

TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

08

20
17

T
B

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 8 - NOVEMBRE 2017

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

Comitato direttivo

PIETRO TARAVACCI (Direttore responsabile),
ANDREA BINELLI, CLAUDIA CROCCO, FRANCESCA DI BLASIO,
MATTEO FADINI, ADALGISA MINGATI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.


Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Trento*), ROBERTO LUDOVICO (*University of Massachusetts Amherst*), OLIVIER MAILLART (*Paris Ouest Nanterre La Défense*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), ANTONIO PRETE (*Siena*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), ANDREA SEVERI (*Bologna*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Trento*).

Redazione

FEDERICA CLAUDIA ABRAMO (*Trento*), GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), VALENTINO BALDI (*Malta*), DARIA BIAGI (*Roma Sapienza*), FRANCESCO BIGO (*Trento*), ANDREA BINELLI (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Roma Sapienza*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), ALESSIO COLLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Pisa*), FULVIO FERRARI (*Trento*), ALESSANDRO ANTHONY GAZZOLI (*Trento*), CARLA GUBERT (*Trento*), FABRIZIO IMPELLIZZERI (*Catania*), ALICE LODA (*Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento – Paris EHESS*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), ELSA MARIA PAREDES BERTAGNOLLI (*Trento*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), CHIARA POLLI (*Trento*), STEFANO PRADEL (*Trento*), NICOLÒ RUBBI (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), GABRIELE SORICE (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), ALESSANDRA ELISA VISINONI (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

TRA IL «PEDALE» E IL «PENDOLO»:
IL RITMO NEI ROMANZI IN VERSI ITALIANI DAGLI
ANNI OTTANTA A OGGI

FRANCESCO RONCEN – *Università di Padova*

Il presente contributo si propone di analizzare il *ritmo* di alcuni dei romanzi in versi più importanti pubblicati in Italia dal 1980 ad oggi. Con *ritmo* si intende, in questa sede, un complesso sistema di rapporti tra sintassi, prosodia della lingua e strutture retoriche impiegato dagli autori per produrre un discorso libero, soggettivo e referenziale. A partire specialmente dagli anni Ottanta – che rappresentano un momento di svolta nella poesia italiana – gli autori sembrano prediligere un ritmo fluido e dinamico, sostenuto però da alcune strutture più marcate e/o connotate visivamente anche allo scopo di sostenere la dizione da un rischio di caduta nella prosa. Partendo da due soluzioni adottate da Pagliarani e Bertolucci (rispettivamente il «pedale» e il «pendolo»), e passando attraverso gli ultimi due decenni del Novecento e i primi anni del Duemila, si offrirà una panoramica delle principali strategie prosodiche messe in atto nei romanzi in versi italiani.

The purpose of this paper is to analyze the *rhythm* in the Italian contemporary novel in verse, focusing on some of the most representative texts published from 1980 to nowadays. *Rhythm* is here meant as a complex relationship between syntax, linguistic prosody and rhetoric patterns employed by many authors to produce a free, subjective and communicative discourse. Since the turning point of the eighties, this rhythm appears to be a dynamic, fluid and syntactic prosody supported by marked and/or visual structures, which also distinguish the poetic discourse from prose. By starting from two different solutions proposed by Pagliarani and Bertolucci, this study explores the prosody of this ambiguous and complex literary experiment throughout the last two decades of the twentieth century and the first year of the new millennium.

I

Il nocciolo della questione che tratterò qui ha origini piuttosto lontane. Senza risalire all'antichità o alla poesia latina medievale,¹ penso ad alcune osservazioni di Gian Vincenzo Gravina, che agli inizi del Settecento insisteva sulla distinzione tra il concetto di *metro* e quello di *ritmo*: il primo, secondo Gravina, riguarderebbe «la regola e la misura delle sillabe e della loro quantità», mentre il secondo consisterebbe nella «viaria collocazione ed uso delle parole e dei piedi e delle cesure».² Quest'idea del ritmo come una struttura in qualche modo dinamica, coinvolta in un più ampio insieme linguistico e prosodico, riaffiora oltre le soglie del Novecento nelle teorizzazioni dei formalisti russi ed entra a pieno titolo nel dibattito critico del XX secolo.³ Così, ad esempio, ne parla Hrušovskì negli anni Settanta:

Il ritmo è un fenomeno “organico” e si può apprezzare pienamente mediante un approccio fenomenologico a una data poesia, cioè entrando in essa e muovendosi in un cerchio ermeneutico dal tutto alle parti, e viceversa. [...]

¹ Per l'origine della questione rimando a MARCO PRALORAN, *Metro e ritmo nella poesia italiana. Guida anomala ai fondamenti della versificazione*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2011, pp. 3-10.

² GIANVINCENZO GRAVINA, *Della tragedia*, in *Scritti critici e teorici*, a cura di Amedeo Quondam, Laterza, 1973, pp. 503-590, p. 548.

³ Un'idea generale del dibattito novecentesco sulla questione del ritmo in poesia si può ricavare da PIER MARCO BERTINETTO, *Ritmo e modelli ritmici. Analisi computazionale delle funzioni periodiche nella versificazione dantesca*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1973, pp. 3-52.

