanti sono i poeti *vers-libristes*, vengono sostituite da una tendenza alla standardizzazione: il *vers libre moderniste* guadagna così una coerenza strutturale sufficiente a dare vita ad una tradizione letteraria stabile. Questo avviene però grazie ad una radicale semplificazione della forma, tale da consentirne la riproducibilità: il *vers libre* viene così ricondotto al principio del *découpage*, della semplice segmentazione del discorso. Non è più un verso *pour l'oreille*, ma solo *pour l'œil*, e ha una natura eminentemente tipografica.

Secondo Murat, la superiorità storica del *vers libre moderniste* sul *vers libre symboliste* sta proprio nel fatto che il primo, come verso *pour l'oreille*, di natura fonico-ritmica, resiste a tutti i tentativi di sistematizzazione e di regolamentazione compiuti dai primi *vers-libristes*, e rimane una forma non riproducibile; il secondo invece, come verso *pour l'œil*, fa proprio il principio di natura grafica che era già presente nel primo *vers libre*, ma non era stato riconosciuto, e che lo rende una forma riproducibile. È chiaro che questa distinzione riguarda più la concezione e la percezione del verso che la sua effettiva realizzazione. Il *vers libre symboliste* appare caratterizzato da un'esigenza di legittimazione che induce ad una ricerca di sistematicità; questa viene perseguita attraverso il ricorso alla teoria accentuale del verso, l'elaborazione di teorie di matrice musicale, la continuità con il verso tradizionale, la formulazione di regole, come quella della *concordance*. Il *vers libre moderniste* è quello che invece ha superato questa necessità di legittimazione: esso non solo ammette, ma esibisce, tratti che in realtà erano già presenti in maniera sotterranea nel primo *vers libre*, e che si riassumono nella natura eminentemente grafica e nominale del verso.

Ora, se il *vers libre* di Kahn rientra perfettamente nella tipologia *symboliste*, che del resto ha contribuito a fondare, quello di Laforgue appare, sotto vari punti di vista, in anticipo sui tempi, più vicino alla versione *moderniste* del *vers libre* che a quella

[675] Cfr. Murat 2008, pp. 110-118, e Bertrand 2015, p. 158.
[676] Murat 2008, p. 216.

symboliste. Come il verso libero dei *modernistes*, quello di Laforgue non si definisce se non in negativo, e sembra talvolta differenziarsi dalla prosa soltanto in virtù del *découpage* tipografico; ne deriva la difficoltà dei contemporanei, a cominciare dallo stesso Kahn, «à accepter comme vers une forme d'une simplicité aussi radicale»[677]. Rimane quindi il dubbio che, se non fosse stato per la sua morte prematura, Laforgue avrebbe potuto forse esercitare un'influenza tale da determinare un'evoluzione più veloce del *vers-librisme*: come scrive Murat, «sans cette mort précoce, le vers-librisme aurait sans doute pris une autre tournure, plus rapidement moderne»[678].

[677] *Ivi*, p. 88.
[678] *Ibidem*.

Jean Moréas

Quello di Jean Moréas è il nome che tradizionalmente compare di seguito a quelli di Laforgue e di Kahn quando si affronta la questione degli esordi del *vers libre*; così avviene anche nell'elenco delle prime pubblicazioni in *vers libres* stilato da Dujardin, dove Moréas viene citato in relazione a due testi: *Jubilé des Esprits Illusoires*, di Jean Moréas e Paul Adam, e *Ah pourquoi vos lèvres entre les coups de hache du Roi*, del solo Moréas. Entrambi appaiono su «La Vogue» nel 1886, il primo in ottobre, il secondo in novembre: il luogo e le date di pubblicazione confermano la vicinanza di queste prove di *vers libre* a quelle degli autori precedenti. Sembra in realtà che anche Moréas rivendicasse la priorità dell'invenzione, ed è circolata a lungo la versione secondo la quale Kahn avrebbe deliberatamente posposto, come direttore de «La Vogue», la pubblicazione dei primi *vers libres* che lo stesso Moréas gli aveva consegnato, in modo da avere il tempo di comporne altri lui stesso e di pubblicarli per primo. Anche Dujardin riporta queste voci, che gli sono giunte da alcuni dei suoi corrispondenti, ma esprime delle riserve sulla loro attendibilità[679]; in ogni caso, come ha commentato anche Michel Murat, non si può che far fede alle date di pubblicazione[680]. Certo è che Moréas è una figura di spicco nella fase iniziale del movimento simbolista e versoliberista francese, benché se ne sia allontanato pochi anni più tardi.

Dagli esordi poetici al Simbolismo

Jean Moréas – alla nascita Ioannis A. Papadiamantopoulos – nasce nel 1856 ad Atene, ma riceve un'educazione francese ed intorno ai vent'anni si trasferisce a Parigi. Frequenta i circoli artistici e letterari della capitale, compreso quello degli *Hydropathes*, al quale partecipano anche Kahn e Laforgue, e si crea una certa fama come poeta grazie a due raccolte di versi, *Les Syrtes* e *Les Cantilènes*, la prima uscita nel 1884, la seconda nel 1886. Dal punto di vista formale, queste due raccolte sono caratterizzate da una certa varietà, sia negli schemi strofici – sonetti, quartine, ma anche strofe di 6, 7 o 8 versi – sia nelle misure versali: accanto ad *alexandrins*, *décasyllabes*, *octosyllabes* e *hexasyllabes*, sono molto diffusi anche i *vers impairs* (in particolare *heptasyllabes*, *ennéasyllabes* e *endécasyllabes*); nelle *Cantilènes* compare anche il verso di 13 sillabe, in distici a rima baciata (*La Chevauchée de la Mort*) o in composizione con altri versi (*Mélusine*[681]). Le due prime raccolte poetiche di Moréas – e soprattutto la seconda –

[679] Cfr. Dujardin 1922, pp. 24-25.
[680] Cfr. Murat 2008, p. 90.
[681] Il caso di *Mélusine* è particolarmente interessante: si tratta infatti di un testo dalla struttura ampia e composita, nel quale si susseguono forme metriche diverse: nella prima parte, in ordine, 2 quartine di *endécasyllabes*, 5 quartine di *octosyllabes*, una strofa esastica di *endécasyllabes*, 5 quartine di *ennéasyllabes*; nella seconda parte, 2 quartine di *endécasyllabes*, 3 strofe pentastiche con schema 13-12-

testimoniano dunque sicuramente una volontà di sperimentazione formale che, tuttavia, rimane fino a questo punto interna al sistema metrico tradizionale.

Nello stesso anno 1886, il nome di Moréas compare in calce al famoso *Manifeste* del movimento simbolista, pubblicato il 18 settembre su «Le Figaro», il che lo rende immediatamente uno dei principali esponenti di questa «nouvelle manifestation d'art»[682]. Moréas presenta il movimento come il risultato della necessaria ed inevitabile evoluzione delle lettere dopo la morte del Romanticismo, propone di sostituire la denominazione di *Décadence* con quella di *Symbolisme*, e spiega che «le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la conception de l'Idée en soi»[683]. Tuttavia, non solo il testo non contiene alcun riferimento al *vers libre*, ma anzi risulta piuttosto evasivo in merito alle questioni formali, benché le pubblicazioni che negli ultimi mesi si erano susseguite su «La Vogue» avessero già messo in luce l'impegno dei poeti simbolisti per il rinnovamento delle forme poetiche. Alla metrica si fa riferimento soltanto in due punti: il primo quando, citando Verlaine fra i precursori della nuova corrente poetica, Moréas gli riconosce il merito di aver spezzato «les cruelles entraves du vers» (senza però precisare che cosa intenda con queste parole), e il secondo in chiusura dell'articolo, dove si legge il seguente programma:

> LE RYTHME: L'ancienne métrique avivée; un désordre savamment ordonné; la rime illucescente et martelée comme un bouclier d'or et d'airain, auprès de la rime aux fluidités absconses; l'alexandrin à arrêts multiples et mobiles; l'emploi de certains nombres premiers – sept, neuf, onze, treize – résolus en les diverses combinaisons rythmiques dont ils sont les sommes.[684]

Si tratta di indicazioni molto vaghe e apparentemente *en retrait* rispetto a quanto si vedeva già da qualche mese su «La Vogue». Da una parte, Moréas sembra promuovere la restaurazione di uno stadio precedente dell'evoluzione metrica – «l'ancienne métrique avivée» – piuttosto che un superamento del sistema tradizionale; dall'altra allude a fenomeni, quali il *déplacement de la césure* nell'alessandrino, o l'impiego del *vers impair*, che erano già stati ampiamente diffusi da poeti come Hugo e Verlaine. Il *Manifeste* di Moréas lascia dunque una lacuna che viene prontamente colmata da Gustave Kahn, con un articolo pubblicato sul quotidiano «L'Événement» il 28 settembre, ad appena dieci giorni di distanza: ad unire i Simbolisti, spiega Kahn, è «la négation de l'ancienne et monocorde technique du vers», e a distinguerli dai loro predecessori è il principio fondamentale della «flexion perpétuelle du vers où mieux de la strophe déclarée seule unité»[685]. Malgrado l'elusività del *Manifeste*, i testi pubblicati

---

13-12-11, una quartina con schema 11-9-11-11, ed infine 4 quartine di *ennéasyllabes* (cfr. Moréas *Œuvres*, pp. 137-143).

[682] Moréas 1886.

[683] *Ibidem*.

[684] *Ibidem*.

[685] Kahn 1886, pp. 399-400.

da Moréas su «La Vogue» a partire dal mese successivo testimoniano la sua adesione a questo programma.

Jubilé des Esprits Illusoires

Jubilé des Esprits Illusoires è il titolo di un componimento pubblicato sul numero de «La Vogue» del 18-25 ottobre 1886 e firmato da Jean Moréas e Paul Adam. Una nota precisa che il testo costituisce un estratto di *Les Demoiselles Goubert*, opera di prossima pubblicazione, che sarebbe effettivamente uscita alla fine dell'anno a firma degli stessi due autori[686]. Paul Adam, di qualche anno più giovane di Moréas, era allora noto principalmente come scrittore naturalista, e aveva pubblicato l'anno precedente il suo primo romanzo, *Chair molle*, che aveva fatto scandalo, ma in seguito si era avvicinato al Simbolismo; Jules Huret, che lo intervista nell'ambito della sua *Enquête* nel 1891, lo inserisce nel gruppo dei *Mages*, e non manca di mettere in evidenza l'originale percorso che lo ha condotto, da «brillant adepte du naturalisme» e «méticuleux positiviste» qual era, a «se nourrir des plus compliquées spéculations d'un spiritualisme mystique»[687]: quello appunto che emerge nel *Jubilé*.

Il testo viene stampato su «La Vogue» in tondo – secondo l'uso della prosa – e figura nell'indice della rivista sotto la categoria "Nouvelles, poèmes en prose". Ha una forma composita, come nota già Dujardin, che lo definisce «partie en prose, partie en vers qui sont des vers libres, – bien que le caractère "vers" puisse en être discuté»[688]. L'esordio si presenta come una prosa poetica, evidentemente molto curata a livello ritmico e fonico-timbrico, nella quale si descrive un paesaggio allucinato e popolato di presenze sovrannaturali:

> La lande odorante s'exhale par la nuit cave, tous astres enfouis.
>
> Devers les ombres gourdes des cyprès titille le mélodique Présage du Jubilé: falot, grêle; – invisibles ailes de cristal qui s'émient, choient: – Bruits petits, malices d'arpèges; musiques aquatiques d'ocarina. Et brisures.
>
> Des silences glacent les bourrasques lamentées. Verte, la Larve flotte sur les replis de sa croupe torte, en un halo de Puissance violette. Elle signifie.
>
> Sons de cristal et de cymbales. Les lémures chauves en linceuls translucides, les doigts unis par-devant leurs diaphanes carcasses, planent méditatifs, et s'irradient de luisances héliotrope. Sons de cristal et de cymbales.[689]

[686] La scelta di presentare *Jubilé des Esprits Illusoires* come anticipazione de *Les Demoiselles Goubert* sembra discutibile: l'opera è infatti un romanzo (in prosa) che narra la vicenda di due fanciulle che, dopo essere rimaste orfane, imboccano l'una la via del vizio e l'altra quella della virtù. Il *Jubilé* non ha alcun legame diretto con questa vicenda e viene inserito, preceduto dalla dicitura *L'intermède*, fra il X e l'XI capitolo del romanzo.
[687] Huret 1891, pp. 41-42.
[688] Dujardin 1922, p. 32.
[689] In «La Vogue», t. III, n. 2, 18-25 octobre 1886, p. 37.

La lunga descrizione è interrotta da alcuni innesti drammatici: a prendere la parola sono dapprima i cori di spiriti – coboldi, silfidi e lemuri – riuniti intorno alla figura del *Mage*, e poi una serie di personaggi mitici e simbolici, da Achille al dottor Faust. Ad aprire e a chiudere la serie dei loro interventi è il *Mage*, figura del poeta, i cui interventi si distinguono dagli altri perché sono i soli in versi; molto più lungo, ma sempre in versi, è anche il discorso del *Mage* con il quale si conclude il componimento. Se ne riporta qui di seguito una porzione:

	Chaos lucide,	4
	Chaos rationnel,	6
	Chaos des latescences, où,	8
	Parmi les Transfigurations,	9
5	Parmi les Glorifications	9
	Des architraves et des ogives	9
	Passent en laticlave	6
	De pourpre,	2
	Passent, passent et demeurent:	7
10	Les Surfaces, les Angles égaux,	9
	Les Surfaces et les Lignes,	7
	Les Angles, les Angles égaux.	8
	– Chaos rationnel, Chaos.	8
	Les barbes limoneuses des fleuves	9
15	Battent comme des élytres,	7
	Au remuement sempiternel	8
	Des crocodiles.	4
	Sous les frondaisons	5
	Qui jamais ne perdent	5
20	Ni feuilles ni pétales	6
	Se pavanent les bisons,	7
	Les onocrotales.	5
	Et les dolentes proboscides	8
	Des éléphants,	4
25	Se ceignent de guirlandes de roses	9
	De guirlandes et de festons	8
	De roses.	2
	Sous les rosiers,	4
	Sur les roses,	3
30	Les taureaux	3
	Meuglent aux chairs novales	6
	Des pythonisses;	4
	Et le Centaure fait hennir les cavales,	11
	Cependant que	4
35	Des vierges d'Idumée mordent	7

La queue des léopards. 6

Les serpents sifflent et râlent, 7
Les serpents râlent sur la tête de la Gorgone. 13
Le Héros conçu d'or, 6
Conçu d'or fluide; 5
Le Héros arbore la tête de la Gorgone à la pointe ensanglantée de [son glaive, 23
Et la lune qui se lève hule, 9
La lune hule à la tête horrible.[690] 9

Il brano prosegue per un'altra ventina di versi, e si conclude ripetendo la prima strofa. Che si tratti di versi liberi sembra innegabile, vista la loro varietà: non solo sono rappresentate tutte le misure comprese fra le 2 e le 12 sillabe, ma si possono individuare anche alcuni casi decisivi di versi che superano la lunghezza dell'alessandrino, come il v. 38 («Les serpents râlent sur la tête de la Gorgone»), di 13 sillabe, e soprattutto il v. 41 («Le Héros arbore la tête de la Gorgone à la pointe ensanglantée de son glaive») nel quale, volendo, si potrebbero contare 23 sillabe. Ma è chiaro che, di fronte a versi come questi, la pertinenza di simili calcoli, e delle regole tradizionali di scansione su cui essi si basano, non può che essere messa in dubbio. A scoraggiare questo approccio sono anche altri due fattori: il primo è la variazione costante delle misure, che sembra essere stata ricercata con cura, al punto che è raro individuare due versi consecutivi dotati dello stesso numero di sillabe. Il secondo fattore è l'assenza, fra tutte queste misure, di quelle che hanno un ruolo di maggiore spicco nella tradizione poetica francese, ossia il *décasyllabe* e l'*alexandrin*. Quest'ultimo sembra alluso, ma subito negato, al v. 33, «Et le Centaure fait hennir les cavales», che ha una sillaba in meno, o al già citato v. 38, che ne ha una in più. Ma l'unica occorrenza di un *décasyllabe* e di un *alexandrin* perfettamente regolari, sia per il numero di sillabe che per la posizione della cesura, si ha poco più avanti, ai vv. 53 e 55, significativamente separati l'uno dall'altro da un verso lunghissimo, quasi una sfida all'applicazione delle regole metriche tradizionali:

Et la princesse Hélène leur sourit, 10
Du haut des remparts où ruent les bombardes la princesse sourit aux [chevaliers 21
Qui portent ses couleurs aux plumes de leurs casques.[691] 12

Nell'attribuire a questo testo un posto nella sua lista di pubblicazioni in *vers libres* Dujardin, lo si è visto, precisa che il testo è in parte in *vers libres*, «bien que le caractère "vers" puisse en être discuté». I dubbi di Dujardin riguardano probabilmente il criterio dell'unità «de pensée» o «de signification»[692], che qui potrebbe talvolta essere messa in

[690] *Ivi*, pp. 47-49.
[691] *Ivi*, p. 49.
[692] Dujardin 1922, p. 12.

discussione, nei casi in cui la segmentazione versale divide il soggetto dal verbo (ad esempio ai vv. 30-31, «Les taureaux / Meuglent»), oppure isola un complemento (vv. 7-8, «Passent en laticlave / De pourpre»), e soprattutto guardando al v. 34, composto dalla sola congiunzione «Cependant que». Se Dujardin aveva escluso con decisione, davanti ad un componimento di Marie Krysinska, che le parole «Les arbres, sans mouvement» potessero costituire un verso, certo alcuni dei versi qui presenti potevano suscitare in lui le stesse perplessità.

Spostando l'attenzione dai versi alla loro organizzazione strofica e rimica, si può osservare che sia l'una che l'altra sono prive di ogni regolarità. Le rime ci sono, ma la loro presenza è discontinua e disomogenea, ed è chiaro che non assolvono una funzione strutturante, che invece sembra delegata piuttosto alle figure iterative. Nella prima strofa (che si ripete poi identica alla fine) si possono individuare la rima ai vv. 4-5 (*Transfigurations* : *Glorifications*) e la rima interna ai vv. 6-7 (*architraves* : *laticlave*, in consonanza con *ogives*), ma più significative appaiono le anafore di *Chaos* (vv. 1-3), *Parmi* (vv. 4-5), *Passent* (vv. 7 e 9), le ripetizioni degli stessi elementi in combinazioni diverse ai vv. 10-12, ed infine la ripresa del v. 2 al v. 13. Lo stesso si può dire per la quarta strofa, dove la sola rima vera e propria è forse quella interna *glaive* : *lève* (vv. 41-42), mentre abbondano le ripetizioni. La loro presenza è sicuramente parte delle strategie stilistiche adottate per dare alle parole del *Mage* un fascino incantatorio, ma al tempo stesso è su di esse che sembra principalmente ricadere il compito di garantire l'unità del testo.

Ah pourquoi vos lèvres e i quattro *Lais*

Il secondo testo di Moréas citato da Dujardin, che porta l'enigmatico titolo *Ah pourquoi vos lèvres entre les coups de hache du Roi*, viene pubblicato in testa al numero de «La Vogue» dell'8-15 novembre 1886; è «entièrement en vers libres» ed è seguito da «autres poèmes en vers libres de Moréas dans le numéro suivant»[693]. In seguito sarebbe stato inserito, con il titolo *Épître*, nella raccolta *Le Pèlerin Passionné*[694].

	Et votre chevelure comme des grappes d'ombres	13
	Et ses bandelettes à vos tempes,	9
	Et la kabbale de vos yeux latents, –	10
	Madeline-aux-serpents, Madeline.	9
5	Madeline, Madeline,	7
	Pourquoi vos lèvres à mon cou, ah! pourquoi	11
	Vos lèvres entre les coups de hache du Roi;	12
	Madeline, et les cordaces et les flûtes,	11
	Les flûtes, les pas d'amour, les flûtes, vous les voulûtes.	14

[693] *Ivi*, p. 32.
[694] Più precisamente, in testa alla prima sezione de *Le Pèlerin Passionné*, intitolata *Autant en emporte le vent*: cfr. Moréas 1891, pp. 17-18.

10	Hélas, Madeline, la fête, Madeline,	12
	Ne berce plus les flots au bord de l'Ile,	10
	Et mes bouffons ne crèvent plus des cerceaux	11
	Au bord de l'Ile, pauvres bouffons,	9
	Pauvres bouffons que couronne la sauge!	10
15	Et mes litières s'effeuillent aux ornières, toutes mes litières à grands [pans	21
	De Nonchaloir, Madeline-aux-serpents.[695]	10

Si tratta di 16 versi suddivisi in 3 strofe, la prima di 4, la seconda di 5 e la terza di 7 versi. L'attacco con la congiunzione *Et* potrebbe indurre a considerare il titolo come il primo verso del componimento, ma esso scompare, sostituito dal più sintetico *Épître*, al momento della ripubblicazione in volume; d'altra parte il testo viene ricordato piuttosto dal nome della sua protagonista, l'enigmatica *Madeline-aux-serpents*[696].
Per quanto riguarda le misure versali, la poesia presenta una maggiore uniformità rispetto al canto del *Mage* nel *Jubilé*: in base alle regole di scansione tradizionali, si va dall'*heptasyllabe* che è il v. 5 alle 14 sillabe del v. 9, analizzabile anche come un doppio *heptasyllabe*. Fra queste due misure, si contano 3 *ennéasyllabes* (vv. 2, 4 e 13), 4 *décasyllabes* (vv. 3, 11, 14 e 16, di cui gli ultime tre dotati della tradizionale struttura 4+6), 3 *endécasyllabe* (vv. 6, 8 e 12), 2 *dodécasyllabes* (vv. 7 e 10, di cui il primo potrebbe essere analizzato come un *alexandrin* 6+6, con cesura dopo *les*), e un verso di tredici sillabe, il v. 1, che si ridurrebbe ad alessandrino escludendo dal computo l'ultima sillaba muta del primo emistichio: «Et votre chevelur(e) comme des grappes d'ombres».

E poi, naturalmente, c'è il v. 15, un verso lunghissimo come quelli che già si sono visti emergere nel *Jubilé*. Proprio questo verso viene citato da Huret nella sua inchiesta del 1891, quando, intervistando Moréas, ricorda di essere rimasto sbalordito un giorno davanti ad un interlocutore che gli chiedeva di spiegargli «la théorie des vers de vingt et un pieds», estraendo dalla tasca un foglio che riportava «*un* vers de Moréas»[697]. In questa occasione, Moréas risponde di essere consapevole che alcuni dei suoi versi vengono considerati come «prose rythmée», e di non vedere niente di sorprendente in questo, poiché «dans les recueils antiromantiques du temps, on faisait imprimer les alexandrins de Victor Hugo comme si c'était de la prose. C'est l'éternelle histoire»[698]. Michel Murat, commentando la diffusione, anche nella produzione successiva di Gustave Kahn, di questi «vers démesurés, propices à la caricature ou à la blague», osserva che essi hanno «une valeur de manifeste» e segnano «un point de non-retour»[699]. Il verso in questione, in effetti, si presterebbe bene ad essere diviso in due

[695] In «La Vogue», t. III, n. 4, 8-15 novembre 1886, p. 109.
[696] Così viene citato, ad esempio, da Maurice Maeterlinck, nella sua risposta all'inchiesta di Huret: «Moréas a fait *Madeline-aux-serpents*… Oh, c'est bien, cela!» (Huret 1891, p. 128).
[697] Huret 1891, pp. 76-77.
[698] *Ivi*, p. 77.
[699] Murat 2008, p. 106.

versi la cui lunghezza risulterebbe uniforme a quella dei versi circostanti, e sarà così che verrà stampato in alcune successive edizioni de *Le Pèlerin Passionné*: «Et mes litières s'effeuillent aux ornières, / Toutes mes litières à grands pans»[700].

La costruzione del testo è caratterizzata da un intreccio di figure foniche e iterative che appare più omogeneo che nel *Jubilé*. Nella prima strofa, i vv. 1-3 sono accomunati dall'incipit anaforico in *Et*; inoltre i vv. 1-2 terminano con la rima imperfetta *ombres* : *tempes* (determinata dalla comune sequenza di vocale nasale + consonante labiale), mentre ai vv. 3-4 si ha la rima, interna ma perfetta questa volta, *latents* : *serpents*. Nella seconda strofa, le ripetizioni si intensificano; i vv. 6-7 sono legati sia dalla rima finale *pourquoi* : *Roi* che da quella interna – e *pour l'oreille – cou* : *coups*, mentre ai vv. 8-9 la rima finale *flûtes* : *volûtes* è riecheggiata all'interno dalla triplice ripetizione del primo termine. Anche nella terza strofa, alle rime *flots* : *cerceaux* (vv. 11-12), *litières* : *ornières* (v. 15) e *pans* : *serpents* (vv. 15-16) si affiancano le ripetizioni di interi segmenti come *au bord de l'Ile* (vv. 11 e 13) e *pauvres bouffons* (vv. 13-14, ma il termine *bouffons* ricorre anche al v. 12), e naturalmente quella del nome *Madeline*, costante lungo tutto il componimento.

Madeline-aux-serpents è seguita, nel numero successivo de «La Vogue», da altre quattro poesie, riunite sotto il titolo comune di *Lais*. Queste fanno mostra di una libertà ancora maggiore, quanto alle misure versali: anche ad una prima occhiata, si nota subito il moltiplicarsi di versi che superano abbondantemente la lunghezza della riga – e i segmenti in eccesso vengono collocati sulla riga successiva allineati al margine destro, a conferma del loro statuto versale. Questa vistosa manifestazione di indipendenza dalla tradizione viene tuttavia bilanciata dalla ricerca di una regolarità strutturale, basata sull'organizzazione strofica e sull'impiego di figure di iterazione che la mettono in evidenza. Così si presenta dunque il primo dei *Lais*:

Nous longerons la grille du parc, au déclin de la Grande Ourse;
Et tu porteras – car je le veux –
Et tu porteras parmi les bandeaux de tes cheveux
La fleur nommée asphodèle.

Dans le parc immuablement taciturne, au déclin de la Grande Ourse;
Tu regarderas – immuablement taciturne – tu regarderas mes yeux,
Et mes yeux – immuablement taciturnes – mes yeux auront la couleur
De la fleur nommé asphodèle.

Nous marcherons sur le sable du parc, au déclin de la Grande Ourse;
Et, de son investiture tremblera ton âme,
Ton âme tremblera de son investiture comme le rocher de la fable tremblait au
[toucher

[700] Ad esempio nell'edizione delle opere di Jean Moréas del 1923-1926, ristampata nel 1977 (cfr. Moréas *Œuvres*, p. 159).

De la fleur nommée asphodèle.[701]

Dei 12 versi, solo quattro sono di misura inferiore all'alessandrino (vv. 2, 4, 8 e 12), mentre gli altri 8 sono decisamente più lunghi, anche oltre le 20 sillabe, e appaiono quindi completamente svincolati dai modelli metrici tradizionali. Ad un'analisi più approfondita, si possono individuare alcune forme di regolarità mensurale: nella prima quartina, ad esempio, il v. 1 potrebbe essere analizzato come la somma di due segmenti di 9 e 7 sillabe, cifre che si ripetono ai versi successivi, *ennéasyllabe* (v. 2), doppio *heptasyllabe* (v. 3) e *heptasyllabe* (v. 4); nella seconda quartina, invece, i primi tre versi sembrano dotati di una struttura tripartita (segnalata ai vv. 6-7 anche attraverso le lineette), in cui la parte centrale è identica – *immuablement taciturne*(*s*) – e quella finale è sempre costituita da un segmento di 7 sillabe: *au déclin de la Grande Ourse* (v. 5), *tu regarderas mes yeux* (v. 6), *mes yeux auront la couleur* (v. 7). Si tratta sempre, però, di una regolarità parziale e provvisoria. Costanti sono invece le ripetizioni che, da una quartina all'altra, evidenziano e rafforzano la struttura strofica: in ogni quartina, il secondo emistichio del primo verso è sempre *au déclin de la Grande Ourse*, e l'ultimo verso è sempre «(De) la fleur nommée asphodèle».

Anche nel secondo *Lai*, versi di misure estremamente variegate e anche lunghissime si dispongono in tre strofe rispettivamente di 5, 5 e 4 versi, l'ultimo dei quali è sempre costituito dall'invocazione «O vous jolie fée des eaux»; ma sono significativi anche i lunghissimi vv. 4, 8 e 13, costruiti, in ogni strofa, secondo lo stesso schema:

Le train express sous le ciel de Véronèse;
Et les petits volumes reliés en maroquin rouge,
Les deux petits volumes de Natacha; et les courlis dans les roseaux,
Les courlis! (faut-il que je vous en parle?) vous doutez-vous des courlis dans les [roseaux,
O vous jolie fée des eaux!

Ce landgrave debout sur un mur à côté de la synagogue,
Ce landgrave et sa mitre qui mire les vitraux fanés;
Et la lande de Paderborne! (faut-il que je vous en parle?) vous doutez-vous du [porcher et des pourceaux
Et des cloches, des cloches parmi les peupliers, des cruches de grès parmi les [peupliers grêles, –
O vous jolie fée des eaux!

Et mon cœur, mon cœur comme un lys, sous ce ciel de Véronèse;
Et mon cœur, mon cœur décapité à côté de la synagogue;
Mon cœur! (faut-il que je vous en parle?) vous doutez-vous de mon cœur,
O vous jolie fée des eaux![702]

[701] In «La Vogue», t. III, n. 5, 15-20 novembre 1886, p. 158.

Quanto ai due *Lais* successivi, il terzo presenta una struttura ancora più chiusa, in 6 distici, di cui il primo, il terzo e il quinto sono composti di versi di misura varia ma sempre terminanti con le parole *au bord de la route* (il primo verso) e *en outre* (il secondo), mentre gli altri tre distici sono tra loro perfettamente identici. Più vario è il quarto *Lai*, quello che ha per protagonista *le Chevalier-aux-blanches armes*, formato da 4 strofe, la prima e la quarta di 2 soli versi, la seconda di 4 e la terza di 6, anch'esse però cariche di figure iterative e tutte terminanti, ancora una volta, con un verso identico – «Le Chevalier-aux-blanches armes ah qu'il est las!». Le figure di ripetizione di cui abbonda la poesia di Moréas sono determinate innanzitutto dalla volontà di rievocazione della letteratura antica, soprattutto medievale, e vengono impiegate indifferentemente in testi dalla forma regolare o libera, quindi non sono in primo luogo uno strumento del *vers libre*; tuttavia, in contesti di libertà formale, possono assumere il compito di bilanciare tale libertà e di garantire l'unità del testo.

Le Pèlerin Passionné

Come *Madeline-aux-serpents*, anche i quattro *Lais* vengono riproposti – ma con significative modifiche – ne *Le Pèlerin Passionné*, la raccolta di versi di Moréas che, uscita nel dicembre 1890 (ma datata 1891[703]), viene immediatamente considerata come il suo *chef-d'œuvre*. La sua pubblicazione fornisce addirittura l'occasione di partenza dell'inchiesta condotta in quello stesso anno da Jules Huret, poiché viene accolta con grande favore da coloro che si riconoscono nel movimento simbolista e decadente, e reclamata come espressione compiuta di tale corrente poetica[704]. Nel saggio di Dujardin, inoltre, essa viene inserita nell'elenco delle opere «où le vers libre trouvait ses réalisations»[705].

Il volume si apre con una breve prefazione nella quale l'autore si rivolge al lettore; da queste pagine si ricavano alcune indicazioni di lettura che rimandano chiaramente ad una poetica simbolista – la ricerca di una poesia in grado di produrre una sintesi di «Sentimentale Idéologie» e «Plasticités Musiciennes», o la dichiarazione secondo la quale «*la réflexion en pénètre mal le mystère*»[706] – ma anche interessanti osservazioni relative alle sue «innovations rhythmiques»:

> Considérez que le long repos fixe, par quoi le décasyllabe et l'alexandrin sont suspendus, les distingue rhythmiquement de tous les autres vers français. Or, allonger (jusqu'où? la nécessité musicale décidera en chaque occurrence) l'octosyllabe conformément à sa césure muable, accorder des polyphonies adéquates à la pensée exprimée, par un lacis de vers inégaux, selon la conception,

[702] In «La Vogue», t. III, n. 5, 15-20 novembre 1886, p. 159.
[703] Cfr. Niklaus 1936, p. 78 e Scott 1990, p. 65.
[704] Cfr. l'*Avant-propos* a Huret 1891, pp. VIII-IX.
[705] Dujardin 1922, pp. 38-39.
[706] Moréas 1891, pp. I-II.

> toutefois élargie, de La Fontaine; user la rime, – ores riche de consonnes, ores alanguie jusques à l'assonance, – uniment comme d'un moyen rhythmique sans en faire le vers tout entier, l'omettre même: voilà des témérités dont la Poésie Française se louera dans le futur. […] Ce dont nous voulons enchanter le Rhythme, c'est la divine Surprise, toujours neuve![707]

In queste righe, il *vers libre* viene descritto come un *octosyllabe* – ossia un verso privo di cesura fissa – allungato in maniera indefinita e variabile, secondo necessità di tipo musicale[708]; si ottiene così un intreccio di «vers inégaux» che, secondo Moréas, non è privo di riscontro nella tradizione francese: si tratterebbe infatti dei *vers mêlés* di La Fontaine, ripresi in un'accezione «élargie». In effetti, Moréas tende a presentare le sue «innovations rhythmiques» come il recupero di una porzione dimenticata della tradizione: poco più avanti, egli annuncia al lettore che nelle pagine seguenti troverà, oltre ad alcune sue personali «nouvelletés», «les coutumes de versification abolies par la réforme, tempestive à son heure, peut-être, mais insolite, de Malherbe»[709].

Le Pèlerin Passionné si compone di cinque sezioni – *Autant en emporte le vent*, che è la più antica, risalente al 1886-1887, *Étrennes de Doulce*, *Jonchée*, *Allégories Pastorales* e *Le Bocage* – a cui si aggiungono tre testi sciolti, *Agnès* e *Le dit d'un chevalier qui se souvient*, collocati in apertura della raccolta, e *Galatée*, inserito fra la penultima e l'ultima sezione. Ora, prendendo in considerazione la prima ventina di testi della raccolta – vale a dire le due poesie d'apertura e quelle contenute nelle prime due sezioni, *Autant en emporte le vent* e *Étrennes de Doulce* – è possibile suddividerli, in base alle loro caratteristiche formali, in tre gruppi che risultano equivalenti sul piano numerico.

Il primo gruppo è costituito dai componimenti che presentano una forma regolare, sia sul piano della versificazione che su quello della struttura strofica e rimica; ne fanno parte i seguenti 7 testi, così analizzabili:

Le dit d'un chevalier qui se souvient	Tre strofe di 22 versi ciascuna: in ogni strofa, i primi 20 versi sono *octosyllabes* e *hexasyllabes* alternati e a rima alternata, mentre gli ultimi due versi, a rima baciata, sono un *octosyllabe* e un verso di quattro sillabe che si ripete sempre identico.
Chanson (I)[710]	Tre quartine di *heptasyllabes*, in cui il secondo e il quarto verso si ripetono sempre identici, mentre il primo e il terzo variano ma mantengono la rima in *–eaux*, comune

[707] *Ivi*, p. II.
[708] Moréas impiega termini simili anche qualche mese più tardi, nella sua risposta all'inchiesta di Jules Huret, quando dichiara che «un alexandrin non fixement césuré n'est qu'un octosyllabe allongé» (Huret 1891, p. 78).
[709] Moréas 1891, p. IV.
[710] La sezione *Autant en emporte le vent* contiene tre componimenti consecutivi che portano lo stesso titolo di *Chanson*.

	anche all'ultimo verso.
Chanson (III)	Tre strofe di 7 versi ciascuna, *ennéasyllabes*, *octosyllabes* e *pentasyllabes* alternati e rimati secondo lo schema $x_9a_8y_9a_8b_5b_5a_8$ (il primo e il terzo verso rimangono irrelati).
Choeur	Sonetto in *alexandrins* con schema rimico ABBA ABBA CDC DCD.
Une jeune fille parle	Tre strofe di 5 versi ciascuna, di cui 4 *ennéasyllabes* a rima baciata e un *heptasyllabe* finale che si ripete sempre identico.
Parodie	Sonetto di *alexandrins* con schema rimico ABBA ABBA CDC DCD.
VI. Parce que du mal et du pire[711]	Quattro quartine di *octosyllabes* a rima alternata.

Alle forme più comuni del sonetto e della quartina si affiancano strutture più varie e complesse – si veda in particolare quella di *Chanson* (III) – che si mantengono sempre comunque costanti da una strofa all'altra. Nei due sonetti, la struttura degli *alexandrins* è talvolta movimentata da fenomeni di *déplacement de la césure*, ma rimane sempre riconoscibile. Le rime, poi, rispettano sempre perfettamente non solo lo schema stabilito, ma anche l'alternanza maschile-femminile e le regole grafiche.

Un caso particolare è costituito da *Chanson* (I), testo che deriva da quello del secondo dei *Lais* pubblicati nel 1886 su «La Vogue», ma che viene qui riproposto con importanti modifiche, tali da dargli una forma completamente diversa, e perfettamente regolare:

Les courlis dans les roseaux!
(Faut-il que je vous en parle,
Des courlis dans les roseaux?)
O vous joli' Fée des eaux.

Le porcher et les pourceaux!
(Faut-il que je vous en parle,
Du porcher et des pourceaux?)
O vous joli' Fée des eaux.

Mon cœur pris en vos réseaux!
(Faut-il que je vous en parle,

[711] I testi della sezione *Étrennes de Doulce* sono indicati dal numero romano e dal primo verso.

De mon cœur en vos réseaux?)
O vous joli' Fée des eaux.[712]

Come emerge immediatamente dal confronto tra le due versioni, il testo del 1886 è stato sfrondato di molti elementi, riducendo tutte le strofe a quartine, i versi a *octosyllabes* e il contenuto ad una composizione formulare, una *chanson* che, scrive Murat, «peut passer par sa forme et sa topique pour un type du genre»[713].

Il secondo gruppo è invece quello delle poesie composte in *vers libres*, ossia in versi di misura irregolare, ma organizzati in strutture strofiche regolari e/o regolarmente rimati: in questi casi, lo schema strofico e rimico sembra contenere e limitare la portata eversiva del *vers libre*. Si tratta dei sette testi seguenti:

Agnès	Dieci strofe di 8 versi ciascuna, intervallate da un unico verso lungo, con funzione di ritornello, che si ripete di volta in volta in forma simile; i versi sono di misura varia, e spesso superano le 12 sillabe; sono legati dalla rima alternata, sostituita, al penultimo verso di ogni strofa, da un'assonanza.
Chanson (II)	Tre distici di versi di misura compresa fra le 10 e le 17 sillabe; in ogni distico il primo verso termina con le parole *au bord de la route* e il secondo con le parole *en outre*[714].
À Jeanne	Due strofe di 8 versi ciascuna, che alternano un verso più lungo a uno più breve; nella prima strofa la misura dei versi più lunghi varia fra le 9 e le 6 sillabe e quella dei versi più brevi fra le 2 e le 4, mentre nella seconda strofa si alternano versi di 5 e 4 sillabe, con l'eccezione dell'ultimo che è di sole 3; in entrambe le strofe, i versi più brevi sono rimati a coppie, mentre quelli più lunghi restano irrelati.
I. Ses yeux parmi	Due strofe di 13 e 14 versi di misura compresa fra le 2 e le 10 sillabe e rimati in maniera varia ma completa.
II. Je suis le guerrier qui taille	Due strofe di 7 e 10 versi di misura compresa fra le 5 e le 13 sillabe e rimati secondo lo schema: aabbacc ddefefgghh.
IV. Pour couronner	La struttura è quella di una ballata, con un distico di

[712] Moréas 1891, pp. 21-22.
[713] Murat 2008, p. 192.
[714] *Chanson* (II) deriva dal terzo dei *Lais* del 1886; rispetto alla prima versione, sono stati eliminati i distici pari, identici l'uno all'altro.

ta tête	ritornello, composto da un verso di 10 e uno di 11 sillabe a rima baciata, seguito da una strofa di 8 versi di misura compresa fra le 6 e le 11 sillabe, con l'ultimo verso che riprende l'incipit del ritornello; lo schema rimico è dunque il seguente: aa bccbddee.
V. J'ai tellement soif	Un'unica strofa di 7 versi di misura compresa fra le 8 e le 15 sillabe e rimati secondo lo schema: ababacc.

All'interno di questo gruppo, che è il più eterogeneo, è necessario fare alcune distinzioni. Innanzitutto si può osservare che i primi due testi, *Agnès* e *Chanson* (II), sono i soli in cui compaiano versi di misura superiore all'alessandrino; importante è soprattutto il caso di *Agnès*, che è un testo ampio in cui questi versi lunghi sono molto frequenti. Benché organizzato in una struttura regolare, *Agnès* è forse, tra i nuovi testi de *Le Pèlerin Passionné*, quello che più si avvicina, sotto il profilo della versificazione, ai primi componimenti in *vers libres* pubblicati da Moréas su «La Vogue». È sufficiente considerarne una strofa per constatare la libertà delle misure versali, e anche il fatto che tale libertà non esclude l'*enjambement*, che è invece abbastanza frequente in questo testo:

55	Cieux marins étaient les yeux de la Dame et lacs que rehausse	15
	La sertissure des neiges, et calice ce pendant	15
	Qu'il éclôt, était sa bouche; et ni la blonde Isex, ni la fausse	16
	Cressida, ni Hélène pour qui tant	10
	De barons descendirent dans la fosse;	10
60	Ni Florimel la fée, et ni l'ondine armée de son trident	16
	Ni aucune mortelle ou déesse, telle beauté en sa force	17
	ne montrèrent, de l'aurore à l'occident.	11
	C'était (tu dois bien t'en souvenir) c'était la plus belle Dame de la cité.[715]	21

Tra i testi successivi, la differenza non riguarda invece tanto la versificazione, quanto le strutture strofiche e rimiche: in *Ses yeux parmi*, *Je suis le guerrier qui taille* e *Tes yeux sereins* viene meno l'isostrofismo (mentre *J'ai tellement soif* è un testo monostrofico): le strofe differiscono per numero di versi, per formula sillabica, per schema rimico; tuttavia, nessun verso rimane irrelato. Versi irrelati sono presenti invece in *À Jeanne*, ma collocati in posizioni fisse (quelle dispari) all'interno di una struttura isostrofica.

Si arriva a questo punto al terzo gruppo, che comprende i componimenti la cui forma appare libera sotto tutti e tre i punti di vista: versale, strofico e rimico. Ciò significa che i versi e le strofe sono di misura varia e irregolare, e che le rime sono

[715] Moréas 1891, p. 6.

presenti solo parzialmente, lasciando quindi versi irrelati in posizioni variabili. Oltre ad *Épître* – che ripropone, senza modifiche, il testo di *Ah pourquoi vos lèvres entre les coups de hache du Roi* – rientrano in questo gruppo i testi seguenti:

L'investiture	Tre strofe di 5, 4 e 5 versi la cui misura varia fra le 7, 8 e 9 sillabe.
Historiette	Quattro strofe di 2, 3, 6 e 2 versi, di misura variabile fra le 4 e le 11 sillabe.
Le judiciex conseil	Due strofe di 8 e 7 versi di misura compresa fra le 3 e le 7 sillabe.
III. Ombre de casemate	Tre strofe di 8, 6 e 7 versi di misura compresa fra le 2 e le 12 sillabe.
VII. Certe, il ne sut	Tre strofe di 3, 3 e 5 versi di misura compresa fra le 2 e le 12 sillabe.
VIII. Tes yeux sereins	Tre strofe di 9, 7 e 6 versi di misura compresa fra le 2 e le 8 sillabe, ma tutti pari e con una netta prevalenza di *hexasyllabes*, soprattutto nella seconda e nella terza strofa; i versi sono tutti rimati tranne l'ultimo, che rimane irrelato.

Tra i testi di questo terzo gruppo c'è *L'investiture*, che deriva dal primo dei *Lais* del 1886. In questo caso, diversamente da quanto osservato per *Chanson* (I), le modifiche non sono tali da ricondurre il testo ad una forma perfettamente regolare, ma rimangono comunque notevoli:

Nous longerons la grille du parc,
À l'heure où la Grande Ourse décline;
Et tu porteras – car je le veux –
Parmi les bandeaux de tes cheveux
La fleur nommée asphodèle.

Tes yeux regarderont mes yeux; –
À l'heure où la Grande Ourse décline. –
Et mes yeux auront la couleur
De la fleur nommée asphodèle.

Tes yeux regarderont mes yeux,
Et vacillera tout ton être,
Comme le mystique rocher

Vacillait, dit-on, au toucher
De la fleur nommé asphodèle.[716]

Rispetto alla prima versione, viene meno l'isostrofismo, dal momento che la seconda strofa conta un verso in meno della prima e della terza; d'altra parte, i versi sono visibilmente più brevi e più uniformi, anche se non perfettamente isosillabici: variano infatti fra le 9 e le 7 sillabe. Tuttavia, se si considera la disposizione di queste misure, si osserva che la prima strofa è composta da 4 *ennéasyllabes* consecutivi e da un *heptasyllabe* finale, e che le due seguenti sono interamente in *octosyllabes*, con l'eccezione del v. 7, che conta una sillaba in più. Benché la forma de *L'investiture* sia più varia e più aperta di quella assunta da *Chanson* (I), il confronto con la prima versione mostra comunque la tendenza ad una maggiore regolarità.

Ed è questa una tendenza che il recupero, ne *Le Pèlerin Passionné*, dei *Lais* del 1886 consente di verificare nel dettaglio dei singoli testi, ma che caratterizza anche la raccolta nel suo complesso: nelle poesie pubblicate su «La Vogue» si osservano tratti, quali la costante variazione delle misure versali, l'impiego di versi lunghissimi, il diradarsi delle rime a fine verso, che hanno soprattutto un valore provocatorio, di manifesto, e che qui appaiono invece molto più contenuti. È chiaro che per Moréas, nel 1891, il *vers-librisme* è ancora certamente attuale, ma ha già superato la fase iniziale e più potentemente eversiva, raggiungendo una sua maturità. La raccolta mette in luce, inoltre, la pacifica compresenza di forme poetiche regolari e libere, e anche la possibilità di combinarne gli elementi ottenendo diverse gradazioni intermedie: quella tra verso tradizionale e *vers libre* non è evidentemente una contrapposizione netta, e l'impiego del secondo non implica l'abolizione del primo. E infatti Moréas, intervistato da Jules Huret, rivendicherà il merito di «avoir ajouté à la poésie réglementaire une nouvelle manière de versifier»[717].

Dal Simbolismo all'*École romane*

All'epoca dell'*Enquête sur l'évolution littéraire*, Moréas gode di una grande popolarità: il suo nome ricorre molto spesso nelle interviste condotte da Huret, anche se in molti casi i giudizi sono negativi. Apprezzato da Mallarmé, che lo definisce «un délicieux chanteur»[718], da Catulle Mendès e da Maurice Maeterlinck, viene invece definito da Verlaine come uno dei suoi «élèves révoltés»[719]. I suoi versi suscitano molte perplessità, come emerge ad esempio dal commento di Émile Bergerat a *Le Pèlerin Passionné*:

> Je ne peux pas prendre cela au sérieux! Ces vers libres, sans rime, ça me fait absolument l'effet de ces traductions juxtalinéaires que nous avions au collège;

[716] Moréas 1891, pp. 19-20.
[717] Huret 1891, p. 77.
[718] *Ivi*, p. 64.
[719] *Ivi*, p. 70.

> d'un côté le texte latin, découpé par membres de phrases, de l'autre le français serrant le latin du plus près possible, conservant les inversions. Ça faisait des vers symboliques.[720]

Ma anche tra gli scrittori e poeti di area simbolista con i quali Moréas aveva collaborato si percepisce una certa ostilità nei suoi confronti; i loro giudizi riguardano, più che la metrica di Moréas, le sue scelte stilistiche. Paul Adam, che aveva scritto con lui *Le thé chez Miranda* e *Les Demoiselles Goubert*, dichiara che «Moréas reste surtout un byzantin épris des orfèvreries du vers et du chatoiement des vocables»[721], e Gustave Kahn, che aveva pubblicato i suoi primi *vers libres* su «La Vogue», ha per lui parole taglienti e sprezzanti: «Moréas n'a pas de talent, mais encore il en a plus que les autres… Il n'a jamais rien fait de bon; il a son jargon à lui, il faut voir ce qui en sortira; sa théorie de l'union de l'âme moderne et des adverbes ne manque pas de pittoresque…»[722].

Del resto, proprio nei mesi in cui è in corso l'*Enquête* di Huret – che si svolge sulle pagine de «L'Écho de Paris» fra marzo e luglio 1891 – Moréas, subito dopo aver pubblicato *Le Pèlerin Passionné*, accolto come una delle opere-manifesto del movimento simbolista e versoliberista, prende rapidamente le distanze da entrambi. Presentando il volume che raccoglie le interviste da lui condotte, Huret lamenta la difficoltà del suo lavoro di *reporter* di fronte ad uno scenario estremamente instabile e in continua evoluzione, e fa appunto il nome di Moréas che, nel periodo in cui l'inchiesta era in corso, ha modificato in maniera significativa la propria posizione, e ha «immolé ses maîtres et amis du symbolisme aux prémices de sa dernière-née, l'*École Romane*»[723].

Il volume di Huret fornisce in effetti una testimonianza preziosa dell'evoluzione del pensiero di Moréas, poiché contiene sia l'intervista pubblicata su *L'Écho de Paris* il 19 marzo 1891, sia l'ampia lettera inviata da Moréas a Huret esattamente due mesi più tardi. Già nel corso dell'intervista Moréas dichiara che il futuro della poesia «ne peut se révéler que dans une renaissance franche et simple, une renaissance *romane* qui rejette toute *pessimisterie* et tout vague à l'âme germanique»[724]; ma è nella lettera del 19 maggio che egli illustra in maniera più ampia le intenzioni che animano la sua nuova *École*. «Le caractère primordiale de la littérature française» – spiega – è «tout gréco-latin»; il Romanticismo ha rappresentato una «déviation de caractère», una «tare originelle» che si è aggravata con i successori del Romanticismo, i Parnassiani. È necessario a questo punto un ritorno al classicismo[725]. Il 14 settembre 1891, Moréas pubblica su «Le Figaro» il manifesto della nuova scuola; la nuova edizione de *Le Pèlerin Passionné*, uscita nel 1893, manca sia della prefazione, evidentemente giudicata

[720] *Ivi*, p. 364.
[721] *Ivi*, p. 44.
[722] *Ivi*, p. 401.
[723] *Ivi*, p. X.
[724] *Ivi*, pp. 80-81.
[725] *Ivi*, pp. 426-427.

da Moréas troppo vicina al Simbolismo, sia della prima sezione di testi, *Autant en emporte le vent*.

Moréas torna a parlare di *vers libre* alcuni anni più tardi, all'inizio del Novecento, rispondendo ad una nuova inchiesta, quella condotta da Georges Le Cardonnel e Charles Vellay per il «Mercure de France». A proposito dell'*École romane*, egli dichiara che il suo istinto lo aveva avvertito «qu'il fallait revenir au vrai classicisme et à la vraie antiquité, ainsi qu'à la versification traditionnelle la plus sévère»; e, interrogato sul tema del *vers libre*, spiega:

> J'ai composé des vers libres, un des premiers, vers 1886 […]. J'ai abandonné le vers libre, m'étant aperçu que ses effets étaient uniquement matériels et ses libertés illusoires. La versification traditionnelle a plus de noblesse, plus de sûreté, tout en permettant de varier à l'infini le rythme de la pensée et du sentiment; mais il faut être bon ouvrier. […] ce qui avait rendu, il y a environ vingt ans, légitime la tentative du vers libre, c'était le mauvais usage que beaucoup de poètes, nos aînés, faisaient alors du vers traditionnel.[726]

[726] Le Cardonnel-Vellay 1905, p. 38.

Jean Ajalbert

Nato nel 1863, Jean Ajalbert intraprese la carriera di avvocato, ma la abbandonò ben presto per quella letteraria. Negli anni Ottanta dell'Ottocento, frequentò gli ambienti decadenti e simbolisti della capitale, e partecipò agli incontri degli *Hydropathes* al celebre *cabaret* dello *Chat Noir*. Collaborò inoltre ad alcune delle *petites revues* simboliste, a partire da «Le Symboliste», fondato da Gustave Kahn, Paul Adam e Jean Moréas, che uscì in soli quattro numeri nell'ottobre del 1886[727]; di maggior durata fu la sua collaborazione con «La Revue indépendante», nata nel 1884 e diretta, a partire dal 1886, da Édouard Dujardin.

Tuttavia, fra i nomi dei poeti di area simbolista della fine dell'Ottocento, quello di Ajalbert non è certo dei più noti: in effetti, egli si dedicò alla poesia soltanto per pochi anni, agli esordi della sua carriera letteraria e, pur essendo vicino ad alcune delle maggiori personalità del Simbolismo nascente e pubblicando i propri versi sulle riviste simboliste, non fece mai propria l'estetica del movimento. Negli anni successivi, abbandonata definitivamente la poesia, si dedicò alla stesura di numerosi romanzi e saggi, e continuò a scrivere sui giornali; tuttavia, come scrive Jean-Jacques Lefrère, viene ricordato soprattutto per le sue memorie relative al periodo della *fin de siècle*: *Mémoires à rebours (1935-1870)*, *Règlements de comptes* (Denoël et Steele, 1936) e *Mémoires en vrac. Au temps du Symbolisme. 1880-1890* (Albin-Michel, 1938)[728]. La sua morte risale al 1947.

Come poeta, Ajalbert esordisce con *Sur le vif. Vers impressionnistes*, raccolta pubblicata in circa 300 esemplari nel 1886 (Paris, Tresse et Stock). Nel ricordarla, a distanza di molti anni, nelle sue *Mémoires en vrac*, l'autore la definisce «de la peinture, non de la poésie»[729], e riporta la prefazione redatta all'epoca da Robert Caze, che scriveva: «De la première à la dernière page de votre manuscrit, *L'impressionnisme*, la chose vécue, vue, observée, immédiatement fixée sur le papier; j'allais écrire: sur la toile». Caze ricorda la fascinazione del giovane Ajalbert per la pittura impressionista e per la prosa naturalista (Zola, Goncourt, il primo Huysmans), e gli riconosce il merito di aver inaugurato un genere che ancora non esisteva: «la poésie impressionniste»[730]. Il dato è interessante perché mette in luce la peculiare posizione di Ajalbert nel complesso panorama artistico e letterario della fine del secolo: secondo Lefrère, «Ajalbert fut à la fois un poète que l'on s'égarerait à ranger sous la bannière symboliste et un romancier

[727] Cfr. Ajalbert 1938, p. 273: «J'ai fondé le journal le *Symboliste*. – Quatre numéros, avec Kahn, Paul Adam, Moréas, la collection complète. – C'était un progrès: notre précédente feuille, avec Paul Adam, le *Carcan*, n'avait tenu que deux numéros».
[728] Cfr. Lefrère 2005, p. 8. Da questa prefazione è tratta la maggior parte delle notizie biografiche qui riportate.
[729] Ajalbert 1938, p. 105.
[730] *Ivi*, p. 106.

que l'on se fourvoierait moins à qualifier de naturaliste. En réalité, il fut avant tout un écrivain "impressionniste", comme il le prétendait d'ailleurs lui-même»[731].

Alla prima raccolta ne segue una seconda, *Paysages de Femme: impressions* (Paris, Vanier, 1887); dopodiché si arriva subito all'ultima prova poetica di Ajalbert, il pometto *Sur les talus*, pubblicato nel 1887 dapprima su «La Revue indépendante»[732], e subito dopo in *plaquette* (Paris, Vanier). Questo testo viene inserito da Dujardin nella sua lista delle prime pubblicazioni in *vers libres*, con la precisazione: «Partie en vers réguliers ou libérés, partie en vers libres, sauf la restriction ci-dessus»[733]. La «restriction» a cui si accenna era stata illustrata in precedenza: subito dopo aver definito le caratteristiche che distinguono il *vers libre* propriamente detto dal *vers régulier* o *libéré*[734], Dujardin osservava che potevano esistere dei casi dubbi, come quello di *Flammes mortes* di Gabriel Mourey (1888), opera che egli ha deciso di scartare in quanto composta in *vers libérés*, e quello di *Sur les talus* di Jean Ajalbert, che ha invece deciso di ammettere:

> Autre exemple: le poème de Jean Ajalbert intitulé *Sur les talus*, paru en 1887, dans lequel une série de vers qui semblent être des vers libres s'intercale entre deux séries d'alexandrins. Je dis «qui semblent être des vers libres», en entendant des vers libres modernes; mais ce sont là plutôt des vers libres dans l'acception ancienne de l'expression, bien que libérés. Pourquoi? parce qu'ils sont loin de donner le sentiment d'être tous des «unités» et aussi parce que les syllabes y apparaissent malgré tout comme numérées.
>
> Ajalbert, qui depuis a renoncé à l'écriture en vers, ne paraît pas, en effet, avoir été pénétré de ce que contenait le vers libre moderne; c'était un humoriste sentimental; il se plaisait aux notations délicates, un peu ironiques, toujours émues; après avoir employé l'instrument que lui fournissait la tradition, il a trouvé dans l'emploi de vers irréguliers un nouvel instrument dont il lui a plu de tirer de jolis accords. Son poème est pourtant plus près du vers libre que ceux de Gabriel Mourey; j'ai cru devoir le placer dans le tableau des premiers vers-libristes, parce que, après tout, la discussion reste possible sur son cas, alors qu'elle ne l'est pas sur le cas de Gabriel Mourey. Ces deux exemples, que j'ai pris à dessein dans la période 1886-1888, n'en montrent pas moins en quoi le véritable vers libre se différencie du vers libéré.[735]

Secondo il critico, dunque, Ajalbert non ha aderito se non superficialmente al *vers-librisme*, restando vicino piuttosto alla concezione classica del *vers libre*, quella di La Fontaine; i suoi versi non costituiscono tutti delle *unités* e non ignorano

[731] Lefrère 2005, p. 7.
[732] Cfr. Ajalbert 1887.
[733] Dujardin 1922, p. 33.
[734] Le caratteristiche del *vers libre*, secondo Dujardin, sarebbero le seguenti: «1. L'unité formelle du vers (correspondant à son unité intérieure) devenue obligatoire; 2. L'ignorance du nombre des syllabes; et j'ajoute, comme donnée accessoire: 3. La libération d'un certain nombre de petites règles, telles que césure, rime, hiatus, etc.» (*ivi*, pp. 14-15).
[735] *Ivi*, pp. 16-17.

completamente il computo sillabico[736]. Nelle pagine seguenti, analizzando la metrica di *Sur les talus*, si avrà modo di riflettere sulle ragioni dell'ambivalente giudizio formulato da Dujardin.

Sur les talus

Sur les talus è un poemetto di 651 versi, caratterizzato da una struttura narrativa. Il protagonista, io lirico e voce narrante, vi racconta un *rendez-vous* con una donna – una vedova, di qualche anno più vecchia di lui – con la quale ha una relazione che si trascina da tempo, e che egli non ha la forza di chiudere, benché ne sia stanco e si renda conto di non provare un sentimento autentico nei suoi confronti. Nella conclusione tuttavia, sorprendentemente, sarà proprio lei a porre fine alla relazione, e in una maniera delicata alla quale il protagonista non aveva pensato. Già dal fatto che il componimento abbia una trama, e che il suo sviluppo sia così chiaro, si può misurare la distanza di Ajalbert rispetto al carattere enigmatico e oscuro di molta poesia contemporanea; in effetti, sarebbe difficile considerare *Sur les talus* come un esempio di poesia simbolista.

I 651 versi in questione sono suddivisi in strofe di misura varia e irregolare, con di tanto in tanto uno stacco ulteriore segnalato da tre asterischi. Dal punto di vista della versificazione, tuttavia, il testo può essere diviso in tre parti – come già notava Dujardin, secondo il quale, semplificando un po', «une série de vers qui semblent être des vers libres s'intercale entre deux séries d'alexandrins». La parte iniziale e quella finale sono interamente composte in *alexandrins* e *décasyllabes*, o meglio presentano una libera alternanza di strofe in *alexandrins* e strofe in *décasyllabes*: le due misure infatti non vengono mai impiegate insieme all'interno della stessa strofa. La misura delle singole strofe, come si è detto, varia liberamente, mentre è costante la rima: gli schemi possono cambiare (baciato, alternato, incrociato), e alcune rime possono collocarsi ad una certa distanza l'una dall'altra (anche all'interno di strofe diverse), ma tutti i versi sono rimati, senza nessuna eccezione.

Così si presenta dunque l'inizio del componimento:

Ça se passe sur les fortifications, *alexandrins*
Ce rendez-vous, parmi de végétations
D'herbe jaune, aux talus, et de linge qui sèche,
Et d'arbres maigres comme des cannes à pêche,
Sous des bonnets de coton de nuages gris,
Des bonnets avec les panaches de fumées
D'usines suburbaines, ça et là, semées
Aux portes de Paris, – et si loin de Paris!
Et des tambours, et des clairons à l'exercice,

[736] Nelle sue *Mémoires en vrac*, Ajalbert riporta questo passo di Dujardin e lo commenta con ironia, alludendo alla propria decisione di abbandonare la scrittura in versi: «Eh! oui, mes vers étaient numérés mais peu rémunérés – et il me fallait commencer à gagner ma vie, comme la plupart de mes compagnons de littérature» (Ajalbert 1938, p. 240).

Et la tonnante voix d'officiers de service
Aux manœuvres de «bleus» devant les bastions
Traversent la tristesse de mes factions…

Des tombereaux s'embourbent, là-bas, sur la route.

Une robe à dentelles, à volants, *décasyllabes*
Sur la rigidité de jupons blancs,
Une robe ondulante et qui froufroute,
Voici qu'Elle arrive, per les glacis,
En corsage et en toque cramoisis,
Dans la robe ondulante et qui froufroute,
Toute dentelles, volants et rubans.

Dans les fossés, noire et sèche, une chèvre broûte…[737] *alexandrins*

Benché si tratti indubbiamente di *alexandrins* e *décasyllabes*, va notato che, dal punto di vista prosodico, questi versi presentano una certa varietà. Fra i *décasyllabes*, è difficile trovarne uno caratterizzato dalla tradizionale struttura 4+6; quanto agli *alexandrins*, l'accento di 6^{a} cade molto frequentemente su monosillabi atoni,

v. 1 Ça se passe sur les | fortifications
v. 6 Des bonnets avec les | panaches de fumées
v. 9 Et des tambours, et des | clairons à l'exercice,
v. 21 Dans les fossés, noire et | sèche, une chèvre broûte…

oppure all'interno di una parola:

v. 4 Et d'arbres maigres com|me des cannes à pêche
v. 5 Sous des bonnets de co|ton de nuages gris
v. 7 D'usines suburbai|nes, ça et là, semées
v. 12 Traversent la tristes|se de mes factions…
v. 13 Des tombereaux s'embour|bent, là-bas, sur la route.

La parte centrale del componimento, che è quella di maggior interesse dal nostro punto di vista, ha inizio dal v. 257 e prosegue fino al v. 478, per un totale di 222 versi[738]. Appare immediatamente molto diversa: il poeta infatti vi utilizza versi la cui misura varia liberamente dalle 2 alle 12 sillabe. Questi sono suddivisi in 18 strofe: la prima, lunghissima, conta ben 45 versi; le 5 seguenti sono tutte di 9 versi; le successive, a parte un paio di strofe brevi (una di 4 versi e una di 5), sono più uniformi, fra i 10 e i 16 versi ciascuna.

Riportiamo qui la prima lunga strofa di questa sezione:

[737] Ajalbert 1887, pp. 67-68.
[738] *Ivi*, pp. 76-83.

Ma maitresse s'étonne 6
De mon silence, et tousse 6
Et m'abandonne 4
Ses lèvres douces, 4
Ses lèvres folles, 4
Si douces que le vent s'arrête, 8
Comme un papillon sur les corolles… 9
Toute câline, sa tête 7
Sur mon épaule se penche 7
Et je sens s'insinuer dans ma manche 9
Sa main moite de fièvre 6
Et sa lèvre fondante se colle à ma lèvre, 12
Et sa bouche adorablement s'épanouit 12
Dans le mystère 4
De la fleur et du fruit… 5
Mais elle a fini de se taire, 8
La voilà qui jacasse et me raconte 10
Son adolescence 5
Après son enfance 5
Et, depuis, son existence, 7
Heure par heure, elle m'en fait le compte. 10
Elle me dit le prix 6
De ses robes et de combien de canaris 12
En cage son petit cœur est épris, 10
Et dans les eaux de sa mémoire, 8
Elle pêche des souvenirs, 8
Grimoire. 2
Menhirs. 2
Vers les huit ans, on la mit à l'école, 10
A dix ans, elle eut la rougeole, 8
Sa mère en faillit devenir folle! 9
Communion. 4
Confirmation. 5
Elle me promène à travers sa vie, 10
Les lys et les orangers du mariage, 11
Et les violettes de Parme du veuvage, 12
Comme à travers une campagne fleurie, 10
Comme à travers la gloire printanière 11
Des campagnes trop vite fanées, 9
Et elle effeuille sa destinée 9
Pour en fleurir ma boutonnière, 8
Et elle dit qu'elle s'est à moi donnée 11
Comme la dernière des dernières 9
Et que, peut-être, à présent, je la méprise, 11

Oh! rien que d'y penser son cœur se brise…[739] 10

Nel complesso, considerando l'intera sezione centrale del poemetto, la composizione versale risulta essere la seguente:

2 sillabe	2	8 sillabe	36
3 sillabe	2	9 sillabe	31
4 sillabe	8	10 sillabe	46
5 sillabe	6	11 sillabe	27
6 sillabe	18	12 sillabe	32
7 sillabe	14		

Le misure più frequenti – che rappresentano quasi l'80% dei versi – sono quindi quelle comprese fra le 8 e le 12 sillabe, con solo una leggerissima preferenza per le misure pari: ancora una volta, *alexandrins* e *décasyllabes*, ma anche *octosyllabes*, cui si affiancano *ennéasyllabes* e *endécasyllabes*. Guardando agli alessandrini, si riscontra lo stesso trattamento della cesura già evidenziato nelle altre sezioni del componimento. Su 32 versi, se ne contano 9 in cui la 6ª sillaba è costituita da un monosillabo atono (preposizione, articolo, pronome, possessivo):

v. 279 De ses robes et de | combien de canaris
v. 306 Tandis que toutes les | foudres morales tonnent
v. 329 Pauvre cher homme! ce | n'est pas que je le blâme,
v, 337 Ta jeunesse de ma | jeunesse disparue.
v. 347 Cataracte de ses | yeux! voilà qu'elle pleure
v. 412 Toute en mendiant son | pourboire d'une main,
v. 441 Qui rampent au fond de | mon cœur désappointé:
v. 452 Comme celle dont les | enfants vident le son
v. 460 Puisque cela dans mon | cœur n'a rien fait bouger,

altri 8 in cui cade all'interno di una parola:

v. 268 Et sa lèvre fondan|te se colle à ma lèvre,
v. 269 Et sa bouche adora|blement s'épanouit
v. 356 Et tout à coup écla|te, moqueur et vainqueur,
v. 364 Mais c'est fini! comme el|le disait tout à l'heure,
v. 394 On traîne, dans les ca|binets des restaurants,
v. 406 A se courber; les maî|tres d'hôtel, gras et ronds
v. 440 Où je ramasse tou|tes les causes de haines
v. 478 Et je lui en veux, sur|tout, de ne l'aimer plus…

ed infine 3 in cui essa è costituita da un *e muet* (è la cosiddetta *césure lyrique*):

[739] *Ivi*, pp. 76-77.

v. 292 Et les violettes | de Parme du veuvage
v. 467 Et de briller comme | les soleils sans chaleur,
v. 476 Et j'ai peur du fleuve| de ses pleurs où se noie

Se Ajalbert dimostra una notevole libertà nell'impiego dell'alessandrino – *alexandrin libéré* o *dodécasyllabe* – è tuttavia chiaro che per lui questo verso continua a rappresentare un discrimine importante: lo dimostra il fatto che la misura di 12 sillabe non venga mai superata. Ajalbert, diversamente da Moréas, ma anche da Laforgue e Kahn, non si dimostra interessato ad esplorare le possibilità offerte dal verso lungo, e nemmeno a farne un vessillo della propria liberazione dai vincoli tradizionali.

Si ritorna così a Dujardin che, pur inserendo *Sur les talus* fra i testi in *vers libres*, li definisce «des vers libres dans l'acception ancienne de l'expression, bien que libérés». Una delle ragioni di questo giudizio è che «les syllabes y apparaissent malgré tout comme numérées»: se i *vers libres* classici – meglio definiti *vers mêlés*, e ben rappresentati dalle favole di La Fontaine – erano caratterizzati dalla libera alternanza di misure appartenenti alla tradizione, fino naturalmente all'alessandrino, il *vers libre* di Ajalbert consiste nella libera alternanza di versi di tutte le misure, fino ad un alessandrino *libéré*. Secondo Dujardin, dunque, Ajalbert non ha abbandonato completamente l'abitudine al computo sillabico. Tuttavia, anche posta in questi termini, l'affermazione del critico rimane problematica, quasi che, per parlare di *vers libres*, sia necessaria la presenza di versi di misura superiore alle 12 sillabe. Per i primi *vers-libristes*, questa è una possibilità prevista e discussa, ma certo non un obbligo.

Difficile da spiegare è anche l'osservazione di Dujardin riguardo al fatto che questi versi non darebbero l'impressione di essere tutti delle *unités*: si sa ormai che questo è un punto particolarmente problematico nella definizione del *vers libre*, sul quale tuttavia il critico insiste moltissimo, in maniera tanto energica quanto vaga. I versi di *Sur les talus* tendono sicuramente a coincidere con unità sintattiche: come si può osservare nel brano sopra riportato, la versificazione sembra assecondare la sintassi, e fra i 222 versi che compongono la sezione centrale del componimento si possono individuare soltanto sette casi di *enjambement*, peraltro non particolarmente forti: ad esempio, nel brano poco fa citato:

Ma maîtresse s'étonne
De mon silence, et tousse (vv. 257-258)

Elle me dit le prix
De ses robes et de combien de canaris
En cage son petit cœur est épris (vv. 278-280)

Se insomma la libertà della versificazione di Ajalbert rimane, secondo Dujardin, discutibile, altri dubbi potrebbe suscitare il fatto che all'irregolarità delle unità strofiche faccia riscontro la regolarità delle rime. Anche nella sezione centrale del

componimento, infatti, gli schemi rimici, pur variando continuamente, coinvolgono sempre tutti i versi, senza lasciarne nessuno irrelato, e inoltre si esauriscono sempre all'interno della singola strofa (non ci sono quindi casi di rime interstrofiche). È chiaro dunque che la rima riveste ancora, in questo testo, un importante ruolo strutturante.

Oltretutto, proprio nel bel mezzo delle sezione "libera", si può riscontrare una inaspettata regolarità strofica e rimica: quella che riguarda i vv. 302-346[740], distribuiti in 5 strofe di 9 versi ciascuna. Fra tante strofe di misura diversa, questo temporaneo isostrofismo passerebbe quasi inosservato, ma ad evidenziarlo è il fatto che i versi di queste 5 strofe, benché di misura varia e irregolare, sono tutti rimati di tre in tre (secondo lo schema aaabbbccc), sicché quella che ne risulta è una serie di terzine monorime. Questa particolarità formale è sicuramente legata ad un cambiamento a livello di contenuto, o meglio di prospettiva: qui infatti il protagonista cede la parola alla sua compagna, di modo che in questa parte del componimento (e solo in questa) è lei a parlare in prima persona.

Dall'inchiesta di Huret alle *Mémoires en vrac*

Nell'ambito dell'*Enquête sur l'Évolution littéraire* del 1891, Ajalbert è l'ultimo intervistato del gruppo dei *Néo-réalistes*. Il giornalista lo presenta ricordando da una parte il suo debutto, cinque o sei anni prima, «dans les revues ultra-décadentes du quartier-Latin» e i suoi rapporti di amicizia con «la plupart des symbolistes et décadents actuels», dall'altra il suo recente romanzo *En amour*, che «l'a mis en bonne place parmi les néo-réalistes»[741]. Quando gli viene chiesto se si consideri simbolista o naturalista, Ajalbert risponde di non essere più né l'una né l'altra cosa, pur senza voler rinnegare i suoi esordi letterari in compagnia dei simbolisti[742]. Nessuna dichiarazione invece sulla questione del *vers libre*: a questo proposito, Ajalbert si limita ad un'affermazione quanto mai vaga: «L'assonnance, le vers libre, c'est vieux comme la littérature»[743].

Nelle *Mémoires en vrac*, composte diversi anni più tardi, l'autore si sofferma un po' di più sull'argomento. Al capitolo XIII, riporta quasi integralmente il testo di *Sur les talus* e, nel presentarlo, osserva che qualche curioso dell'epoca potrà trovare di un certo interesse questo poemetto «où, avec tous, je me mettais au vers libre»[744]. Nel capitolo successivo, egli ricorda di essere stato fra i poeti che per primi si sono avvicinati a questa nuova forma, e di aver persino dato indicazioni in merito ad essa a Vielé-Griffin e a De Régnier. Ricorda il contesto in cui è nato il *vers libre*: l'esasperazione nei confronti della «discipline parnassienne, où le meilleur vers dépendait de la "difficulté

[740] *Ivi*, pp. 77-78.
[741] Huret 1891, p. 271.
[742] Cfr. *ivi*, p. 274: «Oh! je ne suis guère plus naturaliste que symboliste. Tout cela, ce sont des mots pas souvent justes. En tout cas, c'est dans les revues décadentes, symbolistes et instrumentistes, dans le *Décadent*, dans le *Symboliste*, dans la *Vogue*, dans *Lutèce*, dans la *Revue Indépendante*, que j'ai publié la plupart de mes vers et mes premières nouvelles. C'est en compagnie des symbolistes que j'ai vécu mes premières années littéraires, et je ne le regrette pas, la bohème est douce, quand elle ne dure pas».
[743] *Ivi*, p. 273.
[744] Ajalbert 1938, p. 217.

vaincue"»; la riforma dell'alessandrino da parte dei poeti romantici; il genio di Rimbaud, Corbière, Verlaine e Laforgue, che non poteva sopportare «le servage des pieds comptés sur les doigts». E rimarca il fatto che il *vers libre* non deve essere considerato come un sintomo dell'ignoranza dei poeti che lo praticarono, ma al contrario come il risultato di una profonda conoscenza «des secrets du trésor poétique, de ses enrichissements ou de ses appauvrissements à travers les siècles»[745]. Tuttavia, Ajalbert non propone in questa sede alcun tentativo di definizione o descrizione del *vers libre*.

Quanto alla propria poesia, l'autore dichiara di aver chiuso, dopo *Sur les talus*, con il verso, «libre ou non», e aggiunge: «C'est en prose que je devais renouer avec la poésie»[746]. Infatti, ricordando la sua prima opera in prosa, il romanzo *Le P'tit*, del 1888, dichiara: «C'est là que Dujardin aurait trouvé mon utilisation du vers libre, dans le déroulement des commérages de la boutique suburbaine»[747]. E riporta un brano, tratto dalle prime pagine del romanzo, che riproduce le chiacchiere di un gruppo di donne, con una serie di brevi battute che sembrano accavallarsi l'una sull'altra:

> Ce n'est pas un garçon, voyez-vous, c'est une fille…
> Il va sur ses quinze ans, on lui en donnerait plutôt dix-huit…
> Sérieux comme un homme…
> Propre comme un sou…
> Il n'use pas…
> Un pantalon lui fait six mois…
> Et avancé pour son âge…
> Vous ne le feriez pas jouer une minute…
> Toujours la tête dans les livres, à s'en rendre malade…
> Comment voulez-vous que les sangs circulent…
> C'est bien du tracas, et, encore pas sûr de réussir…
> Mais vous comprenez, c'est pour lui, ce qu'il en fait…[748]

A voler prendere sul serio l'indicazione di Ajalbert, non si può non notare che questi *vers libres* sono qualcosa di profondamente diverso da quelli di *Sur les talus*, per il contesto di prosa – e prosa narrativa – nel quale si inseriscono, per l'intento naturalistico con il quale sono stati composti, e per la forma che assumono, decisamente prosastica, priva di qualsiasi rimando alla poesia tradizionale. Ma è lo stesso Ajalbert a commentare con ironia, dopo aver riportato questo passo: «Que loin, combien loin de notre Vielé-Griffin»[749].

[745] *Ivi*, p. 237.
[746] *Ibidem*.
[747] *Ivi*, p. 240.
[748] *Ivi*, pp. 240-241. Il brano è tratto da Ajalbert 1888, p. 10.
[749] *Ivi*, p. 241.

Albert Mockel

Albert Mockel è il primo autore belga a comparire nell'elenco delle pubblicazioni in *vers libres* stilato da Dujardin; la sua opera consente dunque di ampliare la geografia del movimento simbolista e versoliberista francese, che ha visto la partecipazione numerosa e significativa di scrittori e poeti provenienti da questa allora giovanissima nazione.

Mockel nacque nel 1866 a Ougrée, nei dintorni di Liegi, da una famiglia della borghesia industriale[750]. A Liegi frequentò l'università, ed è a quegli anni che risalgono i suoi esordi letterari, come collaboratore di una rivista studentesca, «L'Élan littéraire», della quale divenne proprietario nel 1886. Fu allora che «L'Élan littéraire» divenne «La Wallonie» (1886-1892[751]), il periodico a cui il nome di Mockel è indissolubilmente legato. Sotto la sua direzione, «La Wallonie» fu non solo il principale organo del Simbolismo in Belgio, ma anche un importantissimo punto d'incontro fra i simbolisti francesi e belgi; la rivista partecipò attivamente ai dibattiti in corso sulle riviste letterarie parigine – compreso quello sul *vers libre* – e accolse gli scritti di autori francesi di spicco – Mallarmé, Verlaine, Moréas, De Régnier, Ghil, Kahn – accanto a quelli di autori belgi come Émile Verhaeren, Georges Rodenbach, Max Elskamp. Come ha osservato Gorceix, «Mockel fait coup double en quelque sorte, en rétablissant le lien avec les écrivains français, initiateurs de l'expérience symboliste, et en donnant à sa revue une portée internationale»[752]. Nel 1889 Mockel si stabilì a Parigi, dove frequentò i famosi *Mardi* di Mallarmé, entrò in contatto con le maggiori personalità letterarie dell'epoca, e cominciò a collaborare a numerose riviste, contribuendo in maniera significativa a diffondere a Parigi le opere degli scrittori belgi, o meglio, degli scrittori francesi di nazionalità belga: Mockel infatti si considera un rappresentante della "littérature française de Belgique"[753].

La produzione poetica di Mockel, tutta all'insegna del Simbolismo, non è particolarmente ampia: dopo le prime prove in rivista, e la pubblicazione dietro pseudonimo di un breve e curioso romanzo auto-satirico, *Les Fumistes wallons* (1887), la sua prima raccolta poetica è *Chantefable un peu naïve* (1891), seguita da *Clarté* (1901) e, a diversi anni di distanza, da *La Flamme stérile* (1923) e *La Flamme immortelle* (1924). Di maggior rilievo sono i suoi saggi, in particolare *Propos de littérature* (1894), e quelli dedicati a singoli autori, come *Stéphane Mallarmé, un héros*

[750] Per le indicazioni biografiche, cfr. Gorceix 2009, p. 25.
[751] Sembra che la durata settennale della rivista sia stata stabilita dallo stesso Mockel: «la date de fin de parution avait été programmée par Mockel qui estimait qu'une revue ne devait pas dépasser sept années d'existence» (Paul Aron, Jean-Pierre Bertrand, «La Wallonie», dans *Les 100 Mots du symbolisme*, Paris, PUF, 2011, p. 123).
[752] Gorceix 2009, p. 21.
[753] Contrapposta ad una "littérature belge de langue française". Sulla questione, cfr. Benoît Denis et Jean-Marie Klinkenberg, *La Littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Bruxelles, Labor, 2005.

(1898) e *Émile Verhaeren, un poète de l'énergie* (1917). È chiaro che l'importanza di Mockel nel panorama letterario francese *fin de siècle* non deriva tanto dalla sua produzione poetica, quanto dalla sua attività di critico e di teorico del Simbolismo, di intermediario o *passeur* tra la Francia e il Belgio, e di animatore della vita letteraria del tempo: uno di quegli individui «largement dotés en capital relationnel et susceptibles d'infléchir effectivement, en favorisant les rencontres entre individus et en offrant des espaces de publication, l'état du champ littéraire dans lequel ils s'inscrivent»[754].

L'Horizon vide, *Le Cygne* e *L'Antithèse*

Nel saggio di Dujardin del 1922, Albert Mockel compare innanzitutto come direttore de «La Wallonie», una delle tre riviste – insieme a «La Vogue» di Gustave Kahn e a «La Revue indépendante» dello stesso Dujardin – sulle quali sono stati pubblicati i primi testi in *vers libres*[755]. E i primi testi in *vers libres* apparsi su «La Wallonie» sembrano essere stati proprio quelli di Albert Mockel: Dujardin cita dapprima due componimenti, *L'Horizon vide* e *Le Cygne*, pubblicati nell'agosto 1887, poi un terzo, *L'Antithèse*, del maggio 1888[756]. La raccolta del 1891, *Chantefable un peu naïve*, viene invece inserita fra le opere nelle quali il *vers libre* ha trovato una ormai piena realizzazione[757].

Le pagine che Dujardin dedica a Mockel sono particolarmente interessanti perché, in questo caso, sono occupate quasi interamente dalla lettera, datata 2 settembre 1920, con la quale Mockel risponde alle domande del critico sui suoi esordi versoliberisti. È chiaro che, per quanto riguarda Mockel e i suoi primi testi in *vers libres*, Dujardin si rifà direttamente alle indicazioni dell'autore: è in questa lettera, infatti, che Mockel individua in *L'Horizon vide* e *Le Cygne* i suoi primi esperimenti versoliberisti, e Dujardin accoglie questa indicazione, benché essa possa sembrare, come si vedrà, piuttosto discutibile.

Nella sua lettera, dunque, Mockel fa risalire i suoi primi tentativi di rinnovamento della forma poetica al 1886 – quando, scrive, non conosceva ancora né Rimbaud né Laforgue – e li attribuisce, da una parte, all'insofferenza per l'alessandrino e, dall'altra, ad un'influenza musicale:

> C'est donc tout naïvement que j'ai cherché à renouveler musicalement le vers, – écœuré que j'étais du ronron lourd et monotone de l'alexandrin. Bach et son inépuisable éclosion rythmique, Chopin par sa libre fantaisie, Beethoven et son récitatif, Richard Wagner m'avaient sans doute influencé. L'alexandrin qui rampe sur ses douze pattes et s'articule en hémistiche, comment n'en pas comparer la structure avec celle de la vieille «phrase» des musiciens, – membrée de huit

[754] Saint-Amand 2015.
[755] Cfr. Dujardin 1922, p. 28.
[756] Cfr. *ivi*, pp. 33-34 e 35.
[757] Cfr. *ivi*, p. 39.

> mesures et segmentée en incises, – cette phrase symétrique que le génie de Wagner avait à jamais rompue?[758]

Stando alla lettera, nel 1886 Mockel avrebbe composto un primo testo, intitolato *Intuition*, «où des vers de quatorze ou quinze syllabes alternaient avec des alexandrins aux coupes diverses et avec la prose rythmée»[759]. Ma di fronte alle critiche dei suoi colleghi e amici, avrebbe deciso di cambiare strategia, proseguendo la propria ricerca formale «dans le sens du poème en prose»[760]. I primi risultati di questa ricerca sarebbero rappresentati appunto da *L'Horizon vide* e *Le Cygne*, a proposito dei quali Mockel precisa: «Tout cela n'était pas encore le vrai vers libre, – bien que, pour certains passages du *Cygne*, la forme typographique seule s'en éloigne»[761].

La svolta, per Mockel, è stata determinata dalla lettura dei *Palais Nomades*, la raccolta di Gustave Kahn pubblicata nel 1887: «Dans les *Palais Nomades* […] je voyais se réaliser par miracle ce que depuis deux ans, en gosse mal initié, perdu dans une province lointaine, je cherchais avec des tâtonnements pleins de gaucherie»[762].

L'Horizon vide e *Le Cygne* si inseriscono in una serie di nove testi pubblicati da Mockel sotto il titolo complessivo, e già di per sé significativo, di *Quelques proses*. Il primo, *Introduction*, è appunto un'introduzione di carattere descrittivo: il poeta si trova immerso in un paesaggio che è quello della *banlieue* di Ougrée, la sua regione natale, e osserva due bambini che si trovano a passare di lì; qualcosa in loro – la dolcezza della bambina, la volontà tenace del bambino – fa sorgere in lui dei ricordi, o piuttosto una *Rêverie*, che viene sviluppata nei testi successivi: *La Volonté Parfaite* (II-III), *À la mer* (IV-V), *L'Horizon vide* (VI), *L'Amour* (VII), *La Science* (VIII) e *Le Cygne* (IX). Si tratta di una serie di visioni di carattere simbolico, dalle quali emerge la figura di un poeta eroico ma triste, che si erge solitario al di sopra di un'umanità in declino, e al contempo ne è il rappresentante, in perenne tensione verso un ideale (l'Amore, la Bellezza, la Verità) che rimane sempre irraggiungibile.

Come indica il titolo, queste *Quelques proses* sono in prosa, costituiscono cioè una serie di *poèmes en prose*, e così si può definire anche *L'Horizon vide*, in cui il poeta si rivolge direttamente alla sua *Rêverie*. Tuttavia *L'Horizon vide* comprende anche due strofe di 8 versi ciascuna inserite l'una in apertura e l'altra all'interno del testo in prosa, e in perfetta continuità con quest'ultimo. La seconda strofa è interamente composta in alessandrini regolari (solo il quinto, «Tu me voilais l'horizon morne, et la douleur», è costruito come un *alexandrin ternaire* 4-4-4), rimati secondo lo schema ABBCCBBA, dove la rima in A è identica, mentre le altre sono rime solo *pour l'oreille*. La prima strofa è invece la seguente:

---

[758] *Ivi*, p. 61.
[759] *Ibidem*.
[760] *Ivi*, p. 62.
[761] *Ibidem*.
[762] *Ibidem*.

	Frêle enfant que chérit mon âme	8
	Pourquoi t'enfuir aux si vagues oublis,	10 (4+6)
	Aux oublis douloureux des lointains amollis	12 (6+6)
	Tièdes sourires?	4
5	En allé! Oh pourquoi rebelle à mes désirs?	12 (6+6)
	Tes yeux noirs de métal aux reflets abolis,	12 (6+6)
	Métalliques et lents, les voir et leurs folie:	12 (6+6)
	Les sentir frissonner aux brises de mon âme!...[763]	12 (6+6)

Citando i primi 4 versi di questa strofa, Dujardin osserva che questi «peuvent être considérés comme un essai de vers libres»[764]. Ma si tratta di un'osservazione difficilmente condivisibile, considerando che si tratta di soli 4 versi, di cui due brevi, di 8 e 4 sillabe, e due corrispondenti ad un *décasyllabe* e ad un *alexandrin* perfettamente regolari, seguiti poi da 4 alessandrini anch'essi regolari e organizzati in una strofa regolarmente rimata, secondo lo stesso schema dell'altra. È più probabile che Mockel, nell'ambito delle sue ricerche formali «dans le sens du poème en prose», consideri il caso de *L'Horizon vide* significativo più per la commistione di versi e prosa che lo caratterizza, che per l'impiego di *vers libres*.

Anche l'altro componimento citato – *Le Cygne*, ultimo della serie – sembra andare in questa direzione, quella cioè di una convergenza di prosa poetica e verso, ma in maniera differente. *Le Cygne* si presenta infatti anch'esso come poesia in prosa, e senza intarsi versali, ma, rispetto alle altre *proses*, appare composto da paragrafi più brevi e separati l'uno dall'altro da un bianco tipografico. Se ne riporta qui l'incipit:

> Loin dans l'azur, et haut, très haut, paraît un oiseau gigantesque, au vol triomphal et puissant.
>
> – Vole, vole au subtil de l'azur, belle ampleur de neige ailée, Cygne divin, joyau du Zénith.
>
> L'air fuit loin de lui…; s'émoussent les rayons de vie exsangue et pâle, et meurent à son approche:
>
> Là-bas fuit la tempête sous la cravache de son regard.
>
> L'oiseau chatoyant de nuances magiques, sourit de lumière au sublime des nuées; gloire à son col, de grâce flexible! Et glissent les ailes, glissent candides et plus nacrées qu'à l'horizon de mer les voiles s'effaçant diaphanes.

[763] Mockel 1887, p. 251.
[764] Dujardin 1922, p. 33.

– Vole, vole au subtil azur, belle ampleur de neige ailée, Cygne divin, joyau de Zénith.[765]

Dujardin sembra concordare perfettamente con Mockel nell'osservare che, ne *Le Cygne*, «il suffit, à certains passages, de modifier la typographie pour reconnaître de parfaits vers libres»[766], e cita come prova la frase «Là-bas fuit la tempête sous la cravache de son regard», che è l'unica peraltro ad occupare meno di una riga, nell'impaginazione de «La Wallonie». Ancora una volta, dunque, si ripresenta la spinosa questione della distinzione fra *poème en prose* e *vers libre*; tuttavia i paragrafi de *Le Cygne*, per quanto brevi, sono sempre sintatticamente autonomi e chiusi dal punto fermo, e non si registra alcun esempio di *alinéa enjambé*.

L'elenco compilato da Dujardin comprende un terzo testo di Mockel, *L'Antithèse*, che fa parte di un'altra serie di componimenti pubblicati su «La Wallonie» fra gennaio e settembre 1888, con il titolo complessivo di *Soirs mouvants*. È lo stesso Mockel, in apertura del primo di questi testi – suddiviso in *Introduction* e *Finale* – a specificare: «Le premier chapitre, et la conclusion, d'une suite analogue aux Quelques Proses partiellement publiées dans *La Wallonie*, l'an dernier»[767]. Di questa nuova *suite* fanno parte, oltre a *Introduction* e *Finale*, anche *L'Antithèse*, *Le But* e *Le seul Amour*[768].