Si possono osservare molti fattori ritmici: sequenze metriche e deviazioni dalle loro norme ideali; limiti di parola e le loro relazioni con i limiti dei piedi; pause e gruppi sintattici e la loro relazione con i gruppi metrici (verso, cesura); relazioni sintagmatiche, ordine delle parole, tensioni sintattiche; ripetizioni e giustapposizioni di suoni, elementi semantici, ecc. Praticamente ogni componente della poesia scritta può contribuire alla formazione del ritmo.⁴

Con qualche cautela, già Gravina sembrava riconoscere al ritmo una priorità sul metro.⁵ Hrušovski, però, non ha più alcun dubbio: «i numeri in senso stretto sono non solo insufficienti (metro senza ritmo) ma anche non necessari».⁶ Elabora allora un metodo di analisi fondato su *gruppi semplici* o *cola* – unità prodotte dal raggruppamento di elementi sintattico-lessicali attorno ad alcuni accenti primari⁷ – che ha condizionato anche gli studi sulla Neoavanguardia italiana.⁸ Ma perché Hrušovski può insistere in questo modo sulla priorità del ritmo?

Semplificando un po', in situazioni di metrica tradizionale può valere la proposta di Gravina di considerare il metro come il «corpo» e il ritmo come lo «spirito» del verso.⁹ Ma oggi, quando si tende a rinunciare al metro in senso stretto, il ritmo gioca un ruolo fondamentale nella costituzione della forma: è spirito e corpo allo stesso tempo, oltre che un mezzo utile a distinguere la poesia dalla prosa. Ciò vale tanto più in situazioni non puramente liriche, dove è minore il sostegno di elementi distintivi come la brevità e la concentrazione espressiva, la marca introspettiva o la spinta simbolico-allegorica; in questi contesti, infatti – nota Edoardo Albinati – la poesia, «come un Impero in dissoluzione», sembra aver «ceduto immensi suoi territori alla prosa»:

Ciò che da sempre era appartenuto alla poesia (*anche* alla poesia), ora rischia di essere esprimibile *solo* attraverso la prosa. Per fare due esempi: l'argomentazione e la durata, appaiono oggi concetti inapplicabili alla poesia.¹⁰

Veniamo allora al nostro caso. Un romanzo in versi, nell'attuale panorama italiano, rappresenta il tentativo di superare l'opposizione, ormai invalsa, tra *poesia, lirica e introspezione* da un lato e *romanzo, prosa e narrazione* dall'altro. Gli autori – per lo più poeti – cercano di rivendicare al verso alcune possibilità espressive, come «costruire in versi un ragionamento esaustivo» e «affidare ai versi una storia un diario»,¹¹ con un impulso

- 4 BENJAMIN HRUŠOVSKI, *I ritmi liberi moderni*, in *La metrica*, a cura di Renzo Cremante e Mario Pazzaglia, Bologna, il Mulino, 1972, pp. 169-176, a p. 107.
- 5 Cfr. GRAVINA, *Della tragedia*, cit., p. 550: «Perciò il metro senza il ritmo non è sì volentieri dall'orecchio ricevuto come il ritmo senza l'intero metro».
- 6 HRUŠOVSKI, *I ritmi liberi moderni*, cit., p. 170.
- 7 PAOLO GIOVANNETTI e GIANFRANCA LAVEZZI, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2010, p. 278. Giovannetti parla di questi gruppi semplici come di veri e propri «contorni intonativi, culmini accentuali che dipendono assai meno dalla prosodia e persino dalla sintassi, che non dalla "voce che nel testo parla"» (p. 262).
- 8 ANTONIO PINCHERA, *La metrica dei "novissimi"*, in *Materiali critici per lo studio del verso libero in Italia*, a cura di Antonio Pietropaoli, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1994, pp. 242-265.
- 9 GRAVINA, *Della tragedia*, cit., p. 550.
- 10 EDOARDO ALBINATI, *Appunti su poesia e prosa*, in *La parola ritrovata. Ultime tendenze della poesia italiana*, a cura di Maria Ida Gaeta e Gabriella Sica, Venezia, Marsilio, 1995, pp. 92-94, p. 92.
- 11 *Ibidem*.

lirico-parenetico che va principalmente in due direzioni: produrre una riflessione organica e articolata sul mondo e/o su se stessi. Un esperimento ibrido, dunque, che sfrutta la forma romanzesca per ampliare i confini della poesia oltre la lirica. Questo, in sintesi, il *perché* del romanzo in versi in Italia a partire dal secondo dopoguerra, argomento che ho già avuto modo di affrontare altrove.¹² Ciò che qui mi interessa, invece, è il *come*: come questi autori riescano ad affidare al verso quelle potenzialità che da almeno un secolo sembrano dominio della prosa; in altre parole, come sfruttino la prosodia per produrre un discorso che sia allo stesso tempo narrativo e riflessivo, lineare ed espansivo, ma soprattutto ascrivibile senza riserve alla poesia.

Come mostrerò, e come forse ci si può aspettare, in queste opere il ritmo – nel senso più largo proposto da Hrušovski – assume un ruolo fondamentale e si presta anche ad alcune riflessioni d'autore. Nell'indagare le strategie prosodiche dei romanzi in versi italiani mi concentrerò su alcune opere editate a partire dallo spartiacque degli anni Ottanta, e lo farò tenendo presente l'insieme dei rapporti che lega metro, sintassi, prosodia della lingua e strutture retoriche. Per iniziare, però, è necessaria una rapida fuga al 1960.

2 IL PEDALE E IL PENDOLO

2.1

In *Cronistoria minima* (1997),¹³ ripercorrendo la genesi del suo primo romanzo in versi, *La Ragazza Carla* (1960),¹⁴ Elio Pagliarani chiama in causa il ritmo come struttura portante del componimento:

[...] la vicenda avrebbe potuto essere raccontata in un romanzo breve o racconto, in un film o in un poemetto; [...] nel caso del poemetto io ho usato soprattutto il pedale del ritmo, tant'è che spesso mi è capitato di dire che l'intento e la conseguente materia della *Ragazza Carla* consistono nel ritmo di una città mitteleuropea nell'immediato dopoguerra.¹⁵

Cosa intende l'autore con «pedale del ritmo?». Come ha osservato Fausto Curi, è possibile comprendere la prosodia di Pagliarani a partire dai *gruppi semplici* o *cola* teorizzati da Hrušovski, che andrebbero a costruire il verso al di là delle tradizionali misure sillabiche.¹⁶ Se questo sistema descrive bene il Pagliarani lirico, però, funziona meno per

¹² Per la questione rimando a FRANCESCO RONCEN, *Discorso sul mondo e discorso sull'io. Forme della narrazione e istanze poetiche nei romanzi in versi italiani dal 1959 ai giorni nostri*, in «Allegoria», LXXIII (2016), pp. 50-86.

¹³ Qui in ELIO PAGLIARANI, *Tutte le poesie (1946-2005)*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Garzanti, 2006, pp. 464-470.

¹⁴ Qui in *ivi*, pp. 123-153.

¹⁵ *Ivi*, p. 465.

¹⁶ Vedi FAUSTO CURI, *Mescidazione e polifonia in Elio Pagliarani*, in *Gli stati d'animo del corpo*, Bologna, Pendragon, 2005, pp. 167-179, p. 173 e HRUŠOVSKI, *I ritmi liberi moderni*, cit., pp. 69-76. Per una prospettiva complementare, però, segnalo anche un articolo di Fabio Magro (FABIO MAGRO, *Appunti sul verso del primo Pagliarani*, in «Versants», LXII (2015), pp. 85-97) che mette in luce i debiti del primo Pagliarani (compresa *La ragazza Carla*) nei confronti della tradizione.

i romanzi in versi. Già Curi notava come nella *Ragazza Carla* l'autore optasse per una polimetria in cui «versi colici si alternano a versi sillabici, *cola* a *ritmemi*, misure brevi a misure lunghe»;¹⁷ ma anche parlare di alternanza può sembrare riduttivo, perché qui ci si trova davvero di fronte a una profonda commistione e sovrapposizione di piani prosodici che agiscono nel segno della fusione e dell'ambiguità. Ecco un esempio tratto dal cap. II, in cui segnalo con barre oblique la divisione in *cola* e con altri segni tipografici alcuni espedienti ritmici e sonori:

A venti o a ventiquattro / quanti han scritto	endecasillabo	[2 6 8 10]
d'esser pronti / e d'aver necessità	endecasillabo	[1 3 6 10]
di rifare all'indietro quella strada	endecasillabo	[3 6 8 10] ¹⁸
non agevole, / fin dentro nelle viscere		
di chi li ha fatti <u>nascere</u> , a cercare	endecasillabo	[2 4 6 10]
momenti di rottura soluzioni	endecasillabo	[2 6 10]
di continuità		
che la storia non dà		
ma che ci sono stati certamente	endecasillabo	[4 6 10] ¹⁹
se sono come sono? ²⁰	settenario	[2 6]

L'alternanza di cui parla Curi salta subito all'occhio. Ma Pagliarani crea anche un sistema di richiami fonici interni, con rime tronche e sdruciole in prossimità delle pause sintattiche, che produce sotterraneamente anche un'altra lettura, per molti aspetti regolare e in grado di isolare gruppi prosodici omogenei:

fin dentro nelle viscere	[2 6'']
di chi li ha fatti nascere,	[2 4 6'']
a cercare momenti di rottura	[3 6 10]
soluzioni di continuità	[3 9']
che la storia non dà	[3 6']

Il distico finale, già di per sé autonomo, resta invariato e ristabilisce l'equilibrio complessivo della strofa, che risulta di fatto il vero nucleo ritmico del poemetto. Con strofa, sia chiaro, intendo un raggruppamento del tutto libero (a volte anche una sequenza di

¹⁷ CURI, *Mescidazione e polifonia in Elio Pagliarani*, cit., p. 173.