Fra questi, *L'Antithèse* è l'unico testo in versi, fatta eccezione per la breve nota introduttiva in prosa[769]. Si tratta di un componimento piuttosto ampio, di 91 versi, suddivisi in maniera irregolare in strofe che contano da un minimo di 2 versi ad un massimo di 25. Anche le misure versali sono piuttosto varie, comprese fra le 3 e le 12 sillabe, benché i versi inferiori all'*octosyllabe* siano molto rari, e benché fra le misure più lunghe ci sia una netta preferenza per quelle pari, di 8 e 10 sillabe, ma soprattutto di 12:

3 sillabe	1	8 sillabe	18
4 sillabe	1	9 sillabe	11
5 sillabe	2	10 sillabe	15
6 sillabe	1	11 sillabe	7
7 sillabe	4	12 sillabe	31

[765] Mockel 1887, pp. 256-257. Il paragrafo «Vole, vole au subtil azur…» si ripete, con alcune variazioni, lungo tutto il corso del brano, come una sorta di ritornello; ma si tratta di un procedimento che rientra pienamente nella pratica del *poème en prose*.
[766] Dujardin 1922, p. 33.
[767] Albert Mockel, *Soirs mouvants*, in «La Wallonie», III, n. 1, 31 janvier 1888, p. 62.
[768] Per *L'Antithèse*, cfr. Mockel 1888; *Le But* e *Le seul Amour* compaiono in «La Wallonie», III, n. 6, 31 juillet 1888, pp. 273-284 e III, n. 8, 30 septembre 1888, pp. 347-349.
[769] Nella nota introduttiva Mockel spiega: «Un fragment des *Soirs mouvants*. Le héros du livre, après avoir examiné (dans leurs rapports avec le bonheur), et repoussé, touts les buts que présente la vie, s'arrête à l'idée de l'Art; cette idée, il la choie avec une complaisance attristée par ses désillusions précédentes; et malgré lui, sous l'espoir qui lui sourit dans ce but nouveau, vient sourdre sourdement, puis retomber, la pensée de l'Inaccessible. – Des voix lui disent la fleur de l'illusion» (Mockel 1888, p. 220).

Fra i versi di 10 e 12 sillabe, inoltre, la maggioranza rispetta la struttura tradizionale del *décasyllabe* e dell'*alexandrin*: si contano cioè 10 *décasyllabes* del tipo 4+6 e ben 22 *alexandrins* regolari 6+6. Il limite delle 12 sillabe, inoltre, non viene mai superato: Mockel dunque non arriva a riproporre quei versi di 14 o 15 sillabe che, nella lettera a Dujardin, dichiara di aver composto fin dal 1886. Tuttavia, la varietà delle misure impiegate è sufficiente a riconoscere a questi versi lo status di *vers libres*, oltretutto organizzati in un sistema di *strophes libres*:

	Fleur de neige,	3
	au monde impur exilée	7
	en songe épars,	4
	fleur d'exil aux pleurs d'argent,	7
5	frêle écho d'un amour défunt,	8
	âme exhalée en parfums	7
	aux plaines d'azur,	5
	à toi, Rêveuse, à toi mon Désir.	9
	Ta clochette sonne le glas du Passé.	11
10	Sonne, elle sonne! et le Présent s'étonne	10
	vers cet Avenir foulant un passé lassé.	12
	Fleur de neige au songe d'amour	8
	fleur d'exil à toi mon orgueil.	8
	Ingénue aux caresses des Jours	9
15	vois-tu ces cœurs et leur désir en deuil,	10
	ces cœurs en deuil d'une Âme perdue,	9
	les sceptiques pleurant leur bel espoir déçu	12
	balancer l'encensoir de leur espoir en pleurs	12
	vers toi, la belle Vierge, – indifférente et Vierge.	12
20	Oh! dans l'Église des Rancœurs	8
	leur âme si folle exaltée vers ton Art!	11
	Et leur âme *impuissante* à sonder ton Regard, –	12
	– le cercueil de leur âme lourde, –:	8
	le très lourd cercueil a surgi, roide et blafard.	12
25	Car dans l'Église des Rancœurs	8
	où l'orgue, la voix, le tocsin,	8
	sous les blocs marmoréens des nuées	10
	lugubrement effeuillent les fleurs du destin,	12
	– oui, dans l'Église des Rancœurs	8
30	tinte un sourire d'harmonie atténuée,	12
	tinte le cristal des perles musicales,	11
	tintent les initiales joailleries:	12
	rosée aux lèvres de ta clochette fleurie	12
	Harpes d'éther illuminées,	8

35	pâles illunées;	5
	flûte élue aux caprice et puériles ruses	12
	du rythme, la flûte ingénue![770]	8

Questo breve estratto permette di farsi un'idea dell'aspetto del componimento, che appare movimentato per via dell'impiego di rientri tipografici – indipendenti, come già nella prima produzione di Kahn, rispetto alla misura dei versi. La struttura dei versi risulta *concordante* con la sintassi (non si registrano *enjambements*), e testimonia l'attenzione riservata da Mockel alla dimensione fonica e musicale della composizione. La rima di fine verso rimane una presenza significativa, benché non venga impiegata in maniera sistematica, e benché non rispetti le tradizionali regole grafiche (come nei casi di *défunt* : *parfums*, vv. 5-6; o di *amour* : *Jours*, vv. 12-14), ma viene inserita in una rete di rimandi fonici che si estende anche all'interno dei versi: si possono infatti individuare diverse rime interne (ad esempio *Sonne* : *étonne*, v. 10; *espoir* : *encensoir*, vv. 17-18; *musicales* : *initiales*, vv. 31-32), alcune anafore (in particolare ai vv. 30-32), e numerose figure iterative. Queste riguardano talvolta versi attigui, che ripropongono insistentemente gli stessi termini (ad esempio i vv. 15-16, o i vv. 22-24); ma ci sono anche ripetizioni a distanza, come i vocativi *fleur de neige* (vv. 1 e 12) e *fleur d'exil* (vv. 4 e 13), o il verso «Oh! dans l'Église des Rancœurs» (v. 20), riprodotto con lievi variazioni ai vv. 25 e 29. Del resto, nei suoi *Propos de littérature* (1894), Mockel scriverà, a proposito della rima:

> Si sa position en évidence la doue d'une importance spéciale, la rime n'a pourtant pas, dans le vers moderne, un rôle indépendant du rôle des autres sons. Elle doit, pour acquérir toute sa valeur, s'allier avec les tons syllabiques voisins ou se fondre en leur rumeur.[771]

Chantefable un peu naïve

Nell'ambito dell'inchiesta condotta da Georges Le Cardonnel e Charles Vellay per il «Mercure de France» all'inizio del Novecento, Albert Mockel viene presentato ai lettori come l'autore di *Chantefable un peu naïve*, «volume en vers libres paru sans nom d'auteur et sans préface et qui eut alors – c'était en 1891 – les allures d'un manifeste»[772].

Il termine *chantefable* indica, nella tradizione medievale francese, un componimento drammatico nel quale si alternano parti recitate, in prosa, e parti cantate, in versi. Il volumetto di Mockel, che si apre con una citazione da Wagner e una dedica «*à la simple Elsa qui fut aimée du Chevalier au Cygne*», ha in effetti una forma composita, poiché le 23 poesie in versi che contiene sono precedute da una *Introduction*

[770] Mockel 1888, pp. 220-221.
[771] Mockel 1894, p. 129.
[772] Le Cardonnel-Vellay 1905, p. 227.

e seguite da un *Épilogue*, entrambi costituiti da brani di prosa[773]; a questo si aggiunge la presenza, subito dopo l'*Introduction*, di un *Prélude* composto da diverse pagine di partitura musicale che, spiega Mockel nella nota finale, dovrebbe «fixer l'atmosphère de ce drame» e «suggérer la vie antérieure du sujet que j'analyse»[774]. Secondo Gorceix, con questa prima raccolta Mockel intende, da una parte, «marquer l'importance de l'élément musical dans la nouvelle école littéraire» e, dall'altra, «réaliser l'idéal d'une poésie puisée aux sources de la fable»; tuttavia, «plus que la fable elle-même, c'est plutôt la musique du vers qui fait l'intérêt de ce qu'il appelle "une grande symphonie lyrique"»[775].

La poesia d'apertura, *Dans les petites maisons branlantes*, è la più lunga della raccolta, con ben 111 versi, e osservandone l'incipit si può ben capire come mai il volume sia stato considerato, all'epoca della sua pubblicazione, un manifesto poetico:

Dans les petites maisons branlantes, qui songent sous leur patine de passé, 21?
dans les vieilles petites maisons vit une petite Fée suave qui est l'âme des petites maisons. 29?

Dans les greniers, les vieux greniers tout vibrants d'or, 12 (6+6)
l'or qui rutile sur leurs vieux flancs de bois, 11
dans les vieux greniers vibrants d'or vit une petite Fée suave qui est l'âme des greniers d'or. 26?

Dans la forêt au front d'ancêtre, 8
sur les vieux chênes, moussus, chenus, 9
dans les lacs où leur front s'immerge vibre une âme de Fée inconnue. 18?

Dans les ruisselets encore vierges, 8
sous les lutins qui se poursuivent et s'esquivent, 12 (6+6)
dans les ruissels aux contours fluides 9
gazouille une petite Fée limpide. 10

Je te connais Fée lazuline 8
je te connais, la Juvénile! 8
Toi, la si vieille, comme des siècles, 9
et toujours tes flancs puérils. 8
Toi la longue voix d'une âme qui s'éplore, 11
Toi la profonde voix des temps morts: 9
et ton lamento qui s'atténue 9

[773] La distinzione, che comunque non lascia dubbi, viene marcata anche a livello di caratteri tipografici, poiché i due brani liminari in prosa sono stampati in tondo, mentre le poesie in versi sono in corsivo, come avveniva notoriamente sulle pagine de «La Vogue».
[774] Mockel 1891, p. 149.
[775] Gorceix 2009, p. 26.

vers ces graciles cantilènes d'ingénue. 12

Toi, la voyante, qui as vécu; 9
toi, la sachante, qui as souffert. 9

Toi la mutine sous le noir poids des ères 11
et toujours la gamine 6
en rêves que ton grêle sourire lutine, 12
– oh ton vernal souris d'églantine! 9

Petite Fée triste comme un reflet de souvenirs roses, 15
– et fugaces caprices emmi les passe-roses 13
du roitelet, lorsqu'il se pose! 8
toi, l'adorablement futile 8
comme la noblesse de ce qu'ils nomment inutile, 14
oh – toi, la grâce timide et qui n'ose, 10
timide avec tes gaucheries infantiles 11
– toi qui t'insinues en subtile 8
dans le secret des yeux moroses, 8
je te connais, la Juvénile, 8
vieux doux parfum de ces vieilles choses.[776] 9

Il testo si apre con alcuni versi lunghissimi – vv. 1, 2, 5 e 8 – che, posti così all'inizio del primo componimento della raccolta, hanno evidentemente lo scopo di ostentare la conquistata libertà formale; tanto più che versi così lunghi non compaiono più nel corso di questo componimento, né in tutto il resto della raccolta. A parte questi quattro versi, le misure impiegate in *Dans les petites maisons branlantes* risultano essere le seguenti:

4 sillabe	1	11 sillabe	5
6 sillabe	3	12 sillabe	40
8 sillabe	21	13 sillabe	5
9 sillabe	16	14 sillabe	7
10 sillabe	8	15 sillabe	1

Come si può vedere, la varietà è notevole e, se l'alessandrino rimane la presenza in assoluto più significativa, pari a oltre un terzo del totale, non mancano però alcuni versi che ne superano la misura. Si riconfermano invece, per quanto riguarda l'organizzazione strofica e l'impiego della rima, l'irregolarità di cui Mockel aveva già dato prova nelle poesie de «La Wallonie»: tutti i testi di *Chantefable un peu naïve* sono composti in strofe di diversa estensione e sono liberamente e variamente rimati. Anche

[776] Mockel 1891, pp. 35-37. Si riproduce qui l'impaginazione dell'originale, in cui i versi lunghi vanno a capo come prosa, allineandosi al margine sinistro.

qui, la rima è una presenza molto importante, ma non è sistematica, non rispetta le regole grafiche classiche, non si colloca esclusivamente alla fine del verso, e deve essere integrata con altri fenomeni fonici e iterativi. Le figure iterative, in particolare, sono molto diffuse in questo componimento come nel resto della raccolta: qui, ad esempio, le prime 4 strofe sono caratterizzate dall'anafora di *dans* (vv. 1, 2, 3, 5, 6, 8, 9, 11), e le prime due in particolare sono costruite sulla ripresa degli stessi sintagmi (*Dans les petites maisons branlantes* […] *dans les vieilles petites maisons* […] *des petites maisons*, vv. 1-2; *Dans les greniers, les vieux greniers tout vibrants d'or* […] *dans les vieux greniers vibrants d'or*, vv. 3-5). A partire dalla quinta strofa, ha avvio una serie di anafore in *Toi*, che prosegue nelle strofe successive. Anafore e ripetizioni sembrano assumere quindi un ruolo importante nel determinare la costruzione dei versi e delle strofe.

Propos de littérature

Si è già avuto modo di notare, presentando la figura di Albert Mockel, che la sua importanza per il movimento simbolista è determinata più dal suo ruolo di teorico e critico che dalla sua produzione poetica. Vale la pena quindi di approfondire almeno la prima delle sue opere teoriche, *Propos de littérature*, che rappresenta anche un importante contributo alla riflessione sul *vers libre*. Il saggio si propone come un'analisi dell'estetica e della poetica simbolista, a partire dallo studio comparato di due autori rappresentativi del movimento, al contempo vicini e diversi, in qualche modo complementari: Henri de Régnier e Francis Vielé-Griffin.

Secondo Mockel, la motivazione che ha spinto la maggior parte dei poeti suoi contemporanei a scrivere è «le sentiment d'une vision nouvelle des choses»[777], ed è indubbio che questa nuova visione sia dovuta almeno in parte alla musica, e alle trasformazioni a cui la musica è andata incontro nel XIX secolo. La distinzione fra la poesia parnassiana e quella simbolista viene illustrata da Mockel, come già da Gustave Kahn, come il risultato di una diverso rapporto con le altre arti: «L'École parnassienne […] fut avant tout plastique et s'orienta spécialement vers la sculpture»; «mais la Poésie n'est pas que l'espace, elle est aussi le temps; elle n'est pas l'image seule mais encore la musique»[778]. Mockel esprime una concezione della Poesia come *art synthétique* o *art total*, punto d'incontro di tutte le arti:

> La Poésie n'est ni la musique, ni la sculpture, ni la peinture, ni l'architecture, ni la morale; mais qu'elle soit philosophique par son idéale portée, que l'ordonnance la montre architecturale, que ses images la colorent et la dessinent, que par ses rythmes et ses harmonies elle atteigne la musique – et que, musique, philosophie, peinture et dessin, elle soit en même temps *tout cela*, car elle se

[777] Mockel 1894, p. 75.
[778] *Ivi*, pp. 110-111. Cfr. Kahn 1897, p. 8: «Notons que la plupart des romantiques et des parnassiens fréquentaient surtout comme art voisin, la peinture […]. La génération suivante fut submergée de musique».

> nourrit de tous les arts et de toute la pensée, comme elle les pénètre elle-même de son vivant effluve.[779]

Tuttavia, emerge chiaramente il suo rapporto privilegiato con la musica, ed è chiaro che proprio dalla musica, e dall'evoluzione alla quale la musica è andata incontro alla fine del XIX secolo, deriva l'esigenza di rinnovamento formale che caratterizza la poesia simbolista:

> La mesure traditionnelle ne pouvait plus régner seule sur la strophe. Comme les autres vers français anciens, l'alexandrin est fondé sur cette convention que toutes les syllabes ont une égale durée. Imagine-t-on une symphonie composée tout entière de noires ou de rondes, obligatoirement?[780]

Il carattere convenzionale dell'alessandrino ne fa «une mesure arbitraire et artificielle»[781]. Mockel, rifacendosi evidentemente a Mallarmé, spiega che «la raison d'être du mètre fixe est d'objectiver le vers; il le distingue dès l'abord du langage quotidien et donne à la parole l'aspect de la chose définitive et invariable», ma dichiara che «ce résultat est accessible par d'autres règles, (chaque poète peut avoir les siennes, comme l'a dit M. Stéphane Mallarmé)»[782].

Ma quali sono queste regole? Si arriva qui al punto centrale della teoria del *vers libre* proposta da Mockel:

> C'est l'*analyse logique* qui détermine les limites du vers moderne. […] La proposition grammaticale coïncide avec le vers, ou, plus souvent, les membres de chaque proposition sont PRESENTES SEPAREMENT; parfois même il suffit d'un fragment de l'un d'eux pour remplir tout un vers lorsqu'il a une particulière importance descriptive, suggestive ou dramatique.[783]

Il *vers libre* viene quindi a coincidere con la proposizione o, più spesso, con uno dei sintagmi che la compongono. Michel Otten ha fatto notare l'importanza di questa analisi: «On a parfois taxé les vers-libristes de naïveté: voulant se libérer du vers traditionnel, ils se seraient rendus "esclaves de l'analyse logique" sans même s'en apercevoir. On voit que Mockel est au contraire très conscient de ce processus, puisqu'il en fait la condition même du vers libre»[784].

Naturalmente questa definizione del *vers libre* implica il rifiuto dell'*enjambement*. Come spiega Mockel, la poesia francese tradizionale è caratterizzata dalla «conjonction précise» fra metro e sintassi, e questa produce un effetto di monotonia al quale i poeti romantici hanno cercato di porre rimedio facendo ampio uso dell'*enjambement*.

[779] Mockel 1894, p. 111.
[780] *Ivi*, p. 133.
[781] *Ivi*, p. 132, nota.
[782] *Ivi*, p. 134.
[783] *Ivi*, pp. 129-130.
[784] Otten 1962, p. 47.

Tuttavia, la monotonia non derivava dalla *concordance*, bensì dall'impiego di una misura fissa, che «forçait à ne penser que par six syllabes à la fois, – uniformément», e che «divisait les syllabes six par six et douze par douze en supposant à chacune d'elles une valeur rythmique égale»[785]. Per questo il *vers libre* non ha più bisogno dell'*enjambement*:

> Si les Romantiques avaient dû, pour amoindrir la monotonie de la strophe, entrelacer souvent par des dispositions contrariées les mouvements de la phrase et l'armature fixe du vers, il n'est plus besoin d'un tel artifice dans les techniques d'aujourd'hui. L'enjambement, autrefois constamment nécessaire, est devenu un moyen d'expression nullement distinct des autres et ne sera plus employé que pour un but prévu, et par exception: l'analyse logique peut dorénavant coïncider avec le vers sans amener l'uniformité, car elle s'unit au rythme désinvolte et primesautier, et chaque ligne nouvelle (ou presque!) peut offrir un nombre de syllabes nouveau. Le vers est né à sa propre vie; sa longueur comme sa force rythmique ne dépendent plus que du sens grammatical qu'il contient – du sens plus élevé qu'il apporte par sa plastique et par tout ce qu'il suggère – et de son importance comme élément musical: il est désormais logiquement conçu. Tout le travail de l'artiste sera donc celui-ci: faire concorder selon l'eurythmie l'analyse logique de la phrase, les plans des images et les formes musicales qui en sont le naturel support.[786]

Secondo Michel Otten, comunque, per Mockel «le vers libre est loin de n'être qu'un découpage grammatical de la phrase»[787]: lo suggerisce l'ultima frase del brano appena riportato, che all'«analyse logique de la phrase» affianca «le plan des images et les formes musicales», e lo rivela il rimprovero che Mockel rivolge, poche pagine più avanti, a Vielé-Griffin. Infatti, citando un brano di quest'ultimo, composto di versi mediamente brevi, Mockel osserva che «en une phrase ainsi déchiquetée, il est difficile de faire sentir un rythme de quelque force et d'une allure continue», sicché ne risultano «des vers qui sont près de la prose»[788].

In effetti, c'è un passaggio di Mockel dal quale sembra emergere un nuovo concetto di *misura* versale, di natura non più sillabica ma accentuale. Mockel dichiara che «si le vers nouveau n'est plus soumis à la seule férule de la mesure, ce n'est pas à dire qu'il faille renoncer absolument à celle-ci»: «Que le vers ne suive plus aveuglement la mesure, qu'il l'abandonne AUSSI SOUVENT QU'IL LE FAUDRA, mais non pas sans retour et non pas absolument *au hasard*». A partire da questa dichiarazione, il discorso si

[785] Mockel 1894, p. 130. L'autore spiega che «les Romantiques, sans en discerner la vraie cause, […] tentèrent bellement de remédier au défaut du vers» attraverso l'*enjambement* (*ibidem*). Si tratta di un discorso affine a quello già sviluppato da Kahn, secondo il quale l'*enjambement* dei poeti romantici non è che un «trompe l'œil», cosa di cui essi stessi avrebbero potuto rendersi conto «s'ils avaient cherché à analyser le vers classique avant de se précipiter sur n'importe quel moyen de le varier» (Kahn 1888, p. 482).
[786] Mockel 1894, p. 133.
[787] Otten 1962, p. 47.
[788] Mockel 1894, p. 143.

sviluppa in due direzioni. Da una parte, Mockel introduce un concetto di misura accentuale:

> La mesure de quatre temps, par exemple, peut contenir des vers de sept à douze syllabes, selon que les rythmes sont binaires, ternaires ou alternants, et davantage si à chaque syllabe forte correspondent trois atones; et quelle richesse de mélodie variée, par l'entrelacement des tonales et des semi-toniques, des longues et des brèves, des notes graves ou subtiles! […] D'ailleurs la mesure naturelle basée sur les syllabes toniques s'impose presque à notre instinct car elle se fait sentir dès qu'une série de vers s'animent d'un même nombre d'accents rythmiques.[789]

E, a questo proposito, Mockel richiama anche le ricerche svolte da Louis Dumur nell'ambito della metrica accentuale: «Il serait injuste d'oublier ici les intéressants remarques de M. Louis Dumur sur l'emploi des syllabes toniques, bien que je ne puisse admettre le vers mesuré à l'antique tel qu'il le préconise»[790].

Dall'altra parte, Mockel dichiara che anche «les mesures anciennes elles-mêmes, encore que moins logiques», possono trovare posto nella nuova poesia, «si le Poète les y introduit savamment»: «Car l'artiste ne doit mépriser aucun des moyens d'expression usités jusqu'à lui; il faut au contraire qu'il puisse les faire servir tous au glorieux mystère de la Beauté»[791]. Questo è un altro punto sul quale Mockel si trova in perfetto accordo con Kahn, che nella sua *Préface* del 1897 auspica la realizzazione di grandi opere poetiche che, «loin de se limiter à une technique restreinte, en un but d'unité, chercheront à réunir toutes les ressources les plus variées de l'art poétique. Car qui songerait, lors d'un effort suprême, à se démunir de ses ressources?»[792].

[789] *Ivi*, pp. 134-135.
[790] *Ivi*, p. 135, nota.
[791] *Ivi*, p. 135. «Les Parnassiens ont accusé ceux d'aujourd'hui (vraiment ce fut un réquisitoire complet) de souhaiter la mort du vieil alexandrin qui depuis Lambert le Tort s'obstinait à garder le pouvoir absolu. Mais il ne s'agit point de décapiter l'ancien monarque: on s'est borné à lui adjoindre des ministres responsables, des chambres législatives, une presse bavarde, – et le voici devenu roi constitutionnel» (*ibidem*).
[792] Kahn 1897, p. 38.

Édouard Dujardin

Édouard Dujardin (1861-1949) è noto soprattutto come promotore e coordinatore del movimento simbolista e versoliberista: fondatore della «Revue wagnérienne», direttore della «Revue indépendante», e autore del saggio *Les premiers poètes du vers libre*, che è il filo conduttore di questo studio sui primi *vers-libristes* francesi. Ma il suo apporto al movimento non si limitò a questo ruolo, seppur importantissimo, di divulgatore e di teorico. Come ha osservato Jean-Pierre Bertrand, «ses qualités de "manager" du symbolisme ont quelque peu gommé les innovations littéraires qu'il a tenté dans ces années 1880-1890», e tuttavia, «dans un esprit (très wagnérien) de refonte et de synthèse, il a revisité de fond en comble les trois grands genres littéraires, la poésie, le roman et le théâtre»[793]: la poesia, con la pratica del *poème en prose* e del *vers libre*; il romanzo, con *Les lauriers sont coupé* (1887), opera con la quale nasce quello che sarà definito, anni dopo, il *monologue intérieur*[794]; il teatro, con la trilogia *La légende d'Antonia* (1891-1893).

Trasferitosi con la sua famiglia da Rouen a Parigi, Dujardin frequentò la Sorbona e, contemporaneamente, il Conservatorio; fu lì che nacque la sua passione per Wagner, e nel 1882, a Londra, ebbe modo di assistere alla rappresentazione in quattro serate consecutive della *Tetralogia* wagneriana, esperienza che rappresentò per lui una vera rivelazione. Maturò così l'idea di una rivista dedicata alla divulgazione della teoria e dell'opera del maestro: la «Revue wagnérienne», fondata nel 1885 e attiva fino al 1888, divenne l'organo ufficiale del *wagnérisme* francese *fin de siècle*. La «Revue indépendante de littérature et d'art», di cui Dujardin prese la direzione a partire dalla fine del 1886, condivideva naturalmente gli stessi principi estetici, e divenne una delle riviste più importanti per il movimento simbolista.

Dal *wagnérisme* al *vers libre*

L'importanza del *wagnérisme* francese, nel suo rapporto con il simbolismo e, per suo tramite, con il versoliberismo, è una questione complessa e dibattuta. Già fra gli anni Quaranta e Sessanta dell'Ottocento alcuni grandi letterati francesi, come Gérard de Nerval, Théophile Gautier, Baudelaire, esprimono il loro entusiasmo per la musica di Wagner. Da parte sua, il compositore tedesco dimostra di tenere particolarmente all'approvazione del pubblico parigino, e nel 1860 scrive in francese la *Lettre à Frédéric Villot* (detta anche *Lettre sur la musique*), nella quale esprime una concezione mistica dell'arte e della musica, intesa come linguaggio dell'anima e come rivelazione, ed illustra la sua teoria del dramma musicale come "opera d'arte totale", in grado di rappresentare l'uomo nella sua integralità facendo ricorso a tutte le forme di espressione

[793] Bertrand 2001, pp. 13-14.
[794] Cfr. Bertrand 2001; Leblanc 2005, pp. 267-276 e 295-313; Bertrand 2015, cap. 4.

artistica: architettura, pittura, danza, musica e poesia. Idee che vengono riprese da Baudelaire nel saggio *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris* (1861), con cui il poeta, dopo lo scandalo suscitato dalla prima rappresentazione dell'opera a Parigi, prende le difese del compositore.

Il saggio di Baudelaire può essere considerato come l'atto d'inizio del *wagnérisme* francese[795], che si configura, da una parte, come movimento volto a sostenere Wagner e la sua opera, e a diffonderne la conoscenza fra il pubblico francese e, dall'altra, come scoperta di nuove direzioni e di nuove possibilità di sviluppo delle arti, soprattutto della musica e della letteratura[796]. Ma è alla morte di Wagner, nel 1883, che il movimento assume dimensioni più ampie, unendo artisti e letterati anche molto diversi fra loro, accomunati però dall'interesse e dall'ammirazione per Wagner e dalla volontà di sviluppare e di trasporre le sue idee e le sue teorie per la creazione di opere originali. "Trasposizione" è il termine chiave per comprendere le caratteristiche del *wagnérisme*: trasposizione dalla cultura tedesca a quella francese, innanzitutto, dal momento che fin dall'inizio i letterati francesi tendono ad "assimilare" Wagner, ad adattarlo al "genio" francese[797], reinterpretandolo alla luce delle proprie teorie[798]. Ma anche trasposizione dalla musica alla letteratura, perché, per gli intellettuali e per i letterati di fine Ottocento, Wagner è certo un grande musicista, ma soprattutto «un penseur, un philosophe, le créateur d'un système, et donc un thème plus littéraire que musical»[799]. Se per Wagner l'*art total* si realizza nel dramma musicale, nel quale si riuniscono e si compenetrano tutte le forme d'espressione artistica, per i letterati francesi è la letteratura che diventa *art total*, nella quale si fondono e si compenetrano musica e poesia. Il fulcro del dibattito si sposta, cambiano i problemi affrontati e le soluzioni proposte, al punto che si può affermare che Wagner, in questo contesto, «n'y est en réalité pas Wagner mais la figure, la configuration d'un débat qu'il a impulsé et ne le concerne en réalité que fort peu, prétexte à une redéfinition en profondeur de la littérature et de l'écriture, dans leurs moyens comme dans leurs fins»[800].

Così, nel corso degli anni, «le wagnérisme français se détache de Wagner pour devenir une enseigne de l'avant-garde»[801], che è allora rappresentata dal movimento simbolista:

---

[795] Cfr. Picard 2004, p. 325.
[796] Cfr. Leblanc 2005, p. 9.
[797] Leblanc cita Houston Stewart Chamberlain, collaboratore della «Revue wagnérienne», secondo il quale il *wagnérisme* consiste nel «faire en même temps œuvre française et œuvre wagnérienne» (Leblanc 2005, p. 16).
[798] Già Baudelaire, in *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, stabilisce un parallelismo fra la teoria wagneriana dell'*art total* e la propria teoria delle *correspondances*. Secondo Timothée Picard, i grandi testi fondatori del *wagnérisme* francese «non seulement "littérarisent" Wagner, mais le rendent baudelairien, mallarméen ou claudélien. Ainsi, il est frappant de constater que le grand texte de Baudelaire contient en creux un condensé non pas de l'esthétique wagnérienne, mais de l'esthétique baudelairienne» (Picard 2004, p. 333).
[799] Leblanc 2005, p. 22.
[800] Picard 2004, p. 322.
[801] Leblanc 2005, p. 9.

> cette réflexions sur la création contemporaine coïncide avec les recherches de ceux que l'on appellera les symbolistes, sur les rapports de la poésie et de la musique, la puissance suggestive du mot et, surtout l'idéalisme; à toutes ces questions, lancinantes pour les poètes des années 1880, Wagner semblait apporter ses réponses et le modèle d'une œuvre totale, synthétique et idéale.[802]

In virtù di questa convergenza fra *wagnérisme* e *symbolisme*, il *wagnérisme* francese può avere anche contribuito in maniera significativa all'elaborazione e alla giustificazione teorica del *vers libre*. In Wagner, i simbolisti francesi trovano supporto alla loro contestazione delle forme tradizionali, alla loro convinzione della necessità di inventare nuove forme, capaci di rispondere alle esigenze della modernità: forme fluide e versatili, tali da superare le tradizionali barriere di genere – in base ad un principio di *totalità* e di *sintesi* – e di raggiungere il massimo grado di espressività. In quest'ottica,

> le vers-librisme est une révolution comparable à la révolution wagnérienne, initiée même par elle, parce qu'il permet une réflexion approfondie sur le moyen d'expression de l'émotion. Le vers-librisme apparaît en fait comme un moyen assez proche de celui de la composition wagnérienne, c'est-à-dire une absence de forme qui permet toutes les fluidités, tous les passages (orchestre / voix); la forme n'est plus alors le garant d'un genre puisque le but est d'utiliser tous les genres dans une forme la plus libre possible […]. Dans l'œuvre, la forme doit correspondre à la pensée de sorte qu'elle doit être la plus libre possible, pour accueillir ces variations rythmiques qui seules traduisent l'émotion.[803]

Il concetto universale di *rythme* consente di trasporre in ambito poetico la libertà sperimentata da Wagner in ambito musicale, e il *vers libre* è proprio il simbolo di questo rinnovamento formale nel nome del *rythme*: è una forma che intende collocarsi all'intersezione fra prosa e verso, fra poesia e musica; una forma che non è dettata da leggi esterne, ma che nasce da una necessità interiore, e che si adatta di volta in volta alle esigenze espressive.

Tutto questo emerge chiaramente nell'impostazione della «Revue wagnérienne» fondata nel 1885 da Édouard Dujardin[804]. Essa si propone di diffondere la conoscenza della teoria e dell'opera di Wagner e di rendere omaggio al maestro. Tuttavia, non si tratta di una rivista musicale, bensì di una rivista letteraria, che riunisce scrittori e poeti accomunati dall'interesse per le questioni musicali, i quali elaborano, a partire da Wagner, nuove teorie letterarie: «l'œuvre étudiée et traduite dans la "Revue

[802] *Ivi*, p. 22.
[803] *Ivi*, pp. 66-67. Ma già Bernard 1959, p. 389: «Il est curieux de voir naître ainsi, sous l'influence de Wagner, cette idée d'un art synthétique, qui conduit toujours à une même conclusion: la littérature ne doit plus être divisée en "genres" distincts, roman, théâtre, poésie; elle doit devenir un art *total*, à la fois notionnel et émotionnel. […] Il est important de bien voir que ceci nous conduit tout droit à une synthèse des formes d'expression, à la "mêlée essentielle des Vers et de la Prose concourant au seul même effet"».
[804] Cfr. Leblanc 2005, che dedica un capitolo proprio alla «Revue wagnérienne» (pp. 21-89) e un altro alla figura di Édouard Dujardin (pp. 241-321).

wagnérienne" sert davantage de support à la réflexion qu'elle n'en est le sujet lui-même. Il ne s'agit plus tant de la musique wagnérienne que de la musicalité de la littérature, au moment même où elle traverse une crise»[805].

Ed è così che Dujardin può scrivere, in merito alla propria partecipazione al movimento *vers-libriste*:

> La *Revue Wagnérienne* a été fondée en 1885; et personne ne s'étonnera que ce soit à Wagner que je doive mes premières préoccupations de vers-librisme. Très tôt, je m'étais dit qu'à la forme *musique libre* de Wagner devait correspondre une forme *poésie libre*; autrement dit, puisque la phrase musicale avait conquis la liberté de son rythme, il fallait conquérir pour le vers une liberté rythmique analogue. Et c'est précisément ce que j'exposais à Laforgue, lors de notre première rencontre, fin mars 1886, à Berlin.[806]

Dujardin ricorda che all'epoca stava lavorando ad un «grand poème» intitolato *À la gloire d'Antonia*, composto in parte in prosa e in parte in versi, e che esitava, per quanto riguarda i versi, tra «la forme du vers régulier plus ou moins libéré» e «une formule de vers libre dont la nécessité s'imposait à *s*on esprit»[807], ma di cui all'epoca non esisteva ancora nessun esempio. Così, alla fine, il componimento venne pubblicato su «La Vogue», nell'agosto del 1886[808], interamente in prosa; anche se, spiega Dujardin, «sous la forme "prose" de certaines parties du poème il est facile de retrouver le vers libre» per mezzo di «une simple modification typographique»[809].

Le due opere con le quali Dujardin si inserisce invece a pieno titolo nel proprio elenco di pubblicazioni in *vers libres* risalgono entrambe al 1888: si tratta delle *Litanies, mélopées pour chant et piano*, e di *Pour la Vierge du roc ardent*.

Litanies, mélopées pour chant et piano

Uscite nell'aprile 1888, le *Litanies* sono «poèmes entièrement en vers libres» e, pur sostenendo di non andare particolarmente fiero di quei versi, «écrits dans la pire manière décadente qui florissait alors», Dujardin dichiara che in quest'opera «se marque précisément cette préoccupation d'une "poésie libre" correspondant à une "musique libre"»[810].

Non c'è dubbio che le *Litanies*, opera destinata al canto e composta di un testo in versi e di una partitura musicale, rappresentino molto bene «le rêve idyllique d'union entre poésie et musique» caratteristico dell'epoca e della produzione letteraria di

[805] Imbert 2018, p. 51.
[806] Dujardin 1922, p. 63.
[807] *Ivi*, p. 64.
[808] In «La Vogue», t. II, n. 3, 2-9 août 1886, pp. 81-96.
[809] Dujardin 1922, p. 65. L'autore spiega infatti di aver riscritto i versi l'uno di seguito all'altro, «pour leur donner l'apparence prose» (*ibidem*).
[810] *Ivi*, p. 66.

Dujardin[811]. Il volume è praticamente introvabile, ma il testo e lo spartito sono stati recentemente riprodotti da Jeanne Imbert in appendice alla sua tesi di dottorato dedicata alla figura e all'opera di Dujardin[812]. Il testo delle *Litanies* è riportato sia sullo spartito che a parte, su un foglio dattiloscritto:

I.
De l'ombre aux larges sommeils, 7
De l'ombre large où dorment les repos, 10
Où reposent les puissances et les existences, 13
Où git l'envol de tous possibles et invincibles destins, 16
Du sommeil plein d'attendus et de futurs et de promis et d'ors si [nouveaux, 20
Des ombres d'indifférence, 7
Voici l'enfin, l'enfin du jour et de mon jour, 12
Aux veilles je m'élèverai, 8
Je m'élèverai, 5
À l'aube de ta gloire, 6
Au midi, au soir de ta gloire, 8
Au jour, 2
Qu'il haisse ou qu'il flamboie ou qu'il finisse, 11
Jour qui me traine, 4
Oh créature. 4

II.
Dans l'air lointain, 4
Aux porches blancs, 4
Une arche claire s'entrouvre en créneaux, 10
Dans l'air angélique, 5
Sous l'irréfrangi de tourelles, 8
Des plages passent, 4
Longues de beffrois royaux, 7
Nues crénelées, 4
Et nefs blanches, 3
Haute et salvatrice, 5
Et insigne et spirituelle, 8
L'ère arde vers la reine. 6

Astre matinal, ayez ma pensée! 10
Arche sérénante, porche des saluts, ayez ma pensée! 16
Nef spirituelle, vase insigne, tour royale, ayez ma pensée! 18

III.

[811] Imbert 2014, p. 373.
[812] Cfr. *ivi*, pp. 505-534. Il testo è stato riprodotto a partire dall'esemplare conservato presso il Centro Harry Ransom dell'Università del Texas.

Signe des jours nouveaux, 6
Lumière des temps plus beaux, 7
Astre de l'aube, 4
Havre des mers spirituelles, 8
Image aux grâces sempiternelles, 9
Arche sereine, 4
Tour royale de hautes bastilles, 9
Nef des salvations, 6
Oh vase insigne, 4
Ayez, ayez ma pensée. 7

IV.

Par les routes de feuilles, 6
Par les rampes de flots, 6
Par les rives de fleurs, 6
Au courant pâle de routes pâles et feuillues, 13
Au long sonore de rampes bleues, 9
Vers où bleuissent des flots aux rives fleuries d'aurore, 14
Enfin ensemble, 4
Au blanc des plaines d'arbres blancs, 8
Au bleu des plages d'ondes bleues, 8
Au vert des berges d'airs en fête, 8
Par les routes de feuilles, 6
Par les rampes de flots, 6
Par les rives fleuries. 6

V.

Les voiles voguent sur les vagues, 8
Le vent se traverse dans les vergues, 9
Les vents appellent les voilures, 8
Vers des terres, 3
Vers des terres proches, 5
Vers des terres distantes, 6
Vers des cieux d'ocre, 4
Des cieux d'encre, 3
Vers le rêve, 3
Oh voile! oh vent! oh vol vivace! 8

VI.

Comme un essaim de vagues ailes, 8
Dans l'air serein et vaporeux, 8
Monte en de pâles étincelles, 8
Un langui de chant amoureux, 8
Oh vivante fleur de mes rêves, 8
Oh ma pensée, 4
Oh cueille-les, 4

	Cueille-les au long de nos grèves,	8
	Les sons aux consonnants reflets!	8
	Car dans la voix invocatrice	8
	L'âme flotte et sans où terrir,	8
75	Et jusqu'à l'âme monte et glisse.	8
	Oh jusque là se perdre et là mourir!	10
	Oh jusqu'à l'âme là se perdre,	8
	Oh là se perdre jusqu'à l'âme et là mourir![813]	12

Si tratta di 6 strofe di diversa estensione: le prime due contano 15 versi ciascuna, la seconda 10, la terza 13, la quarta 10 e l'ultima di nuovo 15. Le misure versali impiegate testimoniano una grande varietà:

2 sillabe	1	8 sillabe	22
3 sillabe	4	9 sillabe	4
4 sillabe	13	10 sillabe	4
5 sillabe	7	11 sillabe	1
6 sillabe	8	12 sillabe	2
7 sillabe	5	oltre le 12 sillabe	7

Non solo viene utilizzata l'intera gamma di versi dal bisillabo all'alessandrino, ma quest'ultimo risulta essere una componente davvero marginale, mentre le due misure più frequenti sono quelle dell'*octosyllabe* e del *tétrasyllabe*. Inoltre, il limite delle 12 sillabe viene superato più volte, in alcuni casi di poco, in altri invece in maniera eclatante: oltre a due *trédécasyllabes* (vv. 3 e 44) e ad un verso di 14 sillabe (v. 46), si possono individuare due versi di 16 sillabe (vv. 4 e 29), uno di 18 (v. 30) e uno di 20 (v. 5), che non sembrano peraltro immediatamente scomponibili in versi tradizionali.

Un altro importante segno di indipendenza dalla tradizione è dato dal fatto che la rima viene impiegata in maniera soltanto parziale. La VI strofa, che è quella dove più evidente è il tema del canto – vi si parla infatti di *chant amoureux* (v. 67), *sons aux consonnants reflets* (v. 72), *voix invocatrice* (v. 73) – è l'unica i cui versi sono tutti rimati, con l'eccezione del penultimo, il quale comunque si colloca all'interno della fitta rete di ripetizioni che coinvolge gli ultimi tre versi, costruiti combinando in maniera diversa gli stessi elementi lessicali.

Nella I strofa, invece, la sola rima finale è quella dei vv. 3-6 (*existences* : *indifférence*), mentre più numerose sono le rime tra parole interne allo stesso verso (*puissances* : *existences*, v. 6; *possibles* : *invincibles*, v. 4; *haïsse* : *finisse*, v. 13). Ma al di là delle rime, sono più significative le ripetizioni e le riprese lessicali: *ombre*(*s*) (vv. 1-2-6); *large*(*s*) (vv. 1-2); *sommeil*(*s*) (vv. 1 e 5); *repos* e *reposent* (vv. 2-3); *jour* (vv. 7, 12, 14). I vv. 8-9 e 10-11, invece, non sono semplicemente rimati, ma ripetono in punta di verso le stesse parole (*je m'élèverai*, vv. 8-9; *de ta gloire*, v. 10-11). Nella II e nella III strofa, nelle quali si percepisce più chiaramente il modello formale delle *litanies*, si

[813] Dujardin 1888a, pp. 507-508.

possono individuare un paio di rime finali, le stesse oltretutto nelle due strofe (*creneaux* : *royaux*, vv. 18-22; *tourelles* : *spirituelle*, vv. 20-26; *nouveaux* : *beaux*, vv. 31-32; *spirituelles* : *sempiternelles*, vv. 34-35), ma soprattutto si osserva la riproposizione variata degli stessi elementi: *air lointain* e *air angélique* (vv. 16 e 19); *porches* e *porche des saluts* (vv. 17 e 29); *arche claire*, *sérénante* o *sereine* (vv. 18, 29 e 36); *tourelles* (v. 20) e *tour royale* (vv. 30 e 37); *nef*(*s*) (vv. 24, 30 e 38); *vase insigne* (vv. 30 e 39), *astre matinal* e *astre de l'aube* (vv. 28 e 33); ed infine la clausola *ayez ma pensée* (vv. 28-30 e 40).

Anche la IV e la V strofa, prive di rime, appaiono evidentemente costruite su una fittissima rete di figure foniche e iterative. I primi tre versi della IV strofa (vv. 41-43) sono costruiti in maniera parallela, non soltanto dal punto di vista sintattico ma anche fonico, poiché i termini che variano da un verso all'altro sono allitteranti (*routes*, *rampes*, *rives*; *feuilles*, *flots*, *fleurs*). Gli stessi termini ricompaiono poi nei tre versi successivi (*routes pâles et feuillues*, v. 44; *rampes bleues*, v. 45; *flots aux rives fleuries*, v. 46). Seguono tre versi (vv. 48-50) costruiti anch'essi in maniera parallela, con l'aggiunta della ripetizione e dell'allitterazione di *blanc*(*s*) e *bleu*(*es*) ai vv. 48-49, e dell'insistenza del suono vocalico al v. 50 («Au v*e*rt des b*e*rges d'*ai*rs en f*ê*te»). Infine (vv. 51-53) vengono ripetuti i tre versi iniziali, con la sola variazione dell'ultimo (da «Par les rives *de fleurs*» a «Par les rives *fleuries*»). La V strofa, anch'essa ricca di parallelismi fonico-sintattici, appare invece interamente dominata dal suono *v*: questo ricorre più volte in ciascuno dei tre versi iniziali («Les *v*oiles *v*oguent sur les *v*agues, / Le *v*ent se tra*v*erse dans les *v*ergues, / Les *v*ents appellent les *v*oilures»), viene poi ripreso dall'anafora in *Vers*, e si ripete infine nell'ultimo verso, che richiama gli stessi termini («Oh *v*oile! oh *v*ent! oh *v*ol *viv*ace!», v. 63).

È chiaro quindi che, se la rima in sé ha perso il suo tradizionale valore strutturante, la costruzione del testo poetico si basa qui su altri fenomeni iterativi, di carattere fonico, lessicale e sintattico, che risultano nel complesso ben più diffusi e invasivi della semplice rima, e che agiscono sia all'interno dei singoli versi (rime interne, allitterazioni), sia, e soprattutto, a livello strofico, attraverso procedimenti di ripetizione e variazione, strutture parallele, pratiche combinatorie.

Un ultimo aspetto da considerare, riguardo le *Litanies*, è il rapporto fra il testo poetico e la musica. Lo spartito presenta innanzitutto una caratteristica peculiare e significativa: l'assenza di indicazioni relative al tempo musicale. Come spiega la nota dello stesso Dujardin: «Le tempo n'est pas indiqué étant laissé au sentiment des interprètes, dans les limites bien entendu d'un constant "moderato". De même, quant aux nuances, qui doivent toujours s'abstenir autant du fortissimo que du pianissimo»[814]. Jeanne Imbert fa notare che dunque, anche da questo punto di vista, «la mesure est libre», e che l'interpretazione della musica, come quella del testo poetico, è lasciata al lettore-musicista[815]:

[814] *Ivi*, p. 508.
[815] Imbert 2014, p. 381.

> La crise de vers, qui s'est traduite par une instabilité du vers compté, rejaillit dans la musique, qui s'affranchit de la mesure. Il en résulte une liberté laissée à l'interprète, qui fait de chaque interprétation une recréation de l'œuvre, une performance, suspendue, chaque fois, au phrasé d'une voix qui se cherche.[816]

Il testo poetico viene riportato sullo spartito senza modifiche; l'unica differenza è data dal fatto che quattro delle sei strofe presentano dei sottotitoli che non compaiono sul foglio dattiloscritto: *Visions de nuages d'aube* (II), *Sérénade triste* (III); *Rêve de présence manifestée* (IV); *Chant de l'éternel impossible* (V). Tuttavia, se il testo è lo stesso, la sua struttura viene in qualche modo modificata dalla musica, per il distanziamento fra le strofe e per la presenza, anche all'interno delle singole strofe, di momenti in cui la musica non è accompagnata dal canto. Queste pause suddividono le singole strofe in unità più brevi: ad esempio, nella I strofa, si ha una pausa fra i primi 9 versi e i successivi 6; nella III, i primi 9 versi risultano ricomposti in tre terzine, mentre l'ultimo, «Ayez, ayez ma pensée», rimane isolato; nella IV strofa, invece, i versi sono distribuiti in quattro gruppi, di 3, 4, 3 e ancora 3 versi, che corrispondono, come si può vedere, alla struttura sintattica e anaforica[817]. Non c'è quindi una perfetta corrispondenza tra la forma poetica e quella musicale. Secondo Imbert, le *Litanies* rappresentano un tentativo di realizzare l'unione delle arti, nello specifico della poesia e della musica, senza che nessuna delle due finisca per prevalere sull'altra:

> Chez Dujardin, le rapport entre parole et musique ne subit aucune distorsion, chaque partie constituant ce duo est mise en valeur. Le rapport entre elles n'est pas fusionnel, il affiche au contraire une totale indépendance, la musique et les paroles ont une égale importance.[818]

Pour la vierge du roc ardent

La pubblicazione di *Pour la vierge du roc ardent* è di solo qualche mese successiva a quella delle *Litanies*, e avvenne dapprima, nel settembre 1888, sulle pagine della «Revue indépendante» e poi, l'anno successivo, in un prestigioso volume, in edizione limitata a 55 esemplari fuori commercio, con il frontespizio recante un'incisione realizzata e dipinta ad acquerelli dall'artista Louis Anquetin[819]. Il titolo richiama *L'anello del Nibelungo* di Richard Wagner, e più precisamente il personaggio di Brunilde, la vergine confinata in cima ad una rupe circondata dalle fiamme[820].

Se le *Litanies* rappresentano un esperimento di fusione fra musica e poesia, al centro di questa seconda opera c'è invece il rapporto, tutto interno alla poesia, fra il

[816] Imbert 2018, p. 60.
[817] Una descrizione più dettagliata si trova in Imbert 2014, pp. 382-385, poi in Imbert 2018, pp. 59-60.
[818] Imbert 2018, p. 57.
[819] Paris, Librairie de la Revue indépendante, 1889.
[820] Cfr. Imbert 2014, p. 86.

verso e la prosa: Dujardin, citando quest'opera nel suo elenco, la definisce infatti come «ensemble de poèmes en prose et de poèmes en vers libres»[821]. La peculiarità formale dell'opera risiede proprio nella commistione di queste due forme, come mette in evidenza, non senza una buona dose d'ironia, Charles Morice, autore de *La littérature de tout à l'heure* (1889):

> Mais ce romancier, devenu poëte pour les étrennes de 1888, a eu l'intuition – qui l'eût fixé dans le chapitre des poëtes s'il n'avait écrit jusqu'alors seulement en prose – de mélanger les vers et la prose en un poëme *Pour la Vierge du roc ardent*. Vraiment une intuition ou si ce n'est, plutôt, qu'un hasard? Car, à vrai dire, ce poëme, quant à sa valeur et pris en soi, pourrait sembler d'inutile exécution. Il n'en faut pas moins noter, pour être très juste, qu'Édouard Dujardin aura le premier tenté la réunion des deux formes littéraires: que si sa prose manque de solidité et son vers de poésie, ses intentions restent louables.[822]

In *Pour la vierge du roc ardent* coesistono dunque due diverse organizzazioni, due diversi registri testuali – «une double partition», come scrive Imbert[823]: quattro brani in prosa, numerati con cifre romane, si alternano regolarmente a quattro brani in versi, designati come *entrées de ballet*. Di queste, tre recano un sottotitolo: *L'insexué* (*Première entrée de ballet*), *Jeunes filles en mousseline* (*Deuxième entrée de ballet*) e *Des gnomes en fourmillières volantes* (*Quatrième entrée de ballet*).

Imbert ha osservato che la dimensione grafica gioca un ruolo importante nell'articolazione dell'opera[824]. Certo, la distinzione fra le sezioni in prosa e quelle in versi è evidenziata innanzitutto dall'impaginazione e dalla scelta dei caratteri, tondo per le parti in prosa, corsivo per quelle in versi, com'era costume anche su «La Vogue». Le sezioni in prosa – o, come le definisce Dujardin, i *poèmes en prose* – sono organizzate in paragrafi che non possono essere in alcun modo confusi con i versi delle sezioni in *vers libres*. Tuttavia, non mancano casi di compenetrazione fra le due forme, in cui la distinzione diventa incerta. Già all'inizio della *Première entrée du ballet*, i versi (allineati al margine sinistro e stampati in corsivo) sono preceduti da quattro linee di testo centrate sulla pagina e stampate in tondo, che sembrano fungere da didascalia ad una scena teatrale. Inoltre, due delle sezioni in prosa (II e IV) comprendono anche brevi parti in versi, immediatamente individuabili per la diversa impaginazione, ma stampati in tondo come il testo circostante. Il rapporto fra prosa e verso, dunque, è ben più complesso di quanto la regolare alternanza delle diverse sezioni possa far pensare, e questo non solo sul piano formale, ma anche contenutistico.

La prima sezione in prosa (I), che è anche la più breve, è considerata da Imbert un *prélude* che enuncia l'argomento complessivo dell'opera, il quale è «particulièrement abstrait; puisqu'il s'agit de l'idée et de ses métamorphoses aux prises avec le

[821] Dujardin 1922, p. 36.
[822] Morice 1889, p. 348.
[823] Imbert 2014, p. 82.
[824] Cfr. Imbert 2014, p. 83.

souvenir»[825]: anche nella rassegnazione ad una vita comune e banale, *l'idée* risorge, a partire da antichi ricordi che si trasformano in «cogitations sentimentales» e che penetrano «jusqu'aux profonds rythmes de l'âme»[826]. Segue la *Première entrée de ballet*, nella quale un io lirico che si definisce *ange* o *fée* – e che può essere identificato con *L'insexué* del sottotitolo, o con *l'hermaphrodite* citato nella "didascalia" iniziale – riflette sulla complessità dei rapporti fra maschile e femminile. Con la seconda sezione in prosa (II) ha inizio la narrazione: il protagonista si trova in un *casino* in riva al mare, insieme alla fidanzata, che è giovane, bella e benestante, ma che egli non ama; il capitolo si conclude con una breve e piuttosto rozza *chanson de cabaret*. La *Deuxième entrée de ballet*, che reca il sottotitolo *Jeunes filles en mousseline*, non parla di ragazze ma di fiori: a parlare in prima persona è proprio uno dei fiori che attendono, con un misto di paura e di desiderio, l'arrivo del giardiniere che li coglierà; nella conclusione, il giardiniere diventa lo "sposo", invocato con il nome wagneriano di Sigfried, e si chiarisce la similitudine tra le *fleurs* e le *filles*. Con la successiva sezione in prosa (III), la narrazione riprende: il protagonista rievoca avvenimenti risalenti a tre anni prima, quando si trovava nello stesso *casino* in circostanze analoghe, con una ragazza della quale era innamorato; tuttavia, sembra che ella abbia rifiutato la sua proposta di matrimonio e che da allora non si siano più rivisti. La conclusione riprende le parole della prima sezione: nella banalità della vita quotidiana, vecchi ricordi – come quello della fanciulla amata – risorgono, idealizzati. La *Troisième entrée de ballet* si distingue dalle altre perché assume la forma di un dialogo: vi si alternano strofe di varia misura attribuite alle *Courtisanes*, che evocano tutte le loro infinite attrattive, e distici attribuiti a *Un*, che risponde sempre rievocando il nome di Antonia, «l'unique aimée». La quarta e ultima sezione in prosa (IV) si apre con una nuova riflessione dell'io narrante sulla necessità di rassegnarsi ad una vita comune, fatta di «inobtenu», di «inachevé», di «à-peu-près», e sull'inevitabile risorgere dell'ideale: ed ecco che il protagonista diventa Tristan, un altro personaggio wagneriano, che attende sulla riva del mare la sua Isolde. Segue il racconto dell'incontro notturno, avvenuto in sogno, fra il protagonista e la donna amata, racconto che comprende anche un breve brano in versi. Infine, la *Quatrième entrée de ballet* – dall'enigmatico sottotitolo *Des gnomes en fourmillères volantes* – è una canzonetta, o una filastrocca, sulla notte che non tornerà.

Nel complesso, l'opera comprende quindi sei componimenti in versi: alle quattro *entrées de ballet* si aggiungono le due canzoni inserite nei capitoli II e IV. Dal punto di vista formale, le soluzioni adottate in questi testi presentano una certa varietà nella scelta delle misure versali, mentre appaiono piuttosto uniformi dal punto di vista dello strofismo e della rima.

Come primo esempio, si riporta l'inizio della *Première entrée de ballet*:

Je suis l'ange né de l'immuable soleil	12
Dans un champ d'or, de nimbes, de lions, d'azurs et d'abeilles	15

[825] Imbert 2014, p. 86.
[826] Dujardin 1888b, p. 323.

	Je viens vers ceux qui dorment pour qu'une heure ils se réveillent	14
	Vers ceux que tient la faim et la soif et la nostalgie des merveilles	17
5	Je tends le sceptre de magie et de vermeil	12
	Et je dis le Soyez! évocateur de vos sommeils.	14
	Le principe est puissant des conjonctions	10
	Les possibilités sont de toutes les unions	13
	Mais qui pourra conjoindre les coïtions?	11
10	L'amant est au nord, au sud est l'amante	10
	L'amant est vivant, l'amante est vivante	10
	Mais ici et là c'est la mésalliance	11
	C'est l'ignorance	4
	C'est l'avortement des réminiscences	10
15	Et l'univers entre eux se lamente.	9
	La connaîtrait-il?	10
	Le connaîtrait-elle?	10
	Entre les lèvres d'eux	6
	Entre leurs yeux	4
20	Entre leurs desseins mystérieux,	9
	Entre l'échangement sont des tonnerres	10
	L'amant n'est pas l'amant sur la terre	9
	Elle n'est pas elle et demeure mystère.[827]	11

Come si può vedere, la misura dei versi varia liberamente, superando anche in più casi il limite delle 12 sillabe. Anche la misura delle strofe varia: in questa *Première entrée* in particolare si alternano distici, terzine, strofe esastiche e, in un caso, una strofa di 12 versi. Tuttavia, l'organizzazione strofica risulta strettamente legata alle rime: ogni strofa è infatti caratterizzata da una propria rima, che ne accomuna tutti i versi, oppure, più raramente, da un proprio schema rimico, in sé concluso. Si tratta sempre di rime *pour l'oreille*, che in genere non tengono conto delle regole grafiche; ma, anche così, possono risultare piuttosto insistenti. Nella porzione di brano appena riportata, ogni strofa è costruita su un'unica rima, con l'eccezione della terza (vv. 10-15), nella quale si alternano due rime diverse – ma comunque assonanti, in -[ɑ̃t] e -[ɑ̃s] – secondo lo schema aabbba. In ogni caso, la rima è una presenza costante: l'unica eccezione – unica non solo nella *Première entrée de ballet*, ma nell'opera intera – sembra essere costituita dai vv. 16-17, «La connaîtrait-il? / Le connaîtrait-elle?», che non sono legati proprio da una rima, ma solo da una consonanza. Inoltre, è costante la corrispondenza fra le rime (o gli schemi rimici) e le singole strofe. A differenza di quanto osservato nelle *Litanies*, la rima sembra dunque conservare qui un forte valore strutturante: venuta meno la

[827] *Ivi*, pp. 324-325.

regolarità delle misure strofiche e versali, l'impressione è che il criterio di aggregazione dei versi nelle strofe sia costituito proprio dalla rima. La presenza di figure iterative, simili a quelle osservate nelle *Litanies*, è anche qui significativa, ma non ha un carattere altrettanto sistematico.

Nella *Deuxième entrée de ballet*, questo aspetto risulta ancora più evidente, perché le strofe monorime assumono dimensioni più ampie:

	Fleurs au sol attachées	6
	Dans les gazons et les ruisseaux natals cachées	12
	Fleurs de tiges jamais tachées	8
	Nulle haleine que du soleil ne s'est sur nous jamais penchée	15
5	Fleurs sur le sein maternel couchées	9
	Nous fleurissons dans les feuillées et les jonchées	12
	Oh fleurs de nul regard encor touchées	10
	Quelques-unes avant l'heure se sont séchées	12
	Avant l'heure quelques-unes ont été tranchées	13
10	Nous avons des pitiés pour les sœurs que l'aurore a fauchées	15
	Puisse le sol nourricier nous garder attachées!	13
	Vers midi le jardinier viendra cueillir nos têtes prêtes	16
	Le jardinier aux yeux de joie, aux pas de fête	12
	Aux doigts indifférents de l'une ou de l'autre de nos têtes	14
15	Princièrement viendra, regards au ciel, lèvres distraites	14
	D'un geste magistral et de conquête	10
	Pour nous ravir et nous voler aux sœurs cadettes	12
	Il brisera sous le soleil les robes de nos corolles muettes	18
	Il nous prendra vers le midi toutes défaites	12
20	Pour se parer de nous, le jardinier du mont Hymète.[828]	14

Ma la parte centrale di questo secondo componimento è la più sorprendente: alle prime due strofe in *vers libres* appena riportate ne seguono infatti altre due in versi perfettamente isosillabici: nella prima, si tratta di 8 *ennéasyllabes* rimati in -[yr], mentre nella seconda si tratta di ben 27 *tétrasyllabes*, tutti rimati in -[ɔ̃]:

Nous attendons
À l'horizon
Viendra-t-il donc
Pour la moisson
De nos toisons
Dans les clairons
Les carillons
Et les canons
Sous les fleurons

[828] *Ivi*, p. 331.

Les gonfalons
Et légions
En escadrons
En chants profonds…[829]

Lo stesso avviene nella canzone inserita all'interno della IV sezione in prosa, nella quale la donna amata dal protagonista canta la perdita dell'amore: il testo, che si inserisce nella prosa senza soluzione di continuità, e senza nemmeno uno stacco tipografico, è composto di 30 *pentasyllabes* tutti rimati in -[e].

Negli altri brani in versi le soluzioni adottate sono ancora diverse, anche se rimane costante la strutturazione in strofe costruite ciascuna su un'unica rima. Nella *Troisième entrée de ballet*, quattro strofe di 9, 5, 11 e 7 versi di varia misura (compresa fra le 5 e le 16 sillabe) si alternano a distici che non solo risultano paralleli l'uno all'altro dal punto di vista sintattico, ma sono sempre costituiti da un primo verso di 13 sillabe e da un secondo di 14. La *Quatrième entrée de ballet*, invece, è costituita da una canzonetta, quasi una filastrocca o una «comptine enfantine»[830], che si articola in 5 strofe, di 16, 13, 2, 5 e 13 versi non isosillabici, ma generalmente brevissimi, al punto che Imbert ipotizza che gli *gnomes* che compaiono nel misterioso sottotitolo si riferiscano proprio alla brevità delle misure versali[831]:

	Hui! hui	2
	C'est minuit	3
	La nuit	2
	Luit	1
5	L'autrui	2
	Fuit	1
	Suis	1
	Les puits	2
	Les huis	2
10	Les circuis	3
	Les pertuis	3
	Hui! hui!	2
	Aujourd'hui	3
	Jouis de ta nuit	4
15	Hui! hui!	2
	Jouis du minuit.[832]	4

Bisogna concludere che in *Pour la Vierge du roc ardent* Dujardin non solo alterna e mescola prosa e versi, ma sperimenta anche, nelle sezioni in versi, una certa varietà di toni e di stili. I confini fra verso regolare e *vers libre* appaiono fluidi, incerti, non solo

[829] *Ivi*, p. 332.
[830] Imbert 2014, p. 85.
[831] Cfr. *ivi*, p. 84: «À la brièveté du son correspondrait ainsi la petite taille».
[832] Dujardin 1888b, p. 349.

per la presenza di segmenti testuali perfettamente isosillabici, ma anche e soprattutto per l'impiego che viene fatto della rima, che è l'unico elemento costante e comune a tutti questi testi.

Les premiers poètes du vers libre

Come si è osservato fin dall'inizio, la partecipazione di Dujardin al movimento simbolista e versoliberista è stata più significativa come "manager" e come teorico, che come poeta. La sua opera più importante, da questo punto di vista, è sicuramente l'ormai notissimo saggio *Les premiers poètes du vers libre*, del 1922, che sviluppa il testo di una conferenza tenuta alla Sorbona due anni prima. Per l'occasione, il critico aveva condotto un'inchiesta fra i letterati francesi dell'epoca, chiedendo loro di rispondere alle seguenti domande: «1. Pour ce qui vous concerne personnellement, à quelle date et où avez-vous publié vos premiers vers libres? 2. Par qui, quand et où ont été publiés les premiers vers libres? 3. Et ceux qui ont suivi immédiatement?»[833]. Quello di Dujardin è dunque un tentativo, condotto *a posteriori*, di «mettre de l'ordre, de la cohérence, dans un phénomène fluctuant, polymorphe»[834]: quali sono i presupposti teorici e le caratteristiche del *vers libre*, quali sono gli autori che per primi ne hanno fatto uso, e in quali opere.

Il primo obiettivo che Dujardin si propone è quello di definire in che cosa consista il *vers libre*, «non tant pour en donner une définition théorique que pour déterminer en quoi il se différencie du vers traditionnel plus ou moins libéré, – une définition pratique à laquelle tout le monde puisse se rallier et se référer»[835].

Innanzitutto, dunque, il *vers libre* deve essere distinto dal *vers régulier* e dal *vers libéré*. «À première vue, et à ne considérer les choses que superficiellement», la distinzione dipende dal fatto che vengano rispettate o meno le regole classiche e romantiche relative al computo sillabico, alla cesura (nell'alessandrino) e alla rima. Il *vers régulier* sarebbe dunque quello che «se mesure par un nombre de syllabes réelles ne dépassant pas le chiffre de douze, avec césure à l'hémistiche dans l'alexandrin, rimes rimant pour les yeux et alternance des masculins et des féminins»[836]. Il *vers libéré* sarebbe invece quello che «n'exige plus la césure à l'hémistiche dans l'alexandrin, admet l'hiatus et la rime pour l'oreille seule […], et use couramment des chiffres (peu usités dans le vers régulier) de 9 et de 11 syllabes et ceux de 13, 14 et même 15 et 16 syllabes»[837]. Infine il *vers libre* sarebbe quello che,

> poussant à l'extrême la libération, est susceptible d'un nombre de syllabes indéterminé, ne compte (selon certains) l'E muet que lorsqu'il se prononce, admet

[833] Leblanc 2005, p. 267.
[834] Leblanc 2009, p. 150.
[835] Dujardin 1922, p. 7.
[836] *Ivi*, p. 8.
[837] *Ivi*, pp. 8-9.

> l'assonance à la place de rime, et se caractérise en ce que, semblable en cela au vers libre classique, il s'emploie le plus souvent groupé en série de vers inégaux.[838]

Ma la distinzione fatta in questi termini viene giudicata da Dujardin insufficiente e inaccettabile, perché tiene conto soltanto dell'aspetto superficiale del verso, e non della sua natura profonda. E questa natura profonda è la stessa per il verso francese – *régulier*, *libéré* o *libre* – e per ogni altro verso, antico o moderno:

> Le vers français, comme tous les vers anciens et modernes, est constitué par la succession d'un certain nombre de petites unités qu'on appelle des «pieds»; […] le véritable pied, en français, comme en latin, comme en grec, comme dans les littératures étrangères modernes, est le pied rythmique.
>
> Un pied rythmique, exactement, se compose d'un mot ou d'un ensemble de mots, lequel 1. porte un accent à la dernière syllabe (à l'avant-dernière, si la dernière est muette); 2. peut porter un ou plusieurs accents secondaires ou demi-accents sur une ou plusieurs autres syllabes, et 3. comporte par lui-même assez de signification pour permettre un minimum d'arrêt de la voix.[839]

Il *pied rythmique* è dunque il principio universale che sta alla base di ogni sistema di versificazione[840]; la sua definizione – e, di conseguenza, anche la definizione del verso, che è costituito da una successione di *pieds rythmiques*[841] – si basa su due criteri: quello accentuale e quello semantico. L'espressione «arrêt de la voix», che non può non ricordare la definizione del *vers libre* proposta da Kahn, coinvolge in realtà molteplici livelli di analisi: semantico, psicologico, sintattico, declamatorio.

Posto dunque che il *vers libre* e il *vers régulier* sono entrambi costituiti da *pieds rythmiques*, ciò che li distingue l'uno dall'altro è il principio in base al quale questi piedi ritmici sono associati e combinati per formare il verso. Per il *vers régulier* o *libéré*, il principio è «le nombre des syllabes», mentre per il *vers libre* è «l'unité de pensée» – di volta in volta qualificata come «unité formelle», «unité intérieure», «unité de signification», «unité de vision», «unité musicale», «unité respiratoire». Il *vers régulier* può corrispondere ad una «unité de pensée» (e solo in questo caso, dal punto di vista di Dujardin, è un verso ben riuscito), ma non lo è sempre, perché la sua composizione è determinata dal «nombre des syllabe». Il *vers libre*, invece, corrisponde sempre ad una «unité de pensée»[842], e non tiene conto del computo sillabico; più

[838] *Ivi*, p. 9.
[839] *Ivi*, pp. 9-10.
[840] Il fatto che per Dujardin *vers régulier* e *vers libre* condividano lo stesso principio ritmico-accentuale viene confermato da diversi passi: «Il serait possible de dénommer "vers syllabique" le vers régulier ou libéré et de dénommer "vers non syllabique" le vers libre; mais la dénomination de "vers accentué", employée par André Spire, ne saurait désigner spécialement le vers libre, puisque le vers classique est aussi bien, en réalité, un vers accentué» (*ivi*, p. 15, nota).
[841] Il verso può essere infatti considerato «comme une sorte de pied rythmique supérieur» (*ivi*, p. 12).
[842] *Ivi*, pp. 12-13.

precisamente, «le vers libre ne modifie pas, il *ignore* le nombre des syllabes»[843]. Il tutto viene così riassunto da Dujardin:

> Les caractéristiques qui distinguent le vers libre du vers régulier ou libéré sont donc, en fait:
>
> 1° L'unité formelle du vers (correspondant à son unité intérieure) devenue obligatoire;
>
> 2° L'ignorance du nombre des syllabes;
>
> et j'ajoute, comme donnée accessoire:
>
> 3° La libération d'un certain nombre de petites règles, telles que césure, rime, hiatus, etc.[844]

L'altro polo dal quale è necessario distinguere il *vers libre* è rappresentato dal *poème en prose*.

> Le poème en prose a ceci de commun avec toute espèce de vers, régulier, libéré ou libre, qu'il est composé de pieds rythmiques. Toute phrase, d'ailleurs, est composée de pieds rythmiques; seulement ces pieds rythmiques sont plus ou moins rythmés; ce que j'écris en ce moment est un ensemble de pieds rythmiques (ce que j'écris – en ce moment – est un ensemble – de pieds rythmiques)… Le poème en prose diffère du vers, d'abord en ce que ses pieds rythmiques sont généralement d'un rythme moins prononcé, ensuite et surtout en ce qu'ils ne sont pas ordonnés dans l'unité resserrée du vers. La différence est donc plus grande entre le vers libre et le poème en prose qu'entre le vers libre et le vers régulier.[845]

Emerge chiaramente, da questo passo, la concezione tipicamente simbolista secondo la quale fra il verso e la prosa non esiste una differenza di *nature*, ma soltanto di *degré*, ed è quindi possibile passare dalla prosa al verso e dal verso alla prosa in maniera graduale, variando l'intensità ritmica. Tuttavia, in questa prospettiva la distinzione fra *poème en prose* e *vers libre* appare irrimediabilmente problematica, e nessuno dei due criteri proposti da Dujardin risulta convincente: la distinzione fra un ritmo *plus prononcé* e *moins prononcé* è vaga e comunque relativa, e l'affermazione secondo la quale, nel *poème en prose*, i *pieds rythmiques* non sarebbero «ordonnés dans l'unité resserrée du vers» è ambigua e sfuggente. Il problema appare forse in maniera ancor più evidente nella successiva sintesi proposta da Dujardin:

> Pour nous résumer, le vers libre, comme le vers régulier ou libéré et comme le poème en prose, consiste en une succession de pieds rythmiques, mais se distingue du vers régulier ou libéré en ce qu'il reste une unité formelle et en ce qu'il n'a aucun égard au nombre de syllabes (outre qu'il s'affranchit d'un certain

[843] *Ivi*, p. 14.
[844] *Ivi*, p. 15.
[845] *Ivi*, p. 17.

> nombre de règles accessoires), et se distingue du poème en prose en ce que, comme le vers régulier ou libéré, il est essentiellement *un vers*.[846]

Rispetto alla distinzione fra *vers libre* e *vers régulier* o *libéré*, quella fra *vers libre* e *poème en prose* è tanto debole da scadere nella tautologia: il *vers libre* e il *poème en prose* sono diversi perché il primo è in versi e il secondo no. Il fatto è che Dujardin, nella definizione del *vers libre*, intende attenersi al solo criterio ritmico-accentuale e musicale (*pour l'oreille*), e si rifiuta di riconoscere una qualunque rilevanza alla dimensione tipografica, (*pour l'oeil*)[847], che è evidentemente implicita in questa distinzione fra ciò che è in versi e ciò che non lo è.

D'altra parte, nel seguito dell'opera, Dujardin è in qualche modo costretto ad ammettere l'importanza del criterio tipografico. Si è visto che, parlando di un testo come *Le Cygne* di Albert Mockel, che si presenta come parte di una serie di *poèmes en prose*, il critico dichiara che «il suffit, à certains passages, de modifier la typographie pour reconnaître des parfaits vers libres»[848]. E allo stesso modo più avanti, a proposito del suo componimento *À la gloire d'Antonia*, Dujardin dichiara che essa è composta in una prosa nella quale «pour quelques passages au moins, une simple modification typographique rend la forme de vers libres»[849]. Ogni volta che si pone il problema di distinguere il *vers libre* dalla prosa, la questione viene inevitabilmente sfiorata, ma Dujardin non la affronta mai esplicitamente, e questo indebolisce la portata della sua riflessione formale, privandola di un tassello importante.

[846] *Ivi*, p. 23.
[847] La cui importanza viene invece messa in luce da alcuni dei poeti da lui interpellati: cfr. Leblanc 2009, p. 154.
[848] Dujardin 1922, p. 37. Su questo punto, Dujardin accoglie l'osservazione dello stesso Mockel: «Tout cela n'était pas encore le vers libre, – bien que, pour certains passages du *Cygne*, la forme typographique seule s'en éloigne» (cit. in Dujardin 1922, p. 62).
[849] *Ivi*, p. 65.

Francis Vielé-Griffin

> Nous sommes arrivés à la fin de l'année 1888, à laquelle il faut bien arrêter ce tableau, en y joignant pourtant, bien qu'elle n'ait paru que quelques mois plus tard, l'œuvre qui marque la définitive instauration du vers libre.
>
> 20° En librairie, chez Tresse et Stock, achevé d'imprimer en juillet 1889: – *Joies*, de Francis Vielé-Griffin. […]
>
> La préface, datée de juin 1889, commence par ces mots:
>
> > Le vers est libre.
>
> La bataille était, en effet, gagnée.[850]

Nell'elenco stilato da Dujardin delle pubblicazioni in *vers libres* del periodo 1886-1888, il nome di Vielé-Griffin compare in relazione a tre opere, tutte datate 1888: il dramma *Ancaeus*, la lirica *Ronde* e le traduzioni da Walt Whitman. Ed è sempre a questo poeta che il critico attribuisce, come si ricava dal passo appena riportato, l'opera che segna il trionfo del *vers libre*, ossia la raccolta *Joies*, del 1889. Secondo Dujardin, «on peut dire de Francis Vielé-Griffin qu'il est, avec Jules Laforgue, le grand poète du vers libre»[851]: così, il primo e l'ultimo degli autori francesi oggetto di questo studio sembrano rappresentare al contempo i limiti cronologici e i vertici qualitativi di questo primo *vers-librisme*.

Volendo procedere con il parallelismo, si potrebbe dire che anche Vielé-Griffin, come Laforgue, nacque al di là dell'Atlantico – a Norfolk, in Virginia, nel 1863 – e arrivò in Francia da bambino, insieme alla madre, in seguito al divorzio dei genitori[852]. La famiglia di suo padre aveva mantenuto vivo il ricordo delle proprie origini francesi, testimoniato dal cognome Vielé, anche dopo nove generazioni di americani, e lo stesso Vielé-Griffin fece della Francia la sua patria d'elezione (al punto che non rimise mai più piede negli Stati Uniti[853]) e del francese la sua lingua, la sola nella quale compose la sua poesia. A Parigi frequentò il *collège* "Stanislas", dove ebbe come compagno Henri de Régnier; in seguito, alla facoltà di Diritto, incontrò Jean Ajalbert. Fu con loro che Vielé-Griffin iniziò a frequentare i *cabarets* parigini, in particolare quello dello *Chat Noir*, e arrivò ad inserirsi nel *milieu* letterario simbolista, sviluppando l'ammirazione per i maestri Verlaine e Mallarmé e per il geniale Laforgue. Nel 1890 fondò una propria rivista, gli «Entretiens politiques et littéraires», dalle cui pagine si fece promotore e difensore del movimento simbolista e versoliberista.

---

[850] Dujardin 1922, pp. 36-37.
[851] *Ivi*, p. 67.
[852] Cfr. De Paysac 2009, pp. 72-74.
[853] Cfr. *ivi*, p. 76.

A differenza di altri poeti di area simbolista, che si associarono al *vers-librisme* soltanto parzialmente e temporaneamente – come Moréas, Ajalbert, De Régnier – Vielé-Griffin fece del *vers libre* il proprio vessillo: vi aderì con entusiasmo, ne fece il principio ispiratore della sua poesia, partecipò attivamente al dibattito intorno ad esso, e vi rimase sempre fedele. Per questo il suo nome rimane, molto più di altri, strettamente legato al *vers libre*: un *vers libre* che per lui rappresentò «plutôt une conquête morale qu'une simplification prosodique»[854].

Le prime opere in metri regolari

Già nel 1885, quando di *vers libre* ancora non si parlava proprio, Vielé-Griffin, in una lettera all'amico Henri de Régnier, rifletteva sulla possibilità che ogni poeta stabilisse per sé le proprie regole formali: regole «individuelles, en ce sens que chacun se fait les siennes»[855]. La volontà di rinnovamento della forma poetica, intesa come liberazione dai vincoli tradizionali e come creazione di una formula personale, sembra caratteristica di Vielé-Griffin fin dai suoi esordi poetici.

Prima di arrivare al *vers libre*, tuttavia, Vielé-Griffin si fece conoscere come poeta grazie a due raccolte composte in metri regolari. La prima è *Cueille d'avril*, del 1886: un volumetto composto di sole dodici poesie, precedute da una *Dédicace*. I testi di questa raccolta non vennero mai più ristampati da Vielé-Griffin, fatta eccezione per uno, quello intitolato *Dea*; nella silloge *Poésies et Poèmes*, del 1895, la serie intitolata *Cueille d'avril* riporta in realtà, oltre a *Dea*, le poesie della seconda raccolta, *Les Cygnes*[856]. Questa risale al 1887, e venne pubblicata corredata di una breve prefazione *Pour le lecteur* che vale la pena di riportare:

> Une chose apparaît intéressante et, peu s'en faut, générale quand on considère le mouvement poétique actuel; c'est ce que certains ont appelé l'*extériorité* du vers:
>
> C'est le vers libéré des césures pédantes et inutiles; c'est le triomphe du *rythme*; la variété infinie rendue au vieil alexandrin, encore monotone chez les romantiques; la rime libre enfin du joug parnassien, désormais sans raison d'être, redevenue simple, rare, naïve, éblouissante d'éclat au seul gré du tact poétique de celui qui la manie; c'est la réalisation du souhait de Théodore de Banville: «Victor Hugo pouvait, lui, de sa puissante main, *briser tous les liens dans lesquels le vers*

[854] Vielé-Griffin 1899, p. 83. Una dichiarazione ripresa anche ad anni di distanza: «Le vers libre est une conquête morale essentielle à toute activité poétique; le "vers libre" n'est pas qu'une forme graphique, c'est avant tout une attitude mentale» (Vielé-Griffin, *Une conquête morale*, in «La Phalange», n. 17, 15 novembre 1907, p. 422).
[855] Cfr. Lachasse 2009, p. 59.
[856] Cfr. De Cours 1930, pp. 4-5; De Paysac 1976, p. 86.

est enfermé, et nous le rendre *absolument libre*, mâchant seulement dans sa bouche écumante le frein d'or de la rime…».[857]

Si tratta, per ora, di un *vers libéré*, ossia di un alessandrino caratterizzato dalla varietà ritmica che si può ottenere ricorrendo al *déplacement de la césure*, e portando avanti così l'opera iniziata dai poeti romantici e da Victor Hugo. L'argomento della «varieté infinie» dell'alessandrino, del resto, era molto diffuso anche fra i poeti parnassiani, che vi avrebbero fatto ricorso sempre più spesso negli anni del dibattito sul *vers libre*[858].

In *Les Cygnes* dunque, come già in *Cueille d'avril*, l'ideale di un verso *absolument libre* è perseguito in maniera molto discreta: come notava già Jean de Cours, «les audaces du vers sont encore bien timides dans les premiers *Cygnes*, mais elles témoignent d'un désir de liberté plus grand qui est resté l'un des soucis de Francis Vielé-Griffin»[859]. In effetti, sfogliando rapidamente queste prime due raccolte, si nota subito che i testi che ne fanno parte sono tutti composti in forme tradizionali. Si tratta di componimenti per lo più in *alexandrins*; in *Cueille d'avril* l'unica eccezione è *Prélude*, in *décasyllabes*, mentre in *Les Cygnes* compaiono alcuni testi in versi più brevi (*octosyllabes* o *tétrasyllabes*); in ogni caso, le diverse misure versali non vengono mai mescolate o alternate all'interno di uno stesso testo[860]. Inoltre, i versi sono sempre organizzati in strutture isostrofiche e rigorosamente rimati. La libertà che il poeta reclama, e che si evidenzia in alcuni testi in modo particolare, è quella che deriva dalla variazione ritmica, ricercata e ottenuta per mezzo della *discordance* fra metro e sintassi, a livello di emistichio e di verso. Così, da una parte, sono molto numerosi gli alessandrini la cui 6^{a} posizione corrisponde ad una sillaba atona – ad un articolo (*la*, *un*), ad un pronome (*ce*), ad una congiunzione (*que*) – oppure cade all'interno di una parola[861]; dall'altra, si possono incontrare testi caratterizzati dall'impiego insistito dell'*enjambement*. Un esempio è *La Dame qui tissait*, in 8 strofe ottastiche di *alexandrins*, di cui questa è la prima:

Printanière, dans l'aube éternelle du rêve
Et dans l'aurore assise, Elle tisse en rêvant
Des choses qu'Elle sait, et sourit; et, devant
Elle, au gré de sa main agile, court sans trêve

[857] Vielé-Griffin 1887, pp. 15-16. Si noti che, benché successive alla "nascita" del *vers libre* sulle pagine de «La Vogue», queste poche righe sono precedenti alla prima teorizzazione del *vers libre* da parte di Kahn, che risale al dicembre 1888.
[858] Cfr. ad esempio José-Maria de Hérédia, secondo il quale l'alessandrino è «le vers "polymorphe" par excellence», perché «le poète qui sait son métier peut en varier les formes à l'infini, à l'aide de la brisure, de la césure et de l'enjambement» (Huret 1891, pp. 303-304).
[859] De Cours, 1930, p. 5. Cfr. anche De Paysac 1976, p. 110: «entre parler du vers libre et le pratiquer, il y avait un pas que Vielé-Griffin ne franchit pas encore».
[860] L'unica eccezione sembra essere costituita da un testo delle serie delle *Euphonies*, in *Les Cygnes*, che comunque si limita all'alternanza regolare di *alexandrins* e *hexasyllabes* (cfr. Vielé-Griffin 1887, p. 43).
[861] Alessandrini di questo tipo erano comunque oramai piuttosto comuni negli anni Ottanta dell'Ottocento: cfr. Gouvard 2000a.

La navette laborieuse, et le doux vent
D'avril emmêle ses cheveux qu'Elle soulève
Et rejette sur son épaule; et, relevant
La tête, Elle fredonne un air qu'Elle n'achève…[862]

In questo passo, la tensione fra metro e sintassi è costante, ed è determinata appunto dall'azione congiunta a livello della cesura (in particolare ai vv. 5, 6 e 7) e a livello dei confini versali: a partire dal secondo verso, si produce uno scarto fra metro e sintassi che viene mantenuto lungo l'intera strofa, e 5 degli 8 versi sono legati al verso successivo da *enjambements* (più deboli quelli ai vv. 2-3 e 4-5, più forti quelli ai vv. 3-4, 5-6 e 7-8).

Un altro esempio significativo è costituito da *Rex*, componimento in strofe pentastiche di *alexandrins*, di cui si riporta un estratto:

Ici, la joie éclate en rires éternels
Que répercute à l'infini la voûte; ici
Plane l'encens voluptueux, et tout souci
Meurt dans l'ivresse; ici le cœur qu'on a choisi
Se livre; et c'est le lieu des triomphes charnels.

La colonnade étend ses marbres vers la mer
Par des plaines de fleurs mystérieuses d'où
Monte une griserie extatique; un vent fou
Sort de la mer, et des ramiers blottis au cou
Des vierges lissent leur plumage où le flot clair

Sema des perles; vers des bois enguirlandés,
Dans le rayonnement du trône insoucieux,
La terrasse aux balustres d'or court sous des cieux
Pâles d'azur – et le chœur chante – et tous les yeux
Fixent aveuglément l'âpre splendeur du dais.[863]

Anche qui sono presenti alcuni *alexandrins* dalla conformazione non tradizionale (vv. 17, 18, 28, in cui la 6ª sillaba cade all'interno di una parola; vv. 24, 25 e 29, in cui corrisponde ad un monosillabo atono), ma a determinare questo ritmo fortemente accelerato e perturbato sono soprattutto gli *enjambements* in serie. Particolarmente significativo è l'*enjambement* interstrofico ai vv. 25-26: si tratta di una rarità nella poesia di Vielé-Griffin, che tende in generale al rafforzamento dei confini strofici; tant'è vero che, secondo Pierre Lachasse, l'attenzione che il giovane poeta rivolge, in queste prime raccolte poetiche, ai fenomeni di *discordance*, prova come già all'epoca egli cerchi di fare della strofa, più che del verso, l'«unité organique» della sua poesia[864].

[862] Vielé-Griffin 1887, p. 107.
[863] *Ivi*, p. 66.
[864] Lachasse 2009, p. 60.

A *Cueille d'avril* e a *Les Cygnes* segue, in ordine di pubblicazione, il dramma *Ancaeus* (1888), anch'esso in versi, e anch'esso dotato di una breve prefazione, nella quale compaiono i temi tipicamente simbolisti della corrispondenza di forma e pensiero («mouvement des idées et des phrases») e della poesia come *art total* e *synthétique* («Art qui enveloppe tous les autres»):

> L'œuvre du Poète viserait, semble-t-il, à coordonner les musiques des Choses et des Mots, les mouvements des idées et des phrases – les *rythmes*, au point que son sens intuitif des harmonies l'approuve d'un tressaillement de joie.
>
> Là serait la réelle «difficulté» de cet Art qui enveloppe tous les autres – sons, formes, couleurs; tel, le but de ce travail toujours progressant et jamais parachevé où peinèrent les ancêtres intellectuels:
>
> Tout poète se réclame des morts, sachant toutefois que, si, d'abord, il n'est *lui-même*, il ne sera pas.[865]

Come si è già accennato, il dramma *Ancaeus* viene citato nell'elenco delle pubblicazioni in *vers libres* di Dujardin, che spiega:

> Le dialogue et les chœurs sont en vers réguliers, parmi lesquels je note (dans le *Festin*) les vers libres suivants, les premiers qu'ait publié Vielé-Griffin:
>
> Tourterelles, hirondelles, passereaux,
> Les cygnes, les myrtes et les roses;
> Aphrodite qui sur les blonds sables te poses
> Et dont la chevelure flotte sur les eaux,
> Surgis éblouissante et nue et virginale
> Dans l'aurorale
> Pudeur de tes chairs roses…
>
> La suite est en alexandrins réguliers… Il est certain pourtant que «dans l'aurorale» ne répond pas à la définition du vers libre…[866]

I versi citati sono tratti dalla sezione del dramma intitolata *Festin*, dove interviene un *joueur de la lyre*, personaggio al quale sono attribuiti[867]. Può essere significativo che lo scarto, rispetto alla regolarità prosodica che caratterizza l'intero dramma, avvenga proprio quando a prendere la parola è un cantore, ossia un poeta. Si tratta comunque di uno scarto di proporzioni ridotte: il passo citato da Dujardin si apre con due *vers impairs*, un *endécasyllabe* e un *ennéasyllabe*; seguono tre *alexandrins* regolari, benché il secondo con *césure enjambante*; infine ci sono un *tétrasyllabe* e un *hexasyllabe* (uniti da un *enjambement* che mette in difficoltà il critico); dopodiché il testo prosegue in

[865] Vielé-Griffin 1888a, pp. 9-10.
[866] Dujardin 1922, pp. 35-36.
[867] Cfr. Vielé-Griffin 1888a, p. 61.

alexandrins regolari. L'individuazione di questo passo da parte di Dujardin sembra dunque essere stata determinata dalla variazione irregolare delle misure versali, e soprattutto dal fatto che tale variazione arrivi ad includere due *vers impairs*. Considerato che si tratta di un passo di pochi versi in un intero dramma, la critica successiva non sembra avervi fatto molto caso: secondo De Cours, «le vers d'*Ancaeus* d'une façon générale ne diffère pas du vers des premiers *Cygnes*. C'est toujours l'alexandrin libéré des "césures pédantes", avec enjambements à perpétuité»[868]. De Paysac dichiara semplicemente che «*Ancaeus* est le premier des nombreux drames qu'écrira Vielé et le seul composé en vers réguliers»[869].

L'impressione quindi è che la volontà di rinnovamento formale che Vielé-Griffin ha precocemente avvertito ed espresso fin dalle sue prime prove poetiche si limiti, in tutte queste prime opere, alla sperimentazione sul ritmo dell'alessandrino, rispetto alla quale il secondo testo citato da Dujardin, la lirica *Ronde*, sembra rappresentare effettivamente una svolta.

Ronde

In base all'elenco di Dujardin, *Ronde* è il primo componimento interamente in versi liberi composto da Vielé-Griffin. Pubblicato dapprima su «La Revue indépendante» nell'agosto del 1888, viene in seguito inserito nella raccolta *Joies*. Se ne riporta qui la parte iniziale:

	Avril est mort d'amour et nos âmes sont vieilles	12
	– Les roses mortes, foulées –	7
	Au cours du fleuve clair, bandes bariolées,	12
	Les rives se déroulent: le rêve des veilles	12
5	A vu passer la vie, éparse aux plaines folles,	12
	Aux villages dormeurs, aux cités de coupoles,	12
	Aux coteaux, aux forêts, au gris regard des saules.	12
	Quelles heures, d'entre les mortes, furent nôtres?	12
	Saurait-on, au gouffre où s'écroulèrent,	9
10	Un à un, les pans de nos châteaux de liesse,	12
	Discerner en l'amas le rubis de la voute,	12
	Et tous ses luxes, pièce à pièce?	8
	Roses que nos danses foulèrent	8
	– Pétales en les feuilles mortes de la route,	12
15	Deux fois fanés au site abandonné –	10
	Roses qui prétextiez de si doux gestes?	10
	Et nul, pas même moi, n'a souci de vos restes.	12

[868] De Cours 1930, pp. 204-205.
[869] De Paysac 1976, p. 114.