¹⁸ Per le scansioni metriche ho fatto riferimento ai criteri di MARCO PRALORAN e ARNALDO SOLDANI, *Teoria e modelli di scansione*, in *La metrica dei «Fragmenta»*, a cura di Marco Praloran, Padova, Antenore, 2003, pp. 3-123. Questi criteri, costruiti a partire dal *Canzoniere* petrarchesco, possono sembrare inopportuni in un contesto – come è il nostro – in cui il verso si presta spesso alla performance orale e dunque a una scansione “per l'orecchio”. Tuttavia, credo che un criterio stabile e comune a tutte le opere sia necessario per arginare il rischio di un'eccessiva arbitrarietà metodologica (va anche tenuto presente che non tutti i testi sono ugualmente legati a una dizione performativa). Ho preferito quindi attenermi generalmente ai criteri sopra indicati, limitandomi a discutere in nota i pochi casi ambigui o divergenti.

¹⁹ Per questo verso si può ipotizzare anche a una scansione alternativa, basata sull'inerzia ritmica e sull'orecchio, del tipo [2 6 10].

²⁰ PAGLIARANI, *Tutte le poesie (1946-2005)*, cit., II 5, vv. 6-14, p. 140.

versi a gradino) prodotto dalla fusione di voci, ritmi e punti di vista e caratterizzato da una propria compattezza interna. Pagliarani fa dialogare queste sequenze disponendole sulla pagina con spaziature orizzontali e verticali e connettendole a distanza per mezzo di rime o altri richiami fonici e lessicali (sottolineature, grassetto e corsivi sono miei):

Di là dal ponte della ferrovia
una traversa di viale Ripamonti
c'è la casa di Carla, di sua madre, e di Angelo e Nerina.

Il ponte sta lì buono e sotto passano
treni carri vagoni frenatori e mandrie dei macelli
e sopra passa il tram, la filovia di fianco, la gente che cammina
i camion della frutta di Romagna.

Chi c'è nato vicino a questi posti
non gli passa neppure per la mente
come è utile averci un'abitudine

Le abitudini si fanno con la pelle
così tutti ce l'hanno se hanno pelle²¹

Non mi dilungherò sull'effetto polifonico di questo procedimento, che costituisce forse uno dei risultati più interessanti dell'opera. Ciò che mi interessa, qui, è evidenziare come con «pedale del ritmo» si possa intendere un ritmo visivo e dialogico, giocato sulla disposizione spaziale di blocchi strofici internamente compatti e poi messi a dialogare sulla pagina,²² una prosodia sostenuta da vuoti che suonano come improvvisi spostamenti, ritorni, soste e accelerazioni in una performance che accoglie davvero il «ritmo di una città mitteleuropea».

2.2

A questa soluzione si può affiancare quella della *Camera da letto* (1984-1988)²³ di Attilio Bertolucci, che ne rappresenta per certi aspetti un modello opposto e complementare. Anche Bertolucci, in *Poetica dell'extrasistole*,²⁴ chiama in causa il concetto di *ritmo*, ma lo fa attingendo al mondo biologico e fisico con le immagini dell'extrasistole e del pendolo. Nel primo caso allude a una sincope del ritmo cardiaco, dove a un battito

²¹ *Ivi*, I, I, vv. 1-12, p. 125.

²² Sulla somiglianza di questo procedimento con quello della Neoavanguardia e sulla possibilità di considerare la strofa come unità ritmica complessiva cfr. GIOVANNETTI e LAVEZZI, *La metrica italiana contemporanea*, cit., pp. 263-267 e 277-269.

²³ Qui in ATTILIO BERTOLUCCI, *Opere*, a cura di Paolo Lagazzi e Gabriella Palli Baroni, Milano, Mondadori, 1997, pp. 951-958.

²⁴ Qui in *ibidem*.

premature che causa una lunga sospensione delle pulsazioni succede un «fortissimo *ictus* di recupero»,²⁵ con conseguente accelerazione e compensazione. Anche l'immagine del pendolo rimanda a una prosodia dinamica, ma sposta l'attenzione su un movimento fluido e oscillante:

La *Gerusalemme* personale lasciata [da don Attilio] in dono al figlioccio, lasciata dal figlioccio nell'oblio per tanti anni [...] riaperta nel dare avvio al romanzo in versi, l'endecasillabo ricominciando a battere più come un pendolo che come un metronomo.²⁶

Come ha notato Giacomo Morbiato,²⁷ a cui farò costantemente riferimento per questo paragrafo, Bertolucci chiama in causa il fenomeno dell'isocronismo del pendolo, sostituendo al concetto tradizionale di *metron* quello più soggettivo di *rythmòs*: a una prosodia regolare e calata dall'alto come il tempo di un metronomo, se ne sostituisce una più libera, dove lievi oscillazioni ritmiche possono essere ricondotte, con i necessari aggiustamenti (sincopi e accelerazioni), a un medesimo tempo di esecuzione.²⁸ Riporto per comodità un breve estratto del cap. I:

Qui era tempo di fermarsi,	ottonario	1 3 7
una terra per viverci, cavalli	endecasillabo	3 6 10
e uomini, a lungo: forse l'arduo passo	dodecasillabo	2 5 7 9 11
che la sera li colse in dubbio, pena	endecasillab	3 6 8 10
e inconfessata speranza, aveva avvolto	dodecasillabo	4 7 9 11
altrove meno duri pastori	decasillabo	2 4 6 9
di questi che una piana aperta e molle	endecasillabo	2 6 8 10
ma insidiata da febbre barattavano	endecasillabo	3 6 10 ²⁷
con l'ignoto dell'alpe più scoscesa,	endecasillabo	3 6 10
confabulando in pace attorno a un fuoco	endecasillabo	4 6 8 10
spengentesi, a due pietre annerite	decasillabo	2 6 9
e tiepide, a una cenere propizia.	endecasillabo	2 6 10
Il sonno pomeridiano che li colse,	dodecasillabo	2 7 11
ma il più giovane preparava lacci	endecasillabo	1 3 8 10
allegramente sveglia nella macchia,	endecasillabo	4 6 10
in quel giorno di giugno imprecisato, dopo	tredecasillabo	3 6 10 12
tanto vagare lontano,	ottonario	1 4 7
segnò il principio di un destino misto	endecasillabo	2 4 8 10
di gioie e di miserie, se più miserie	dodecasillabo	2 6 11

²⁵ *Ivi*, p. 951.

²⁶ *Ivi*, p. 956.

²⁷ Ciò che dirò qui sulla prosodia della *Camera da letto* deriva da un recente e dettagliato studio di Giacomo Morbiato (Cfr. GIACOMO MORBIATO, *Forma e narrazione nella Camera da letto di Attilio Bertolucci*, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2016, in particolare pp. 27-137) al quale rimando per ulteriori approfondimenti.

²⁸ Cfr. *ivi*, pp. 13-25.

o più gioie non è facile distinguere,	dodecasillabo	3 7 11
mentre l'una succede all'altra come	endecasillabo	1 3 6 8 10
nel cielo estivo sull'alto Appennino	endecasillabo	2 4 7 10
nuvole e sole in vittoria alterna. ²⁹	decasillabo	1 4 7 9

Già a una prima lettura salta all'occhio la differenza con Pagliarani: là dove il testo si muoveva per nuclei compatti e visivi, qui si dispone lungo una sequenza fluida e organica, una serpentina che trapassa senza eccessivi strappi da un verso all'altro. Le misure tendono a non discostarsi troppo dall'endecasillabo, che opera come un polo d'attrazione o un periodo ritmico di riferimento in cui si risolvono e compensano le oscillazioni. Come ha notato Morbiato, in questa prima parte della *Camera da letto* ci si trova di fronte a un «blocco centrale compatto di misure paraendecasillabiche (10-12 sillabe) in grado di esaurire da sole l'84,38% del totale dei versi»³⁰. Ma ciò, per l'appunto, vale solo per i capitoli I-XI del romanzo, in cui il narratore esterno riporta per lo più vicende che ancora non lo toccano in prima persona. Poi la forma si fa più personale, asseconda le esigenze della *rêverie*, con un significativo aumento delle misure lunghe (13-16 sillabe) e un rarefarsi del nucleo endecasillabico, sia in termini di presenza, sia, e soprattutto, in termini di forza attrattiva: la forma si apre, si fa metamorfica e soggettiva.³¹

Le osservazioni di Morbiato, a questo punto, sono chiare e non possono che convincere: il fondamento ritmico dell'intero romanzo va ricercato altrove rispetto al solo livello metrico-sillabico. La prosodia della *Camera da letto* si fonda su un complesso sistema di rapporti tra sintassi, intonazione e accenti di cui mi limiterò a ricordare solo le combinazioni più evidenti.³² Se si guarda alla terza colonna dell'esempio, dove ho indicato gli *ictus* e le pause intonative, si nota come i versi tendano a dividersi in due tronconi sintattici, di cui almeno uno è coinvolto in un'inarcatura. Gli *enjambement* sono di intensità medio-basse e tendenzialmente anaforici, per cui il discorso transita in modo fluido da un rigo all'altro incontrando di tanto in tanto versi-frase con funzione di incipit, di clausola o di momentaneo riposo (vv. 61, 69; vv. 73-75). Tutto ciò si combina con il piano accentuale: i versi a tre o quattro tempi forti esauriscono la quasi totalità dei capp. I-XI e si combinano con tutte le soluzioni sintattiche. Frequentemente, la cesura *a maggiore* o *a minore* può isolare due segmenti sbilanciati che, a seconda del contesto, hanno funzione di *rejet* o di innesco rapido (ad es. vv. 70-72); nel caso dei quattro *ictus*, inoltre, si presenta anche la possibilità di una scansione sintattica bilanciata, dove entrambi i segmenti isolati dalla pausa centrale sono inarcati con il verso precedente e successivo. Agli estremi ci sono i versi a *ictus* radi, che funzionano come «agili passerelle tra zone più dense e lente verso

29 BERTOLUCCI, *Opere*, cit., I, vv. 61-83, pp. 470-71.

30 Più nello specifico, Morbiato ha calcolato che nei capp. I-XI l'endecasillabo rappresenta complessivamente – nella sua forma canonica (46,66%) e nelle sue formulazioni non tradizionali (con accenti diversi dall'appoggio di quarta o sesta) – il 56,66% del totale dei versi (si veda MORBIATO, *Forma e narrazione nella Camera da letto di Attilio Bertolucci*, cit., p. 32).

31 A proposito di ciò, anche l'autore afferma: «[...] avvicinandomi nel racconto al tempo che sentivo più mio, l'endecasillabo mi sembrava una forma un po' antiquata; invece col verso libero ho potuto esprimermi, appunto, con più libertà». (Cfr. ATTILIO BERTOLUCCI e LAGAZZI PAOLO, *All'improvviso ricordando. Conversazioni*, Milano, Guanda, 1997, p. 113).