Sur le Pont du Nord un bal y est donné 11
Sur le Pont du Nord un bal y est donné. 11

O musiques du rire et des pas et des robes, 12
Et ton fin cliquetis, éventail qui dérobe 12
Le sourire des lèvres chuchottantes, 10
Cependant qu'un violon se pâme en des andantes. 12 / 13

Le remous de valse en prélude; 8
Puis, tourbillon de joie indigne et vaine et rude, 12
Ou prudente et lascive, encor, comme une prude 12
– O ton corps rayonnant, que tout regard dénude, 12
Et que ne dompte nulle lassitude. 10

Ton âme est folle, et si jeune, et si blonde, 10
Ton rire est de joie et ton pas est une aile, 11
Ta parole est plus douce qu'un rire d'onde, 11
Ta grâce a la gloire des vierges en elle. 11

Pour qui se cambrera ta souplesse, 9
Pour qui s'empourprera ton front de son ivresse, 12
Pour qui se dénouera l'entrelacs de ta tresse 12
Pour que s'en alourdisse un rêve de penser? 12
Pour qui, pour quel esclave est ton collier d'amour? 12
Qui te dira le poids des heures, à ton tour? 12
Ta grâce est cadencée en chaque contour. 11

Non, non, ma fille, tu n'iras pas danser, 11
Non, non, ma fille, tu n'iras pas danser. 11

Ton rêve serait d'un autre que tous ceux-là; 12
Ton rêve serait de nobles cœurs et d'âmes; 11
Ta puberté que nul rêve ne viola 12
Rougirait d'ouïr leurs épitalames. 10

Le sang de tout ton corps est en mal d'amoureuse, 12
Ton cœur est d'être à Lui – (ton âme en est peureuse) – 12
Mais il n'est pas venu, ni ne viendra, Dieu sait! 12
Des rives du passé. 6

Ton rêve en vain l'appelle aux horizons d'automne; 12
Nul écho bienvenu dont ta pudeur s'étonne; 12
Et toujours l'horizon; et, toujours, monotone, 12
O le monde – le monde, on ne peut se leurrer. 12

Monte à sa chambre et se met à pleurer, 10
Monte à sa chambre et se met à pleurer.[870] 10

Complessivamente, *Ronde* conta 145 versi, distribuiti in 25 strofe di varia estensione (dai 3 ai 9 versi), alle quali si alternano 7 ritornelli, composti ciascuno da due versi tra loro identici, stampati con un rientro tipografico e in corsivo. Questi scandiscono la vicenda della fanciulla che, nonostante il divieto, parteciperà comunque al ballo ma, non trovandovi il suo innamorato, morirà di dolore.

Le misure versali utilizzate sono comprese fra il trisillabo e l'alessandrino che, come emerge chiaramente anche dal brano citato, è decisamente preponderante:

3 sillabe	1	8 sillabe	16
4 sillabe	2	9 sillabe	8
5 sillabe	1	10 sillabe	25
6 sillabe	5	11 sillabe	15
7 sillabe	3	12 sillabe	69

In effetti, su 145 versi, ben 69 sono *alexandrins*, e per la maggior parte (57) caratterizzati da una struttura perfettamente regolare 6+6. Solo in pochi casi la 6ª sillaba coincide con un monosillabo atono (ad es. al v. 10, «Un à un, les pans de nos châteaux de liesse), con un *e muet* finale (v. 8, «Quelles heures, d'entre les mortes furent nôtres?»), o con una sillaba interna ad una parola (v. 14, «Pétales en les feuilles mortes de la route»). Dopo l'*alexandrin*, la seconda misura più presente è costituita dal *décasyllabe*; questo è seguito naturalmente dal verso di 8 sillabe, alla pari però con quello di 11; le altre misure sono invece minoritarie, benché la loro stessa presenza risulti comunque significativa. L'85% della poesia è composto dunque nelle misure più tipiche della tradizione francese, *alexandrin*, *décasyllabe* e *octosyllabe*, con l'aggiunta dell'*endécasyllabe*. Nessun verso supera la misura dell'alessandrino: l'unico che potrebbe suscitare dei dubbi in questo senso è il v. 23, «Cependant qu'un violon se pâme en des andantes», perché in genere il termine *violon* viene scandito come trisillabo ma, considerato il contesto dominato dagli alessandrini, è facile pensare ad una sineresi.

Un altro forte legame con la tradizione è naturalmente costituito dalla rima, presenza costante in questo testo. Nell'intero componimento, è stato possibile individuare un solo caso di verso irrelato, corrispondente al già citato v. 8, «Quelles heures, d'entre les mortes, furent nôtres?»; gli altri versi della strofa rimano fra loro (vv. 10-12) oppure trovano corrispondenza alla strofa successiva (vv. 9-13 e vv. 11-14). Si tratta, comunque, di un'eccezione significativa, perché in genere i componimenti di Vielé-Griffin sono sempre rigorosamente rimati.

[870] Vielé-Griffin 1888b, pp. 296-298. Sono stati solo corretti alcuni evidenti errori di stampa che scompaiono nel testo incluso in *Joies*: *éparse* e non *éparses* (v. 3); *entrelacs* e non *entrelas* (v. 35), *leurrer* e non *leurer* (v. 53).

Appare invece libera l'organizzazione strofica: l'estensione e la composizione delle strofe è priva di ogni regolarità, con l'eccezione dei ritornelli che, comunque, ricorrono in maniera non prevedibile. Guardando alla struttura delle strofe, si può osservare che esse sono caratterizzate da una notevole coesione interna: la maggior parte è costituita sintatticamente da un unico periodo, benché magari complesso e segmentato per mezzo di trattini, oppure da serie di versi dalla struttura parallela: ad esempio i vv. 29-32, tutti caratterizzati dall'anafora del pronome possessivo, o quelli della strofa successiva, dominata dalle interrogative introdotte da *Pour qui*. Ogni strofa è conclusa in sé stessa e, ad un livello inferiore, lo stesso si potrebbe dire dei versi, per via della *concordance* fra metro e sintassi. Nell'intero testo si individua un solo vero *enjambement*, quello dei vv. 78-79: «Cette ombre où tu te plais n'a souci d'une flamme / Nuptiale, et tout épitalame». Sia la prosodia regolare degli *alexandrins* che la mancanza di *enjambements* testimoniano dunque un cambiamento, rispetto alla produzione precedente di Vielé-Griffin, nel rapporto fra metro e sintassi – o fra verso e pensiero.

Da *Ronde* a *Joies*

Per la sua ispirazione popolare e per le sue caratteristiche formali, il testo di *Ronde* rappresenta un'ottima anticipazione della raccolta *Joies*, all'interno della quale viene riproposto l'anno successivo. La raccolta si apre con la breve ma notissima prefazione già richiamata da Dujardin:

> *Le vers est libre*; – ce qui ne veut nullement dire que le «vieil» alexandrin à «césure» unique ou multiple, avec ou sans «rejet» ou «enjambement», soit aboli ou instauré; mais – plus largement – que nulle forme fixe n'est plus considérée comme le moule nécessaire à l'expression de toute pensée poétique; que, désormais comme toujours, mais consciemment libre cette fois, le Poète obéira au rythme personnel auquel il doit d'être, sans que M. de Banville ou tout autre «législateur du Parnasse» aient à intervenir; et que le talent devra resplendir ailleurs que dans les traditionnelles et illusoires «difficultés vaincues» de la poétique rhétoricienne: – L'Art ne s'apprend pas seulement, il se recrée sans cesse; il ne vit pas que de tradition, mais d'évolution.[871]

Al di là dell'attacco d'effetto, queste righe rimangono per la verità piuttosto vaghe; tuttavia, sembra possibile cogliere un'*évolution* rispetto alla prefazione di *Les Cygnes*: il discorso si è spostato infatti dalla varietà ritmica del verso tradizionale alla varietà formale *tout court*: "nessuna forma fissa è più considerata come il modello necessario all'espressione di ogni pensiero poetico". In un articolo dello stesso anno, Vielé-Griffin sostiene che «le vers dépouillé de son moule classique, devient fluent au point que le talent seul, créant sans cesse des moules nouveaux qu'il doit briser dès

[871] Vielé-Griffin 1889a, pp. 11-12. La prefazione è datata giugno 1889.

qu'ils lui ont servi, en pourra édifier ses poèmes», e che di conseguenza «"L'excellent poète médiocre", cette création du Parnasse, et dont pullulent les concours littéraires, devient impossible; – on a du talent ou l'on n'existe pas»[872].

In *Joies*, nel complesso, la libertà formale sperimentata da Vielé-Griffin non va oltre quella testimoniata da *Ronde*. Fra i 23 componimenti della raccolta, se ne possono anzi individuare un paio dalla forma perfettamente regolare: *Dédicace*, il testo d'apertura, è formato da 6 quartine di *décasyllabes* a rima alternata; *Le bleu vent d'outre-monts* si compone invece di 4 strofe di 6 versi ciascuna (cui si aggiunge un verso finale isolato), di cui 5 *alexandrins* e un *hexasyllabe* in quinta posizione, rimate secondo lo schema ABAAbA. Ma la maggior parte delle poesie è composta, come *Ronde*, in strofe di estensione variabile e in versi di misura variabile, che però non superano quasi mai la lunghezza dell'alessandrino – se non in rarissimi casi, e di una sola sillaba – e che risultano sempre tutti rigorosamente rimati. Così avviene ad esempio nella prima poesia della raccolta (dopo la *Dédicace*), intitolata *Un oiseau chantait*:

Derrière chez mon père, un oiseau chantait 11
Sur un chêne au bois, 5
– Autrefois – 3
Un rayon de soleil courait sur les blés lourds; 12
Un papillon flottait sur l'azur des lents jours 12
Que la brise éventait; 6
L'avenir s'érigeait en mirages de tours, 12
Qu'enlaçait un fleuve aux rets de ses détours: 11
C'était le château des fidèles amours. 11
– L'oiseau me le contait. 6

Derrière chez mon père, un oiseau chantait 11
La chanson de mon rêve; 6
Et, voix de la plaine, et voix de la grève, 10
Et voix des bois qu'Avril énerve, 8
L'écho de l'avenir, en riant, mentait: 11
Du jeune cœur, l'âme est la folle serve. 10
Et tous deux ont chanté 6
Du Printemps à l'Été. 6

Derrière chez mon père, sur un chêne au bois, 12
Un oiseau chantait d'espérance et de joie, 11
Chantait la vie et ses tournois 8
Et la lance qu'on brise et la lance qui ploie; 12
Le rire de la dame qui guette 9

[872] Vielé-Griffin 1889b, p. 404.

Le vainqueur dont elle est la conquête; 9
La dame est assise en sa gonne de soie 11
Et serre sur son cœur une amulette.[873] 10

Il testo conta in tutto 70 versi, suddivisi in sette strofe, di cui queste sono le prime tre. Come si vede, le strofe sono di lunghezza diversa (fra gli 8 e i 13 versi ciascuna) e la misura dei versi varia in maniera irregolare dal trisillabo all'alessandrino (che rimane una presenza significativa, con 23 versi su 70). I versi sono tutti rimati, benché lo schema rimico sia diverso per ogni strofa. Inoltre, i primi due versi della prima strofa, stampati in corsivo, costituiscono un ritornello che viene ripreso all'inizio di ogni strofa, nelle due varianti «*Derrière chez mon père, un oiseau chantait*» (strofe II, IV, VI) e «*Derrière chez mon père, sur un chêne au bois*» (strofe III, V), mentre l'ultima strofa le ripete entrambe.

Le figure di ripetizione – anafore, ritornelli, riprese di versi a distanza – sono del resto caratteristiche di buona parte dei testi di *Joies*, che si ispirano alla poesia popolare, e quindi ai generi della *ronde*, della *cantilène*, della ballata, che prevedono questo tipo di figure iterative. Vista l'importanza che questi meccanismi di ripetizione e di ripresa assumono nella costruzione dei componimenti, tuttavia, si può certo pensare che la ripetizione, insieme alla rima, assuma la funzione di bilanciare la libertà metrica e di garantire l'unità e la coesione del testo. Alcuni componimenti, come *Ronde de la marguerite*, o l'ultimo testo della raccolta, *Il sont accomplis, tous nos fous projets*, presentano dei veri e propri ritornelli che si ripetono identici fra una strofa e l'altra. Ma esistono naturalmente forme di ripetizione e di ripresa meno appariscenti ma altrettanto vincolanti, come quelle che si possono individuare in *C'était un soir de féeries*, la cui brevità consente di riportarne il testo per intero:

C'était un soir de féeries, 8
De vapeurs enrubannées, 7
De mauve tendre aux prairies, 7
En la plus belle de tes années. 9

Et tu disais – écho de mon âme profonde, – 12
Sous l'auréole qui te sacre blonde 10
Et dans le froissement rythmique des soies: 11
«Tout est triste de joies; 6
Quel deuil emplit le monde? 6
Tout s'attriste de joies.» 6

Et je t'ai répondu, ce soir de féeries 12
Et de vapeurs enrubannées: 8
«C'est qu'en le lourd arome estival des prairies, 12
Seconde à seconde, 5

[873] Vielé-Griffin 1889a, pp. 15-16.

S’effeuille la plus belle de tes années, 11
Un deuil d’amour est sur le monde 8
De toutes les heures sonnées.[874] 8

In questo caso, i versi sono organizzati in tre strofe di diversa estensione, e la loro misura varia liberamente fra le 5 e le 12 sillabe; tuttavia essi sono tutti vincolati dalla rima, all’interno delle singole strofe e anche da una strofa all’altra, secondo lo schema abab ccddcd abacbcb. A ripetersi, peraltro, non sono solo le rime, ma anche le parole in rima, o intere porzioni di versi: *soir de féeries* (vv. 1 e 11), *de vapeurs enrubannées* (vv. 2 e 12), *prairies* (vv. 3 e 13), *la plus belle de tes années* (vv. 4 e 15), «Quel *deuil* emplit le *monde*?» e «Un *deuil* d’amour est sur le *monde*» (vv. 9 e 16).

Come si può ricavare da questi primi esempi, in *Joies* la libertà strofica e versale non è esibita con ostentazione; anzi, talvolta, ad un primo sguardo, può passare quasi inosservata, specialmente se la presenza di ripetizioni o simmetrie fra le strofe contribuisce a dissimularla, come nel caso di *Aubade*:

Suis vers l’aurore fauve et dorée 9
La sente herbue et qui court à l’orée, 10
Gai d’une heure remémorée, 8
Sans rêver la gloire laurée. 8
– (La vie exulte en joie ignorée). – 9

Ne pense pas à l’avenir; 8
Nulles volontés n’en sont maîtresses, 9
Vis, ce lent jour, de souvenir; 8
La gloire, elle pourra venir, 8
Mais ne vaudra pas tes détresses, 8
– (La mare luit autour du Menhir). – 9

Si ton âme déborde et s’épanche, 9
C’est que ta vie est pleine à jamais; 9
Si, lourde d’épis, la moisson penche, 9
Tes douleurs les avaient semés. 8
– (Quelle âme pâlit dans l’aube blanche?) – 9

L’été te rie, Amour te ceigne 8
Du manteau léger de ses ailes; 8
Le frisson aurorale t’étreigne 9
D’un unisson de chanterelles. 8
– (Quel cygne en l’aurore chante et saigne?) –[875] 9

[874] *Ivi*, pp. 111-112.
[875] *Ivi*, pp. 95-96.

In questa poesia, l'isostrofismo è quasi perfetto: solo la seconda strofa conta un verso in più rispetto alle altre. La misura dei versi varia, ma solo di una sillaba, fra *octosyllabe* e *ennéasyllabe*, arrivando in un unico caso al *décasyllabe*. All'interno di ogni strofa, i versi sono tutti rimati, sebbene secondo schemi differenti, e le rime sono anche piuttosto insistite (si veda in particolare la prima strofa). Inoltre, ciascuna strofa si conclude con un verso incluso fra trattini e parentesi: nelle prime due strofe si tratta di un verso affermativo, con lo stesso schema soggetto + verbo + complemento, mentre nelle altre due si tratta di un verso interrogativo, introdotto da *Quelle*/*Quel*. Tutto questo accentua l'impressione di regolarità: una regolarità che non è effettiva, ma sembra allusa e appena evitata.

À propos du vers libre

Potendo disporre di una propria rivista, gli «Entretiens politiques et littéraires», Vielé-Griffin intervenne più volte nel dibattito sul *vers libre*, e alcuni dei suoi articoli risalenti ai primi anni Novanta consentono di valutare la coerenza fra le sue posizioni teoriche e la sua pratica poetica. Fra questi articoli, il più significativo è probabilmente *À propos du vers libre*, pubblicato nel marzo 1890: si tratta di poche pagine nelle quali l'autore assume i panni del *reporter* e racconta la conversazione avuta con un anonimo poeta le cui posizioni sono, verosimilmente, quelle dello stesso Vielé-Griffin.

Per illustrare il criterio formale del *vers libre*, il misterioso interlocutore prende ad esempio, sorprendentemente, un brano di prosa (un periodo attribuito a Fléchier), che viene scandito seguendo la sintassi, e riportato sulla pagina in questo modo:

Mais rien n'était si formidable,
Que de voir toute l'Allemagne,
Ce grand et vaste corps,
Composé de tant de peuples
Et de nations différentes,
Déployer tous ses étendards,
Et marcher vers nos frontières,
Pour nous accabler par la force,
Après nous avoir effrayés par la multitude.

Il *reporter* allora interviene: «Je perçois […]: à chaque complément de l'idée vous allez à la ligne»; e l'interlocutore risponde: «Parfaitement; voilà une première raison pour cet étagement, mystérieux pour beaucoup, de petites lignes inégales»[876]. Si dichiara quindi che «*la Strophe* […] n'est autre que la *période*: une idée formulée avec ses compléments de qualité, de temps, de lieux, etc.»[877], e che «ces vers […] sont, typographiquement […], l'analyse logique de la période»[878]. Conseguenza naturale di

[876] Vielé-Griffin 1890, pp. 8-9.
[877] *Ivi*, p. 7.
[878] *Ivi*, p. 9.

quell'istanza di corrispondenza tra la forma e il pensiero che è comune a tutti i *vers-libristes*, questa definizione può trovare riscontro nell'opera di molti dei poeti affiliati al movimento, ma non era mai stata espressa prima in maniera così chiara. Qualche anno dopo, come si è visto, Albert Mockel utilizzerà parole simili nei suoi *Propos de littérature*.

Una simile concezione del *vers libre* implica, evidentemente, il rifiuto dell'*enjambement*: infatti il poeta protagonista dell'articolo sostiene che «il existe instinctivement une répulsion pour l'enjambement», dimostrata dalla sua proscrizione da parte dei teorici di epoca classica, e che i poeti romantici l'hanno praticato in maniera indiscriminata per una sorta di «joie iconoclastique». Ma si tratta di un espediente illusorio, «leurre de liberté qui est la négation même du vers»[879], in quanto ne mantiene l'isosillabismo a scapito dell'unità di pensiero. La svolta dal verso regolare al *vers libre* che si è verificata fra *Les Cygnes* e *Joies* ha comportato quindi, come si è già osservato nei testi, un netto cambiamento nel rapporto fra verso (o strofa) e sintassi; un cambiamento che viene riconosciuto e illustrato dallo stesso Vielé-Griffin in una lettera del 1889 a Henri de Régnier:

> Examine un peu, et tu verras l'absurdité de l'enjambement dans toute poésie lyrique. Le fameux «écroulement des strophes» qui me séduisait au temps des *Cygnes* me semble tout au plus utilisable, aujourd'hui, dans la poésie dramatique (ou narrative, par le fait même). Cela pour l'enjambement du vers sur le vers; pour ce qui est de l'enjambement de la strophe sur la strophe, je ne le conçois jamais possible.[880]

Da queste dichiarazioni emerge l'importanza che Vielé-Griffin attribuisce alla strofa come unità formale, al di sopra del verso: la strofa è l'espressione completa e autonoma dell'idea, mentre i versi ne sono le singole componenti. Sempre nel 1889, in un articolo dedicato a *Les poètes symbolistes*, Vielé-Griffin, sotto pseudonimo, dichiarava che: «M. Griffin procède par strophes; son unité poétique est la phrase»[881].

Tornando alla conversazione di *À propos du vers libre*, l'ultima questione che vi viene affrontata è quella della lunghezza del verso: il *reporter* domanda infatti al suo interlocutore che cosa ne pensi «des vers de vingt et trente pieds», che all'epoca provocavano l'ilarità dei poeti più conservatori, e riceve la seguente risposta:

> Je doute qu'un vers aussi long ne puisse se décomposer et alors il n'y a pas lieu, à mon sens, à cette disposition typographique; puis, la sonorité du dodécasyllabe est telle que je croirais bon, quant à moi, ramener par un travail de synthèse les syllabes surnuméraires et condenser le vers au cas improbable d'indivisibilité.[882]

---

[879] *Ivi*, p. 8.
[880] Lettera del 18 gennaio 1889, cfr. Lachasse 2009, pp. 65-66.
[881] Vielé-Griffin 1889b, p. 404.
[882] Vielé-Griffin 1890, p. 10.

In un articolo dell'anno successivo, Vielé-Griffin conferma questa posizione, dichiarando di non aver mai superato il «vieil Alexandrin», il che gli consente di richiamare il modello del *vers libre classique* di La Fontaine:

> Nous ferons seulement remarquer que, personnellement, nous ne dépassâmes jamais (question d'oreille et de goût) l'ample mètre du «vieil Alexandrin» que nous pratiquâmes avec toutes ses «coupes»; qu'en complicité avec Lafontaine [sic] et maint autre nous n'éprouvâmes pas le besoin d'amplifier chacune de nos respirations jusqu'à cette limite extrême.[883]

A diversi anni di distanza, in *Causerie sur le Vers libre et la Tradition* (1899), Vielé-Griffin, commentando la recente *Esthétique de la langue française* di Remy de Gourmont, tornerà sulla questione della presenza dell'alessandrino nella poesia in *vers libres*, riconoscendo, come del resto ha sempre fatto, di continuare ad utilizzare questo verso – «l'alexandrin, dont nous usons du reste à notre gré, est désormais un vers aussi libre qu'un autre» – ma contestando l'operazione svolta dal critico, che ha riportato alcune sue strofe alterandone la forma tipografica per dimostrare come i *vers libres* di Vielé-Griffin nascondano spesso degli alessandrini segmentati in versi più brevi. Il poeta dichiara che «il n'y a vers qu'à cette condition rigoureuse et précise: que les mots du poète, disposés dans un ordre rythmique et typographique voulu, ne soient plus libres d'en changer», e osserva che, se De Gourmont avesse tenuto presente questo principio, «il n'eût pas modifié, avec je ne sais quelle joie de trouveur, la disposition typographique de telles de nos strophes considérées fragmentairement»[884].

Le parole di Vielé-Griffin riecheggiano quelle, tante volte citate, di Théodore de Banville, che aveva definito la poesia come «une composition dont l'expression soit si absolue, si parfaite et si définitive qu'on n'y puisse faire aucun changement, quel qu'il soit, sans la rendre moins bonne et sans en atténuer le sens»[885]. Ma, a differenza di Banville, Vielé-Griffin parla di ordine e di disposizione «typographique». Il termine compariva già in *À propos du vers libre*, ma come *en passant* («ces vers […] sont, typographiquement […], l'analyse logique de la période»), mentre *Causerie sur le Vers libre* sembra riflettere come la dimensione tipografica – e quindi visiva – del testo poetico, negata alle origini del *vers libre* in nome del primato dell'*oreille*, abbia ormai acquisito una nuova importanza e una nuova autonomia. Lo si nota nel confronto fra queste due dichiarazioni, la prima tratta da *À propos du vers libre*, la seconda da *Causerie sur le Vers libre*:

> La strophe se compose de *vers*, alinéas perpétuels: le vers s'adresse à l'*Intellect* d'une part à l'*Oreille* de l'autre.[886]

[883] Vielé-Griffin 1891a, p. 216.
[884] Vielé-Griffin 1899, pp. 83-84.
[885] Banville 1872, p. 5.
[886] Vielé-Griffin 1890, p. 8.

> Nous composons une strophe au mieux de notre talent et la transcrivons typographiquement en alinéas complémentaires, chacun, de notre pensée qui se trouve ainsi *analysée pour l'œil et pour l'oreille*.[887]

Vielé-Griffin e Whitman

Si delinea così in questi articoli il profilo di un *vers libre* inteso come possibilità di variare liberamente la misura dei versi – senza bisogno di superare, in generale, il limite dell'alessandrino – per adattarla di volta in volta alle esigenze espressive, secondo un criterio di *concordance* tra verso (o strofa) e sintassi che deriva da quella tra forma e pensiero. Una descrizione che effettivamente si adatta bene alla poesia di Vielé-Griffin, e che risulta comunque strettamente ancorata alla tradizione francese.

Quest'ultimo è un aspetto interessante, considerate le origini americane di Vielé-Griffin; origini sulle quali, peraltro, hanno spesso insistito i detrattori del *vers libre*, osservando come il movimento simbolista e versoliberista contasse numerosi poeti di origine straniera, e riconducendo il *vers libre* alla loro nefasta influenza. Un esempio lampante di questa argomentazione viene fornito, nell'ambito dell'inchiesta condotta da Huret (e alla quale Vielé-Griffin non partecipò), da José-Maria de Hérédia, che deplora «l'influence des étrangers qui sont si nombreux dans le groupe», e aggiunge:

> Tenez, Viellé-Griffin [sic], par exemple, qui est anglo-saxon et qui a eu, je crois, une très grosse influence sur le mouvement symboliste, eh bien! il nous donne aujourd'hui, sous le titre de vers, une prose qui ressemble à une sorte de traduction linéaire d'un poème étranger. Beaucoup de talent, d'ailleurs, là-dedans, et un vrai sentiment poétique. Mais encore une fois ce ne sont pas des vers!...[888]

Parole alle quali Vielé-Griffin risponderà, dalla sua rivista, innanzitutto ricordando le origini francesi della sua famiglia e la propria vita trascorsa quasi interamente in Francia, poi rivendicando l'orgoglio per la grande tradizione letteraria inglese, ed infine concludendo: «Pour nous, nous ne croyons pas que nos camarades en art, ni que ceux-là qui aiment nos poèmes nous fassent jamais un crime d'avoir élu par amour et par choix cette langue française, la nôtre»[889].

Naturalmente Vielé-Griffin conosceva bene e apprezzava la poesia inglese, e tradusse anche molti autori dall'inglese al francese[890], ma, come si è già detto, non compose mai poesia in questa lingua. Invece, stando alla lettera da lui inviata a Dujardin e che questi riporta nel suo saggio del 1922, la prima lingua nella quale scrisse dei versi,

---

[887] Vielé-Griffin 1899, p. 84.
[888] Huret 1891, p. 308. Si noti che lo stesso Hérédia ha origini spagnole: «Mois je suis Espagnol, c'est vrai, mais je suis latin… Et puis je n'ai la prétention de rien révolutionner!» (*ibidem*).
[889] Vielé-Griffin 1891a, p. 216.
[890] Cfr. De Paysac 2009, pp. 75-76.

quando ancora frequentava il liceo, sembrerebbe essere stata il latino: egli racconta infatti di aver composto, in questa lingua, «un grand nombre d'élégies amoureuses, en strophes inégales de vers inégaux», e si dichiara dunque «tributaire de la métrique accentuée des hymnes du rituel romain», concludendo: «En un mot, j'ai usé, dès mes premières effusions lyriques, du *vers libre latin*»[891].

Tuttavia, è ben noto che proprio negli anni cruciali del suo passaggio dalla metrica tradizionale al *vers libre*, Vielé-Griffin entrò in contatto con la poesia whitmaniana, e si assunse l'incarico di portare avanti il lavoro di traduzione in francese di *Leaves of grass* appena iniziato da Jules Laforgue. La sua ammirazione per Walt Whitman fu di lunga durata, ed è testimoniata dall'invio al poeta americano di una copia della raccolta *Les Cygnes*, nel 1888, dalle traduzioni pubblicate a più riprese da Vielé-Griffin sulle riviste francesi negli anni successivi, e dalla presidenza che gli venne offerta, e che egli accettò con piacere, del "Comité Whitman" fondato a Parigi nel 1926[892].

Nel tradurre la poesia whitmaniana, Vielé-Griffin adotta lo stesso sistema di Laforgue, procedendo *verset* per *verset*, e riproducendo quindi la disposizione tipografica dell'originale. Così appare ad esempio una delle sue prime traduzioni, quella di *Faces* (*Visages*), pubblicata sulla «Revue indépendante» nel 1888 (e inclusa nell'elenco di Dujardin), di cui si riporta la prima strofa:

> Flânant par les pavés ou chevauchant par le sentier rustique, ô, ces visages!
> Visages d'amitié, de précision, de cautèle, de suavité, d'idéal;
> Le visage de spirituelle prescience et, toujours bienvenu, le bon visage du vulgaire;
> Le visage de qui chante une musique, les majestueux visages des avocats de nature et de juges au large crâne;
> Le visage de ceux qui chassent et qui pêchent aux tempes saillantes, le glabre et pâle visage d'orthodoxes citoyens;
> Pur, exalté en désir, interrogateur, le visage de l'artiste;
> Le visage hideux de telle âme belle, le visage beau et qu'on déteste ou qu'on méprise;
> Le saint visage de l'enfance, le visage illuminé de la mère d'enfants nombreux;
> Le visage d'un amour, le visage d'une vénération;
> Le visage comme d'un rêve, le visage d'un roc impossible;
> Le visage qui n'exhibe plus bien ni mal, le visage châtré,
> Fauve épervier, dont furent rognées les pennes,
> Étalon qui dut enfin céder aux pinces et au couteau du châtreur.
> Flânant ainsi par les pavés, ou passant le bac qui ne se repose, des visages et des visages, et des visages,
> Je les vois et ne me plains pas et suis content de tous.[893]

Tuttavia il versetto whitmaniano, fedelmente riprodotto in francese da Vielé-Griffin, appare subito qualcosa di molto diverso rispetto al *vers libre* di *Joies*: molto più

[891] Dujardin 1922, p. 69.
[892] Cfr. De Paysac 1976, p. 260.
[893] Vielé-Griffin 1888c, pp. 279-280.

ampio e non rimato, si pone in una posizione completamente diversa rispetto ai due poli del verso tradizionale e della prosa. Esattamente come Laforgue, Vielé-Griffin può sicuramente aver trovato nella poesia whitmaniana un esempio e un incoraggiamento a procedere sulla via della liberazione della poesia dai vincoli tradizionali e del superamento dei confini fra verso e prosa, alla ricerca di una forma poetica capace di adattarsi al pensiero che vuole esprimere; ma il suo *vers libre*, come quello di Laforgue, non può essere considerato come una forma derivata dal versetto whitmaniano[894] – e da parte sua Vielé-Griffin negò sempre di esserne stato influenzato[895].

C'è tuttavia un'affinità, fra la poesia di Vielé-Griffin e quella di Whitman, che riguarda in generale l'atteggiamento di questi poeti nei confronti della vita. Guy Michaud, nel suo monumentale studio intitolato *Message poétique du Symbolisme*, del 1966, ha definito l'autore di *Joies* «le premier cri d'optimisme que fasse entendre le Symbolisme»[896], e ha visto nella sua opera l'espressione di una nuova declinazione, positiva e ottimista, del simbolismo. Anche a distanza di anni, la critica continua a vedere in Vielé-Griffin «le poète de la joie et de la lumière»[897], un "cantore della vita", il solo che il movimento simbolista abbia prodotto:

> En résumé, on peut dire que l'apport américain se manifestera d'abord par la santé morale, l'équilibre, la force de volonté et le sens des réalités de Vielé. Il en résultera une vision optimiste de l'existence qui fait de lui une exception parmi ses pairs. […] Loin de tourner le dos à la vie, Vielé l'a exaltée dans sa poésie.[898]

L'analisi di Mockel

Il primo studio di rilievo sulla poesia di Vielé-Griffin, anche dal punto di vista formale, è quello di Albert Mockel, i cui *Propos de littérature* del 1894, come si è detto, tracciano un profilo della poesia simbolista partendo dalle personalità e dalle opere di due dei suoi maggiori rappresentanti: Henri de Régnier e, appunto, Francis Vielé-Griffin. Per quanto riguarda il *vers libre*, Mockel dichiara che entrambi i poeti lo hanno adottato, ma in maniera diversa, Vielé-Griffin con più decisione rispetto a De Régnier:

> M. Vielé-Griffin, après avoir hésité, semble-t-il, soudain s'élança joyeusement au plus fort de la bataille. M. de Régnier suivit peu après, mais de plus

[894] Cfr. in proposito anche De Paysac 2009, p. 76, che osserva come Vielé-Griffin si sia integrato, fin dai suoi esordi letterari, nell'ambiente decadente e simbolista parigino.
[895] «When questioned early in 1914, he not only denied any debt to Whitman, but rejected the suggestion that *Leaves of Grass* could have had any influence whatsoever on the origins of French free verse. This, he maintained, was a native development proceeding from the *vers libéré* of Verlaine» (Percy Mansell Jones, *The background of modern French poetry. Essays and interviews*, London, Cambridge University Press, 1968, pp. 138-139).
[896] Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, Paris, Nizet, 1966, p. 387.
[897] Lachasse 2009, p. 54.
[898] De Paysac 2009, p. 74.

> loin. Comme la plupart des littérateurs d'à présent, ces deux poètes ont rejeté la camisole de force de l'alexandrin, mais celui-là plus décisivement que celui-ci. On pourrait dire que le premier a rompu effectivement avec l'ancien vers, et que le second s'est borné à le rompre.[899]

Con il saggio di Mockel prende avvio la tradizione che vede in Vielé-Griffin il poeta più rappresentativo del primo *vers libre*, in virtù soprattutto del fervore con cui ne prese le difese e della fedeltà che gli dimostrò nel corso della sua carriera poetica. Già per Mockel, Vielé-Griffin e il *vers libre* sono un tutt'uno:

> La technique de M. Vielé-Griffin est comme son incarnation. […] Il ne pouvait tolérer longtemps une forme littéraire restrictive de l'action et du vierge instinct, et qui, en régularisant avec rigueur l'expression de l'idée, arrête l'élan du cœur pour le discipliner à des traditionnels mouvements. Aussi, à voir la différence de ses premiers livres et de ceux qu'il a publié récemment, on sent que les rythmes nouveaux – appelons-les provisoirement rythmes subjectifs – étaient nécessaire à l'épanouissement de sa personnalité et en contiennent la forme naturelle. […] La rénovation du vers a permis le jaillissement ébloui de tout son être; de livre en livre, on a pu le voir se profiler plus nettement à mesure que se précisait sa technique. Si donc celle-ci a en soi des défauts, et je tâcherai de les montrer, on ne peut nier qu'elle ne soit pour ce poète la plus logique entre toutes, puisqu'elle s'identifie si étrangement avec lui-même.[900]

Mockel individua giustamente il punto di svolta, nella produzione di Vielé-Griffin, fra *Les Cygnes* e *Joies*. Già nelle poesie de *Les Cygnes* il poeta dimostra una volontà di liberazione dai vincoli formali, seppur all'interno delle forme tradizionali: l'alessandrino, il cui ritmo è fortemente perturbato dalla mobilità della cesura e dalla tensione fra metro e sintassi, «se désagrège et semble n'avoir plus de raison d'être»[901].

In *Joies*, invece, spiega Mockel,

> les rythmes ont déjà trouvé leur vie propre en dehors des mesures; cependant une hésitation, ou un reste d'habitude peut-être, les unit fréquemment à celles-ci, sans qu'ils osent déployer au vent qui passe leurs voiles toute neuves […]. Il s'ensuit que, malgré le rythme réel de la plupart d'entre eux, les vers les plus spontanés paraissent eux aussi des *mesures traditionnelles* alternées et non les mouvements d'une voix libre combinés selon l'harmonie.[902]

Secondo Mockel, dunque, i versi di *Joies* sono davvero *vers libres*, composti in base al *rythme* e non alla *mesure*, e questo è dimostrato anche dal fatto che viene meno completamente, in *Joies*, la tensione fra metro e sintassi, di modo che questi nuovi versi

[899] Mockel 1894, p. 136.
[900] *Ivi*, p. 139.
[901] *Ivi*, p. 140.
[902] *Ivi*, p. 141.

«correspondent déjà à l'analyse de la phrase»[903]. Tuttavia, il ricordo dei versi tradizionali permane, e fa sì che spesso questi *vers libres* possano essere scambiati per «*mesures traditionnelles* alternées». Inoltre, Mockel osserva – e deplora – la persistenza della rima nella poesia di Vielé-Griffin, o meglio il fatto che la cura della dimensione fonica si riduca nei suoi testi alla sola rima: «Le plus souvent les sons de ses vers ne réunissent leurs voix que par la rime, laquelle est presque puérilement gardée; car si sa position en évidence la doue d'une importance spéciale, la rime n'a pourtant pas, dans le vers moderne, un rôle indépendant du rôle des autres sons»[904].

La critica su Vielé-Griffin: da De Cours a Morier

Nel 1930 Jean de Cours, autore di uno studio dedicato a *Francis Vielé-Griffin. Son œuvre, sa pensée, son art*, affrontando, nella parte finale della sua opera[905], la questione del *vers libre*, affermava con sicurezza che «le poète ne dément pas les affirmations de sa préface: son vers est libre, en ce sens qu'il ne compte plus les syllabes», e che il ritmo, nelle poesie di *Joies*, deriva dalla «répétition de certaines figures accentuées»[906]. Partendo dai testi teorici di Vielé-Griffin, De Cours si propone di verificarne l'attuazione nella sua poesia, e analizza i componimenti suddividendone i versi in *groupes rythmiques*, individuati dagli accenti più forti (quindi, *groupes accentuels* e *syntaxiques*), classificandoli come *figures accentuées* (giambi, anapesti, ecc.), e riconoscendo di volta in volta la presenza di un modulo ritmico "dominante" rispetto agli altri, che, ripetuto e variato, determina il ritmo del componimento o del passo in questione.

Lo studio di De Cours risale agli anni Venti, e riflette una concezione del verso tipica di quell'epoca, e non lontana da quella che potevano effettivamente avere i *vers-libristes* della fine del secolo precedente, basata sulla centralità del ritmo, che dipende dall'accento, e determina una differenza di grado fra prosa e poesia. L'autore insiste in particolare sul ruolo dell'accento nella lingua e nella versificazione francese, troppo a lungo negato o misconosciuto:

> Aujourd'hui, après les savants travaux de Pierson et de M. Robert de Souza, et surtout après les vérifications qu'a permises l'appareil de l'abbé Rousselot, l'existence en français d'un accent tonique très fin, mobile, et fort cependant, accent d'intensité, n'est plus mis en doute par personne.[907]

E non manca di citare l'abate Scoppa («Je ne saurais, pour ma part, trop recommander la curieuse thèse que ce dernier publia en 1816 sur *Les Beautés Poétiques*

[903] *Ivi*, p. 142.
[904] *Ivi*, p. 129.
[905] Cfr. De Cours 1930, pp. 186-231.
[906] *Ivi*, p. 208.
[907] *Ivi*, p. 196.

de toutes les Langues»[908]), mettendo direttamente in relazione le sue teorie con la pratica dei *vers-libristes*, mossa dalla stessa convinzione nella centralità del ritmo: «C'était la solution entrevue par l'abbé Scoppa. C'est le résultat que les poètes du vers libre s'efforceront d'atteindre, et au milieu d'eux, sinon au devant d'eux, nous verrons marcher F. Vielé-Griffin»[909]. Vale la pena di soffermarsi sulle posizioni di De Cours perché nel 1944 Henri Morier, nell'*Introduction* al suo studio su *Le Rythme du vers libre symboliste*, racconta che quando contattò per la prima volta Vielé-Griffin per metterlo a parte del proprio lavoro, questi gli inviò una copia del libro di De Cours, definendolo «la meilleure réponse que je puisse donner à votre aimable lettre»[910], e dimostrando, in questo modo, di condividerne in una certa misura i presupposti.

Lo studio di Henri Morier, tuttavia, vuole contrapporsi nettamente a quello di De Cours, innanzitutto dal punto di vista metodologico: rispetto al suo predecessore, che era partito dai testi teorici di Vielé-Griffin per verificarne poi le affermazioni nell'opera poetica, Morier preferisce partire proprio dall'analisi dei componimenti, per ritrovare in essi i principi e le regole che li governano[911]. Il terzo volume del suo saggio, dedicato proprio a Vielé-Griffin, è incentrato dunque sull'analisi metrica del volume III delle *Œuvres* del poeta[912].

Il metodo di analisi di Morier, già discusso nel primo capitolo di questo studio, si basa sul computo delle sillabe, provvisoriamente condotto in base alle regole prosodiche tradizionali; questo lo porta a constatare che i versi di Vielé-Griffin sono in netta maggioranza (78,51%) dei *vers pairs*, cioè con numero pari di sillabe: la categoria a cui appartengono i versi della tradizione francese. Quanto ai *vers impairs*, Morier nota che questi possono essere quasi tutti ricondotti a *vers pairs* caratterizzati da un'anacrusi o, più frequentemente, dall'elisione di un *e muet* davanti a consonante: Vielé-Griffin, spiega Morier, «a lu ces vers en prononçant les seules syllabes que respecte l'usage actuel du français parlé»[913]. E proprio in questa generalizzata elisione dell'*e muet* consisterebbe dunque il segreto mai rivelato del *vers libre* di Vielé-Griffin. Morier distingue dunque «mètres apparents» (quelli determinati dal semplice computo sillabico) e «mètres réels» (quelli che risultano tenendo conto di anacrusi ed elisione); i *vers pairs*, a questo punto, salgono al 92,77%. I casi rimanenti, che costituiscono ormai una ridottissima minoranza, vengono spiegati dallo studioso uno per uno, in base a ragioni contingenti, legate al contenuto specifico del passo in questione e alle sue necessità espressive.

---

[908] *Ibidem*.
[909] *Ivi*, p. 198.
[910] Morier 1944, p. 22. La lettera è datata 2 agosto 1936.
[911] Cfr. Morier 1943, p. 15.
[912] Si noti che questo comprende opere ben successive, rispetto a *Joies*; più precisamente, il volume include, secondo la descrizione che ne fa Morier: due poesie liminari, *L'Ours et l'Abbesse* e *Saint Martinien*; due tragedie cristiane, *Phocas le Jardinier* e *Sainte Marguerite de Cortone*; il ciclo *La Rose au Flot*, comprendente sei poesie e un *Envoi*; la raccolta *L'Amour Sacré*, che comprende otto leggende di santi e un *Epilogue* (cfr. Morier 1944, p. 31). Di queste, l'opera di più antica pubblicazione è *Phocas le Jardinier*, del 1898.
[913] Morier 1944, p. 19.

Benché Morier abbia condiviso il suo lavoro con lo stesso Vielé-Griffin, nel suo ultimo anno di vita, e abbia potuto trascorrere con il poeta ore preziose durante le quali spiega di avergli sottoposto i versi di scansione dubbia, e di aver avuto conferma della sua teoria, rimane il fatto che questo studio può sollevare diverse obiezioni. Se è indubitabile che si possa riconoscere, nella metrica di Vielé-Griffin, una nettissima preferenza per i *vers pairs* – e quindi per le misure tradizionali – questo non significa che sia necessario ricondurre *tutti* i suoi versi a queste misure, ignorando che essi sono stati composti in un contesto di *vers-librisme* e da un poeta dichiaratamente *vers-libriste*. Anche il fenomeno dell'elisione dell'*e muet*, così come viene descritto da Morier, può suscitare alcune perplessità. Non si tratta infatti di un fenomeno sistematico: lo studioso si limita ad illustrare le condizioni in cui esso *può* verificarsi[914]. Inoltre, queste condizioni si applicano solo ai *vers impairs*, che vengono così ricondotti a *vers pairs*, mentre non avviene mai il contrario: «*On ne rencontre guère de vers pairs où l'élision soit avantageuse*»[915].

Morier sostiene il principio dell'elisione anche contro le parole dello stesso Vielé-Griffin, che sembra attribuisse una certa importanza all'*e muet* in francese. In un articolo pubblicato nel 1891 sugli «Entretiens poliques et littéraires», e facendo riferimento ad un altro articolo di un certo M. Psichari, «qui, au résumé, voudrait constater que l'*e* muet n'existe plus en français», il poeta dichiara che «le jeu des *E* muets» è «la suprême subtilité d'une langue accomplie et divinement musicale», e che «l'e muet est la base musicale de la langue française»[916]. Poche righe più oltre, nello stesso articolo, Vielé-Griffin si trova invece d'accordo con M. Psichari nel riconoscere l'illusorietà del sillabismo – da cui deriva, evidentemente, il suo superamento:

> Que M. Psichari, affirme […] que «il est rare que deux syllabes soient vraiment de même valeur, et que, par conséquent un vers de huit pieds et un vers de dix pieds non seulement peuvent avoir la même valeur numérique, mais le vers de huit pieds peut être plus long que celui de dix» – il y a tout lieu de lui en savoir gré.[917]

[914] Cfr. *ivi*, pp. 41-43. E lo fa comunque in termini che oggi non sarebbero più accettabili in uno studio di metrica, non solo perché utilizza concetti come quello di *groupe accentuel métrique*, di definizione incerta, ma anche per l'elevazione a "leggi" di affermazioni come «*L'élision est particulièrement heureuse quand elle affecte un mot terminé par liquide*» (p. 43).
[915] Morier 1943, p. 46.
[916] Vielé-Griffin, 1891b, pp. 19-20. Morier spiega queste affermazioni di Vielé-Griffin con la volontà del poeta di assicurarsi, ergendosi a difensore della lingua francese, il rispetto di coloro che non avrebbero esitato ad attaccarlo in quanto straniero: «Il faut que la vérité éclate. Griffin n'osait entrer en lice contre l'hypocrisie des traditions toutes puissantes; il hésitait à encourir les railleries d'un Régnier, prêt, avec d'autres, à lui reprocher aussitôt sa qualité d'étranger» (Morier 1944, p. 56). La validità dell'argomentazione viene messa in dubbio da Reinhard Kuhn in *The Return to Reality. A Study of Francis Vielé-Griffin* (Droz, Genève e Minard, Paris, 1962, pp. 40-41), il quale sostiene che la posizione di Vielé-Griffin rispetto ai suoi colleghi francesi non fosse così debole da influenzare le sue affermazioni (e osserva inoltre una certa tendenza di Morier alla manipolazione dei passi citati).
[917] Vielé-Griffin 1891b, p. 20.

Dunque, in conclusione, quali sono le caratteristiche del *vers libre* di Francis Vielé-Griffin? Si tratta di un verso libero quanto al computo sillabico, pur mantenendo sicuramente un forte legame con la tradizione francese nella scelta delle misure, rispettando in generale il limite dell'alessandrino, e conservando la rima; una forma che nasce dalla ricerca della coincidenza con il contenuto e con le sue necessità espressive, sia a livello della strofa (*strophe analytique*) che a livello del verso (*concordance*, *analyse de la période*).

La coincidenza di forma e pensiero sembra costituire, ancora una volta, il punto focale della riflessione di Vielé-Griffin sul *vers libre*. La si ritrova anche nella sua risposta all'inchiesta condotta da Le Cardonnel e Vellay per il «Mercure de France» all'inizio del Novecento:

> La forme suit le fond. On a appelé arbitrairement *vers libre* – par analogie avec l'art gracieux de Quinault, avec l'art souple et fort de La Fontaine – la formule prosodique la moins libre qui se puisse imaginer. En effet, en rejetant les poncifs fatigués du Parnassisme, le poète s'engage à mouler d'une forme agile, chantante et stricte, la nudité protéenne de l'idée. Pratiquer en connaissance de cause un art aussi délicat, c'est assumer une responsabilité qui effraye et rend modeste; seuls, les vrais artistes et les inconscients s'osèrent et s'oseront jusqu'à la pratique du *vers libre*.[918]

[918] Le Cardonnel-Vellay 1905, p. 69.

Capitolo IV

I primi versoliberisti italiani

Le pagine che seguono sono dedicate ad una serie di approfondimenti su alcuni dei primi poeti italiani riconosciuti come rappresentanti del verso libero: Luigi Capuana, Giovanni Alfredo Cesareo, Gian Pietro Lucini, Alberto Sormani, Mario Morasso, Ada Negri, Romolo Quaglino, Agostino John Sinadino, Umberto Saffiotti, Angiolo Orvieto. Di questi autori vengono analizzate le opere poetiche composte e pubblicate negli anni compresi fra il 1888 e il 1902.

La critica italiana non ha mai avuto l'ambizione di stabilire un elenco completo dei poeti versoliberisti e delle loro opere, pertanto, nella scelta di questi nomi, è stato necessario fare riferimento a diverse fonti. La prima è costituita dalle risposte all'*Enquête internationale sur le vers libre* lanciata da «Poesia» nel 1905: in questa occasione, infatti, alcuni dei poeti più apertamente favorevoli al verso libero tentano di dare ordine e coerenza ai numerosi esperimenti formali compiuti da più parti negli ultimi anni, cominciando così a creare una rete di autori e di testi rappresentativi. Luigi Capuana, rivendicando la priorità nell'introduzione del *semiritmo* in Italia, cita come suoi continuatori Gabriele D'Annunzio, Giulio Orsini, Angiolo Orvieto e Gian Pietro Lucini; Lucini, a sua volta, fa i nomi di Capuana, di Ada Negri, di Sormani e Quaglino. Molti di questi autori sono stati oggetto, chi più chi meno, degli studi dedicati agli esordi del verso libero in Italia, in particolare *Metrica del verso libero italiano* di Paolo Giovannetti (1994) e *Dai simbolisti al Novecento* di Alberto Bertoni (1995), ai quali si farà sempre riferimento, e dove vengono presi in considerazione anche altri casi, come quelli dei *Canti sinfoniali* di Cesareo e delle *Sinfonie luminose* di Morasso[919]. Infine, è stato Pier Vincenzo Mengaldo, nelle sue *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni* (1983), a fare i nomi di Quaglino, Sinadino e Saffiotti, suggerendo che questi poeti semisconosciuti meritassero una maggiore attenzione.

Si tratta, evidentemente, di poeti minori. Anche i più noti tra loro – Capuana e Lucini – devono la loro fama non tanto alla loro produzione poetica ma piuttosto a quella narrativa e critica; altri – Morasso, Quaglino, Sinadino, Saffiotti – vengono affrontati solo nell'ambito di alcuni studi sui poeti simbolisti italiani, come quelli di Stefano Giovanardi (1982) o di Elena Fumi (1992), che arrivano inevitabilmente a toccare anche la questione del verso libero. È ormai riconosciuto, tuttavia, il valore che l'analisi dei poeti minori può avere per l'individuazione delle tendenze e per la ricostruzione delle trasformazioni formali. Giovanardi giustifica la scelta di studiare un

[919] Giovannetti 1994 e Bertoni 1995 dedicano ampio spazio a Capuana e Lucini; inoltre Giovannetti affronta i casi di Sormani, Morasso, Sinadino (tutti inseriti all'interno del capitolo VI, "Tra prosa e metro: la pratica del verso lungo"), mentre Bertoni quelli di Sormani, Morasso e Negri (nell'ambito del capitolo III, "Lucini e la metrica nuova").

corpus di poeti minori, anche indipendentemente dal valore letterario delle loro opere, nella convinzione «di potervi rintracciare cadenze e atteggiamenti utili a meglio comprendere la poesia "maggiore" del nostro secolo»[920]. Ma già Luigi Baldacci, nell'introduzione al primo volume della sua antologia dei *Poeti minori dell'Ottocento*, immaginava lo stupore del lettore nel sentir dire che questa poesia minore «non è già un fondo di biblioteca inerte e polveroso, ma addirittura materia incandescente: fluida e lontanissima ancora da una definizione, anzi a una definizione di per se stessa mal riducibile»[921]; e di recente Sergio Bozzola, citando queste stesse parole di Baldacci, ha confermato che «nelle poesie dozzinali (ma anche spesso divertenti) dei poeti dell'Ottocento si rispecchiano i grandi processi di trasformazione della forma poetica, dai suoi primi allentamenti alle sue più tarde e più radicali trasformazioni»[922].

Il metodo di analisi metrica qui adottato è basato, come per i testi francesi, sui tre elementi fondamentali che sono il verso, la strofa e la rima; i versi vengono classificati anche qui in base al computo sillabico ed eventualmente alla struttura prosodica. La scansione metrica proposta per questi testi costituisce, appunto, una proposta. È chiaro che in un contesto di versoliberismo non è sempre possibile indicare con sicurezza la misura sillabica dei versi: il trattamento dei nessi vocalici può risultare spesso incerto e, nei versi lunghi e composti, l'individuazione delle componenti intraversali può lasciare spazio a diverse interpretazioni. Tuttavia, anche tenendo presente questo margine di incertezza, si ritiene che l'analisi e la classificazione dei versi in base ai criteri tradizionali risulti comunque significativa e utile per lo studio di questi testi.

Se le opere degli autori francesi studiate nel capitolo precedente risalivano tutte agli anni 1886-1888, l'arco cronologico stabilito per le opere degli autori italiani è diverso, e molto più ampio. Si tratta di una scelta che riflette la differenza, di modi e di tempi, che si registra in Francia e in Italia nello sviluppo e nella diffusione delle sperimentazioni nell'ambito del verso libero. In Francia, il *vers libre* irrompe sulla scena letteraria nel 1886, e diventa immediatamente il punto di riferimento di una pluralità di esperienze formali; quando si arriva, alla fine del 1888, alla sua prima seria teorizzazione[923], il *vers libre* – non ancora chiamato così – viene già visto dai suoi sostenitori come una forma compiuta e acquisita. Nella poesia italiana, invece, è molto più difficile ricondurre l'introduzione e la realizzazione del verso libero a date e opere precise: la trasformazione formale avviene in maniera molto più lenta, e passa attraverso una serie di esperienze molto più distanziate, o persino isolate, nel tempo come nello spazio. Come anno d'inizio si è scelto il 1888, già indicato come *terminus post quem* da Giovannetti, con riferimento proprio alla prima teorizzazione del *vers libre* francese ad opera di Gustave Kahn[924], e anche alla pubblicazione di quello straordinario caso

[920] Giovanardi 1982, p. 95.
[921] Baldacci 1958, p. IX.
[922] Bozzola 2016, p. 10.
[923] Cfr. Kahn 1888.
[924] Cfr. Giovannetti 1994, p. 14: «Ora, poiché Gustave Kahn enuncia nel 1888 i principi del verso libero, e poiché a partire da quella data il sintagma va diffondendosi in tutto il mondo, possiamo vedere proprio nel 1888 il *terminus post quem* valido pure per la situazione italiana. Certo, questo non vuole affatto dire

letterario rappresentato dai *Semiritmi* di Luigi Capuana: nonostante la scoperta di alcuni interessanti esempi di "liberazione" del verso risalenti anche ad anni precedenti (Filippo Turati, Eugenio Colosi), l'operazione compiuta da Capuana, con la pregnanza e l'ambiguità che la caratterizzano, e con la risonanza che ebbe all'epoca, sembra rimanere un punto di partenza imprescindibile. Il 1888 è quindi una data che appare significativa sia in relazione alla situazione francese che da un punto di vista interno alla poesia italiana.

Quanto alla data di fine, il 1902 – anno in cui vengono pubblicate le ultime opere qui analizzate, *Le Fontane* di Umberto Saffiotti e *Verso l'Oriente* di Angiolo Orvieto – la scelta è stata dettata principalmente dalla volontà di rimanere "al di qua" della pubblicazione, nel 1903, di tutto un insieme di opere che modificano profondamente il quadro della poesia italiana: i *Canti di Castelvecchio* di Pascoli e le *Laudi* di D'Annunzio, ma anche le prime prove poetiche di Corazzini e di Govoni. Opere che, come ha osservato Pier Vincenzo Mengaldo nell'introduzione alla sua antologia *Poeti italiani del Novecento* (1978) – che parte proprio dall'anno 1903 –, segnano un cambiamento anche nella pratica del verso libero:

> Conforta pure constatare che il 1903 vede, a non considerare precedenti pur consistenti come già i *Semiritmi* di Capuana e poi altri, e la stessa versificazione barbara, una prima decisa convergenza nell'uso del verso libero: oltre che nel poema dannunziano (e, per quel che vale, in Gnoli-Orsini), nella *Tipografia abbandonata* di Corazzini edita in quell'anno su un giornale […] e, con maggior larghezza, in Govoni: non ancora nelle *Fiale*, ma sì in *Armonia in grigio et in silenzio*.[925]

Il successo delle *Laudi* dannunziane e l'esordio di questi giovani poeti segnano l'inizio di una nuova fase della storia del verso libero in Italia, e gli forniscono nuove basi dalle quali non sarà più possibile prescindere.

---

che da quell'anno in poi tutte le forme di libertà metrica rinvenibili nel panorama letterario italiano siano da assumersi come versi liberi in senso pieno».

[925] Mengaldo 1978, pp. XL-XLI.

Luigi Capuana

Luigi Capuana, siciliano, nato a Mineo nel 1839, deve il proprio posto nella storia del verso libero italiano al volumetto dei *Semiritmi*, pubblicato nel 1888. A suggerire l'importanza di quest'opera nell'evoluzione della metrica italiana alla fine dell'Ottocento è innanzitutto lo spazio che le viene dedicato da Pascoli nella sua lettera-saggio *A Giuseppe Chiarini*, del 1900, in cui i *Semiritmi* vengono messi in relazione, da una parte, con i *Canti illirici* di Tommaseo e, dall'altra, con la poesia di Walt Whitman. Ma ad attribuire proprio al Capuana dei *Semiritmi* il ruolo di capostipite del verso libero italiano è l'inchiesta promossa nel 1905 da «Poesia»; qui al tributo di Lucini, che gli riconosce la priorità[926], corrisponde la rivendicazione dello stesso Capuana: «Ho fatto io, il primo in Italia, il tentativo di introdurre il *semiritmo*, e senza nessun'intenzione d'imitazione straniera»[927] – dove il termine "semiritmo" viene evidentemente impiegato come sinonimo di "verso libero"[928].

Enrico Ghidetti, che ha curato la nuova edizione dei *Semiritmi* uscita nel 1972, osserva, nella sua *Introduzione*, che quella poetica sembra costituire, sia per entità che per valore, una componente marginale, di ben scarso rilievo, all'interno di una produzione letteraria «fluviale»[929] come quella di Capuana; e i *Semiritmi* non sono comunque che uno dei risultati della sua attività poetica, che comprende un poemetto in endecasillabi sciolti, *Garibaldi: leggenda drammatica in tre canti* (1861), una collana di sonetti dal titolo *Vanitas vanitatum* (1863), la collaborazione alla *Raccolta amplissima di canti popolari siciliani* curata da Lionardo Vigo (1870), nella quale Capuana inserì un cospicuo numero di testi pseudo-popolari di propria composizione, e un volume di *Parodie* delle poesie del catanese Mario Rapisardi (1884). Si tratta di una produzione che mette in luce quello che, secondo Ghidetti, può essere considerato «il tratto fondamentale della personalità del Capuana poeta: il gusto istintivo dell'imitazione, della contraffazione, della mimesi letteraria»[930]; egli sembra cioè intendere la poesia principalmente come esperimento di scrittura a partire da altra poesia.

Un poeta danese

Il caso dei *Semiritmi* contribuisce sicuramente a rafforzare questa ipotesi. È noto infatti che il nucleo originario della raccolta è costituito da un gruppo di testi che

[926] Cfr. *Enquête* 1909, p. 114.
[927] *Ivi*, p. 37.
[928] Questo impiego del termine non sembra peraltro isolato all'inizio del Novecento: cfr. Giovannetti 1994, p. 57, n. 8.
[929] Ghidetti 1972, p. 7. Il critico conta «cinque romanzi, trentuno volumi di novelle, quarantotto volumi di fiabe e racconti per ragazzi, otto libri di critica letteraria, quattro di saggistica di vario argomento, senza contare i lavori teatrali, i contributi a volumi miscellanei, gli opuscoli, le conferenze, le lezioni universitarie, ed i frutti di una imponente attività giornalistica dispersi in quotidiani e periodici» (*ibidem*).
[930] *Ivi*, pp. 11-12.

Capuana aveva pubblicato già nel 1882 sulle colonne del «Fanfulla della Domenica», rivista di cui era allora direttore, presentandoli come traduzioni da un contemporaneo poeta danese, tale Wil'hem Getziier, e accompagnandoli con una ricca nota biografica; o meglio, i testi erano inseriti all'interno di un saggio, dal titolo *Un poeta danese*, che illustrava la vita e l'opera del poeta, corredato anche dai commenti di alcuni critici stranieri. Il tutto venne poi ripubblicato nel 1885, nel volume *Per l'arte*, con l'aggiunta di una nota nella quale Capuana svelava che si era trattato di uno scherzo, che il poeta danese non era mai esistito e che l'autore di quei testi, naturalmente, non era altro che lui stesso:

> Questo scritto, che fu pubblicato nel «Fanfulla della Domenica» firmato colle iniziali G. P., è semplicemente una parodia. Fra i tanti pretesi cultori di letterature straniere che in Italia traducono, o fingono di tradurre, da tutte le lingue europee moderne, nessuno si è accorto finora della canzonatura. È inutile aggiungere che come non ha mai esistito un poeta danese chiamato Getziier, così sono un'invenzione i canti che si dicono tradotti e i giudizii dei critici citati. Al «Fanfulla della Domenica» giunsero parecchie lettere e cartoline che incoraggiavano il presunto traduttore; nessuna che avvertisse il giornale di esser stato messo in mezzo da un burlone. Se qualcuno dei tanti nostri traduttori di traduttori di poeti stranieri ha già, per caso, versificata la mia prosa, ora è pietosamente avvertito.[931]

Il saggio *Un poeta danese* include otto pseudo-traduzioni: sei poesie (*Altitudo*, *Serenata*, «un cammeo antico» di cui non viene dato il titolo, *La fontana del Pascià*, *Nella foresta* e *Ad una barca*), la breve dedica di Getziier alla fidanzata e diversi frammenti del suo «mistero del *Nazzareno*». Sul «Fanfulla della Domenica», e poi in *Per l'arte*, tutti questi testi sono costituiti di brevi paragrafi il cui contenuto è segmentato attraverso l'impiego di lineette. Così si presenta ad esempio la prima poesia, intitolata *Altitudo*:

> «Lontano dietro le nere nubi — che serravano sull'orizzonte — le loro fantastiche torri — il sole lanciava i suoi fiammanti — raggi, simili a quelli delle glorie — dei quadri degli antichi maestri.
>
> «E laggiù, ai miei piedi, si stendeva — la pianura gibbosa, già accovacciata — sotto le prime ombre della sera, — sotto le ali dell'immenso silenzio — contro cui brontolava, in lontananza, — il mare biancheggiante sulla riva.

[931] Capuana 1885, p. 167. Nel 1881, solo un anno prima della pubblicazione del saggio di Capuana sul «Fanfulla della Domenica», Xavier Marmier aveva tradotto in francese le opere teatrali del (vero) poeta danese Oehlenschläger (*Théâtre choisi de Oehlenschlaeger et de Holberg*, Paris, Didier), che viene citato anche dal Capuana: questi afferma infatti che l'ultimo dei testi di Getziier da lui "tradotti" era appunto dedicato ad Oelenschläger. La traduzione di Marmier era preceduta inoltre, come si usava all'epoca, da una *Notice* biografica sull'autore, di dimensioni molto più ampie ma dalla struttura simile a quella del saggio di Capuana.

«E poi dai prati e dalle valli — vedevo sollevarsi lentamente — il latteo vapore della nebbia — che si addensava, si addensava, — come un altro cielo che a poco a poco — inghiottisse nel suo abisso la terra.

«E in quell'immensità si perdeva — l'animo mio spaurito e tremante; — e provavo un assottigliarsi — soave di tutto il mio corpo, — come se gli atomi di esso dileguassero — disgregati, via per l'infinito!»[932]

L'impressione è, chiaramente, che ogni paragrafo corrisponda ad una strofa del testo "originale", e che ognuno dei segmenti individuati attraverso le lineette corrisponda ad un verso, tanto più che, nei vari brani, ogni paragrafo-strofa è costituito dallo stesso numero di segmenti-versi (qui 6, altrove 4 o 8). Questi ultimi sono per lo più concordanti con la sintassi, ma non sempre: si vedano, nel brano appena riportato, *i suoi fiammanti — raggi*; *si stendeva — la pianura gibbosa*; *un assottigliarsi — soave*; in uno dei brani successivi, *Nella foresta*, spicca il caso di *tra le — macchie folte*[933]. In questi casi la lineetta provoca un effetto di *enjambement* che è paradossale, considerata l'assenza di versi.

Nel commentare di volta in volta i brani in questione, il "traduttore" definisce la propria "traduzione" «letterale» e «interlineare», avvalorando quindi l'impressione che essa restituisca l'originale verso per verso: «Tento di tradurlo alla meglio, benché una versione letterale, anzi interlineare come le precedenti, mi paia incapace di rendere la squisita purezza della forma»[934]. Tuttavia, egli mostra di considerare tale "traduzione" come prosa, tanto da rammaricarsi, elogiando le caratteristiche del "testo di partenza": «Peccato che questi pregi non sia possibile riprodurli in una traduzione in prosa! Però il lettore può essere sicuro di trovarvi l'accento, l'intonazione dell'originale: è qualche cosa»[935]. E nella conclusione della nota più su riportata, riconoscendosi la paternità dei brani "tradotti", Capuana considera l'eventualità che «qualcuno dei tanti nostri traduttori di traduttori di poeti stranieri» abbia già «versificata la *sua* prosa»[936], dal che si deduce evidentemente che le sue finte traduzioni siano in prosa e che sia possibile, volendo, rielaborarle in forma di versi.

I *Semiritmi*

A compiere un'operazione simile fu, in realtà, lo stesso Capuana: i *Semiritmi* del 1888 sono composti infatti per circa un terzo da quelle stesse pseudo-traduzioni – viene omessa solo la breve dedica alla fidanzata – qui riproposte come componimenti

[932] *Ivi*, p. 156.
[933] *Ivi*, p. 165.
[934] *Ivi*, p. 163. Secondo Chiummo (2002, p. 103), quando Capuana si prende gioco dei «traduttori di traduttori», «è chiaro che l'obiettivo polemico non può essere la prosa ritmata delle traduzioni di Tommaseo (al quale peraltro Capuana era solito sottoporre i suoi versi giovanili), egli stesso in parte "traduttore di traduttori"; anzi il suo esempio viene indirettamente richiamato nel riferimento alla presunta "traduzione letterale, anzi interlineare"».
[935] Capuana 1885, p. 165.
[936] *Ivi*, p. 167.

originali: *Serenata* (IV), *Cammeo* (V), *La fontana del Pascià* (VIII), *Nella notte, per la foresta* (X), *Altitudo!* (XIV) e *Ad una barca* (XV), mentre il mistero del *Nazzareno* viene rielaborato in *Passio Domini Nostri (frammenti d'un Mistero*). Ma questi testi vengono presentati in una nuova forma.

	Lontano, dietro le nubi	8
	che serravano sull'orizzonte	10
	le loro fantastiche torri,	9
	il sole lanciava i suoi fiammanti	10
5	raggi, simili alle glorie	8
	dei quadri degli antichi pittori.	10
	Laggiù, ai miei piedi, si stendeva	10
	la gibbosa pianura accovacciata	11
	sotto le prime ombre della sera,	10
10	sotto le ali dell'immenso silenzio	11
	contro cui brontolava, in lontananza,	11
	il mare biancheggiante sulla riva.	11
	E poi dai prati e dalle valli,	9
	vedevo sollevarsi, lentamente,	11
15	il latteo vapore della nebbia,	10
	che si addensava, si addensava,	9
	come un altro cielo che a poco a poco	11
	andasse inghiottendo la terra.	9
	E in quella immensità si perdeva	10
20	l'animo spaurito e tremante.	10
	E provavo un assottigliarsi	9
	soave, soave, di tutto il mio corpo,	12
	come se gli atomi se ne dileguassero	12''
	disgregati via per l'infinito![937]	10

Come si vede dalla nuova versione di *Altitudo*, ci sono, rispetto alla prima, alcune lievi modifiche al testo: si vedano ad esempio la soppressione dell'aggettivo *nere* al v. 1, o l'aggiunta di un secondo *soave* al v. 22, o ancora i cambiamenti introdotti al v. 18. Non viene invece apportata alcuna modifica alla segmentazione del testo, che rimane esattamente la stessa, sostituendo le lineette con gli accapo e l'accapo alla fine del paragrafo con la riga bianca alla fine della strofa. Lo stesso procedimento viene applicato a tutte le originarie pseudo-traduzioni dal danese: ne risultano poesie

[937] Capuana 1888, pp. 32-33. Ghidetti (1972, p. 166) fa notare, a proposito di questo testo, che «è certamente da sottolineare il prezioso innesto dall'*Infinito* di Leopardi, contaminato peraltro nella memoria del lettore dal successivo tentativo di ridurre il "naufragare" nell'infinito ad una sensazione di disgregazione degli atomi del corpo che rinvia, ancora una volta, all'incerto materialismo (qui di stampo lucreziano) di Capuana».

caratterizzate da una struttura strofica regolare, ma composte in versi di misura libera e non rimati. E in questa forma si presentano tutti i *Semiritmi*, non solo quelli nati come pseudo-traduzioni, ma anche quelli che compaiono qui per la prima volta.

È quindi possibile tentare una classificazione di questi testi in base alla struttura strofica, lasciando momentaneamente da parte la questione delle misure versali:

2 quartine + 2 terzine (sonetto)	*Poesia musicale* (2 sonetti) *Saviezza* *Analisi*
terzine + un verso isolato di chiusura (terza rima)	*Sub umbra*
strofe di tre versi più lunghi seguiti da uno più breve (ode saffica)	*A Enotrio* *Ad una barca* *Finis*
quartine	*Serenata* *Cammeo* *La fontana del Pascià* *Ritratto fotografico* *Intus* *Per le nozze d'uno scienziato* *A Fasma* *Passio Domini Nostri (frammenti d'un Mistero)*
strofe esastiche	*Dinanzi un Cristo dipinto* *Dormire… sognar forse!...* *Nella notte, per la foresta* *L'albergo del cuore* *Altitudo!* *A Giannina*
strofe eptastiche	*?*[938]

Rimangono da parte solo due testi: il primo in realtà riunisce, sotto il comune titolo di *Epigrammi*, 14 componimenti brevissimi, mentre il secondo è *Rospus. Fiaba per musica*, sul quale si avrà modo di tornare.

Come si vede, la struttura strofica di alcuni di questi testi rimanda a forme ben precise della tradizione, quali il sonetto, la terza rima o l'ode saffica, adottata nell'ambito della metrica barbara; tutte forme che però prevedono normalmente

[938] Si tratta del diciannovesimo componimento della raccolta, che ha per titolo proprio un punto interrogativo, e che tratta di spiritismo.

l'impiego di endecasillabi (tre endecasillabi e un quinario, nella strofe saffica). Più numerosi sono comunque i testi composti in generiche strofe di 4, 6 o, in un caso, 7 versi, anche se in alcuni di essi si può osservare una regolarità nell'alternarsi, all'interno di ogni strofa, di versi più lunghi e più brevi: ad esempio, in *Dinanzi un Cristo dipinto* il terzo e il sesto verso di ogni strofa sono più brevi degli altri, mentre in *Ritratto fotografico* questo vale per il secondo e il terzo.

Quanto ai versi, essi appaiono liberi per misura e prosodia. Nel caso di *Altitudo!*, le quattro strofe sono composte in versi compresi fra le 8 e le 12 sillabe, senza che sia possibile riconoscere, nel loro alternarsi, alcuna forma di regolarità. Più precisamente, si potrebbero contare 2 ottonari (vv. 1 e 5), 5 novenari (vv. 3, 13, 16, 18 e 21), 9 decasillabi (vv. 2, 4, 6, 7, 9, 15, 19, 20 e 24), 6 endecasillabi (vv. 8, 10, 11, 12, 14 e 17) e 2 dodecasillabi (vv. 22 e 23). Va osservato che, dei 6 endecasillabi, 2 non sarebbero prosodicamente regolari: il v. 10 (*sotto le ali dell'immenso silenzio*) ha accenti di 3ª e 7ª, mentre il v. 17 (*come un altro cielo che a poco a poco*) è accentato in 3ª, 5ª e 8ª posizione; la presenza nei *Semiritmi* di una percentuale considerevole di endecasillabi anomali è stata osservata anche da Giovannetti, prendendo in considerazione un campione di testi[939]. Per *Altitudo!* sarebbe anche possibile operare un confronto con la prima versione del testo, quella inclusa nel saggio *Un poeta danese*, e verificare in che modo le lievi modifiche subite dal testo possano aver influito sulla sua struttura metrica; ma questo confronto non lascia trasparire alcun progetto metrico specifico da parte dell'autore: si può osservare, ad esempio, che se da una parte il v. 7, che nella prima versione sarebbe stato un endecasillabo regolare («E laggiù, ai miei piedi, si stendeva»), viene trasformato in un decasillabo («Laggiù, ai miei piedi, si stendeva»), dall'altra un intervento altrettanto minimo trasforma il v. 8, originariamente dodecasillabo («la pianura gibbosa, già accovacciata»), in un endecasillabo regolare («la gibbosa pianura accovacciata»). Allo stesso modo, se l'originario v. 18 («inghiottisse nel suo abisso la terra») viene ridotto ad un novenario dattilico («andasse inghiottendo la terra»), l'originario novenario dattilico corrispondente al v. 22 («soave di tutto il mio corpo») viene invece ampliato con la ripetizione di *soave* e assume così l'aspetto di un doppio senario.

Non è nemmeno possibile stabilire, guardando alla raccolta nel suo complesso, una distinzione fra "versi lunghi" e "versi brevi", intendendo con queste etichette i versi di misura genericamente superiore e inferiore all'endecasillabo. Si può parlare soltanto, come si è fatto poco fa in relazione ad alcune strutture strofiche, di "versi più lunghi" e "versi più brevi", in termini relativi. Se ad esempio consideriamo i componimenti in quartine, potremmo dire ad una prima occhiata che *Serenata* e *A Fasma* sono in versi brevi, mentre *La fontana del pascià* e *Per le nozze d'uno scienziato* sono in versi lunghi, ma in realtà ciascuno di questi testi presenta una diversa gamma versale: in *Serenata* i versi contano fra le 6 e le 9 sillabe, in *A Fasma* fra le 6 e le 11, in *La fontana del Pascià* siamo fra le 9 e le 14 sillabe, in *Per le nozze di uno scienziato* fra le 12 e le 17. E anche

[939] Cfr. Giovannetti 1994, p. 32.

nei testi che alternano in maniera regolare "versi brevi" e "versi lunghi", può capitare che la differenza fra i primi e i secondi sia di una sola sillaba, come in *Ritratto fotografico*, dove in ogni quartina il secondo e il terzo verso contano fra le 7 e le 9 sillabe, mentre il primo e il quarto fra le 10 e le 14:

	Qui voi non passaste attraverso l'accesa	12
	fantasia d'un artista;	7
	egli non v'impresse il sigillo	9
20	della sua forte interpretazione creatrice.	13
	Così voi siete più voi, tutta voi;	10
	qual'io vi volevo compagna	9
	in questa silenziosa	7
	stanza dove sogno spesso ad occhi aperti.[940]	12

Oppure, il più lungo dei "versi brevi" e il più breve dei "versi lunghi" possono arrivare a coincidere, come in *Finis*, le cui strofe imitano quelle dell'ode saffica, con tre versi più lunghi seguiti da uno più breve; tuttavia i vv. 15-16, che dovrebbero essere l'uno lungo e l'altro breve, in realtà sono entrambi settenari:

	Almeno del mio tristo peccato	10
	mi s'attaccasse al corpo qualcosa!	10
15	(Penso al gran puzzo, ohimè,	7
	di rigovernatura!)[941]	7

Un ultimo aspetto su cui soffermarsi è la rima, o meglio la sua mancanza. Nei *Semiritmi*, allo schema strofico non corrisponde mai uno schema rimico: le rime sono completamente assenti dalla raccolta. Certo, è possibile individuare qua e là rime imperfette, assonanze e consonanze (ad esempio, nelle prime due strofe di *Altitudo!*, la quasi rima *torri-pittori*, l'assonanza *stendeva-sera*, le consonanze *orizzonte-fiammanti*, *stendeva-riva*, *silenzio-lontananza*); ma si tratta sempre di fenomeni asistematici, in genere sporadici, e che paiono per lo più estemporanei.

È stata messa in luce, invece, la frequenza delle figure di tipo iterativo e anaforico. Anche in *Altitudo!* se ne possono individuare alcuni esempi: l'anafora di *sotto* ai vv. 9-10 («*sotto* le prime ombre della sera, / *sotto* le ali dell'immenso silenzio»); le ripetizioni del v. 16 («che *si addensava*, *si addensava*») o del v. 22 («*soave*, *soave* di tutto il mio corpo»). Ma in altri testi questo aspetto è molto più evidente. Francesco Spera cita in proposito *Dormire… sognar forse!...* (le cui 8 strofe iniziano tutte con gli stessi due versi), *Sub umbra* e *?* (che contengono varie ripetizioni interne), e *La fontana del*

[940] Capuana 1888, pp. 21-22.
[941] *Ivi*, pp. 97-98.

Pascià, in cui, delle 6 strofe, la quarta e la quinta sono riscritture della prima e della seconda[942]:

	Zampillo d'argento che continuamente,	12
	continuamente ti lamenti, sommesso,	12
	cascando nella rosea conchiglia,	10
	tra i profumi delle piante fiorite;	11
5	io venni a cercarti lontano,	9
	nella rozza grotta ove la fonte,	10
	tua madre, si distende tra il capelvenere	12''
	e una folla di pianticine villane.	12
	[…]	
	Perché dunque, o zampillo, continuamente	12
	stai a lamentarti sommesso,	9
15	cascando nella rosea conchiglia,	10
	tra i profumi delle piante fiorite?	11
	– Avresti dovuto lasciarmi lontano,	12
	nella rozza grotta ove la fonte,	10
	mia madre, si distende fra il capelvenere	12''
20	e una folla di amiche pianticine.[943]	11

Ma in realtà quasi tutti i testi della raccolta sembrano presentare qualche forma di iterazione: in *L'albergo del cuore* sono i versi finali delle prime 4 strofe (rispettivamente «una bella stanza d'amore», «una bella stanza d'amore!», «la più bella stanza d'amore?» e «nella vostra stanza d'amore»); in *Saviezza* è l'attacco «Ora son savio» comune alle prime tre strofe; in *Per le nozze di uno scienziato* la costruzione parallela dei vv. 7-8 («Sfinge, rivelami uno, uno solo dei tuoi segreti, / rivelami una, una sola delle tue intime leggi») e il comune incipit della terza e della quarta strofa («pensi tu forse che questa creatura»); in *A Fasma* le anafore di «Dove tu sei?» (incipit della prima e dell'ultima strofa) e di «Tu venisti» (incipit della seconda e della terza). All'assenza di una struttura metrica regolare fa dunque riscontro una tendenza alla regolarità – alla simmetria, al parallelismo – nell'articolazione del discorso poetico. Il fenomeno, come emerge dagli esempi citati, è spesso collegato all'articolazione strofica dei componimenti; e Spera conclude che «in sostanza due sono gli elementi che Capuana si concede per denotare come poesia le proprie composizioni: la regolarità del numero dei versi per strofa e le poche cadenze date dalle figure della ripetizione»[944].

[942] Spera 1986, pp. 158-159.
[943] Capuana 1888, pp. 19-20.
[944] *Ivi*, p. 160.

Dunque, si può sostenere che i *Semiritmi* siano composti in versi liberi; tuttavia, essi non rientrano nella definizione di "metrica libera" proposta da Mengaldo, poiché vi viene rispettato l'isostrofismo: conclude quindi Bozzola che «non si tratta a tutti gli effetti di metrica libera, se pure si tratta già di versi liberi»[945].

Parodia e metrica per l'occhio

Al di là di questa semplice constatazione, ben più complicato è capire che valore attribuire all'operazione compiuta da Capuana. Molti esperimenti formali compiuti tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo sono basati sulla segmentazione e sulla "verticalizzazione" della prosa – si pensi al *poème en prose* con *alinéas enjambés* di Krysinska e di Rimbaud, alla *strophe analytique* teorizzata da Vielé-Griffin, alla ripubblicazione della *Maison des Morts* da parte di Apollinaire. Tuttavia, all'epoca dei *Semiritmi*, né la letteratura francese né quella italiana sembrano offrire altri esempi di riscrittura di uno stesso testo poetico basata sul passaggio da una segmentazione orizzontale, ottenuta per mezzo di trattini, ad una segmentazione verticale, per mezzo dell'accapo tipografico.

Si tratta indubbiamente, da parte di Capuana, di un'operazione parodica, condotta però in maniera per certi aspetti ambigua[946]. Come si è visto, il nucleo originario della raccolta è costituito da alcune pseudo-traduzioni, con le quali l'autore intende prendersi gioco della moda contemporanea di tradurre poesia dalle lingue più disparate (avvalendosi in genere di altre traduzioni). Inoltre, la finzione è arricchita e complicata dal fatto che, a detta del suo "traduttore", il danese Getziier è «un *assimilatore*», capace di appropriarsi di qualsiasi modello poetico e di restituirlo in una forma originale. Così «risulta evidente», come ha osservato Carla Chiummo,

> l'abile gioco di specchi di questa parodia, fatta da un poeta, Capuana, che finge di tradurre da un poeta, il quale a sua volta assimilerebbe e ricreerebbe tanto la "forma arcaica" di un mistero medievale, secondo le parole del supposto traduttore, quanto "un cammeo antico, scolpito con plasticità tutta pagana" o le raffinatezze della poesia araba, come nella *Fontana del Pascià*.[947]

Ma anche fra i testi che non fanno parte del gruppo originario la raccolta offre alcuni esempi di rovesciamento parodico, sia sul piano formale, in relazione a forme tradizionali come il sonetto o l'ode saffica – richiamate solo dalla forma esteriore delle strofe, ma smentite dall'irregolarità dei versi – sia sul piano tematico. Esemplare, da questo punto di vista, è il testo d'esordio, *A Enotrio*, dedicato a Carducci (che pubblicò i suoi primi versi con lo pseudonimo di "Enotrio romano"), composto in pseudo-strofi

[945] Bozzola 2016, p. 51. Già Menichetti (1993, p. 46) aveva fatto notare che proprio il rispetto dell'isostrofismo impedisce di parlare, per i *Semiritmi*, di "metrica libera" a tutti gli effetti, secondo la definizione che ne ha dato Mengaldo.
[946] Cfr. Giovannetti 1994, pp. 30-33.
[947] Chiummo 2002, p. 102.

saffiche e contenente riferimenti a numerosi passi carducciani, qui ironicamente ribaltati[948]; un altro caso in cui è evidente il riferimento a Carducci (*Alla stazione in una mattina d'autunno*) è rappresentato dal sesto degli *Epigrammi*, intitolato *Biglietto di ferrovia*.

Bisogna tuttavia osservare che, da una parte, la raccolta del 1888 non accenna in alcun modo all'origine parodica dei testi pubblicati sei anni prima sul «Fanfulla della Domenica» e, dall'altra, per la maggior parte dei componimenti non è possibile individuare un preciso riferimento formale o tematico, essenziale alla riuscita della parodia. A confondere le idee si aggiunge la nota preposta da Capuana ai *Semiritmi*, e rivolta *Al sempre e sempre benevolo lettore*, nella quale l'autore dichiara che avrebbe potuto anche lui, volendo, «metter insieme dei *ritmi*», ma che il suo esperimento è nato dalla seguente riflessione: «pubblicandosi tuttodì parecchi volumi di versi dove c'è poca o punta poesia, non sarebbe, per lo meno, una cosa bizzarra un volume di componimenti poetici con pochi o punti versi?»[949]. Una dichiarazione che, secondo Giovannetti, «mostra come lo scherzo di Capuana in realtà si accompagni alla volontà di proporre anche dei valori poetici *positivi*, cioè all'intento di raggiungere un risultato esteticamente valido proprio attraverso l'abolizione dei ritmi tràditi»[950]. Insomma, posto il carattere parodico dei *Semiritmi*, non è chiaro fin dove arrivi la parodia, e se essa coinvolga soltanto la forma metrica o anche il contenuto di questi testi.

Quanto alla forma, l'operazione parodica di Capuana è stata ben descritta da Giovannetti, che ha messo in luce come i *Semiritmi* propongano una concezione puramente esteriore e visiva del metro, suggerito a livello strofico ma privo di corrispondenza a livello rimico e versale: «Il metro regredisce dunque a *icona*, appare destituito di ogni valenza strutturante, e vuole essere un mero *a priori* eidetico dietro il quale si nasconde la nuda prosa»[951]; è «una sorta di *trompe-l'œil* ritmico, dietro il quale trionfa il rinvio ad un codice assente»[952]. Si tratta di una descrizione che, a ben guardare, si adatta a tutti i casi di effettive traduzioni poetiche realizzate in una prosa che allude alla forma in versi del testo originale. A questo proposito, si può citare una recensione ai *Semiritmi* di Capuana pubblicata sul «Fanfulla della Domenica» nel 1887, prima ancora della pubblicazione dell'opera; l'autore, Raffaele Barbiera, oltre a qualificare i *Semiritmi* come «prosa musicale», richiama i modelli delle traduzioni poetiche in prosa:

> Nei *Semiritmi* troverete numerosi componimenti che, a prima vista, sembrano poesie. […] L'effetto acustico è lo stesso che si prova leggendo una lirica del Byron, o un sonetto di Shakespeare, o d'altro poeta straniero tradotto in una prosa in cui resta un'eco dell'armonia originale. Sembrano ritmi, e ritmi non sono; ecco il perché del titolo.

[948] Cfr. Ghidetti 1972, p. 158.
[949] Capuana 1888, s.p.. La nota è datata Milano, 1° dicembre 1887.
[950] Giovannetti 1994, p. 33.
[951] *Ivi*, p. 30.
[952] *Ivi*, p. 33.

> Si dirà ch'era meglio il Capuana avesse scritto addirittura in prosa. Perché dividere e disporre la prosa in forma di strofe?... Non poteva egli scrivere prosa poetica, come quella che risulta dalle versioni prosastiche del Byron […]?[953]

Giovannetti cita inoltre la recensione di Tanganelli del 1888, che esprime la stessa idea: «La vera, la grande, la strepitosa novità del Capuana si riduce alla pellegrina idea di avventurare la sua prosa in un assetto tipografico somigliante a quelli che, per legge intrinseca di metrica, hanno le strofe poetiche», pertanto nei suoi *Semiritmi* «non c'è arte né merito»[954].

I versi dei *Semiritmi*, dunque, vengono sostanzialmente interpretati come linee di prosa "messe in versi", ossia disposte sulla pagina in maniera tale da creare un effetto ottico di isostrofismo. La loro misura effettiva non conta, purché l'escursione sillabica sia tale da non essere percepita dall'occhio; la gamma versale di ciascun testo è quindi funzionale a dare un'impressione di uniformità. Stando così le cose, è chiaro che avrebbe ben poco senso soffermarsi sulla misura e sulla struttura prosodica di questi versi – cosa che appunto Giovannetti non fa, ritenendo che, se è ben possibile individuare nei *Semiritmi* numerosi versi tradizionali, la loro presenza vada interpretata come sostanzialmente casuale.

Diversa è invece l'interpretazione di Ghidetti, che nella sua *Introduzione* all'edizione del 1972 scrive:

> i *Semiritmi* costituiscono, dal punto di vista metrico, (a parte i casi di adozione dei metri «barbari») un tentativo di scrivere poesia scandendola su di «un ritmo tra quello del verso e quello della prosa», perseguito abbastanza empiricamente, nella maggior parte dei casi, con l'eliminazione di rime, assonanze e schemi tradizionalmente prefissati e talvolta con l'adozione di versi doppi (dodecasillabi, alessandrini) che comporta una deliberata rinuncia al tono "sublime" a favore di un dimesso tono "prosastico", al limite del discorsivo […].[955]

Ghidetti ritiene cioè che la forma dei *Semiritmi* sia il risultato di una precisa strategia metrica – che comporta l'adozione di un certo tipo di misure versali – finalizzata ad ottenere una forma poetica intermedia fra il verso e la prosa. Ed effettivamente Capuana, in una lettera del 1887 ad Angelo Solerti, dichiara di avere pronto «un volumetto di componimenti poetici che s'intitola *Semiritmi* perché non sono né verso né prosa, ma qualcosa di mezzo», e tuttavia subito dopo li misura in "versi": «Sono dieci componimenti, in tutto cinquecento versi, poco più, poco meno»[956].

---

[953] Raffaele Barbiera, *Semiritmi*, in «Fanfulla della Domenica», IX, 47, 20 novembre 1887, p. 1, parzialmente riportato in Giusti 1999, pp. 99-100.
[954] La recensione, pubblicata su «Cronaca Rossa» (II, 17, 2 settembre 1888, pp. 6-8) è riportata da Giovannetti 1994, p. 59, n. 31.
[955] Ghidetti 1972, p. 24.
[956] Luigi Capuana, lettera ad Angelo Solerti del 10 luglio 1887, in Gianni Oliva, *Capuana in archivio*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1979, p. 353, citata in Giovannetti 1994, p. 59, n. 32.

Il riferimento di Ghidetti ad «un ritmo tra quello del verso e quello della prosa» deriva invece dalla nota preposta da Capuana, all'interno della raccolta, alla "fiaba per musica" *Rospus*, e dedicata al musicista Giuseppe Perrotta. «Un anno fa», scrive Capuana, «lette certe mie finte traduzioni dal danese che pretendevano di essere quasi interlineari e perciò avevano un ritmo tra quello del verso e quello della prosa, tu mi dicesti: ecco come io vorrei scritto un libretto per musica, così, liberamente»; e poco più avanti riconosce all'amico: «senza il tuo impulso, io non avrei mai pensato *a scrivere un libretto in prosa o quasi*»[957]. Ci si potrebbe dunque aspettare che questo testo per musica somigli nella forma alle prime pseudo-traduzioni dal danese; in realtà esso è conforme piuttosto alla fisionomia che quei primi testi hanno assunto all'interno della raccolta dei *Semiritmi*: ha cioè l'aspetto di un testo in versi, che però sono di misura irregolare e non rimati. C'è comunque, rispetto agli altri *Semiritmi*, una differenza di grande importanza: il venir meno dell'isostrofismo, ossia proprio di quell'elemento che impedirebbe di parlare, per l'insieme dei *Semiritmi*, di "metrica libera" a tutti gli effetti. Non che manchi completamente ai versi di *Rospus* un'organizzazione strofica, ma si tratta di un'organizzazione molto fluida: i versi cioè si raggruppano spesso a formare delle unità strofiche, e in alcuni tratti capita anche che unità dello stesso tipo si succedano l'una all'altra delineando sulla pagina una serie strofica dall'aspetto regolare, ma ben presto la serie si interrompe lasciando il posto ad altri tipi di raggruppamenti, in serie o isolati.

Riportiamo qui un brano che si colloca verso la metà della fiaba: il giovane Wolff, accompagnato dalla Fata Vampa, giunge alla grotta del mago Rospus per sfidarlo e farsi riconsegnare Milda, la fanciulla di cui è innamorato e che Rospus ha rapito e trasformato in rospo:

	ROSPUS (*con finta umiltà*)	
165	Insuperbito dai miei trionfi	10
	sulle forze nascoste della Natura,	12
	io chiesi agli Spiriti il cibo	9
	che li rende giovani e immortali.	10
	VAMPA	
	Il Fato rispose: fatti amare	10
170	dalla prima fanciulla che incontrerai,	12
	giacché l'amore è il divino cibo	10
	che rende sempre giovani e immortali.	11
	WOLFF	
	Ma Milda, che tu incontrasti	8
	la prima sul tuo sentiero,	8
175	Milda era mia! Te la contendo,	9
	e son qui per la gran prova.	8
	ROSPUS	
	Per te il mondo ne ha mille altre!	8

[957] Capuana 1888, pp. 63-64. Il corsivo è nel testo.

VAMPA
Gliel'ho cercata io fra mille. 9
ROSPUS
Amano tutte ugualmente! 8
WOLFF
Nessuna potrà amare come lei! 11
ROSPUS
Pietà, pietà d'un povero vecchio. 10
VAMPA
Hai tu avuto pietà di lei? 9
WOLFF
Hai tu avuto pietà di me? 9'
ROSPUS
Bada, non sei certo di vincermi! 9''
VAMPA
Ne sei tu certo? 5
WOLFF
Io sento, qui, 5'
la infallibile voce del cuore, 10
che mi dice: vincerai! 8
Vincerò! Non è possibile che due cuori amanti 15
debbano esser divisi così crudelmente! 13
Mentirebbe il sole che assentiva ai nostri baci, 14
mentirebber le stelle che assentivano ai nostri abbracci! 16
Mentisca Rospus![958] 5

Si può vedere come, in questo passo, le prime tre battute siano strutturate in quartine, mentre le successive sono composte da singoli versi isolati, e l'ultima infine si articola in 8 versi. I versi delle tre quartine contano fra le 8 e le 12 sillabe (e non manca un endecasillabo perfettamente regolare, il v. 172: «che rende sempre giovani e immortali»), e i successivi versi isolati si mantengono all'interno della stessa gamma di misure, fino all'ultimo, un quinario («Ne sei tu certo?»); a questo si aggancia il primo verso della battuta finale, quinario anch'esso («Io sento, qui»), che introduce una sequenza metricamente più complessa, comprendente versi lunghi dall'andamento decisamente prosastico (vv. 189-192), e conclusa da un altro quinario. Quindi se le serie strofiche – come qui le tre quartine – qua e là individuabili, considerate singolarmente, hanno le stesse caratteristiche di quelle che compongono gli altri *Semiritmi*, il fatto che esse si inseriscano all'interno di un flusso poetico continuo dà a questo componimento una fisionomia ben diversa.

La piena libertà metrica sembra dunque realizzarsi, per Capuana, nell'ambito di un testo appartenente al genere drammatico. Un testo che, inoltre, non ha un carattere parodico. Parodica è sicuramente la nota che lo segue, e nella quale Capuana, in risposta

[958] *Ivi*, pp. 75-77.

ad un amico che si domandava «qual concetto si nascondesse sotto la finzione poetica di *Rospus*»[959], mette insieme, per divertimento, un micro-saggio con il quale si prende gioco della concettosità del discorso filosofico di stampo idealista – «Son sicuro», si legge nella conclusione, «che, dopo questo, il lettore imprudente si terrà abbastanza punito»[960]. Ma la fiaba in sé, per quanto leggera e sicuramente priva di implicazioni filosofiche, sembra non avere intenti parodici, e il progetto formale che emerge dalla dedica iniziale a Perrotta – quello cioè di «*scrivere un libretto in prosa o quasi*» – sembra serio anch'esso.

Più difficile è stabilire la serietà del progetto formale che sta dietro ai *Semiritmi* nel loro complesso. La raccolta comprende, in effetti, anche un testo di carattere metapoetico, *Poesia musicale*, che sembrerebbe fornire alcuni indizi in proposito, e che è stato definito da Ghidetti un «prezioso, ma ambiguo documento della poetica del Capuana»[961]:

I.

Suona nei tuoi versi, o biondo poeta, 11
una musica troppo nuova pei duri orecchi 14
del nostro volgo. Ei grida: parole, parole! 13
E volge altrove sdegnosamente il capo. 12

Parole, parole!... Ma vive nelle sillabe, 13''
avvolgentisi in spirale onda armoniosa, 12 / 13
un senso profondo; il ritmo anch'esso 10
è poesia che, indefinita, invade il cuore. 12

Gravi, dolci, in *minore* tutta scendono 11''
e salgono la gamma, luminosamente, 13
fiammelle cantanti con linguaggio arcano, 12

salgono e scendono, incessanti, le numerate 14
sillabe; e i duri orecchi, o poeta, non afferrano 14''
la lor gentile espressione… Parole, parole! 14

II.

Parole, parole!... Oh velo che tutta avvolgi 13
la libera Idea nuotante nell'infinito! 13
Oh forma che la neghi! Oh fallace apparenza 13
che ci dài l'illusione come realtà! 12'

[959] *Ivi*, p. 93.
[960] *Ivi*, p. 95.
[961] Ghidetti 1972, p. 162.

	Parole, parole!... Come meglio mentiscono	13''
20	quanto più sembra che dicano il nudo vero!	13
	Come meno ti rivela, o incoercibile Idea,	14
	chi più vuol stringerti nella determinatezza!	14
	Parole, parole!... Oh, sì! Ma dietro l'ondeggiante	14
	parvenza, che il ritmo persegue ansioso,	11
25	più largamente rivelasi l'Infinito.	13
	La sillaba dalla sillaba riceve dilucidazione;	18
	così dalle tue canzoni che più sembra nulla dicano	16''
	vena sgorga, o poeta, d'ineffabile poesia.[962]	15

Questo testo si presta molto bene alla definizione dei *Semiritmi* proposta da Giovannetti: qui infatti

> l'esistenza virtuale del sonetto è segnalata unicamente dal numero dei versi e dalla spaziatura tipografica, che ne isola le componenti strutturali; i restanti indici di metricità sono del tutto assenti, dal momento che la lunghezza delle linee è arbitraria e manca ogni concatenazione rimica.[963]

I versi vanno dalle 11 sillabe (si contano 3 endecasillabi, vv. 1, 9 e 24, di cui il primo e il terzo con accento di 5ª) alle 18 del v. 26, forse il più lungo dell'intera raccolta[964], e non è possibile riscontrare alcuna regolarità sul piano mensurale e prosodico.

Tuttavia, l'argomento di questo testo è proprio la ricerca di una nuova forma poetica, di natura musicale – Ghidetti vi ha visto un richiamo all'*Art poétique* di Verlaine, e ad una poesia che sia *De la musique avant toute chose*[965] – e caratterizzata dal primato del *ritmo*, termine che si ripete due volte, una in ciascun "sonetto" (vv. 7 e 24). Nelle terzine del primo "sonetto", le sillabe vengono paragonate a note musicali, che «scendono / e salgono» (vv. 9-10), «salgono e scendono» (v. 12), e questa potrebbe essere un'allusione al continuo variare delle misure versali. La poesia assumerebbe quindi un andamento "ondeggiante", per cui si parla di «onda armoniosa» (v. 6) e di «ondeggiante / parvenza» (vv. 23-24); viene da pensare alla celebre *préface* di Baudelaire ai *Petits poèmes en prose*, nella quale si parla di una *prose poétique* capace

[962] Capuana 1888, pp. 17-18.
[963] Giovannetti 1994, pp. 30-31.
[964] Fra i versi lunghi impiegati da Capuana nei *Semiritmi*, sono molto frequenti quelli che arrivano a misurare 15 o 16 sillabe, e non rari quelli di 17, ma questo sembrerebbe essere l'unico verso della raccolta a superare questa soglia. Una soglia comunque significativa, dal momento che quella di 17 sillabe è la misura massima che può raggiungere l'esametro carducciano. Sarebbe certamente sbagliato voler ricondurre i versi lunghi dei *Semiritmi* all'ambito della metrica barbara, ma è possibile che l'esametro carducciano costituisca comunque un punto di riferimento, più per la sua misura complessiva che per la sua struttura interna.
[965] Ghidetti 1972, p. 162.

di adattarsi «aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience». Il primo dei due "sonetti", poi, insiste in apertura e in chiusura sul carattere aristocratico di questa poesia, troppo raffinata per poter essere apprezzata dal «volgo». Nel secondo "sonetto" si sostiene invece che questa nuova poesia, libera da vincoli formali, sia la sola in grado di esprimere l'«Idea» (vv. 16 e 21) – che è «incoercibile» e che rifugge ogni tentativo di determinarla (vv. 21-22) – e quindi di rivelare l'«Infinito» (v. 25).

A voler prendere sul serio questo testo, sembrerebbe che l'autore si collochi molto vicino alle posizioni di coloro che in quegli anni, al di là delle Alpi, sostenevano la necessità di una radicale liberazione della poesia dai vincoli metrici tradizionali, ed esploravano nuove soluzioni formali intermedie fra il verso tradizionale e la *prose poétique*. Non si può però certo escludere che questo componimento abbia in realtà una natura parodica, e che in esso l'autore voglia prendersi gioco di quei poeti contemporanei che cercavano di esprimere l'«ineffabile» e che attribuivano «un senso profondo» anche a canzoni «che più sembra nulla dicano» (vv. 27-28).

Tuttavia, una decina d'anni dopo la pubblicazione dei *Semiritmi*, Capuana avrebbe espresso idee molto simili a quelle che si ricavano da questi due "sonetti", nella sua recensione ai *Dialoghi d'Esteta* dell'amico Romolo Quaglino. Questa si apre con una descrizione formale dell'opera in questione, che appare curiosa, perché potrebbe adattarsi per certi aspetti ai *Semiritmi*:

> Chi apre il libro […] può credere, a prima vista, che si tratti di un volume di poesie. Tra i grandi margini bianchi si allineano infatti righe più o meno corte che hanno l'apparenza di versi, di strofe; ma cominciando a leggere, egli si avvede che l'esteta ha voluto ingannarlo. Ingannarlo fino a un certo punto; giacché se non ci sono i versi, c'è la poesia; se non ci sono i piedi esatti degli endecasillabi, dei settenari, c'è però un quissimile di ritmo che non irrita l'orecchio e che anzi lo alletta con studiate cadenze di accenti, con abili avvolgimenti di periodo da tenere benissimo luogo di verso, senza la ibrida intenzione della prosa poetica.[966]

L'opera di Quaglino sarebbe quindi composta in una forma che sembra in versi e strofe, ma non lo è, e che tuttavia è in grado di «tenere benissimo luogo di verso», e non si confonde con la prosa poetica. E questo perché è dotata di «un quissimile di ritmo», al quale Capuana continua a fare riferimento anche nelle pagine successive, parlando dell'«onda musicale di un particolar ritmo»[967] e di una «libera forma di ritmo» o ancora di uno «sciolto ritmo». Si noti che la «libera forma di ritmo» sembra fare riferimento all'irregolarità mensurale e prosodica dell'opera in questione, esplicitamente contrapposta al verso: «Al Quaglino intanto non si potrà dire che abbia scelto questa libera forma di ritmo perché il verso non obbedisce alla sua mano». Con l'espressione "ritmo sciolto", invece, Capuana intende "non rimato": nella conclusione si augura infatti che le future prove poetiche di Quaglino privilegino il sentimento rispetto al

[966] Capuana 1899, p. 271.
[967] *Ivi*, p. 273.

pensiero, indipendentemente dal fatto che siano scritte in «ritmo rimato o sciolto»[968]. Quindi, se egli sostiene che «il poeta ha fatto bene a sciogliersi dalle pastoie del ritmo, che non concede certe libere agilità neppure ai suoi più poderosi domatori»[969], è chiaro tuttavia che i *Dialoghi d'Esteta* sono caratterizzati da una forma alternativa di ritmo, e che per questo essi propongono una forma alternativa di verso. Forma che, certo, non tutti potranno apprezzare: impiegando ancora una volta termini simili a quelli di *Poesia musicale*, Capuana dichiara infatti che se questo volume «non è di facile lettura, è poi tale perché, nell'intenzione dell'autore, non è destinato al volgo dei lettori»[970]. Alla luce di questa recensione, dunque, si sarebbe portati a dare maggior credito al messaggio espresso in *Poesia musicale*, e forse anche ad attribuire una maggiore consapevolezza e serietà all'operazione metrica compiuta da Capuana con i suoi *Semiritmi*.

[968] *Ivi*, p. 278.
[969] *Ivi*, p. 277. Questa frase viene citata con sdegno da Pascoli 1900, pp. 948-949: «Le pastoie del ritmo! Non furono mai messe sotto il medesimo giogo due parole più nemiche! il ritmo, una pastoia?» (p. 949). Pascoli conclude comunque riferendosi tanto a Capuana quanto a Whitman, che «in ciò che essi rinnegano il ritmo, questi valentuomini, del ritmo si giovano e dal ritmo pretendono ciò che niun altro» (p. 954).
[970] Capuana 1899, p. 277.

Giovanni Alfredo Cesareo

Giovanni Alfredo Cesareo – siciliano, nato nel 1860 e morto nel 1937 – è noto ai critici che si sono occupati della questione del verso libero in Italia essenzialmente per i suoi *Canti sinfoniali*[971], benché questi rappresentino una porzione microscopica della sua ampia produzione letteraria. Si tratta di tre componimenti pubblicati nel 1890 sul «Fanfulla della Domenica», ed intitolati rispettivamente *La nave*, *Immagine d'un naufragio* e *La locomotiva*[972]. I tre testi furono poi inseriti, con variazioni e aggiustamenti, nella raccolta delle *Poesie* del 1912[973]. Sul «Fanfulla», la pubblicazione dei primi due testi è preceduta da una nota metrica nella quale il poeta illustra gli obiettivi che si è proposto con i *Canti sinfoniali*, e che viene riportata nelle sue parti più significative al paragrafo successivo.

La nota ai *Canti sinfoniali*

> L'autore de' versi che seguono, e di altri che a mano a mano ei verrà pubblicando, ha inteso fare un esperimento di metrica; che consiste nel domandare al verso non soltanto l'onda numerosa, ma anche un effetto propriamente rappresentativo ed estetico.
>
> Ora come ora, nella nostra poesia, il verso ha raramente valore in sé; anzi è quasi sempre un esercizio più o meno laborioso di pazienza, senz'alcuna considerazione della cosa rappresentata nel corso delle sue sillabe. Un poeta costringe i propri pensieri, anche i più diversi tra loro, in settenari o in endecasillabi, in terzetti o in sonetti, senza lasciar punto al metro un'azione sua propria per l'accrescimento dell'effetto sensibile; di modo che quel poeta può bensì temere l'accusa d'improprietà e di inopportunità nella scelta de' materiali retorici, de' passaggi, degli scorci, degli aggettivi, ma non in quella dei metri.
>
> Il verso, oggi dunque, si riduce a un vano artificio, non intendendosi, se il verso è una musica, come la stessa musica possa adattarsi a sentimenti anche opposti; come in un sonetto possa egualmente adagiarsi la descrizione d'una campagna dormente e il galoppo d'un cavallo, o in una stessa strofe di settenari la solitudine d'un deserto di neve e il fragore e la fiamma di un vulcano in eruzione, e in un largo giro di endecasillabi sciolti, il mattino festante e la notte solenne, l'amore e la morte, ogni affetto e ogni visione.
>
> […]
>
> Dopo queste e altre considerazioni, alcuni artefici di versi sono stati tentati da un'ambizione; se troppo ardita, i buoni intenditori vedranno: quella di

[971] Cfr. Finotti 1988, pp. 95-96; Giovannetti 1994, pp. 67-70; Bertoni 1995, pp. 118-119.

[972] I primi due furono pubblicati sul numero del 6 luglio 1890 (XII, 27, p. 2); il terzo sempre sul numero del 26 ottobre 1890 (XII, 43, p. 1).

[973] Cfr. Cesareo 1912, pp. 373-385. I *Canti sinfoniali* figurano nella sezione intitolata *Le consolatrici (1896-1910)*, nonostante i primi tre testi del gruppo risalgano al 1890; ma va detto che questi vi appaiono in una versione differente, e sono quindi stati oggetto di una parziale riscrittura.

secondare, col verso armonioso e, per misura, giacitura, accenti e combinazioni di rime, mutabile, ogni variazione, anche la più fuggitiva, del concetto e del sentimento; lasciando qualche volta da parte quel mezzo logoro dell'antica poesia, ch'è il ricorso prestabilito delle strofe eguali e delle rime eguali ne' tradizionali generi di poesia.

Così che, per codesti artefici, ogni poesia verrebbe a essere una sola melopea senza strofi; composta di versi d'ogni misura, a seconda del movimento determinato dalla forma della sensazione, della meditazione, dell'espressione affettiva; fusa per modo da evitare le asprezze e le viziose combinazioni de' versi, secondo il migliore uso della nostra poesia, troppo discordi. Tutto sarebbe tolto alla tirannia delle regole capricciose e irragionevoli, perché non fondate su alcuna ragione estetica; e tutto in vece sarebbe lasciato al gusto, all'abilità, al genio dell'artista; il quale avrebbe agio di tentare, come sur un ricco e sonoro strumento, le più varie, le più sottili, le più potenti, le più originali combinazioni di metri, per conferire, anche col suono, anche, per così dire, col sommesso richiamo del numero, efficacia piena alla rappresentazione poetica.

Allora la parola sarebbe il canto semplice e alato, il motivo lirico, della melopea; il volgimento ritmico ne sarebbe l'interpretazione orchestrale. E ricavato dalla musica senza fine varia e potente de' versi italiani, tutto il profitto che veramente se ne può ricavare, ogni poesia sarebbe anche propriamente una sinfonia. Di qui il titolo di *Canti sinfoniali* dato, con una bella parola della latinità argentea, a questi esperimenti.

I quali non son da confondere, per quanto modesti, con altri esperimenti anteriori di metrica nuova o rinnovata; né debbon parere esempi di ciò che, ne' trattati di retorica, si chiama *armonia imitativa*. L'*armonia imitativa* dei trattati è la giacitura speciale d'un quale verso corrispondente alla forma esterna della cosa rappresentata: in vece, nella poesia sinfoniale non qualche verso, ma tutt'i versi, hanno da rappresentare, con la scelta, l'accozzamento e l'andamento delle parole non rimate e rimate, non soltanto la forma esterna, ma l'armonia interiore, affettiva e fantastica, del soggetto in ogni sua parte. D'altro canto certa maniera di ritmi arbitrari e non soggetti a alcuna regola di prosodia, quali furono adoperati in America e di recente anche in Italia, non hanno che vedere con la poesia sinfoniale; i cui versi son tutti scrupolosamente prosodici, soltanto combinati in un periodo ritmico, per modo da dare la continua illusione d'una melodia vaga e continua che accompagni e rilevi il senso delle cose rappresentate.

[…] Parimenti si vorrebbe, che questa ricerca d'una poesia musicale o sinfoniale che dir si voglia, non fosse presa per un atto di ribellione alla grande tradizione dell'arte italiana. Prima di tutto, a cercar bene, casi di poesia sinfoniale si troverebbero anche più secoli a dietro; poi, rimangon sempre certi generi di poesia a' quali la pura strofe classica servirà sempre meglio che il complesso periodo ritmico; in fine, tentando nuove combinazioni di metri e di rime, noi non facciamo altro in somma che usare d'un diritto parso inoppugnabile agli antichi

> poeti creatori del sonetto, della terzina, dell'ottava, del verso sciolto e della selva o canzone libera: né più, né meno.[974]

Questa pagina risulta interessante sotto diversi punti di vista, innanzitutto perché testimonia, da parte dell'autore, la volontà consapevole di compiere un'innovazione metrica – «un esperimento di metrica», come scrive nel primo paragrafo – e poi perché vi vengono descritti con una certa precisione non soltanto le motivazioni e i propositi teorici, ma anche gli aspetti formali concreti.

Per quanto riguarda le ragioni teoriche, Cesareo parte dalla critica della metrica italiana tradizionale, percepita come insieme di forme arbitrarie e artificiose, slegate da qualsiasi motivazione estetica: di tutti gli elementi formali di cui si compone una poesia (lessico, costruzione sintattica, figure retoriche), il metro è il solo dal quale non si pretenda che sia coerente con il tema della poesia stessa, o con il pensiero o la sensazione che essa esprime. Viene quindi introdotto il parallelismo con la musica, per sostenere che anche il verso, come la musica, debba adattarsi al proprio oggetto, al proprio contenuto. Il principio da seguire è dunque quello della coerenza o della corrispondenza tra la forma metrica e il contenuto, tra il verso e il pensiero, e l'obiettivo è quello di «secondare, col verso armonioso e, per misura, giacitura, accenti e combinazioni di rime, mutabile, ogni variazione, anche la più fuggitiva, del concetto e del sentimento»[975].

Fin qui la riflessione di Cesareo ha molto in comune con quelle che avevano iniziato a sviluppare, pochi anni addietro, i primi *vers-libristes* francesi, che denunciavano l'arbitrarietà delle forme metriche tradizionali, prive di alcun fondamento all'infuori del fatto stesso di essere tradizionali, e sostenevano la necessità di un rinnovamento formale basato sul principio della *concordance*, ossia della coincidenza di verso e pensiero: Gustave Kahn già nel 1886 scriveva che ciò che accomunava i simbolisti era «la négation de l'ancienne et monocorde technique du vers, le désir de diviser le rythme, de donner dans le graphique d'une strophe le schéma d'une sensation» e poneva come principio fondamentale «la flexion perpétuelle du vers où mieux de la strophe déclarée seule unité»[976].

---

[974] Testo pubblicato sul «Fanfulla della Domenica», XII, 27, 6 luglio 1890, p. 1, e poi riprodotto in Cesareo 1912, pp. 510-513.

[975] Le dichiarazioni di Cesareo, e le prove poetiche che ne derivano, furono oggetto di un interessante dibattito sulle pagine della «Vita nuova», rivista fondata da Angiolo Orvieto nel 1889. Giuseppe Saverio Gargano (1890) ne propone una recensione sostanzialmente negativa, sostenendo che Cesareo, ricercando un ritmo che sappia rendere le minime variazioni del pensiero e del sentimento, chiede al ritmo più di quanto sia ragionevole chiedere, trascurando l'importanza delle parole e delle immagini: «Ma al verso domandiamo solo quello ch'egli ci può dare senza sforzarlo a darci degli effetti che esistono solamente per noi» (p. 4). Da una parte, Gargano porta ad esempio brani in versi perfettamente regolari di D'Annunzio, Marradi, Carducci e Pascoli, dall'altra suggerisce che «il Cesareo sarebbe stato […] più felice, nel suo innovamento se fosse addirittura ricorso alla prosa», la quale «ha oggi realmente acquistato quel ritmo largo indeterminato che non fa per nulla invidiare questo nuovo tentativo» (p. 3). A Gargano risponde, sul numero successivo della rivista, Ugo Fleres, che si pronuncia invece a favore dei *Canti sinfoniali* (cfr. Fleres 1890). Sul dibattito in questione, cfr. Giovannetti 1994, pp. 68-69, e Giusti 1999, pp. 102-105.

[976] Kahn 1886, pp. 399-400.

Per quanto riguarda poi il parallelismo stabilito da Cesareo fra la poesia e la musica, ed evidenziato già dal titolo dei *Canti sinfoniali*, il riferimento più importante è sicuramente René Ghil, con il suo *Traité du verbe*, pubblicato nel 1886 con l'*Avant-propos* firmato da Mallarmé, e presentato al pubblico italiano da Vittorio Pica nel 1889[977]. Vi veniva esposta la *théorie de l'instrumentation verbale* che, sviluppando e portando all'estremo suggestioni già presenti nella poesia simbolista – dalla *musique avant toute chose* di Verlaine al celebre sonetto *Voyelles* di Rimbaud, passando per le riflessioni di Mallarmé sul rapporto fra poesia e musica e sulla parola come unità di suono e di senso – stabiliva una corrispondenza precisa fra suoni linguistici (vocali e consonanti), colori, strumenti musicali e sentimenti o sensazioni, dimostrando come ogni parola costituisse un'unità armonica, e come fosse possibile creare, grazie all'"orchestrazione" delle lettere e delle parole, una vera e propria *musique verbale*[978]. Va tenuto presente che Ghil, pur essendo – almeno agli inizi della sua carriera poetica – evidentemente vicino al simbolismo, non abbracciò mai il verso libero, anzi lo criticò aspramente, e rimase sempre fedele, sia da un punto di vista teorico che nella pratica poetica, all'alessandrino[979]. Pur condividendo il principio della corrispondenza tra forma e pensiero, Ghil ritiene che questa si stabilisca non al livello dell'unità versale, ma di quella strofica, e al *vers libre* contrappone quindi la *strophe libre*:

> Je garde l'alexandrin, seul logique, admirable par son jeu de nombres premiers 2 et 3, qui, multipliés, donnent des mesures eurythmiques, et additionnés, des mesures dissonantes. Mais je détruis la strophe: les vers devant se grouper sous la nécessité de la pensée.[980]

Passando dalla riflessione teorica alla sua realizzazione concreta, Cesareo propone di abbandonare «il ricorso prestabilito delle strofe eguali e delle rime eguali», e di concepire il testo poetico come «una sola melopea senza strofi; composta di versi d'ogni misura»: si tratta dunque dell'abolizione dell'isostrofismo (o dello strofismo *tout court*) e della regolarità rimica. Quanto ai versi, il poeta potrà impiegare, «come sur un ricco e sonoro strumento, le più varie, le più sottili, le più potenti, le più originali combinazioni di metri»; e Cesareo precisa che non sta parlando di «ritmi arbitrari e non soggetti ad

[977] Cfr. Finotti 1988, p. 94, che fa riferimento ad un articolo di Vittorio Pica, *Poesia nuovissima*, pubblicato in «Arte Sebezia», I, 3, 3 febbraio 1889.
[978] Si noti che quella dell'*instrumentation verbale* viene presentata da Ghil come una teoria scientifica a tutti gli effetti: la sua elaborazione si accompagna ad un'evoluzione del pensiero dell'autore, che si può ricostruire nelle diverse edizioni del *Traité du verbe*, e che lo conduce al rifiuto dell'individualismo e del soggettivismo che caratterizzano il pensiero romantico e simbolista, in favore di un sistema oggettivo e scientifico. Partendo da posizioni romantico-simboliste, idealiste (hegeliane) e wagneriane, Ghil arriva così ad assumere una prospettiva positivista, scientista ed evoluzionista: cfr. Goruppi 1978.
[979] Il primato dell'alessandrino si basa, a suo parere, su considerazioni tanto di tipo filosofico e matematico che di tipo "fisiologico": l'alessandrino è un verso dotato di un ritmo oggettivo, fondato sui numeri primari 2 e 3 e corrispondente al ritmo della respirazione. Tale concezione "fisiologica" dell'alessandrino è molto diffusa in questi anni e offre una giustificazione naturale e scientifica del sistema metrico tradizionale: cfr. Goruppi 1978, pp. 39-40.
[980] Huret 1891, p. 113.

alcuna regola di prosodia», come quelli adoperati di recente in America (il riferimento è senz'altro a Whitman) e anche in Italia (magari da Capuana?), bensì di versi «tutti scrupolosamente prosodici», tutti regolari dunque, benché liberamente mescolati, e tutti appartenenti alla tradizione metrica italiana[981].

Su quest'ultimo punto, del resto, Cesareo è molto chiaro: egli si propone, con i *Canti sinfoniali*, di ricavare il massimo profitto possibile «dalla musica senza fine varia e potente de' versi italiani», dunque di mettere a frutto tutte le potenzialità della tradizione metrica italiana, e non di andare contro di essa: la sua proposta non deve quindi essere considerata «un atto di ribellione alla grande tradizione dell'arte italiana». D'altra parte, la nota si conclude con tre osservazioni che escludono questa ipotesi: che la «poesia sinfoniale» non è del tutto estranea alla tradizione nazionale, che comunque essa non si applica indistintamente a tutti i genere poetici, e che infine la possibilità di creare nuove forme poetiche fa parte anch'essa di questa grande tradizione: «noi non facciamo altro in somma che usare d'un diritto parso inoppugnabile agli antichi poeti creatori del sonetto, della terzina, dell'ottava, del verso sciolto e della selva o canzone libera: né più, né meno».

I *Canti sinfoniali*

La riflessione teorica con la quale Cesareo ha accompagnato la pubblicazione dei primi *Canti sinfoniali* è stata generalmente considerata più interessante dei componimenti in sé[982]; già Finotti affermava in proposito che «più dei risultati poetici erano significative e suggestive le dichiarazioni programmatiche» e, quanto ai testi, osservava che «all'atto pratico il tentativo di Cesareo sortiva esiti incerti, si orientava […] verso un descrittivismo piuttosto facile», e che del resto «i titoli stessi dei *Canti* […] denunciavano la tendenza ad un mimetismo piuttosto esteriore»[983].

Effettivamente, le tre poesie non sono né complesse né oscure, e descrivono esattamente ciò a cui rimandano i loro titoli; se nelle prime due, *La nave* e *Immagine d'un naufragio*, alla pura e semplice descrizione segue una comparazione fra la scena descritta e il poeta stesso, nella terza, *La locomotiva*, l'elemento descrittivo è senz'altro prevalente.

La nave, dunque, si apre con la descrizione di un nave all'ancora in mezzo al mare in una notte di luna, ed è all'altezza della seconda strofa che viene stabilito il confronto tra la nave e il cuore del poeta («Tale a punto il cuor mio, nave smarrita / nel mormorante mare della vita», vv. 17-18), che verrà ribadito poi nella strofa conclusiva (*O nave, o cuore!*, v. 39).

---

[981] Cfr. Fleres 1890, p. 2: «a rigor di termini egli non cerca nuovi metri; ma, raccogliendone d'ogni sorta, si propone di fonderli in un insieme armonico».
[982] Se in Giovannetti 1994 le pagine dedicate a Cesareo comprendono anche una sintetica analisi metrica dei primi due *Canti sinfoniali*, in Bertoni 1995 Cesareo viene citato solo per la sua nota teorica.
[983] Finotti 1988, pp. 95-96.

	A mezzo il mare	5
	Che in fiotti rotti palpita,	7’’
	La nave, urtando l’ancora,	7’’
	Con gemiti monotoni si dondola.	11’’
5	L’arco lunare	5
	Brilla, perduto nel gran ciel deserto,	11
	E tutt’in torno l’orizzonte appare	11
	Illimitato, senza stelle, aperto.	11
	Singhiozzi, risa e aneliti	7’’
10	A tratti crosciano	5’’
	Su’ fianchi della nave alta, che pare	11
	Or qua or là inclinarsi ad ascoltare	11
	Le voci inconsapevoli	7’’
	Le inconsapevoli anime	7’’
15	Che cantano, gridano, implorano, imprecano,	12’’ / 6’’+6’’
	Sotto le vagabonde onde del mare.	11
	Tale a punto il cuor mio, nave smarrita	11
	Nel mormorante mare della vita,	11
	Rimbalza contro l’ancora	7’’
20	Dell’oscura fortuna	7
	Se in cori innumerevoli	7’’
	Venire, crescere, romoreggiare	11
	Oda il dolor degli uomini,	7’’
	Che alla speranza inutile	7’’
25	Guarda, com’a un baglior freddo di luna.[984]	11

La poesia si compone di 48 versi, suddivisi in 4 strofe rispettivamente di 8, 28, 2 e 10 versi. Per quanto riguarda le misure versali, si contano: un dodecasillabo (o doppio senario), 20 endecasillabi, 16 settenari, 2 senari, 7 quinari e due bisillabi. La terza strofa, che è decisamente la più lunga, è anche la più varia dal punto di vista mensurale, mentre le altre sono composte esclusivamente di endecasillabi, settenari e quinari, che sono evidentemente le tre misure più frequenti. Dunque non solo bisogna riconoscere che, coerentemente con quanto annunciato da Cesareo, tutti i versi sono perfettamente regolari, ma anche che le misure fondamentali sono proprio quelle tradizionalmente privilegiate dalla tradizione poetica italiana, fin dall’epoca del *De vulgari eloquentia* dantesco. La costruzione dei versi è in gran parte concordante con la sintassi: gli unici *enjambements* individuabili sono infatti quelli ai vv. 5-6 (*L’arco lunare / Brilla*), 7-8 (*l’orizzonte appare / Illimitato*) e 39-40 (*Andare / Vittoriosi e liberi*). Per quanto riguarda le rime, salta all’occhio innanzitutto la frequenza delle uscite sdrucciole, che interessano ben 23 versi su 48; comunque, tutti i versi che non terminano con una

[984] Cesareo 1890a, p. 2.

sdrucciola sono rimati, e le rime sono molto semplici e spesso vicine tra loro (ad es. *pare-ascoltare*, vv. 11-12; *smarrita-vita*, vv. 17-18).

Queste stesse caratteristiche si ritrovano anche nel secondo dei *Canti sinfoniali*, *Immagine d'un naufragio*, i cui 79 versi sono divisi in due lunghe strofe rispettivamente di 43 e 36 versi. In questo caso è più evidente la corrispondenza fra la struttura strofica e quella tematica, dal momento che la prima strofa, di cui si riporta di seguito la parte iniziale, descrive il naufragio – l'uragano, la nave che va a picco, il capitano che prima di inabissarsi riesce ad affidare al mare un ultimo messaggio, chiuso in una bottiglia – mentre la seconda sviluppa il paragone fra il poeta e il «vinto pilota».

	Quando, al ceruleo	5''
	Baglior de' folgori	5''
	Che spessi spessi rompono	7''
	La formidabile	5''
5	Torma de' nuvoli	5''
	Volgenti in fuga su 'l canuto oceano,	11''
	Il combattuto legno erge la prora	11
	Lenta, e su 'l gorgo spalancato pende	11
	Col nero intricamento delle sartie,	11
10	Il capitano	5
	S'accampa, tutto avviticchiato a un albero,	11''
	Incontro all'uragano.	7
	Assordan l'aria voci	7
	Oscure, innumerevoli, feroci:	11
15	I clamori e i frastuoni	7
	De' vasti cavalloni,	7
	I gemiti,	3''
	I rantoli	3''
	I discordi lamenti,	7
20	Le risa, gli urli e i sibili	7''
	De' rotti venti,	5
	E, su tutt'i furori e tutt'i suoni,	11
	Lo scroscio interminabile de' tuoni.[985]	11

La gamma versale va questa volta dal doppio settenario (uno solo: «L'acque con cupo fremito s'avvolgono e si chiudon», v. 36), al bisillabo (anch'esso uno solo, «Tace», v. 74), passando per l'endecasillabo (35), il decasillabo (1), il settenario (20), il quinario (17) e il trisillabo (4). La preminenza di endecasillabi, settenari e quinari è dunque chiaramente confermata. Gli *enjambements* sono anche qui molto rari: nel passo riportato, si possono citare quelli ai vv. 7-8 (*la prora / Lenta*) e 10-11 (*Il capitano / S'accampa*), mentre inarcature come quelle che si osservano ai vv. 1-2 o 4-5, e che pure

[985] *Ibidem*.

dividono l'aggettivo dal sostantivo a cui si riferisce, sono smorzate dalla brevità dei versi, anche se il loro susseguirsi può comunque creare un effetto di asincronia protratta. Le terminazioni sdrucciole, come si vede, sono anche in questo caso numerose, benché un po' meno che nella prima poesia (30, su 79 versi totali), e i versi ad uscita piana o tronca sono anche in questo caso rimati, benché non tutti (ad es. i primi due, vv. 7 e 8, restano irrelati) e benché le rime siano talvolta piuttosto distanziate[986].

Il terzo dei *Canti sinfoniali*, *La locomotiva*, venne pubblicato qualche mese dopo i primi due, e appare per certi aspetti diverso non soltanto dal punto di vista tematico, ma anche formale. Più lungo, conta ben 143 versi, suddivisi in 9 strofe di 17, 11, 20, 12, 21, 12, 27[987], 19 e 4 versi. Ma questa volta i blocchi strofici sono distinti l'uno dall'altro anche ritmicamente e visivamente. Si riportano qui le strofe II, III e IV:

	Passan, ripassano	5''
	I sorveglianti, di fretta: s'odono	5+5''
20	Voci e rimbrotti: pronta la macchina	5+5''
	Ansa, sbuffa, alita,	5''
	E i vagoni s'abbattono tra loro	11(6^a)
	Con un rimbombo tragico e sonoro.	11(4^a6^a)
	Sorge un comando:	5
25	Un fischio di rimando	7
	Rompe lungo, insistente, acuto, l'aria;	11''(6^a)
	E il treno si divincola	7''
	A grado a grado, sussultando e ansando.	11(4^a)
	Dietro	2
30	Qualche	2
	Vetro	2

[986] Può essere interessante confrontare le prime versioni di questi due *Canti* con quelle inserite nella silloge del 1912: le differenze sono dovute principalmente a sostituzioni lessicali, che sembrano generalmente andare nella direzione di una maggiore ricercatezza (es. *urlano* > *afflagrano*; *pende* > *pencola*) e che comunque non mitigano, ma anzi ribadiscono, la predilezione dell'autore per le sdrucciole (es. «Sghignazzamenti di feroce invidia» > «Sibili inestinguibili d'invidia»; «Le risa, gli urli e i sibili» > «I sibili incredibili»). Vengono inoltre aggiunte le dieresi che non comparivano nella prima stampa e che confermano la misura regolare di alcuni versi (es. *vittorïosi*, *vïaggia*, *costellazïoni*, *benedizïoni*). Ci sono però anche alcune modifiche più interessanti che, seppur rare, sembrano puntare ad una maggiore regolarità formale: in *Immagine d'un naufragio*, infatti, il v. 36 («L'acque con cupo fremito s'avvolgono e si chiudon») e il v. 63 («Voi sorgete e vi distenderete»), che sono rispettivamente l'unico doppio settenario e l'unico decasillabo presenti in questo testo, sono entrambi ricondotti ad endecasillabi («L'equorea forza gorgogliando abbattesi» e «Voi sorgerete e vi distenderete»; in quest'ultimo caso la modifica è tanto ridotta da far pensare che il decasillabo originario potesse essere un errore). Inoltre, sempre in *Immagine d'un naufragio*, il v. 64 («In libere confederazioni»), unico caso di endecasillabo irregolare, dal momento che ha un solo accento principale sulla 2^a sillaba, viene ricondotto alla normalità («Libere, in pie confederazioni»).

[987] Nel testo pubblicato sul «Fanfulla», la strofa VI ha in realtà 11 versi e la VII ne ha 28, ma questo perché il v. 93, che è evidentemente l'ultimo della strofa VI, è riportato all'inizio della successiva: si tratta verosimilmente di un errore di stampa, che del resto viene corretto nella versione de *La locomotiva* inclusa nella raccolta del 1912.

	Qualche	2
	Viso	2
	Bianco,	2
35	Qualche	2
	Riso	2
	Stanco,	2
	Qualche	2
	Gesto	2
40	Lesto;	2
	Ma più rapidi	4’’
	I vagoni	4
	Si succedono,	4’’
	E i furgoni	4
45	Su ’l binario	4
	Trabalzando	4
	Strepitando	4
	Passan passano;	4’’
	E il treno, con palpito eguale, guadagna	6’’+6
50	Fiammando pe ’l buio, l’aperta campagna.	6+6
	La cerchia de’ monti da’ lati vacilla:	6+6
	D’un tratto un padule nell’ombra scintilla,	6+6
	Si leva un ignudo tugurio, una torre,	6+6
	E il treno, con rombo terribile, corre:	6+6
55	Le nuvole nere s’inseguon pe ’l cielo	6+6
	Coprendo le stelle smarrite d’un velo:	6+6
	Trapassan boscaglie, villaggi dormenti,	6+6
	Dirupi, valloni sonori, torrenti:	6+6
	La luna s’affaccia, tra gli alberi, sola,	6+6
60	E il treno, con mugghio di turbine, vola.[988]	6+6

A differenza che nei due testi precedenti, qui le strofe sono composte in maniera diversa l’una dall’altra, impongono alla lettura ritmi e velocità diverse, e creano un disegno diverso sulla pagina. Il testo presenta complessivamente il seguente campionario di misure versali: 24 doppi senari, 20 endecasillabi, 2 doppi quinari, 21 settenari, 3 senari, 52 quinari, 8 quadrisillabi, 1 trisillabo e 12 bisillabi. Endecasillabi e settenari vengono dunque nettamente superati dai quinari – che sono più degli endecasillabi e dei settenari messi insieme – e, in misura minore, dai doppi senari. Ma la distribuzione delle misure versali nelle 9 strofe è la seguente:

I	17 versi	endecasillabi (11), settenari (5) e quinari (1)
II	11	endecasillabi (4), doppi quinari (2), settenari (2) e quinari (3)
III	20	bisillabi (12) e quadrisillabi (8)

[988] Cesareo 1890b, p. 1.

IV	12	doppi senari
V	21	quinari (sdruccioli)
VI	12	doppi senari
VII	27	settenari (4), senari (3), quinari (19, di cui i primi 15 sdruccioli) e trisillabi (1)
VIII	19	endecasillabi (4), settenari (7) e quinari (8)
IX	4	settenari (3) ed endecasillabi (1)

Ci sono dunque alcune strofe (I, II, VII, VIII e IX) la cui composizione risulta non troppo dissimile da quella de *La nave* e *Immagine d'un naufragio*: endecasillabi, settenari e quinari, e solo pochi versi sparsi a rappresentare altre tipologie. Le strofe centrali invece (III, IV, V e VI), hanno ciascuna un profilo diverso, ma comunque compatto, essendo composte ciascuna da un'unica tipologia di versi, tranne la strofa III, in cui bisillabi e quadrisillabi sono però disposti, come si è visto, in due blocchi successivi. Quindi, se una semplice ricognizione delle misure versali presenti farebbe pensare ad una maggiore irregolarità rispetto ai due componimenti precedenti, la composizione delle strofe testimonia al contrario una maggiore regolarità. Anche l'impiego delle terminazioni proparossitone, frequente pure in questo caso (64 versi), assume un carattere più regolare, se si considera che i quinari che compongono la V strofa sono tutti, senza eccezione, sdruccioli. E lo stesso discorso vale per le rime: nelle strofe basate sul *pattern* endecasillabo-settenario-quinario i versi non sdruccioli sono liberamente rimati, ma nelle strofe in doppi senari si hanno rime baciate perfettamente regolari.

Si tratta di un'evoluzione interessante: se nei due testi precedenti venivano liberamente combinate diverse tipologie versali, ciascuna di per sé regolare, qui la libertà rivendicata dal poeta consiste invece nella possibilità di far convivere, all'interno del medesimo testo, diverse strutture strofiche, ciascuna di per sé dotata di una propria regolarità. Si tratta dunque di un caso di polimetria che può essere messo in relazione con quelli analizzati da Bozzola nel suo studio sulla metrica ottocentesca: testi caratterizzati dall'impiego di forme metriche diverse, ciascuna in sé regolare sul piano delle misure versali e dello schema rimico, che si susseguono senza soluzione di continuità, in un unico flusso poetico, del quale tuttavia sembrano distinguere le diverse sequenze tematiche. Se Cesareo, nei *Canti sinfoniali*, si propone di «secondare» con la forma poetica «ogni variazione […] del concetto e del sentimento», il suo proposito sembrerebbe in questo caso dover essere ricondotto non tanto al principio della corrispondenza fra *vers* e *pensée* sostenuto dai *vers-libristes* francesi (corrispondenza qui ostacolata dalla brevità dei versi, e comunque contraddetta dalla presenza, seppur esigua, degli *enjambements*), ma piuttosto ad una tendenza ad evidenziare sul piano formale gli snodi tematici del discorso poetico – tendenza che, nella metrica italiana ottocentesca, deriva probabilmente dalla librettistica[989]. Si è visto che già in *Immagine*

[989] Cfr. Bozzola 2016, p. 33.

d'un naufragio le due strofe corrispondono precisamente ai due movimenti della poesia, o ai due termini della comparazione; in *La locomotiva* è ancor più evidente l'elementare corrispondenza fra la struttura strofica e lo sviluppo della descrizione: nella prima strofa il treno è fermo alla stazione, nella seconda parte, nella terza prende velocità, nella quarta attraversa la campagna, e così via, ed è possibile supporre, da parte del poeta, un tentativo di esprimere questi diversi momenti attraverso soluzioni ritmiche differenti. La strutturazione del testo in blocchi strofici dotati ciascuno di una forma metrica propria e corrispondenti alle diverse sequenze tematiche sarà ancora più evidente nella versione de *La locomotiva* inserita nella raccolta del 1912, in cui le prime due strofe, dalla composizione versale simile, vengono accorpate, mentre nella terza strofa i due blocchi di bisillabi e quadrisillabi vengono separati da un bianco, determinando così una più precisa corrispondenza fra i blocchi strofici e le misure metriche in essi impiegate[990].

In conclusione, l'innovazione metrica proposta da Cesareo con i *Canti sinfoniali* consiste, di fatto, in una combinazione di versi tradizionali, liberamente alternati, liberamente rimati e altrettanto liberamente raggruppati in strofe. Si tratta di una polimetria che comprende versi che vanno dal bisillabo al doppio settenario, ma che rimane sempre imperniata su endecasillabo, settenario e quinario. Un'innovazione prudente, una soluzione di compromesso? Secondo Giovannetti, si può attribuire a Cesareo un'intuizione che, in ambito italiano, risulta piuttosto moderna per l'epoca, e cioè «che un obiettivo di fluidità musicale possa essere pienamente conseguito mediante una libera combinazione di misure le quali, individualmente considerate, appartengono al patrimonio dei versi tradizionali»[991]. Infatti:

> La loro estraneità a una costruzione strofica iterata, la desultorietà della rima, la possibilità di operare accostamenti bruschi e inediti, contribuiscono a definire un organismo ritmico formalmente lontano dalla libertà 'totale', dalla soggettività incontrollata, che tuttavia rappresenta, di fatto, una forma prudente di verso libero, un'opportunità appetibile offerta ai poeti italiani. Tanto più che in questo settore (e Cesareo ce lo mostra anche operativamente) esiste il significativo precedente della "selva" leopardiana, della canzone a strofe libere, in cui endecasillabi e settenari si alternano senza alcun rigido vincolo strofico.[992]

La «selva o canzone libera» è, tra le forme nuove introdotte dai poeti italiani, l'ultima citata da Cesareo alla fine della sua nota metrica, e il modello leopardiano emerge chiaramente nei primi due *Canti sinfoniali*. Del resto, Cesareo si era direttamente occupato della poesia leopardiana, come testimonia il saggio *L'Italia nel canto di G. Leopardi e ne' canti de' poeti anteriori*, pubblicato nel 1889, solo un anno prima rispetto ai *Canti sinfoniali*, e dove si legge:

---

[990] Cfr. Cesareo 1912, pp. 380 e segg.
[991] Giovannetti 1994, p. 69.
[992] *Ivi*, pp. 69-70.

> Fin dal principio intese il Leopardi come alla maniera di poesia meditativa e filosofica ch'ei vagheggiava, convenisse, più del metro alato e serrato della breve strofe a ricorsi eguali, un metro più largo, più libero, in cui il richiamo obbligato delle rime non intricasse il filo del ragionamento lirico; e le pause potessero cader senza sforzo dove meglio giovasse al drappeggiamento dell'intero periodo; e la strofe disforme non dovesse esser costretta dal numero prestabilito dei versi. A un tal ideale di verseggiatura non rispondeva se non la canzone irregolare (*selva*) che adoperata per la prima volta da Alessandro Guidi, ebbe poi pieno sviluppo ne' recitativi de' drammi per musica di Pietro Metastasio; e a tale schema s'attenne il Leopardi, anche per la canzone all'Italia.[993]

La proposta di Cesareo, quindi, sembra voler coniugare le più innovative teorie elaborate nell'ambito del simbolismo francese – fra idealismo e wagnerismo, la corrispondenza tra forma e contenuto e la sintesi di poesia e musica – con una pratica poetica fortemente radicata nella tradizione italiana, e per la quale il modello principale è quello della canzone libera leopardiana: un modello peraltro privo di corrispondenza nell'ambito della poesia francese, e sul quale si gioca una differenza non da poco fra queste due tradizioni. Il tentativo è sicuramente interessante, benché possa risultare, nella pratica, poco significativo; è rimasto comunque senza seguito[994], ed è stato ben presto abbandonato dallo stesso Cesareo: come si è visto, già il terzo dei *Canti sinfoniali*, di soli tre mesi successivo rispetto ai primi due, testimonia il ritorno ad una maggiore regolarità, ancor più evidente nei testi che verranno aggiunti alla sezione dei *Canti sinfoniali* nell'edizione del 1912[995].

[993] Cesareo 1889, p. 407.

[994] Giovannetti ha già notato che Cesareo non viene mai citato nell'ambito dell'inchiesta marinettiana sul verso libero (cfr. Giovannetti 1994, p. 94, n. 7); neanche Lucini, nella sua *Ragion poetica*, lo nomina mai, se non di passaggio, e con una certa sufficienza, in riferimento alla raccolta delle *Occidentali*, uscita nel 1887 (cfr. Lucini 1908, p. 118: «Cesareo sfoggiò ori, arcobaleni, fiori, tenerezza, – ironie e disprezzo colle *Occidentali*»).

[995] Cfr. Giovannetti 1994, pp. 94-95, n. 8. La raccolta del 1912 comprende, oltre ai tre qui analizzati, altri otto *Canti sinfoniali*, che testimoniano sicuramente una maggiore regolarità formale. La metà (*La luna*, *O bianco viso*, *I due canti* e *L'avola*) si compone di endecasillabi e settenari (più, ne *La luna*, quinari) liberamente alternati e rimati e riuniti in strofe di varia misura; altri presentano strutture isostrofiche di versi isosillabici e regolarmente rimati.

Gian Pietro Lucini

Nel 1906, rispondendo all'inchiesta sul verso libero promossa da «Poesia», Lucini dichiara:

> Sin dal 1885, una specie di verso libero mi si presentò successivamente nelle ricerche e nell'ondeggiare delle mie inquietudini, formandosi e sviluppandosi lentamente, sotto una fatica di lima, sotto la costanza del mio richiedere. E se ciò ch'io voleva e sospettava nell'indole stessa della nostra lingua e secondo l'abitudine della nostra poetica, veniva allora trovato ed esercitato già presso di noi singolarmente, od oltr'Alpe, per identico sentimento, non seppi; dopo appresi e paragonai. Quando, infatti, nel 1888 uscivano i «Semiritmi» di Luigi Capuana, a cui ben volentieri accordo la priorità, io aveva già composto, in parte, ciò che in quel tempo chiamava «Armonie sinfoniche», ignorando il nome di «Semiritmi» e di «Rythmes pittoresques» (Maria Krysinska). […] Fu dunque anche per me questa forma: anzi, se non apparve prima («Domenica Letteraria») del 1896, chi mi conobbe sapeva che, per lunghi anni, dubitoso del suo valore, l'aveva secretamente elaborata, coprendomi in precedenza, come di uno schermo, col «Libro delle Figurazioni Ideali», in giusti versi tradizionali, per non incorrere nella facile accusa d'ignorare la prosodia. Quindi, padrone di altro metro complicato e sottile, che pretende maestria d'uso, di osservazione, di traduzione immediata, quasi cinematografica, ho potuto tentare, coi «Dadi e le Maschere», «La Pifferata», e col resto, l'aperto esperimento e pubblico del mio verso libero.[996]

Stando a questo passo, Lucini avrebbe dunque cominciato a riflettere sulla questione del verso libero all'epoca dell'elaborazione delle *Armonie sinfoniche*, già composte in parte prima del 1888, ma avrebbe pubblicato i suoi primi testi in versi liberi, ossia *I Dadi e le Maschere* e *La Pifferata*, soltanto nel 1896.

Ora, dallo studio dei manoscritti luciniani è emerso che il fascicolo complessivamente intitolato *Armonie sinfoniche* comprende un gruppo di testi – una decina di componimenti, più un saggio teorico[997] – di cui soltanto due furono dati alle stampe da Lucini: *La Danza d'amore* e *La Solitudine*, due poesie pubblicate nel 1892 sulla rivista milanese «Cronaca d'Arte»[998]. Su questi due testi si è dunque appuntata

[996] *Enquête* 1909, pp. 113-115.
[997] Per una descrizione del fascicolo manoscritto delle *Armonie sinfoniche*, vd. Viazzi 1970a, pp. 509-510.
[998] Le *Armonie sinfoniche* sono state parzialmente pubblicate in appendice a Viazzi 1970a, pp. 500-548, mentre il saggio teorico (cfr. Lucini, *Armonie*) venne pubblicato dallo stesso Viazzi in «Il Verri», n. 33-34, 1970, pp. 21-23. Secondo Viazzi, la maggior parte dei testi del fascicolo sarebbe databile, in accordo con le dichiarazioni di Lucini nella sua risposta all'inchiesta di «Poesia», agli anni 1885-1888; secondo Giovannetti, invece, non ci sono le basi per ritenere che i testi in questione siano stati composti prima del 1891-1892 (cfr. Giovannetti 1994, pp. 59-62, nn. 33, 39 e 40). *La Danza d'amore* e *La Solitudine*, essendo i soli due testi pubblicati da Lucini, sono anche i soli databili con sicurezza. *La Danza d'amore* venne pubblicato il 31 gennaio 1892 («Cronaca d'Arte», II, 6, p. 42); *La Solitudine* apparve il 14 febbraio

l'attenzione della critica nel tentativo di ricostruire gli esordi del verso libero italiano, a cominciare da Fausto Curi che, nel suo saggio del 1970, ha dichiarato che le due poesie «sono in versi liberi, sono, precisamente, le prime poesie in versi liberi date alle stampe da Lucini»[999]. Giovannetti ha dedicato maggiore attenzione al secondo dei due testi[1000], mentre il primo è stato fatto oggetto di una minuziosa analisi da parte di Bertoni[1001]; tuttavia le due poesie in questione appaiono profondamente diverse l'una dall'altra, sul piano formale oltre che contenutistico, e proprio per questo sembra necessario prenderle in considerazione entrambe[1002].

Tuttavia Lucini, come si è visto, non cita queste due poesie e non sembra accordare loro alcuna particolare importanza; posticipa invece il proprio esordio pubblico come poeta in versi liberi al 1896, citando altri due testi[1003] che agli occhi della critica non sono parsi, dal punto di vista formale, particolarmente significativi.

Nelle pagine seguenti inizieremo dunque dalle *Armonie sinfoniche*, presentando dapprima il breve saggio teorico che le accompagna, e procedendo poi all'analisi della *Danza d'amore* e della *Solitudine*, mentre gli altri testi della raccolta verranno richiamati come termini di confronto; prenderemo poi in considerazione *I Dadi e le Maschere* e *La Pifferata*, concludendo infine con *La Prima Ora dell'Academia*, l'opera pubblicata nel 1902 (ma probabilmente composta alcuni anni prima) e definita da Bertoni «il primo macrotesto organicamente, sistematicamente in versi liberi della nostra tradizione poetica»[1004]. Nei paragrafi successivi si proporrà un quadro delle posizioni della critica in merito al rapporto fra Lucini e il versoliberismo, e si approfondirà il ruolo di Lucini come teorico del verso libero, sulla base dei principali scritti da lui dedicati all'argomento: la già citata risposta all'inchiesta di «Poesia» e il volume della *Ragion poetica*.

---

dello stesso anno («Cronaca d'Arte», II, 8, p. 59). Le due poesie vengono riportate in Viazzi 1972, pp. 214-217, insieme ad altri testi di Lucini pubblicati su «Cronaca d'arte».

[999] Curi 1970, p. 104.

[1000] Cfr. Giovannetti 1994, pp. 205-206. Di fatto l'analisi compiuta da Giovannetti coinvolge in diversa misura, oltre a *La Solitudine*, anche altri testi del gruppo, ma non *La Danza d'amore*.

[1001] Cfr. Bertoni 1995, pp. 101-110.

[1002] Il testo della *Danza d'amore*, riportato come si è detto in Viazzi 1972, era stato precedentemente inserito dallo stesso Viazzi, per ragioni di pura affinità tematica, nella sua edizione delle *Antitesi* di Lucini (Viazzi 1970b, pp. 109-110), ma con alcune piccole differenze. Non essendo stato possibile recuperare i numeri di «Cronaca d'Arte» in cui avvenne la prima pubblicazione delle due poesie, in questa sede si fa riferimento per entrambe al testo riportato in Viazzi 1972, pp. 214-217, che per quanto riguarda *La Danza d'amore* concorda con i brani citati direttamente da «Cronaca d'Arte» da Curi 1970 e da Giovannetti 1994, e per questo sembra più affidabile. Bertoni 1995 invece, nella sua analisi della *Danza d'amore*, ha fatto riferimento al testo delle *Antitesi*, e per questo la sua analisi presenta alcune piccole imprecisioni.

[1003] *I Dadi e le Maschere* fu pubblicato il 1 novembre 1896 («Domenica letteraria», I, 43, pp. 1-2) ed ora si legge in Viazzi 1973, pp. 161-164. *La Pifferata* uscì nel gennaio dell'anno successivo («Domenica letteraria», II, 54, 10 gennaio 1897, p. 1; II, 56, 24 gennaio 1897, p 2; II, 57, 31 gennaio 1897, pp. 1-2); si legge ora in Viazzi 1970b, pp. 95-108.

[1004] Bertoni 1995, p. 142.

Le *Armonie sinfoniche*: *La Danza d'amore* e *La Solitudine*

Il saggio teorico rinvenuto fra le *Armonie sinfoniche* è il primo testo luciniano nel quale si affronta – sebbene in termini, come si vedrà, alquanto problematici – la questione del verso libero. Trattandosi di un testo piuttosto breve, lo riportiamo qui integralmente:

> Questa forma pseudo-ritmica è la creatura bastarda dei *Petits poëmes en prose* di Baudelaire: dallo stile di questi poemetti esprimenti un'idea od una sensazione affatto soggettiva e scritti in una lingua ornatissima di imagini e smagliante di gemme e di ori nacque, per una seguita evoluzione, il *semiritmo francese*, che non si accontentò della prosa, del *Carmen solutum*, come direbbe Quintiliano, steso come è comunemente senza distinzioni di lunghezza di linea, ma, ingannando il lettore volle, sotto un dato aspetto di prosodia, ritrovare l'effetto grafico ed in certo qual modo armonico del verso ribellandosi al numero ed all'accento stesso che il verso esige. E però questa fu la esterna modalità: la sostanza di codesti semiritmi non variò l'antica sostanza poetica, il concetto nuovo ed originale non aveva scaturito insieme alla novità della forma; le idee e le sensazioni di Baudelaire tipiche, uniche e strane, venivano bensì imitate nella dicitura e nella esposizione esterna, nel giro del periodo e nella ricerca della frase, ma non nei concetti fondamentali, nella pura essenza materiale della cosa. Ora, a che pro scrivere in una nuova forma letteraria, se non la si accompagnasse con una nuova e modernissima intenzione di sentire e di giudicare; se il fatto, l'azione, il sentimento, o l'imagine, seguendo ed incorporandosi alle vicende della forma esterna, non rispecchiassero una originalissima modalità dello scrittore, non dimostrassero una nuova verità, un modo insolito di sentire, inusitato, di giudicare fatti, azioni, sentimenti, imagini?
>
> Così io rifiuto per me questo nome di *semiritmo*, che indica una cosa troppo definita e non contempla l'intervento della suggestione del lettore quale dovrebbe essere, di più il *semiritmo* racchiude in sé elementi che la mia "*meditazione*" non ha, come ne ha trascurati altri che questa contiene. La meditazione verrebbe allora ascritta a quanto io chiamo le "*armonie sinfoniche*". *Orribile dictu*! Un nuovo nome non compreso e sempre imbarazzante in ciò che si chiama retorica. Come tale allora la *meditazione* sta ad una vera *concezione ritmica*, come l'*armonia* sta *musicalmente alla melodia*. L'armonia non è così strettamente legata alla regola delle crome e del contrapunto, è più libera, è più forte nella sua individualità, è più ampia, è più ideale, annuncia alla frase e non la termina, o la lascia compiere per conto suo dall'uditore: s'apre un campo più esteso e comanda con una forza più viva all'anima ed alla mente di chi ascolta imagini o sensazioni, cui la melodia, stretta in orbite più esigue, non può pretendere di suscitare.
>
> Altre volte nel classicismo puro la materia della mia meditazione veniva esposta nell'*endecasillabo sciolto*, come in quello che non era angustiato dalla ricerca della rima ed impaniato da una compassata forma di strofe: e pure l'endecasillabo non poteva accogliere questa larghezza di concetto e quella libertà di regole prosodiche, cui l'armonia sinfonica può pretendere; seguiva che per le

> strettoie del verso alcune parole che imperniavano un concetto generale e che reggevano tutta la forza di una idea, costrette dall'accento, dovevano essere poste in un luogo sfavorevole senza evidenza e calore confacenti al loro ministero a detrimento della luce generale e della perspicuità della imagine. Ora, per ovviare a questi impedimenti e per dare forma nuova ed adeguata a concetti nuovi, per rendere più che mai suggestiva e sensibile la modalità letteraria, per avere nel medesimo tempo armonia e consistenza, per avvantaggiarsi dei privilegi del verso e della prosa, ho creduto bene modificando il recente ma già morto semiritmo, d'usare delle armonie sinfoniche nella trattazione di codesti soggetti: i quali, esplicando un combattimento morale e ricordando fatti filosofici e storici nell'orgasmo di una lotta interna, non potevano avere la loro esatta estrinsecazione nella forma usuale della prosa, perché affocati dal sentimento e dalla passione e quindi disordinati; né, come momento lirico, potevano stendersi sotto i legami della rima e della strofa, perché dissonanti spesso stridenti ed ingrati ad essere costretti da regole, che potevano più tosto nuocere che avvantaggiare; regole cui il verso deve per necessità ubbidire e delle quali la trascuratezza è un reale difetto.[1005]

Lucini presenta quindi la sua nuova forma poetica come una «forma pseudo-ritmica» derivata, come il «*semiritmo francese*», dai *Petits poèmes en prose* di Baudelaire. Rispetto a questi ultimi, che erano chiaramente composti in prosa, il *semiritmo francese* ha compiuto un passo ulteriore, che consiste nell'assumere l'aspetto esteriore del verso, senza però sottomettersi alle regole della metrica tradizionale. Tuttavia, Lucini lamenta il fatto che l'introduzione di questa nuova forma non sia stata accompagnata da un analogo rinnovamento della «sostanza» poetica, ossia dei concetti, delle idee, delle sensazioni da esprimere. Per questo, Lucini rifiuta il *semiritmo* in favore di quella che egli definisce *armonia sinfonica*: una forma che, a differenza del *semiritmo*, appare «più libera» e «più ampia», e lascia spazio alla suggestione del lettore; il termine *armonia* rimanda chiaramente alla dimensione musicale, e viene contrapposto a quello di *melodia*. Lucini dichiara il suo proposito di impiegare queste *armonie sinfoniche* nella trattazione di contenuti morali, filosofici, storici, per i quali sia la prosa che il verso tradizionale risulterebbero inadatti: la prosa perché richiede un'esposizione ordinata e razionale, che esclude la passione e il sentimento; il verso tradizionale perché i «legami» che lo caratterizzano rappresentano un ostacolo all'espressione di contenuti «dissonanti» e «stridenti». I «legami» in questione sono innanzitutto quelli della rima e della strofa, ma anche quelli del numero delle sillabe e della posizione degli accenti, che permangono anche nell'endecasillabo sciolto, rendendolo uno strumento insufficiente allo scopo. Le *armonie sinfoniche* consentono invece di «rendere più che mai suggestiva e sensibile la modalità letteraria», di «avere nel medesimo tempo armonia e consistenza» e di «avvantaggiarsi dei privilegi del verso e della prosa».

Nel suo articolo del 1970, *Per uno straniamento di Lucini*, Fausto Curi sostiene che questo scritto, «sia pure in modi ellittici ed impliciti, mostra nel giovane Lucini una

[1005] Lucini, *Armonie*.

notevole conoscenza della situazione della poesia francese dopo Baudelaire, in anni, si badi, in cui quella situazione è aperta e in movimento»[1006], e coglie nelle parole di Lucini un'affinità con Verlaine, per quanto riguarda il raffronto con la musica, e con il Mallarmé di *Crise de vers*, di cui però (come lo stesso Curi giustamente ricorda) all'epoca Lucini non poteva conoscere che la parte conclusiva, quella pubblicata come *Avant-propos* al *Traité du Verbe* di Ghil, nel 1886. Vi comparivano già, seppure nello stile ermetico di Mallarmé, la ricerca dell'essenzialità del linguaggio, il valore della suggestione[1007], e soprattutto la concezione del verso come «mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire»[1008]. Tuttavia, il saggio luciniano non contiene alcun riferimento specifico ai teorici francesi (né ad alcun altro autore all'infuori di Baudelaire) e, se il tema della suggestione del lettore vi ha sicuramente una certa importanza, il confronto con la musica rimane molto vago.

Soprattutto, le indicazioni fornite da Lucini non consentono di comprendere esattamente quali siano le caratteristiche formali di queste *armonie sinfoniche*. Lucini sembra impiegare il termine *semiritmo*, introdotto nel 1888 da Capuana, come sinonimo di *verso libero*, e descrive il *vers libre* francese come prosa presentata tipograficamente in forma di versi, distinta dalla prosa soltanto dalla segmentazione versale, dall'accapo, che inganna l'occhio del lettore: una descrizione che in effetti si adatta bene ai *Semiritmi* di Capuana, ma che certo non sarebbe stata accolta favorevolmente dai contemporanei *vers-libristes* francesi. Quanto alle *armonie sinfoniche*, non è chiaro in che modo si distinguano, sul piano formale, rispetto ai *semiritmi*: entrambe queste forme sembrano collocarsi in uno spazio intermedio fra il verso e la prosa. Come ha osservato Giovannetti, la differenza stabilita da Lucini fra *semiritmi* e *armonie sinfoniche* pare di tipo tematico – poiché le seconde esprimono contenuti morali e filosofici – piuttosto che formale: da questo punto di vista il giovane autore rimane alquanto elusivo[1009].

Nemmeno l'analisi dei testi poetici rinvenuti nello stesso fascicolo è di per sé sufficiente a chiarire che cosa Lucini intenda esattamente per *armonia sinfonica*: si tratta infatti di testi estremamente diversi l'uno dall'altro, tanto sul piano formale che contenutistico. Ci sono innanzitutto *I Salmi della Elevazione*, composti in una forma che evidentemente si ispira a quella dei salmi biblici, e in un tono che Viazzi ha definito «tra il biblico e lo zarathustriano»[1010]. Il testo è suddiviso in tre sezioni – *Salmo primo*, *Salmo secondo* e *Salmo terzo* – ciascuna composta da una successione di brevi paragrafi in prosa, che iniziano con un rientro e si concludono con un punto fermo. I paragrafi

[1006] Curi 1970, p. 105.
[1007] Cfr. Mallarmé 1897, p. 259: «Je dis: une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets».
[1008] *Ivi*, p. 260.
[1009] Cfr. Giovannetti 1994, pp. 38-39.
[1010] Viazzi 1970a, p. 511. Viazzi definisce *I Salmi della Elevazione* un "poemetto in prosa" non dichiarato, e fa notare che Lucini poteva conoscere direttamente l'edizione del 1869 dei *Petits poèmes en prose* di Baudelaire, e inoltre gli articoli divulgativi di Vittorio Pica sull'argomento.

possono essere, al loro interno, più o meno articolati, ma costituiscono sempre un unico periodo, e dopo ogni punto fermo si va a capo:

> Egli credé nella sua forza e nella sua bellezza, poi che lungo era il viaggio, nuove ed avventurose le contrade per le quali doveva passare: e seppe che la forza vince li animali selvaggi e li uomini e la bellezza le vergini dalle treccie d'oro.
>
> Ma egli ha perduto la forza e la bellezza ed un fanciullo inerme può rovesciarlo e li uomini ridono della sua miseria.[1011]

All'altro capo del fascicolo sta invece *Il Brindisi*, un «monologo teatrale»[1012] composto per lo più in versi brevi e brevissimi, dal ritmo incalzante e dalle rime frequenti:

> Garçon da ber;
> champagne! Colma il bicchier,
> o bella maschera;
> e vuotalo,
> canta la danza
> ride il piacer,
> lascia le chiome al vento
> svolazzare. Ti va?
> Senti che waltzer
> t'invita.
> Oh nel waltzer la vita,
> e nella vita l'amore!
> Non ti pare? Danziamo
> finché ci regge il cuore.[1013]

C'è tuttavia un elemento che accomuna almeno una parte dei testi del gruppo, ed è il riferimento al *semiritmo*, a conferma dell'importanza dell'esempio di Capuana in questa fase della produzione di Lucini, già testimoniata dal saggio teorico. Il dato interessa innanzitutto i due sonetti, datati in calce al manoscritto 1888, che sono raggruppati sotto il comune titolo *La Lirica*, seguito appunto dal sottotitolo *Semiritmi*. Giovannetti osserva che questi due sonetti «rispondono perfettamente alle caratteristiche del nuovissimo genere» introdotto da Capuana: infatti essi mantengono, esteriormente o visivamente, la struttura classica del sonetto, formata da due quartine e due terzine, ma sono composti in versi irregolari e non rimati. Giovannetti individua alcune misure canoniche: alcuni doppi settenari (nel primo sonetto vv. 1, 5, 9, 12 e 13, nel secondo vv. 8 e 12) ed esametri carducciani (v. 11 nel primo sonetto, v. 14 nel secondo, entrambi formati da settenario + novenario dattilico). «Ma il fenomeno – scrive – sta forse solo a

[1011] *Ivi*, p. 536. Si tratta dell'incipit del *Salmo primo*.
[1012] *Ivi*, p. 510.
[1013] Il testo non viene riportato in Viazzi 1970a, ma in Viazzi 1970b, pp. 128-129, con il titolo *La maschera ebrea*. Stando alle *Note ai manoscritti* (*ivi*, p. 373) è datato 1897.

indicare una sorta di ritorno del rimosso ritmico, l'aggallare in fondo casuale di metri che il poeta ha nell'orecchio – e che comunque qui ricorrono in un contesto, endecasillabico per contratto, affatto incongruo»[1014].

Al modello formale del semiritmo si possono ricondurre anche altre tre delle *Armonie sinfoniche*: *La Solitudine*, *La Critica* e *La Meditazione*, di cui solo la prima venne pubblicata. Da queste si distingue invece l'altra poesia data alle stampe, *La Danza d'amore*, che presenta una struttura diversa.

Cominciamo quindi con *La Danza d'amore*, che Bertoni ha definito «un incunabolo di metrica libera»[1015]. La poesia ha per oggetto la passeggiata notturna di una Dama e di un Cavaliere in un giardino idilliaco e misterioso, popolato di reminiscenze mitologiche, e in un'atmosfera sospesa, quasi onirica; Bertoni ne ha parlato come di «una figurazione allegorica del tutto consueta al Lucini dell'apprendistato simbolista»[1016]. Questo è il testo:

	Sotto ai miti splendori	7
	delle notti serene	7
	sorgono, coll'incanto le Sirene	11(6ª)
	brune a comporre le strofe ed i cori.	11(4ª7ª)
5	Van pel calmo giardino	7
	che la rugiada bagna,	7
	da che la viola ride e trilla il ribechino.	13 / 7+7
	Io lo so, sotto le piante odorose	11(4ª7ª)
	stanno i molli giacigli, stanno i grati refugi;	7+7
10	io lo so, che tra i gigli e le rose	10
	ride propizio il Nume.	7
	Or voi le udite, queste mie note	10
	cantano d'amore, cantano.	8''
	La Dama e il Cavalier vanno lontano,	11(6ª)
15	sotto alla volta verde dei laureti. –	11(4ª6ª)
	– «Respiriamo, Signora,	7
	gli aròmati capziosi e inebrïanti,	11(6ª)
	che da i calici, i fiori, come bracieri di giada,	15 / 7+8
	inalzano, Signora:	7
20	inebriamoci del vino	9
	dolce che spreme la bionda Citèrea	11(4ª7ª)
	dalle turgide grappe raccolte nella vigna del piacere:	18 / 7+11(6ª)
	inebriamoci, Signora. –»	9
	La Dama e il Cavalier vanno lontano,	11(6ª)
25	lontan sotto alla volta verde dei laureti.	13 / 2+11(4ª6ª)

[1014] Giovannetti 1994, p. 37.
[1015] Bertoni 1995, p. 103.
[1016] *Ivi*, p. 101.

	Or voi le udite, queste mie note	10
	cantano d'amore, cantano.	8''
	– «Oh perché mai, Signora,	7
	l'occhi miei s'affisano nei vostri;	10
30	Oh perché mai, Signora,	7
	freme la vostra mano nella mia?	11(4^a6^a)
	Guardate, noi, noi sempre danzeremo,	11(4^a6^a)
	così, fino all'aurora:	7
	e domani, e dopo, e poi?	8
35	Non credete al futuro: non temetelo mai.	7+7
	Siete stanca, Signora? – »	7
	Or voi le udite, queste mie note	10
	son domande d'amanti.	7
	– «Che importa? Non fuggono i vostri occhi i miei [imploranti.	14 / 3+11(6^a)
40	Lasciatevi guardar bella e sincera. Temete?	14 / 11(6^a)+3
	Di che temete? Nel giardin delle fate viaggiamo:	15 / 5+10
	senti, bambina, non è questa la vita?	12 / 5+7
	Viaggiam, viaggiam lontano	7
	per la terra del Sogno,	7
45	per le regioni immense, arcane, eterne dell'irreale.	16 / 7+10 / 11(4^a6^a)+5
	Non è un sogno la vita? Ed è un inganno il sogno?	7+7
	Sì: ma se noi, bambina, non ci destassimo mai? – »	15 / 7+8
	Or voi le udite, queste mie note,	10
	son baci le note.	6
50	La Dama e il Cavalier vanno lontano	11(6^a)
	lontan sotto alla volta verde dei laureti:	13 / 2+11(4^a6^a)
	e nei miti splendori	7
	delle notti serene	7
	la danza e il ritmo sperdonsi sonori	11(4^a6^a)
55	sulle rose	4
	amorose,	4
	sbocciate tra i cespugli e appassite tra i seni	7+7
	candidi e sodi.	5
	La mia nota si muore.[1017]	7

La poesia si compone di 5 strofe rispettivamente di 11, 14, 11, 13 e 10 versi. Si può quindi ipotizzare uno schema approssimativo che alterna strofe leggermente più brevi (10-11 versi) a strofe leggermente più lunghe (13-14 versi). Le misure versali sembrano presentare una notevole varietà, poiché vanno dalle quattro sillabe dei vv. 55-56 («sulle rose / amorose») alle sedici del v. 45 («per le regioni immense, arcane, eterne

[1017] Lucini 1892a.

dell'irreale», analizzabile anche come somma di versi minori, un settenario e due quinari, oppure un endecasillabo e un quinario). In questa varietà si osserva tuttavia una spiccata tendenza all'impiego delle due misure tradizionali dell'endecasillabo e del settenario. Su un totale di 59 versi, si contano infatti 12 endecasillabi e 17 settenari, cui vanno aggiunti i 5 doppi settenari (vv. 7, 9, 35, 46 e 57) e il v. 22 – «dalle turgide grappe raccolte nella vigna del piacere» – analizzabile come somma di un settenario e di un endecasillabo *a maiore*. Seguono, quanto a frequenza, misure che si avvicinano all'endecasillabo e al settenario: i decasillabi (vv. 10 e 29), talvolta piuttosto analizzabili come doppi quinari (vv. 12, 26, 37, 48, che sono tutte ripetizioni dello stesso verso), e gli ottonari (vv. 13, 27, 34, più i vv. 20 e 23, se il verbo *inebriamoci* viene scandito senza dieresi). Vi sono anche casi di versi che sembrano composti da un endecasillabo a cui si aggiunge una misura molto più breve: ad esempio il v. 25 (e il v. 51, che è identico), «lontan sotto alla volta verde dei laureti», dove l'avverbio *lontan* è un'aggiunta rispetto al precedente v. 15, «sotto alla volta verde dei laureti», che era un perfetto endecasillabo; o ancora i vv. 39-40, nei quali si può ravvisare, osservando anche la sintassi, un endecasillabo preceduto (nel primo caso) o seguito (nel secondo) da un trisillabo: «Che importa? Non fuggono i vostri occhi i miei imploranti. / Lasciatevi guardar bella e sincera. Temete?». Rimangono esclusi da questa casistica pochi esemplari: alcuni versi lunghi dalla scansione più dubbia, come il v. 42 (dodecasillabo, o pentametro carducciano) e i vv. 18, 41 e 47 (che contano tutti e tre quindici sillabe, e forse rimandano a modelli esametrici), oltre alle poche misure brevissime (un quinario e due quadrisillabi) concentrate nell'ultima strofa.

Il testo rivela una fine tessitura di rimandi fonici, che è stata analizzata nel dettaglio da Bertoni, mettendo in luce in particolare l'impiego luciniano dell'assonanza, accanto a quello della rima[1018]. Bisogna tuttavia osservare che i due fenomeni si distribuiscono nel testo in maniera non omogenea: le rime vere e proprie risultano infatti concentrate nella prima strofa, dove su 11 versi solo 2 restano completamente irrelati (vv. 6 e 11, mentre il v. 9 è legato al successivo da una rima interna *giacigli* : *gigli*) e nell'ultima (in cui si ripropongono alcuni elementi lessicali della prima). Queste sono anche le strofe più descrittive, che fanno un po' da cornice rispetto a quelle centrali, dove si riportano le parole con cui il Cavaliere si rivolge alla Dama. Qui le rime sono invece rare e, rispetto alla rete di assonanze e rime imperfette, che pure è notevole, risaltano di più le ripetizioni. I versi d'attacco della seconda strofa, «Or voi le udite, queste mie note / cantano d'amore, cantano» (vv. 12-13), si ripropongono identici all'inizio della terza (vv. 26-27) e poi, variando il secondo verso, all'inizio e alla fine della quarta («Or voi le udite, queste mie note / sono domande d'amanti», vv. 37-38; «Or voi le udite, queste mie note / son baci le note», vv. 48-49). I versi «La Dama e il Cavalier vanno lontano, / sotto alla volta verde dei laureti» (vv. 14-15) si ritrovano altre due volte (vv. 24-25 e 50-51) con l'aggiunta dell'avverbio *lontan* all'inizio del secondo verso. Numerose sono poi le ripetizioni di singoli vocaboli, come l'esortazione

[1018] Cfr. Bertoni 1995, pp. 104-105.

inebriamoci (vv. 20 e 23), il vocativo *Signora* (vv. 16, 19, 23, 28, 30, 36, sempre in punta di verso), i sostantivi *bambina*, *vita* e *sogno* nella quarta strofa.

Il secondo testo, *La Solitudine*, è di natura completamente diversa, caratterizzato da una struttura argomentativa e da toni che vanno dal polemico al profetico: Lucini infatti si scaglia qui contro i *romiti*, gli *anacoreti* e più in generale coloro che di fronte ai mali del mondo e alle mancanze dell'uomo scelgono il ritiro e l'isolamento, per conservare la propria integrità – una scelta vile e un'aspirazione illusoria, secondo l'autore:

	Forse che voi, romiti, godete la pace serena	7+9
	nelli abituri vostri,	7
	là sopra le nevose Alpi? Rude è la natura	14 / 3+11(6ª)
	e selvaggia di rupi e di grigi abeti;	12
5	e quando urla, zirla e fischia il vento,	11(4ª6ª)
	strane voci vagano	6''
	d'intorno. Freme, vicino alla capanna vostra,	14 / 3+11(4ª)
	il torrente spumoso e si frange sui marmi:	7+7
	e pure nell'animo vostro fremon ricordi e passioni estinte.	19(9+10)
10	Lungo le notti novilunari, quando le stelle	15
	più brillano nel cupo	7
	cielo, vengono le fantasime dei tempi passati	16
	e folleggiano e riddano nel recinto	12
	della capanna sacro d'altare e di croci.	13
15	Oh le stagioni dolci	7
	delli amori, quando, lieto vi si apriva il cammino	15
	vitale davanti e baldi giovani correvate	15
	alle quotidiane pugne sperando di vincere!	14''
	Forse che voi, anacoreti, godete la pace serena	17
20	nelle spelonche vostre,	7
	là nelli arabi deserti? Rude è la natura	14
	ed il piano sabbioso si sperde nell'orizzonte	15
	senza un sorriso mai di verde e d'acque fresche;	7+7
	e quando rotola il simoun,	9'
25	onde di sabbie infocate, fino a oscurare il cielo	15
	strane voci e lamenti vagan di belve e di caravane:	17
	e pure nell'animo vostro gridan ricordi e passioni estinte.	19
	Lungo le notti plenilunari splendide in oriente,	16
	a voi, seduti all'aperto,	8
30	vengon le tentazioni impure della lussuria;	14
	sorridono, vi chiamano, vi tentano, vi abbracciano	7''+7''
	non spaventate no, dal misticismo e dalle preghiere.	16

Oh lusinghiere imagini, 7''
d'amor non delibati, di desideri frementi in fondo 17
al cuore e ribelli alla notte ed al bujo! 12
Miseri siete: e Sant'Antonio freme. 11(4ª)

Non è felicità questa, né coraggio il ritiro, 15
ma infecondo sacrificio. 8
Piccole anime siete e paurose del gran mondo. 15
E pure, il mondo è un pelago burrascoso 12
dalle subite procelle, che travolgono ed inghiottono: 16''
l'ardito s'afferra a una tavola, 9''
scansa i marosi lividi e guadagna la spiaggia. 7''+7
Dall'alto della roccia prevede, vede e segue 7+7
l'uragano: ride, filosofeggia e non si cura. 15 / 4+11(6ª)

Il mondo è una palestra di disinganni 12
ed un tempio di corruzione. 9
L'ardito provò il dente delle tristizie umane 7+7
e s'imbrattò i piedi nella belletta comune; 14
poi si salvò e disse: Basta: osserviamo, dolce 7+7
è l'osservare dopo 7
l'aver compreso. «E voi forse siete superiori 14
di noi tutti, puri vi credete e senza labe? 14
Stolti, corrotti siete, perché nati da donna». 7+7

Me non attira l'ideale vostro di santi e di cieli, 17
al vero attendo e studio; 7
umano sono, non divino e quel poco di fiamma 15
ch'avvampa nel cerebro io dedico all'uomo, 12
non a Dio. Vano, sublime egli è, non lo comprendo. 14 / 3+11(4ª6ª)
Vedo d'intorno tripudiare 9
i vizii e non li danno, li scuso; umana 12
opera sono le tentazioni, e non le fuggo. 15
Oh non è tutto così? Nulla di puro, affatto nulla. 16

Non giudico, no, m'infango e mi compassiono: 13
Sono uomo è il mio peccato. 8
E se il lezzo sale da tutte le parti, dai palazzi 16
e dai tugurii si spande, si riversa ed inquina, 15
vuoi tu imprecare, vuoi tu sottrarti? Non puoi. 7+7
Sei uomo è il tuo peccato. 7
Tempo verrà fors'anche, ch'una gran luce, 12
una luce spirifica, indiata, subitamente 16
si farà nelle menti e allor conosceranno. 7+7

Oh visione nuova strana e feroce Apocalisse! 15

	Corron fiamme d'incendii	7
75	fra le macerie di templi e di palazzi: li eletti	15
	soli van per la tragica luce cantando inni al redento	17
	mondo; poi che urge all'oriente l'astro novello.	13
	Tali, sull'ecatombe umana	9
	e sui ruderi infranti, lunga scenderà coi detriti	16
80	dei secoli e l'ignara dei posteri indifferenza l'oblivione;	19
	e poderoso, audace, ecco frondeggerà l'arbore	
	[dell'abbondanza.[1019]	20(7+7'+8)

La poesia si compone di 9 strofe, ciascuna di 9 versi, e presenta quindi una struttura che, ad una prima occhiata, dà un'impressione di regolarità. Impressione ulteriormente rafforzata dal fatto che, benché i versi siano irregolari, il secondo e il sesto di ogni strofa appaiono nettamente più brevi degli altri: la loro misura oscilla infatti fra le 6 e le 9 sillabe, con una netta prevalenza di settenari (vv. 2, 11, 15, 20, 33, 51, 56, 69, 74), mentre quella degli altri versi va dall'endecasillabo alle 20 sillabe complessive dell'ultimo verso. L'endecasillabo in sé è però poco presente: se ne possono individuare con certezza solo due, ai vv. 5 e 36. Fra i versi lunghi, sono facilmente individuabili i doppi settenari, almeno una decina (vv. 8, 23, 31, 43, 44, 48, 50, 54, 68, 72). Ma per la maggior parte di questi versi, la cui misura si aggira per lo più sulle 14-17 sillabe, la scansione risulta spesso incerta, e arbitraria la loro eventuale scomposizione in unità più brevi. Come ha osservato Giovannetti[1020], c'è sicuramente un buon numero di versi per i quali si può pensare ad un modello esametrico, e un incoraggiamento in questo senso viene dal verso d'attacco, «Forse che voi, romiti, godete la pace serena», che presenta la classica struttura di un settenario seguito da un novenario dattilico; ma si tratta di un caso unico – al quale si può al massimo affiancare il verso iniziale della terza strofa, che costituisce una variante del primo, e somma un ottonario allo stesso novenario dattilico: «Forse che voi, anacoreti, godete la pace serena». Gli altri versi lunghi non presentano strutture tali da renderli immediatamente riconoscibili come esametri barbari, anche se il testo nel suo complesso è caratterizzato, come ha scritto Curi, da una «cadenza […] vagamente esametrica»[1021]. Di fatto, il ricordo dell'esametro barbaro carducciano sembra agire, più che sulla composizione interna di questi versi, sulla loro misura complessiva: dei 63 versi lunghi, ben 50 hanno una misura compresa fra le 14 e le 17 sillabe. La presenza, comunque, di 5 versi che superano questa soglia, può essere indicativa di una volontà di superare, anche in senso figurato, il modello barbaro; emblematico da questo punto di vista è il verso conclusivo, che è anche il più lungo in assoluto: «e poderoso, audace, ecco frondeggerà l'arbore dell'abbondanza».

I versi della *Solitudine* appaiono diversi da quelli della *Danza d'amore* non solo dal punto di vista mensurale, ma anche nel rapporto fra verso e sintassi: gli *enjambements* sono infatti molto meno frequenti nel primo testo che nel secondo. Nella

[1019] Lucini 1892b.
[1020] Cfr. Giovannetti 1994, p. 206.
[1021] Curi 1970, p. 109.

Danza d'amore si possono individuare, su un totale di 59 versi, soltanto tre inarcature, tutte e tre fra sostantivo e aggettivo: *le Sirene / brune* (vv. 3-4), *del vino / dolce* (vv. 20-21), *tra i seni / candidi e sodi* (vv. 57-58). Ben diversa è la situazione nella *Solitudine*, dove su 81 versi si possono contare almeno una dozzina di *enjambements* significativi, e si possono leggere passi fortemente perturbati, come quelli ai vv. 15-18 e 50-53:

Oh le stagioni dolci
delli amori, quando, lieto vi si apriva il cammino
vitale davanti e baldi giovani correvate
alle quotidiane pugne sperando di vincere!

poi si salvò e disse: Basta: osserviamo, dolce
è l'osservare dopo
l'aver compreso. «E voi forse siete superiori
di noi tutti, puri vi credete e senza labe?

Nel primo passo, si comincia con il rinvio al verso successivo del complemento *delli amori* (che, se unito al verso precedente, avrebbe dato luogo ad un perfetto endecasillabo); seguono una seconda inarcatura ancora più forte fra il sostantivo *cammino* e l'aggettivo *vitale*, e una terza, più debole. Nel secondo caso, l'effetto di discordanza è determinato principalmente dalla frase «Basta: osserviamo, dolce / è l'osservare dopo / l'aver compreso», distribuita su tre versi e spezzata da due fortissimi *enjambements*.

Un'ulteriore differenza significativa è quella che riguarda l'impiego della rima. Nella *Solitudine* i versi non sono rimati, neanche sporadicamente; sono invece presenti alcune ripetizioni, non distribuite in maniera omogenea, ma piuttosto concentrate nelle prime quattro strofe. La prima e la terza sono costruite simmetricamente: i primi tre versi e l'ultimo si ripetono dall'una all'altra con alcune variazioni lessicali e mensurali, mentre la corrispondenza fra la seconda e la quarta strofa riguarda l'attacco (*Lungo le notti novilunari*, v. 10; *Lungo le notti plenilunari*, v. 28) e il sesto verso (*Oh le stagioni dolci*, v. 15; *Oh lusinghiere imagini*, v. 33). Nelle strofe successive non si registrano invece simili fenomeni iterativi, e questa distinzione può trovare riscontro sul piano contenutistico, dal momento che le prime quattro strofe sono prevalentemente descrittive (descrivono cioè la vita degli eremiti), mentre è a partire dalla quinta strofa che si sviluppa il pensiero del poeta (che non approva la loro scelta di isolamento dal mondo).

Se volessimo provare ad applicare a questi due testi la definizione di "metrica libera" proposta da Mengaldo, dovremmo affermare che la *Danza d'amore* soddisfa di fatto tutti e tre i criteri, ma tutti e tre in maniera debole: la rima appare ormai priva di una reale funzione strutturante, ma rimane comunque ben presente, all'interno di una rete di rimandi fonici che coinvolge, oltre alle rime, anche le assonanze; i versi mescolano misure canoniche e non canoniche, anche se queste ultime risultano per lo

più dalla somma delle prime; le strofe sono diverse per struttura e per ampiezza, ma solo di poco. Dal punto di vista delle misure versali, *La Solitudine* risulta senz'altro più libera della *Danza d'amore*, ma non soddisfa il criterio dell'anisostrofismo: si pone per questo testo lo stesso problema che si pone per i *Semiritmi* di Capuana, anch'essi composti in versi non tradizionali e non rimati, assemblati in una struttura strofica "per l'occhio".