32 MORBIATO, *Forma e narrazione nella Camera da letto di Attilio Bertolucci*, cit., pp. 34-66.

le quali spingono con moto accelerato»³³ e quelli più densi, che agiscono, al contrario, come «stazioni di sosta nel corpo del romanzo».³⁴ Nella seconda parte dell'opera queste soluzioni si aggiustano in base alle variazioni dell'estensione dei versi, ma continuano a operare come elemento unificante della prosodia, producendo di fatto un isocronismo ritmico che prescinde dalle misure sillabiche.³⁵

2.3

La fluidità introspettiva della *Camera da letto* anticipa la tendenza ritmica dei romanzi in versi dell'ultimo Novecento e degli anni Zero. Lo stesso Pagliarani sembra percorrere questa strada nella *Ballata di Rudi* (1995),³⁶ dove, più che per una forma dialogica, propende per un impasto magmatico di voci e punti di vista all'interno di versi generalmente lunghi e lunghissimi, non riconducibili a regolarità metriche³⁷ e privi dei segni diacritici necessari a identificare gli interlocutori:

Il primo mese è andato molto bene tre per cento, c'è un guadagno di trentamila lire
il tuo stipendio zia, il tuo vecchio stipendio o quasi, ha detto Marco
e se li mettevi tutti e dieci ne beccavi trecentomila che nemmeno l'Agha Kahn.
Sì, ce n'ha buttato la metà, ma è più nervosa com'è sta storia che non dorme più
no preoccupa con gli interessi delle azioni a giugno ti farai la tivvù
e chi se ne importa del sonno se c'è la televisione la sera e chi se ne importa del cinema più.³⁸

Questo processo confusivo – destinato a produrre pluridiscorsività anche se per vie diverse rispetto alla *Ragazza Carla* – subisce un riassetto negli ultimi capitoli del romanzo (XXIV-XXVII), ambientati e composti presumibilmente dopo il 1973.³⁹ Qui infatti, conclusa la parentesi alchemica del *Trittico di Nandi*, il dettato trova nuova limpidezza:

³³ *Ivi*, p. 36.

³⁴ *Ivi*, p. 39.

³⁵ Bertolucci, in realtà, produce in questa seconda parte anche strutture contrastanti con la situazione descritta, creando serie omogenee di versi brevi o alternanza libera di versi lunghi e altri relativamente meno estesi. Ma qui mi interessa mettere in luce la natura più generale della prosodia della *Camera da letto*, a sua volta rappresentativa di una tendenza che fungerà da modello di riferimento per l'analisi dei testi successivi. Per le soluzioni più espressivamente marcate dei capp. XII-XLVI, invece, rimando ancora a *ivi*, pp. 75-96.

³⁶ Qui in PAGLIARANI, *Tutte le poesie (1946-2005)*, cit., pp. 257-336.

³⁷ «Sulla metricità della *Ballata di Rudi* può sembrare lecito nutrire dei dubbi» (CURI, *Mescidazione e polifonia in Elio Pagliarani*, cit., p. 175).

³⁸ PAGLIARANI, *Tutte le poesie (1946-2005)*, cit., XXV, vv. 1-5, p. 310.

³⁹ La stesura del romanzo in versi va dal 1961 al 1994-1995 e la sua struttura, lineare nel seguire il corso dei decenni, fa pensare a un'organizzazione per progressiva aggregazione. Nel 1973 appare per la prima volta nel numero 7 di «Periodo ipotetico» il *Doppio trittico di Nandi*, poi confluito nel cap. XXIII del romanzo in versi.

Nel 1953 con la scoperta della struttura del DNA,
la lunga molecola filamentosa che contiene i «geni»
responsabile di ogni nostra caratteristica fisica,
si è aperto un campo di intervento di dimensioni gigantesche:
in pratica la possibilità di manipolare gli esseri viventi.⁴⁰

È anche questa una tendenza costitutiva dei testi più recenti: l'esigenza di ripristinare una comunicazione con il lettore. La si ritrova, in realtà, in molta poesia degli ultimi decenni, ma nei romanzi in versi – proprio per la loro natura riflessiva, narrativa e referenziale – sembra essere particolarmente sentita. C'è però anche l'altra faccia della medaglia: in un "genere" così diluito e discorsivo, il ripristino di una sintassi naturale espone il verso a un rischio di caduta, evitabile solo a patto che i poeti si interrogino sui mezzi ritmici a loro disposizione. Come vedremo, il desiderio di proporre un discorso fluido, speculativo e allo stesso tempo ritmicamente sostenuto si incarna in un compromesso tra il *pedale* e il *pendolo*: tra una prosodia visiva e/o particolarmente ritmata e una invece più fluida, dinamica e discorsiva.