Questa struttura, come si è già accennato, caratterizza anche altre due *armonie sinfoniche*: *La Critica* e *La Meditazione*. *La Critica*, definita da Viazzi una «epistola polemica […] nella quale comincia a profilarsi il verso libero»[1022], si compone di 8 strofe di 8 versi ciascuna, di cui il terzo e il sesto più brevi, seguite da un congedo di 4 versi. I versi brevi sono per lo più settenari, anche se il più lungo è un endecasillabo (v. 46, «ad ogni cosa mobile e lucente»), pari quindi al più breve dei versi lunghi (v. 2, «dimmi, che canta mai, e a chi s'invoca?»): "lunghezza" e "brevità", sono dunque relative, il che ne evidenzia il valore "per l'occhio". Ma per quanto riguarda gli altri versi lunghi, Giovannetti ha osservato che «in questo componimento la presenza dell'esametro è più percepibile che nella *Solitudine*», e ha individuato 19 versi che «hanno indubbiamente una cadenza esametrica»[1023], ossia che possono essere analizzati come formati da due emistichi, il primo fra le 6 e le 8 sillabe (7 nella grande maggioranza dei casi) e il secondo fra le 8 e le 10. Il richiamo alla metrica barbara è suggerito, in questo testo, anche dall'epigrafe oraziana (*Archilocum proprio rabies armavit jambo*) e dal riferimento al giambo archilocheo ai vv. 56 e 64 («A te, a te il giambo archilocheo, e sferza e sferza!»*)*. Alla luce di tutto questo, Giovannetti sembra ricondurre le caratteristiche strutturali di questo testo non, come in precedenza, al modello del semiritmo, ma a quello della metrica barbara, affermando che

> l'isomorfismo strofico, l'assenza della rima e una configurazione versale come quella analizzata – così vicina all'esametro – suggeriscono l'idea che dietro il concetto di *Armonia Sinfonica* si nasconda un riferimento alle forme della metrica barbara, carducciana e non.[1024]

Del resto, nella sua risposta all'inchiesta di «Poesia», Lucini dichiara che nel verso libero «la "metrica" non prende il posto della "prosodia", né tenta di soverchiarla colla semplice ed esteriore superficialità dell'aspetto grafico, come appare nelle barbare carducciane»[1025]. In altre parole, dopo aver ricondotto il *vers libre* dei simbolisti d'Oltralpe al semiritmo (il *semiritmo francese*), Lucini sembra assimilare al semiritmo anche la metrica barbara carducciana, riconoscendole una valenza puramente grafica.

Tornando ai versi della *Critica*, e considerando quelli nei quali Giovannetti ha riconosciuto una struttura esametrica, si può tuttavia osservare che per alcuni di essi

[1022] Viazzi 1970a, p. 526. Per il testo, cfr. *ivi*, pp. 541-543.
[1023] Giovannetti 1994, pp. 213-214.
[1024] *Ivi*, p. 214.
[1025] *Enquête* 1909, pp. 120-121. La citazione è riportata anche da Giovannetti 1994, p. 214.

sono possibili altre interpretazioni, che mettono in evidenza una composizione formata da un endecasillabo preceduto o seguito da un segmento più breve:

v. 26	e la protervia della barbara lingua e la pazzia	7+9 o 5+11
v. 37	giuoca la mente a caccia dello strano, si perverte	7+8 o 11+4
v. 63	prima lento, poi presto si rimise alle fatiche	7+8 o 4+11
v. 65	Tu mia canzone or va forte e sonora. Di corazza	7'+9 o 11+4

E questo stesso tipo di struttura si ritrova in altri versi, rivelando che, se il modello esametrico è in questo caso prevalente, l'endecasillabo rimane comunque una componente importante nella formazione dei versi lunghi, evidenziata spesso anche dalla sintassi:

v. 31	al libero pensiero abbiam varcati. Corone e serti a noi	11+7
v. 52	lascia per ora il romitaggio alpestre ed i sogni e le larve	11+7
v. 57	Nella superbia dei subiti allori, certo	11+2
v. 58	sentiranno il brucior della percossa ed il livido alle terga	11+8
v. 60	restio fermarsi nel lavor dei campi. L'agricoltore	11+5
v. 67	Nel volo audace ti vorran fermare. Li temi tu?	11+5'

Se poi dalla *Critica* si passa alla *Meditazione*, che è decisamente la più lunga delle *Armonie sinfoniche* (20 strofe di 12 versi ciascuna, con il quarto, il sesto e il settimo verso più brevi), si osserva, nella composizione dei versi, una netta prevalenza di endecasillabi e settenari, seguiti dai quinari, come già nella *Danza d'amore*. Si veda ad esempio la prima strofa:

	Soffri anima mia soffri e disperi? Qual è l'affanno	11+5
	lungo e secreto che inaridì le lacrime alli occhi	5+10
	e che frementi le mani protese, vane imploranti,	11+5
	ai calmi azzurri	5
5	delle notti ed al tremulo occhieggiar delle stelle?	7''+7
	Ahimé, la fede tua,	7
	Anima triste e fiera,	7
	ove ne andò, la fede circonfusa di luce e di splendore	7+11 o 11+7
	ch'oltre ai mondi creati materiava altri mondi	7+7
10	ideali, oltre all'uomo credeva altre potenze	7+7
	più nobili e più sante a confortarti nelle lotte durate	11+7
	contro di te, contro l'altri e contro il dubbio eterno?[1026]	7+7

Il verso libero lungo impiegato da Lucini in questi primi testi si avvale dunque di due paradigmi metrici: quello, fortemente ancorato alla tradizione metrica italiana, imperniato sulla coppia endecasillabo + settenario (cui si aggiunge eventualmente il

[1026] Viazzi 1970a, p. 543.

quinario), e quello dell'esametro barbaro carducciano. In alcuni casi (specialmente *La Danza d'amore*, e in parte *La Meditazione*) è il primo a prevalere, in altri (*La Solitudine*, e soprattutto *La Critica*) è il secondo, ma in generale i due sistemi tendono a mescolarsi, a sovrapporsi e a confondersi l'uno con l'altro. Capita, come si è visto, che lo stesso verso possa essere interpretato secondo entrambi i modelli, e questa ambiguità è del resto confermata dalla centralità assoluta del settenario, che può accompagnare l'endecasillabo o costituire uno dei membri dell'esametro barbaro: settenari e doppi settenari sono in effetti una componente significativa in tutti i testi analizzati. Nel complesso, però, il modello endecasillabo + settenario sembra essere più resistente: nei testi in cui prevale, riduce il paradigma esametrico ad un ruolo marginale, ed è comunque ben riconoscibile anche nei testi in cui più si avverte una cadenza esametrica. Il paradigma esametrico, invece, sembra avere più difficoltà ad imporsi, e rimane meno percepibile: lo si vede bene nella *Solitudine*, il cui verso, in mancanza di costanti, può apparire come un'unità essenzialmente tipografica, caratterizzata solo da tracce residuali, casuali magari, di versificazione tradizionale, come del resto nei *Semiritmi* di Capuana. Interessante, da questo punto di vista, è la differenza riscontrata fra le due poesie nell'uso dell'*enjambement*: nella *Solitudine*, esso può essere funzionale a mantenere la tensione necessaria a non far scadere un verso altrimenti poco percepibile nella prosa.

L'analisi della *Danza d'amore* e della *Solitudine*, dunque, ha messo in luce le differenze fra questi due testi non solo sul piano versale, ma anche su quello strutturale. Benché pubblicate (e forse composte) a breve distanza l'una dall'altra, le due poesie sembrano illustrare due diverse vie alla liberazione metrica, che Lucini dovette sperimentare entrambe nella sua produzione giovanile. La prima, rappresentata dalla *Danza d'amore*, è fondata su una polimetria nella quale le due misure principali della poesia italiana, endecasillabo e settenario, conservano un ruolo preponderante. Alla scelta di questo tipo di versi si uniscono l'impiego libero e occasionale della rima, affiancata da altri tipi di richiami fonici e di figure iterative, e l'organizzazione in strofe di diversa misura. Si tratta di caratteristiche formali che sembrano avvicinare *La Danza d'amore* ai primi componimenti in *vers libres* dei simbolisti francesi, da Gustave Kahn a Francis Vielé-Griffin, per i quali la nuova metrica non si sostituisce a quella tradizionale, ma la integra ampliandone le possibilità, ed in primo luogo le possibilità musicali. L'affinità del resto non è soltanto formale, ma anche tematica, visto il carattere allegorico ed enigmatico di questo testo. La seconda via, esemplificata da *La Solitudine*, si accompagna invece a toni e contenuti completamente diversi, e dal punto di vista formale pare piuttosto debitrice, come si è già detto, dei *Semiritmi* di Capuana, poiché unisce l'impiego di versi non rimati di misura decisamente irregolare, e solo parzialmente riconducibili a modelli tradizionali, ad un isostrofismo "per l'occhio". I due componimenti sembrano dunque stabilire un equilibrio fra tradizione e liberazione metrica: nel primo l'anisostrofismo è bilanciato da una maggiore prudenza nella scelta delle misure versali, mentre nel secondo l'isostrofismo fa da contrappeso ad una maggiore libertà mensurale. Si potrebbe anche dire – prendendo in prestito i termini

utilizzati da Giusti per il poemetto in prosa[1027] – che il verso libero della *Danza d'amore* è più "dalla parte del verso", mentre quello della *Solitudine* è più "dalla parte della prosa": il primo si avvale chiaramente delle possibilità offerte dalla tradizione metrica italiana, attuando una polimetria variegata ma imperniata sulla coppia endecasillabo-settenario, mentre il secondo si avvicina maggiormente ad una prosa a cui viene attribuito l'aspetto tipografico del verso e della strofa.

I Dadi e le Maschere e *La Pifferata*

Veniamo ora ai testi che Lucini, nella sua risposta all'inchiesta marinettiana, cita come le sue prime pubblicazioni in versi liberi. *I Dadi e le Maschere* è un componimento dalla forma di dialogo teatrale, nel quale interviene in maniera caotica un numero non precisato di personaggi. È composto in versi lunghi fortemente frammentati attraverso una struttura a gradini, e la cui composizione, evidenziata proprio dai gradini e dalle frequenti rime, risulta in larghissima parte basata su endecasillabi, settenari e quinari, mentre sono rare le unità di altro genere. Lo si vede bene in questi versi iniziali:

	– Giuoco i sonagli.	
	– Io uno sbadiglio, amico, ai ragli dell'Arcadia.	5+7+7''
	– Giuoco l'onore.	
	– Io giuoco il cuore.	
	– Il cuor di chi?	5+5+5'
	– Giuoco la spatola.	
	– Giuoco il pennello.	
	– Giuoco il cervello.	5''+5+5
	– Giuoco il ventaglio: vi son dipinte tre cicogne erranti,	5+11
5	stanche nel cielo e remiganti verso un paese che non c'è più.	5+5+5+5'
	– Giuoco il dovere.	
	– Io il borzacchiere d'un Presidente.	5+5+5
	– Giuoco la fame dell'itala gente contro le piume e i nastri	11(5'+7)+7
	d'una ideal scrittrice fellatrice.	
	– Giuoco l'impiastri pel mal francese.	11+5+5
	– Ahimè, non ho più nulla.	
	– Giuoco la culla del Messia che verrà.	
	[– Quando verrà.	7+5+7'+5'
10	– Giuoco un tornese.	
	– In codesto paese è fuori corso.	5+11(7+5)
	– Giuoco una firma falsa.	
	– Giuoco una spada arruginita e vana.	7+11(5+7)
	– Giuoco il rossetto d'una cortigiana.	
	– Non giuoco più.	11+5'

[1027] Cfr. Giusti 1999.

– Giuoco la Maschera: giuoco tutto me stesso, se così mi
[squalifico.[1028] 5’’+7+7’’

Di tutt’altro genere è *La Pifferata*, un poemetto che ha per protagonisti i «Re d’Oriente» che portano i doni ai bambini, ed alterna sequenze descrittive a sequenze in cui il poeta cede la parola direttamente ai Magi. Per quanto riguarda le misure versali, anche qui il *pattern* basato sulle tre misure fondamentali dell’endecasillabo, del settenario e del quinario appare decisamente preponderante, come si può constatare nel seguente passo.

	Io chiesi a loro perché camminassero	11’’
	di notte e in pompe per la città:	5+5’
	le cennamelle diedero un sospiro e la fistola tacque	11+7
	nell’aspettare.	5
35	Il primo disse:	5
	«*Io son giovane e biondo*	7
	e viaggio pel mondo:	6
	son porporato e ho scettro	7
	sopra strani abitanti	7
40	*ch’ignorano le lagrime ed i pianti.*	11
	Incapace il tuo plettro	7
	non saprà raccontar le mie virtù.	11’
	Ho nell’anfore il vino della vita;	11
	pei moribondi appresto il calice	5+5’’
45	*essi bevono e sperano ancora.*	10
	Le mie corone fatte di giacinti	11
	di rubini e di perle	7
	pajon soli a vederle	7
	Tre ne porto di sopra al berretto	10
50	*e mi prometto*	5
	di largir dolci sogni ai derelitti	11
	ed a chi sofre per gli altrui delitti.	11
	In ciel la stella caudata e vaga della buona fortuna	5+5+7
	per la diafana e buona tenda notturna	7+5
55	*testé si soffermò sopra a una casa*.[1029]	7’+5

Analizzando i versi 1-78, che corrispondono ai primi quattro blocchi strofici, emerge che 65 di questi 78 versi possono essere analizzati come endecasillabi, settenari, quinari o combinazioni di queste tre misure; fra i restanti 13 versi si contano un quadrisillabo (v. 59), un senario (v. 37), 3 ottonari (vv. 17, 63 e 75), 3 decasillabi con accenti di 3ª e 6ª, che possono essere considerati anche endecasillabi ipometri (vv. 11,

[1028] Lucini 1896, p. 161.
[1029] Lucini 1897, pp. 95-96.

45 e 49) e 5 versi lunghi nei quali uno dei due segmenti non è riconducibile ai tre versi paradigmatici: 7+6 (vv. 4 e 7), 7+8 (v. 71), 7+9 (v. 5), 11+10 (v. 2).

In *Metrica del verso libero italiano*, Giovannetti ha studiato la metrica di Lucini prendendo in considerazione testi da lui composti tra il 1888 (*La Lirica*, una delle *Armonie sinfoniche*) e il 1909 (*Revolverate*), e concludendo che la "libertà" del verso libero luciniano è stata decisamente sopravvalutata. Secondo Giovannetti, nella composizione dei suoi "versi liberi", Lucini rimane sempre sostanzialmente fedele allo stesso paradigma basato su tre unità fondamentali, endecasillabo, settenario e, in misura minore, quinario, con la possibilità di variazioni anisosillabiche (una sillaba in più o in meno) e combinate tra loro. Il paradigma sembra essere confermato persino in *Revolverate*, la raccolta del 1909 alla quale è principalmente legata la fama di Lucini come poeta versoliberista:

> Dovremo ammettere che un trasparente denominatore comune apparenta *tutti* i testi analizzati […]: vale a dire l'utilizzo di componenti metrico-ritmiche quali il quinario, il settenario e l'endecasillabo, che possono essere giustapposte e variate secondo una combinatoria che muta da testo a testo. […] Le parecchie migliaia di versi non tradizionali che egli scrive tra il 1897 e la sua morte non sono altro che la riproposizione assidua e anzi un po' monotona di un medesimo *pattern*, sempre ben riconoscibile al di sotto delle variazioni superficiali. Quinario, settenario e endecasillabo – talvolta sottoposti a tramutazioni anisosillabiche – sono i mattoni della pagina poetica di Lucini; e anzi, come si vedrà, con il passar del tempo l'importanza della misura più breve si ridurrà sensibilmente, tanto che spesso verificheremo l'esistenza d'un sistema ritmico con due sole componenti. Le eccezioni vere sono pochissime, e di fatto trascurabili.[1030]

Quanto all'origine di questo paradigma metrico, Giovannetti, partendo da un passo del volume scritto da Lucini su *Giosué Carducci*, in cui viene stranamente citato Bernardino Baldi, poeta del primo Seicento e precursore della metrica barbara, ipotizza che il verso lungo luciniano possa ispirarsi all'esametro teorizzato da quest'ultimo come somma di un settenario e di un endecasillabo[1031]. Se così fosse, bisognerebbe concludere che, fin dalle *Armonie sinfoniche*, le diverse soluzioni metriche attuate da Lucini nella sua versificazione libera siano tutte in qualche modo riconducibili all'esametro barbaro, e che dunque, benché fosse in possesso di una cultura letteraria europea e di una conoscenza approfondita dei contemporanei sviluppi della metrica

[1030] Giovannetti 1994, p. 218. Cfr. anche Giovanardi 1982, che descrive il verso libero di Lucini come «costituito dal conglomerato di più versi o emistichi appartenenti alla tradizione metrica e precisamente riconoscibili come tali» (p. 133). Anche in relazione a *Revolverate*, Giovanardi osserva: «Appare evidente che tutti i versi della sequenza sono passibili di un'interpretazione che li riconduce nell'alveo della versificazione "tradizionale". Non solo: l'attenzione alle cadenze accentuative istituzionali è tale da permettere collegamenti che disegnano il diagramma di un vero e proprio *sistema ritmico* facente perno su versi imparisillabi» (p. 148); «il verso libero luciniano, in definitiva, si esaurisce quasi sempre in questo tipo di operazione» (p. 149).

[1031] Cfr. Giovannetti 1994, pp. 220-221.

francese, la via alla liberazione del verso sia passata per Lucini principalmente attraverso l'esperienza della metrica barbara.

Tuttavia, ci si può chiedere se l'individuazione di queste costanti renda effettivamente il verso libero di Lucini meno "libero". La versificazione luciniana si caratterizza comunque per una certa varietà: se ai fondamentali endecasillabo, settenario e quinario si aggiungono le varianti ipometriche o ipermetriche di ciascuno di essi, e tutte le misure che possono nascere dalla loro composizione, e inoltre le misure più rare ma comunque presenti (trisillabi e quadrisillabi, novenari, anche in composizione), se ne deduce che il sistema luciniano è di fatto aperto a versi di qualsiasi numero di sillabe. Certo, la persistenza di queste unità di base significa che Lucini non arriva forse mai, come poeta versoliberista, ad ignorare completamente il computo sillabico, ma nemmeno si può dire che questo rappresenti per lui un principio vincolante: si tratta di una tendenza, non di una norma. Il discorso è a maggior ragione valido se poi, oltre alle misure versali, si considerano altri aspetti, quali l'uso della rima e la composizione della struttura strofica. Insomma, indipendentemente dal valore poetico della sua poesia, si può riconoscere la "libertà" del verso di Lucini.

La Prima Ora della Academia

Tutto questo è tanto più vero quando si arriva a considerare *La Prima Ora della Academia*; pubblicata nel 1902, sembra tuttavia essere stata composta nel 1895, stando alle date che l'autore ha indicato in calce alle diverse parti del volume – e quindi potrebbe essere contemporanea agli ultimi due testi analizzati. Secondo Bertoni, questa è «la prima opera luciniana che muove da un principio versoliberista consapevolmente svolto nella *longue durée* di un macrotesto»[1032].

La Prima Ora è un'opera drammatica in versi dalla struttura estremamente complessa e composita. Si apre infatti con un'*Avvertenza* in prosa, cui segue la *Licenza. Dialogo tra il padre e la sua creatura*[1033], anch'essa in prosa; l'opera in sé si compone poi di tre parti: *Il Prologo*, *L'intermezzo del Vespero* e *La prima Ora del Trattenimento*, che ne costituisce la parte fondamentale e la più cospicua. Lo scenario è quello dei giardini di Versailles, al calar della sera. Nel *Prologo*, dopo una premessa di una ventina di versi attribuita al Guardiano dei Monumenti nazionali, entra in scena il Poeta, con un lungo monologo nel quale, partendo dalla contemplazione dei giardini, vengono richiamati i fantasmi che li popolano: cortigiani, dame e gentiluomini, filosofi,

[1032] Bertoni 1995, p. 138. Alla *Prima Ora* sono dedicate le pp. 138-151.

[1033] Bertoni 1995 fa notare che in questo testo preliminare (peraltro piuttosto esteso, dal momento che occupa le pp. 19-87 del volume) Lucini cita numerosi autori francesi, molti dei quali avrebbero partecipato, qualche anno dopo, all'inchiesta sul verso libero promossa da «Poesia» (p. 139). Tra questi, figurano anche numerosi *vers-libristes*: Gustave Kahn, Jules Laforgue, Albert Mockel, Émile Verhaeren, Maurice Maeterlinck, Francis Vielé-Griffin. Tuttavia, bisogna tenere presente che i riferimenti che Lucini fa a questi autori sono sempre estremamente vaghi (molti di questi nomi, del resto, figurano alle pp. 58-59, all'interno di una lunga citazione da Marcel Schwob), e quindi insufficienti a comprendere fino a che punto Lucini conoscesse le loro opere o le loro posizioni sulla questione del verso libero, alla quale peraltro la *Licenza* non sembra fare alcun riferimento.

rivoluzionari e uomini di cultura, maschere della Commedia dell'arte, pastori e pastorelle. Tutti personaggi che, dopo il breve *Intermezzo del Vespero*, i cui protagonisti sono personificazioni degli elementi naturali, compariranno nella *Prima Ora*. Questa si presenta come un'unica, lunghissima scena, nella quale sembrano svolgersi in parallelo diverse conversazioni, fra diversi gruppi di personaggi, che di tanto in tanto si incrociano ed interagiscono fra loro; in più, il testo drammatico integra numerosi brevi componimenti, classificabili come rondò, madrigali, canzonette, e talvolta tratti da opere precedenti dello stesso Lucini.

La particolarità di questa struttura è stata messa in relazione da Bertoni con il genere del melodramma, che com'è noto prevedeva l'alternarsi di recitativi e di arie, dalla diversa caratterizzazione metrica. Per i "recitativi", Lucini impiega versi lunghi, non rimati, «ottenuti magari per somma di segmenti versali tradizionali»[1034] e in cui comunque «prevalgono sempre le basi del settenario e dell'endecasillabo»[1035]; per le "arie", invece, vengono utilizzati versi brevi e rimati, riuniti in brevi strofe. Così, i "recitativi" assumono un aspetto tendenzialmente prosastico, mentre le "arie" si caratterizzano per una spiccata cantabilità:

> Tale contrasto a vista tra arie e recitativi è davvero uno dei fattori costitutivi della prosodia che contrassegna in profondo la *Prima Ora*. Ed entrambe le polarità vengono in ogni nuova circostanza variate e portate all'estremo del loro potenziale espressivo. Così se la chiave compositiva dei recitativi coincide in linea di massima con le infinite possibilità combinatorie, in orizzontale, di segmenti metrici tradizionali e con l'ulteriore contrasto tra riconoscibili accenni di prosodia barbara e contrappunti prosastici, la melodia delle arie viene radicalizzata attraverso l'uso di versi brevi o brevissimi, non di rado tronchi e talora formati di singole parole o di suoni onomatopeici.[1036]

Per lo studio del verso libero luciniano, sono i "recitativi" e i loro versi lunghi a suscitare maggiore interesse. Giovannetti, studiando la metrica di Lucini, si è occupato anche della *Prima Ora*, osservando che il verso libero qui impiegato da Lucini, che pure «è stato considerato – segnatamente in ambito futurista – il verso libero italiano per antonomasia, il paradigma esemplare per successive sperimentazioni ed emancipazioni ritmiche», potrebbe essere definito, in realtà, «un verso *poco* libero, ancorché prolisso e inusuale»[1037]. Dalla sua analisi, basata su un campione di circa sessanta versi tratti dal *Prologo* e altrettanti dalla *Prima Ora*, emerge che la quasi totalità dei versi luciniani può essere ricondotta a composizioni di endecasillabi e settenari, riconfermando così la fedeltà di Lucini al *pattern* metrico già individuato come prevalente nei testi precedenti.

Ancora una volta, comunque, questo dato non deve condurre a ridimensionare eccessivamente la "libertà" del verso di Lucini. In primo luogo, questi assemblaggi di

[1034] Bertoni 1995, p. 144.
[1035] *Ivi*, p. 145.
[1036] *Ivi*, p. 149.
[1037] Giovannetti 1994, p. 218.

endecasillabi e settenari appaiono del tutto asistematici, e inoltre sono soggetti, come osserva lo stesso Giovannetti, a variazioni e approssimazioni anisosillabiche. Ad esempio, se la tipologia più diffusa sembra essere, sulla base della ricognizione effettuata da Giovannetti, quella di settenario + endecasillabo, si possono sicuramente individuare, oltre alla misura standard 7+11, le seguenti misure determinate dalla variazione anisosillabica di una o di entrambe le componenti: 6+11, 8+11, 7+10, 7+12, 8+10, 8+12, 6+10, 6+12. E lo stesso vale per tutti i modelli compositivi individuati (11+7, o 11+11, o 7+7+11, ecc.). Inoltre, non è esclusa la presenza di versi non riconducibili a nessuno di tali modelli.

Queste conclusioni si possono verificare prendendo in considerazione qualche estratto dell'opera, come ad esempio questo, che costituisce la parte finale del *Prologo*, ossia del monologo iniziale attribuito al Poeta:

	Meraviglie! L'acque che fuggon mormorando, e l'alberi	4+11
	che si spezzan stridendo e i fior', astri di prato, ch'hanno principio	7+12
	e fine in una notte, pure, per sottilissime ragioni	7+11
	tengon memoria di secreti, d'uomini e di cose. Così, le sete vecchie	11+11
5	ed i merletti, rivissuti, per caso, dopo tant'anni di sepolcro nell'arche	12+12
	industriate, spandon vecchi profumi soavissimi: profumi d'altri	
	[tempi:	4+11+7
	anime d'altri fatti, nuvole nell'aria invisibile e si confondono.	7+14
	Io afferro e rivolgo la mirabil prova. Meraviglie! tralucon occhi	12+9
	per l'ombre diafane: piume e strascichi; gemme: risa tra il folto:	6+12
10	susurri: Cherubino è là in fondo. Venite, Forme, al lume, non	
	[Persone,	10+11
	ma Simboli. Forse la voce vostra sarà sospiro, non parola;	9+11
	forse il passo un volare: qui alla luce; la Favola fu lunga,	7+11 / 11+7
	ma la Sintesi breve. Maschere, Genii, qui vicino: …	7+9
	e se l'ardor vi manca o intendimento, suggerirò io presso. –	11+7
15	Zitti. Il vespero spira, ultima fiamma, alle vetriate; guizza e dispare.	11+10
	Zitti, quando siedon costoro in Academia, sol risponde Natura. –	2+11+7
	Zitti, essi tornano: sono. Meraviglie, v'inchino… Zitti.[1038]	2+11+5

In questo passo, è indubbia la presenza di versi che possono essere interpretati come composti di unità corrispondenti a endecasillabo e settenario, in particolare i vv. 3 (7+11), 4 (11+11), 12 (7+11, o 11+7), 14 (11+7), a cui si possono aggiungere, considerando la possibilità di variazioni ipometre o ipermetre, i vv. 2 (7+12), 5 (12+12), 10 (10+11) e 15 (11+10). Settenari ed endecasillabi si possono individuare anche all'interno di altri versi, come il v. 1 (4+11), il v. 6 (4+11+7), il v. 11 (9+11), il v. 16 (2+11+7) e il v. 17 (2+11+5); oppure in forme interversali, come gli endecasillabi «ch'hanno principio / e fine in una notte» (vv. 2-3), «Così, le sete vecchie / ed i merletti» (vv. 4-5). Fra le altre unità individuabili, è interessante la presenza di alcuni

[1038] Lucini 1902, pp. 101-102.

possibili novenari: ad es. al v. 8, *Meraviglie! tralucon occhi*, o al v. 13, *Maschere, Genii, qui vicino*; anche per alcuni dei versi già citati sono possibili scansioni alternative che implicano il novenario, come al v. 17, *Meraviglie, v'inchino… Zitti*. Quella dei novenari è una presenza significativa perché non riconducibile in alcun modo al paradigma endecasillabo-settenario-(quinario), e potrebbe far pensare ad un'influenza residuale della metrica barbara carducciana.

Vediamo ora un altro passo, tratto stavolta proprio dalla *Prima Ora del Trattenimento*, in cui a parlare è la Marchesa:

	Amo passar la sera sopra ai molli sofà che il raso adorna,	7+11
	sorbendo a centellini il bruno Aroma che l'America invia,	11+7
	poi che indugia la fiamma al caminetto e splende mite	11+5
	la lampada azzurrina. Amo profumi in torno, oro al collo e alle dita,	7+7+7
5	merletti ai polsi e sulla scollatura: amo pargoleggiar leziosa	11+9
	i frizzi cui applaude la moda, e malignar del prossimo ridendo.	9+11
	Amo le blande confidenze d'amore susurrate all'orecchio (o soffio	12+9
	lieve della parola che scompigli i riccioli del toupé). Amo	11+9
	i giuochi di mano manierati e cauti e il premere del piè	12+7
10	sul mio piedino. Ma non cerco protrar lunga dimora	5+11
	pei giardini, se notte ne sorprenda, né le fresche sedute tra l'erbe,	11+10
	quando d'in torno sorgono querele. Perché il Castello in oggi	11+7
	accolse ospiti strani nelle sale, ed il Giglio di Francia	11+7
	non risplende d'in sulle torri sulla bianca seta?[1039]	4+11

Qui la presenza di endecasillabi e settenari sembra ancora più pervasiva: su 14 versi, se ne contano infatti 5 interamente formati da composizioni di questi due elementi, ossia i vv. 1 (7+11), 2, 12 e 13 (11+7), 4 (7+7+7); 2 che presentano alcune variazioni anisosillabiche, ossia i vv. 9 (12+7) e 11 (11+10); altri 6 nei quali si può riconoscere un endecasillabo accompagnato da un segmento più breve, ossia i vv. 3 (11+5), 5 (11+9), 6 (9+11), 8 (11+9), 10 (5+11) e 14 (4+11). A tutto ciò si aggiungono ben 6 endecasillabi interversali:

vv. 5-6	amo pargoleggiar leziosa / i frizzi
vv. 8-9	Amo / i giuochi di mano manierati
vv. 9-10	e il premere del piè / sul mio piedino
vv. 10-11	protrar lunga dimora / pei giardini
vv. 13-14	ed il Giglio di Francia / non risplende

Si può notare che l'individuazione di questi moduli interversali viene generalmente suggerita dalla sintassi, e spesso coincide con la presenza di *enjambements*; questi infatti sono abbastanza frequenti, nonostante la lunghezza dei

[1039] *Ivi*, p. 189.

versi, e talvolta anche molto marcati. Quindi, sembra che si possa osservare una tendenziale corrispondenza fra i singoli moduli metrici che compongono questi versi lunghi – tra cui i più frequenti sono endecasillabi e settenari – e i nuclei sintattici che compongono il discorso, mentre questa corrispondenza viene meno se si considerano le unità versali. Questo porterebbe a supporre che, nella composizione di questi versi lunghi, Lucini proceda per assemblaggio di segmenti metrico-sintattici, partendo cioè dall'elaborazione di moduli sintattici spesso corrispondenti a unità metriche tradizionali, e disponendoli poi in maniera talvolta coincidente con la struttura versale, talvolta invece sfalsata rispetto ad essa. Secondo Giovanardi, per Lucini «la non corrispondenza tra misura ritmica e misura sintattica costituisce quasi una norma della versificazione»[1040], e l'*enjambement* assume la funzione primaria di «rendere l'endecasillabo segmento di una più lunga misura ritmica, non incrinandone la struttura ma semplicemente subordinandola, così com'è, ad un disegno metrico di più vasto respiro che la inglobi come parte del tutto»[1041].

Lucini teorico del verso libero

Lo scritto più significativo di Lucini sulla questione del verso libero è la sua già citata risposta all'inchiesta lanciata da «Poesia» nel 1905, alla quale egli partecipò con grande entusiasmo. Dal suo intervento emergono l'interesse per la letteratura straniera contemporanea e la volontà di situare le trasformazioni in atto nella poesia italiana in un contesto europeo. Tra coloro che prendono parte all'inchiesta, Lucini è il solo a citare quella condotta nel 1891 in Francia da Jules Huret, definendola «uno dei migliori documenti per lo studio delle moderne lettere francesi»[1042] e auspicando che l'inchiesta di «Poesia» possa fornire in l'ambito italiano uno strumento altrettanto utile. La letteratura francese non è comunque il suo unico termine di riferimento, come testimoniano i numerosi poeti inglesi, tedeschi, russi, spagnoli da lui citati: secondo Lucini, «la battagliera azione letteraria […] culminata col nome di decadentismo e simbolismo, tra il 1885 ed il 1900 in Francia, ha un carattere internazionale»[1043], coinvolge e accomuna le diverse letterature europee.

Tuttavia, la direzione comune non implica rapporti di derivazione o di filiazione, nemmeno fra la letteratura francese e quella italiana: «Il verso libero è autorizzato dalla tradizione e dalla natura italiana; non deriva minimamente, come credono i superficiali, dal "Vers libre" francese; è "lui" distinto, personalizzato, nazionale»[1044]. Lucini si presenta come un precursore del verso libero italiano, e ne propone qui anche una prima genealogia, citando il caso dei *Canti popolari greci* di Niccolò Tommaseo, riconoscendo come si è visto la priorità di Luigi Capuana, e citando Ada Negri, (*Senza*

[1040] Giovanardi 1982, p. 132.
[1041] *Ivi*, p. 135.
[1042] *Enquête* 1909, pp. 104-105.
[1043] *Ivi*, p. 108.
[1044] *Ivi*, p. 120.

ritmo, 1888), Alberto Sormani (*Ultima passeggiata*, 1892) e Romolo Quaglino (*Dialoghi d'Esteta*, 1899).

Quanto alla definizione di questo verso libero, è ben nota la formula luciniana secondo la quale il verso libero è una «lunga parola poetica»[1045], la cui giustificazione sta nella perfetta espressione del pensiero:

> Nel poeta nascono queste armonie col pensiero di cui rappresentano l'essenza. Il pensiero è il corpo nudo, l'armonia lo ricopre nel modo logico, individuo, assolutamente. Il poeta deve foggiare a sé stesso uno strumento che non lo tradisca; limpido e come nasce, il pensiero deve essere nella forma che lo fa evidente; bisogna cercare un mezzo in cui non si disperda, né si confonda; bisogna che la veste, la tangibilità, non infagotti, non renda pesante, non faccia o troppo piccola o troppo grande la nostra sensazione. La sensazione deve essere tradotta ingenuamente, perfettamente. Per non altri perché, Leopardi si costrusse la sua «canzone»; Foscolo reclamò il «carme».[1046]

L'inchiesta offre anche a Lucini l'occasione di promuovere la sua opera più importante: il poderoso volume di settecento pagine intitolato appunto *Il Verso Libero. Proposta*, e pubblicato nel 1908 per le Edizioni di «Poesia», al quale egli rinvia continuamente, affermando che chi volesse approfondire la questione la troverà trattata in maniera più ampia e chiara, mentre chi volesse avanzare delle obiezioni vi troverà tutte le risposte. Tuttavia, contrariamente a quanto si potrebbe pensare, la *Ragion Poetica* non costituisce una prova significativa dell'importanza di Lucini come teorico del verso libero; essa offre piuttosto una testimonianza della sua ampia cultura e soprattutto della sua conoscenza delle più recenti tendenze della poesia d'Oltralpe. Sono numerosi i testi teorici di autori francesi citati nel volume, tra cui l'*Art Poétique* di Verlaine (1884), il *Manifeste* di Moréas (1886), il *Traité du verbe* di Ghil (1886) – preceduto dall'*Avant-dire* di Mallarmé che sarebbe poi confluito in *Crise de vers* –, l'*Enquête sur l'Évolution littéraire* di Huret (1891), della quale vengono riportati numerosi passi, *Les Origines du Symbolisme* di Kahn (1900), e vari scritti di De Gourmont, oltre naturalmente alle opere poetiche di Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Laforgue, Moréas, Paul Adam, Maeterlinck e molti altri.

Nel complesso, la *Ragion Poetica* sviluppa concetti già presenti nella risposta all'inchiesta marinettiana, a cominciare dall'originalità della poesia italiana rispetto a quella francese. Lucini si considera un poeta simbolista, ma non si inserisce nel movimento simbolista francese, bensì in quello italiano: non solo li distingue, ma nega che fra i due ci sia alcun rapporto di derivazione o di filiazione. L'etichetta di "simbolisti", spiega, è stata applicata da giornalisti e critici ignoranti ad un gruppo di poeti italiani che aspiravano a farsi portavoce di un rinnovamento della lingua e della forma poetica, e che sono stati così assimilati ai simbolisti francesi. Questi poeti hanno

[1045] *Ibidem*.
[1046] *Ivi*, p. 118.

accettato l'etichetta, ma non si considerano affiliati al Simbolismo d'Oltralpe. Su alcuni punti, essi concordano con i simbolisti francesi, ma non perché siano stati influenzati da questi ultimi, bensì perché si sono formati in un clima culturale simile: «Il contagio non era francese, era nell'aria»[1047]. Su altri punti, invece – ad esempio sull'idea di Mallarmé che la suggestione sia il fondamento della poesia, o su quella di Moréas che la poesia debba essere oscura – essi non si trovano d'accordo con i simbolisti francesi, poiché alcune delle loro istanze non si adattano al carattere italiano[1048]. Anche dal punto di vista della metrica, Lucini afferma che non può esserci una perfetta corrispondenza fra la poesia francese e quella italiana, perché diversi sono i loro punti di partenza, l'alessandrino e l'endecasillabo, e quest'ultimo è dotato di una maggiore libertà rispetto al primo, perciò le trasformazioni introdotte nella poesia francese non sono trasponibili in quella italiana:

> Anche nella metrica nostra le trasformazioni si dovevano diversamente applicare; perché, mentre il fondamento d'ogni atto prosodico francese è l'*alessandrino*, il nostro è l'*endecasillabo*. Verso di una maggiore risuonanza, di molteplici cesure, di più accenti secondarî, bastava a sè stesso come armonia completa liberato dalla rima e dai ritornelli: onde, pur non credendo che, quanto fiorì in Francia, durante questo periodo rivoluzionario, uscisse stentato e gretto di preconcetti, vedevamo che la tecnica e l'espressione sua non erano adatte ai nostri temperamenti italiani. Qui molte libertà prosodiche avevamo già conquistato, quali il ferreo e statico alessandrino, colle rime feminili e maschili, comandate, colle cesure assegnate, la poca elasticità verbale non aveva ancora permesso ai letterati francesi.[1049]

In questo modo Lucini risponde a quella parte della critica letteraria italiana che biasimava la tendenza italiana ad imitare passivamente tutto quanto venisse dall'estero: ad esempio Ragusa Moleti scriveva che le «teoriche della estetica decadente […] trovano aperte, quaggiù in Italia, tante anime di scimmie imitatrici, le quali si farebbero riempire di chissà quali immonde acque, purché scendenti da condotti forastieri»[1050]. La corrispondenza che Lucini individua fra il percorso della poesia francese e di quella italiana non è sintomo di un'influenza della prima sulla seconda, ma di un clima culturale comune, e non mette in dubbio l'originalità e l'indipendenza della poesia italiana, che può contare su una storia lunghissima e prestigiosa. Una storia nella quale Lucini mira ad integrare anche il verso libero, «non come il primo o dei primi che l'abbiano italianamente poetato, ma come chi, senza sollecitazioni straniere, l'ha trovato per sè a sè consuonante»[1051].

[1047] Lucini 1908, pp. 156-157.
[1048] Cfr. *ivi*, p. 235.
[1049] *Ivi*, pp. 237-238.
[1050] Cit. *ivi*, p. 469, n. 1.
[1051] *Ivi*, p. 72.

Pur presentandosi come un innovatore, Lucini ambisce comunque a collocarsi nel solco della tradizione poetica italiana, poiché, scrive, «la rivolta estetica non tocca mai il fondamento della tradizione, non le muove mai contro. Quasi sempre […] è nel nome di quella che si rivoluziona, perché soffocata sotto le pressioni delle discipline scolastiche»[1052]; le sue parole ricordano quelle di Kahn nella sua risposta all'*Enquête* marinettiana, nella quale egli si definiva *traditionniste*, spiegando che «être traditionniste réellement c'est reprendre l'évolution au point où les précédents novateurs l'ont laissée»[1053]. Per Lucini, il *précédent* che costituisce il punto di partenza per la nuova poesia è senza dubbio Carducci, il grande maestro italiano, capace di riunire nella sua poesia «la tradizione e la riforma, la sostanza atavica e la libera modernità» e di costruirsi «un mezzo, uno strumento di poesia, che fosse consono alla espressione del suo pensiero»[1054]. Quest'ultimo punto è molto importante per Lucini perché, come già aveva chiarito nel rispondere all'inchiesta di Marinetti, la grandezza di un poeta sta anche nella sua capacità di creare la forma poetica più adatta all'espressione del suo pensiero, senza accontentarsi delle forme tradizionali e adattarsi passivamente ad esse. Per Lucini, è chiaro, lo strumento formale che lui stesso e i giovani poeti simbolisti si sono forgiati è il "verso libero": un "verso libero" tutto italiano, che nulla deve ai modelli d'Oltralpe, un verso che «ha vinto la custodia della rima», «si è reso indipendente dalla strofe» e «ha relegato nel vecchiume definitivo la nomenclatura dei diversi generi poetici e le loro distinzioni»[1055]. Di questa nuova forma, però, Lucini non dice qui nulla di più preciso; si può ipotizzare che intendesse farlo nei due libri che progettò di far succedere al primo – probabilmente nel terzo, che avrebbe dovuto intitolarsi appunto *Del Verso Libero: ragioni storiche ed evolutive, morfologia, risultato*[1056] – ma che non furono mai scritti.

Lucini e il verso libero: posizioni critiche

Nel 1966 Antonio Pinchera, in un saggio su *L'influsso della metrica classica sulla metrica italiana del Novecento*, esprime su Lucini un giudizio ambivalente: da una parte lo definisce una figura «di grande interesse» nell'ambito del percorso di liberazione metrica, un «teorico del "verso libero"» «che già da un pezzo la critica ha ricoperto d'un quasi totale oblio, ma ingiustamente», dall'altro però sostiene che la sua «inquietudine metrica» non si traduce in alcuna vera innovazione: «in sostanza il Lucini non fa che maneggiare elementi che appartengono in tutto alla tradizione. Non c'è l'acquisizione di nessun principio veramente nuovo, nessun tentativo di operare, per così dire, alla base delle strutture metriche, cioè dall'interno»[1057]. Si tratta di un giudizio che riassume

[1052] *Ivi*, p. 175.
[1053] *Enquête* 1909, p. 29].
[1054] Lucini 1908, pp. 102.103.
[1055] *Ivi*, p. 397.
[1056] Cfr. Giovannetti 1994, p. 274, n. 23.
[1057] Pinchera 1966, pp. 49-50.

piuttosto bene le due posizioni contrapposte che la critica italiana ha assunto sulla questione luciniana, ossia sul ruolo di Lucini nell'introduzione del verso libero in Italia.

Se fino agli anni Sessanta la figura e l'opera di Gian Pietro Lucini, nato a Milano nel 1867 e morto nel 1914, erano effettivamente ricoperte «d'un quasi totale oblio», nel corso del decennio successivo questo autore venne riscoperto e decisamente rivalutato. Luciano Anceschi, nel suo *Le poetiche del Novecento in Italia*, del 1962, definisce Lucini «uno scrittore disordinato, esaltato, ricco di idee talora più suggestive che meditate, più farraginose che dichiarate; ma anche temperamento carico di forza attiva, pronto a indicare orizzonti molto efficaci, pieno di germi che fruttarono poi», e gli attribuisce da un lato «forti esigenze morali e sociali», e dall'altro «una considerazione vivace e informata della cultura filosofica, letteraria, e soprattutto poetica dell'Europa del tempo»[1058]. Va poi citata l'antologia curata da Edoardo Sanguineti nel 1969, *Poesia italiana del Novecento*, in cui Lucini gode di uno spazio considerevole, essendo il solo autore presente nell'ampia sezione intitolata, appunto, *Il verso libero*[1059], ed è presentato come un anticipatore delle avanguardie e neoavanguardie novecentesche. Segue il numero de «Il Verri» a lui consacrato nel 1970, dove spicca in particolare l'ampio intervento di Fausto Curi, *Per uno straniamento di Lucini*[1060]; infine, gli studi di Glauco Viazzi, iniziati con l'edizione delle *Armonie Sinfoniche* (1970[1061]) e proseguiti negli anni successivi, fino all'antologia *Dal simbolismo al déco* (1981[1062]), il cui primo volume si apre appunto con una selezione di testi luciniani. Sulla base di questi studi è stato riconosciuto a Lucini un ruolo fondamentale, non solo come tramite fra la cultura simbolista francese e quella italiana, ma anche come iniziatore del versoliberismo italiano. Spicca tuttavia, in questo stesso giro d'anni, l'opinione ben diversa di Pier Vincenzo Mengaldo, che esclude esplicitamente Lucini dalla sua antologia *Poeti italiani del Novecento*, edita nel 1978, affermando che la sua «indebita sopravvalutazione» gli sembra «uno dei più grossi equivoci critici recenti» poiché, se dal punto di vista ideologico Lucini rimane un poeta ottocentesco, dal punto di vista poetico «non ha mai scritto un bel verso, neanche per sbaglio»[1063].

Paolo Giovannetti e Alberto Bertoni, che nei primi anni Novanta si sono occupati del verso libero in Italia e dunque, inevitabilmente, anche della questione luciniana, sono arrivati in proposito a conclusioni ben diverse, se non opposte. Bertoni, nel suo *Dai simbolisti al Novecento*, pone fra i propri obiettivi quello di «restituire al dibattito critico […] le fasi più vive della riflessione teorica e della produzione poetica di Gian

[1058] Anceschi 1962, pp. 146-147.
[1059] Cfr. Sanguineti 1969. Sanguineti definisce Lucini come uno scrittore «strettamente vincolato a una "linea lombarda", che egli seppe innalzare a un significato europeo», promotore di «una linea di cultura, nazionale e europea, diametralmente antitetica alla linea ufficiale delle nostre lettere, di strenua contestazione» (p. 162).
[1060] Subito ripubblicato in volume (cfr. Curi 1970) e poi parzialmente riprodotto anche in *Materiali critici* 1994, pp. 73-107.
[1061] Viazzi 1970a.
[1062] Viazzi 1981.
[1063] Mengaldo 1978, p. XL.

Piero Lucini, inesausto sperimentatore di vocazione europea»[1064]. Dedica quindi ampissimo spazio a Lucini, ben oltre il capitolo a lui esplicitamente dedicato, facendone il cardine dell'intera opera, e riconoscendogli un ruolo di grande rilievo nel contesto poetico italiano tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, sotto diversi aspetti: per «il suo contributo fondamentale all'apertura della cultura poetica italiana verso gli stimoli più vivi del simbolismo europeo», per «il progressivo avvicinamento e la costante sperimentazione di un verso libero», ma anche per la «capacità d'intuizione storica» che lo portò a sostenere giovani poeti quali Govoni, Onofri, Palazzeschi, ed infine per «l'impegno creativo nell'elaborazione di alcune idee-cardine del futurismo»[1065].

Secondo Giovannetti, invece, la sostanziale identificazione tra la figura di Lucini e l'introduzione del verso libero in Italia è il frutto di una costruzione a posteriori da parte della critica che, trascorsi alcuni decenni di oblio, ha riscoperto e rivalutato l'opera di questo autore attribuendogli un'importanza decisamente superiore rispetto alla realtà. Giovannetti contesta innanzitutto il suo ruolo di teorico del verso libero, basato principalmente sull'opera capitale di Lucini: *Il Verso Libero. Proposta*. Il titolo evidentemente rende questo volume impossibile da ignorare per chiunque intenda affrontare la questione del verso libero, eppure si tratta di un titolo che è «poco più che un generico slogan di poetica», poiché l'opera «*non* parla infatti praticamente *mai* né della tecnica, né addirittura della teoria relativa alla nuovissima prassi metrica»[1066]. Nel presentare la riproduzione anastatica del libro da lui recentemente curata, Pier Luigi Ferro spiega che il titolo di copertina fu probabilmente suggerito a Lucini da Marinetti, per la sua maggiore incisività rispetto a quello, luciniano, che compare sul frontespizio, e che già preannuncia contenuti più vari e complessi: *Ragion Poetica e programma del Verso Libero. Grammatica, Ricordi e Confidenze per servire alla storia delle lettere contemporanee*[1067]. Sta di fatto che Giovannetti ha ragione: come si è visto, il verso libero è, in quest'opera, una questione meno che marginale; non ne viene proposta alcuna definizione, alcuna teoria né tantomeno alcuna descrizione tecnica; l'espressione "verso libero", quando compare, sembra assumere per lo più un significato generico, sembra cioè indicare nel suo complesso il rinnovamento poetico al quale Lucini e i poeti della sua generazione ambiscono.

Il fatto è che la riflessione di Lucini trascende decisamente le questioni legate alla forma poetica: come evidenzia Giovannetti, «il problema è che per Lucini la libertà metrica viene sempre sussunta entro una più generale aspirazione individualistica e anarchica, di tono meno letterario insomma che politico»[1068], e anche Bertoni osserva che «il testo di Lucini si colloca in una zona di riflessione retorica, culturale, filosofica, storico-letteraria prima che metrica», pur considerando che «l'approccio richiesto da

[1064] Bertoni 1995, p. 10.
[1065] *Ivi*, pp. 96-98.
[1066] Giovannetti 1994, p. 210.
[1067] Cfr. Ferro 2008, p. XIII.
[1068] Giovannetti 1994, p. 213.

una questione di frontiera come quella del verso libero risulti intanto quello più corretto»[1069]. Del resto, lo studio di Giovannetti ha una prospettiva più tecnica, ed è focalizzato sul versante italiano, mentre quello di Bertoni si sofferma di più sulla riflessione teorica intorno al verso libero, in una prospettiva europea; così, se da una parte la poesia di Lucini può apparire poco interessante e solo debolmente innovativa sul piano formale, dall'altra non si può negare che egli possedesse un'ampia cultura e una notevole conoscenza della poesia europea – e in special modo francese – contemporanea, che emerge almeno dai suoi scritti teorici. La cultura filosofica e letteraria luciniana appare estremamente composita: Fausto Curi ha cercato di sintetizzarne le principali componenti, individuando, «oltre al dannunzianesimo di partenza», «una "linea lombarda", di ispirazione sostanzialmente "realistica" e "civile"» (Beccaria, Verri, Parini, Stendhal, Manzoni, Porta, Cattaneo, la Scapigliatura e Dossi), «una linea di ricerca […] illuministico-positivista» (Zola), «una direzione "risorgimentale"» (Carducci, Foscolo), e soprattutto «una linea decadente e simbolista» che include moltissimi nomi: Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, Moréas, Kahn, Laforgue, Vielé-Griffin, Verhaeren, Maeterlinck, Ghil, Adam, Huysmans, Tailhade, Gourmont; ma anche Swimburne, Dante Gabriel Rossetti e Morris, Whitman, e «le intermittenti interferenze di Nietzsche»[1070]. La conclusione di Curi è che

> l'esito un po' sbalorditivo del confondersi e del respingersi di tanti diversi fermenti è una cultura miscidata e desultoria, al tempo stesso provinciale e europea, tradizionale e d'avanguardia, sette-ottocentesca e proto-novecentesca, nella quale mentre i grandi maestri del simbolismo e Dossi correggono il carduccianesimo e alimentano un'incessante sperimentazione, la radice illuministica e risorgimentale nutre la negazione dell'arte per l'arte e dell'estetismo.[1071]

[1069] Bertoni 1995, pp. 12-13.
[1070] Curi 1970, pp. 79-80.
[1071] *Ivi*, p. 80.

Alberto Sormani

Se fosse vissuto più a lungo, è probabile che Alberto Sormani avrebbe dato altre ragioni di far parlare di sé; ma questo giovane intellettuale lombardo di famiglia aristocratica, scrittore e poeta, fondatore e direttore del settimanale politico milanese «L'Idea Liberale», morì nel 1893 a soli 26 anni, senza aver pubblicato alcuna opera di rilievo, e viene citato principalmente per una poesia uscita su «Cronaca d'Arte» nell'aprile del 1892: *Ultima passeggiata*[1072].

L'inclusione di questo testo nella storia del verso libero italiano è dovuta a Gian Pietro Lucini: nella sua risposta all'*Enquête internationale sur le vers libre*, nel 1906, egli traccia una breve genealogia del verso libero, ricordando che «nel 1892, Alberto Sormani, troppo giovane pianto dalla critica dell'arte nostra, novissimo filosofo di integrazione moderna, cantava un'"Ultima Passeggiata": ed ancora risuona»[1073], e citando i primi versi della poesia in questione. Anche nel suo volume *Ragion poetica e programma del verso libero*, uscito un paio d'anni dopo, Lucini dichiara che il giovane Sormani «già, quindici anni sono, aveva osato un verso libero di individual fattura, completo ad esempio, per cui Neera ricordandolo può tuttora lodarlo come espressione naturale di poesia»[1074].

Ultima passeggiata è un componimento molto particolare, interessante sia sul piano tematico che formale, e sembra rappresentare, da entrambi i punti di vista, un caso isolato, curiosamente in anticipo sui tempi. Il testo è stato preso in esame sia da Paolo Giovannetti[1075] che da Alberto Bertoni[1076] fra le prime prove del versoliberismo italiano, sebbene da due prospettive leggermente diverse.

Ultima passeggiata

	Mi è dolce e triste, prima di partire,	11(4ª)
	prima di andare lontano,	8
	in una giornata così desolatamente malinconica,	18''
	di ripassare a passo lento e pensieroso	13
5	i luoghi del dolore immenso, i luoghi dei ricordi	15
	infinitamente angosciosi.	9
	Piante dell'Orrido, come siete alte	11(4ª)
	e tristi!	3

[1072] In «Cronaca d'Arte», II, 18, 24 aprile 1892, p. 141; poi ristampata in Viazzi 1981, II, pp. 323-326.
[1073] *Enquête* 1909, p. 114.
[1074] Lucini 1908, p. 606. Neera, che aveva conosciuto personalmente Sormani e aveva intrattenuto con lui rapporti di amicizia, aveva pubblicato nel 1898 un breve volume in sua memoria, intitolato *Un idealista*, che costituisce una delle fonti principali di informazioni su questo giovane promettente (cfr. Neera 1898).
[1075] Cfr. Giovannetti 1994, pp. 207-209.
[1076] Cfr. Bertoni 1995, pp. 124-127.

	Come slanciate in alto verso il cielo	11(4ª6ª)
10	la vostra noia mortale,	8
	la vostra grave disperazione,	10
	la vostra irreparabile sventura! –	11(6ª)
	Avete freddo già?	7’
	Sentite il freddo della morte?	9
15	Sentite già la neve	7
	che vi grava e vi irrigidisce?	9
	Perché perché tanto dolore,	9
	perché una così triste desolazione?	12
	Avete l’anima?	5’’
20	Avete un cuore	5
	che sente e che patisce nel profondo?	11(6ª)
	L’autunno ch’ella cominciava a morire	12
	io pensavo che il vostro dolore fosse per lei,	15
	pensavo che fosse una disperazione in voi	14
25	a vedere la vostra povera regina	13
	che si incamminava malinconica e pallida	13’’
	verso la morte.	5
	Ora lei non c’è più. Ella è nelle regioni oscure	14
	e non può più venire insieme a me. Io vengo solo,	14
30	io sono sano, io sono forte, io sono anche	12
	malinconicamente felice, –	10
	e voi piangete ancora,	7
	voi vi addolorate e vi disperate sempre egualmente…[1077]	16

Così si presentano le prime tre strofe della poesia, che ne conta in tutto sette, composte rispettivamente di 6, 15, 12, 14, 23, 66 e 5 versi. Quindi, c’è una suddivisione del testo in strofe, ma con caratteristiche del tutto anomale, difficilmente riscontrabili altrove nei testi fin qui analizzati; l’unico paragone possibile, da questo punto di vista, è con i *Canti sinfoniali* di Cesareo (in particolare *La nave*), anch’essi caratterizzati da una suddivisione strofica decisamente irregolare – sul modello della canzone libera leopardiana.

Giovannetti, nell’analizzare questo testo, fa notare, dopo l’accentuata irregolarità strofica, la sostanziale mancanza di rime, osservando che «le poche terminazioni documentabili» sono «un riflesso sostanzialmente casuale delle modulazioni discorsive»[1078]. Nei versi appena citati, si possono individuare la rima imperfetta *pensieroso* : *angosciosi* (vv. 4 e 6), le rime perfette *disperazione* : *desolazione* (vv. 11 e 18) e *dolore* : *cuore* (vv. 17 e 20), e quelle interne di *irrigidisce* : *patisce* (vv. 16-21) e *malinconicamente* : *egualmente* (vv. 31 e 33): come si vede, si tratta di rime poco numerose e non ricercate, omoteleuti che si potrebbero riscontrare in un testo in prosa.

[1077] Sormani 1892, p. 323.
[1078] Giovannetti 1994, p. 207.

Lo stesso si può dire considerando, più in generale, i richiami fonici: ci sono alcuni versi che sembrano dimostrare una certa cura per questi aspetti, ad esempio, nel brano citato, il v. 4, «di ri*passare* a *passo* lento e *p*en*s*ieroso», o i vv. 15-16, «Sentite già la ne*v*e / che *v*i gra*v*a e *v*i irrigidisce?»; ma si tratta, anche qui, di fenomeni sporadici, che paiono talvolta casuali, come nei casi in cui l'allitterazione di *v* è determinata semplicemente dal ricorrere di verbi all'imperfetto.

Ma l'aspetto più problematico è quello mensurale. I versi impiegati sono in larghissima misura non canonici: su un totale di 141 versi, gli endecasillabi regolari sono 13, ossia un 9,2% (vv. 1, 7, 9, 12, 21, 37, 38, 56, 65, 104, 114, 130, 137), a cui se ne potrebbero affiancare altri 4 (vv. 41, 58, 96, 109) caratterizzati però dall'accento irregolare di 5ª. Più o meno pari il numero di settenari, 12, ossia l'8,5% del totale (vv. 13, 15, 32, 43, 53, 69, 71, 106, 112, 120, 123, 138), più 4 doppi settenari (vv. 80, 97, 110, 131). Si tratta evidentemente di percentuali che non permettono di assegnare a questi versi alcuna preminenza.

Nel complesso, la gamma versale è compresa fra le 3 sillabe del v. 8, «e tristi!», e le 25 del v. 101: «e mi disse, guardando il dolore e la morte che la circondavano: – Alberto, io vado». Si contano in totale 65 versi brevi (inferiori all'endecasillabo) e 58 versi lunghi (superiori all'endecasillabo), e naturalmente sono questi ultimi a destare maggiore interesse. Una volta individuati i dodecasillabi (14, di cui 2 ipotetici doppi senari, vv. 115 e 118, e altri ipotetici endecasillabi ipermetri, vv. 18, 22, 34, 39, 51, 74, 75, 82, 119, 128) e i doppi settenari (già citati), rimangono comunque circa quaranta versi lunghi dalla fisionomia incongrua. Una ventina di questi ha un numero complessivo di sillabe compreso fra le 14 e le 16, il che potrebbe far pensare all'influenza dell'esametro barbaro; ma, come ha già rilevato Giovannetti, questa sembra poco probabile, innanzitutto per la difficoltà di ricondurre questi versi al modello standard dell'esametro carducciano (nessuno infatti può essere analizzato come somma di un settenario e di un novenario dattilico) e poi per la presenza di numerosi versi la cui misura è inferiore o superiore a quella accettabile per l'esametro barbaro. Da una parte, si contano ben 12 tredecasillabi; alcuni di questi possono essere interpretati come ampliamenti dell'endecasillabo, di cui ripropongono gli accenti di 4ª e 6ª (vv. 4, 25, 50), presentandosi talvolta come endecasillabi con l'aggiunta di una parola (v. 55: «quale parola dolce le potevo dire?»; v. 131: «E voi acque, perché vi lamentate ancora»). Ne restano tuttavia diversi altri la cui struttura non sembra poter essere ricondotta in maniera univoca né a un ampliamento dell'endecasillabo, né a un'imitazione dell'alessandrino francese:

v. 26 che si incamminava malinconica e pallida
v. 60 ch'era così giovane ancora e così bella
v. 72 il largo sedile formato dalla roccia
v. 90 Sembrava che entrasse nel regno della morte
v. 95 guardava le acque piangenti, come sorelle
v. 102 Alberto! ho pochi giorni da vivere ancora

v. 105 molti baci silenziosi sulla mia spalla

Dall'altra parte, ci sono anche numerosi versi di misura superiore alle 17 sillabe, e dunque sicuramente non esametrici[1079]:

v. 3 in una giornata così desolatamente malinconica
v. 44 Non ci seguivi tu col tuo pensiero profondo e sterminato
v. 52 e mi guardava negli occhi profondamente, angosciosamente
v. 81 a vedere l'antico *torniché* di legno, disfatto dal tempo
v. 92 come esitante, in un mondo nuovo in cui il corpo contava poco
v. 99 Appoggiò la sua guancia così dolcemente scarna e patita
v. 101 e mi disse, guardando il dolore e la morte che la circondavano:
[– Alberto, io vado.
v. 103 Diceva questo, e non trovava neppure lagrime da piangere

È chiaro a questo punto che *Ultima passeggiata* presenta una fisionomia molto diversa sia rispetto ai *Canti sinfoniali* di Cesareo che rispetto alle *Armonie sinfoniche* di Lucini; sicché pare sorprendente che Bertoni, presentando questo testo, lo definisca un «esemplare di poesia in versi liberi modellato sullo schema della *Danza* di Lucini e della "Sinfonia" di Morasso»[1080] – le *Sinfonie luminose* di Morasso e Borzaghi poi sarebbero state pubblicate solo l'anno successivo. Il fatto è che Bertoni osserva in *Ultima passeggiata* «una dicotomia strutturale tra parti melodiche, "arie", e parti prosastiche di commento o di racconto, "recitativi"», in cui le prime presentano una struttura prosodica nella quale prevalgono i versi tradizionali, e in particolare – come nei *Canti sinfonici* o nella *Danza d'amore* – endecasillabi, settenari e quinari, mentre le seconde si caratterizzano per l'«irruzione di un principio eminentemente prosastico nel dominio poetico». Per esemplificare questa distinzione, Bertoni mette a confronto la struttura compositiva della seconda e della terza strofa della poesia, notando che nella seconda si ha «un'alternanza dominante di endecasillabi (basta pensare al primo, al terzo, al sesto e all'ultimo verso), e di settenari e quinari», mentre «in quella successiva viene meno ogni forma riconoscibile di simmetria prosodica»[1081]. Tuttavia, se in questo passo la distinzione tematica e formale in "aria" e "recitativo" può apparire efficace, altrove non è così: certo, lungo tutta la poesia sequenze di tipo narrativo e descrittivo si alternano ad altre di carattere più sentimentale, ma non è possibile individuare alcuna reale differenza fra le une e le altre sul piano della versificazione. A sequenze diverse non corrispondono diverse soluzioni formali: il testo appare, da questo punto di vista, molto omogeneo.

È un altro il fenomeno che può portare a parlare, per *Ultima passeggiata*, di una tendenza alla coincidenza di forma e contenuto, e cioè la sostanziale assenza di

[1079] Cfr. *ibidem*.
[1080] Bertoni 1995, p. 127.
[1081] *Ibidem*.

enjambements. Le inarcature sono molto poche, tutte lievi e dall'effetto comunque prosastico; se ne può fornire l'elenco completo:

vv. 5-6	i luoghi dei ricordi / infinitamente angosciosi
vv. 7-8	come siete alte / e tristi!
vv. 30-31	io sono anche / malinconicamente felice
vv. 69-70	anche lei / doveva morire!
vv. 85-86	la sua bontà e la sua soavità / erano infinite
vv. 112-113	che aspettassero insieme / i giorni ultimi

La rarità degli *enjambements* era stata riscontrata anche nei *Canti sinfoniali* di Cesareo, ma in un contesto di versi tradizionali; in *Ultima passeggiata*, invece, lo stesso fenomeno assume un valore diverso, e si fa indice di un nuovo tipo di rapporto fra poesia e prosa. Se Bertoni ha parlato dell'irrompere di un "principio prosastico" nel dominio poetico, Giovannetti ha messo in evidenza il largo impiego di «un verso lungo non istituzionale, o comunque poco ritmato, che deve la sua compattezza soprattutto a modulazioni di specie discorsiva», in virtù del quale il testo acquista «un'impronta trasparentemente prosastica»[1082].

In *Ultima passeggiata* la forma poetica sembra dunque determinata dall'andamento del discorso, si adatta ad esso, ne segue lo sviluppo; uno stesso impulso retorico dà vita al discorso poetico e alla forma che il discorso assume. Non si tratta, come nelle *Prose* di Colosi, di versi-frase o di versetti di ascendenza whitmaniana, perché vengono ampiamente utilizzati anche i versi brevi, e perché compaiono anche alcuni esemplari di versi metricamente riconoscibili (come gli endecasillabi sparsi), ma i versi seguono comunque l'andamento della sintassi. Di qui l'importanza dei fenomeni anaforici e iterativi, che non solo sono molto diffusi, ma acquistano anche un ruolo strutturante. Nel primo brano qui citato, se ne possono vedere alcuni esempi nella prima breve strofa («prima di partire, / prima di andare lontano», vv. 1-2; «i luoghi del dolore immenso, i luoghi dei ricordi», v. 5), ma soprattutto nella seconda, che appare costruita su una serie di anafore: *come* (vv. 7 e 9), *la vostra* (vv. 10-12), *avete* (vv. 13 e 19-20), *sentite* (vv. 14-15) e *perché* (vv. 17-18), che evidenziano altrettanti parallelismi sintattici; e si vedano alla strofa successiva le due occorrenze del verbo *pensavo* (vv. 23-24) e l'intera costruzione dei vv. 29-31. Procedimenti di questo tipo caratterizzano l'intera poesia, come si può verificare considerando le due strofe successive:

Oh, natura, così grande come sei,
forse tu non ti curi di nulla che ci tocchi, noi.
Eppure io, eppure lei
abbiamo ben lungamente sognato
di vivere con te, di palpitare
con l'anima tua divina ed immortale,

[1082] Giovannetti 1994, pp. 207-208.

di confonderci alle tue gioie ed ai tuoi dolori,
agli odii, agli amori, ai furori tuoi. –
Non avevi l'anima forse?
Non ci ascoltavi tu?
Non ci seguivi tu col tuo pensiero profondo e sterminato,
come un Dio, come una madre,
come una sorella onnipotente
dell'anima nostra?

Fu quella l'ultima passeggiata
prima di morire.
Io l'accompagnavo. Ella si sentiva stanca,
si appoggiava soavemente al mio braccio,
e mi guardava negli occhi profondamente, angosciosamente,
come ferita a morte.
Che cosa potevo farle io? Quale conforto,
quale parola dolce le potevo dire?
Cercavo di mostrarmi sorridente,
e riuscivo almeno a non piangere.
Pensate, pensate, o povere piante,
i suoi occhi dicevano che non voleva morire,
ch'era così giovane ancora e così bella,
che voleva vivere ancora,
per me, per me,
per amarmi sempre me, –
che non voleva morire, –
che doveva morire, e non voleva!
Che cosa potevo farle io?
Tutta la povera natura desolata intorno
pronunciava la immensa sua sventura: –
Anche lei, anche lei
doveva morire!

La IV strofa sembra procedere per moduli binari e ternari: si vedano i due *eppure* del v. 36, i tre infiniti retti da *abbiamo sognato*, le coppie di termini *divina ed immortale* (v. 39), *alle tue gioie ed ai tuoi dolori* (v. 40), *profondo e sterminato* (v. 44), la tripartizione del v. 41, ed infine le tre interrogative introdotte dal *non* anaforico, di cui la terza contiene a sua volta le tre comparazioni introdotte da *come*. Nella V strofa, è interessante soprattutto la sequenza aperta e chiusa dalle due interrogative identiche *Che cosa potevo farle io?* (vv. 54 e 66), nella quale si nota bene come la conformazione dei versi rispecchi la struttura logica e sintattica del discorso poetico.

Non è da escludere che *Ultima passeggiata* debba essere considerata come una prosa poetica messa in versi. La questione è già stata ben analizzata da Giovannetti: Sormani fu anche autore di una novella, intitolata *Speranza triste*, che venne pubblicata

sulla «Gazzetta letteraria» nel 1889[1083], composta in una prosa poetica che, a parte il fatto di essere *prosa*, presenta caratteristiche stilistiche in tutto simili a quelle di *Ultima passeggiata*: si tratta infatti di una prosa molto costruita a livello retorico, che procede spesso per frasi interrogative ed esclamative, ricca di figure iterative e anaforiche, punteggiata di trattini[1084]. Secondo la testimonianza di Neera, l'intenzione di Sormani era quella di includere il testo di *Ultima passeggiata* nella novella, in vista della sua pubblicazione in volume, ed è probabile che Sormani considerasse anche *Ultima passeggiata* come un brano di prosa poetica: anche Neera, del resto, la definisce «una specie di poesia in prosa», osservando che «a qualcuno questi versi potranno non piacere come versi, ma è innegabile che palpita in essi un soffio poetico»[1085]. Inoltre, Giovannetti riporta un brano di *Speranza triste* nel quale l'autore dichiara la propria preferenza per la prosa, rispetto al verso, obbedendo in questo alla volontà della sorella, alla quale sono dedicate sia la novella *Speranza triste* che *Ultima passeggiata*; riportiamo qui il passo in questione:

> Ho cominciato allora a scrivere le mie prime poesie d'amore, per lei, e fin d'allora ho cominciato a capire che bisognava scriverle in prosa. Erano talmente precise le cose che volevo dirle, che preferivo sbagliare i versi piuttosto che mettere una parola invece di un'altra! E lei preferiva la prosa: diceva che i versi erano una cosa troppo elegante per lei, troppo *chic*. […] Aveva un'antipatia profonda, una specie di odio per la bellezza esterna e superficiale, per la forma pura. In tutto. Cercava solo il sentimento e le idee.
>
> Io che naturalmente mi sentirei qualche volta attratto dalle delicatezze squisite della forma, dal suono dolce, dalla bellezza folle, dall'eleganza intima e propria della parola e dalle raffinatezze sapientemente combinate delle minute di pensieri – mi vinco quasi sempre, sdegno anch'io tutto questo, e qualche volta sfuggo apposta la bella frase e scrivo male ma *alto*, colle ali grandi, per obbedire a lei.[1086]

In questo brano, la scelta della prosa viene motivata secondo due modalità a ben vedere complementari. L'autore dapprima dichiara di preferire la prosa perché gli consente di esprimersi con una maggiore precisione, di dire esattamente quello che vuole dire, senza vincoli formali: si tratta di una riflessione simile a quella del traduttore che sceglie di volgere in prosa una poesia per esigenze di fedeltà all'originale. La preferenza della sorella per la prosa è invece dovuta, secondo l'autore, ad un'avversione per tutto ciò che è «forma pura», cioè forma che non solo è svincolata dal contenuto, ma che in qualche modo, ricercando l'eleganza e la raffinatezza formale, lo tradisce. Emerge quindi ancora una volta l'idea che sia il contenuto, «il sentimento e le idee», ad

[1083] Alberto Sormani, *Speranza triste. Ex-voto*, in «Gazzetta letteraria», XIII, 34, 24 agosto 1889, pp. 267-268; 35, 31 agosto 1889, pp. 274-275.
[1084] Cfr. Giovannetti 1994, pp. 208-209.
[1085] Neera 1898, pp. 18-19.
[1086] Alberto Sormani, *Speranza triste. Ex-voto*, in «Gazzetta letteraria», XIII, 35, 31 agosto 1889, p. 274, cit. in Giovannetti 1994, p. 209.

avere la priorità sulla forma e a determinare la forma; ed è questo il punto di contatto fra la riflessione di Sormani e quella sviluppata dai poeti di area simbolista, anche se l'etichetta simbolista non si adatta granché bene a *Ultima passeggiata*. In effetti, nei primi anni Novanta dell'Ottocento, questo testo pare piuttosto anticipare, sia sul piano tematico che stilistico, la poesia crepuscolare del primo Novecento[1087], e offre già un modello di verso liberissimo e dallo stile prosastico – senza però ancora, forse, la piena consapevolezza che si tratti di un *verso*.

[1087] Bertoni osserva che la pubblicazione su «Cronaca d'Arte», a distanza di pochi mesi l'una dall'altra, della *Danza d'amore* di Lucini e di *Ultima passeggiata* di Sormani testimonia «l'inquietudine tardo-scapigliata di quella rivista che sperimentava attraverso i suoi collaboratori le due forme dominanti della *décadence*, la simbolista e – in netto anticipo – la crepuscolare» (Bertoni 1995, p. 127).

Mario Morasso

Del giorno estremo della terra è una poesia che fa parte della raccolta delle *Sinfonie luminose*, pubblicata nel 1893[1088]. Si tratta di un brevissimo ma elegante volume, che riunisce otto componimenti poetici, corredati da 5 litografie di Alfredo Müller. Dei testi, cinque sono firmati da Mario Morasso, due da Gino Borzaghi e uno, l'ultimo, da entrambi. Tra i due, è Morasso la personalità di maggiore spicco: nato a Genova nel 1871, è uno dei più noti tra i poeti "minori" esponenti del simbolismo italiano. Le *Sinfonie luminose* costituiscono la sua prima pubblicazione poetica, e sono state definite da Anna Ossani «un *résumé* di cultura simbolista-decadente»[1089].

Fra i testi contenuti nella raccolta, quello che interessa maggiormente in questa sede è la *Sinfonia a grande orchestra*. *Del giorno estremo della terra*, che secondo Bertoni «si pone metricamente come uno dei capostipiti della versificazione libera»[1090], e che è stata definita da Giovannetti «una delle prime liriche italiane scritte in indubbi versi liberi»[1091].

Le *Sinfonie luminose*

La raccolta di Morasso e Borzaghi si caratterizza fin dal titolo – come i *Canti sinfoniali* di Cesareo, o le *Armonie sinfoniche* di Lucini – per un chiaro riferimento alla dimensione musicale, e dunque al rapporto fra poesia e musica, ma vi affianca, attraverso l'aggettivo *luminose*, anche un richiamo alla dimensione visiva, e quindi al rapporto fra poesia e arti visive. Da una parte, i testi portano titoli da composizioni musicali, come *Preludio*, *Sinfonia in minore*, *Motivo contrappuntato a due voci*, e sono caratterizzati da una ricchissima e raffinata tessitura fonica, che si avvale di tutte le risorse a disposizione: rime perfette, assonanze e consonanze, sia in punta di verso che all'interno, allitterazioni. Dall'altra parte, come si è detto, i testi si alternano con le immagini, incoraggiando un'interpretazione congiunta.

Il nucleo fondamentale dell'opera consiste dunque proprio nella sintesi delle arti, aspirazione caratteristica del *symbolisme* e del *wagnérisme* francese. Sicuramente Verlaine, che aveva prescritto *De la musique avant toute chose*, rappresenta per questi autori un riferimento importante, ma la questione era stata sviluppata in modo particolare, e dotata di una veste di oggettività scientifica, soprattutto da René Ghil, che

[1088] Cfr. Borzaghi-Morasso 1893, da cui sono tratte le successive citazioni dei testi (di cui non verrà indicata la paginazione, dal momento che le pagine del volume non sono numerate).
[1089] Ossani 1983, p. 16. Della monografia di Ossani, il primo capitolo (pp. 11-28) è appunto dedicato all'analisi delle *Sinfonie luminose*; Ossani però dichiara che la raccolta è costituita da «undici testi (otto di Morasso e tre di Borzaghi)» (pp. 15-16), perché erroneamente scorpora le tre parti di cui si compone *In fondo al bosco (Notturno)* di Borzaghi, attribuendo le prime due parti a Morasso.
[1090] Bertoni 1995, p. 122.
[1091] Giovannetti 1994, p. 223.

nell'ambito dell'inchiesta condotta da Huret nel 1891 viene presentato al pubblico come «le chef d'une école dite évolutive-instrumentiste»[1092]. Il riferimento a René Ghil, che si poteva forse già cogliere, implicito, nella nota di Cesareo a suoi *Canti sinfoniali*, diventa in questo caso esplicito, dal momento che proprio a Ghil è dedicata la raccolta. Secondo Ossani, si tratta di «un esperimento di *scrittura* che sembra portare all'eccesso l'intuizione simbolista di una poesia-musica», e per il quale si può avanzare l'ipotesi di «una lirica che nasce come traccia musicale su un testo *non scritto* […] e tenti di rappresentare quelle suggestioni poetiche e di trasformarle in pennellate di colori, in luci, in suoni»[1093].

Dal punto di vista prettamente metrico, tuttavia, le *Sinfonie luminose* non si presentano, nel complesso, come una raccolta marcatamente innovativa. Tralasciando per il momento la *Sinfonia a grande orchestra*. *Del giorno estremo della terra*, che verrà approfondita in seguito, si può fornire intanto una descrizione metrica degli altri testi:

Preludio. Voci delle pagine bianche – Mario Morasso
Sei strofe di sei versi ciascuna, endecasillabi e quinari alternati e rimati secondo lo schema: $A_{11}B_{11}c_5A_{11}B_{11}c_5$.

Scenario – Gino Borzaghi
Sei quartine di endecasillabi, con il primo e il quarto verso di ogni quartina rimati fra loro.

Orchestrazione prima. Del giorno estremo della terra – Mario Morasso
Tre quartine di endecasillabi a rima alternata, con in più le due rime di ogni quartina in assonanza fra loro.

Sinfonia in minore. L'eterna donna – Mario Morasso
Otto quartine di endecasillabi a rima alternata.

Motivo classico (sulle arpe). La danza delle fanciulle sul fiume – Mario Morasso
Cinque quartine di endecasillabi, rimati secondo lo schema ABBA ACCD DEEF FGGH HIIL (la prima quartina è a rime incrociate, nelle seguenti il primo verso riprende l'ultima rima della quartina precedente, il secondo e il terzo sono rimati fra loro, il quarto introduce una nuova rima).

In fondo al bosco (Notturno) – Gino Borzaghi
Il testo si compone di tre parti:
I. *Accordi*. Due strofe, ciascuna composta di sei ottonari trocaici, e una terza strofa composta di due ottonari con accenti di 1ª e 4ª seguiti da due novenari dattilici; in ogni strofa i versi sono in consonanza e parziale assonanza (della sola vocale atona).

[1092] Huret 1891, p. 108.
[1093] Ossani 1983, pp. 21-22.

II. *Andante e recitativo*: cinque strofe, rispettivamente di 5, 5, 3, 3 e 5 endecasillabi; le strofe di 5 versi sono caratterizzate dalla consonanza e dall'assonanza della vocale atona, mentre le due terzine sono a rima incatenata.

III. *Canto solo*: sedici strofe composte ciascuna da un quadrisillabo seguito da tre endecasillabi; in ogni strofa, il primo e il terzo endecasillabo sono legati da consonanza e assonanza della vocale atona finale, mentre il secondo endecasillabo è legato allo stesso modo al primo verso (quadrisillabo) della strofa successiva. In chiusura, si hanno un distico formato da quadrisillabo + endecasillabo e una terzina finale di endecasillabi. Fra gli endecasillabi si possono riscontrare un paio di irregolarità: il v. 2, «nell'anelito convulso della luce», che è ipermetro, e il v. 60, «Resta! Resta! Resta! Resta! Morremmo», che è un endecasillabo privo di accenti in 4ª e 6ª posizione.

Motivo contrappuntato a due voci. L'anima ai carmi
Si tratta di due testi affiancati. Il testo sulla sinistra, di Morasso, è composto da tre strofe di nove endecasillabi ciascuna, rimati secondo lo schema ABABABCCX, dove X corrisponde a B nella prima strofa, ad A nella seconda e nella terza; inoltre nella seconda strofa le rime in A e in B sono assonanti (in *-ere* e *-eme*), nella terza lo sono tutte e tre (in *-oco, -olo* e *-oro*). Il testo sulla destra, di Borzaghi, è formato anch'esso da tre strofe di nove versi ciascuna, ma si tratta di versi brevi, compresi fra il bisillabo e il senario, liberamente rimati e assonanzati.

Da questa rassegna si possono trarre alcune osservazioni generali. In primo luogo, tutti i testi presentano una precisa organizzazione strofica; la tipologia strofica più diffusa è senz'altro la quartina, ma in alcuni casi vengono impiegate strutture non tradizionali, e tuttavia perfettamente regolari, come la strofa di endecasillabi e quinari di *Preludio* o quella di un quadrisillabo e tre endecasillabi di *Canto solo*. Nei testi di Borzaghi, a differenza che in quelli di Morasso, si registrano alcuni casi di anisostrofismo, benché debole: in *Andante e recitativo* alla presenza di strofe di diversa misura (strofe pentastiche e terzine) fa riscontro la regolarità degli endecasillabi che le compongono, mentre nel testo conclusivo della raccolta le tre strofe sono diverse per formula sillabica, ma contano tutte lo stesso numero di versi. Per quanto riguarda le misure versali, il primato va sicuramente all'endecasillabo e, ad eccezione dei due casi registrati in *Canto solo* di Borzaghi, si tratta sempre di endecasillabi perfettamente regolari. Anche in questo caso, i testi di Borzaghi appaiono più vari, per l'impiego di ottonari e novenari in *Accordi*, e di versi brevissimi nella sua porzione del *Motivo contrappuntato a due voci*.

Ciò che accomuna tutti questi testi sul piano formale è sicuramente la cura per la veste fonica: sono state già indicate, per ogni poesia, le regolarità nell'impiego delle rime perfette, delle assonanze e delle consonanze, ma ad esse vanno aggiunte molte altre forme meno sistematiche di rimandi fonici. Nella *Orchestrazione prima* di Morasso, il titolo è seguito dall'indicazione «*Note fondamentali* u-i – *Accordo finale in* a», e le tre strofe sono rispettivamente costruite sul ricorrere di queste tre vocali, che va

ben oltre le rime e le assonanze a fine verso. Si veda ad esempio la prima strofa, tutta costruita sulla vocale *u*:

Un lùgubre sussurro giù nel muto
vüoto; un ululato su pel fiume
scuro; dall'hùmus ultimo 'l saluto
supremo e cupo fulge tra le brume.

E l'insistenza dei richiami fonici caratterizza tanto i testi di Morasso che quelli di Borzaghi; di quest'ultimo, si può citare ancora il *Motivo contrappuntato a due voci*, nella cui ultima strofa si intrecciano l'assonanza ancora una volta in *u*, sia in uscita sia all'interno dei versi, la rima *Urania* : *strania* (e poi *saturnia*) e varie allitterazioni, il tutto intensificato dalla brevità dei versi:

Urania,
l'azzurra musa
ai vati strania,
  saluta
i carmi lunari
squarcia la bruma
  saturnia,
fulgida aduna
l'umana natura.

Questo aspetto rimane importantissimo anche nella *Sinfonia a grande orchestra* che segue, nella raccolta, l'*Orchestrazione prima*, e ne condivide il titolo. Tuttavia, sul piano formale, questo testo presenta alcune significative differenze.

Sinfonia a grande orchestra. Del giorno estremo della terra

Turbina 'l mito:	5
Nell'anime serene fantasïose	12
come pendule pallidissime rose	12
li atavici peccati dei classici riti	13
aulorose catene	7
intessevano; dalle arene	9
luccicanti ai poeti, le sirene,	11(6^a)
piume di cigni rossi transvolanti	11(6^a)
nelli incanti	4
del sole, avean parole di vïole,	11(4^a6^a)
di flauti sovra l'acque fluttuanti.	10
Ascoltavano li uomini; chiari nella memoria	7''+7
(parlano i sogni di gloria di gloria)	11(4^a)

	i simboli de' consunti amori,	10
15	come bianchissimi steli	8
	d'asfodeli canori	7
	in azzurri geli apparivan feminei.	12''
	Dai veli dei secoli un maestoso coro,	13
	un tesoro, sovra cetre d'oro	10
20	e cento	3
	arpe d'argento,	5
	di aperte curve dell'incantamento	11(4ª)
	supremo tracciava. I fulgor delle comete	13
	di secrete onde di sete solcavano il mare.	14
25	Una visione di peccato solitaria	13''
	a l'aria vacua rammentava il secolare	13
	sforzo; nel profondo	6
	vagavano i mondi, e le cose e li atomi;	11''(5ª)
	rotondi	3
30	suoni tristissimi monotoni	9''
	pianamente ingenuamente	8
	per le vie dello spazio ridente	10
	alla notte silenziosa sulle mura	12
	l'ultimo scherno, come un'ampia illusione	12
35	d'una infinita pianura,	8
	gettavano in profumi	7
	di fantastici lumi	7
	d'orazione.	4
	La confessione estrema	7
40	delle cose canta la profezia	11(5ª)
	inascoltata e vana;	7
	emana dall'Immemoreo la sovrumana	13
	sorte da mille ritorte,	8
	e la suprema	5
45	voce ripete con l'impeto dei fiumi sulla foce:	16
	Morte, morte, morte.	6

I 46 versi sono suddivisi in sei strofe, la prima e la sesta di 8 versi, la seconda di 9 e le altre tre di 7: si tratta dunque di strofe diverse sia per misura che per formula sillabica, e questo rappresenta un caso unico all'interno della raccolta. Anche per quanto riguarda le misure versali[1094], l'aspetto di questo testo è ben diverso da quello delle altre *Sinfonie luminose*. La gamma dei versi impiegati è molto ampia, va infatti dalle tre alle

[1094] Per un'analisi sintetica di questo testo dal punto di vista mensurale, cfr. Giovannetti 1994, pp. 223-224.

sedici sillabe. Ci sono sicuramente degli endecasillabi, più precisamente 7: i vv. 7, 8, 10, 13, 22, 28, 40, anche se va notato che due di questi, il v. 28 («vagavano i mondi, e le cose e li atomi») e il v. 40 («delle cose canta la profezia») sono irregolari, con accento di 5ª. Ma sono più numerosi i versi che superano le 11 sillabe: 14, di cui 5 dodecasillabi (vv. 2, 3, 17, 33, 34), 6 tredecasillabi (vv. 4, 18, 23, 25, 26, 42), un doppio settenario (v. 12) e infine due versi lunghi dalla composizione più dubbia, ossia il v. 24 («di secrete onde di sete solcavano il mare») e il v. 45 («voce ripete con l'impeto dei fiumi sulla foce»). Tra le misure brevi, si contano 4 decasillabi (vv. 11, 14, 19 e 32), 2 novenari (vv. 6 e 30), 4 ottonari (vv. 15, 31, 35 e 43), 6 settenari (vv. 5, 16, 36, 37, 39 e 41), 2 senari (vv. 27 e 46), 3 quinari (vv. 1, 21 e 44), 2 quadrisillabi (vv. 9 e 38) e un trisillabo (v. 29).

Le misure lunghe risultano comunque le più interessanti, essendo in larga parte non canoniche. Secondo Giovannetti, emerge nel complesso la centralità dell'endecasillabo, che non solo è il verso più presente, ma può costituire anche la base dei decasillabi, analizzabili come endecasillabi acefali, e dei versi lunghi: in particolare, egli osserva che fra i tredecasillabi, la metà (vv. 4, 25 e 26) presenta un primo membro *a maiore* (nel v. 4) o *a minore* (nei vv. 25 e 26), e che i versi più lunghi (escluso il doppio settenario) possono essere analizzati come somma di un segmento breve e di un endecasillabo: «di secrete | onde di sete solcavano il mare» (v. 24), e «voce ripete | con l'impeto dei fiumi sulla foce» (v. 45)[1095]. Tuttavia, si può anche osservare che, in un simile contesto, l'endecasillabo appare piuttosto indebolito: il suo profilo prosodico viene messo in discussione dalla presenza di esemplari anomali, e sebbene, tra le misure di 10, 12, 13 o più sillabe, alcune si prestino effettivamente all'individuazione di endecasillabi, acefali, ipermetri o occultati, questo non vale certo per tutte. Fra i versi brevi, d'altra parte, il settenario, tradizionale compagno dell'endecasillabo (ma assente nel resto della raccolta), è solo lievemente più frequente delle altre misure.

Per quanto riguarda poi le rime, anche in questo caso è necessario prendere atto di una differenza rispetto agli altri testi della raccolta, e cioè che le rime ci sono, ma non seguono alcuno schema fisso. C'è una fittissima rete di rime perfette e imperfette, esterne ed interne (cui si aggiungono poi i frequenti fenomeni di allitterazione), e di fatto sono pochissimi i versi che rimangono del tutto irrelati. Lo si vede osservando più da vicino le prime due strofe: il v. 1, «Turbina 'l mito», pare irrelato ma di fatto è in rima imperfetta con *riti* (e *peccati*) al v. 4; il participio *transvolanti*, al v. 8, è in rima interna con *luccicanti* al v. 7, e la serie continua poi nella strofa successiva con *incanti* e *fluttuanti* ai vv. 9 e 11; al v. 10 il termine *vïole* è in rima con *sole* e *parole* all'interno dello stesso verso; l'aggettivo sdrucciolo *feminei*, su cui si chiude la seconda strofa, non rima con nessun altro termine, ma il sostantivo *geli*, all'interno del verso, rima con *steli* e *asfodeli* ai due versi precedenti.

Una simile tessitura di rimandi fonici dimostra che il principio musicale gioca un ruolo fondamentale nella costruzione di questo testo, come anche degli altri testi della

[1095] Cfr. *ivi*, p. 224.

raccolta; non altrettanto si può dire per il principio della corrispondenza tra forma e contenuto, o tra verso (o strofa) e pensiero. Lo testimoniano gli *enjambements*, molto frequenti in questo testo: se ne possono contare almeno una decina, tra i quali spiccano quelli interstrofici, come *transvolanti / nelli incanti* (vv. 8-9). In diversi casi, gli *enjambements* appaiono funzionali a mettere in evidenza relazioni di tipo fonico, come nella quarta strofa, dove le due inarcature forti dei vv. 26-27 e 29-30 fanno risaltare nel primo caso l'aggettivo *secolare*, in rima perfetta con *mare* (v. 24) e imperfetta con *solitaria* e *aria* (vv. 25-26), e nel secondo l'aggettivo *rotondi*, in rima interna con *mondi* e in consonanza con *profondo* (v. 27).

È possibile a questo punto operare un confronto fra questo testo e alcuni dei casi precedentemente analizzati: i *Canti sinfoniali* di Cesareo e, tra le *Armonie sinfoniche* di Lucini, soprattutto *La Danza d'amore*. Tutti questi testi sono accomunati dal persistere di un'organizzazione strofica, ma non isostrofica; la differenziazione delle strofe è più marcata nei *Canti sinfoniali*, più lieve nella *Danza d'amore* e in *Del giorno estremo della terra*. È interessante osservare che sul piano delle misure versali avviene esattamente il contrario. Cesareo, come si è visto, fa uso di una polimetria composta da versi tutti rigorosamente prosodici, ossia tutti riconducibili a modelli canonici; questo naturalmente è importante soprattutto per i versi di misura pari o superiore all'endecasillabo, e nei *Canti sinfoniali* gli endecasillabi sono tutti perfettamente regolari e i rari versi più lunghi sono sempre chiaramente riconoscibili come doppi senari o doppi settenari. Diversa è la situazione nei due testi di Morasso e di Lucini, che contano molti più versi lunghi, benché caratterizzati da profili differenti: nel caso di Morasso si tratta per lo più di versi che superano di poco l'endecasillabo, quindi dodecasillabi e tredecasillabi, mentre in Lucini compaiono anche versi più lunghi, riconducibili come si è visto in parte al modello esametrico, in parte alla somma di un endecasillabo e di un segmento breve (due interpretazioni che possono anche sovrapporsi). Si potrebbe individuare un filo conduttore fra questi testi, costituito dal primato dell'endecasillabo, ma anche su questo è necessario operare una distinzione: se la polimetria di Cesareo è fondata sulle tre misure fondamentali di endecasillabo, settenario e quinario, rispetto alle quali le altre misure rimangono marginali, nella *Danza d'amore* di Lucini e nella *Sinfonia a grande orchestra* di Morasso c'è sicuramente maggiore varietà; inoltre, in Morasso l'endecasillabo è soggetto a variazioni prosodiche e anisosillabiche, e accompagnato da varie misure brevi, mentre in Lucini endecasillabo, settenario e quinario sono frequentemente impiegati anche in composizione, fra di loro o con altre misure, e il *pattern* esametrico interferisce con quello endecasillabico. I due testi di Morasso e di Lucini assumono un aspetto diverso perché, benché la gamma versale sia in entrambi piuttosto ampia, il primo privilegia i versi brevi, mentre il secondo i versi lunghi e composti. In entrambi i casi, la presenza di versi non canonici, unita all'anisostrofismo e all'impiego libero della rima, porta a collocare questi testi ben più vicino al versoliberismo di quanto lo siano i *Canti sinfoniali* di Cesareo.

Tornando alle *Sinfonie luminose*, va detto che questa raccolta rappresenta, insieme alla successiva *I Prodigi*, pubblicata nel 1894[1096], l'apice della fase simbolista di Mario Morasso. Una fase nella quale, come si è visto, egli si ispira sicuramente a modelli teorici e poetici d'Oltralpe, in particolare a Verlaine e a René Ghil. Si tratta però di modelli che, se sono vicini al simbolismo, sono del tutto estranei al versoliberismo: Verlaine e Ghil si fecero promotori di numerose innovazioni formali, ma non adottarono mai il *vers libre*, e anzi si dichiararono sempre contrari ad esso. Gli esiti di fatto versoliberisti a cui Morasso giunge con *Del giorno estremo della terra* non sono probabilmente il risultato di un'influenza su di lui esercitata dai *vers-libristes* francesi, ma piuttosto delle modalità particolari con le quali Morasso sviluppa le istanze di innovazione già presenti nella poesia italiana e interpreta l'ambizione, diffusa dal simbolismo, alla sintesi fra le arti, e in particolare fra la poesia e la musica.

Già pochi anni dopo, comunque, le sue posizioni sarebbero cambiate: lo testimonia il suo articolo *Ai nati dopo il '70. La terza reazione letteraria*, pubblicato sul «Marzocco» nel 1897[1097]. Qui Morasso invita i giovani nati appunto dopo il 1870 – data significativa per la storia nazionale, in quanto è l'anno in cui Roma venne annessa al Regno d'Italia – a dare avvio a quella che si configura come la terza reazione al romanticismo, essendo la prima rappresentata dal verismo e la seconda da quello che Morasso definisce di volta in volta decadentismo, simbolismo o misticismo. Questa terza reazione si sta già verificando, secondo Morasso, in Francia (dove pure la data del 1870 è significativa, benché in senso negativo, essendo la data della sconfitta di Sedan); Italia e Francia seguono dunque percorsi paralleli, fermo restando il ritardo italiano. Quello che è più interessante è che la reazione auspicata da Morasso ha tratti nettamente nazionalistici: egli esprime infatti «la necessità di ringagliardire lo spirito nazionale, di ricostruire moralmente la razza in un'organica unità etnica», e il bisogno non solo «di mantenerci puri», ma anche «di far rifecondare nell'intimo del cuore quei mirabili germi della Latinità». Questa rappresenta una reazione contro «tutta una coorte di combattenti scesi dal Nord per dare il colpo di grazia all'antico immenso genio latino», contro «le falangi nordiche che mediante l'adito letterario oggi stavano per opprimere la latinità di un più pesante servaggio che non le orde barbariche sul suolo di Roma»; e si noti che fra i «capitani» di questo esercito straniero viene annoverato anche Wagner, che aveva rappresentato uno dei riferimenti culturali più importanti per i simbolisti francesi. In questo quadro, è chiaro che le istanze di liberazione metrica non trovano sbocco nella poesia successiva di Morasso; del resto già nei *Prodigi* si osserva un ritorno alla regolarità strofica, mensurale e rimica.

[1096] Mario Morasso, *I Prodigi*, Genova, Sambolino, 1894. Alcuni dei testi contenuti in questa raccolta difficilmente reperibile si possono leggere nell'antologia curata da Glauco Viazzi, *Dal simbolismo al déco*, Torino, Einaudi, 1981, tomo I, in cui le pp. 21-36 sono dedicate a Morasso.

[1097] Cfr. Morasso 1897, da cui sono tratte le successive citazioni. Stefano Verdino ha visto, in questa volontà di superamento del simbolismo attraverso una «reazione latina», un'affinità fra le posizioni espresse da Morasso e quelle assunte in Francia, già alcuni anni prima, da Jean Moréas: cfr. Verdino 1987, p. 141.

Ada Negri

Nella sua risposta all'inchiesta di «Poesia», ricostruendo gli esordi del verso libero italiano, Lucini, subito dopo aver parlato dei *Semiritmi* di Capuana e delle proprie *Armonie sinfoniche*, fa il nome di Ada Negri:

> Se il ricordo non m'inganna, poco dopo, Ada Negri nell'altro volume di versi «Tempeste», tentò una volta sola col «Senza Ritmo» una dolcissima sinfonia armonica di parole e di pensieri, con un risultato così perspicuo, che, né prima, né dopo, la sua poesia baldanzosa e selvaggia, ottenne mai più.[1098]

Fin da queste righe, quello di *Senza ritmo* – testo contenuto nella raccolta *Tempeste* del 1895 – viene presentato da Lucini come un caso isolato nella produzione poetica di Ada Negri: una «dolcissima sinfonia armonica» (che potrebbe dunque essere apparentata alle *Armonie sinfoniche*) che costituisce il suo risultato migliore, e mai più eguagliato. Nella *Ragion poetica*, Lucini sarà più duro nei confronti della poetessa, il cui astro è a suo parere già da tempo tramontato: «Quanto alla poesia, vibrò un istante il canto rude e virile di Ada Negri»[1099], scrive infatti, e ne elogia la prima raccolta, *Fatalità* (del 1892), nella quale afferma di aver trovato una «rude poesia proletaria», «il grido animale della poetessa povera», ma dichiara che questa «ex-ribelle» è stata ormai da tempo «addomesticata»[1100].

Che *Senza ritmo* costituisca un caso eccezionale nella poesia di Ada Negri è innegabile: come ha scritto Elisa Gambaro nel suo saggio dedicato proprio a questa poesia, «non c'è nessun dubbio che, dal punto di vista metrico, le sillogi poetiche della Negri anteriori al *Libro di Mara* si collochino tutte saldamente all'interno del sistema versificatorio tardo ottocentesco, senza nulla concedere ad istanze di sperimentalismo formale»[1101]. Il *Libro di Mara* è del 1919; tutte le raccolte precedenti – *Fatalità* (1892), *Tempeste* (1895), *Maternità* (1904), *Dal profondo* (1910) ed *Esilio* (1914) – sono composte in base al sistema metrico tradizionale.

Escluso il caso di *Senza ritmo*, dunque, la silloge *Tempeste* non sembra in alcun modo influenzata dai primi esperimenti versoliberisti, e si pone così in perfetta continuità, sul piano metrico, con la raccolta d'esordio *Fatalità*. Tutti i testi presentano una struttura strofica ben definita: su 58 poesie, ben 41 sono composte in quartine, e un'altra decina in strofe polimetriche dalla forma varia ed originale ma, in ogni testo, perfettamente regolare; restano tre poesie in terzine dantesche (*I sacrifici*, *Eterno idillio* e *Sconforto*) e due sonetti (*Istinto materno* e *Natività*), sempre in endecasillabi regolari e sempre regolarmente rimati. Quanto alle misure versali, la quasi totalità dei testi – 50 su

[1098] *Enquête* 1909, p. 114.
[1099] Lucini 1908, p. 107.
[1100] *Ivi*, pp. 117-118, n. 1.
[1101] Gambaro 2007, p. 65.

58 – è composta utilizzando la più tradizionale delle accoppiate, quella di endecasillabo e settenario; solo in pochi casi l'endecasillabo viene affiancato dal quinario (*Disoccupato*, *Sulla fossa di Giuseppe Grandi*), o il settenario dal doppio settenario (*Immortale*). Altre eccezioni sono costituite dai due testi in quadrisillabi (*L'ultimo duca* e *L'erede*) e dai due composti invece in quartine di tre novenari dattilici e un doppio senario, anch'esso dal ritmo dattilico, dal momento che i due senari sono accentati sulla 2ª e sulla 5ª sillaba (*Viola del pensiero* e *Ti vidi in sogno*): solo un indizio della predilezione per il ritmo dattilico che emergerà fortissima in *Senza ritmo*. Nessuna violazione al sistema nemmeno sul piano delle rime: i testi sono tutti rimati secondo schemi regolari, per lo più molto semplici, viene fatto ampio uso della rima ritmica fra parole sdrucciole, e i versi irrelati ricorrono comunque sempre in posizioni fisse.

Una certa volontà di sperimentazione metrica traspare forse da un testo, il terzo della raccolta, intitolato *L'incendio della miniera*, che si presenta come un testo polimetrico, nel senso che riunisce non solo diverse tipologie versali, ma diverse strutture metriche, più precisamente tre, che pure si succedono in tre blocchi separati l'uno dall'altro da uno spazio bianco. Il primo è costituito da 7 strofe di cinque versi, 3 endecasillabi e 2 quinari, alternati e rimati secondo lo schema $A_{11}b_5A_{11}B_{11}x_5$ (dove x è irrelato); il secondo si compone di 30 doppi settenari a rima baciata; il terzo è formato da 14 quartine di 3 endecasillabi e un settenario finale, con schema $A_{11}B_{11}A_{11}b_7$. Si tratta di un caso che potrebbe essere ricondotto al discorso sulla polimetria sviluppato da Bozzola a proposito della metrica ottocentesca[1102]; come nei casi da lui presentati, le diverse forme metriche vengono accostate ma rimangono ben distinte l'una dall'altra, e inoltre il passaggio dall'una all'altra trova corrispondenza sul piano tematico, poiché i martelliani descrivono il divampare delle fiamme nella miniera, mentre gli altri due blocchi strofici riguardano il momento precedente e quello successivo all'esplosione.

Elisa Gambaro ha messo in luce il fatto che la predilezione per le forme metriche tradizionali, e in generale caratterizzate dalla semplicità ritmica e dalla cantabilità, se da un lato consente alla Negri di «entrar in sintonia con il suo pubblico elettivo», un pubblico ampio e di recente scolarizzazione per cui l'impiego delle forme tradizionali rappresentava un necessario indice di letterarietà, dall'altro non deve essere interpretato come «riflesso di un'attitudine militante nella battaglia ottocentesca per una letteratura democratica», poiché a questa, come ad ogni altra battaglia letteraria, Ada Negri rimase sempre sostanzialmente estranea[1103].

E questo vale anche per la "battaglia" del verso libero. Lo dimostrano le brevi e vaghe righe inviate dalla poetessa in risposta all'inchiesta marinettiana – la stessa in cui il suo nome viene citato da Lucini fra quelli dei primi campioni del versoliberismo italiano: «Quanto all'inchiesta sul verso libero», scrive, «non ho idee ben chiare, forse. Mi pare che quando il poeta è veramente poeta, cioè creatore, crea da sé la veste ritmica del suo pensiero. Nulla è più dolce e più spontaneo e più "nature" di certi versi liberi di

[1102] Bozzola 2016, pp. 31-33.
[1103] Gambaro 2007, pp. 65-66.

Francis Jammes»[1104]. Si tratta di una risposta nella quale, secondo Gambaro, «l'enunciazione del consueto mito della parola creatrice non riesce a mascherare un certo imbarazzo nell'affrontare la questione in termini più articolati»[1105]. Tutto fa pensare, insomma, che Ada Negri fosse poco consapevole dei termini teorici della questione, e poco interessata ai suoi sviluppi pratici.

Rimane però il caso di *Senza ritmo*: una poesia che, per la sua forma e per il suo titolo, deve essere necessariamente ricondotta ad una poetica versoliberista, in un'epoca in cui questa muoveva ancora i suoi primissimi passi[1106].

Senza ritmo

A Nice Turri.
«Clair de lune», di Beethoven

	Passa pel chiuso salotto	8
	il brivido cupo dell'ombra:	9
	i tasti animati singhiozzano	9''
	sotto le dita tue bianche, o Nice:	10
5	e tu sei vestita di bianco	9
	come un fantasma. – Suona. –	7
	O pallida, o pallida, io so che ben presto morrai:	15
	che quando la tosse t'affanna	9
	ritiri dal labbro la tela macchiata di rosa.	15
10	Tu non mi parli, suoni:	7
	non vedo il tuo volto, non vedo	9
	gli occhi sognanti ove langue un desio di carezze,	14
	ove par che una lagrima tremi	10
	sempre:	2
15	vedo l'abito bianco,	7
	vedo i lunghi capelli di seta,	10
	e sento l'anima, l'anima,	8''
	l'anima tua, Nice!... vibrar ne le note.	12
	È Beethoven. – Quand'egli creava	10
20	la solenne armonia,	7
	tu non vivevi, Nice, io non vivevo:	11(4^a6^a)
	ma ciò che l'artista crea	8
	tutto il mondo lo beve,	7
	lo fa sua carne e suo sangue:	8

[1104] *Enquête* 1908, p. 58.
[1105] Gambaro 2007, p. 67.
[1106] Cfr. Giovannetti 1994, p. 27, n. 29: nel caso di *Senza ritmo*, la forma del componimento e il suo titolo permettono di cogliere agevolmente «il riferimento esplicito a una poetica in senso lato versoliberista». Il testo viene inoltre brevemente analizzato in Bertoni 1995, pp. 123-124.

ed ora, più di qualunque parola, 11(4ª7ª)
questa musica dice 7
ciò che tu senti, ciò che io sento. – Suona. – 11(4ª6ª)

Narran gli accordi gravi 7
l'occulta rovina del corpo tuo così bello, 14
minato dal male: 6
narran la tua gioventù che non vuole morire, 14
narran che tu sei sposa, 7
narran che tu sei madre, 7
che il bimbo tuo balbetta le prime vezzose parole, 16
e che per lui, per lui 7
t'aggrappi alla vita!... 6

Narran gli accordi gravi 7
che mentre tu passi lasciando nel mondo l'amore, 15
io vivrò disamata. 7
O Nice, ancora vent'anni, ancora trent'anni 13
dovrò trascinare nel mondo, 9
sola!... 2
Poi che amore ti chiama 7
vivi, e lascia ch'io, non rimpianta, muoia!... 11(5ª)

Tu non volgi la testa: 7
non vedo il tuo volto, non vedo 9
i tuoi occhi sognanti ove langue 10
un desio di carezze, 7
ove par che una lagrima tremi 10
sempre. – 2
A terra mi prostro e bacio l'abito bianco 13
io umana a te divina, 7
a te che domani morrai. 9

E dicon gli accordi gravi: 8
«Tu che resti nel mondo, tu che invochi l'amore, 14(7+7)
non perder tempo, non perder tempo, ama: 11(4ª7ª)
ama chi soffre e non spera: 8
tu debole e sola 6
pei deboli e i soli diventa robusta e possente: 15
fa che la gelida morte 8
dischiuda al tuo corpo la fossa 9
quando l'anima 4''
divisa in frementi brandelli, 9
sciolta in milioni d'atomi luminosi, 12
abbia già baciate 6
le dolci anime sole, piangenti su la terra: 14(7+7)

ama, l'amore è infinito 8
poi che infinito è il dolore.»[1107] 8

Nell'analizzare questo testo, sembra inevitabile partire dal titolo, evidentemente metapoetico – e si tratta dell'unico titolo di questo genere nella raccolta – che ne mette in evidenza la particolarità, benché non debba certo essere preso alla lettera: la poesia in questione non è affatto priva di ritmo, ma solo priva di una struttura metrica regolare. Accanto al titolo va poi segnalata l'indicazione in epigrafe, «*Clair de lune*», *di Beethoven*, che spiega e giustifica la particolare fisionomia del testo attraverso il riferimento ad un modello musicale. Così, la poesia risulta caratterizzata da una «scoperta intenzionalità mimetica»[1108], e ispirata alla «suggestione mimetica di un referente musicale»[1109]. Va osservato che questo riferimento alla dimensione musicale è qualcosa di profondamente diverso rispetto a quello che caratterizza i *Canti sinfoniali* di Cesareo, le *Armonie sinfoniche* di Lucini o le *Sinfonie luminose* di Morasso e Borzaghi. Nel caso di questo testo di Ada Negri, non c'è alle spalle alcuna riflessione sul rapporto che intercorre fra poesia e musica, né alcuna presa di posizione critica sulla questione, ma solo la volontà dichiarata di provare a restituire, attraverso la forma poetica, le sensazioni prodotte da uno specifico brano musicale. Insomma, l'autrice mette in chiaro fin dall'inizio che questa poesia rappresenta un caso eccezionale, e ne legittima l'eccezionalità. Come ha osservato Elisa Gambaro, titolo ed epigrafe sono un modo per «circoscrivere, e di fatto depotenziare, ogni possibile accusa di lesa letterarietà»[1110].

La poesia si compone di sette strofe, rispettivamente di 6, 12, 9, 9, 8, 9 e 15 versi. I versi impiegati vanno nel complesso dalle 2 alle 16 sillabe, ma oltre la metà (35 su 68) sono settenari, ottonari e novenari, le tre misure in assoluto più frequenti. Gli endecasillabi invece sono sorprendentemente rari: solo 4 (vv. 21, 25, 44 e 56), di cui peraltro uno dalla forma prosodica del tutto irregolare, con accenti di 3ª, 5ª e 8ª (v. 44, «vivi, e lascia ch'io, non rimpianta, muoia!...»).

Fra le misure superiori all'endecasillabo, si contano poi 3 dodecasillabi sicuri (vv. 18, 27 e 64), 2 tredecasillabi (vv. 40, 51), 2 doppi settenari (vv. 55, 66) ed infine 8 versi di misura compresa fra le 14 e le 16 sillabe che potrebbero essere riconducibili al modello dell'esametro barbaro, con più sicurezza quelli il cui secondo membro è costituito da un novenario dattilico:

v. 7	O pallida, o pallida, ‖ io so che ben presto morrai	6'' + 9
v. 9	ritiri dal labbro ‖ la tela macchiata di rosa	6 + 9
v. 12	gli occhi sognanti ‖ ove langue ‖ un desio di carezze	5 + 10 o 8 + 7
v. 29	l'occulta rovina ‖ del corpo tuo così bello	6 + 8
v. 31	narran la tua gioventù ‖ che non vuole morire	8 + 7
v. 34	che il bimbo tuo balbetta ‖ le prime vezzose parole	7 + 9

[1107] Negri 1895.
[1108] Gambaro 2007, p. 69.
[1109] Bertoni 1995, p. 123.
[1110] Gambaro 2007, p. 69.

v. 38	che mentre tu passi | lasciando nel mondo l'amore	6 + 9
v. 59	pei deboli e i soli | diventa robusta e possente	6 + 9

Il ritmo dattilico è tuttavia, in questo testo, una tendenza che va ben oltre il richiamo, certo presente in alcuni versi, all'esametro carducciano. Si potrebbe persino riconoscere, in questa cadenza dattilica, un principio strutturante della poesia, un'omogeneità ritmica che tende a controbilanciare l'eterogeneità delle misure versali. La si avverte lungo tutto il testo, anche se in alcuni punti – specialmente nelle prime due strofe e nelle ultime due – risulta più marcata che in altri. Infatti, guardando alla conformazione dei versi maggiormente impiegati, si osserva che, se i settenari si dividono equamente fra quelli con accento di 3ª (vv. 15, 20, 23, 26, 39, 43, 45, 48) e quelli con accento di 4ª (vv. 6, 10, 28, 32, 33, 35, 37, 52), gli ottonari sono prevalentemente accentati sulla 1ª e sulla 4ª sillaba (vv. 1, 57, 60, 67, 68), i novenari sono tutti di 2ª e 5ª (vv. 2, 3, 5, 8, 11, 41, 46, 53, 61, 64) e i decasillabi tutti di 3ª e 6ª (vv. 13, 16, 19, 47, 49). Il loro accostamento crea effetti di continuità ritmica, come in questo passo:

	O pallida, o pallida, io so che ben presto morrai:	6+9 (2^a 5^a 8^a 11^a 14^a)
	che quando la tosse t'affanna	9 (2^a 5^a 8^a)
	ritiri dal labbro la tela macchiata di rosa.	6+9 (2^a 5^a 8^a 11^a 14^a)
10	Tu non mi parli, suoni:	7
	non vedo il tuo volto, non vedo	9 (2^a5^a)
	gli occhi sognanti ove langue un desio di carezze,	8+7 ($1^a4^a7^a10^a13^a$)
	ove par che una lagrima tremi	10 ($3^a6^a9^a$)
	sempre	2

Resta da prendere in considerazione la presenza, o meglio l'assenza, in questo caso, delle rime. Come ha osservato Bertoni, «il testo elimina ogni rapporto sistematico di rime, senza che neppure l'assonanza vi trovi riconosciuta una funzione specifica»[1111]. Il dato è tanto più significativo se si pensa che la rima è una componente fondamentale in tutti gli altri testi della raccolta, dove viene sempre impiegata secondo schemi regolari.

Se la varietà dei versi impiegati può essere compensata da una certa uniformità ritmica, a bilanciare l'assenza delle rime c'è una trama di figure di iterazione che Elisa Gambaro ha attribuito all'influenza whitmaniana, precisando che Ada Negri conobbe la poesia di Whitman nel 1892, quando Ettore Patrizi le fece dono delle sue liriche, e che queste suscitarono in lei grande entusiasmo[1112].

In *Senza ritmo*, iterazioni e anafore contribuiscono senz'altro alla coesione del discorso poetico, intervenendo nella costruzione dei singoli versi, delle singole strofe, e mettendo anche in relazione le strofe l'una con l'altra. La seconda strofa, ad esempio, si

[1111] Bertoni 1995, p. 123.
[1112] Cfr. Gambaro 2007, p. 66, n. 1.

apre con la ripetizione del vocativo *O pallida, o pallida* (v. 7) e si chiude con quella, triplice, del sostantivo *l'anima* (vv. 17-18), mentre il suo periodo principale è costruito sulle ripetizioni di *non vedo* (v. 11), *ove* (vv. 12-13) e *vedo* (anaforico, vv. 15-16); nella terza strofa invece ripetizione e variazione mettono in luce l'affinità fra la poetessa e l'amica: *tu non vivevi* […] *io non vivevo* (v. 21); *ciò che tu senti, ciò che io sento* (v. 27). Da una strofa all'altra, si possono osservare la chiusa – *Suona.* –, comune alla prima e alla terza, e l'identico attacco «Narran gli accordi gravi» della quarta e della quinta, poi ripreso con variazione nell'ultima, «E dicon gli accordi gravi».

Ma il caso più significativo è sicuramente quello dei vv. 11-14, che vengono riproposti ai vv. 46-50, con una segmentazione leggermente diversa: in particolare il v. 12, «gli occhi sognanti ove langue un desio di carezze», viene trasposto ai vv. 47-48, «i tuoi occhi sognanti ove langue / un desio di carezze». Si crea così un lieve *enjambement*, che si aggiunge al precedente (*non vedo / i tuoi occhi sognanti*) e al successivo (*tremi / sempre*), e che mette in luce il carattere dinamico di questo tipo di versificazione. I vv. 46-48, infatti, si presentano rispettivamente come un novenario dattilico, un decasillabo anapestico e un settenario, ma la continuità ritmica che li caratterizza renderebbe anche possibile ricostruirli in maniera diversa, individuando un altro novenario dattilico (*non vedo i tuoi occhi sognanti*) e un altro decasillabo anapestico (*ove langue un desio di carezze*).

Dunque, dei tre criteri in base ai quali si può definire, secondo Mengaldo, la "metrica libera", *Senza ritmo* ne rispetta sicuramente due, ovvero la perdita della funzione strutturante della rima e l'anisostrofismo, mentre potrebbe restare qualche dubbio sulle misure versali utilizzate, mai del tutto estranee alla gamma di possibilità offerte dalla metrica tradizionale e da quella barbara. Tuttavia, se mettiamo a confronto questa poesia con i *Canti sinfoniali* di Cesareo, anch'essi composti in strofe libere ma in versi tradizionali, possiamo osservare alcune differenze: la gamma di tipologie versali qui impiegata da Ada Negri non solo è diversa da quella di Cesareo, imperniata non su endecasillabo, settenario e quinario ma piuttosto su settenario, ottonario e novenario (versi, gli ultimi due, che Cesareo non utilizza mai), ma è anche più ampia, e si estende ben oltre l'endecasillabo, comprendendo anche versi di probabile matrice esametrica; si tratta, insomma, di una versificazione più varia e certo non direttamente legata al modello leopardiano. Un'altra differenza, ancor più evidente, riguarda l'impiego della rima, pervasivo nei *Canti sinfoniali* e del tutto assente in *Senza ritmo*.

Dall'altra parte, si può tentare un confronto con la poesia di Sormani, con la quale c'è indubbiamente un'affinità tematica: come la sorella con la quale il poeta ha compiuto l'*Ultima passeggiata*, anche Nice Turri, a cui è dedicato il testo di *Senza ritmo*, è una giovane donna colpita dalla malattia e condotta alla morte nonostante la sua voglia di vivere per coloro che le stanno accanto. Sul piano formale, i due testi sono sicuramente accomunati dall'anisostrofismo, dall'assenza della rima e, per contro, dall'impiego di figure iterative e anaforiche, che evidenziano la struttura retorica del discorso poetico e ne accentuano il tono patetico e malinconico. La differenza è data

dalle misure versali, e si può riassumere nella constatazione che, mentre il testo di Sormani è caratterizzato da una forma tendenzialmente prosastica, la poesia della Negri non fa alcuna concessione alla prosa; se è probabile che Sormani stesso considerasse *Ultima passeggiata* un brano di prosa poetica, il testo di Ada Negri, pur definito *Senza ritmo*, non avrebbe mai potuto essere scambiato per prosa, ed è infatti incluso a pieno titolo in una raccolta di versi.

Romolo Quaglino

A Romolo Quaglino si è già accennato in precedenza, a proposito della recensione ai suoi *Dialoghi d'Esteta* stilata nel 1899 – l'anno stesso della loro pubblicazione – da Luigi Capuana, che ne dava la seguente descrizione (curiosamente adattabile, come si è visto, anche ai suoi *Semiritmi*):

> Chi apre il libro […] può credere, a prima vista, che si tratti di un volume di poesie. Tra i grandi margini bianchi si allineano infatti righe più o meno corte che hanno l'apparenza di versi, di strofe; ma cominciando a leggere, egli si avvede che l'esteta ha voluto ingannarlo. Ingannarlo fino a un certo punto; giacché se non ci sono i versi, c'è la poesia; se non ci sono i piedi esatti degli endecasillabi, dei settenari, c'è però un quissimile di ritmo che non irrita l'orecchio e che anzi lo alletta con studiate cadenze di accenti, con abili avvolgimenti di periodo da tenere benissimo luogo di verso, senza la ibrida intenzione della prosa poetica.[1113]

E la conclusione di Capuana era che «il poeta ha fatto bene a sciogliersi dalle pastoie del ritmo, che non concede certe libere agilità neppure ai suoi più poderosi domatori»[1114].

Nell'ambito degli studi metrici, il nome di Romolo Quaglino è stato messo per la prima volta in relazione alla questione del verso libero da Mengaldo che, nelle sue *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni*, osserva come quest'ultimo non si collochi in una posizione d'avanguardia dal punto di vista della metrica libera, dal momento che «esperimenti notevoli di metrica libera in senso pieno erano già stati largamente attuati, fra gli anni novanta e i primissimi del secolo nuovo, da autori come Sormani e poi Quaglino, Sinadinò, Saffiotti»[1115]: autori dei quali allora non si sapeva praticamente nulla, come ha fatto notare Menichetti[1116].

Per quanto riguarda Romolo Quaglino, egli non viene citato se non di sfuggita nei maggiori studi sul verso libero italiano[1117]; più attenzione gli è stata dedicata dalla critica che si è occupata della poesia simbolista in Italia[1118] ma, naturalmente, in una prospettiva diversa. Esiste tuttavia uno studio complessivo di Antonella Gallino su *La*

[1113] Capuana 1899, p. 271.
[1114] *Ivi*, p. 277.
[1115] Mengaldo 1984, p. 185.
[1116] Cfr. Menichetti 1990, p. 83.
[1117] Solo da Giovannetti 1994, p. 98, n. 33 (in relazione a *Il segreto*, un testo di Quaglino pubblicato nel gennaio 1906 da «Poesia») e p. 288, n. 158 (a proposito della recensione di Capuana ai *Dialoghi d'Esteta*).
[1118] Cfr. in particolare Rogante 1984 (su Romolo Quaglino in relazione al Simbolismo lombardo) e Fumi 1992 (sulla poesia simbolista italiana, il cui corpus comprende anche le opere di Quaglino).

metrica di Romolo Quaglino[1119], pubblicato nel 1999, e a questo soprattutto si farà riferimento nelle pagine che seguono.

Dalla metrica regolare a quella libera

Romolo Quaglino nasce a Milano nel 1871 da una famiglia agiata, il che gli consente di dedicarsi interamente alla letteratura; la sua produzione è in effetti piuttosto ampia, tra raccolte poetiche e romanzi. Fondamentale per la sua attività poetica è, nell'ultimo decennio dell'Ottocento, l'amicizia con Lucini, tant'è vero che i due, negli anni 1894-1895, «costituiscono il primo nucleo teorico e creativo» del gruppo simbolista lombardo[1120]. Nel 1894, *Il Libro delle Figurazioni Ideali* di Lucini esce corredato di due *Prolegomena*, l'uno a firma dello stesso Lucini e l'altro di Quaglino; due anni dopo Lucini ricambia con l'ampia e densa *Epistola Apologetica* premessa alla prima raccolta di Quaglino, *I Modi. Anime e Simboli* (1896), cui segue l'anno successivo la seconda, *Fior' brumali* (1897).

Queste due prime raccolte, composte in parte in metri regolari e in parte in metri barbari, testimoniano l'ottima competenza tecnica dell'autore[1121]; come scrive Capuana a proposito dei *Dialoghi*, «al Quaglino intanto non si potrà dire che abbia scelto questa libera forma di ritmo perché il verso non obbedisce alla sua mano»[1122]. Gallino osserva inoltre non solo che la sua prosodia è perfettamente regolare, ma anche che la sua pratica poetica non sembra tradire alcun disagio, alcuna insofferenza per il sistema metrico tradizionale[1123]. Si possono già notare, tuttavia, alcuni aspetti che saranno poi caratteristici anche della metrica libera dei *Dialoghi*, e che dimostrano quindi una certa continuità fra le due esperienze: la tendenziale corrispondenza fra la struttura metrica e quella sintattica, e quindi la rarità degli *enjambements*; il gusto per i vocaboli sdruccioli; soprattutto, la sostanziale irrilevanza di fenomeni fonico-timbrici e, d'altra parte, la ricchezza di figure iterative e anaforiche[1124].

Quanto ai metri barbari, per i quali il poeta si rifà con precisione al modello carducciano, essi lasciano intravedere un certo gusto per la variazione personale che dimostra, secondo Gallino, «quanto egli avesse recepito, sin dall'inizio, la tensione potenzialmente liberalizzante della riforma carducciana»[1125]. Vale la pena di citare in particolare il caso di *Semiritmo barbaro*, un componimento il cui titolo fa già presagire una stretta relazione fra metrica barbara e metrica libera, e che per di più è dedicato a Lucini. Il testo si compone di 13 distici più un verso conclusivo:

[1119] Cfr. Gallino 1999. L'articolo compendia la Tesi di Laurea di Antonella Gallino, *La metrica di Romolo Quaglino (1871-1938). Un contributo per la storia del verso libero italiano*, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, A.A. 1998/99, relatore prof. Aldo Menichetti.
[1120] Rogante 1984, p. 637.
[1121] Cfr. Gallino 1999, p. 43.
[1122] Capuana 1899, p. 278.
[1123] Cfr. Gallino 1999, p. 45.
[1124] Cfr. *ivi*, pp. 45-47.
[1125] *Ivi*, p. 51.

	Perché, poeta, ti struggono quelle astruse visioni	5+11 / 8’’+7
	donde l’idea fluisce tortuosa e monca?	7+5
	Perché non elevi il verso, ne la quiete solenne	8+7
	de tuoi monti severi, lungi guardando il lago?	7+7
5	L’imagine risplende tersa dinanzi al pensiero	7+8
	e nel vivace lampo de l’occhio rapito riposa	7+9
	con la gentile gaiezza d’un trillo vibrante per l’aria.	8+9
	Amo le forme belle, irradiate da gemme preziose	7+10
	ed i tuoi cavalieri volanti a l’incerto avvenire,	7+9
10	amo il limbo cortese, che il nobile carme rivela	7+9
	e le ribalde seduzioni de le tue maghe bionde.	5+11 / 9+8
	Pur questi fregi squisiti hai strappato a la viva natura,	8+10
	pur queste forme audaci hai ritratto dal vero ammirando.	7+10
	Allor non meglio forse ritornare al ben noto cammino	7+10
15	e l’antica fede nei versi austeri riconfermare?	6+10
	Odi intorno fremere un gracidio di corvi insolenti,	6’’+10
	odi il rauco sogghigno di una turba misteriosa.	7+8
	Non io, diserto cantore, chiedo forti carmi a la patria,	8+9
	ma strali pe’ codardi nemici del pensiero: –	7+7
20	vo’ che risuoni balda la lirica nova e redenta	7+9
	e ne fremano vinti i mille oziosi de l’avvenire; –	7+10
	vo’ che almeno nel giorno de le battaglie feroci,	7+8
	nel non lontano giorno de l’epica rivolta,	7+7
	il canto inghirlandato di veneri preziose rammenti	7+10
25	l’alto concetto e la fede, che i padri audaci ne appresero;	8+8’’
	vo’ che il peana sociale da l’indotta turba deriso	8+9
	nel tuo peana fraterno trovi plauso e conforto.[1126]	8+7

È chiaro che questi versi lunghi e composti si rifanno al modello barbaro dell’esametro e del pentametro; tuttavia, a differenza di quanto avviene negli altri componimenti barbari di Quaglino, qui il modello viene ripreso in maniera molto più

[1126] Quaglino 1896, pp. 11-12.

libera, con una grande varietà di combinazioni, al punto che, malgrado l'organizzazione in distici, non si coglie l'alternanza di esametri e pentametri caratteristica del distico elegiaco. Si possono sicuramente individuare alcuni perfetti esametri e pentametri carducciani (in particolare i vv. 6, 9, 10 e 20, composti di settenario + novenario dattilico, e i vv. 4, 19 e 23, doppi settenari), ma non mancano versi dalla composizione più incerta (ad esempio, quelli che compongono il primo distico): come osserva Gallino, «ciascun verso è bimembre, ma la posizione della cesura, in taluni casi irrimediabilmente ancipite, non permette di discernere in modo univoco la fisionomia delle composizioni»[1127]. L'esperimento del *Semiritmo barbaro* testimonia sicuramente, da parte di Quaglino, una certa volontà di innovazione formale, a partire dall'esempio barbaro carducciano.

I *Dialoghi d'Esteta*, pubblicati nel 1899, segnano comunque un notevole cambiamento, anche sul piano formale, rispetto alle prime raccolte, e vengono accolti con maggior interesse dalla critica, come dimostrano la recensione di Capuana e quella di Marinetti su «Anthologie-Revue»[1128]. Ed è proprio in virtù dei *Dialoghi* che Quaglino viene citato da Lucini nella sua risposta all'inchiesta marinettiana, entrando così a far parte della genealogia del verso libero italiano:

> Prima che comparissero le «Laudi» dannunziane, un completo e pregevole volume di versi liberi si affermava coi «Dialoghi d'Esteta» (1899) di Romolo Quaglino; dove senza smancerie, senza irritamenti, senza caprioleggiare funambolico, la nuova prosodia aveva già raggiunto un tale grado di sicurezza quale altrove invano lo si cercherebbe nei tentativi.[1129]

All'epoca però il sodalizio con Lucini era già entrato in crisi: le successive raccolte poetiche di Quaglino (*Cibele madre*, del 1903, e *Filottete*, del 1905) mostrano chiaramente, sia sul piano contenutistico che formale, l'allontanamento dal Simbolismo e un tendenziale ritorno al classicismo. Nella sua *Ragion poetica*, Lucini esprime in toni amari il suo rammarico per la perdita di un compagno che ha condiviso i suoi stessi ideali e che in seguito li ha rinnegati, rinunciando ad una ricerca poetica originale[1130]. Ne ricorda però ancora con piacere i *Dialoghi d'Esteta*, dove Quaglino aveva provato la sua originalità «colla trovata di un metro, con acutezza di rime aritmiche e suonanti ad un punto, che non opprimono né caricano il pensiero filosofico, non l'involgono in densità oziose, ma l'inguantano come una maglia»[1131].

[1127] Gallino 1999, p. 54.
[1128] Cfr. Rogante 1984, p. 639.
[1129] *Enquête* 1909, pp. 114-115.
[1130] Cfr. Lucini 1908, p. 596: «Ricco di molte doti, Romolo Quaglino, giovane, libero dalla fatica giornaliera del lavoro per vivere, un giorno ardente e deliberato, poteva pretendere alle più ardite altezze, se, giunto a metà cammino, o sfiduciato, o male intenzionato, non avesse eletto la grande via polverosa e comune, imbrancatosi alla coda de' consuetudinari».
[1131] *Ibidem*. Può essere interessante osservare che qui Lucini impieghi un'espressione simile a quella adottata qualche anno prima per Saffiotti, del quale aveva lodato il fatto che il verso «sia logico al suo

I *Dialoghi d'Esteta*

I *Dialoghi* sono un'opera ampia e dalla struttura piuttosto complessa: aperti da un'*Invocazione* e chiusi da un *Epilogo*, comprendono dodici sezioni, a cui si aggiungono due *Intermezzi*. Inoltre ciascuna delle sezioni, tranne le prime due (*Favola e istoria* e *Uomini e forze*), è preceduta da un breve *Preludio*. *Invocazione*, *Epilogo*, *Intermezzi* e *Preludi* si distinguono dal resto della raccolta perché mancano della forma dialogica che la contraddistingue: le dodici sezioni infatti corrispondono ad altrettanti dialoghi, composti da interventi attribuiti a diversi personaggi. Questi variano da una sezione all'altra; tuttavia, a partire dalla seconda (*Uomini e forze*), tra loro c'è sempre l'Esteta, al quale si affianca, in *Le metamorfosi*, *Le due anime* e *La oscura rinuncia*, la Esteta; un caso particolare è quello della sezione *Le schiave*, in cui invece a parlare è soltanto l'Esteta (e questo spiega forse il sottotitolo di *Meditazione*).

Come scrive Gallino, l'opera «allude al genere rappresentativo, senza tuttavia porne in essere il codice specifico: è assente una trama intesa in senso tradizionale, oltre che un ambientamento descrittivo delle scene, le quali prendono luogo in un'atmosfera quasi rarefatta, senza tempo»[1132]. Di fatto, la forma dialogica è un pretesto per l'esposizione di riflessioni di carattere estetico. Certo questo ne fa un testo piuttosto arduo alla lettura: lo osserva anche Capuana, spiegando che ciò avviene perché, «nell'intenzione dell'autore, non è destinato al volgo dei lettori»[1133].

È inevitabile, considerato anche il rapporto d'amicizia e di collaborazione fra Quaglino e Lucini, notare la somiglianza fra i *Dialoghi d'Esteta* e la luciniana *Prima Ora della Academia*, che si presenta anch'essa come un'opera drammatica, composta di un *Prologo*, un *Intermezzo* e un'unica scena, il tutto in forma dialogica. Nella *Prima Ora*, il richiamo alla dimensione teatrale è ancora più evidente, per via dell'elenco delle *Dramatis personae* che precede il testo e delle pur rare didascalie che collocano i personaggi nei giardini di Versailles, al calar della sera; nei *Dialoghi d'Esteta*, invece, non viene data alcuna indicazione in merito. Ma, ai fini del nostro discorso, la differenza più significativa è un'altra: mentre nella *Prima Ora* di Lucini è possibile, come si è visto[1134], cogliere una differenziazione formale che richiama quella, propria del melodramma, fra recitativi e arie (i primi in versi lunghi non rimati, le seconde in versi brevi e rimati), questo non vale invece per i *Dialoghi* di Quaglino, che risultano uniformi, sul piano della versificazione, in tutte le loro parti. E, considerato che *La Prima Ora della Academia* viene pubblicata nel 1902 (benché la sua composizione sembri risalire al 1895), i *Dialoghi d'Esteta* del 1899 rappresentano il primo testo così ampio che si possa dire interamente composto in una forma metricamente libera.

---

pensiero, non lo amputi, non gli venga floscio ed esuberante, ma lo inguanti con flessibile giustezza anatomica» (Lucini 1903, p. 153).

[1132] Gallino 1999, p. 56.

[1133] Capuana 1899, p. 277.

[1134] Cfr. Bertoni 1995, p. 149.

Data l'ampiezza dell'opera, si è deciso di analizzare una delle sezioni che la compongono, e più precisamente la quinta, intitolata *Le metamorfosi*[1135], con il corrispondente *Preludio*, per un totale di 421 versi. Se ne riporta qui di seguito una breve porzione, per dare un'idea del suo aspetto complessivo:

	La creazion stessa è follia, –	8
	il Genio follia. –	6
	Il Genio vive ne l'idea,	9
	che, primo, dominò:	7'
220	essa è il patrimonio, la gloria,	9
	la speranza, la fede;	7
	il lampo, che lo designa e consacra, –	11(2^a7^a)
	e la cifra, che lo distingue. –	9
	Li altri? li altri vivono fra le idee,	11(5^a)
225	le vecchie idee,	5
	come gufi tra i ruderi,	7''
	tra cimiteri abbandonati. –	9
	Ma l'idea nuova,	5
	accarezzata con carezza d'amante,	12
230	baciata con baci di fuoco,	9
	si accende, come un marmo,	7
	e vive e feconda e s'eterna	9
	ed ama, come una bella donna,	10
	i femminei ornamenti,	7
235	e se ne sparge i capelli	8
	e le mani e le braccia e tutto il corpo. –	11(6^a)
	Essa, – l'idea, – è la fedelissima donna,	12 / 13
	che spazia nel pensiero,	7
	come ne l'immensità del cielo, –	10
240	e senza tregua si rimuta,	9
	giovane sempre	5
	e migra dal ritmo del verso	9
	a li orrori del dramma	7
	a le profondità del racconto,	10
245	per riuscirne, immacolata,	8
	e salir, astro augurale, a' minor' uomini.[1136]	12''

Questo brano corrisponde ad uno degli interventi attribuiti all'Esteta. L'estensione delle singole battute dei *Dialoghi* è molto variabile (da un unico verso fino a più pagine), e quelle più ampie possono presentare una suddivisione strofica, segnalata a volte da una riga bianca, a volte (come in questo caso) soltanto dal rientro di alcuni versi. Capita di tanto in tanto di osservare il susseguirsi di strofe della stessa misura, ma

[1135] Quaglino 1899, pp. 101-125.
[1136] *Ivi*, pp. 115-116.

si tratta di effetti momentanei; il fenomeno appare eccezionalmente sistematico soltanto in tre *Preludi*: quello di *Marmi e bronzi*, in cui 10 strofe tristiche si alternano a 10 versi singoli; quello de *Le schiave*, in 7 strofe pentastiche; e soprattutto quello di *In via*, composto di 4 strofe tristiche accomunate, oltre che dal numero di versi, anche dal fatto che il primo è sempre visibilmente più breve dei due successivi. Si tratta insomma di un isostrofismo per l'occhio già ampiamente sperimentato dai *Semiritmi* di Capuana:

	Stanno le carni,	5
	come una coppa aperta ad accogliere;	10''
	sta, come un prezioso scrigno, la mente. –	11(5^a)
	L'anima de le cose,	7
5	inesauribile, piove ne la coppa ospitale, –	15
	ne la mente filtra per oscure vene. –	12
	Il poeta careggia l'arpa:	9
	anche l'anima sua è un'arpa melodiosa:	12 / 13
	come un vino scintilla, com'eco fonda risuona. –	15
10	Il poeta attende:	6
	sogna la parola, che esprima il bacio	11(5^a)
	de le chiare linfe sul mistero de le perle.[1137]	14

Nel resto dei *Dialoghi*, comunque, l'organizzazione strofica c'è, ma è priva di ogni forma di regolarità. Completamente assente è invece la rima, così come ogni fenomeno sostitutivo: gli unici rimandi a fine verso sono quelli determinati dalla ripetizione degli stessi termini, come avviene, nel brano citato da *Le metamorfosi*, con *follia* (vv. 216-217) o con *idee* (vv. 224-225).

Veniamo ora alla versificazione. Come si può osservare nell'intervento dell'Esteta, a prevalere sono le misure brevi, inferiori all'endecasillabo, e l'osservazione viene più che confermata dall'analisi complessiva della sezione de *Le metamorfosi*, dal momento che, su 421 versi totali, ben 354 (ossia l'84%) non arrivano alle 11 sillabe. Quanto ai 67 versi rimanenti, il gruppo più cospicuo è quello degli endecasillabi, ben 38, che però si dividono equamente fra endecasillabi canonici (18) e anomali (20). Questi ultimi presentano schemi prosodici di $2^a/3^a$ e 5^a, $2^a/3^a$ e 7^a, oppure di 5^a e 7^a; nel brano riportato ne sono un esempio il v. 222, «il lampo, che lo designa e consacra» (2^a7^a) e il v. 224, «Li altri? li altri vivono fra le idee» (3^a5^a). I dodecasillabi sono in tutto 19, e presentano strutture molto varie: oltre la metà sarebbero analizzabili come endecasillabi ipermetri, per via degli accenti in posizioni compatibili con quelle dell'endecasillabo (per quanto il valore di questo dato, in presenza di tanti endecasillabi canonici, possa benissimo essere messo in discussione), alcuni si presentano come doppi senari, mentre altri hanno strutture più difficilmente classificabili: tra questi si

[1137] *Ivi*, p. 223.

può contare anche l'ultimo verso del brano citato, «e salir, astro augurale, a' minor' uomini» (v. 246), con un accento di 4ª che risulta però molto indebolito da quello di 3ª, e un altro di 7ª.

Nelle tipologie versali più lunghe, fra le 13 e le 17 sillabe, è ancora più difficile individuare delle costanti strutturali, e anche la scansione è incerta. La misura più lunga è comunque quella di 17 sillabe (rappresentata dal solo v. 200, «assurgiam dunque a la reciproca nostra divinità»), e questo sembra valere non solo per la sezione di testo qui analizzata, ma per i *Dialoghi* nel loro complesso[1138]. Il dato è di certo significativo, visto che questa era la misura massima dell'esametro barbaro carducciano, e fa pensare che esso rimanga il modello di riferimento per i rari versi lunghi impiegati, che sono generalmente composti, come osserva Gallino, in maniera tale da risultare «almeno allusivamente riconducibili all'area esametrica»[1139]. Tuttavia, è chiaro che c'è una certa differenza tra questi versi e quelli impiegati da Quaglino nei suoi precedenti componimenti in metri barbari, che riproducevano i modelli carducciani in maniera evidente e piuttosto standardizzata[1140].

Analizzando la poesia in metri regolari dei *Modi* e dei *Fior' brumali*, Gallino osserva una «propensione agli effetti di uniformità e inerzia ritmica verticale»[1141], e riconosce la stessa tendenza anche nei *Dialoghi*. A determinare questo effetto è in primo luogo la significativa presenza di vocaboli sdruccioli che, anche questa, è un tratto metrico e stilistico costante della produzione poetica di Quaglino, riscontrabile tanto nei primi componimenti in metri tradizionali e barbari quanto nei *Dialoghi*. Rimanendo all'interno della sezione de *Le Metamorfosi*, il fenomeno è particolarmente evidente nella prima strofa del dialogo, immediatamente successiva al *Preludio*, che è attribuita questa volta alla figura femminile della Esteta:

	Luglio trionfa	5
30	su le rive del lago tranquille,	10
	nei seni, che *accolgono*	6''
	le colline e i monti verdi,	8
	come in un bagno desiato:	8 / 9
	luglio trionfa nel sole,	8
35	grand'occhio, che guarda	6
	giù per l'*etere* senza *fremiti*, –	9''
	nei *vesperi* lunghi, gravi e *tepidi*,	10''
	quando la *solitudine* è ne le cose	12

[1138] Cfr. Gallino 1999, p. 59, dove si osserva che Quaglino arriva a toccare le 18 sillabe solo un paio di volte nell'intera raccolta.
[1139] *Ibidem*.
[1140] *Ivi*, p. 51. Si noti che, da una sezione all'altra dei *Dialoghi*, si può riscontrare una certa variazione nell'impiego delle misure versali. Ad esempio, nella sezione *Le due anime* (il cui testo viene riportato anche da Viazzi 1981, I, pp. 66-73) i versi lunghi sono percentualmente più numerosi (circa il 34% del totale); tuttavia, le misure lunghe impiegate sono le stesse (quasi tutti endecasillabi canonici o non canonici, dodecasillabi e tredecasillabi), e anzi presentano una minore varietà rispetto alla sezione de *Le metamorfosi* (non compaiono versi superiori alle 15 sillabe).
[1141] Gallino 1999, p. 46.

	e il pensiero cerca la *solitudine* de' cieli:	15
40	luglio trionfa,	5
	spavaldo *lievito*	5''
	per le cime de' cipressi rade,	10
	per i tigli odorosi,	7
	per li olivi argentei,	6
45	e par che una eccessiva insolenza di vita	13
	turbini sotto l'acque *immobili*	9''
	e ne l'aria, d'incompresa luce, scialba. –[1142]	12

Si contano, in questo brano, 5 sdrucciole in uscita di verso (vv. 31, 36, 37, 41 e 46), ma altrettante sono quelle collocate all'interno dei versi, e sempre in prossimità delle altre (si veda in particolare la concentrazione ai vv. 36-39, con *etere* e *fremiti*, *vesperi* e *tepidi*, e le due occorrenze di *solitudine*, e poi la coppia del v. 46, *turbini* e *immobili*). La loro presenza va ad accentuare la cadenza dattilico-anapestica propria di questi versi iniziali, e per la quale Quaglino dimostra una particolare propensione.

Secondo Gallino, «il ricorso a vocaboli sdruccioli in segmenti successivi o ravvicinati», che consente di parlare di «"propagazione" proparossitona» e può determinare una certa uniformità ritmica, è uno dei fenomeni che concorrono al meccanismo della *redditio*[1143], ossia della ripetizione asistematica. Questo viene individuato come un tratto caratteristico della poesia metricamente libera di Quaglino, che riguarda sia la dimensione metrica (in cui rientra anche il fenomeno della cadenza proparossitona), sia quella retorica e sintattica. Infatti, i versi dei *Dialoghi* sono intessuti di figure iterative, anafore e parallelismi: lo si può osservare già nell'ultimo passo citato, il cui verso d'apertura («Luglio trionfa») viene ripreso due volte, al v. 34 (nella forma ampliata «luglio trionfa nel sole») e al v. 40; ai vv. 42-44 si ha poi un esempio di costruzione anaforica con *per* iniziale. Ma nell'intero dialogo de *Le Metamorfosi* se ne possono individuare molteplici esempi; ne selezioniamo tre in cui la struttura iterativa determinata dall'impiego congiunto di anafora e parallelismo sintattico caratterizza intere unità strofiche:

L'oblio è *ne l'*opera, –
nel raggio di sole,
che penetra da le socchiuse cortine, –
nel giallo arco di luce,
che fora la notte, –
nel ricordo scialbo d'una visione,
che da l'esilio arride. –[1144]

Ora, cominciano

[1142] Quaglino 1899, pp. 105-106.
[1143] Gallino 1999, p. 66.
[1144] Quaglino 1899, p. 111.

li strani connubi
de l'istoria ne la memoria,
e noi siamo i protagonisti fatali
cingenti *lorica e coturno*
tunica e saio
lancia e scapolare
catena e corona
clamide e peplo, –
protagonisti *di tutti i poemi*,
di tutti i drammi,
di tutte le favole,
per le terre, *per* i tempi, a volo. –[1145]

In noi, anima, vive
tanta idealità
da riempir la cruna di *mille* anime, –
tante fantasime,
da accender il cuore a *mille* poeti, –
tanta vaghezza
da infiorare il volto a *mille* donne. –[1146]

La diffusione di fenomeni di questo tipo mette in evidenza un ulteriore aspetto della versificazione dei *Dialoghi d'Esteta*, vale a dire la sua stretta correlazione con la sintassi: questa è evidenziata anche dall'impiego frequente del trattino a fine verso (non in sostituzione della normale punteggiatura, ma in aggiunta ad essa), ed è confermata dal fatto che gli *enjambements*, oltre che piuttosto rari, sono sempre poco marcati, complice anche la misura non troppo lunga dei versi. Nel brano d'apertura del dialogo *Le metamorfosi*, si potrebbero individuare delle inarcature ai vv. 31-32 («nei seni, che accolgono / le colline e i monti verdi») e vv. 35-36 («grand'occhio, che guarda / giù per l'etere senza fremiti»): in entrambi i casi, tuttavia, il fenomeno passa quasi inosservato, proprio per la brevità dei versi e perché comunque la corrispondenza con la sintassi viene immediatamente recuperata alla fine del secondo verso.

Non si può dunque che concordare con Gallino sul fatto che, nei *Dialoghi*, la segmentazione versale – il *découpage* – sembra avere una motivazione sintattica e retorica: è cioè la struttura sintattica e retorica del discorso a determinare la forma dei versi[1147]. Posto che la metrica dei *Dialoghi d'Esteta* è senz'altro libera – rispettando tutti e tre i criteri della definizione mengaldiana – è inevitabile interrogarsi sulle sue origini, o meglio sulle influenze e sugli stimoli di cui essa è (e non è) testimonianza. Citando per l'ultima volta Gallino:

[1145] *Ivi*, pp. 119-120.
[1146] *Ivi*, p. 121.
[1147] Cfr. Gallino 1999, pp. 63 e 66.

> È ben evidente che il dominio di un'eloquenza di tal specie pertiene innanzitutto alla retorica, piuttosto che allo spettro suggestivo ed evocativo di una sapiente orchestrazione musicale: in questo senso non attecchiscono in Quaglino le novità del linguaggio dannunziano e, diversamente, pascoliano, nel senso di una motivazione fonosimbolica dei rapporti tra significante e significato; egli accoglie, piuttosto, come costitutivo quel principio di iterazione, di "propagazione" di medesimi elementi semantici, che è proprio di tante poetiche a cavallo fra i due secoli.[1148]

Non c'è minimamente traccia, nei *Dialoghi d'Esteta*, della ricerca fonico-timbrica sviluppata dai poeti simbolisti francesi, e in particolare da quel René Ghil che ha ispirato ad esempio i *Canti sinfoniali* di Cesareo o le *Sinfonie luminose* di Morasso e Borzaghi: l'assenza della rima, nonché di qualsiasi forma alternativa di richiami fonici, dimostra chiaramente che Quaglino non è interessato alla dimensione musicale del linguaggio poetico. L'impiego che egli fa della metrica libera – in un'opera di ampio respiro, che sviluppa in forma dialogica contenuti ad alta densità concettuale – è sicuramente molto vicino a quello di Lucini. Dal punto di vista della versificazione, tuttavia, si osserva una certa differenza, perché in Quaglino il verso lungo di matrice probabilmente esametrica non ha un ruolo altrettanto preponderante né una struttura altrettanto facilmente individuabile. Ben più di quanto si riscontri in Lucini, la metrica libera di Quaglino è determinata dallo sviluppo sintattico e retorico del discorso, e testimonia quindi una notevole indipendenza rispetto al sistema tradizionale.

[1148] *Ivi*, p. 47. Il passo si riferisce alla poesia in metri tradizionali di Quaglino, ma si adatta perfettamente anche alla metrica dei *Dialoghi*, a ulteriore riprova della continuità fra le due esperienze.

Agostino John Sinadino

Nella rassegna di scrittori e poeti cui è dedicata una parte significativa della sua *Ragion poetica*, Lucini presenta anche Agostino John Sinadino:

> pargolo di mista razza, nato da una bella danzatrice milanese e da un ricco pascià levantino, greco d'Alessandria d'Egitto, prodotto incompleto, ma degno di studio e di qualche considerazione, nella categoria dei grotteschi geniali e delli innocenti e formidabili sgretolatori di retorica e di leggi ch'io abbia mai conosciuto; prodigio e demenza.[1149]

Se la genealogia, come osserva Paul-André Claudel, è un po' romanzata, la realtà è comunque tutt'altro che banale: Sinadino nacque nel 1876 a Il Cairo, figlio di un ricco uomo d'affari greco e di una giovane dell'alta borghesia milanese, arrivata in Egitto nel 1871 insieme al padre, un musicista che faceva parte dell'orchestra riunita per la prima rappresentazione dell'*Aida* di Verdi, al Teatro dell'Opera della capitale. Sembra quindi che Sinadino abbia trascorso l'infanzia e l'adolescenza fra l'Egitto e l'Italia; alla morte del padre, nel 1890, si stabilì con la madre a Milano, continuando comunque a compiere frequenti viaggi ad Alessandria d'Egitto[1150]. Già da queste poche informazioni emerge una figura complessa sul piano culturale e anche linguistico. Secondo Claudel, «*né dans un entre-deux, Sinadino n'aura jamais une identité communautaire précise, ni une langue d'appartenance unique et déterminée*»[1151]. All'italiano e al greco, lingue apprese in famiglia, Sinadino avrebbe aggiunto negli anni successivi anche l'inglese e soprattutto il francese, lingua nella quale è composta una parte importante della sua produzione poetica, oltre che la maggior parte della sua corrispondenza[1152].

I suoi esordi letterari, tuttavia, sono in italiano, e sono costituiti da quattro opere pubblicate in un breve arco di tempo, fra il 1898 e il 1901. Si comincia con *Le presenze invisibili* (Alessandria d'Egitto, Albert Zoller, 1898), *plaquette* di appena dieci componimenti poetici; segue *La donna dagli specchi* (Milano, Bassi & Protti, 1900), racconto in prosa; poi le *Melodie* (Lugano, Tessin-Touriste, 1900), raccolta poetica di più ampie dimensioni; infine *Solennità: la Festa* (Lugano, Tessin-Touriste, 1901), che costituisce, come scrive giustamente Claudel, «le plus surprenant, le plus novateur et le plus mystérieux des quatre livres»[1153]. Si tratta di quattro opere notevolmente diverse l'una dall'altra, ma accomunate dagli stretti legami che intessono con la produzione simbolista francese e belga, della quale il giovane Sinadino, come emerge anche dalla

[1149] Lucini 1908, pp. 610-611.
[1150] Per le informazioni bibliografiche, cfr. Claudel 2008, pp. 37-43.
[1151] *Ivi*, p. 39.
[1152] Cfr. *ivi*, p. 40.
[1153] *Ivi*, p. 48.

sua corrispondenza, aveva certamente una conoscenza molto approfondita[1154]. Dopo queste prime quattro pubblicazioni, si osserva una pausa di alcuni anni; nel 1910 appare la raccolta *Il dio dell'attimo* (Alessandria d'Egitto, A. Mourès & Co.), di cui uscirà una nuova versione ampliata nel 1924 (Milano, Bottega di Poesia); al 1929 risale la pubblicazione delle *Poësies 1902-1925* in francese (Paris, Marcel Sénac); al 1934 quella della sua ultima opera, *Vitae Subliminalis Aenigmata. Idillio d'Hyla* (Milano, Edizioni Corbaccio).

La ricostruzione delle vicende biografiche di Sinadino e della sua produzione letteraria è piuttosto recente, e segue diversi decenni di quasi totale oblio; tra le cause di quest'ultimo, accuratamente illustrate da Claudel[1155], c'è innanzitutto l'isolamento di Sinadino rispetto agli ambienti, già di per sé ristretti e isolati, del simbolismo italiano. In seguito alla pubblicazione delle sue prime opere, Sinadino entrò in contatto con il circolo simbolista messinese, quello di Enrico Cardile, Tito Marrone, Federico De Maria, Umberto Saffiotti; di questi, i primi tre lo citeranno, nei loro testi critici, riconoscendo di averne subito l'influenza[1156]. Intorno al 1899-1900 Sinadino dovette poi incontrare Lucini, che sarebbe stato uno dei suoi pochissimi sostenitori di un certo calibro, e Marinetti: lo testimonia l'esistenza di alcune copie delle opere di Sinadino a loro dedicate[1157]. Tuttavia, nel complesso, Sinadino sembra essere sempre rimasto, come puntualizza Claudel, «aux marges du monde littéraire»[1158]. A questo si aggiunge, causa e conseguenza del suo isolamento, l'estrema originalità delle sue opere, tali da apparire ai contemporanei decisamente bizzarre, se non del tutto illeggibili, e la loro ridottissima diffusione (*Le presenze invisibili*, *Melodie* e *La Festa* furono stampate in appena 100 esemplari), riflesso di una concezione decisamente aristocratica della letteratura, che non ne favorì certo la circolazione.

A Glauco Viazzi e alle sue ricerche sulla poesia simbolista italiana si deve la pubblicazione, nel 1972, di un'antologia di *Poesie* di Sinadino[1159], all'interno della quale in particolare vengono riprodotte integralmente due raccolte, le *Melodie* e *Il dio dell'attimo* (nella versione del 1910), cui si aggiungono il componimento conclusivo de *Le presenze invisibili*, due brani tratti da *La Festa* e ampi estratti dalla successiva versione de *Il dio dell'attimo* e da *Vitae Subliminalis Aenigmata*. Sinadino viene anche inserito nell'antologia curata da Viazzi, *Dal simbolismo al déco*, del 1981[1160]. Al 1986 risale il primo studio critico a lui interamente dedicato, quello di Ernesto Citro[1161]: si tratta di uno studio tematico, sviluppato in quattro percorsi che attraversano buona parte della poesia di Sinadino: *Melodie*, *Il dio dell'attimo* e *Vitae Subliminalis Aenigmata*, più le *Poësies* in francese. Non viene considerata *La Festa*, della quale Citro dichiara che

[1154] Cfr. *ivi*, pp. 45-46.
[1155] Alla questione sono dedicate in particolare le pp. 241-263.
[1156] Cfr. *ivi*, pp. 51-52.
[1157] Cfr. *ivi*, pp. 52-53.
[1158] *Ivi*, p. 58.
[1159] Cfr. Sinadino *Poesie*.
[1160] Cfr. Viazzi 1981, I, pp. 137-147.
[1161] Cfr. Citro 1986.

«abbiamo pochissimo, praticamente soltanto i due componimenti riprodotti nell'opera curata da G. Viazzi, che vengono ripresi dal *Verso libero*» di Lucini; ma anche le *Melodie* sembrano essere praticamente introvabili, e Citro dichiara di essersi basato sulla copia in possesso di Viazzi[1162]. Un fondamentale passo in avanti è stato fatto negli ultimi anni, con il già più volte citato lavoro di Paul-André Claudel, *Le poète sans visage. Sur les traces du symboliste A. J. Sinadino (1876-1956)*, pubblicato nel 2008[1163], che fornisce un quadro completo sulla figura e sull'opera di Sinadino, nonché un'esauriente bibliografia. A Claudel si deve anche la cura dell'edizione fac-simile de *La Festa*, apparsa nel 2006, che riproduce una copia dell'opera ritrovata l'anno precedente[1164]. Sempre nel 2006 sono stati pubblicati anche gli ultimi manoscritti del poeta, a cura di Margherita Orsino-Alcacer[1165].

Nella monografia di Claudel la questione delle innovazioni formali, e più precisamente metriche, caratteristiche della produzione poetica di Sinadino viene naturalmente toccata ma, comprensibilmente, non molto approfondita: l'impiego del verso libero e, nel caso de *La Festa*, il suo superamento, vengono presentati come dati acquisiti, senza entrare nel dettaglio dell'analisi metrica dei testi[1166]. In relazione al verso libero, Sinadino è stato citato da Mengaldo nelle *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni*[1167], e Giovannetti gli ha dedicato alcune pagine della sua *Metrica del verso libero italiano*, prendendo in considerazione alcuni testi delle *Melodie*[1168]. In questa sede si intende approfondire la questione facendo riferimento alla prima produzione poetica di Sinadino; lasciando da parte *La donna dagli specchi*, che come si è detto è un racconto in prosa, si concentrerà l'attenzione sulle tre raccolte *Le presenze invisibili*, *Melodie* e *La Festa*[1169].

Le presenze invisibili

L'opera d'esordio di Sinadino è una *plaquette* dal formato quadrato e interamente stampata con inchiostro verde smeraldo. Comprende dieci componimenti dall'aspetto molto diverso l'uno dall'altro, intitolati *Preludio*, *Persuasione alle tristezze irrimediabili*, *Sonata in amaranto*, *Dissonanze*, *Il senso nuovo*, *Commiato*, *Polifonie*,

[1162] *Ivi*, p. 148.
[1163] Cfr. Claudel 2008. La monografia deriva dalla tesi di dottorato discussa nel 2006, *Dans l'angle mort de l'histoire: Agostino J. Sinadino (Le Caire, 1876 - Milan, 1956) ou le Grand Livre égaré entre les langues* (Université Paris-Sorbonne, relatore prof. François Livi).
[1164] Cfr. Sinadino 1901. La copia del 1901 è stata ritrovata presso la Biblioteca Comunale di Portoferraio, all'Isola d'Elba, e viene descritta da Claudel nelle *Note al testo*, pp. VII-X.
[1165] Margherita Orsino-Alcacer, *Agostino John Sinadinò, Manuscrits inédits (1947-1953)*, Tolosa, PUM, 2006.
[1166] Un accenno all'impiego del *vers libre* in *Le presenze invisibili* e *Melodie* si trova a p. 281; per *La Festa* invece se ne parla a p. 297.
[1167] Cfr. Mengaldo 1984, p. 185.
[1168] Cfr. Giovannetti 1994, pp. 224-226.
[1169] Per *Le presenze invisibili* è stata consultata la copia conservata presso la Biblioteca della Fondazione Il Vittoriale degli Italiani; per il testo delle *Melodie*, si farà invece riferimento all'antologia del 1972 curata da Glauco Viazzi, nella quale la raccolta viene riportata integralmente; per *La Festa* ci si baserà sull'edizione fac-simile dell'originale pubblicata nel 2006 a cura di Paul-André Claudel.

Pallori, *Aria dei rimpianti* e *La morte del poeta*. La volontà del giovane poeta di richiamarsi al simbolismo francese è evidente dalla citazione in esergo di Francis Jammes, dalla dedica di *Commiato* a Stéphane Mallarmé e dal riferimento, ne *Il senso nuovo*, ad «un saggio mirabile sul silenzio rivelatoci da Maurizio Maeterlinck»[1170]; inoltre, molti dei titoli scelti mettono in evidenza la stretta relazione che si intende instaurare, sul modello dei simbolisti francesi, fra poesia e musica.

Nonostante il numero ridotto di testi, la raccolta presenta una notevole varietà formale, rispetto alla quale la disposizione dei componimenti non sembra casuale. Infatti i primi sei, da *Preludio* a *Commiato*, possono essere classificati come *poèmes en prose*, mentre gli ultimi tre sono in metri regolari: *Pallori* e *Aria dei rimpianti* sono composti in quartine di endecasillabi a rima incrociata, e *La morte del poeta* è addirittura un tradizionalissimo sonetto di endecasillabi con schema ABBA ABBA CDE CDE[1171]. Fra questi due gruppi si situa *Polifonie*: testo in versi, ma dalla forma irregolare.

Le poesie in prosa si presentano composte di paragrafi di varia estensione, in genere molto brevi, ma impaginati come prosa e, nella maggior parte dei casi, autonomi dal punto di vista sintattico, come si può vedere già in *Preludio*:

> Il tramonto è di fiamma come il cuor d'un opale.
>
> Quello straniero che erra lungh'essi i filari di quei pioppi armonici – senza fine e senza scampo – è un umano assai mesto ed anche assai stanco.
>
> Egli erra, come si sfoglian l'ore delicate, l'una dopo l'altra, simili a rose.
>
> Egli non è mai solo, però che assidue lo accompagnino invisibili presenze.
>
> Egli non è mai solo, senza fine e senza scampo.
>
> Quelle persuasive presenze dolci, d'anime che non son nate, d'anime che devon vivere, d'anime che son morte, di nostalgie e di rimpianti (un'infanzia un giardino sul lago Maggiore; il conforto di piove leggere, miti come la mano che addolcisce nella sua palma i pensieri del Poeta) urgono i silenzi e inducon la sua anima alle tristezze irrimediabili.
>
> I loro giuochi son giuochi d'Ombra.
>
> … Anche lo hanno persuaso a morire dolcemente e senza scampo.[1172]

Non mancano, tuttavia, passi nei quali la prosa assume un aspetto più frammentato: ad esempio, in *Persuasione alle tristezze irrimediabili* – vera e propria collezione di immagini del repertorio decadente e simbolista – il corpo centrale del testo è formato da una serie di paragrafi brevissimi, per lo più di una sola frase, spesso nominale, tutti interrotti da un punto e virgola e da due punti di sospensione, e separati l'uno dall'altro da un asterisco:

[1170] Sinadino 1898, p. 40.
[1171] Il testo di questo sonetto viene riportato da Lucini nella *Ragion poetica*, e di seguito da Viazzi (cfr. Lucini 1908, p. 609 e Sinadino *Poesie*, p. 9).
[1172] Sinadino 1898, pp. 7-8.

E tutte le musiche e tutti i poemi e tutti gli universi irrivelati ancora;..

*

Il rimpianto di sonorità defunte;..

*

Una progressione cromatica interrotta – (senza rimedio);..

*

La dolente captività d'un fuggitivo amore;..

*

E tutto l'indicibile d'un'anima che si vela;..

*

L'attesa misteriosa d'una rivelazione;..[1173]

Ma il caso più interessante, sotto il profilo metrico, è quello di *Polifonie* – titolo che forse già suggerisce la varietà e l'irregolarità formale:

	Il cielo!: un càlice ténero di rugiade	13
	diluite nei muschi vellutati	11(6ª)
	de le radure. – Il cielo!: un volto di stupore	13
	chino a bévere odori	7
5	su dal mar su dai boschi salienti!	10
	Arpe d'alba! di liquide voci tra i mirti	13
	preludî. O tremuli alvéoli de le foglie	12
	translucide…. (pallidi intrichi	9
	di nervi delicati capturano il Sole	13
10	esiguo, suscitando armoniche ignorate…)	13
	Cadenze di ritmiche palme,	9
	dolcezze di gamme aromali.	9
	prodigate su l'ala de le brezze!	11(6ª)
	— Udite! – una rôca fanfara	9
15	di corni lontananti…. e un più remoto	11(6ª)
	stormir di rame patetiche quando	11(4ª)
	prorompe in tumulto la caccia!	9

Come si vede, si tratta di tre strofe, le prime due di 5 versi e la terza di 7. La misura dei versi varia in maniera irregolare, benché si possano individuare tre misure prevalenti: il novenario, sempre dattilico (vv. 8, 11, 12, 14 e 17), l'endecasillabo, sempre canonico (vv. 2, 13, 15 e 16), e il molto meno comune tredecasillabo (vv. 1, 3, 6, 9 e 10). Questo può risultare da varie composizioni: il v. 3, per esempio, è un doppio settenario, seguito da un altro settenario isolato, mentre al v. 6 la struttura sintattica permette di distinguere un quadrisillabo e un ulteriore novenario dattilico. Ma è anche possibile intrepretare il tredecasillabo come una trasposizione in italiano

[1173] *Ivi*, p. 14.

dell'alessandrino francese, con il quale Sinadino doveva avere una grande familiarità[1174]. La variazione delle misure versali non esclude comunque l'*enjambement*, che Sinadino pratica sempre, sia nella poesia regolare che in quella libera. In *Polifonie* le inarcature sono piuttosto numerose; le più evidenti sono quelle dei vv. 7-8 e 9-10, fra sostantivo e aggettivo, e quella dei vv. 16-17, che isola la congiunzione *quando* a fine verso. Infine, va osservata l'assenza della rima, e anche di eventuali fenomeni sostitutivi: si possono individuare soltanto una rima imperfetta ai vv. 2-3 (*stupore* : *odori*) e una rima interna ai vv. 12-13 (*dolcezze* : *brezze*).

Questa prima brevissima raccolta poetica di Sinadino presenta quindi già diversi motivi di interesse, a livello formale: per la compresenza di poesie in prosa e in versi; per la sperimentazione, nell'ambito del *poème en prose*, di diverse forme di organizzazione e di segmentazione del testo, che arrivano fino ai limiti del verso; per la presenza di un primo testo metricamente libero, sotto ogni punto di vista (strofico, versale e rimico): il primo di questo tipo pubblicato da Sinadino.

Melodie

La raccolta delle *Melodie*, pubblicata nel 1900, si presenta in continuità con la precedente nella raffinatezza della fattura – libro di grande formato, copertina decorata, testo stampato esclusivamente sulle pagine di destra, utilizzando inchiostro nero e rosso – e per il rimando, ancora una volta, alla dimensione musicale. La struttura dell'opera è resa complessa dalla presenza di numerose sezioni, talvolta corrispondenti ad un unico testo, talvolta a più brani, che possono essere interpretati come distinti o come parti di uno stesso testo. Le si può così schematizzare, indicando nella colonna di sinistra i titoli delle sezioni e in quella di destra i titoli (o gli incipit) dei componimenti che ne fanno parte:

Melodie	*Melodie [Segni, con sortilegio acerbo]*
Sonetto liminare	*Sonetto liminare* *Offerta*
Melodie fiorentine	I. *La torre di Giotto* II. *Le nuvole* III. *Le cascine* IV. *Gli olivi e i cipressi*
I fari	*I fari*

[1174] A questo proposito, si potrebbe notare che, dei cinque tredecasillabi presenti in *Polifonie*, quattro hanno un accento sulla 6ª sillaba, caratteristico dell'alessandrino tradizionale (vv. 3, 6, 9 e 10), mentre l'altro (v. 1) ha un accento di 4ª, proprio dell'*alexandrin ternaire*, che era particolarmente diffuso nella poesia di fine secolo.

Le sensualità segrete	A G… *Melodia [Un idoletto di brun'oro]*
Opôra	*Opôra* I. *[Notte! una vertigine di rose]* II. *[Eri un'onda e gemevi nella notte]*
Melodia semplice	*Melodia semplice*
Ode al Dio	*Ode al Dio*
Motivi orchestrali	*Mare tenebrarum* *Piccola orchestra*
Allusioni mistiche	I. *[Suonano intermessi]* II. *[Medita mistico il Sagittario]*
Atonìe	*Lied delle atonìe* *Melodia [Lontana come una morta sognata]* *Melodia [Lùcono le rose bianche]*

Considerando ciascuno di questi testi separatamente, si contano quindi 22 componimenti che, dal punto di vista formale, appaiono molto diversi. Anche in questo caso, li si potrebbe dividere in tre gruppi comprendenti, il primo, le poesie in prosa; il secondo, le poesie riconducibili a forme metriche regolari; il terzo, le poesie caratterizzate da una forma sostanzialmente libera. Certo questa classificazione, seppur funzionale, è, come si potrà vedere, tutt'altro che netta, innanzitutto per la presenza di un testo che sembra collocarsi proprio al confine fra la prosa e il verso, e poi perché, da una parte, la "regolarità" di molte poesie è inficiata da piccole infrazioni e, dall'altra, la "libertà" metrica non esclude del tutto la presenza di alcune forme di regolarità.

Il primo gruppo, quello delle poesie in prosa, comprende sicuramente due testi, *I fari* e *Melodia semplice*, due veri e propri *poèmes en prose*, molto curati sul piano stilistico, lessicale e sintattico. Si potrebbe aggiungere anche il brano *A G…*, il primo della sezione *Le sensualità segrete*: poche righe di prosa che tuttavia sono tratte da *La Festa* – ancora inedita, ma già in via di composizione – e vengono riportate in corsivo, di modo che non è chiaro se si tratti di una citazione in esergo o di un testo a pieno titolo. C'è poi il caso del componimento iniziale della raccolta, anch'esso molto breve, che si direbbe formato di tre brevi paragrafi di prosa, se non fosse per la continuità sintattica fra il primo e il secondo, che li fa apparire come una forma ibrida fra la prosa e il versetto:

> Segni, con sortilegio acerbo, incisi su la claustrale di sibillini silenzî verginità vestita,

nella voluta del verbo vostro: – coppa – si circonscrive e suggella il genitabile suono dormente e bramosía di voli e voci diverse, per una delicatezza dissonanti, nella rifluente marea pensosa d'istrumentali sposalizî.

Per le vegetazioni dei suoni, – selva selvaggia forte – errando smarrite, con trascinate tinnienti catene, ànime sospirose della verace via.[1175]

Veniamo ora al secondo gruppo, quello delle poesie riconducibili – dal punto di vista versale e in parte strofico – a forme regolari. Se ne può proporre la seguente descrizione:

Sonetto liminare	Sonetto in endecasillabi, con schema rimico ABAB ABAB CDC EED. Gli endecasillabi sono tutti canonici; l'unica incertezza riguarda il v. 3, «officio – nel Cerimoniale ascoso», che avrebbe accenti di 2ª e 8ª, a meno che non si decida di collocare un accento sulla preposizione *nel*, o di valorizzare l'accento secondario sulla seconda sillaba di *Cerimoniale*.
Offerta	Tre strofe, ciascuna composta di tre versi, tutti esametri barbari secondo il modello standard, formati da un settenario seguito da un novenario dattilico.
La torre di Giotto	Tre quartine di settenari, con l'eccezione del v. 7, «*ceselli: cerebri strali*», che conta una sillaba in più. La prima quartina è a rima incrociata; la seconda pure, ma con una rima imperfetta ai vv. 6-7 (*stellari* : *strali*); nella terza invece i primi due versi sono irrelati e i due successivi a rima baciata.
Le nuvole	Tre quartine di settenari. Nelle prime due solo i versi pari sono rimati fra loro, mentre la terza è composta di versi tutti irrelati.
Le cascine	Alternanza di settenari e endecasillabi, prima in quartine (4), poi in terzine (2), con un verso finale isolato. La scansione presenta alcune particolarità, come l'*enjambement* interno all'avverbio *segreta-mente*, ai vv. 2-3, e l'uscita del v. 3 con la preposizione articolata scissa: «ne la memoria il sogno alto, segreta- / mente odorante de le / tue chiome devolute, o Delicata!».

[1175] Sinadino 1900, p. 17. Questa è naturalmente l'impaginazione del testo così come è riportato da Viazzi. Si noti che Giovannetti 1994 lo classifica senza ulteriori precisazioni fra le poesie in prosa (p. 224 e p. 278, n. 69).

Gli olivi e i cipressi	Sette quartine di settenari, ognuna delle quali ha i due versi centrali rimati fra loro e gli altri due irrelati.
[Eri un'onda e gemevi ne la notte]	Una strofa di 7 versi seguita da tre distici. I versi sono tutti endecasillabi regolari, con alcune rime sparse.
Melodia [Lontana come una morta sognata]	Sette distici di endecasillabi più un endecasillabo finale isolato. Sono tutti endecasillabi canonici, con l'eccezione del v. 5, «Mi sembra (ànima) che tu l'abbia amata»; molti versi sono rimati, ma in maniera irregolare.
Melodia [Lùcono le rose bianche]	Tre strofe pentastiche di ottonari seguite da una terzina, anch'essa di ottonari, con alcune rime sparse.

Alla luce di questa analisi, si può concordare con Giovannetti sul fatto che, nelle *Melodie*, anche fra le liriche dalla struttura apparentemente regolare «non sono infrequenti irregolarità mensurali e asimmetrie ritmiche, come pure non mancano forme di sottile eversione»[1176]. Queste possono riguardare la prosodia di singoli versi, in contesti comunque sempre regolari (come in *Sonetto liminare*, *La torre di Giotto*, *Melodia [Lontana come una morta sognata]*), l'organizzazione di versi di misura regolare in strutture strofiche irregolari (*[Eri un'onda e gemevi nella notte]*, *Melodia [Lùcono le rose bianche]*), e soprattutto gli schemi rimici (regolari soltanto in *Sonetto liminare*, *Offerta* e *Gli olivi e i cipressi*).

Tuttavia, la differenza rispetto alle poesie qui classificate come "libere" rimane evidente, in particolare dal punto di vista delle misure versali:

Melodia [Un idoletto di brun'oro]	Tre strofe di 7, 4 e 5 versi, la cui misura varia dal senario al dodecasillabo; i versi non sono rimati, con due eccezioni (vv. 2-7 e vv. 14-16).
Opôra	Strofa unica di 30 versi di misura compresa fra le 6 e le 23 sillabe (escluso l'endecasillabo), con poche rime sparse.
[Notte! una vertigine di rose]	Strofa unica di 16 versi di misura compresa fra le 5 e le 17 sillabe, non rimati.
Ode al Dio	Quattro strofe di 8 versi ciascuna, di misura compresa fra le 6 e le 18 sillabe, non rimati.
Mare tenebrarum	Una strofa di 9 versi seguita da un distico finale; la misura dei versi varia dalle 2 alle 19 sillabe; si

[1176] Giovannetti 1994, p. 224.

	individua una sola rima (vv. 6-9).
Piccola orchestra	Strofa unica di 16 versi di misura compresa fra le 5 e le 17 sillabe; una sola rima identica (vv. 6, 8 e 10).
[Suonano intermessi]	Strofa unica di 8 versi, di misura compresa fra il senario e il dodecasillabo, con due rime baciate (vv. 3-4 e 6-8).
[Medita mistico il Sagittario]	Una strofa di 8 versi seguita da un verso isolato; la misura dei versi è compresa fra le 7 e le 15 sillabe, con un'unica rima ai vv. 1-7.
Lied delle atonìe	Una strofa di 12 versi seguita da un distico. La misura dei versi varia dalle 9 alle 14 sillabe; le rime sono varie, ma irregolari.

I versi impiegati in questi componimenti non solo sono caratterizzati dalla varietà e dall'irregolarità mensurale, ma arrivano sempre a superare, almeno in un caso, la misura dell'endecasillabo; l'organizzazione strofica, se permane, è sempre irregolare, tranne nel caso di *Ode al Dio* (che mantiene quello che Giovannetti definisce «uno strofismo 'parodico' per l'occhio»[1177]); le rime sono per lo più rare o assenti, ma sembrano comunque aver ormai perso ogni funzione strutturante.

Può essere utile a questo punto procedere ad un'analisi più puntuale di qualcuna di queste poesie. *Opôra*, ad esempio, dedicata ad una molto poco conosciuta divinità del raccolto, è una di quelle in cui la libertà quanto a misure versali appare più evidente:

	Opôra! – giubilo d'ori, cornucopia riversa –	15 (8+7)
	per giardini odorati, ne la fresca mattina, foltissim'odore di [pesca,	23 (7+7+9)
	ma folto, oh tanto! ch'io lo sognai di queste mani aprire come [chi discosti	22 (5+9+9)
	un cortinaggio greve.	7
5	Il giorno che si beve	7
	avido i suchi de le polpe, io lo disfido a guerra!	15 (9+7)
	Il giorno ch'è frenetico	7''
	di quest'amante mia notturna fugace;	12
	né si darà mai pace	7
10	ebro seguitando la Notte, ma invano.	12 (6+6)
	Ma tu sei nerissimo mare di musiche, Opôra!	15 (6''+8)
	Come negreggi, amica, tu passi perfin la divina	16 (7+9)
	suora. Giubilo d'ori, cornucopia riversa…	14 (7+7)
	Ah! tutti i frutti sono in te, la tua stagione	13 (7+7)

[1177] *Ivi*, p. 225.

delicata mi sòffoca, o dolce 10
Opôra, ignuda ne la tua vesta 10
d'odore per giardini odorati incedente. 13 (7+7)
Come passi e tu suggi le essenze. 10
Dopo te levano esangui le fiale dei fiori dolenti 17 (8+9)
vaghi cristalli alleggeriti. 9
Per giardini odorati, ne la tiepida notte, foltissim'odore di
[pesca. 23 (7+7+9)
Lùcono le rose bianche come lampade ne le ombre; 16 (8+8)
or di dolcezze onde 6
suonan, si spengon, son morte. 8
Violiscono algendo le rose 9
al brividir de le nuche: propàgasi il brivido a tutti i giardini. 20 (11''+9)
Luce il tuo volto, Opôra, come lampada ne l'ombra: 15 (7+8)
te fasciano suoni: ti spengi: sei morta. 12 (6+6)
E un'acqua di malinconia 9
ti piove ne le mani: (per correntie di linfe segreti violini
[ingemendo). 23 (7+7+9)

All'interno di questo terzo gruppo di testi, *Opôra* è quello in cui si registrano i versi più lunghi, e anche l'unico in cui la gamma delle misure impiegate non comprende l'endecasillabo. Tra i versi lunghi, si possono individuare innanzitutto 3 dodecasillabi (vv. 8, 10 e 28) e 3 doppi settenari (vv. 13, 14 e 17). Ci sono poi 7 versi la cui misura complessiva, fra le 15 e le 17 sillabe, potrebbe rimandare a modelli esametrici, che però solo in un paio di casi sembrano confermati dalla composizione, ossia ai vv. 12 e 19, formati da un settenario (il primo) o da un ottonario (il secondo) e da un novenario dattilico[1178]. Inoltre, compaiono 5 versi che superano decisamente la misura esametrica: tre di questi, ossia i vv. 2, 21 (peraltro quasi identici) e 30, sembrano essere costituiti, come ha osservato anche Giovannetti, da un doppio settenario seguito da un novenario dattilico, oppure da un esametro barbaro con raddoppiamento del settenario iniziale; rimangono comunque esclusi i vv. 3 e 26, che non presentano lo stesso schema.

Il testo di *Opôra* consente alcune altre osservazioni riguardanti l'insieme delle poesie in versi liberi incluse fra le *Melodie*. La prima riguarda gli *enjambements*, già presenti e spesso molto marcati nelle poesie in forme regolari e, come si vede, certo non assenti in quelle metricamente libere: qui, i più significativi sono forse quelli ai vv. 5-6 («Il giorno che si beve / avido i suchi de le polpe», in cui l'inarcatura costringe a rivedere il senso del primo verso) e ai vv. 12-13 («tu passi perfin la divina / suora», con isolamento dell'ultima parola della frase); ma si noti che i vv. 14-17 sono caratterizzati da un costante scarto fra versificazione e sintassi.

[1178] Giovannetti 1994, p. 225, riconosce la misura dell'esametro, oltre che ai vv. 12 e 19, anche ai vv. 11, 22 e 27, pur osservando che in questi ultimi due casi viene meno la cadenza dattilica del secondo emistichio; ma, anche così, rimangono i vv. 1 e 6, che non sembrano poter essere in alcun modo ricondotti a modelli esametrici.

Un altro aspetto che si riscontra in molti testi della raccolta è la presenza di figure iterative: si è già notata la forma quasi identica dei due lunghissimi versi 2 e 21, in cui cambia solo il componente centrale; ma si possono osservare anche le anafore di *Il giorno* (vv. 5-7) e di *Lùcono-Luce* (vv. 22-27); altre ripetizioni interessano il segmento *giubilo d'ori, cornucopia riversa*, identico ai vv. 1 e 13, o gli emistichi quasi identici *come lampade ne le ombre* (v. 22) e *come lampada ne l'ombra* (v. 27); infine, si può citare la costruzione simmetrica dei vv. 24 e 28, rispettivamente «suonan, si spengon, son morte» e «te fasciano suoni: ti spengi: sei morta».

Quanto alle rime, se ne possono individuare solo due, entrambe baciate, ai vv. 4-5 (*greve* : *beve*) e 8-9 (*fugace* : *pace*), a cui si aggiunge quella interna ai vv. 11-13 (*Opôra* : *suora*). Ma compaiono anche alcune rime imperfette, come le assonanze dei vv. 1-2 (*riversa-pesca*), 17-18 (*incedente-essenze*), 22-23 (*ombre-onde*). E si possono osservare alcuni esempi di fenomeni fonici di altro tipo, quali l'allitterazione e il poliptoto. La prima si riscontra in un'espressione come *le* f*iale dei* f*iori* (v. 19), o in un verso come «*M*a tu sei nerissi*m*o *m*are di *m*usiche, Opôra!» (v. 11); il secondo nella comparsa, negli stessi versi, delle parole *odore* e *odorati* (v. 17) o *brividir* e *brivido* (v. 26). Si tratta di procedimenti che Sinadino utilizza spesso, e che trovano forse la loro massima espressione in un'altra delle poesie in versi liberi, *Piccola orchestra*:

	Sommersi ne le acque de l'aria,	9
	limpidamente mareggiano le nostre	12
	ànime e i sensi vividi per le	10
	viride praterie – vi profondando – ne le chiome	15
5	boschive, nel zaffiro aerato	9
	de le dolci montagne violente, a la deriva di rose	17
	– (ma dove, non viste, in quali orti?),	9
	oh, tutta un'orchestra di rose:	9
	rosee rose e rosse	6
10	rose, di rancie di roride rose…	11
	sì che la delizia s'accresce	9
	ne 'l calice dei cuori florali,	10
	ah! che non più, che non più	8'
	nel cristallo, in un anello	8
15	di più limpido cristallo, in novi più puri mattini	16
	s'accrescerà.	5'

Qui, oltre al vero e proprio corto circuito fonico dei vv. 9-10, si può notare come fenomeni simili siano sparsi lungo l'intero breve componimento, dal gioco paronomastico delle sdrucciole *vividi-viride* (vv. 3-4), a quello dell'espressione *deriva di rose* (v. 6), fino all'iterazione *che non più, che non più* al v. 13 e alla ripetizione, rima e quasi rima *cristallo-anello-cristallo* ai vv. 14-15.