3 UNA RETE ELASTICA DI SALVATAGGIO

3-1

Francesco Targhetta, autore di *Perciò veniamo bene nelle fotografie* (2012), propone una riflessione che mette in luce il legame tra la questione del ritmo e la composizione di un romanzo in versi. La citazione è tratta da un'intervista – oggi purtroppo non più disponibile – rilasciata alla casa editrice ISBN:

L'unico grande vincolo, in realtà, nella scrittura del romanzo, è stato il ritmo. [...] In uno spazio così diluito, invece, ho sentito fin dai primi tentativi che ci sarebbero stati cali di tensione e momenti di vuoto. Allora ho cercato di usare il ritmo come una specie di rete elastica di salvataggio, che respingesse in alto il lettore in caduta. Perciò è sempre tirato, come in trance. Poi, certo, ci sono modulazioni prosodiche diverse, per lo più influenzate dal contenuto (e non viceversa), per cui certi momenti ironici sono accompagnati da ritmi pari, martellanti e cantilenati, mentre alcuni slanci lirici sono in endecasillabi belli puliti. Ma c'è anche molta libertà, da questo punto di vista.⁴¹

Il riferimento a una «rete elastica di salvataggio» apre le porte a una grande varietà di soluzioni, ma suggerisce anche l'esistenza di strutture portanti a sostegno della narrazione. Mutuando la terminologia da Giovannetti, si può definire il verso principe di *Perciò*

40 PAGLIARANI, *Tutte le poesie (1946-2005)*, cit., XXIV, *Nel 1953*, vv. 1-5, p. 333.

41 Il passo è tratto da un'intervista pubblicata sul sito della casa editrice ISBN, ora non più reperibile: <http://www.isbnedizioni.it/articolo/41> (ultima consultazione 9 febbraio 2015). Parte della citazione è riportata anche nell'intervista rilasciata dall'autore per Rai Cultura, intitolata *Il precariato in versi di Francesco Targhetta* e consultabile alla pagina web <http://www.letteratura.rai.it/articoli/il-precariato-in-versi-di-francesco-targhetta/16131/default.aspx>.

veniamo bene nelle fotografie un «endecasillabo postmoderno», ovvero «un tipo di misura paradossale» che allude all'endecasillabo senza rispettarne fedelmente la struttura, «frutto in qualche caso di sprezzature evidentissime, ma posto anche al centro di progetti metrici coerenti»⁴². Su questo sfondo endecasillabico emergono anche quei «ritmi pari, martellanti e cantilenanti» di cui parla lo stesso Targhetta, che caratterizzano parti più icastiche o ironiche del testo.

Scorrendo l'intero romanzo, salta all'occhio una differenza significativa tra gli incipit e gli epiloghi di ogni capitolo. I primi presentano, in genere, un ritmo disteso, lento, che allude costantemente all'endecasillabo, di cui tendono a riprodurre anche gli accenti in quarta e/o sesta sede. Le inarcature sono di intensità medio-lieve, spesso sintagmatiche e anaforiche e il discorso che ne deriva è pacato, adatto ai momenti più lirici o crepuscolari:

I

In via Tiziano Aspetti, scultore	2 4 6 9
non minore di fine Cinquecento,	3 6 10
da quattro anni lavoravano, ormai,	2 4 8 11 ⁴³
alle corsie per il tram monorotaia ⁴⁴	4 7 11

XX

Vorrei parlarti per messaggi predefiniti,	2 4 8 13
tipo <i>sono in riunione, ti chiamo dopo</i>	1 3 6 9 11
<i>o arrivo tardi, non aspettarmi,</i>	2 4 9
e consacrarti un'antenna telefonica	4 7 11
mascherata da cartello stradale,	3 7 10
o il suono degli allarmi il pomeriggio	2 6 10
alle sei, quando starai sul divano ⁴⁵	3 4 7 10

Diversamente, invece, gli epiloghi si dispongono in modo visivo, con rientri e spaziature che valorizzano singole parti del discorso. L'effetto è quello di un ritmo sincopato, epigrammatico, adatto alle sentenze di un narratore disilluso. Queste conclusioni presentano alcune regolarità: il più delle volte i versi si dispongono su tre piani, con modalità simmetriche segnalate da spaziature orizzontali e verticali⁴⁶:

1)	A	B	2)	A
		C		B
				C

In questi casi, inoltre, Targhetta fa rimare almeno uno dei segmenti tra A, B o C con uno dei cinque versi precedenti (negli esempi, ho segnalato in grassetto le rime e sottolineato altri richiami fonici):

42 GIOVANNETTI e LAVEZZI, *La metrica italiana contemporanea*, cit., p. 232.

43 In alternativa a questa scansione si può pensare anche a un endecasillabo non canonico con sinalefe "quattro^anni" e scansione 2 3 7 10. Sembrandomi la sinalefe un po' forzata (anche, forse, a causa di un'inerzia ritmica derivata dai versi precedenti), ho optato per la scelta del verso ipermetro.

44 FRANCESCO TARGHETTA, *Perciò veniamo bene nelle fotografie*, Milano, ISBN, 2012, I, vv. 1-4, p. 5.

45 *ivi*, XX, vv. 1-7, p. 152.