Dal punto di vista della versificazione, *Piccola orchestra* presenta una gamma più ridotta di misure, che comunque arrivano alle 15, 16 e 17 sillabe; anche in questo caso,

il rimando a modelli esametrici è possibile per il v. 15 (ottonario + novenario dattilico), ma molto più incerto negli altri due casi, benché si possa avvertire lungo l'intero componimento una tendenza alla cadenza dattilica, determinata dalla presenza di novenari di 2ª e 5ª (vv. 1, 7, 8, 11). Inoltre, come e anche più che in *Opôra*, si nota la presenza di forti inarcature: quelle fra aggettivo e sostantivo, o viceversa (vv. 2-3, 4-5, 9-10), e soprattutto quella dei vv. 3-4, con l'articolo determinativo in punta di verso; un *enjambement* di questo stesso tipo era stato osservato anche in uno dei componimenti in metri regolari, *Le cascine*. Dal punto di vista del rapporto fra metrica e sintassi, non c'è differenza fra le poesie in versi regolari e quelle in versi liberi: la sintassi appare sempre fortemente perturbata, a causa degli *enjambements* frequenti e marcati, ma anche per l'impiego di costruzioni sintattiche complesse e contorte, di anastrofi e iperbati, trattini e parentesi. Se ne deduce che, per Sinadino, il verso – regolare o libero – non costituisce un'ideale unità di forma e di senso.

Solennità: La Festa

La pubblicazione de *La Festa*, opera con la quale si chiude la prima fase della produzione poetica di Sinadino, risale al 1901, ed è quindi appena successiva rispetto a quella delle *Melodie*; la composizione delle due opere, tuttavia, deve essere stata più o meno contemporanea: a testimoniarlo è non solo la presenza, già nelle *Melodie*, di una citazione da *La Festa* (il breve brano di prosa intitolato *A G...*), ma anche l'indicazione riportata all'ultima pagina de *La Festa*: «*Lugano, Giugno-Decembre, MCM*»[1179].

A differenza de *Le presenze invisibili* e *Melodie*, *La Festa* non è una raccolta di poesie, ma un unico ampio poema; e il termine "poema", con tutto il suo retaggio epico ed eroico, sembra adattarsi bene alle caratteristiche di quest'opera ambiziosa e visionaria, «récit d'une quête métaphysique»[1180], che ha per protagonista un poeta-superuomo, e ne segue il percorso di liberazione dai vincoli o di superamento dei limiti del pensiero comune, fino alla sua completa trasformazione. Un percorso che, come spiega Claudel, «nécessite d'aller au-delà des barrières de la logique et de la raison», e si accompagna quindi al «*dépassement définitif de toutes les frontières expressives*»[1181].

L'opera si compone di tre capitoli rispettivamente intitolati *Teodicea*, *La Tempesta* e *Teofania*, dalla cui successione emerge «un "racconto" da leggere in chiave allegorica: dall'intuizione della divinità nel Mistero dell'Alba ("Teodicea") alla realizzazione della propria essenza divina nello spazio del rito ("Teofania"), attraverso il superamento di tutte le forze negative ("La Tempesta")»[1182]. Secondo Claudel, le tre sezioni possono essere paragonate «ai tre atti di un'opera teatrale, o ai tre movimenti di un concerto sinfonico»[1183], ed è indubbio che la volontà dell'autore vada in questa

[1179] Sinadino 1901, p. 104.
[1180] Claudel 2008, p. 48.
[1181] *Ivi*, p. 299.
[1182] Claudel 2006, p. XI.
[1183] *Ivi*, p. XI.

direzione, non solo per la presenza di indicazioni che rimandano ad un'esecuzione orchestrale – in particolare le didascalie «*profferisce l'Orchestra*» e «*diminuisce l'Orchestra*», che aprono e chiudono le tre parti dell'epopea – ma anche per la presenza di un capitolo, il secondo, caratterizzato da una struttura drammatica. All'inizio de *La Tempesta*, che porta il sottotitolo di *Interludio dramatico delle forze*, si trova una lista dei personaggi che vi compariranno: «*Qui agiscono queste* FORZE: NOVALE, LA TEMPESTA (onnipresente), LA PASSEGGIERA, LA GIOIA, IL CORO», con la precisazione che la seconda di queste "forze" «può essere interpretata dalla voce del Coro, invisibile»[1184]. Mentre il primo e il terzo capitolo sono caratterizzati da un'unica voce lirica che si esprime in prima persona, il secondo si configura come un dramma nel quale si alternano porzioni di testo attribuite ai diversi "personaggi", e didascalie informative poste in corsivo e tra parentesi.

Questa difformità strutturale, tuttavia, può passare quasi inosservata se ci si limita a sfogliare il volume, dissimulata da quella che è la caratteristica formale più vistosa de *La Festa*, e cioè la sua originalissima disposizione tipografica. Il testo è infatti distribuito sull'intero spazio della pagina, ed è composto utilizzando caratteri di diversi tipi – tondo e corsivo, minuscolo, maiuscolo e maiuscoletto – e di diverse dimensioni; nelle pagine finali, inoltre, alcune parole sono stampate in caratteri particolarmente grandi e con inchiostro rosso. Lucini doveva riferirsi proprio a *La Festa* quando attribuiva a Sinadino «l'ingegnosità di farsi comprendere a segni grafici», in «volumi in cui il mutare de' caratteri tipografici e del colore delli inchiostri dovrebbe significare diversi suoni e diversi valori ai vocaboli»[1185]. Già ne *Le presenze invisibili* e nelle *Melodie* Sinadino aveva dimostrato una certa attenzione per la dimensione tipografica ma, come spiega Claudel, con motivazioni principalmente decorative; ne *La Festa*, invece, le variazioni tipografiche assumono una precisa funzione visuale: «accompagner les scansions du texte, rendre perceptibles les articulations du poème, donner à voir sur la page les hiérarchies secrètes du discours». E questo, nel 1901, rappresenta «une nouveauté absolue dans le paysage littéraire italien»[1186].

Riportiamo qui di seguito, rispettandone l'impaginazione, l'incipit del poema, un brano incluso nel primo capitolo, ma di fatto isolato, che non solo ha un chiaro valore teorico e programmatico, ma rappresenta bene la varietà di soluzioni tipografiche che caratterizza l'opera nel complesso:

> Ogni *aspetto della Vita* – geometricamente – con-
> corre ad una sola FORMA, solenne essenziale immutàbile:
>
> IL LIBRO
>
> Lì dòrmono, inclusi, genitàbili, i germi;

[1184] Sinadino 1901, p. 35.
[1185] Lucini 1908, pp. 607-608.
[1186] Claudel 2008, pp. 48-49.

PANE pàlpita, il
FUOCO,
la TEOGONIA;
le diamantine leggi e la mutévole materia del Mondo: assunte.

Così, come la divina INCOSCIENZA
dentro detta, il POETA semplice
nota
fluisce
ricréa; ma più
finamente, quanto più fina è la tempra virtuosa delle

SPADE

ch'egli si è foggiate, – per un imperio libero –: I SENSI.

Qualche FORZA
interviene, nel mezzo del suo furore,
a rompere o modificare il torrente
sacro melodioso, che lo trascina: VIRTÙ
del SANGUE, dei
SITI, dei GESTI,
mescolate e trasmesse.

Ogni *aspetto dell'Arte* – geometricamente – concorre ad
una sola FORMA solenne essenziale immutabile:

IL LIBRO[1187]

È chiaro che la complessità formale de *La Festa* va ben al di là della questione metrica: all'altezza del 1901, Sinadino sembra di fatto andare già oltre il verso libero, persino oltre il verso *tout court*. Infatti, di fronte ad un testo di questo tipo, la distinzione fra verso e prosa appare sostanzialmente priva di significato, a causa delle continue variazioni nella disposizione del testo, che confonde tutti i parametri. Nel brano appena riportato, si può avere l'impressione che le due frasi simmetricamente poste in apertura e in chiusura («Ogni *aspetto della Vita*…» e «Ogni *aspetto dell'Arte*…») siano in prosa, perché si estendono occupando l'intero spazio fra i due margini e, nella prima, la parola *concorre* è tagliata per andare a capo come si fa normalmente con la prosa; tuttavia,

[1187] Sinadino 1901, pp. 9-10.

questo avviene anche in brani che sembrerebbero in versi, di misura inferiore alla riga, apparentemente al solo scopo di ottenere una determinata disposizione sulla pagina: lo si vede nelle righe immediatamente successive a quelle appena riportate:

> – Ora, sono assunto al furore della Festa –
>
> Per questo riso, per questo riso frené-
> tico che m'assale e che mi scuote come
> un turbine l'albero sacro, perché doni
> alla terra i suoi frutti,
> sono assunto al furore della Festa.[1188]

L'impressione è quindi che la dimensione della strofa in versi o del paragrafo in prosa venga superata in due direzioni, apparentemente contrarie: da una parte, da quella della pagina, che diventa «une unité autonome de composition»[1189]; dall'altra, da quella della parola, riportata alla sua centralità ed essenzialità. Si può senz'altro parlare di spazializzazione del discorso poetico e di primato della dimensione visiva, senza però dimenticare quanto nella struttura del poema rimanda alla dimensione dell'opera teatrale e del concerto: ne *La Festa* si assiste, ancora una volta, ad un tentativo di sintesi fra le arti che porta avanti in maniera originale la ricerca intrapresa dai primi *vers-libristes*.

L'operazione compiuta da Sinadino sembra rifarsi direttamente – e audacemente – al recentissimo *Coup de dés* di Mallarmé, apparso nel 1897: a livello teorico, l'incipit dedicato proprio al tema del "libro" conferma che *La Festa* ambisce ad essere il "Libro" nel senso di *œuvre d'art totale* che Mallarmé aveva dato a questo termine; a livello tecnico, il richiamo all'opera di Mallarmé è evidente nell'impaginazione, soprattutto nella parte finale del poema[1190], in cui compaiono, in enormi caratteri rossi e distribuite su diverse pagine, le parole che compongono la formula fondamentale, *leitmotiv* dell'opera – *Ora sono assunto al furore della Festa* – proprio come avviene nell'opera mallarmeana con quelle che ne costituiscono il titolo e il nucleo semantico: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. D'altra parte, proprio per questo particolare utilizzo delle risorse tipografiche, è inevitabile associare *La Festa* al movimento futurista e alle marinettiane "parole in libertà", al cui avvento mancano però ancora alcuni anni. E infatti la critica tende a vedere in Sinadino una peculiare figura di intermediario fra il Simbolismo e il Futurismo, fra Mallarmé e Marinetti:

> La tentation est grande de lire ce livre à la lumière de sa situation intermédiaire, c'est-à-dire d'y voir une interface exemplaire entre Mallarmé (le Mallarmé de «Quant au livre») et Marinetti (le Marinetti des écrits français, encore au seuil du futurisme, mais aussi celui du *Manifesto tecnico della letteratura futurista* de 1912). Cette double «fête» – que l'on peut lire à la fois comme

[1188] *Ivi*, p. 11.
[1189] Claudel 2008, p. 298.
[1190] Sinadino 1901, pp. 94-104.

exaspération du rêve symboliste du Livre total et comme *prémonition des problématiques incendiaires de l'avant-garde* – ferait ainsi figure d'anneau manquant entre deux conceptions poétiques, deux idéaux littéraires. […] En d'autres termes, *La Festa* semble offrir la preuve qu'une forme de violence avant-gardiste trouve son expression en Italie bien avant 1909; par ailleurs, elle suggère que cette force de rupture n'apparaît pas par sa génération spontanée, mais est directement liée à son arrière-plan symboliste. [...] *La Festa* pourrait représenter, justement, cette *œuvre de frontière* capable d'expliciter le lien entre symbolisme et avant-garde.[1191]

[1191] Claudel 2008, p. 295.

Umberto Saffiotti

Francesco Umberto Saffiotti, nato a Barrafranca di Sicilia, in provincia di Enna, nel 1882, fu in primo luogo un filosofo e uno psicologo[1192]. Alla poesia si avvicinò da giovanissimo, entrando in contatto con altri poeti suoi coetanei attivi a Trapani e a Messina, come Tito Marrone ed Enrico Cardile, tutti di orientamento simbolista; sembra che abbia conosciuto anche Agostino Sinadino[1193]. Prima dei vent'anni, fra il 1901 e il 1902, pubblicò alcune brevissime raccolte di versi: *A Roma. Invocazioni* (1901), *Le Fontane. Brevi poemi* (1901), *Allegoria della vendemmia* (1902), *Pe 'l campanile di Venezia. Simboli* (1902), e più tardi *Colloquii tra le rovine. Brevi poemi*, che chiude la serie nel 1910.

Di Saffiotti non si è mai parlato nei principali studi sul verso libero italiano[1194], ma il suo nome è stato fatto, insieme a quelli di Sormani, Quaglino e Sinadino, da Mengaldo[1195] e, di seguito, da Menichetti[1196]. E alla poesia di Saffiotti si interessò, ancora una volta, Gian Pietro Lucini che, prima ancora di dedicargli un paio di pagine della sua voluminosa *Ragion poetica*[1197], aveva già parlato di lui in un articolo del 1903 poi incluso fra i suoi *Scritti critici*. Nella *Ragion poetica*, Lucini si limita ad una breve panoramica della produzione poetica di Saffiotti, riportando i primi versi di *A Roma* e citando rapidamente le raccolte successive. Più significativo, quanto al rapporto fra la poesia di Saffiotti e il verso libero, è l'articolo del 1903, dal titolo *Poesia bacata, matura ed acerba*, dove la "poesia acerba" è rappresentata proprio da «Umberto Saffiotti, uno sconosciuto»[1198]. Di lui Lucini scrive:

> Il Saffiotti non cura se i suoi versi siano più o meno contemplati dai nostri manuali didascalici, quanti accenti abbiano e come siano lunghi: desidera che il suo verso sia logico al suo pensiero, non lo amputi, non gli venga floscio ed esuberante, ma lo inguanti con flessibile giustezza anatomica.[1199]

Conclude poi dichiarando di amare Saffiotti «come una promessa e come un carattere poetico» e consigliandogli «di non raffrontarsi mai con gli altri e di non irritarsi se può venir posposto, come certamente sarà»[1200].

[1192] A Saffiotti è dedicata una ricca nota bio-bibliografica nel portale Aspi (Archivio storico della psicologia italiana): http://www.aspi.unimib.it/collections/entity/detail/137/.
[1193] Cfr. Claudel 2008, p. 51.
[1194] Saffiotti non viene citato né da Giovannetti 1994, né da Bertoni 1995.
[1195] Mengaldo 1989, p. 185.
[1196] Menichetti 1990, p. 83.
[1197] Cfr. Lucini 1908, pp. 662-663.
[1198] Lucini 1903, p. 157.
[1199] *Ivi*, p. 161.
[1200] *Ibidem*.

Nelle pagine seguenti si prenderanno in esame in particolare *A Roma*, *Le Fontane* e *Pe 'l campanile di Venezia*, lasciando da parte *Allegoria della vendemmia*, poemetto composto in endecasillabi sciolti[1201], che attesta comunque le capacità tecniche di Saffiotti come poeta in metri regolari. Le tre opere considerate presentano una fisionomia piuttosto diversa l'una dall'altra, ma risultano tutte di un certo interesse sul piano metrico-formale, specialmente la raccolta *Le Fontane*, alla quale verrà dedicata una particolare attenzione.

A Roma. Invocazioni

Composta per i trent'anni dalla presa di Roma, la prima pubblicazione poetica di Saffiotti è costituita da una *plaquette* che conta appena tredici pagine, di cui nove di testo. Il titolo è perfettamente coerente con il contenuto, poiché si tratta di un unico componimento formato da una serie di invocazioni rivolte alla città di Roma: una prova di retorica, e della più altisonante. La forma che questo testo assume, tuttavia, può suscitare un certo interesse, per l'impiego di versi lunghi non rimati, a base retorica e sintattica. Così ha inizio il componimento:

Per te, per te, o Roma, ànima selvaggia del mondo,
per te, per te, o Roma, làmpana immensa del mondo,
per te, per te, o Roma, fàscino supremo del mondo,
io invocherò la Forza del dio, o Roma,
e griderò l'avvento del tuo Nome, o Roma,
e spiegherò a'l cielo palpitante di gioia il tuo vessillo, o Roma!
O Tu, Roma, redimita di quercia, recinta da i sette Fati perenni! luce de l'Avvenire!

Tu da la **MORTE** sorgesti, Tu da un sogno sorgesti,
o Roma, Tu che ài la potenza de la Morte, tu che ài la luce del Sogno,
Tu da la Morte la terribil falce fiammante ài inalzato a'l cielo
e ài gridato a'l mondo la sovrana tua potenza!
O Roma, nel tuo nome si asconde il fascino che opera la Morte,
nel tuo nome s'asconde la vertigine che suscita il Mistero!
Per te, per il tuo nome, che ci delizia le labra, ben si muore sereni nel *Trionfo!*
O Tu che da la Morte sei assunta a la Gloria,
spargi su la Terra il seme che feconda l'ànima tua divina;
fa' che ogni essere beva à la fonte de li aromi tuoi di forza,
e Tu, o Roma che li aduni nel gran cuore – le tue rovine antiche –
– che sono gelide nel sonno de i secoli, ma palpitanti del tuo fervore,
ma palpitanti de l'ansia che ci travaglia l'Ànima…–
Tu, prima e memore di te, o Roma, getta il grido de la *Vittoria!*[1202]

[1201] Il testo viene riportato integralmente in Viazzi 1981, I, pp. 170-178.
[1202] Saffiotti 1901, pp. V-VI.

Si potrebbero individuare alcuni rarissimi endecasillabi (come qui il v. 4); un po' più numerosi i versi che potrebbero essere ricondotti, per la loro composizione, a forme pseudo-esametriche (come i tre versi iniziali): tuttavia, nel complesso, l'impressione è che qui le misure sillabiche siano non solo molto varie, ma indifferenti, e che sarebbe inutile cercare di ricondurre sistematicamente questi versi a modelli – o a combinazioni di modelli – appartenenti alla tradizione. La struttura retorica, costantemente e pesantemente marcata dalle anafore, dalle ripetizioni lessicali, dai parallelismi sintattici, è tale da sostenere lo sviluppo del testo e da giustificarne, da sola, la forma, che viene assecondata e così messa in evidenza dalla segmentazione versale. È una forma che aspira ad essere solenne e grandiosa, e nella quale si possono avvertire echi biblici o, se vogliamo, whitmaniani; per questi versi lunghi si potrebbe in effetti senza difficoltà parlare anche di "versetti".

Tuttavia, osservando il testo più da vicino si nota che questi versi così liberi sono parte di una struttura inaspettatamente regolare. Benché si presenti come un *continuum*, il testo è in realtà costituito da unità strofiche ben individuabili: ci sono innanzitutto una strofa d'apertura (i vv. 1-7 sopra riportati) e una di chiusura (anch'essa di 7 versi), accomunate dalla stessa struttura, con la triplice invocazione *Per te, per te, o Roma*, e l'ultimo verso identico; fra l'una e l'altra, il testo appare scandito dal ricorrere regolare e alternato, ogni 7 versi, delle parole *Trionfo!* e *Vittoria!* (sopra ai vv. 14 e 21), sempre in punta di verso, con l'iniziale maiuscola e il punto esclamativo, e sempre in corsivo. Questa parte centrale del componimento può essere dunque suddivisa in 14 unità strofiche, di 7 versi ciascuna, segnalate ognuna dalla parola-ritornello finale *Trionfo!* o *Vittoria!*; oppure in 7 unità strofiche, di 14 versi ciascuna, con le parole-ritornello *Trionfo!* e *Vittoria!* in chiusura del settimo e dell'ultimo verso. In ogni caso, è chiaro che al numero 7 viene attribuito un valore simbolico – e del resto si tratta del solo numero che compaia nel testo, con riferimento ai sette colli di Roma. Interessante è anche il fatto che la paginazione della *plaquette* sia studiata in modo tale da evidenziare questa struttura, con la strofa introduttiva e quella conclusiva isolate alla prima e all'ultima pagina, mentre le pagine centrali sono occupate ciascuna esattamente da 14 versi. Oltre all'uso del corsivo per le due parole-ritornello, bisogna segnalare anche quello del maiuscolo grassetto che evidenzia, ancora una volta, sette parole particolarmente significative (come sopra *morte*, al v. 8), distribuite nel testo in maniera irregolare, ma tale che ogni gruppo di 14 versi (oppure ogni pagina della *plaquette*) ne contenga una. In conclusione, se i versi di queste *Invocazioni* si sviluppano in maniera decisamente libera e indipendente dai modelli metrici tradizionali, lo fanno però all'interno di una struttura la cui regolarità è determinata ed evidenziata sia a livello retorico, per mezzo di figure iterative, sia a livello visivo, attraverso la grafica e la *mise en page*.

Le Fontane. Brevi poemi

Quella de *Le Fontane*[1203] è un raccolta brevissima, che comprende solo nove poesie: *Quiete*, *L'attesa*, *Le Sirene*, *I Silenzi*, *Tristezze*, *Il Sogno*, *Demenza*, *Le Ombre* e *L'Oblio*. Queste sono da considerarsi non come testi autonomi, ma come componenti di una serie o di un ciclo poetico. Viazzi ha anche parlato in proposito di una «successione narrativa» e di uno «schema narrativo» che mostra «come la serie di situazioni, i momenti della vicenda rievocata (solitudine, aspettazione, incontro, rivisitazione, perdita), si concludano sotto scacco, sulla differenza e sul distacco»[1204]. Si può richiamare, a questo proposito, lo studio di Giovanardi sulla poesia simbolista italiana, in cui fra gli atteggiamenti testuali indicativi di un'ascendenza o di un'influenza simbolista si cita anche la costruzione di «simulacri di "intrecci"»[1205] determinati da «un'ambivalente proiezione narrativa operata su una struttura di "genere" che resta quella lirica»[1206]. Quel che è certo, comunque, è che i testi che compongono *Le Fontane* costituiscono un insieme omogeneo, sia sul piano formale che contenutistico.

Ciascuna poesia si presenta come un'unità monostrofica, ma la loro estensione varia notevolmente, dai 7 versi de *Le Sirene* ai 42 de *L'Oblio*. I versi che le compongono non sono rimati, e anche ad un primo sguardo ci si rende conto che variano molto nella misura. Da un'analisi più approfondita emerge che le misure impiegate sono comprese fra le 2 e le 22 sillabe, distribuendosi attraverso tutta la gamma. Più precisamente, su un totale di 177 versi, si contano 94 versi brevi, dal bisillabo al decasillabo (53%), e 83 versi lunghi, dall'endecasillabo in su (47%). Questi i dati relativi alle singole misure sillabiche:

2 sillabe	4	11 sillabe	21
3 sillabe	5	12 sillabe	22
4 sillabe	5	13 sillabe	8
5 sillabe	10	14 sillabe	13
6 sillabe	13	15 sillabe	11
7 sillabe	11	16 sillabe	5
8 sillabe	13	17 sillabe	2
9 sillabe	18	22 sillabe	1
10 sillabe	15		

Come si può osservare, le misure più brevi (da 2 a 4 sillabe) e quelle più lunghe (oltre le 15) sono rare, mentre fra le 5 e le 15 sillabe la distribuzione è abbastanza uniforme, con punte più alte per endecasillabi e dodecasillabi. A proposito dei versi endecasillabici, tuttavia, bisogna osservare che solo 11 di essi sono riconoscibili come

[1203] Saffiotti 1902a. I testi che compongono la raccolta sono stati riportati integralmente da Glauco Viazzi nella sua antologia (Viazzi 1981, I, pp. 164-169), alla quale si farà riferimento per le citazioni.
[1204] Viazzi 1981, I, p. 162.
[1205] Giovanardi 1982, pp. 92-93.
[1206] *Ivi*, p. 95.

endecasillabi canonici, mentre gli altri 10 presentano accenti di 5ª (in 7 casi) o di 2ª/3a e 7ª. Quanto ai dodecasillabi, anch'essi molto numerosi, non è possibile individuarvi alcuna costante sul piano prosodico: i 22 versi in questione presentano ben 17 schemi prosodici diversi. Anche tra i versi più lunghi, sono rari quelli dotati di una struttura riconducibile a modelli tradizionali: solo 4 potrebbero essere classificati come doppi settenari e, se per un certo numero di essi si potrebbero ipotizzare strutture composte di tipo pseudo-esametrico, l'ipotesi viene scoraggiata, da una parte, dal fatto che la forma standard dell'esametro carducciano, settenario + novenario dattilico, è riconoscibile soltanto in due casi e, dall'altra, dalla presenza di almeno un verso la cui misura eccede quella dell'esametro barbaro: il v. 12 della poesia conclusiva, *L'Oblio*, che conta 22 sillabe: «ricordi tu nulla de le fiamme, le fiamme calide delli sguardi ansiosi?».

Vediamo come si realizza tutto questo nella prima poesia della raccolta, *Quiete*:

	Ne 'l chiosco de le fontane	8
	saliva diminuiva irrompeva si estingueva	15
	l'orchestra de le acque e delli alberi:	9''
	le acque tremavan ne l'ascesa ver le melodie	15
5	silenziose delli atomi in luce,	10
	tremavan li alberi ne 'l piacere delli abbandoni loro	17
	de le chiome a 'l vento:	6
	le fontane marmoree	7''
	ne l'ombra lucèvano	6''
10	come ampie braccia candide d'alabastro	12
	cui fervesse ignota la fiamma de 'l	9''
	desìo di voluttà.	7'
	Le acque scrosciavano pianissimamente	12
	e li alberi susurravano li inganni	12
15	de 'l mio Sogno:	4
	silenziosamente	6
	io cedevo all'orchestra de le	9
	acque e delli alberi.	5''
	… Un grido esile da l'ombra: sembrò	11'
20	come se le fontane mandassero un getto più largo di	16''
	acque…[1207]	2

Rimanendo sul fronte delle misure versali, se ne possono notare innanzitutto la grande varietà e la continua variazione. A conferma delle osservazioni precedenti, si possono individuare un solo endecasillabo, dalla prosodia anomala (il v. 19, con accenti di 2ª-3ª e 7ª), 3 dodecasillabi (vv. 10, 13 e 14) e 4 versi più lunghi: i vv. 2 e 4, di 14 e 15 sillabe; il v. 6, di 17, e naturalmente il v. 20, anche se, ad osservarlo più da vicino, vi si può riconoscere la struttura del più classico esametro barbaro carducciano (settenario +

[1207] Saffiotti 1902a, p. 164.

novenario dattilico) a cui si aggiunge la preposizione *di*, brutalmente scissa dal suo complemento. Non è questo l'unico caso del genere: lo stesso avviene ai vv. 11-12 e 17-18, per di più con due preposizioni articolate. E anche nei testi seguenti si registra questo stesso fenomeno:

> Le mani mie – a conca – rivolsi a le
> acque (*L'attesa*, vv. 12-13)
>
> Noi ascoltammo i
> silenzi… (*I Silenzi*, vv. 10-11)
>
> risonò di
> acque. (*Il Sogno*, vv. 15-16)
>
> Sorrisi a le fontane e
> con un riso fresco ed acuto (*Demenza*, vv. 1-2)
>
> io gridai nel silenzio e mi
> risposero le acque (*Demenza*, vv. 13-14)
>
> e si sentiva ne 'l buio come il morto ansare de le
> ceneri. (*L'Oblio*, vv. 19-20).

All'infuori di questi casi particolari, tuttavia, gli *enjambements* non sono molto frequenti: in *Quiete* si può individuare solo quello ai vv. 4-5 (*le melodie / silenziose*), mentre più deboli sono quelli ai vv. 14-15 (*li inganni / de 'l mio sogno*) e 19-20 (*sembrò / come*). In generale si ha piuttosto una tendenza alla *concordance*, che fa risaltare ancora di più questo tipo drastico di *enjambement* che isola in punta di verso un monosillabo atono – articolo, preposizione, congiunzione o pronome – e che, in un contesto libero come questo, può essere interpretato come uno strumento finalizzato a mettere in discussione il valore dei confini versali, una sorta di manifesto dell'arbitrarietà delle misure qui impiegate.

A determinare la forma del testo è piuttosto la sua struttura retorica, la rete di parallelismi sintattici e di richiami lessicali che lo caratterizza. Come si è detto, i versi de *Le Fontane* non sono rimati; in *Quiete*, le uniche rime individuabili sono di tipo puramente desinenziale (le rime interne *saliva-diminuiva* e *irrompeva-estingueva* al v. 2, o *scrosciavano-susurravano* ai vv. 13-14). Al contrario, abbondano le ripetizioni: il testo si apre e si chiude all'insegna delle *fontane* (vv. 1 e 20), i due elementi protagonisti sono le *acque* e gli *alberi*, accostati al v. 3 («l'orchestra de le acque e degli alberi») e ai vv. 17-18, dove la stessa espressione viene scissa in due versi («io cedevo all'orchestra de le / acque e degli alberi»), poi combinati in una struttura chiastica ai vv. 4-6 («le acque tremavan […] tremavan gli alberi») e in parallelismo ai vv. 13-14 («Le acque scrosciavano […] e gli alberi susurravano»).

Emergono già da questo primo brano i motivi fondamentali de *Le Fontane*, che uniscono tutte le poesie della serie. Innanzitutto, quello del rapporto fra sonorità e silenzi, ben illustrato dal già citato ossimoro *melodie* / *silenziose*: il poeta si sofferma molto sui suoni prodotti dalla natura, e attribuisce loro una connotazione musicale (essi compongono infatti un'*orchestra*), ma questi suoni risultano sempre attutiti, come soffocati dal silenzio circostante. Ne sono qui un indizio i due avverbi ai vv. 13 e 16, *pianissimamente* e *silenziosamente*, riferiti il primo al suono prodotto dalle *acque* e il secondo a quello degli *alberi*; questi due termini danno luogo oltretutto all'unica rima individuabile nel brano, e anticipano un gusto per gli avverbi in *-mente* che si rivelerà anche nelle poesie successive. Al rapporto fra sonorità e silenzio si affiancano poi quello fra luce e ombra («ne l'ombra lucèvano», v. 9) e quello che contrappone il bianco e il freddo delle fontane e delle statue – *marmoree* (v. 8) e *candide d'alabastro* (v. 10) – con «la fiamma de 'l / desìo di voluttà» (vv. 11-12).

Gli stessi elementi si ripropongono in maniera costante in tutte le poesie della serie, come si può ben osservare considerando il V brano, *Tristezze*:

	Non forse sorrise l'efebo	9
	a 'l sommo de le acque?...	6
	sorrise – certo – a 'l nostro gran sogno	10
	quando gli cingemmo di corone semplici di rose	16
5	il capo esile e bianco…	7
	sorrise nelli oblii di un morto amore antico	13(7+7)
	quando su per le selve un'agile ninfa inseguiva…	15(7+9)
	– Il passato ne cinse di tristezza –.	11(6ª)
	Noi obliammo, obliammo il nostro martirio	13
10	e lunghissimamente sognammo una selva canora	16(7+9)
	ove l'efebo inseguisse la ninfa de' boschi.	14
	Le dee consparse come sognanti ombre per i viali	15
	protessero l'ampio desìo de la selva in fiore…	14
	E noi parevamo due pallide ombre	12(6+6)
15	– triste sibilla e muto ierofante – che angosciassero…	15''(11+ 4'')
	e le amarezze, e le rovine dell'Avvenire!	14
	… le acque cadevano in tinnulo pianto	11
	su li omeri stanchi de l'efebo muto…[1208]	12(6+6)

Questo testo presenta una maggiore uniformità sotto il profilo delle misure versali; inoltre, vi si può riconoscere, a livello prosodico, una certa tendenza al ritmo dattilico, a partire dal verso inziale, un novenario con accenti di 2ª e 5ª. Qui si collocano anche gli unici due versi de *Le Fontane* che riproducono il ritmo del più comune esametro carducciano, composto da un settenario e da un novenario dattilico, ossia i vv. 7 e 10; ma la stessa cadenza dattilica si ritrova anche in altri versi, come il v. 11, il v. 14, e i due finali, vv. 17-18, rispettivamente endecasillabo di 1ª 4ª 7ª e doppio senario.

[1208] *Ivi*, pp. 165-166.

La presenza di vocaboli sdruccioli contribuisce naturalmente a produrre questo effetto («le acque *cadevano* in *tinnulo* pianto / su li *omeri* stanchi de l'efebo muto»).

Il meccanismo di riprese, iterazioni e anafore è ancora più evidente in quest'ultimo brano. Il componimento ha una struttura circolare, si apre e si chiude sull'immagine della statua dell'*efebo* (vv. 1 e 18) e delle *acque* (vv. 2 e 17). Nella prima parte del brano, si possono osservare la triplice ripetizione del verbo *sorrise*, al v. 1 e poi, in anafora, ai vv. 3 e 6, dove si alterna con l'anafora di *quando* ai vv. 4 e 7. Un altro termine ricorrente (già presente a v. 15 di *Quiete*) è "sogno" (*sogno*, v. 3; *sognammo*, v. 10; *sognanti*, v. 12), che fornisce anche il titolo del brano successivo, *Il Sogno*:

	Tu eri morta:	4
	e le fontane tacevano:	8''
	parlavano gli alberi desolati e parlavano	14''
	di te, sirena mia, – e tu eri morta.	11(6ª)
5	Io guardavo li alberi e le fontane	11(5ª)
	ed esse tacevano come in angoscia.	12
	Io pregai la bianca dea sognante ne l'ombra	13
	perché le acque tornassero e le fontane vivessero:	15''
	poi che così le fontane eran come morte.	13
10	Sorrise la dea e aprì il gesto ampio de le braccia	13 / 14
	armoniosamente	6
	sì che gli alberi desolati ne tremarono	13''
	e li zampilli susultarono: le fontane	14
	maravigliarono quando un gorgoglio da l'ombra	14
15	risonò di	4
	acque.	2
	Irruppero le acque e le fontane vissero	12''
	e li alberi si chinarono su la dea sognante	15
	a nascondere il gesto ampio del mistero.	12
20	Tu – da l'ombra – apparisti	7
	e mi cingesti di un lungo sguardo.	10
	… Chi mai ne l'ombra ti farà rivivere,	11''(4ª)
	quando morrai? il gesto chi mai vedrà	11'(4ª)
	di una dea marmorea che sogni?...	9
25	Solo le fontane, solo le fontane…[1209]	12(6+6)

Ancora una volta notiamo – oltre alla ripresa dell'iniziale «Tu eri morta» al v. 4 – il ripetersi ormai ossessivo degli stessi elementi: le *fontane* (vv. 2, 5, 8, 9, 13, 17 e 25), che *tacevano* (vv. 2 e 6), gli *alberi* (vv. 3, 5, 12 e 18) *desolati* (vv. 3 e 12) che al contrario *parlavano* (ripetuto due volte al v. 3), e le *acque* (vv. 8, 16 e 17). Inoltre, se in *Tristezze* comparivano «le dee consparse come sognanti ombre per i viali», qui abbiamo da una parte «la bianca dea sognante ne l'ombra» (v. 7), «la dea sognante» (v. 18), «una

[1209] *Ivi*, p. 166.

dea marmorea che sogni» (v. 24), alla quale è attribuito «il gesto ampio de le braccia» (v. 10), poi «il gesto ampio» (v. 19) o solo «il gesto» (v. 23), e dall'altra il riproporsi ben quattro volte, del complemento *ne l'ombra* o *da l'ombra* (vv. 7, 14, 20 e 22).

La raccolta di Saffiotti sembra quindi rappresentare benissimo quello che è, secondo Giovanardi, un altro dei tratti caratteristici della poesia simbolista italiana, nella quale l'iterazione rappresenta il «fattore privilegiato di strutturazione del testo»[1210]:

> la griglia delle corrispondenze formali è insomma a maglie così ristrette da far cospirare verso l'immobilità e il silenzio l'intera strumentazione della poesia: non si può parlare tanto di ripetitività (la ripetizione si qualifica infatti come ricorrenza di elementi la cui uguaglianza, per essere recepita come tale, necessita di un intervallo, di una pausa fra gli elementi stessi […]), quanto di diffusione compatta, a macchia d'olio, di un'unica sostanza che è fonica nella misura in cui è semantica, e viceversa.[1211]

Pe 'l campanile di Venezia. Simboli

La composizione di questo «breve poema tragedico» – come viene definito dalla nota d'apertura[1212] – è motivata da un episodio preciso, che suscitò un certo scalpore, ossia il crollo del campanile di S. Marco a Venezia, il 14 luglio 1902; ed è infatti in questa data che è ambientato il dramma, che si sviluppa in tre parti o atti, per un totale di circa 600 versi. I personaggi sono due, un Vecchio e un Giovine, cui si aggiunge nella parte finale la folla radunata in piazza.

Ad una prima occhiata, i versi che compongono questo poemetto drammatico sembrano caratterizzati da una maggiore brevità, e da una minore varietà, rispetto a quelli de *Le Fontane*. L'analisi del primo atto (vv. 1-111) conferma questa impressione: si contano infatti 86 versi brevi (dal bisillabo al decasillabo), ossia il 77% del totale, e solo 25 versi lunghi, endecasillabi compresi; inoltre, il verso più lungo è di 14 sillabe (v. 8) e, se nel seguito del dramma compare anche qualche misura più estesa, fino alle 16-17 sillabe, si tratta però di casi rari. In realtà la misura decisamente più diffusa, fra i versi lunghi, è proprio quella endecasillabica: su 24 versi lunghi, 14 contano 11 sillabe, e 9 di questi sono endecasillabi regolari: due di 3ª e 6ª (vv. 24 e 71) e gli altri di 4ª e 7ª (vv. 6, 9, 36, 57, 79, 81 e 107); ci sono poi 7 dodecasillabi e 2 tredecasillabi. Dall'altra parte, fra i versi brevi, la misura di gran lunga più frequente è quella del novenario (28 versi), seguita da ottonario (18) e decasillabo (15). Nel determinare le misure versali si tiene conto di alcune dieresi sparse (*orazïoni*, v. 41; *visïone*, v. 87) che di fatto, considerato il contesto, non devono avere tanto un valore metrico quanto piuttosto stilistico, arcaizzante – così come l'uso delle preposizioni articolate scisse, già caratteristico delle precedenti opere di Saffiotti.

[1210] Giovanardi 1982, p. 103.
[1211] *Ivi*, p. 111.
[1212] Saffiotti 1902b, p. 4.

Le misure versali individuate devono essere messe in relazione con una tendenza al ritmo dattilico che, già osservata in alcuni passi de *Le Fontane*, appare qui molto più marcata. Si veda ad esempio il seguente brano, uno di quelli in cui il fenomeno è più evidente:

	IL VECCHIO	
	Invano tu gemi ed implori,	9
	figliolo ch'avanti non sai,	9
	invano tu preghi quell'angelo d'oro	12(6+6)
55	ch'or visse e più non vivrà…	8'
	IL GIOVINE	
	Nonno, tu dici de l'angelo	8''
	d'oro? di quello che seppe e saprà	11'(4^a7^a)
	l'ebbrezza de' secoli	6''
	sul culmine de l'ali librate?	10
60	di quello che lontano a gli occhi smarriti	12
	fiamma apparve di salute ed ausilio?	11(3^a7^a)
	de l'angelo d'oro tu parli?	9
	IL VECCHIO	
	… Di quello che lungi dal mare	9
	mi disse vicino l'amare,	9
65	di quello che lungi dal suolo,	9
	mi diede un lento consolo,	8
	di quello che all'alba comparve	9
	nunziante al mondo ch'il sole	8
	sorgeva e con esso il lavoro,	9
70	di quello ch'a sera disparve	9
	nelle brume di notti senza lume	11(3^a6^a)
	e pure luceva nel cuore	9
	come vecchio fuoco stellare…[1213]	9

Qui la cadenza dattilica è fortissima e a determinarla, in questo passo come altrove, è un'altissima percentuale di novenari dattilici, combinati con doppi senari (v. 54), endecasillabi di 4^a e 7^a (v. 57) o 3^a e 6^a (v. 71), decasillabi anapestici e ottonari che, per inerzia ritmica, si tende a scandire nella lettura come novenari di 2^a e 5^a, praticando una dialefe dove possibile (ad esempio ai vv. 55, 66 e 68).

A questa tendenziale omogeneità ritmica si affianca, nella parte finale del brano appena citato, la presenza importante della rima, sostanzialmente assente invece, come si era visto, nelle poesie de *Le Fontane*. Come la cadenza dattilica, anche la rima è un fenomeno che non caratterizza l'intero poemetto, e non vi si distribuisce in maniera uniforme, ma che in alcuni passi si presenta in maniera particolarmente evidente. Le tre battute sopra riportate sono un buon esempio di questa mancanza di uniformità: la

[1213] *Ivi*, pp. 7-8.

prima, attribuita al Vecchio, è composta di 4 versi non rimati, ma uniti da un'assonanza alternata della vocale tonica (*implori-oro*; *sai-vivrà*); la seconda, del Giovine, manca sia di rime che di fenomeni affini; la terza invece, in cui a parlare è di nuovo il Vecchio, è fittissima di rime, alcune baciate – *mare* : *amare* (vv. 63-64), *suolo* : *consolo* (vv. 65-66), e poco oltre *parve* : *disparve* (vv. 67 e 70) – e poi quella interna di *brume* : *lume* (v. 71); si aggiunga che la rima *suolo* : *consolo* è in assonanza tonica e consonanza con *sole* (v. 68), e inoltre in assonanza con *lavoro* (v. 69), e che consonanti sono anche le finali *cuore* e *stellare* (vv. 72-73), quest'ultima di nuovo in rima con l'iniziale *mare*.

Non mancano, infine, le figure di ripetizione, queste già notate ne *Le Fontane*. Nel passo sopra citato si possono individuare le anafore dell'avverbio *invano* (vv. 52 e 54) e soprattutto dell'espressione *di quello che*, all'interno del v. 57 e poi in attacco dei vv. 60, 63, 65, 67 e 70. I primi 4 versi della terza battuta, in particolare, sono sintatticamente costruiti in maniera perfettamente parallela. Nel seguito del poemetto si possono individuare molteplici casi di ripetizioni e riprese, non solo, come qui, in versi successivi, ma anche a maggiore distanza: ad esempio la domanda, spezzata in due versi, «Ma quale morte / l'à ucciso?...» si trova per la prima volta, nel terzo atto, ai vv. 298-299, poi si ripropone tre volte di seguito ai vv. 321-326, e di nuovo ai vv. 361-362 e 390-391. Talvolta, la ripetizione si accompagna ad una perturbazione del ritmo e alla presenza dell'*enjambement*: «io stento a vedere: non sai tu che io / stento a vedere?» (vv. 3-4); «Tu dici?... tu dici ch'aperta è / la finestra?... aperta, tu dici?» (vv. 12-13). Nella parte conclusiva dell'opera si ritrova due volte la fortissima inarcatura *la* / *Morte* (vv. 444-445 e 539-543), pari alle più ardite inarcature grammaticali de *Le Fontane*, ma si tratta dell'unico caso del genere: nel complesso gli *enjambements*, seppur presenti, sono meno frequenti, e anche meno marcati.

Dall'analisi di questi testi si ricava che la produzione poetica di Saffiotti, benché certo non ampia, è stata sempre caratterizzata da una chiara volontà di innovazione formale, e non è inopportuno citare il nome di Saffiotti fra quelli dei primi autori italiani di poesia, a tutti gli effetti, in versi liberi. Egli sembra muoversi in questa direzione seguendo due percorsi diversi, il primo rappresentato dalle invocazioni *A Roma*, il secondo soprattutto dalla raccolta *Le Fontane* e in secondo luogo dal poemetto drammatico *Pe 'l campanile di Venezia*.

A Roma costituisce un'interessante testimonianza di una concezione non tradizionale del verso, completamente svincolata dal sillabismo e dalla rima e fondata da una parte sulla struttura retorico-sintattica e, dall'altra, sulla disposizione grafica; il componimento rivela tuttavia un'organizzazione strofica regolare (una forma di isostrofismo "debole"). Di regolarità invece non c'è traccia, né a livello versale né strofico, nelle poesie de *Le Fontane*, che costituiscono indubbiamente un esempio di metrica libera, e uno dei primi in Italia. Le poesie di questa raccolta rispettano tutti e tre i criteri della definizione proposta da Mengaldo: non sono organizzate in strutture isostrofiche (e nemmeno strofiche), non sono rimate e, per quanto riguarda i versi, mescolano liberamente misure canoniche e non canoniche. Una tale mescolanza può far

apparire questi versi nel complesso meno "liberi" di quelli delle invocazioni *A Roma*, ma in realtà proprio il fatto che si venga a creare, ne *Le Fontane*, una dialettica con la metrica regolare, evidenzia la "libertà" della versificazione, escludendo la possibilità di considerare questi versi come prosa. La loro misura sarebbe dunque determinata dall'articolazione del discorso poetico – e Lucini parlò, per Saffiotti, di un verso «logico al suo pensiero», che lo «inguanti con flessibile giustezza anatomica». Ne deriva la generale tendenza alla corrispondenza fra verso e sintassi che effettivamente si riscontra ne *Le Fontane*, e che viene contraddetta soltanto da alcuni casi di *enjambement* particolarmente forti, tutti dello stesso tipo, determinati cioè dalla collocazione in punta di verso di un monosillabo grammaticale atono. Il fenomeno, in questo contesto, sembra assumere il valore di un manifesto dell'arbitrarietà dei confini versali, e dunque della libertà formale rivendicata dal poeta. D'altra parte, alla mancanza di regolarità e di sistematicità sul piano metrico fa riscontro una sovrabbondanza di rimandi interni sul piano retorico, sintattico e lessicale.

Quanto all'ultima delle opere analizzate, *Pe 'l campanile di Venezia*, sembra possibile scorgervi come un'involuzione rispetto a *Le Fontane*, per via della minore varietà delle misure versali, della loro tendenziale uniformità ritmica, e della presenza della rima: aspetti che comunque non intaccano il carattere "libero" di questi versi. Un elemento di continuità è rappresentato dalle figure iterative e anaforiche, la cui presenza era già significativa ne *Le Fontane*. Ad unire tutte le opere di Saffiotti sembra essere proprio questa tendenza a cercare, a livello retorico, sintattico e lessicale, la coesione che il sistema metrico ormai non può più garantire.

Angiolo Orvieto

Nella sua risposta all'inchiesta di «Poesia», Luigi Capuana, ricordando di essere stato il primo ad introdurre in Italia il *semiritmo*, si dice soddisfatto di vedere che altri poeti hanno saputo farne buon uso: «E veggo, con un po' di orgoglio, che poeti come il D'Annunzio, Giulio Orsini, Orvieto, Lucini ed altri non abbiano sdegnato di mettere una grande impronta d'arte nel *semiritmo* da me iniziato con perdonabile inesperienza»[1214]. Angiolo Orvieto entra così a far parte della genealogia dei versoliberisti italiani e, a sua volta interpellato da Marinetti, si conferma un convinto sostenitore della libertà della forma poetica:

> I. Il mio principio è questo: seguire fedelmente, volta per volta, l'impulso del ritmo interiore nella determinazione del ritmo esteriore; sicché l'indistinta musica dell'anima diventi musica delle parole. La legge è dentro di noi, non nei trattati di metrica; e il verso tanto più è *libero* quanto più obbedisce a quest'intima legge.
>
> II. Conosco pochissimo l'opera di Gustave Kahn e meno ancora quella dei suoi seguaci d'Italia. Ma se fra questi c'è qualche vero poeta, gli auguro di liberarsi al più presto dalla servitù del «Verso libero» alla francese, come da ogni altra.[1215]

Il primo punto di questo brevissimo intervento sintetizza alcuni dei principali fondamenti estetici del *vers-librisme* francese di matrice simbolista: la centralità del *ritmo*, principio universale, e la ricerca di una *corrispondenza* fra «ritmo interiore» e «ritmo esteriore»; la concezione musicale della poesia; la necessità di sostituire alle norme tradizionali, esteriori e artificiali, una norma interiore e naturale, «intima legge». Nella seconda parte della risposta, poi, Orvieto rivendica l'indipendenza della poesia italiana dai modelli francesi, precisando di conoscere pochissimo l'opera di Gustave Kahn – indicato, nei quesiti posti da «Poesia», come il creatore del *vers libre* francese – e quella dei suoi seguaci, e negando quindi che questi possano aver esercitato su di lui una qualsiasi influenza: in questo, egli si mostra perfettamente in linea con le affermazioni di Capuana – «Ho fatto io, il primo in Italia, il tentativo di introdurre il *semiritmo*, e senza nessun'intenzione d'imitazione straniera»[1216] – e di Lucini – «Il verso libero è autorizzato dalla tradizione e dalla natura italiana; non deriva minimamente, come credono i superficiali, dal "Vers libre" francese; è "lui" distinto, personalizzato, nazionale»[1217].

Il nome di Angiolo Orvieto è oggi poco noto; tuttavia egli ebbe un ruolo di un certo rilievo nel panorama culturale italiano di fine Ottocento[1218]. Nato nel 1869 da una

[1214] *Enquête* 1909, p. 38.
[1215] *Ivi*, p. 42.
[1216] *Ivi*, p. 37.
[1217] *Ivi*, p. 120.
[1218] Per le informazioni biografiche, cfr. Pellegrini 1979.

ricca famiglia di ebrei fiorentini, ebbe la possibilità di dedicarsi a tempo pieno alla letteratura, e seppe creare intorno a sé un'ampia rete di intellettuali, scrittori e poeti. Nel 1889 fondò la «Vita Nuova», settimanale di letteratura, arte e filosofia che ebbe breve durata (la sua pubblicazione cessò dopo poco più di un anno), ma si distinse per l'interesse nei confronti della letteratura europea contemporanea e per la capacità di cogliere alcune delle più importanti novità della poesia italiana: è infatti sulla «Vita Nuova» che vennero pubblicate, nel 1890, le prime *Myricae* di Giovanni Pascoli. Qualche anno più tardi, nel 1896, Orvieto avrebbe fondato un altro settimanale letterario, molto più diffuso e duraturo: «Il Marzocco» (1896-1932). Nel frattempo, fece il suo esordio come poeta: nel 1893 pubblicò la sua prima raccolta di versi, *La sposa mistica*, e nel 1898 la seconda, *Il velo di Maja*, entrambe composte in forme tradizionali. Ne *Il velo di Maja* si trova la più fortunata delle poesie di Orvieto, *San Francesco del deserto*, che Pascoli apprezzò e inserì nella sua antologia *Fior da fiore*, garantendole così un'ampia circolazione[1219]. Si tratta di un componimento in quartine di ottonari trocaici, a rima incrociata:

San Francesco del deserto,
romitaggio lagunare,
d'un settemplice filare
di cipressi ricoperto;

questo vento vien dal mare
e disfiora il tuo convento,
e d'un lieve movimento
ti fa l'acque scintillare.

S'ode un vago cinguettare
per le tue paludi intorno,
e nel pieno mezzogiorno
una navicella appare. […][1220]

Nel 1897 partì per un lungo viaggio intorno al mondo, che gli fornì l'ispirazione per la sua terza raccolta poetica, *Verso l'Oriente*, pubblicata nel 1902. Dal punto di vista metrico, questa segna un cambiamento, rispetto alle opere precedenti: cambiamento, come si vedrà, non eclatante, ma sufficiente a fare di Orvieto uno dei rappresentanti dell'ormai diffusa tendenza alla liberazione della forma poetica dai vincoli tradizionali. Tant'è vero che proprio a *Verso l'Oriente* è dedicato quello che è forse il primo serio intervento critico sulla questione del verso libero in Italia, ormai a ridosso della pubblicazione delle *Laudi* dannunziane: si tratta del saggio intitolato appunto *Il verso libero (a proposito di "Verso l'Oriente" di Angiolo Orvieto)*, scritto da Diego Garoglio,

[1219] Cfr. Pellegrini 1979, pp. 7-8.
[1220] Orvieto, *Poesie*, p. 78.

noto critico e amico del poeta, nel 1903[1221]. Nel procedere all'analisi dei testi contenuti in questa raccolta, il saggio di Garoglio costituisce un ottimo punto di partenza, orientando la ricerca e fornendo preziose indicazioni sul modo in cui le novità metriche di questi anni furono percepite e accolte dalla critica contemporanea.

Verso l'Oriente

> Ritmicamente e metricamente le 132, salvo errori, liriche di *Verso l'Oriente*, compresa l'*Ecloga nuziale* e altri componimenti più lunghi che si potrebbero dire poemetti, si possono dividere in tre gruppi, il primo dei quali è assolutamente fedele alla ritmica e metrica tradizionale; il secondo è ritmicamente legato e metricamente libero; il terzo è perfettamente libero nel ritmo e nel metro: osservando però che in totale questi due ultimi gruppi presi insieme controbilanciano all'incirca il primo, e che il secondo – intermedio – prevale sull'ultimo.[1222]

Verso l'Oriente è una raccolta ampia e composita; considerandola nel suo complesso, Garoglio osserva innanzitutto che essa presenta una certa varietà dal punto di vista delle soluzioni metriche e ritmiche, e vi individua tre paradigmi formali – tradizionale, intermedio e libero – precisandone le proporzioni reciproche. Benché quello delle poesie dalla forma veramente libera sia il gruppo più ristretto, la raccolta attesta sicuramente «la tendenza irresistibile ad una libertà maggiore»[1223], e tanto basta a distinguerla nettamente dalla precedente produzione poetica dell'autore.

Secondo Garoglio, questi diversi paradigmi formali non si distribuiscono in maniera uniforme nella raccolta: il verso libero viene impiegato da Orvieto soprattutto nella sezione intitolata *Dall'Orsa alla Croce*, che è anche la più ampia[1224], ed è ispirata ai viaggi compiuti dall'autore in terre lontane. Questa sezione, spiega Garoglio, è «quella che ci offre necessariamente il maggior numero d'*impressioni* nuove esotiche, alle quali il poeta à creduto che dovessero corrispondere *espressioni* nuove, movimenti e libertà nuove nel verso e nella strofe»[1225]: l'impiego del verso libero viene quindi giustificato sulla base di una corrispondenza fra i temi trattati e la forma adottata.

Delle 54 poesie incluse nella sezione *Dall'Orsa alla Croce*, tuttavia, circa la metà è composta in forme che si possono definire tradizionali. C'è un piccolo gruppo di testi in distici elegiaci "standard", in cui l'esametro è sempre costituito dalla somma di un settenario e di un novenario dattilico e il pentametro da due settenari (*L'Addio*, *Salmi sull'oceano*, *Inno di grazie*, *Alpi rocciose*, *Il giardino degli dei*). Numerosi sono i testi

[1221] Cfr. Giovannetti 1994: «È anche grazie a questo volume [*Verso l'Oriente*] che si comincia a parlare di verso libero in sedi ufficiali (ad esempio sulla "Nuova Antologia") e non solo su riviste letterarie minori o d'avanguardia» (p. 64, n. 74); «uno dei primi saggi di un qualche spessore riguardanti il verso libero in Italia è appunto dedicato da Diego Garoglio alla raccolta di Orvieto» (p. 26, n. 18).
[1222] Garoglio 1903, p. 153.
[1223] *Ivi*, p. 154.
[1224] Cfr. Orvieto 1902, pp. 101-188.
[1225] Garoglio 1903, p. 154.

in endecasillabi, sciolti (*Il canto delle pellirosse*, *Alberi sacri*, *I mastini dell'aria*, *Alveare indiano*), o rimati (*Arcobaleno tropicale*, *Il dromedario*, *La moschea Perla*), o, in un unico caso, organizzati in un regolare sonetto (*A Buddha*). Frequenti sono anche i componimenti in endecasillabi e settenari, riuniti in strofe di varia misura e liberamente alternati e rimati, secondo il modello della canzone libera leopardiana (*Venezia primitiva*, *Rito nuziale*), magari con l'inserzione di qualche quinario (*Colloqui corvini*). Ci sono poi testi interamente in novenari dattilici (*Addio al Niagara*, *Vasi indiani*), o in ottonari (*Anima latina*, *Battelli di fiori*).

Numerose sono però le poesie che, nella loro forma complessivamente regolare, presentano una qualche eccezione, una qualche anomalia. In *Inno di grazie*, composto da dodici distici elegiaci, il terzo distico è formato da due versi esametrici, di cui peraltro il secondo in forte *enjambement* con il verso successivo:

	Inno di grazie ardente è questo ch'io levo dinanzi	7+9
	alle case titaniche di Nuova York, o Dio.	7''+7
	Roseo le grandi case sonanti di mille fragori	7+9
	sfiora il novello sole sorto dall'onde appena.	7+7
5	Non per le eccelse verso le stelle lanciate dimore,	7+9
	non pei rombanti treni sul capo degli uomini o per le	7+9
	d'avida gente strade frequenti e di carri animati	7+9
	non io per queste vane cose t'esalto, o Dio.	7+7
	Sì ti ringrazio, o Nume pietoso, che me non dannasti	7+9
10	né i miei diletti a questa bolgia d'inferno atroce.[1226]	7+7

In *Intermezzo oceanico* – 18 versi suddivisi in tre strofe disuguali di endecasillabi e settenari rimati – compaiono anche un singolo quinario (v. 8) e un verso di 14 sillabe, di fatto un doppio settenario («ecco il meriggio ardente sopra l'onda sonora», v. 5). *Tombe indiane*, invece, è tutto in endecasillabi, con l'eccezione di un singolo quinario (v. 5), e lo stesso vale per *La torre del silenzio* (v. 3). *Ponte sul Gange* è un'unica strofa di 10 versi a rima baciata, tutti settenari, tranne il primo, che è un decasillabo, e l'ultimo, che è un endecasillabo. In *Frutto d'oblio*, i versi che compongono le sei quartine a rima incrociata o alternata sono tutti settenari, con la sola eccezione di un quadrisillabo (v. 4). *Riva d'Irlanda* è invece in ottonari di 3ª non rimati, con un quadrisillabo finale. Le eccezioni possono riguardare in qualche caso anche le rime: ad esempio in *Anima latina*, composto in quartine di ottonari a rima incrociata, la quinta e l'ultima strofa sono rimate solo per metà. Ma sono soprattutto le misure versali ad essere coinvolte in questo gioco di scarti e infrazioni.

[1226] Orvieto 1902, p. 111.

Nel suo saggio, Garoglio nota la presenza di «liriche intere scritte coll'impulso di un dato ritmo… violato soltanto (si direbbe a bella posta, per ricordarci i diritti all'esistenza del verso libero) in uno o due punti», che gli fanno l'effetto di «un'orribile stonatura»:

> Verrebbe subito la voglia di pensare, se si trattasse d'un novellino, ad un errore; per l'Orvieto si pensa ad una negligenza voluta, e quindi ad una nuova forma di affettazione perfettamente contraria alla naturalezza maggiore perseguita teoricamente: e si desidera mentalmente, o che venga corretto il verso così o così, o che vengano almeno scompigliati anche gli altri versi ortodossi in troppo schiacciante maggioranza su quell'ereticuccio, su quel meschino untorello, isolato come un albero in una vasta pianura…[1227]

In alcuni casi, continua Garoglio, «l'anarchia ritmica è soltanto apparente»: *Tedio oceanico*, ad esempio, è un'unica strofa di 19 versi, endecasillabi e settenari liberamente alternati e rimati, tra cui però compaiono due decasillabi o doppi quinari identici («che di metallo liquido pare», vv. 2 e 17); il critico osserva che in questo caso «con un po' di buona volontà, si potrebbe ammettere che la legge del ritmo sia salva grazie alla pausa, all'intervallo tra i due quinari, i quali, presi isolatamente, (e basterebbe per la vista scriverli uno sull'altro) non istonerebbero punto coi maggiori fratelli»[1228]. Allo stesso modo, *Il Fuji* è un componimento in due strofe, rispettivamente di 4 e 15 versi, endecasillabi e settenari, dove l'ultimo verso è un quadrisillabo tronco che però, se sommato al settenario che lo precede, forma un perfetto endecasillabo:

	laggiù laggiù laggiù dove non s'ode	11
	accoccolato il bonzo	7
15	battere il ritmo monotono il bronzo	11
	continuamente, né	7'
	al suo diletto fa le riverenze	11
	in ritmiche cadenze,	7
	la musmè.[1229]	4'

È vero comunque che Orvieto sembra giocare spesso sulla combinazione e sulla scomposizione per movimentare l'aspetto dei suoi versi. In alcuni casi il procedimento è davvero palese: *Delfini*, ad esempio, è un breve componimento in novenari dattilici, dove però il v. 3 è un senario e il v. 4 un trisillabo; uniti, i due formano un altro novenario dattilico, ma la loro scomposizione appare funzionale alla rima, poiché i due versi brevi rimano con i due novenari precedenti:

> La nave sull'onde sobbalza.

[1227] Garoglio 1903, p. 161.
[1228] *Ivi*, p. 162.
[1229] Orvieto 1902, p. 135.

La torma dei cani marini,
dei lievi delfini
la incalza.
La seguon con l'arcobaleno.
Tempesta di cielo sereno!
Con l'arcobaleno raggiante
sull'onde solenni rinfrante
in polvere di diamante.[1230]

Lo stesso avviene in *Miraggio*, un'altra lirica in novenari dattilici, organizzati in quattro strofe disuguali: i vv. 5-6 sono, anche qui, un senario e un trisillabo, questa volta in rima fra loro («Quel bene che sogni, / che agogni»). In altri casi, il fenomeno è meno evidente, come in *Nikko*, poesia la cui prima parte è costituita da due strofe di 3 e 9 versi, endecasillabi e settenari, con però le eccezioni di un senario tronco (v. 3) e di un quinario (v. 7):

Nikko sonante di bianche cascate,	11
di torrenti spumanti e di risate	11
d'ilari musmé!	6'
Nikko dal rosso ponte	7
su cui passa soltanto	7
nella giornata santa	7
il gran Mikado:	5
Nikko di templi, Nikko	7
d'aceri al vento e al sol tremuli ricco,	11
che seminan quest'aria novembrina	11
di foglie rosse e gialle	7
come d'un'ampia messe di farfalle![1231]	11

Se il quinario potrebbe facilmente essere unito al settenario che lo precede, formando un endecasillabo («nella giornata santa / il gran Mikado», vv. 6-7), più difficile è il caso del senario; ma, a ben guardare, i vv. 2-3 si potrebbero anche scomporre e ricomporre diversamente, come settenario + endecasillabo: «di torrenti spumanti / e di risate d'ilari musmè!». Anche in questo caso, Garoglio direbbe probabilmente che «la legge del ritmo» sia rispettata.

Ci sono però altri casi in cui la regolarità ritmica appare irrimediabilmente compromessa, e sono questi che turbano maggiormente il critico. In *Tempio sull'oceano*, la successione di endecasillabi e settenari è interrotta da un unico ottonario, «Battono l'onde spumanti» (v. 4), per il quale Garoglio suggerisce la facile correzione in «Batton l'onde spumanti». Lo stesso avviene ne *Il palazzo diruto*, con l'ottonario

[1230] *Ivi*, p. 108.
[1231] *Ivi*, p. 144.

«mio solitario vagare» (v. 2), anch'esso inserito in un testo in endecasillabi e settenari, e per il quale Garoglio non sa spiegarsi «quale arcana superiorità di concetto o di musica» possa avere rispetto al settenario «mio solingo vagare»[1232]. Difficile dare una risposta, ma certo il fatto che questi singoli versi siano tanto facilmente riconducibili alla "norma" rende ancor più evidente che si tratta di scarti ben consapevoli, del tutto intenzionali; si potrebbe anche pensare ad una volontà di prendere le distanze da certe convenzioni della lingua poetica (le forme tronche come *batton*, gli aggettivi prettamente letterari come *solingo*)[1233].

Rispetto a queste liriche, «nelle quali il verso libero entra come di soppiatto, affermando timidamente la sua presenza e la sua forza», Garoglio dichiara di preferire quelle in cui i versi liberi «si presentano tumultuosi e petulanti, in pieno assetto di guerra contro tutte le leggi della prosodia, con programma perfettamente anarchico, infischiandosi altamente della musica del presente… in nome dell'avvenire»[1234]. In *Verso l'Oriente*, dichiara, si trova una trentina di liriche di questo tipo, sparse in tutto il volume ma predominanti nella sezione *Dall'Orsa alla Croce*. Tuttavia, purtroppo, il critico non solo giudica inutile fornirne «la lunga lista», ma, di fatto, nello sviluppo del suo discorso non ne cita nemmeno una, lasciando così un certo margine di dubbio su quali siano queste poesie nelle quali, a suo dire, «impera tirannicamente… cioè anarchicamente il verso libero, con la perfetta coscienza teorica e pratica del poeta»[1235].

Certo, ci sono in questa sezione della raccolta poesie che fanno mostra di una varietà e di una irregolarità, a livello delle misure versali, ben maggiore rispetto ai casi fin qui presentati. In alcuni testi, questa sembra essere bilanciata dalla permanenza dell'isostrofismo o, più spesso, della rima. Il primo caso è quello di *Due stelle*, testo composto di sei quartine di versi brevi:

	Fende la prora	5
	solenne	3
	l'onda dell'oceano	6
	prima dell'aurora.	6
5	Due stelle tacite	5''
	toccano le antenne.	6
	L'acqua perenne	5
	parla.	2
	Tutti dormono	4''
10	a poppa e a prora;	5
	e il mare che non dorme	7
	parla a me solo che non dormo.	9

[1232] Garoglio 1903, p. 163.
[1233] Si noti che i versi in questione sono ristampati tali e quali anche nell'edizione successiva della raccolta (cfr. Orvieto 1923), che pure presenta sensibili differenze per alcuni testi, e ne esclude molti altri.
[1234] Garoglio 1903, p. 164.
[1235] *Ivi*, p. 165.

L’acqua spumeggiante 6
scintilla, manda lampi, 7
gorgoglia e dice: 5
sarai felice. 5

In alto le due stelle 7
odono il coro 5
dell’acqua che mi dice: 7
sarai felice. 5

Sorridono fra loro 7
le due sorelle 5
l’anima ch’è fuggita, 7
e quella che m’aspetta nella vita.[1236] 11

All’aspetto regolare delle quartine fa riscontro l’impiego di versi la cui misura varia dal bisillabo al novenario (manca soltanto l’ottonario), mescolando quindi liberamente parisillabi e imparisillabi, e aggiungendo un endecasillabo in posizione finale. Anche le rime, benché molto numerose, sono irregolari nello schema e non coinvolgono tutti i versi.

In altri testi, invece, proprio la presenza della rima sembra rappresentare l’ultimo residuo di regolarità formale. È il caso di *Un morto*, lirica composta di tre strofe di 5, 4 e 3 versi rimati, ottonari e novenari, con l’aggiunta di un trisillabo e di un settenario. È anche il caso di *Corvi*, in due strofe di 3 e 6 versi, tutti rimati, la cui misura è compresa fra il settenario e l’endecasillabo. In *Musmé*, una lirica composta da cinque strofe, rispettivamente di 4, 2, 4, 2 e 3 versi, si contano 2 endecasillabi, 4 settenari, 2 senari, 5 quinari e 2 trisillabi, tutti però rimati, secondo lo schema abca cb ddef ef faa:

Ki-rei naru musmè 7’
dentro la stanza 5
fiorita 3
nella *casa del tè*. 7’

Sorriso di vita, 6
di fiori fragranza. 6

Kakemoni di rocce e d’alberelli, 11
e figurati uccelli, 7
pendono alle pareti 7
illuminate. 5

Accenti lieti, 5

[1236] Orvieto 1902, pp. 145-146.

risate. 3

Sulle stuoie lucenti accoccolate, 11
bevono il tè 5’
le due *musmè*.[1237] 5’

Questi ultimi testi citati sono interamente rimati; ma, anche quando non è così, le rime restano sempre molto diffuse, e continuano a svolgere un ruolo fondamentale nella costruzione del testo, come in *Alba sul Taji Mahal*:

In alto una trama argentina 9
di luna mattutina. 7
Un vento sottile 6
sfiora le cime delle palme. 9

L’aurora 3
il cielo colora 6
di tenero celeste. 7
Le musiche degli alberi son deste. 11

S’ode 2
squittire, tubare, crocidare; 10
grigi, neri, gialli 6
guizzi di code: 5
tortore, corvi, pappagalli.[1238] 9

Versi di misura compresa fra il bisillabo e l’endecasillabo, liberamente alternati, riuniti in strofe di diversa estensione, con rime frequenti ma non sistematiche: *Alba sul Taji Mahal* e i testi che ne condividono le caratteristiche – *Verso l’Utah*, *Lago Chuzenji*, *Verso Dambadenija*, *Vagito*, *Fiume tropicale*, *Corteo a Jaipur* – rappresentano il più alto livello di libertà metrica in *Dall’Orsa alla Croce*.

C’è un solo testo che fa eccezione, e che dà prova di una sperimentazione formale condotta secondo altri criteri, o in altre direzioni: si tratta di *Home, o sweet home*, poesia che si colloca proprio all’inizio della sezione *Dall’Orsa alla Croce*, subito dopo quella d’apertura (*L’Addio*):

Quella che attraversammo, o amico, col rapido carro 7+9
quella è la fragorosa Londra dai treni precipiti, 7+8’’
dai camini fumanti, dalle strade lunghissime 7+7’’
tutte piene di lumi, di carrozze, di vetrine splendide: 7+10’’ / 11(6^{a})+6’’

[1237] *Ivi*, pp. 134-135. L’autore precisa in epigrafe che le parole *ki-rei naru musmè* significano «ragazze carine», e che i *kakemoni* sono «lunghe strisce di carta dipinta, che adornano, a guisa di quadri, le abitazioni giapponesi».
[1238] *Ivi*, p. 174.

5	quella che attraversammo, o amico, col rapido carro,	7+9
	prima di profondarci in queste tacite strade	7+8 / 11''(6^a)+2
	piene d'un'intima ombra e di raccolte case	7+7 / 11(6^a)+2
	recinte d'un breve giardino, su cui dall'interno rilucono	9+9''
	i lumi, i soavi lumi del *home*.	11'(5^a)
10	*Home, o sweet home!* O casa, o casa dolcissima!	12''
	Chi attende nelle piccole luminose dimore?	7''+7
	Una soave donna, pensosa del laborioso marito,	7+12 / 10+9
	floridi fanciulli dal volto di rosa e di latte,	6+9
	e un abbondante pranzo irrorato di schietta letizia.	7+10
15	*Home, o sweet home!* O casa, o casa dolcissima!	12''
	Ma la nostra casa, la nostra casa è lontana.	6+8
	E se obbedienti all'impulso del cuore che rapido batte	9+9
	entrassimo in una di queste porte socchiuse nell'ombra,	9+8
	ceruli occhi vedremmo fissati su noi con stupore	7+9
20	diffidente, e dovremmo fuggire lontano lontano lontano.[1239]	10+9

Il testo si articola in quattro strofe di misura leggermente diversa – 4, 5, 5 e 6 versi – ed è composto in versi lunghi, non rimati. Il più breve è il v. 9, che conta 11 sillabe, ma ha un accento sulla 5^a (*soavi*): dettaglio non di poco conto, perché i numerosi endecasillabi che compaiono nei testi di questa sezione sono tutti rigorosamente canonici. I vv. 10 e 15, identici l'uno all'altro, sono invece dodecasillabi, altra presenza rara[1240]. Gli altri versi, più lunghi, sono molto probabilmente composti, ed è evidente nella loro struttura un richiamo al modello dell'esametro carducciano, di cui il v. 1 propone lo schema più convenzionale: settenario + novenario dattilico. Tuttavia, a parte appunto il v. 1 e il v. 5, che è identico, nessun altro verso presenta questa struttura, che è invece quella che caratterizza, senza eccezione, tutti gli esametri delle poesie composte da Orvieto in distici elegiaci. Si può riconoscere una certa tendenza al ritmo dattilico, data dalla compresenza di novenari con accenti di 2^a e 5^a, ottonari di 1^a e 4^a e decasillabi di 3^a e 6^a: lo si vede bene ai vv. 17-20, composti interamente in questo modo. Ma molte delle combinazioni adottate non sono riconducibili al modello barbaro carducciano, e del resto i versi più lunghi raggiungono le 18 e le 19 sillabe (v. 12, v. 20), superandone quindi i limiti. Non si può però affermare che la costruzione dei versi sia basata soltanto sull'articolazione sintattica, come evidenzia in particolare la seconda strofa, caratterizzata da un lieve ma costante scarto fra metro e sintassi (*strade / piene*

[1239] *Ivi*, pp. 105-106. Nell'edizione del 1923, il testo rimane identico, tranne per l'inserzione di due dieresi, di cui si è quindi tenuto conto nella scansione: la prima su *laborïoso* (v. 12) e la seconda su *obbedïenti* (v. 17).

[1240] Nella sezione *Dall'Orsa alla Croce* i dodecasillabi vengono impiegati soltanto in *Foche e gabbiani*, un testo composto in quartine di due novenari dattilici seguiti appunto da due dodecasillabi, in realtà doppi senari, che continuano lo stesso ritmo dattilico.

d'un'intima ombra; *case / recinte d'un breve giardino*; *rilucono / i lumi*), e come conferma l'*enjambement* ai vv. 19-20 – *con stupore / diffidente* – che isola l'aggettivo nell'ultimo verso (verso che peraltro, tolto l'aggettivo, assumerebbe la conformazione di un regolare esametro: «e dovremmo fuggire lontano lontano lontano»).

A questo punto, è opportuno recuperare la classificazione proposta da Garoglio, che distingueva, in *Verso l'Oriente*, tre gruppi di testi: il primo, «assolutamente fedele alla ritmica e metrica tradizionale»; il secondo, «ritmicamente legato e metricamente libero»; il terzo, «perfettamente libero nel ritmo e nel metro»[1241]. Le osservazioni del critico lasciano intendere che per lui i componimenti "ritmicamente legati e metricamente liberi" siano quelli in cui l'impiego di metri diversi – ma tutti contemplati dalla tradizione italiana – si accompagna ad una certa continuità ritmica, che viene garantita dalla scelta di versi ritmicamente compatibili: l'endecasillabo è naturalmente compatibile con il settenario e il quinario, mentre il quadrisillabo vi è ammesso solo se può essere congiunto ad un settenario per formare un endecasillabo; il novenario è compatibile con il senario e il trisillabo che lo compongono; endecasillabi e decasillabi invece non sono compatibili, così come ottonari e settenari. Quando si ha la compresenza di versi differenti sia per misura che per ritmo, il testo può essere definito, per Garoglio, "perfettamente libero".

Tuttavia, l'analisi dei testi inclusi nella sezione *Dall'Orsa alla Croce* mostra che la "perfetta libertà" ha, nella poesia di Orvieto, dei limiti ben precisi: sul piano delle misure versali, non viene mai superato il limite dell'endecasillabo; sul piano della costruzione del testo, la rima tende a mantenere un'importante funzione strutturante. L'unica poesia in cui questi limiti vengono superati è *Home, o sweet home*; ma si tratta appunto di un caso unico su un totale di 54 testi.

Secondo Garoglio, Angiolo Orvieto «non si è quasi affatto preoccupato di quello che nel dominio della poesia accadeva parecchi anni sono in Francia» e, se più di recente ha approfondito la conoscenza degli autori francesi, lo ha fatto «quando già nel suo spirito si era andata maturando e parzialmente attuando una evoluzione simile, sicché da essi non potrebbe aver avuto che eccitamenti indiretti a perseverare sulla nuova strada»[1242]. Tuttavia, il verso libero di Orvieto ha qualche punto di contatto con una delle forme del *vers libre* francese: quello inteso come libera alternanza di versi di misura differente, ma appartenenti alla tradizione (entro i limiti dell'*alexandrin*, da una parte, e dell'endecasillabo dall'altra), in cui la ricerca della musicalità passa attraverso la valorizzazione della rima e delle sue varianti, rima interna, assonanza e consonanza.

D'altra parte, è anche possibile che Orvieto avesse trovato un esempio di innovazione formale nelle prime *Laudi* di D'Annunzio, pubblicate nel 1900: *Ode al re*, *Ode a Narciso e a Pilade Bronzetti*, *Ode alla morte di un distruttore*. Sulle pagine del «Marzocco», Orvieto aveva già espresso il proprio entusiasmo per questi primi testi che sancivano il ritorno di D'Annunzio alla poesia,

[1241] Garoglio 1903, p. 153.
[1242] *Ivi*, p. 155.

con tale ricchezza d'ispirazione, con tale nobiltà di linguaggio, con sì felice e classica novità di ritmi e di strofe, da costringere all'ammirazione ed al plauso non solamente coloro che dissentono dalla sua filosofia, ma anche quelli che verso l'arte sua si mostrarono più diffidenti e più ostili.[1243]

[1243] Orvieto 1900.

Conclusioni

Le origini del verso libero

Il saggio di Diego Garoglio, al quale si è fatto riferimento nell'analisi delle poesie di Angiolo Orvieto, sviluppa, proprio a partire da queste ultime, una riflessione complessiva sul verso libero italiano, sulla quale può essere interessante soffermarsi prima di concludere, per capire quale poteva essere all'inizio del Novecento – al momento della pubblicazione delle *Laudi* dannunziane – la prospettiva della critica italiana su questo fenomeno. Si tratta, in questo caso, di una critica assai benevola, considerato il rapporto di amicizia che lega Orvieto e Garoglio, e la partecipazione di quest'ultimo al movimento versoliberista: «poiché anch'io, *entro certi limiti*», scrive, «debbo confessare di essere da anni in teoria ed in pratica fautore del verso libero»[1244].

Già il fatto che a fornire l'occasione di questo saggio sia un'opera come *Verso l'Oriente* – certo non la più audace, a livello formale, tra quelle fin qui analizzate – testimonia una percezione delle trasformazioni metriche significativamente diversa da quella odierna; oltretutto, secondo Garoglio, Orvieto è andato anche troppo in là nella libertà metrica. Il critico infatti, posto che la poesia è indissolubilmente legata alla musica, e che il fondamento di entrambe sta nel *ritmo* – «anima profonda del verso come della musica»[1245] – si dice disposto ad approvare ogni tipo di libertà formale, purché sia salva la «legge del ritmo», e avverte che quando questa viene meno, quando cioè il ritmo varia da una strofa all'altra e da un verso all'altro in maniera arbitraria e capricciosa, si potrà ancora parlare di *poesia*, ma non più di *versi*: «Da un verso evanescente di tal genere ad un semiritmo del Capuana, od alla prosa poetica, il passo è meno lungo di quello che forse non immagini l'Orvieto»[1246].

Tuttavia, la parte forse più interessante del saggio è quella nella quale il critico si interroga sulle origini del verso libero, chiedendosi quale sia stata «la genesi della nuova libertà prosodica in Angiolo Orvieto», e più in generale nei poeti italiani:

> À egli obbedito ad una evoluzione storicamente determinata, o puramente interiore? Più chiaramente: à egli risentito l'immediato influsso dei *vers-libristes* francesi (i più simbolisti) capitanati da Gustave Kahn, o non forse quello di Gabriele D'Annunzio, di cui salutò con particolare simpatia le prime *Laudi* sul *Marzocco*? O à sentito piuttosto individualmente, indipendentemente da tutti e da tutto, quasi per generazione spontanea, il bisogno di foggiarsi col nuovo verso uno strumento tecnicamente più docile all'espressione di nuovi stati d'animo?[1247]

[1244] Garoglio 1903, p. 155.
[1245] *Ivi*, p. 159.
[1246] *Ibidem*.
[1247] *Ivi*, pp. 154-155.

Garoglio si dice sicuro che Orvieto non si sia curato molto di quanto accadeva in Francia, «dove la lotta per la liberazione del verso aveva un significato ed un'importanza ben più grandi che da noi», e che, per lui come per altri, gli esempi francesi non siano stati determinanti, e abbiano semmai fornito delle conferme ad una tendenza che era già in atto nella poesia italiana come in quella francese: «Sicuro: in Italia, indipendentemente, anzi prima ancora che in Francia, si era venuto preparando il terreno ad una riforma ritmica e metrica, la quale doveva necessariamente far capo al verso libero»[1248]. Garoglio propone due definizioni del verso libero, una "interiore" ed una "esteriore", ossia una teorica e una pratica: «*interiormente*», esso consiste «nell'ambizione e nello sforzo di assecondare i vari e sempre mutevoli ritmi delle sensazioni, dei sentimenti e delle idee», «*esteriormente*» invece «nella facoltà di diradare o spesseggiare o sopprimere le rime, sostituendovi magari le assonanze o le allitterazioni, di allungare od accorciare la strofa», e soprattutto «di passare senza scrupolo da un ritmo ad un altro nella stessa composizione, nella stessa strofa, magari nello stesso verso»[1249]. Stando così le cose, egli osserva innanzitutto che la poesia italiana aveva già intrapreso i primi passi in questa direzione con la pratica secolare del verso sciolto, privo di rima, e che poi, nella seconda metà dell'Ottocento, «le *Odi Barbare*, oltreché coll'abolizione della rima, dettero un formidabile colpo alla prosodia tradizionale nel congegno strofico ed anche nella ritmica», proponendo, in particolare nella costruzione dell'esametro e del pentametro, «una tale varietà di movenze e di atteggiamenti, e tali estremi di lunghezza e di brevità, da farci affermare che l'unità del ritmo, male salvata dall'uniformità delle strofe, è stata spesso praticamente abolita». I poeti successivi non hanno fatto dunque che proseguire sulla stessa strada, incoraggiati, continua il critico, dagli «esempi americani di Walt Whitman» e dai *Semiritmi* di Luigi Capuana[1250].

Queste pagine di Garoglio delineano dunque quella che sarebbe la "via italiana al verso libero": a partire da una "libertà" già connaturata alla tradizione metrica italiana, il rinnovamento formale passa attraverso l'operazione eminentemente classicista compiuta da Carducci con la metrica barbara, e si avvale dell'esempio del versetto whitmaniano e di quello del semiritmo di Capuana. Il verso libero italiano appare così come l'esito di un percorso autonomo e coerente, in continuità e non in rottura con la tradizione.

Si tratta di argomentazioni che sono state spesso riprese dalla critica per spiegare le peculiarità del versoliberismo italiano rispetto a quello francese, e le ragioni del ritardo dell'Italia rispetto alla Francia[1251]: ragioni legate alla tradizione poetica italiana – le recenti innovazioni formali costituite dalla canzone libera leopardiana e dalla metrica barbara carducciana, che forniscono modelli già "classici" e "tradizionali" alla liberazione metrica – e ragioni legate al sistema metrico italiano, riassumibili nel

[1248] *Ivi*, p. 156.
[1249] *Ibidem*.
[1250] *Ivi*, pp. 156-157.
[1251] Cfr. ad es. Pazzaglia 1990, p. 172; Esposito 1992, p. 16; Menichetti 1993, p. 44.

«carattere meno coattivo della nostra metrica rispetto a quella francese»[1252]: la varietà prosodica dell'endecasillabo, la possibilità del verso sciolto e quindi il superamento dell'obbligo della rima, la maggiore libertà nel rapporto fra metrica e sintassi. Tutti aspetti che è necessario tenere in considerazione, nel valutare complessivamente la forma dei testi poetici francesi e italiani fin qui analizzati.

Appare invece ormai decisamente superata l'eterna questione, che pure emerge dal saggio di Garoglio, delle origini "nazionali" o "straniere" del verso libero: una questione molto dibattuta, come si è visto, sia in Francia che in Italia. Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, la contestazione del verso libero si fonda spesso sulla sua estraneità alla tradizione poetica nazionale, mentre la difesa del verso libero parte dalla sua integrazione in quella stessa tradizione. Tuttavia, dovrebbe essere chiaro a questo punto che non è possibile spiegare le origini del verso libero senza fare riferimento ad una pluralità di fattori, di influenze e di esperienze che vanno ben oltre i confini delle singole letterature nazionali, e di cui si è cercato di fornire nei capitoli precedenti un quadro ampio e vario, benché sicuramente non completo.

Il percorso storico e critico sviluppato nella prima parte della tesi ha messo in luce in particolare due linee evolutive che si snodano, strettamente intrecciate l'una all'altra, lungo l'intero arco del XIX secolo. La loro importanza è già stata riconosciuta dalla critica francese; qui si è cercato di approfondire alcuni degli aspetti ai quali è stata dedicata minore attenzione, mettendone in evidenza le implicazioni e le relazioni reciproche.

La prima linea è quella che arriva al verso libero a partire dalla prosa poetica, attraverso la trasformazione, cioè, del rapporto fra poesia e prosa, e poi di quello fra prosa e verso: fondamentali in questo percorso sono, da una parte, la pratica delle traduzioni e pseudo-traduzioni poetiche in prosa e, dall'altra, l'introduzione del *poème en prose* – generi, anche questi, che spesso si intrecciano e si confondono l'uno con l'altro – e proprio nell'ambito delle traduzioni poetiche interlineari e in quello della sperimentazione sul *poème en prose* si possono individuare le prime realizzazioni, ancora non riconosciute come tali, della forma del *vers libre*.

La seconda linea è invece quella che arriva al verso libero a partire dal verso tradizionale, attraverso una graduale ma profonda trasformazione della teoria e della prassi del verso tradizionale. Sul piano teorico, questa comporta la contaminazione del paradigma sillabico – il verso fondato sul *nombre de syllabes* – con un nuovo paradigma accentuale – il verso fondato sui *groupes rythmiques* – in un processo che è possibile ricostruire nella trattatistica metrica ottocentesca e negli scritti teorici dei *vers-libristes*, e di cui la teorizzazione del *vers libre* appare l'esito più coerente. Tutto questo trova naturalmente corrispondenza nella prassi metrica ottocentesca, ossia nel *vers libéré* dei poeti romantici e parnassiani, le cui caratteristiche (*enjambement*, *affaiblissement* o *déplacement de la césure*, *vers impairs*, *alexandrin ternaire*) sono state ampiamente studiate e illustrate dalla critica francese.

[1252] Pazzaglia 1990, p. 172.

Va notato che i due percorsi appena tracciati evidenziano entrambi l'importanza del dialogo fra diverse tradizioni poetiche, e fra diversi sistemi metrici: se il primo sembra avere origine proprio dalle problematiche poste dalla traduzione della poesia straniera, per il secondo è fondamentale il confronto tra la metrica francese e quella italiana, tedesca, inglese, e la ricerca di fondamenti comuni. Inoltre, è chiaro che non si tratta di due percorsi indipendenti l'uno dall'altro: il successo delle traduzioni e pseudo-traduzioni poetiche e la pratica del *poème en prose* favoriscono l'elaborazione di nuovi paradigmi teorici, e l'evoluzione teorica modifica il rapporto fra prosa e verso; entrambi incoraggiano la riflessione teorica e la sperimentazione formale, alimentandosi a vicenda e contribuendo a trasformare la concezione e la percezione del verso.

Guardando alla Francia, questi due percorsi si possono ricostruire in maniera piuttosto precisa, mentre per l'Italia il compito risulta molto più arduo. Questo è dovuto in parte allo sviluppo degli studi metrici francesi fra Otto e Novecento, che è stato illustrato nel corso del primo capitolo: la svolta epistemologica degli anni Settanta e Ottanta ha infatti stimolato la riflessione degli studiosi sulla disciplina metrica e sulla sua evoluzione nel corso del tempo, favorendo anche una più precisa ricostruzione delle dinamiche che hanno portato all'introduzione del *vers libre*, e una miglior comprensione di quella che era la concezione del verso propria dei primi *vers-libristes*: aspetti ai quali invece la critica italiana non ha dedicato la stessa attenzione. Non è facile stabilire fino a che punto i cambiamenti concettuali e formali che sono stati osservati e illustrati nell'ambito della poesia francese possano essere trasposti in quella italiana e, nel caso, in quale misura questi cambiamenti siano determinati dall'influenza della poesia francese e in quale misura, invece, ne siano indipendenti.

Gli studi sulla ricezione della letteratura francese nell'Italia di fine Ottocento fanno emergere una situazione complessa, e persino contraddittoria. Da una parte, la lingua francese è la più studiata e diffusa fra le lingue straniere, e la letteratura francese esercita un fascino e un'influenza ampiamente superiori ad ogni altra: «la situazione di base», ha scritto Sergio Cigada, «è senza dubbio quella di un'apertura amplissima al flusso della cultura letteraria francese, largamente dominante rispetto alle altre grandi culture europee»[1253]. Dall'altra parte, tuttavia, la cultura italiana sembra non riuscire ad assimilare le profonde trasformazioni e le grandi novità della poesia francese di fine secolo. Secondo Cigada, «non è affatto l'informazione che manca, ma è la presa di coscienza dei nuovi valori insiti in quei testi»[1254]: il problema non è quindi la loro scarsa circolazione e disponibilità, ma la difficoltà di darne un'interpretazione critica. Anche Giovanardi ha messo in luce come la ricezione del simbolismo francese in Italia, in assenza di canali istituzionali, sia avvenuta per lo più in maniera «sotterranea», e quindi irregolare e disordinata, spesso approssimativa e superficiale[1255]. Secondo Giovanardi manca, alla maggior parte dei letterati italiani della fine del secolo, la capacità di cogliere la reale portata filosofica ed estetica del simbolismo: «Di qui la sostanziale

[1253] Cigada 1985, p. 13.
[1254] *Ivi*, p. 12, n. 5.
[1255] Cfr. Giovanardi 1982, pp. 14-16.

incomprensione del fenomeno e l'incapacità di riconnettere le novità più appariscenti (incluse ovviamente le novità formali: "vers libre", sinestesia ecc.) al poderoso *background* teorico da cui traggono origine»[1256]. Così, se l'introduzione del *vers libre* in Francia può essere presentata come l'esito coerente di un percorso, o di diversi percorsi in essa confluenti, in Italia le prime realizzazioni del verso libero sembrano avere spesso il carattere di apparizioni tanto improvvise quanto estemporanee.

D'altro canto, se è innegabile che il *vers libre* dei simbolisti francesi ha costituito il principale riferimento per i poeti versoliberisti italiani – come è testimoniato dal fatto che la maggior parte di questi si colloca in un'area in senso lato simbolista – bisogna anche considerare altri fattori che arricchiscono e complicano il quadro, e che sono quelli stessi individuati a suo tempo da Garoglio: innanzitutto, la metrica barbara carducciana, fenomeno prettamente italiano; poi l'influenza della poesia whitmaniana, non necessariamente mediata dalla poesia francese; infine, il caso dei *Semiritmi* di Capuana, anch'esso privo di corrispondenza nella poesia d'Oltralpe. In Italia, il fenomeno delle traduzioni poetiche in prosa o interlineari sembra aver avuto dimensioni molto più ridotte che in Francia: sarebbe necessario condurre una ricerca più approfondita sulle forme della traduzione poetica ottocentesca per capire se l'esempio dei *Canti illirici* di Tommaseo – l'unico di cui si sia mai parlato in relazione al verso libero – sia stato effettivamente ripreso negli anni successivi da altri traduttori; è anche vero però che in Italia proprio le traduzioni francesi rappresentavano all'epoca «il principale e più vulgato strumento di conoscenza delle civiltà straniere»[1257]. Esistono invece studi d'insieme sulla poesia in prosa in Italia – in particolare quello di Simone Giusti[1258] – che però, come si è visto, delineano un fenomeno di dimensioni certo non comparabili a quelle assunte in Francia. Tuttavia la minore portata di questi esperimenti formali può essere stata compensata, nella storia della poesia italiana, dall'esperienza della metrica barbara e da quella dei *Semiritmi*, che sono anch'esse legate alle questioni poste dalla traduzione della poesia straniera, e che svolgono un ruolo altrettanto importante nel modificare la percezione del verso tradizionale e del rapporto fra verso e prosa.

Le poesie in versi liberi

La seconda parte della tesi, dedicata all'analisi dei testi, consente di osservare come tutto questo complesso intreccio di fattori si rifletta e si realizzi in quelli che sono stati individuati come i primi componimenti poetici in versi liberi. Pur riconoscendo le peculiarità dei singoli autori, non si può fare a meno di constatare che i testi francesi risultano molto più omogenei, a livello formale, rispetto a quelli italiani, e questo è più che naturale se si considera il diverso contesto culturale nel quale furono composti. Le opere poetiche francesi qui analizzate vennero pubblicate nell'arco di soli due o tre anni,

[1256] *Ivi*, p. 19.
[1257] Cigada 1985, p. 11.
[1258] Cfr. Giusti 1999.

da poeti che non solo risiedevano tutti a Parigi, ma si conoscevano personalmente, erano in contatto l'uno con l'altro, condividevano idee e valori e, malgrado le loro indubbie differenze, si riconobbero tutti, almeno per un breve periodo, come parte di uno stesso movimento *symboliste* e *vers-libriste*, al centro del dibattito letterario. Gli autori italiani qui presentati, invece, sono per lo più figure isolate, ai margini del panorama letterario, e le loro opere, diluite in un arco temporale più ampio, di circa quindici anni, appaiono spesso come esperimenti occasionali e fortuiti, privi di un adeguato quadro di riferimento, e sicuramente caratterizzati da una scarsa coerenza, ma anche, d'altro canto, da una maggiore varietà.

La strofa. La differenza si nota già guardando all'organizzazione complessiva di questi testi, ovvero alla struttura strofica. I testi francesi individuati come i primi esempi di poesia in *vers libres* sono tutti, senza eccezioni, caratterizzati dall'anisostrofismo (in senso forte: strofe di diversa misura e di diversa composizione). Nella teorizzazione del *vers libre* viene dedicato uno spazio importante anche alla *strophe libre*, intesa come unità formale e psicologica superiore al verso, destinata a farsi espressione completa e compiuta di un'idea o di una sensazione: la strofa di cui Kahn teorizza fin dal 1886 la «flexion perpétuelle», e che per Vielé-Griffin viene a coincidere con il periodo. Nei *Palais nomades*, *Intermède IV*, nel quale è stato individuato il primo componimento in *vers libres* di Kahn, è anche il primo nel quale si realizza effettivamente la compresenza di anisostrofismo e anisosillabismo, ed in tutti gli altri poeti studiati il *vers libre* viene associato fin dall'inizio alla *strophe libre*.

Nel contesto italiano, invece, il rapporto fra anisostrofismo e anisosillabismo appare più complesso e variegato, e questo non stupisce, se si pensa ai modelli formali ai quali i poeti italiani possono fare riferimento: da una parte la canzone leopardiana, nella quale l'impiego di endecasillabi e settenari si accompagna alla più ampia libertà strofica, e dall'altra la metrica barbara carducciana, che propone combinazioni varie e spesso inedite di versi organizzati però in strutture rigorosamente isostrofiche. Così, la prima forma che assume il verso libero italiano è quella del semiritmo, che deve sicuramente molto ai modelli formali proposti da Carducci nelle *Odi barbare*, e realizza la libertà del verso all'interno di una struttura isostrofica "per l'occhio". Introdotto da Capuana, il semiritmo diventa, per alcuni dei poeti che aspirano alla liberazione dai vincoli metrici tradizionali, una prima tappa del percorso di sperimentazione formale: se ne può trovare traccia, come si è visto, fra le *Armonie sinfoniche* di Lucini (*La Solitudine*) e nelle raccolte poetiche di Quaglino (*I Modi*, *Dialoghi d'Esteta*) e di Sinadino (*Melodie*). Si tratta di testi che, pur caratterizzati da un isostrofismo debole, possono presentare, dal punto di vista della versificazione, una varietà mensurale e un'indipendenza dai modelli tradizionali che li collocano in una posizione ben più avanzata, sulla "scala" della liberazione metrica, rispetto a testi nei quali invece la libertà strofica è associata all'impiego di una gamma di misure più ridotta: lo si vede leggendo, dopo i *Semiritmi* di Capuana, i *Canti sinfoniali* di Cesareo, nei quali si avverte la presenza del modello leopardiano, oppure confrontando, come è stato fatto, le

due *Armonie sinfoniche* pubblicate da Lucini: *La Danza d'amore* e *La Solitudine*. È chiaro che la struttura isostrofica può fornire in un primo tempo uno schema, una griglia in grado di circoscrivere e quindi di giustificare una maggiore libertà nella versificazione; del resto, si tratta di una fase che viene superata da tutti i poeti citati, a partire dallo stesso Capuana, nella breve "fiaba per musica" *Rospus* che conclude la raccolta dei *Semiritmi*. Emerge quindi sicuramente, dall'analisi di questi testi, la necessità di considerare la struttura strofica e la versificazione l'una in rapporto all'altra, come fattori interdipendenti; e la permanenza di un isostrofismo debole o "per l'occhio" non sembra escludere o contraddire l'orientamento versoliberista di un singolo testo, né tantomeno del suo autore.

Il verso. Anche dal punto di vista della versificazione, la situazione italiana appare più complessa rispetto a quella francese. Se l'essenza del versoliberismo, sia francese che italiano, sta naturalmente nella libertà del verso, tanto dal punto di vista del computo sillabico che della prosodia, questo è anche l'aspetto più difficile da valutare in un'ottica comparativa, per via delle numerose differenze fra le due tradizioni metriche. Si può tuttavia partire dalla distinzione, applicabile sia al sistema francese che a quello italiano, fra "versi brevi" e "versi lunghi", intendendo per "versi brevi" quelli che rimangono entro i limiti mensurali dell'endecasillabo, in italiano, o dell'alessandrino, in francese, e "versi lunghi" quelli che li superano.

I "versi brevi" pongono il problema della distinzione fra versoliberismo e polimetria, dove con quest'ultimo termine si intenda l'alternanza irregolare di versi di misure differenti, ma tutte riconducibili al novero delle misure tradizionali: una possibilità prevista, in determinati generi poetici italiani e francesi, ben prima dell'introduzione del verso libero. Nella poesia francese esiste l'importante precedente dei *vers mêlés* di La Fontaine, «assemblage libre (non périodique) de mètres variés, mais réguliers»[1259], o «suite non périodique de mètres traditionnels»[1260]; tuttavia, vengono considerati *réguliers* e *traditionnels* soltanto i *vers pairs* di misura compresa fra il bisillabo e l'alessandrino, e caratterizzati, nel caso del *décasyllabe* e dell'*alexandrin*, da una struttura prosodica regolare. Quindi, considerando un testo come *Intermède IV* di Kahn, che pure è composto in versi che non superano mai la misura dell'alessandrino, la compresenza di *vers pairs* (di 8, 10 e 12 sillabe) e *impairs* (di 9 e 11), e la prosodia irregolare di alcuni dei primi (i *décasyllabes*) sono elementi sufficienti a stabilire la differenza fra il *vers libre classique* e il *vers libre moderne*, o fra *polymétrie* e *vers-librisme*. Ciò non toglie che la tendenza, da parte di alcuni poeti *vers-libristes*, ad impiegare prevalentemente (ma certo non esclusivamente) misure tradizionali abbia talvolta portato la critica a ridimensionare il valore del *vers libre* nel suo complesso: è il caso, come si è visto, degli studi su Vielé-Griffin.

Sul versante italiano, questo rischio è ancora più alto perché, come ha osservato Pietropaoli, «data la particolare densità di configurazione del sistema metrico italiano, è

[1259] Murat 2008, p. 10.
[1260] Peureux 2009, p. 519.

naturale che non appena si costruisca un verso sotto-endecasillabico si corra il rischio di imbattersi in una misura convenzionale»[1261], e infatti secondo Beltrami «riconducibili, in astratto, a forme di polimetria sono tutti i testi in versi liberi di misure inferiori alle 11 sillabe»[1262]. Questo può valere, appunto, "in astratto"; ma di fatto, di fronte a testi poetici composti nell'ultimo decennio dell'Ottocento o nei primi anni del Novecento, da poeti che sicuramente sono in qualche misura al corrente delle teorie e delle pratiche dei *vers-libristes* francesi, sembrerebbe difficile, anche in mancanza di versi di misura superiore all'endecasillabo, parlare di polimetria e non di verso libero a tutti gli effetti; lo si potrebbe fare, "in astratto", per i *Canti sinfoniali* di Cesareo e per le poesie di Orvieto, ignorando però, da una parte, il testo programmatico con il quale Cesareo presenta il suo esperimento metrico, esprimendovi idee senza dubbio affini a quelle dei contemporanei simbolisti francesi e, dall'altra, il riconoscimento pubblico di Orvieto come poeta versoliberista, testimoniato dal saggio di Garoglio.

Tanto più che, nella poesia italiana, il concetto di "polimetria" può arrivare ad includere anche molti tipi di "versi lunghi". Nella metrica francese, nella quale l'alessandrino è il verso più importante e anche il più lungo, l'impiego di versi di misura superiore alle 12 sillabe acquista immediatamente un valore di manifesto, anche se spesso si tratta di pochi versi (o persino di uno soltanto), circondati da misure più brevi: così avviene ne *L'hiver qui vient* di Laforgue, in *Intermède* di Kahn, e nei primi componimenti pubblicati da Moréas su «La Vogue». Ma tra i testi citati da Dujardin ve ne sono anche alcuni nei quali il limite dell'*alexandrin* non viene mai superato, come *Sur les talus* di Ajalbert, o *Antithèse* di Mockel, e in linea di massima contrario al suo superamento è anche, come si è visto, Vielé-Griffin.

Naturalmente la situazione italiana è molto più articolata, dal momento che il sistema metrico italiano alla fine dell'Ottocento comprende modelli versali di misura ben più ampia dell'endecasillabo: il doppio senario e il doppio settenario, ma soprattutto, ancora una volta, l'esametro barbaro. Tutti i poeti italiani qui studiati fanno uso di versi lunghi, anche se cambiano considerevolmente, dall'uno all'altro, le tipologie versali e la frequenza con la quale esse vengono impiegate. E per tutti si pone il problema della definizione dei possibili modelli compositivi di questi versi, che vengono per lo più individuati, e a ragione, nelle forme mutevoli dell'esametro barbaro carducciano. L'eccezione più importante è costituita da Lucini, che pure subì sicuramente l'influenza barbara, ma che sembra basarsi soprattutto, per i suoi versi lunghi e lunghissimi, sulla combinazione di endecasillabi, settenari e quinari (anche questa forse, come ha suggerito Giovannetti, riconducibile in origine ad una forma di riproduzione dell'esametro classico). Tuttavia, se è naturale che i versi lunghi possano essere analizzati come combinazioni di versi più brevi, e se molte di queste combinazioni possono rimandare ad una delle possibili rese carducciane dell'esametro e del pentametro, si è visto che, nella maggior parte dei testi analizzati, il tentativo di ricondurre tutti i versi lunghi a questi modelli risulta spesso forzato e poco convincente.

[1261] Pietropaoli 1994, p. 288.
[1262] Beltrami 2011, p. 235.

La varietà delle soluzioni adottate dai poeti induce a pensare che l'influenza della metrica barbara carducciana non vada ricercata tanto nella scelta delle singole misure da combinare, quanto piuttosto nel procedimento stesso di combinazione dei "versi brevi" in "versi lunghi", nella lunghezza media complessiva di questi ultimi, e in una certa tendenza al ritmo dattilico che è stata rilevata in molti testi (*Senza ritmo* di Ada Negri, i *Dialoghi d'Esteta* di Quaglino, *Le Fontane* di Saffiotti). Il fatto che in un testo poetico i versi lunghi ricordino più o meno precisamente i metri barbari carducciani, decontestualizzati e liberamente alternati a versi più brevi, va naturalmente notato, ma non compromette in alcun modo il carattere versoliberista del testo in questione.

Se l'influenza della metrica barbara carducciana è naturalmente una questione che riguarda esclusivamente la poesia italiana, quella del versetto whitmaniano consente invece un confronto fra la poesia italiana e francese, e in questo caso con risultati simili. Fra i poeti francesi analizzati, nessuno compone le proprie poesie in versi paragonabili, nella misura e nella struttura, a quelli di Whitman; nemmeno Laforgue e Vielé-Griffin, traduttori di *Leaves of Grass*, adottano personalmente il verso che pure hanno impiegato nelle loro traduzioni. Sembra proprio che, su questo punto, si possano estendere a tutti i poeti studiati le conclusioni già tratte per questi ultimi: e cioè che essi possono aver trovato in Whitman una conferma alle proprie preoccupazioni formali, un incoraggiamento a proseguire nella stessa direzione, un esempio originale di poesia nata dalla volontà di superare la tradizionale distinzione formale fra verso e prosa e di liberarsi dai vincoli metrici, adattando la forma al contenuto che si propone di esprimere; tuttavia, il versetto whitmaniano non costituisce per questi poeti un modello formale di riferimento[1263]. Sul fronte italiano, la situazione non è molto diversa. Al di là del caso delle *Prose ritmiche* di Colosi, nelle quali l'influenza whitmaniana è evidente sia sul piano formale che contenutistico, l'unica altra occasione nella quale è parso necessario richiamare il modello whitmaniano è stata quella delle invocazioni *A Roma* pubblicate da Saffiotti nel 1901, composte in versi lunghi non rimati e modellati sulla struttura retorica. In altri casi si è parlato di un verso libero che segue l'articolazione sintattica e retorica del discorso: a proposito di *Ultima passeggiata* di Sormani, ad esempio, o per i *Dialoghi d'Esteta* di Quaglino; ma si tratta di forme di verso libero significativamente diverse dal versetto whitmaniano, soprattutto perché fanno ampio uso delle misure brevi e includono anche quelle canoniche. In questa prima fase, dunque, neanche i poeti italiani sembrano guardare al versetto whitmaniano come ad un modello formale di riferimento.

La questione del rapporto fra verso libero e versetto whitmaniano conduce ad affrontare quella, ancor più ampia e complessa, del rapporto fra verso libero e sintassi. È stato più volte messo in evidenza il fatto che all'origine della teorizzazione e della

[1263] Il quadro apparirebbe sicuramente diverso se si fosse considerato anche il caso di Paul Claudel, il cui esordio letterario avvenne nel 1890, con la pubblicazione del dramma *Tête d'Or*; tuttavia, malgrado l'indubbia affinità fra il *verset* di Whitman e quello di Claudel, va ricordato che quest'ultimo negò sempre di essere stato influenzato dalla tecnica del poeta americano, che pure apprezzava, e sostenne invece il carattere spontaneo, istintivo, del proprio verso (cfr. Erkkila 1980, p. 119).

pratica dei *vers-libristes* c'è l'ambizione alla corrispondenza, o persino all'identità, tra la forma poetica e il contenuto, tra il verso e il pensiero, e che questa si traduce, nel primo *vers libre* francese, nella *concordance* e nel rifiuto dell'*enjambement*, come emerge dagli scritti teorici di Kahn, Mockel, Dujardin, Vielé-Griffin; e questo è effettivamente un aspetto che accomuna tutti i testi francesi in *vers libres* qui analizzati. I poeti italiani, invece, non sembrano attribuire importanza alla questione. Nei pochi scritti teorici di cui si è potuto dare conto, l'argomento non viene mai affrontato; anche quando si parla della necessità di adattare la forma ai contenuti (ad esempio, nel saggio di Lucini sulle *Armonie sinfoniche*, o nella prefazione di Cesareo ai *Canti sinfoniali*) non viene mai fatto alcun riferimento all'*enjambement*, né a favore né contro. E le soluzioni adottate sono molto varie: in testi come quelli di Sormani e Negri, o nei *Dialoghi d'Esteta* di Quaglino, si ha una sostanziale coincidenza fra metro e sintassi; nelle poesie di Cesareo e di Orvieto gli *enjambements* non sono del tutto assenti, ma rimangono comunque rari e risultano in genere attutiti dalla brevità dei versi; ma nei *Semiritmi* di Capuana e nella poesia di Lucini, malgrado la misura estremamente varia e spesso lunga dei versi, i fenomeni di *discordance* sono piuttosto frequenti, e nei testi di Morasso, Sinadino e Saffiotti si possono trovare casi di inarcature particolarmente marcate, anche di tipo grammaticale.

La rima e i fenomeni fonici. Dopo la strofa e il verso, rimane da considerare l'ultimo elemento coinvolto nel processo di liberazione metrica, ovvero la rima. Anche da questo punto di vista, fra i testi dei poeti francesi prevalgono i tratti comuni: la rima è una presenza costante, anche se si possono distinguere i casi in cui compare in maniera sistematica, conservando quindi una funzione strutturante, come in *Sur les talus* di Ajalbert, in *Pour la Vierge du roc ardent* di Dujardin, o nella poesia di Vielé-Griffin, da quelli, più numerosi, in cui essa viene impiegata in maniera meno sistematica e meno rigorosa – non mancano quindi i versi irrelati – ma al contempo più diffusa, come parte di una rete di rimandi fonici che comprende, oltre alle più o meno tradizionali rime esterne, anche quelle interne, le assonanze e le consonanze, le allitterazioni: così avviene nella poesia di Laforgue, di Kahn, di Mockel. Tra i testi italiani, invece, l'impiego diffuso, anche se non sistematico, della rima si registra nei *Canti sinfoniali* di Cesareo, nella *Danza d'amore* di Lucini, in *Del giorno estremo della terra* di Morasso, e ancor di più nelle poesie di Orvieto. Ma, dall'altra parte, l'assenza totale della rima caratterizza i *Semiritmi* di Capuana, la maggior parte della produzione di Lucini, i singoli testi di Sormani e Negri, i *Dialoghi d'Esteta* di Quaglino e *Le Fontane* di Saffiotti.

La rima è naturalmente una componente importante della ricerca stilistica compiuta dai poeti di area simbolista in ambito fonico-timbrico e musicale, attraverso la valorizzazione e la diffusione dei rimandi fonici. Il rapporto del *vers libre* con la musica, la sua "ispirazione musicale", sono aspetti ai quali viene dedicato ampio spazio negli scritti di Kahn, di Dujardin, di Mockel; Kahn teorizza il *vers libre* come *vers allitératif*, costruito proprio sui legami fonici (rime interne, allitterazioni) fra le unità

che lo compongono; Dujardin e Mockel, oltre a curare l'aspetto fonico dei loro testi, sperimentano anche, il primo nelle *Litanies* e il secondo in *Chantefable un peu naïve*, l'accostamento fra il testo poetico e lo spartito musicale. La "preoccupazione musicale" è forse quella che accomuna il più alto numero di poeti versoliberisti francesi e, questa volta, anche italiani. Sembra infatti che sia stata proprio la componente musicale della teoria e della pratica simbolista a suscitare maggior interesse in Italia, come ha notato anche Giovanardi nel suo studio sulla poesia simbolista italiana. L'autore mette in luce le difficoltà di penetrazione del simbolismo francese in Italia, ma osserva, guardando alla critica letteraria degli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento, che «tutti gli interventi in proposito, anche i più superficiali e occasionali, si connettono saldamente ad una convinzione che fa da comune denominatore: vale a dire la grande importanza attribuita al momento "musicale" del processo di strutturazione poetica», che «si collega, anche se spesso in modi ancora non chiari e non del tutto consapevoli, al riconoscimento del valore autonomo delle tecniche di formazione del significante e delle potenzialità comunicative che le tecniche stesse sono in grado si assumere»: «a prescindere insomma dalla maggiore o minore validità dei contributi, ciò che conta è che proprio in quel periodo cominciò sia pur timidamente a diffondersi una tensione per la "musica"»[1264].

Si tratta di un'osservazione che trova conferma nei testi teorici e poetici degli autori italiani qui studiati, nei quali i riferimenti alla musica sono estremamente diffusi: è sufficiente, a testimoniarlo, una rassegna dei titoli di poesie e raccolte. Tuttavia – e questo vale sia sul versante francese che italiano – il rapporto fra poesia e musica può essere esplorato e declinato in molti modi diversi. Già nei *Semiritmi* di Capuana compare un testo, *Poesia musicale*, che potrebbe essere interpretato come programmatico, e che sembra richiamare Baudelaire (la lettera prefazione *À Arsène Houssaye*) e Verlaine (*De la musique avant toute chose*), ma che potrebbe anche avere un valore parodico, considerato che, nel complesso, i *Semiritmi* non sembrano caratterizzati da una particolare ricerca stilistica sul piano fonico e musicale. Il tema emerge nel testo programmatico delle *Armonie sinfoniche*, dove Lucini presenta la sua nuova forma poetica a partire dal parallelismo con la musica e dalla differenza fra *melodia* e *armonia*, ma questa sembra rimanere per lui una questione sostanzialmente teorica.

Diverso è il caso dei *Canti sinfoniali* di Cesareo e delle *Sinfonie luminose* di Morasso e Borzaghi: questi sono, fra i testi analizzati, quelli nei quali l'attenzione per la dimensione ritmica e fonico-timbrica della composizione poetica assume forme più affini a quelle sperimentate dai poeti simbolisti francesi. Tra questi ultimi, il riferimento è in particolare a René Ghil e al suo *Traité du verbe*, riecheggiato nella presentazione dei *Canti sinfoniali* e in qualche modo applicato nelle *Sinfonie luminose*, che sono del resto a lui dedicate. Sembra che l'opera di Ghil abbia avuto una certa diffusione ed esercitato una certa influenza sui poeti italiani di ispirazione simbolista; e tuttavia, se il

[1264] Giovanardi 1982, p. 26.

riferimento a Ghil avvicina questi poeti al simbolismo francese, li allontana però dal versoliberismo, al quale, come si è già detto, Ghil fu sempre contrario; ed effettivamente i *Canti* di Cesareo sono composti, come spiega lo stesso autore, in versi tutti «scrupolosamente prosodici», mentre la raccolta delle *Sinfonie luminose* comprende un unico testo ascrivibile al versoliberismo. Si potrebbe anche pensare che il successo di questa componente del Simbolismo francese, rappresentata appunto da Ghil, abbia reso più difficile la ricezione del *vers-librisme* in Italia. A coniugare invece la tematica musicale e la ricerca fonica con la più ampia sperimentazione del verso libero sono le *Melodie* di Sinadino: un poeta decisamente *sui generis*, il più singolare nel panorama italiano, e forse quello più vicino al simbolismo e al *vers-librisme* d'Oltralpe.

Il tema del rapporto fra poesia e musica viene affrontato in maniera ancora diversa in *Senza ritmo* di Ada Negri: un testo dalla chiara ed esplicita motivazione musicale, che però non sembra nascere da una riflessione teorica o da una presa di posizione critica sulla questione, ma semplicemente dal desiderio di provare a restituire, attraverso la forma poetica, le sensazioni prodotte da un brano musicale (*Clair de lune* di Beethoven). Nel caso della raccolta *Le Fontane* di Saffiotti, invece, la dimensione fonica e musicale è molto importante, ma forse a livello tematico più che formale: in queste poesie non si riscontra una ricerca, nell'ambito delle figure foniche, pari a quella di Morasso o di Sinadino, ma il tema dei suoni e dei silenzi ritorna costantemente in questi testi, caratterizzati del resto da una struttura che procede per riprese e iterazioni.

Le figure iterative. Quest'ultima osservazione porta a soffermarsi su un altro aspetto formale e stilistico che è stato notato nella maggior parte dei testi analizzati, ossia l'impiego di figure di iterazione, non solo a livello fonico e ritmico, ma anche lessicale e sintattico. Se ne è parlato per *L'hiver qui vient* e *La légende des trois cors* di Laforgue, la cui scrittura procede spesso per ripresa e variazione o ampliamento degli stessi elementi, per *Les palais nomades* e *La belle au château rêvant* di Kahn, per Moréas, in relazione al recupero di tratti formali caratteristici della poesia antica e medievale, per Mockel, ne *L'Antithèse* e in *Chantefable un peu naïve*, per le *Litanies* di Dujardin, e per la poesia di Vielé-Griffin, caratterizzata anch'essa, da *Ronde* a *Joies*, dalla ripresa di forme poetiche appartenenti alla tradizione popolare.

La stessa tendenza si può osservare anche nella maggior parte dei testi italiani qui presentati. Su questo punto si può fare riferimento, ancora una volta, allo studio di Giovanardi, che individua proprio nella tecnica iterativa un tratto comune a molte delle esperienze poetiche afferenti all'area simbolista[1265]. Secondo Giovanardi, «ogni struttura iterativa», non solo ritmica e fonica ma anche lessicale e sintattica, «tende inevitabilmente a impoverire il significato degli elementi che la compongono e a potenziarne correlativamente la significanza», intendendo con quest'ultimo termine «il loro *essere funzione* di un significato complessivo che li trascende, e di cui non partecipano se non come materiali di costruzione privi di per sé di destinazione

[1265] Cfr. *ivi*, p. 115.

semantica»[1266]; l'iterazione trasforma cioè la poesia in «musica, melodia in fondo priva di parole»[1267]. Questa riflessione sembra adattarsi particolarmente bene ad alcune delle opere qui analizzate, come le *Melodie* di Sinadino, che comprendono testi caratterizzati da una forte connotazione musicale e al contempo da una fitta rete di rimandi fonici e lessicali, che danno luogo a poliptoti e paronomasie, oppure *Le Fontane* di Saffiotti, per le quali si è già commentata, citando Giovanardi, la fittissima griglia di corrispondenze foniche e semantiche, che finisce per chiudere il discorso poetico su se stesso.

Tuttavia, come è stato fatto notare più volte, l'impiego di figure di iterazione lessicale e sintattica – strutture anaforiche, parallelismi sintattici, riprese di interi versi – assume, nei testi in versi liberi, un'altra funzione, che è quella di garantire l'unità e la coesione del testo compensando in qualche modo la libertà metrica, e sostituendosi alla metrica come principio di strutturazione. Già nei *Semiritmi* di Capuana le figure iterative, che si possono rintracciare in quasi tutti i componimenti, sembrano costituirne, insieme all'isostrofismo "per l'occhio", il solo elemento strutturante. Lucini ne fa ampio uso nelle sue *Armonie sinfoniche*, *La Danza d'amore* (dove le ripetizioni si inseriscono in una fitta rete di rimandi fonici) e *La Solitudine* (dove si nota in particolare la struttura parallela delle prime strofe). In *Senza ritmo* di Ada Negri, iterazioni e anafore contribuiscono alla coesione del discorso poetico, intervenendo nella costruzione dei singoli versi, delle singole strofe, e mettendo anche in relazione le strofe l'una con l'altra. Le figure iterative e anaforiche assumono una funzione evidentemente strutturante nell'*Ultima passeggiata* di Sormani, nelle invocazioni *A Roma* di Saffiotti e più ampiamente nei *Dialoghi d'Esteta* di Quaglino: testi composti in versi decisamente liberi e non rimati, nei quali la segmentazione versale asseconda ed evidenzia la struttura retorica e sintattica del discorso. Dall'altra parte, la presenza significativa di iterazioni lessicali e sintattiche (al contrario di quelle ritmiche e foniche) non è stata riscontrata nelle poesie di Cesareo e di Orvieto, che sono quelle che rimangono più strettamente vincolate a modelli tradizionali di versificazione. Sembra quindi che sia effettivamente possibile stabilire una relazione fra il grado di "libertà" del verso e l'assunzione della retorica e della sintassi a nuovi criteri di strutturazione del testo poetico.

Conclusioni

Nel complesso, considerate le premesse teoriche del *vers-librisme*, i testi analizzati possono apparire spesso meno "rivoluzionari", sul piano formale, di quanto ci si aspetterebbe. Si può avere insomma l'impressione che la teoria vada oltre la pratica, o che la pratica non sia all'altezza della teoria. È stato messo in luce come in molti dei componimenti italiani la permanenza, da una parte, dell'isostrofismo o della rima e la diffusione, dall'altra, di versi facilmente riconducibili a modelli canonici, rendano talvolta dubbia l'appartenenza effettiva di questi testi alla "metrica libera". Una certa

[1266] *Ivi*, pp. 116-117.
[1267] *Ivi*, p. 121.

«timidezza» è stata notata, con riferimento in particolare alla versificazione, anche da Giovannetti: nell'ultimo capitolo della *Metrica del verso libero italiano*, egli individua nelle «esperienze in senso lato simboliste» dei poeti italiani un tratto comune, che consiste nella «pratica del verso falso, della metrica ancipite, libera bensì ma costantemente pronta a evocare modulazioni ricevute, ritmi convenzionali»[1268]. E suggerisce anche che questi «atteggiamenti vagamente contraddittori» siano legati alla stessa poetica del *vers libre*, così come era stata formulata e praticata dai primi *vers-libristes* francesi. Infatti, alla luce delle analisi qui proposte, si può affermare che quella stessa «timidezza» formale che viene attribuita ai testi italiani si potrebbe spesso riconoscere anche in quelli francesi, per la preminenza, fra i versi utilizzati, dell'*alexandrin* e di altre misure tradizionali, per l'impiego costante della rima, per la rigorosa *concordance*. Inoltre, la portata delle singole innovazioni formali può essere facilmente ridotta, sia da parte italiana che francese, individuandone i precedenti: dai *vers mêlés* di La Fontaine alla canzone libera leopardiana, dal *poème en prose* alle traduzioni interlineari.

Ma proprio parlando delle traduzioni di Laforgue da *Leaves of Grass* si è citato un passo di Daniel Grojnowski che qui vale la pena di riprendere, e nel quale si osserva che le traduzioni poetiche, così come il *poème en prose*, hanno facilitato «la naturalisation des vers libres» ma che, «admis comme forme, ceux-ci ne sont pas reconnus come genre», perché privi di adeguati fondamenti teorici che possano dar loro una legittimazione, e che verranno forniti solo nel 1886 dai poeti de «La Vogue»[1269]. Il verso libero appare insomma come una forma poetica che necessita di una giustificazione teorica, ed esiste soltanto se inserita in un quadro teorico ed estetico di riferimento. È questo forse che aveva portato Giovanardi, nel suo studio sulla poesia simbolista italiana, a concludere che «in realtà il verso libero simbolista risulta efficace solo al livello della pura enunciazione di poetica: si deposita cioè molto più utilmente nell'albero genealogico delle teorie della letteratura del nostro secolo che non in quello delle pratiche della scrittura»[1270].

C'è sicuramente del vero in tutto questo: se si guarda al verso libero come ad un insieme di innovazioni formali rispetto al sistema metrico tradizionale, si può facilmente restare delusi dal confronto con i primi testi rappresentativi di questa nuova forma poetica. E soprattutto, si rischia di non cogliere la reale portata del fenomeno, che risiede piuttosto nella teoria, cioè nella trasformazione dei paradigmi teorici, nel nuovo sistema che è il verso libero. Clive Scott, nel suo saggio del 1990 sulle origini del *vers libre* francese, pur adottando una prospettiva teorica e un metodo di analisi testuale ben diversi da quelli qui impiegati, scriveva, come *en passant*: «*Vers libre* is not so much the product of formal developments which had been taking place over a period of some fifty years, but the direct response to changes in the perception of versification»[1271]. E

[1268] Giovannetti 1994, p. 237.
[1269] Grojnowski 1988, pp. 162-163.
[1270] Giovanardi 1982, p. 154.
[1271] Scott 1990, p. 129.

quello che ci si è proposti di fare nel presente studio è proprio di mettere in luce come il verso libero sia in primo luogo il risultato di un cambiamento nella concezione e nella percezione del verso, e di illustrare alcune delle molte linee direttrici di questo cambiamento, che è estremamente complesso, e può essere compreso appieno solo se osservato da diverse prospettive, da diversi punti di vista.

Questa pluralità si riflette naturalmente anche nella forma, o meglio nelle forme, che assumono i testi poetici analizzati. La critica francese ha definito il primo *vers libre*, quello dei poeti simbolisti, come un *vers polymorphe*, e non c'è dubbio che questo aggettivo si adatti benissimo anche ai primi esempi del verso libero italiano. I poeti versoliberisti percepiscono le forme tradizionali come convenzionali ed arbitrarie, e cercano forme alternative, che siano al contrario necessarie e universali, e la cui necessità e universalità è determinata dalla corrispondenza con il contenuto e con il pensiero che il poeta intende esprimere. Si arriva così al paradosso di una forma che è necessaria perché è contingente, ed è universale perché è individuale. È il principio di *individuation* – o di "individualizzazione" – della forma poetica, ampiamente illustrato dalla critica francese, a partire in genere dagli scritti di Mallarmé, che fu il primo a riconoscere proprio in questo principio la grande novità della poesia contemporanea:

> Le remarquable est que, pour la première fois, au cours de l'histoire littéraire d'aucun peuple, concurremment aux grandes orgues générales et séculaires, où s'exalte, d'après un latent clavier, l'orthodoxie, quiconque avec son jeu et son ouïe individuels se peut composer un instrument, dès qu'il souffle, le frôle ou frappe avec science; en user à part et le dédier aussi à la Langue.[1272]

Nelle sue *Réflexions sur la littérature*, del 1912, Albert Thibaudet scrive che «l'unité de la poétique symboliste consiste dans le problème plus que dans les solutions»[1273]; allo stesso modo, l'unità del versoliberismo sta in una nuova concezione della forma poetica, e della forma metrica, piuttosto che nelle sue realizzazioni. A cambiare è il modo di pensare la poesia e il verso, sia da parte dei poeti che da parte del pubblico; bisogna quindi concordare con Giovannetti, quando scrive che il verso libero va inteso come un processo di riorganizzazione del sistema letterario, con nuovi fondamenti teorici e nuovi valori estetici:

> Insomma, non si può trattare il fenomeno del verso libero in meri termini di innovazione, sia perché il principio formale della versificazione libera è sempre esistito, sia perché i nuovi rapporti di forza che con esso si vengono a instaurare comportano la creazione di un sistema di valori radicalmente diverso dai precedenti. Si dovrà piuttosto parlare di una sorta di mutazione (un po' come in genetica), o meglio di una ristrutturazione dell'intero sistema letterario.[1274]

[1272] Mallarmé 1897, pp. 251-252.
[1273] Thibaudet 1912, pp. 13-14.
[1274] Giovannetti 1994, p. 12. Cfr. anche Giusti 2001, p. 129.

Per questo, nello studio del verso libero, è necessario adottare una prospettiva ampia, di sistema, guardando al contempo all'evoluzione della teoria, della pratica e della ricezione del verso, in un'ottica che non può che essere comparatistica. Se il sistema metrico tradizionale costituisce il termine di riferimento imprescindibile, sia per il verso libero in sé che per lo studio e la comprensione del fenomeno, il loro rapporto è però articolato e complesso, e non si riduce alle innovazioni tecniche introdotte dal secondo rispetto al primo. Innanzitutto perché, come scrivono Aquien e Honoré a proposito del rinnovamento delle forme poetiche nel XIX secolo, «la relation entre tradition et modernité n'est pas linéaire», e «l'évolution des formes poétiques au XIXe siècle ne gagne rien à être représentée comme une série de ruptures: c'est d'une série de coexistences qu'il s'agit»[1275]. Poi, perché queste "innovazioni" sono l'esito di un cambiamento più profondo, di contesto, nel quale gli elementi costitutivi del sistema metrico tradizionale assumono un nuovo valore, un nuovo significato. Ed infine perché anche gli elementi considerati "innovativi", spesso, esistevano già: il verso libero si configura non tanto come "invenzione" o "innovazione", ma piuttosto come "agnizione": riconoscimento, presa di coscienza o rivendicazione.

[1275] Aquien-Honoré 1997, p. 105.

Bibliografia

Testi poetici

Ajalbert 1887: Jean Ajalbert, *Sur les talus*, in «Revue indépendante», n. 9, juillet 1887, pp. 67-89.

Ajalbert 1888: Jean Ajalbert, *Le P'tit*, Paris, À la Librairie Illustrée, 1888.

Amiel 1876: Henri-Frédéric Amiel, *Les Étrangères. Poésies traduites de diverses littératures*, Paris, Fischbacher, 1876.

Borzaghi-Morasso 1893: Gino Borzaghi, Mario Morasso, *Sinfonie luminose*, Genova, Tipografia del R. Istituto Sordo-muti, 1893.

Capuana 1885: Luigi Capuana, *Per l'arte*, Catania, Giannotta, 1885.

Capuana 1888: Luigi Capuana, *Semiritmi*, Milano, Treves, 1888 (Biblioteca di Casa Carducci).

Carducci *Odi barbare*: Giosuè Carducci, *Odi barbare*, a cura di Gianni A. Papini, Milano, Mondadori, 1988.

Cesareo 1890a: Giovanni Alfredo Cesareo, *Canti sinfoniali. La nave*, *Immagine d'un naufragio*, in «Fanfulla della Domenica», XII, 27, 6 luglio 1890, pp. 1-2.

Cesareo 1890b: Giovanni Alfredo Cesareo, *Canti sinfoniali. La locomotiva*, in «Fanfulla della Domenica», XII, 43, 26 ottobre 1890, p. 1.

Cesareo 1912: Giovanni Alfredo Cesareo, *Le poesie (Le Occidentali, Gl'Inni, Le consolatrici*), Bologna, Zanichelli, 1912, pp. 373-385.

Colosi 1889: Eugenio Colosi, *Canti e prose ritmiche*, Palermo, Tipografia V. Giliberti, 1889 (Biblioteca di Casa Carducci).

Dujardin 1888a: Édouard Dujardin, *Litanies, mélopées pour chant et piano*, in Jeanne Imbert, *Édouard Dujardin: un cas exemplaire au sein du symbolisme. Genres et formes (1885-1893)*, Thèse de Doctorat en Littérature française, sous la direction de Bertrand Marchal, Université Paris-Sorbonne, 2014, pp. 505-534 (I^{ère} éd. Paris, Librairie de la Revue indépendante, 1888).

Dujardin 1888b: Édouard Dujardin, *Pour la Vierge du roc ardent*, in «La Revue indépendante», t. VIII, n. 23, septembre 1888, pp. 324-350.

Dumur 1890: Louis Dumur, *La Néva*, Paris, Albert Savine, 1890 (Bibliothèque littéraire Jacques Doucet).

Fauriel 1825: Claude Fauriel, *Chants populaires de la Grèce moderne, recueillis et publiés, avec une traduction française, des éclaircissements et des notes*, Paris, Didot, 1824-1825.

Gamberale 1887: *Canti scelti di Walt Whitman*, versione e prefazione a cura di Luigi Gamberale, Milano, Sonzogno, 1887, vol. I.

Gamberale 1907: Walt Whitman, *Foglie d'erba*, a cura di Luigi Gamberale, Milano, Sandron, 1907.

Kahn 1887a: Gustave Kahn, *Les palais nomades*, Paris, Tresse et Stock, 1887.

Kahn 1887b: Gustave Kahn, *La belle au château rêvant*, in «La Revue indépendante», septembre 1887, pp. 280-291.

Krysinska 1890: Marie Krysinska, *Rythmes pittoresques*, Paris, Lemerre, 1890.

«La Vogue»: «La Vogue», Genève, Slatkine Reprints, 1971 (réimpression de l'éd. Paris, 1886-1889).

Laforgue *Bobo*: Jules Laforgue, *Bobo*, in «Le Symboliste», 15 octobre 1886, pp. 6-7.

Laforgue *Œuvres*: Jules Laforgue, *Œuvres Complètes. Édition chronologique intégrale*, t. II (1884-1887), textes établies et annotés par Maryke de Courten, Jean-Louis Debauve, Pierre-Olivier Walzer, avec la collaboration de David Arkell, Lausanne, L'Age d'Homme, 1995.

Lucini 1892a: Gian Pietro Lucini, *La Danza d'amore*, in Glauco Viazzi, *Studi e documenti per il Lucini*, Napoli, Guida, 1972, pp. 214-215 (prima pubblicazione in «Cronaca d'arte», II, 6, 31 gennaio 1892, p. 42).

Lucini 1892b: Gian Pietro Lucini, *La Solitudine*, in Glauco Viazzi, *Studi e documenti per il Lucini*, Napoli, Guida, 1972, pp. 216-217 (prima pubblicazione in «Cronaca d'arte», II, 8, 14 febbraio 1892, p. 59).

Lucini 1896: Gian Pietro Lucini, *I Dadi e le Maschere*, in Id., *I Drami delle Maschere*, a cura di Glauco Viazzi, Parma, Guanda, 1973, pp. 161-164 (prima pubblicazione in «Domenica letteraria», I, 43, 1 novembre 1896, pp. 1-2).

Lucini 1897: Gian Pietro Lucini, *La Pifferata*, in Id., *Le Antitesi e le Perversità*, a cura di Glauco Viazzi, Parma, Guanda, 1970, pp. 95-108 (prima pubblicazione in «Domenica letteraria», II, 54, 10 gennaio 1897, p. 1; II, 56, 24 gennaio 1897, p. 2; II, 57, 31 gennaio 1897, pp. 1-2).

Lucini 1902: Gian Pietro Lucini, *La Prima Ora della Academia*, Milano-Napoli-Palermo, Sandron, 1902.

Mockel 1887: Albert Mockel, *Quelques proses*, in «La Wallonie», II, n. 7, 15 août 1887, pp. 245-259.

Mockel 1888: Albert Mockel, *L'Antithèse*, in «La Wallonie», III, n. 5, 31 mai 1888, pp. 220-223.

Mockel 1891: Albert Mockel, *Chantefable un peu naïve*, Liège, H. Vaillant-Carmanne, 1891 (Bibliothèque littéraire Jacques Doucet).

Moréas 1891: Jean Moréas, *Le Pèlerin Passionné*, Paris, Vanier, 1891.

Moréas *Œuvres*: Jean Moréas, *Œuvres*, Genève, Slatkine Reprints, 1977, t. I (réimpression de l'éd. Paris, Mercure de France, 1923-1926).

Negri 1895: Ada Negri, *Senza ritmo*, in Id., *Poesie*, Milano, Mondadori, 1948, pp. 223-225 (prima pubblicazione in Ada Negri, *Tempeste*, Milano, Treves, 1895).

Orvieto 1902: Angiolo Orvieto, *Verso l'Oriente*, Milano, Treves, 1902.

Orvieto 1923: Angiolo Orvieto, *Verso l'Oriente*, Firenze, Bemporad & figlio, 1923.

Orvieto *Poesie*: Angiolo Orvieto, *Poesie scelte*, Milano, Olschki, 1979.

Quaglino 1896: Romolo Quaglino, *I Modi. Anime e Simboli*, Milano, Chiesa, 1896.

Quaglino 1899: Romolo Quaglino, *Dialoghi d'esteta*, Milano, Treves, 1899.

Rimbaud *Illuminations*: Arthur Rimbaud, *Illuminations*, in Id., *Œuvres complètes*, édition établie par André Guyaux, Paris, Gallimard, 2009, pp. 287-319.

Saffiotti 1901: Umberto Saffiotti, *A Roma. Invocazioni*, Messina, E. Bühring, 1901.

Saffiotti 1902a: Umberto Saffiotti, *Le Fontane. Brevi poemi*, in AA. VV., *Dal simbolismo al déco. Antologia poetica cronologicamente disposta*, a cura di Glauco Viazzi, Torino, Einaudi, 1981, I, pp. 164-169 (I ed. Palermo, Era Nova, 1902).

Saffiotti 1902b: Umberto Saffiotti, *Pe 'l campanile di Venezia. Simboli*, Cerignola, Stab. Tip. Scienza e Diletto, 1902.

Sinadino 1898: Agostino John Sinadino, *Le presenze invisibili*, Alessandria, Albert Zoller, 1898.

Sinadino 1900: Agostino John Sinadino, *Melodie*, in Sinadino *Poesie*, pp. 15-61 (I ed. Lugano, Tessin-Touriste, 1900).

Sinadino 1901: Agostino John Sinadino, *Solennità: la Festa*, a cura di Paul-André Claudel, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2006 (fac-simile dell'ed. originale, Lugano, Tessin-Touriste, 1901).

Sinadino *Poesie*: Agostino John Sinadino, *Poesie. Con una nota di Gian Pietro Lucini e una lettera di Paul Valéry*, a cura di Glauco Viazzi, Napoli, Guida, 1972.

Sormani 1892: Alberto Sormani, *Ultima passeggiata*, in AA. VV., *Dal simbolismo al déco. Antologia poetica cronologicamente disposta*, a cura di Glauco Viazzi, Torino, Einaudi, 1981, II, pp. 323-326 (prima pubblicazione in «Cronaca d'Arte», II, 18, 24 aprile 1892, p. 141).

Tommaseo 1842: Niccolò Tommaseo, *Canti popolari toscani, corsi, illirici, greci*, Venezia, G. Tasso, 1842, vol. IV.

Van Hasselt 1862: André Van Hasselt, *Poèmes, paraboles, odes et études rythmiques*, Paris, Goubaud, 1862.

Vielé-Griffin 1887: Francis Vielé-Griffin, *Les Cygnes* (1885-1886), Paris, Alcan-Lévy, 1887.

Vielé-Griffin 1888a: Francis Vielé-Griffin, *Ancaeus: poème dramatique* (1885-1887), Paris, Vanier, 1888.

Vielé-Griffin 1888b: Francis Vielé-Griffin, *Ronde*, in «Revue indépendante», n. 22, août 1888, pp. 296-301.

Vielé-Griffin 1888c: Francis Vielé-Griffin, *Visages*, *À une locomotive en hiver*, *Un monde* (trad. de Walt Whitman), in «Revue indépendante», n. 25, novembre 1888, pp. 279-286.

Vielé-Griffin 1889a: Francis Vielé-Griffin, *Joies: poèmes* (1888-1889), Paris, Tresse e Stock, 1889.

Voïart 1829: Élise Voïart, *Fridolin, avec une traduction littérale, et vers par vers, de la ballade de Schiller*, Paris, Audot, 1829.

Voïart 1834: Élise Voïart, *Chants populaires des Serviens, recueillis par Wuk Stephanowitsch et traduits d'après Talvy*, Paris, Merklein, 1834.

Wailly 1843: Léon de Wailly, *Poésies complètes de Robert Burns, traduites de l'écossais*, Paris, Delahays, 1843.

Whitman *Foglie d'erba*: Walt Whitman, *Foglie d'erba*, a cura e con un saggio introduttivo di Mario Corona, traduzione di Mario Corona, Milano, Mondadori, 2017.

Testi critici

Afribo-Soldani 2012: Andrea Afribo, Arnaldo Soldani, *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi*, Bologna, il Mulino, 2012.

Agamben 1996: Giorgio Agamben, *La fine del poema*, in Id., *Categorie italiane*, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 113-119.

Ajalbert 1938: Jean Ajalbert, *Mémoires en vrac. Au temps du Symbolisme 1880-1890*, édition établie et annotée par Jean-Jacques Lefrère, Tusson, Du Lérot, 2005 (I^{ère} éd. Paris, Albin-Michel, 1938).

Amiel 1876: Henri-Frédéric Amiel, *Appendice. De quelques ressources nouvelles pour la traduction en vers et peut-être pour notre poésie*, in Id., *Les Étrangères. Poésies traduites de diverses littératures*, Paris, Fischbacher, 1876, pp. 245-267.

Anceschi 1962: Luciano Anceschi, *Le poetiche del Novecento in Italia*, Milano, Marzorati, 1962, pp. 146-150.

Aquien 1990: Michèle Aquien, *La versification*, Paris, PUF, 1990.

Aquien 1993: Michèle Aquien, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Hachette, 1993.

Aquien 2000: Michèle Aquien, *La fronde de l'accent*, in *Le vers français* 2000, pp. 93-106.

Aquien-Honoré 1997: Michèle Aquien, Jean-Paul Honoré, *Le renouvellement des formes poétiques au XIXe siècle*, Paris, Nathan, 1997.

Arkell 1995: David Arkell, *Laforgue et Walt Whitman*, in Jules Laforgue, *Œuvres Complètes. Édition chronologique intégrale*, t. II (1884-1887), textes établies et annotés par Maryke de Courten, Jean-Louis Debauve, Pierre-Olivier Walzer, avec la collaboration de David Arkell, Lausanne, L'Age d'Homme, 1995, pp. 343-357.

Asselineau 1995a: Roger Asselineau, *Whitman in France and Belgium*, in AA. VV., *Walt Whitman and the World*, edited by Gay Wilson Allen e Ed Folsom, Iowa City, University of Iowa Press, 1995, pp. 233-245.

Asselineau 1995b: Roger Asselineau, *Whitman in Italy*, in AA. VV., *Walt Whitman and the World*, edited by Gay Wilson Allen e Ed Folsom, Iowa City, University of Iowa Press, 1995, pp. 268-274.

Baldacci 1958: AA. VV., *Poeti minori dell'Ottocento*, a cura di Luigi Baldacci, Milano-Napoli, Ricciardi, 1958.

Banville 1872: Théodore de Banville, *Petit traité de poésie française*, Paris, Imprimerie A. Le Clère, 1872.

Basch 2009: AA. VV., *Gustave Kahn (1859-1936)*, études réunies par Sophie Basch, Paris, Classiques Garnier, 2009.

Baudelaire 1861: Charles Baudelaire, *Richard Wagner et* Tannhäuser *à Paris*, in Id., *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975-1976, vol. II, pp. 779-815.

Baudelaire 1862: Charles Baudelaire, *À Arsène Houssaye*, in Id., *Œeuvres complètes*, texte établie, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975-1976, vol. I, pp. 275-276.

Bausi-Martelli 1993: Francesco Bausi, Mario Martelli, *La metrica italiana. Teoria e storia*, Firenze, Le Lettere, 1993.

Beltrami 1980: Pietro G. Beltrami, *Prospettive della metrica*, in «Lingua e stile», XV, 2, aprile-giugno 1980, pp. 281-300.

Beltrami 1984: Pietro G. Beltrami, Recensione a Cornulier 1982, in «Rivista di letteratura italiana», II, 3, 1984, pp. 587-605.

Beltrami 2011: Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 2011 (I ed. 1991).

Bentzon 1872: Thérèse Bentzon, *Un poète américain. Walt Whitman*, in «Revue des Deux Mondes», 1er juin 1872, pp. 565-582.

Berengo 1854: Giovanni Berengo, *Della versificazione italiana*, Venezia, Antonelli, 1854.

Bernard 1959: Suzanne Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959.

Bertoni 1995: Alberto Bertoni, *Dai simbolisti al Novecento. Le origini del verso libero italiano*, Bologna, il Mulino, 1995.

Bertrand 2001: Jean-Pierre Bertrand, *Préface*, in Édouard Dujardin, *Les lauriers sont coupés*, Paris, Flammarion, 2001, pp. 7-32.

Bertrand 2015: Jean-Pierre Bertrand, *Inventer en littérature. Du poème en prose à l'écriture automatique*, Paris, Seuil, 2015.

Bivort 1991: Olivier Bivort, *Le tiret dans les* Illuminations, in «Parade Sauvage», 8, septembre 1991, pp. 2-8.

Blémont 1872a: Émile Blémont, *La poésie en Angleterre et aux États-Unis. Walt Whitman. I*, in «La Renaissance littéraire et artistique, n. 7, 8 juin 1872, pp. 53-55.

Blémont 1872b: Émile Blémont, *La poésie en Angleterre et aux États-Unis. Walt Whitman. II*, in «La Renaissance littéraire et artistique, n. 11, 6 juillet 1872, pp. 86-87.

Bobillot 2000: Jean-Pierre Bobillot, *Pour une métrique restreinte*, in *Le vers français* 2000, pp. 107-126.

Bonaparte 1820: Louis Bonaparte, *Mémoires sur la versification et Essais divers*, Florence, Piatti, 1820, t. II.

Bonaparte 1825: Louis Bonaparte, *Essai sur la versification*, Rome, Salviucci, 1825.

Boschian-Campaner 2009: AA. VV., *Le vers libre dans tous ses états. Histoire et poétique d'une forme (1886-1914)*, sous la direction de Catherine Boschian-Campaner, Paris, L'Harmattan, 2009.

Bozzola 2016: Sergio Bozzola, *L'autunno della tradizione. La forma poetica dell'Ottocento*, Firenze, Cesati, 2016.

Brunetière 1888: Ferdinand Brunetière, *Symbolistes et décadens*, in «La Revue des Deux Mondes», t. XC, 1er novembre 1888, pp. 213-226.

Capuana 1899: Luigi Capuana, *Dialoghi d'Esteta*, in Id., *Cronache Letterarie*, Catania, Giannotta, pp. 269-278.

Carducci *Prose*: Giosuè Carducci, *Prose, commenti, lettere*, a cura di Mario Saccenti, Torino, UTET, 1993.

Caruso 1998: Carlo Caruso, *Metri barbari, verso libero*, in AA. VV., *Poétiques barbares. Poetiche barbare*, a cura di Juan Rigoli e Carlo Caruso, Ravenna, Longo Editore, 1998, pp. 208-230.

Caruso 2007: Carlo Caruso, *La nota carducciana alle* Odi barbare *(1877), la libertà metrica e la poesia di Leopardi*, in «Per leggere», VII, 13, pp. 109-124.

Cesareo 1889: Giovanni Alfredo Cesareo, *L'Italia nel canto di G. Leopardi e ne' canti de' poeti anteriori*, in Id., *Studii e ricerche su la letteratura italiana*, Palermo, Sandron, 1930, pp. 406-445 (prima pubblicazione in «Nuova Antologia», XXII, 15, 1 agosto 1889, pp. 452-458).

Cesareo 1890a: Giovanni Alfredo Cesareo, *Canti sinfoniali*, in «Fanfulla della Domenica», XII, 27, 6 luglio 1890, p. 1.

Chiummo 2002: Carla Chiummo, *«La poesia senza più ritmo? La poesia in prosa?» Ritmo e traduzione tra 'barbare', 'semiritmi' e sperimentalismo pascoliano*, in «Rivista pascoliana», XIV, 2002, pp. 85-108.

Cigada 1985: Sergio Cigada, *Italia e Francia nella letteratura di fine secolo*, in AA. VV., *Il Novecento letterario in Italia*, *I. Poesia e prosa*, a cura del Centro di ricerca "Letteratura e cultura dell'Italia unita", Milano, Vita e Pensiero, 1985, pp. 9-40.

Citro 1986: Ernesto Citro, *Agostino John Sinadino e la poetica del simbolismo*, Ravenna, Longo, 1986.

Claudel 2006: Paul-André Claudel, *Note al testo*, in Agostino John Sinadino, *Solennità: la Festa*, a cura di Paul-André Claudel, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2006, pp. VII-XVIII.

Claudel 2008: Paul-André Claudel, *Le poète sans visage: sur les traces du poète A.J. Sinadino (1876-1956)*, Paris, PUPS, 2008.

Cohen 1966: Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966.

Contini 1940: Gianfranco Contini, *Di un modo di tradurre*, in Id., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei. Nuova edizione aumentata di «Un anno di letteratura»*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 372-379 (prima pubblicazione in «Ansedonia», luglio-agosto 1940).

Contini 1969: Gianfranco Contini, *Innovazioni metriche italiane fra Otto e Novecento*, in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 587-599 (prima pubblicazione in «Forum Italicum», vol. III, n. 2, giugno 1969, pp. 171-183).

Cornulier 1982: Benoît de Cornulier, *Théorie du vers: Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Paris, Seuil, 1982.

Cornulier 2000: Benoît de Cornulier, *La place de l'accent, ou l'accent à sa place. Position, longueur, concordance*, in *Le vers français* 2000, pp. 57-91.

Cornulier 2009: Benoît de Cornulier, *De la métrique à l'interprétation. Essais sur Rimbaud*, Paris, Garnier, 2009.

Cremante-Pazzaglia 1972: AA. VV., *La metrica*, a cura di Renzo Cremante e Mario Pazzaglia, Bologna, il Mulino, 1972.

Curi 1970: Fausto Curi, *Per uno straniamento di Lucini*, in Id., *Metodo storia strutture*, Torino, Paravia, 1970, pp. 69-119.

D'Hulst 2000: Lieven D'Hulst, *Erlkönig en Belgique: une traduction intersémiotique par A. Van Hasselt et J.-B. Rongé*, in «Textyles. Revue des lettres belges de langue française», n. 17-18, 2000, pp. 126-138, URL: https://journals.openedition.org/textyles/1386 (12/08/2018).

De Cours 1930: Jean de Cours, *Francis Vielé-Griffin: son œuvre, sa pensée, son art*, Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, 1930.

De Michelis 1961: Eurialo de Michelis, *Delle traduzioni di poesia e in ispecie dai simbolisti francesi*, in AA. VV., *Studi in onore di Vittorio Lugli e Diego Valeri*, Neri Pozza, Venezia, vol. 1, pp. 325-332.

De Paysac 1976: Henry de Paysac, *Francis Vielé-Griffin poète symboliste et citoyen américain*, Paris, Nizet, 1976.

De Paysac 2009: Henry de Paysac, *Vielé-Griffin et l'Amérique*, in Boschian-Campaner 2009, pp. 71-77.

Dessons 1991: Gérard Dessons, *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, Nathan, 2000 (I^{ère} éd. 1991).

Di Girolamo 1976: Costanzo Di Girolamo, *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, il Mulino, 1976.

Dominicy 1989: AA. VV., *Le souci des apparences. Neuf études de poétiques et de métriques*, rassemblés par Marc Dominicy, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1989.

Doutrelepont 2000: Charles Doutrelepont, *La nature du vers français: débats sur l'origine du vers au XIXe siècle*, in *Le vers français* 2000, pp. 127-149.

Dujardin 1922: Édouard Dujardin, *Les premiers poètes du vers libre*, Paris, Mercure de France, 1922.

Dumur 1890: Louis Dumur, *Notes prosodiques*, in Id., *La Néva*, Paris, Albert Savine, 1890, pp. 5-6 (Bibliothèque littéraire Jacques Doucet).

Enquête 1909: AA. VV., *Enquête internationale sur le vers libre et Manifeste du futurisme*, a cura di Filippo Tommaso Marinetti, Milano, Edizioni di «Poesia», 1909.

Erkkila 1980: Betsy Erkkila, *Walt Whitman among the French. Poet and myth*, Princeton, Princeton University Press, 1980.

Esposito 1992: Edoardo Esposito, *Metrica e poesia del Novecento*, Milano, FrancoAngeli, 1992.

Esposito 2003: Edoardo Esposito, *Il verso: forme e teoria*, Roma, Carocci, 2003.

Étienne 1861: Louis Étienne, *Walt Whitman. Poète, philosophe et «rowdy»*, in «Revue européenne. Lettres, sciences, arts, voyages, politique», 1er novembre 1861, pp. 104-117.

Ferro 2008: Pier Luigi Ferro, *Un corpo collerico, isterico, disordinato. Per la storia del Verso Libero di Gian Pietro Lucini*, in Lucini 1908, pp. IX-XXXVII.

Finotti 1988: Fabio Finotti, *Sistema letterario e diffusione del decadentismo nell'Italia di fine '800. Il carteggio Vittorio Pica – Neera*, Firenze, Olschki, 1988.

Fleres 1890: Ugo Fleres, *Canti sinfoniali*, in «Vita Nuova», II, 31, 3 agosto 1890, pp. 1-3.

Fongaro 1985: Antoine Fongaro, *Sur Rimbaud. Lire* Illuminations, Toulouse, Service des Publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1985.

Fortini 1957: Franco Fortini, *Metrica e libertà* (1957), in Id., *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 325-339.

Fortini 1958a: Franco Fortini, *Verso libero e metrica nuova* (1958), in Id., *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 340-349.

Fortini 1958b: Franco Fortini, *Su alcuni paradossi della metrica moderna* (1958), in Id., *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 350-358.

Fraccaroli 1887: Giuseppe Fraccaroli, *D'una teoria razionale di metrica italiana*, Torino, Loescher, 1887.

Fumi 1982: Elena Fumi, *La tentazione simbolista*, Pisa, Giardini, 1992.

Gallino 1999: Antonella Gallino, *La metrica di Romolo Quaglino (1871-1938). Contributo per una storia del verso libero italiano*, in «Otto-Novecento», 33, 1999, pp. 37-68.

Gambaro 2007: Elisa Gambaro, *L'esperimento versoliberista di* Senza ritmo, in AA. VV., *Ada Negri: parole e ritmo sgorgan per incanto*, Atti del convegno internazionale di studi: Lodi, 14-15 dicembre 2005, a cura di Giorgio Baroni, Pisa, Giardini, 2007, pp. 65-69.

Gardes-Tamine 2000: Joëlle Gardes-Tamine, *L'analyse du vers français de Georges Lote*, in *Le vers français* 2000, pp. 51-165.

Gardes-Tamine-Molino 1982: Joëlle Gardes-Tamine, Jean Molino, *Introduction à l'analyse de la poésie*, Paris, PUF, 1982.

Gargano 1890: Giuseppe Saverio Gargano, *Ragguagli di Parnaso (Canti sinfoniali)*, in «Vita Nuova», II, 30, 27 luglio 1890, pp. 1-5.

Garoglio 1903: Diego Garoglio, *Il verso libero (a proposito di* Verso l'Oriente *di Angiolo Orvieto*), in Id., *Versi d'amore e prose di romanzi. Saggi di critica contemporanea*, Livorno, Giusti, 1903, pp. 149-171.

Gasparov 1993: Michail Gasparov, *Storia del verso europeo*, Bologna, il Mulino, 1993.

Genette 1991: Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.

Ghidetti 1972: Luigi Capuana, *Semiritmi*, a cura di Enrico Ghidetti, Napoli, Guida, 1972.

Ghil 1886: René Ghil, *Traité du verbe, avec avant-dire de Stéphane Mallarmé*, in Id., *Traité du verbe. États successifs (1885-1886-1887-1891-1904)*, textes présentés, annotés, commentés par Tiziana Goruppi, Paris, Nizet, 1978, pp. 67-88 (I^{ère} éd. Paris, Giraud, 1886).

Giovanardi 1982: Stefano Giovanardi, *La presenza ignota. Indagini sulla poesia simbolista italiana fra Otto e Novecento*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1982.

Giovannetti 1994: Paolo Giovannetti, *Metrica del verso libero italiano (1888-1916)*, Milano, Marcos y Marcos, 1994.

Giovannetti 1998: Paolo Giovannetti, *Al ritmo dell'ossimoro. Note sulla poesia in prosa italiana*, in «Allegoria», X (1998), 28, pp. 19-40.

Giovannetti-Lavezzi 2010: Paolo Giovannetti, Gianfranca Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2010.

Giusti 1999: Simone Giusti, *L'instaurazione del poemetto in prosa (1879-1898)*, Lecce, Pensa Multimedia, 1999.

Giusti 2001: Simone Giusti, *Proposte e ritrovamenti in margine ad una storia del verso libero*, in AA. VV., *L'identità nazionale nella cultura letteraria italiana*, Atti del III Congresso nazionale dell'ADI, Lecce-Otranto, 20-22 settembre 1999, a cura di Gino Rizzo, Galatina, Congedo, 2001, vol. II, pp. 127-135.

Giusti 2002: Simone Giusti, *Il ritmo senza sguardo. Il dibattito sul verso libero* (2002), in Id., *La congiura stabilita. Dialoghi e comparazioni tra Ottocento e Novecento*, Milano, FrancoAngeli, pp. 29-37.

Giusti 2006: Simone Giusti, *Alle origini della poesia in prosa: il ruolo delle traduzioni nel secondo Settecento*, in AA. VV., *Traduzioni letterarie e rinnovamento del gusto: dal Neoclassicismo al primo Romanticismo*, Atti del Convegno Internazionale Lecce-Castro, 15-18 giugno 2005, a cura di Giuseppe Coluccia e Beatrice Stasi, Galatina, Mario Congedo Editore, 2006, vol. I, pp. 109-116.

Giusto 1988: Jean-Pierre Giusto, *Laforgue. Les* Moralités légendaires. *L'écriture et ses tréteaux*, in Id., *Écritures aventures*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 1998, pp. 65-112.

Gnoli 1883: Domenico Gnoli, *Vecchie odi barbare e traduttori d'Orazio*, in Id., *Studi letterari*, Bologna, 1883, pp. 359-390.

Gorceix 2009: Paul Gorceix, *Étude introductive*, in Albert Mockel, *Propos de littérature (1894)*, suivis de *Stéphane Mallarmé, un héros (1899)* et autres textes, Paris, Champion, 2009, pp. 11-100.

Goruppi 1978: Tiziana Goruppi, *Introduction* à René Ghil, *Traité du verbe. États successifs (1885-1886-1887-1891-1904)*, textes présentés, annotés, commentés par Tiziana Goruppi, Paris, Nizet, 1978, pp. 9-49.

Gouvard 1996: Jean-Michel Gouvard, *Le vers français de la syllabe à l'accent*, in «Poétique», 106, 1996, pp. 223-247.

Gouvard 1999: Jean-Michel Gouvard, *La versification*, Paris, PUF, 1999.

Gouvard 2000a: Jean-Michel Gouvard, *Critique du vers*, Paris, Champion, 2000.

Gouvard 2000b: Jean-Michel Gouvard, *Le vers français en métrique générale*, in *Le vers français* 2000, pp. 23-56.

Grammont 1904: Maurice Grammont, *Le vers français, ses moyens d'expression, son harmonie*, Paris, Delagrave, 1954 (I^{ère} éd. Paris, Picard, 1904).

Grammont 1908: Maurice Grammont, *Petit traité de versification française*, Paris, Armand Colin, 1908.

Grojnowski 1988: Daniel Grojnowski, *Jules Laforgue et l'«originalité»*, Boudry-Neuchâtel, la Baconnière, 1988, pp. 150-176.

Grojnowski-Scepi 2000: Jules Laforgue, *Moralités légendaires*, présentation par Daniel Grojnowski et Henri Scepi, Paris, Flammarion, 2000.

Guiraud 1970: Pierre Guiraud, *La versification*, Paris, PUF, 1970.

Guyaux 1991: André Guyaux, Marine *et* Mouvement, *à rebours du verslibrisme*, in Id., *Duplicités de Rimbaud*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1991, pp. 165-178.

Holmes 1988: Anne Holmes, *Laforgue au travail: des* Fleurs *aux* Derniers Vers, in AA. VV., *Laforgue aujourd'hui*, textes réunis et présentés par James Hiddleston, Paris, José Corti, 1988, pp. 117-134.

Holmes 2009: Anne Holmes, *Kahn, Laforgue et la question du vers libre*, in Basch 2009, pp. 93-109.

Hugo 1827: Victor Hugo, *Préface* à *Cromwell*, in Id., *Théâtre complet*, préface par Roland Purnal, notices et notes par Jean-Jacques Thierry et Josette Mélèze, Paris, Gallimard, 1963, vol. I, pp. 409-454.

Huret 1891: Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891.

Illouz 2004: Jean-Nicolas Illouz, *Le Symbolisme*, Paris, Le livre de poche, 2004.

Imbert 2014: Jeanne Imbert, *Édouard Dujardin: un cas exemplaire au sein du symbolisme. Genres et formes (1885-1893)*, Thèse de Doctorat en Littérature française, sous la direction de Bertrand Marchal, Université Paris-Sorbonne, 2014.

Imbert 2018: Jeanne Imbert, *Musique et texte: Édouard Dujardin ou l'exemple d'une pratique*, in «Laboratoire critique intersémiotique», année 1, vol. I (2018), pp. 51-52.

Ireson 1962: John Clifford Ireson, *L'oeuvre poétique de Gustave Kahn (1859-1936)*, Paris, Nizet, 1962.

Izquierdo 2009: Patricia Izquierdo, *Les poétesses de la Belle Époque et le vers libre*, in Boschian-Campaner 2009, pp. 109-120.

Jannaccone 1898: Pasquale Jannaccone, *La poesia di Walt Whitman e l'evoluzione delle forme ritmiche*, Torino, Roux Frassati, 1898.

Joubert 1988: Jean-Louis Joubert, *La poésie*, Paris, Armand Colin, 2010 (I^{ère} éd. 1988).

Kahn 1886: Gustave Kahn, *Réponse des Symbolistes*, in «L'Événement», 28 septembre 1886, cit. in Paul Adam, *Le Symbolisme*, in «La Vogue», t. II, n. 12, 4-11 octobre 1886, pp. 397-401.

Kahn 1888: Gustave Kahn, *À M. Brunetière*, in «La Revue indépendante», 26, décembre 1888, pp. 481-486.

Kahn 1897: Gustave Kahn, *Préface*, in Id., *Premiers poèmes*, Paris, Mercure de France, 1897.

Krysinska 1903: Marie Krysinska, *Introduction sur les évolutions rationnelles*, in Id., *Intermèdes*, Paris, Messein, 1903, pp. V-XXXIX.

Lachasse 2009: Pierre Lachasse, *La naissance du vers libre dans la correspondance entre Henri de Régnier et Francis Vielé-Griffin*, in Boschian-Campaner 2009, pp. 59-69.

Le Cardonnel-Vellay 1905: Georges Le Cardonnel, Charles Vellay, *La littérature contemporaine (1905). Opinions des écrivains de ce temps accompagnées d'un index des noms cités*, Paris, Mercure de France, 1905.

Le Hir 1956: Yves Le Hir, *Esthétique et structure du vers français d'après les théoriciens, du XVIe siècle à nos jours*, Paris, PUF, 1956.

Le vers français 2000: AA. VV., *Le vers français. Histoire, théorie, esthétique*, textes réunis par Michel Murat, Paris, Champion, 2000.

Leblanc 2005: Cécile Leblanc, *Wagnérisme et création en France 1883-1889*, Paris, Champion, 2005.

Leblanc 2009: Cécile Leblanc, *«La réforme de l'instrument poétique»: Dujardin et les premiers poètes du vers libres*, in Boschian-Campaner 2009, pp. 147-157.

Lefrère 2005: Jean-Jacques Lefrère, *Notice sur Jean Ajalbert et ses* Mémoires en vrac, in Ajalbert 1938, pp. 7-9.

Lombez 2005: Christine Lombez, *La traduction supposée ou de la place des pseudotraductions poétiques en France*, in «Linguistica Antverpiensia», 4, 2005, pp. 107-121.

Lombez 2008: Christine Lombez, *La traduction poétique et le vers français au XIXe siècle*, in «Romantisme», n. 140 (2/2008), pp. 99-110.

Lombez 2012: Christine Lombez, *Poésie* (Chapitre V), in AA. VV., *Histoire des traductions en langue française. XIXe siècle: 1815-1914*, sous la direction d'Yves Chevrel, Lieven D'Hulst et Christine Lombez, Lagrasse, Verdier, 2012, pp. 345-442.

Lote 1913: Georges Lote, *Études sur le vers français. L'Alexandrin d'après la phonétique expérimentale*, Genève, Slatkine Reprints, 1975 (réimpression de l'ed. Paris, 1919; I^{ère} éd. 1913-1914).

Lucini 1903: Gian Pietro Lucini, *Poesia bacata, matura ed acerba*, in Id. *Scritti critici*, a cura di Luciana Martinelli, Bari, De Donato, 1971, pp. 156-162 (prima pubblicazione in «L'Italia del Popolo», XII, 889, 18-19 giugno 1903).

Lucini 1908: Gian Pietro Lucini, *Il verso libero: proposta. Anastatica dell'edizione 1908 di Ragion poetica e programma del verso libero: grammatica, ricordi e confidenze per servire alla storia delle lettere contemporanee*, a cura di Pier Luigi Ferro, Novara, Interlinea, 2008.

Lucini *Armonie*: Gian Pietro Lucini, *Le Armonie sinfoniche*, in «Il Verri», 33/34, ottobre 1970, pp. 21-23.

Mallarmé 1897: Stéphane Mallarmé, *Crise de vers*, in Id., *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, nouvelle édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, 2003, pp. 247-260.

Massia 2017: Federica Massia, *Le traduzioni italiane di Whitman tra Otto e Novecento*, relazione presentata al XXI Congresso dell'Adi, *Le forme del comico*, Università di Firenze, 6-9 settembre 2017.

Materiali critici 1994: AA. VV., *Materiali critici per lo studio del verso libero in Italia*, a cura di Antonio Pietropaoli, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1994.

Mazaleyrat 1974: Jean Mazaleyrat, *Éléments de métrique française*, Paris, Colin, 1990 (I^{ère} éd. 1974).

Meliadò 1961: Mariolina Meliadò, *La fortuna di Walt Whitman in Italia*, in «Studi americani», 7, 1961, pp. 43-76.

Mengaldo 1978: AA. VV., *Poeti italiani del Novecento*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Milano, Mondadori, 1978.

Mengaldo 1984: Pier Vincenzo Mengaldo, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni (1903-1915)*, in Id., *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, 1987, pp. 139-188 (prima pubblicazione in AA. VV., *Corrado Govoni*, Atti delle giornate di studio, Ferrara, 5-7 maggio 1983, a cura di Anna Folli, Bologna, Cappelli, 1984, pp. 107-150).

Mengaldo 1989: Pier Vincenzo Mengaldo, *Questioni metriche novecentesche*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 27-73 (prima pubblicazione in AA. VV., *Forme e vicende. Per Giovanni Pozzi*, a cura di Ottavio Besomi, Giulia Gianella, Alessandro Martini e Guido Pedrojetta, Padova, Antenore, 1989, pp. 555-598).

Menichetti 1990: Aldo Menichetti, *Testi di frontiera tra poesia e prosa*, in AA. VV., *Lezioni sul Novecento*, a cura di Andrea Marino, Milano, Vita e Pensiero, 1990, pp. 67-83.

Menichetti 1993: Aldo Menichetti, *Metrica italiana: fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993.

Merello 2009: Ida Merello, *Pour une définition du vers libre*, in Boschian-Campaner 2009, pp. 123-132.

Meschonnic 1982: Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.

Miliucci 2014: Fabrizio Miliucci, *Tra Francia e Italia. 'Liberazione del verso' nei primi anni del Novecento*, in AA. VV., *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza, 18-21 settembre 2013), a cura di Beatrice Alfonzetti, Guido Baldassarri e Franco Tomasi, Roma, Adi editore, 2014, URL: http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=581 (12/08/2018).

Mockel 1894: Albert Mockel, *Propos de littérature*, in Id., *Esthétique du symbolisme: Propos de littérature (1894), Stéphane Mallarmé, un héros (1899), textes divers,* précédés d'une étude sur Albert Mockel par Michel Otten, Bruxelles, Palais des Académies, 1962, pp. 69-173 (I^{ère} éd. Paris, Librairie de l'art indépendant, 1894).

Morasso 1897: Mario Morasso, *Ai nati dopo il '70. La terza reazione letteraria*, in «Il Marzocco», II, 1, 7 febbraio 1897, p. 3.

Moréas 1886: Jean Moréas, *Un manifeste littéraire. Le Symbolisme*, in «Le Figaro», 18 septembre 1886, p. 150.

Moreau 1987: François Moreau, *Laforgue, «L'Hiver qui vient»*, in Id., *Six études de métrique de l'alexandrin romantique au verset contemporain*, Paris, Sedes, 1987, pp. 40-53.

Morice 1899: Charles Morice, *La littérature de tout à l'heure*, Paris, Perrin, 1889.

Morier 1943: Henri Morier, *Le rythme du vers libre symboliste étudié chez Verhaeren, Henri de Régnier, Vielé-Griffin et ses relations avec le sens*, Genève, Les Presses académiques, 1943-1944, vol. 1.

Morier 1944: Henri Morier, *Le rythme du vers libre symboliste étudié chez Verhaeren, Henri de Régnier, Vielé-Griffin et ses relations avec le sens*, Genève, Les Presses académiques, 1943-1944, vol. 3.

Morier 1981: Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1981.

Murat 2000: Michel Murat, *Réflexions et propositions*, in *Le vers français* 2000, pp. 7-22.

Murat 2005: Michel Murat, *Le Coup de dés de Mallarmé. Un recommencement de la poésie*, Paris, Belin, 2005.

Murat 2008: Michel Murat, *Le Vers libre*, Paris, Champion, 2008.

Murat 2013: Michel Murat, *L'art de Rimbaud. Nouvelle édition revue et augmentée*, Paris, José Corti, 2013 (I^{ère} éd. 2002).

Nakaji 2009: Yoshikazu Nakaji, *Rimbaud et les vers libres de* La Vogue, in Boschian-Campaner 2009, pp. 33-45.

Neera 1898: Neera, *Un idealista. Alberto Sormani*, in Id., *Profili e ricordi*, Milano, Cogliati, 1919, pp. 8-52 (I ed. Milano, Galli & Raimondi, 1898).

Nencioni 1879: Enrico Nencioni, *Walt Whitman*, in «Fanfulla della Domenica», anno I, n. 21, 7 dicembre 1879, p. 1.

Nencioni 1881: Enrico Nencioni, *Nuovi orizzonti poetici*, in «Fanfulla della Domenica», anno III, n. 34, 21 agosto 1881, pp. 1-2.

Nencioni 1888: Enrico Nencioni, Recensione della *Antologia delle Opere poetiche di Walt Whitman*, nuova edizione a cura di E. Rhys, London-Boston, 1888, in «Nuova Antologia», serie III, fasc. 24, 16 dicembre 1888, pp. 779-786.

Niklaus 1936: Robert Niklaus, *Jean Moréas, poète lirique*, Paris, PUF, 1936.

Oberthur 2007: Mariel Oberthur, *Le cabaret du Chat Noir à Montmartre (1881-1897)*, Genève, Slatkine, 2007.

Orvieto 1900: Angiolo Orvieto, *Le nuove odi di Gabriele D'Annunzio*, in «Il Marzocco», V, 37, 16 settembre 1900, p. 4.

Ossani 1983: Anna T. Ossani, *Mario Morasso*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1983.

Otten 1962: Michel Otten, *Albert Mockel, théoricien du symbolisme*, in Albert Mockel, *Esthétique du symbolisme: Propos de littérature (1894); Stéphane Mallarmé, un héros (1899); textes divers*, Bruxelles, Palais des Académies, 1962, pp. 1-53.

Papini 1988: Gianni A. Papini, *Recuperi e sperimentazioni metriche*, introduzione a Giosuè Carducci, *Odi barbare*, a cura di Gianni A. Papini, Milano, Mondadori, 1988, pp. I-XLIV.

Parent 1967: AA. VV., *Le vers français au XXe siècle*, Colloque organisé par le Centre de Philologie et de Littérature romanes de l'Université de Strasbourg, du 3 mai au 6 mai 1966, actes publiés par Monique Parent, Paris, Klincksieck, 1967.

Paris 1862: Gaston Paris, *Étude sur le rôle de l'accent latin dans la langue française*, Paris-Leipzig, Franck, 1862.

Paris 1866: Gaston Paris, *Lettre à M. Léon Gautier sur la versification latine rhythmique*, in «Bibliothèque de l'École des chartes», t. XXVII, 1866, pp. 578-610, URL: https://www.persee.fr/doc/bec_0373-6237_1866_num_27_1_446069 (12/08/2018).

Pascoli 1900: Giovanni Pascoli, *A Giuseppe Chiarini. Della metrica neoclassica*, in Id., *Prose*, a cura di Augusto Vicinelli, Milano, Mondadori, 1946, vol. I, pp. 904-976 (nuova edizione in Giovanni Pascoli, *Prose e poesie scelte*, a cura di Cesare Garboli, Milano, Mondadori, 2002, pp. 201-290).

Pazzaglia 1974: Mario Pazzaglia, *Teoria e analisi metrica*, Bologna, Pàtron, 1974.

Pazzaglia 1990: Mario Pazzaglia, *Manuale di metrica italiana*, Firenze, Sansoni, 1992 (I ed. 1990).

Pellegrini 1979: Carlo Pellegrini, *Introduzione* a Angiolo Orvieto, *Poesie scelte*, Firenze, Olschki, 1979, pp. 5-13.

Peureux 2009: Guillaume Peureux, *La Fabrique du vers*, Paris, Seuil, 2009.

Pica 1898: Vittorio Pica, *Letteratura d'eccezione*, a cura di Ernesto Citro, presentazione di Luciano Erba, Genova, Costa & Nolan, 1987 (I ed. Milano, Baldini, Castoldi e C., 1898).

Picard 2004: Timothée Picard, *La critique musicale wagnérienne: ni la musique ni Wagner, mais la littérature et la France*, in «Lieux littéraires/La Revue», *Aspects de la critique musicale au XIXe siècle*, n. 6, 2004, pp. 319-339.

Pietropaoli 1994: Antonio Pietropaoli, *Riflessioni sul verso libero in Italia (1900-1920)*, in *Materiali critici* 1994, pp. 269-316.

Pinchera 1966: Antonio Pinchera, *L'influsso della metrica classica sulla metrica italiana del Novecento (da Pascoli ai «novissimi»)*, in *Materiali critici* 1994, pp. 47-71 (prima pubblicazione in «Quaderni urbinati di cultura classica», 1, 1966, pp. 92-127).

Puff 2008: Jean-François Puff, *Du nouveau sur le vers libre*, in «Acta fabula», vol. 9, n. 10, novembre 2008, URL: http://www.fabula.org/revue/document4648.php (12/08/2018).

Quesnel 1884: Léo Quesnel, *Poètes américains. Walt Whitman*, in «Revue politique et littéraire», n. 7, février 1884, pp. 212-217.

Quicherat 1850: Louis Quicherat, *Traité de versification française*, Paris, Hachette, 1850.

Rivière 1974: C. Rivières, *Documentation pédagogique. Explication d'un poème de Laforgue*, in «Information Littéraire», année 26, n. 2, mars-avril 1974, pp. 89-97.

Robeay 2009: Jean Robeay, *Le vers libre et ses frontières*, in Boschian-Campaner 2009, pp. 159-179.

Rocchi 1976: Patrizia Rocchi, *Un épisode de la bataille du decadentismo. "Les Conversazioni della Domenica" (1897-1898) de Girolamo Ragusa Moleti*, Firenze-Parigi, Sansoni-Didier, 1976.

Rogante 1984: Guglielmina Rogante, *Scheda per un poeta simbolista: Romolo Quaglino*, in AA. VV., *Cultura e società in Italia nel primo Novecento (1900-1915)*, Atti del secondo Convegno (Milano 7-11 settembre 1981), a cura del Centro di ricerca «Letteratura e cultura dell'Italia unita», Milano, Vita e Pensiero, 1984, pp. 634-42.

Roubaud 1978: Jacques Roubaud, *La Vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états du vers français récent*, Paris, Ivrea, 2000 (I[ère] éd. 1978).

Saint-Amand 2015: Denis Saint-Amand, Les Fumistes wallons*, un collectif en figuration*, in «Textyles. Revue des lettres belges de langue française», n. 46, 2015, pp. 35-52, URL: http://journals.openedition.org/textyles/2579 (12/08/2018).

Salibra 1982: Elena Salibra, *Considerazioni sul verso libero*, in «Il Ponte», dicembre 1982, pp. 1186-1206.

Salvadori 1916: Giulio Salvadori, *Le memorie poetiche di Niccolò Tommaseo con la storia della sua vita fino all'anno XXXV*, Firenze, Sansoni, 1916.

Sanguineti 1969: Edoardo Sanguineti, *Poesia italiana del Novecento*, Torino, Einaudi, 1969, I, pp. 161-260.

Scepi 2009a: Henri Scepi, *Jules Laforgue: les conditions d'émergence du vers libre dans les derniers poèmes (1886)*, in Boschian-Campaner 2009, pp. 47-58.

Scepi 2009b: Henri Scepi, *Gustave Kahn: vers libre et position lyrique*, in Basch 2009, pp. 123-142.

Scepi 2011: Henri Scepi, *Jules Laforgue et l'invention du vers libre: genèse de l'œuvre ou devenir du poème?*, in AA. VV., *Comment naît une œuvre littéraire? Brouillons, contextes culturels, évolutions thématiques*, Actes du Colloque franco-japonais sur la genèse de l'œuvre dans la littérature française organisé par le Département de langue et littérature françaises de l'Université de Kyoto (Faculté des lettres) en partenariat avec l'Institut franco-japonais du Kansai, Kyoto, 7-9 décembre 2007, textes réunis par Kazuyoshi Yoshikawa et Noriko Taguchi, Paris, Champion, 2011, pp. 203-214.

Scoppa 1811: Antonio Scoppa, *Les Vrais Principes de la versification développés par un examen comparatif entre la langue italienne et la française*, Paris, Courcier, 1811-1814.

Scott 1990: Clive Scott, *Vers Libre. The Emergence of Free Verse in France 1886-1914*, Oxford, Clarendon Press, 1990.

Soldani 2004: Arnaldo Soldani, *Tommaseo metricologo*, in *Niccolò Tommaseo dagli anni giovanili al «secondo esilio»*, Atti del Convegno di Studi, Rovereto, 9-10-11 ottobre 2002, a cura di Mario Allegri, Rovereto, Osiride, 2004, pp. 233-259.

Solerti 1886: Angelo Solerti, *Manuale di metrica classica italiana ad accento ritmico*, Torino, Loescher, 1886.

Sotis 1987: Grazia Sotis, *Walt Whitman in Italia. La traduzione Gamberale e la traduzione Giachino di* Leaves of Grass, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1987.

Spera 1986: Francesco Spera, *Metrica fra antico e nuovo: da Vittorio Imbriani a Luigi Capuana*, in «Metrica», IV, 1986, pp. 147-163.

Spire 1912: André Spire, *Sur la technique du vers français*, in «Mercure de France», 1er août 1912, pp. 498-503.

Thibaudet 1912: Albert Thibaudet, *Une thèse sur le symbolisme* (1912), in Id., *Réflexions sur la littérature*, Paris, Gallimard, 1938, pp. 7-17.

Tommaseo 1954: Niccolò Tommaseo, *Sul numero: opera inedita; preceduta da un saggio di Giovanni Papini sul Tommaseo scrittore*, Firenze, G.C. Sansoni, 1954.

Tucci 2017: Patrizio Tucci, *Baudelaire: estetica e scrittura del poema in prosa*, in AA. VV., *Commixtio. Forme e generi misti in letteratura*, Atti del XLIV Convegno Interuniversitario di Bressanone, 8-10 luglio 2016, a cura di Alvaro Barbieri e Elisa Gregori, Padova, Esedra, 2017, pp. 175-200.

Van den Bergh 2001: Carla Van den Bergh, *Vers une théorie du vers*, in «Acta fabula», vol. 2, n. 2, automne 2001, URL: http://www.fabula.org/revue/cr/116.php (12/08/2018).

Vaultier 1840: Frédéric Vaultier, *Analyse rhythmique du vers alexandrin*, in AA. VV., *Mémoires de l'Académie royale des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Caen*, Caen, Hardel, 1840, pp. 85-110.

Verdino 1987: Stefano Verdino, *Attraverso le riviste simboliste di Genova*, in «Il Verri», 1-2, 1987, pp. 135-155.

Viazzi 1970a: Glauco Viazzi, *Le inedite "Armonie Sinfoniche" di Gian Pietro Lucini*, in «Lettere italiane», XXII, 4, ottobre-dicembre 1970, pp. 500-548.

Viazzi 1970b: Gian Pietro Lucini, *Le Antitesi e le Perversità*, a cura di Glauco Viazzi, Parma, Guanda, 1970.

Viazzi 1972: Glauco Viazzi, *Studi e documenti per il Lucini*, Napoli, Guida, 1972.

Viazzi 1973: Gian Pietro Lucini, *I Drami delle Maschere*, a cura di Glauco Viazzi, Parma, Guanda, 1973.

Viazzi 1981: AA. VV., *Dal simbolismo al déco. Antologia poetica cronologicamente disposta*, a cura di Glauco Viazzi, Torino, Einaudi, 1981, 2 voll.

Vielé-Griffin 1889b: Francis Vielé-Griffin, *Les poètes symbolistes*, in «Art et critique», année I, n. 26, 23 novembre 1889, pp. 401-405.

Vielé-Griffin 1890: Francis Vielé-Griffin, *À propos du vers libre*, in «Entretiens politiques et littéraires», année I, vol. I, 1er mars 1890, pp. 3-11.

Vielé-Griffin 1891a: Francis Vielé-Griffin, *Deux mots*, in «Entretiens politiques et littéraires», année II, vol. II, n. 15, juin 1891, pp. 215-217.

Vielé-Griffin 1891b: Francis Vielé-Griffin, *Objections raisonnées*, in «Entretiens politiques et littéraires», année II, vol. III, n. 16, juillet 1891, pp. 18-20.

Vielé-Griffin 1899: Francis Vielé-Griffin, *Causerie sur le Vers libre et la Tradition*, in «L'Ermitage», août 1899, pp. 81-94.

Vincent-Munnia 1996: Nathalie Vincent-Munnia, *Les premiers poèmes en prose. Généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*, Paris, Champion, 1996.

Whidden 2003: Marie Krysinska, *Rythmes pittoresques*, édition critique établie par Seth Whidden, Exeter, University of Exeter Press, 2003.

Whitman *Prose Works*: Walt Whitman, *Complete prose works*, Philadelphia, D. McKay, 1897.

Zambaldi 1874: Francesco Zambaldi, *Il ritmo dei versi italiani*, Torino, Loescher, 1874.

Zuliani 2012: Luca Zuliani, *Che cos'è un verso oggi*, in «Stilistica e metrica», 12 (2012), pp. 345-357.