46 Del primo tipo si trova un esempio anche nella *Ragazza Carla*, II 2, vv. 23-25.

II

[...]

con il nuovo lavoro:

«la scritta affari
 negli ipermercati», mi fa Dario,
 finito il caffè, «ricorda:
 vuol dire sempre affari loro». ⁴⁷

Altre volte il capitolo si conclude con un distico o un verso a gradino marcato da rime, assonanze o anafore, magari in combinazione con la soluzione appena vista:

IV

e quanto è bello mentre riparti,
 sotto il limite di poco, fermarti
 in una piazzola di sosta per sentire
l'eco, sulle auto che sfrecciano,
l'eco sporca della tua paura. ⁴⁸

IX

e risprofonda non detta la **pena**,
 «mica ce l'hai pure conversando con me,
 il TMC»,
 gli fai.
 Perché ci parliamo delle cose vere
 ogni volta per tre minuti appena? ⁴⁹

Internamente ai capitoli, invece, le tendenze registrate negli incipit e nei finali si fondono in modo più libero, a seconda del contesto e delle esigenze espressive. Faccio solo un esempio, tratto dal cap. III, vv. 82-95:

prima di vedere un altro film classico
 dalla sua collezione di vhs,
 ti sembra di vederti allo specchio
 tra quei muri di carta da parati,
 con i cessi scrostati, le vasche
 ossidate, gli incensi per coprire
 l'odore di vecchio, e il basso continuo
 di oggettistica Ikea, esplosa in detriti
 nelle camere doppie assieme a mobili
 di anziane vicine, tutto il ciarpame
 a buon mercato che ci sprofonda a tuffo

47 TARGHETTA, *Perciò veniamo bene nelle fotografie*, cit., II, vv. 151-155, p. 15.

48 *Ivi*, IV, vv. 169-173, p. 26.

49 *Ivi*, IX, vv. 212-215, p. 58.

nella geometria non euclidea
 del nostro sviluppo
 – *sempre un poco peggio* –⁵⁰

Dal punto di vista prosodico, possiamo suddividere il testo in tre sezioni: a) vv. 82-85; b) vv. 86-90; c) vv. 90-95. La prima presenta una struttura simile a quella degli incipit: tutti i versi alludono all'endecasillabo e presentano inarcature al più sintagmatiche, quasi impercettibili. Al v. 86, però, cambia sia il ritmo che la misura del verso, che è un novenario dattilico. La rima in quinta sede (parati : scrostati) rafforza una pausa sintattica centrale già segnalata dalla punteggiatura, tanto che, nella lunga enumerazione che segue (i «cessi scrostati», le «vasche ossidate», gli «incensi», l'«oggettistica Ikea») tutti gli elementi transitano oltre il limite del verso e inducono il lettore a ritardare il respiro fino alla cesura successiva. La rima interna del v. 86, dunque, produce una lettura ritmico-sintattica martellante, perché frammentaria e in attrito con la metrica superficiale. A ciò si aggiunge la regolarità delle misure e degli accenti:

con i cessi scrostati	settenario (3 6)
le vasche / ossidate,	senario (2 5)
gli incensi per coprire / l'odore di vecchio,	settenario (2 6) + senario (2 5)
e il basso continuo / di oggettistica Ikea,	senario (2 5) + settenario (3 6)
esplosa in detriti	senario (2 5)

A partire dal v. 89 («di oggettistica Ikea, esplosa in detriti») si torna a una maggiore coincidenza tra ritmo sotterraneo e metro, venendo meno anche la regolarità delle pause sintattiche. I vv. 89-90, insomma, funzionano come transito verso una zona più lenta, che a sua volta prepara al tuffo finale, marcato da una disposizione visiva dei versi:

[a buon mercato che ci sprofonda a **tuffo**]
 nella geometria non euclidea
 del nostro sviluppo
 – *sempre un poco peggio*

Quello appena visto è solo un esempio di come Targhetta sfrutti le potenzialità ritmiche dalla sintassi, dagli accenti e dalla metrica per produrre un discorso allo stesso tempo dinamico e sostenuto. Ma indica anche come, a questa altezza, gli espedienti visivi del primo Pagliarani – li sfruttati in modo teatrale e polifonico – si sottopongano a un riuso lirico e soggettivo.

3.2

Un compromesso di questo tipo – dove una narrazione fluida è sostenuta da impennate ritmiche e visive, spesso coincidenti con contenuti ad alto tasso espressivo – sembra davvero una costante dei romanzi in versi successivi agli anni Ottanta. Facendo

⁵⁰ *Ivi*, III, vv. 82-95, p. 18-19.

una rapida panoramica, lo si ritrova, per esempio, nella *Comunione dei beni* di Edoardo Albinati: qui l'autore realizza il suo ideale di una poesia insieme diegetica e riflessiva alternando generalmente versi lunghi e sintatticamente composti (14-18 sillabe) ad altri più brevi (9-12 sillabe), senza mai disattendere l'effetto di un unico respiro prosodico. In questo senso giocano un ruolo fondamentale gli *enjambement*, che agiscono, come nel testo di Bertolucci, nella direzione di una progressione pacata, spesso incidendo su strutture simmetriche (in grassetto nel testo) con effetto di *variatio*:

[...]. Ma non è detto che sarai tu
 a riuscirci, potrebbe essere un desiderio più comune
 di quanto pensi, nutrito ben prima del tuo arrivo, allora
perché le cose sarebbero arrivate a questo punto, **perché la muffa**
ricopre i cristalli e non si vede ormai più quasi niente
 all'interno della piccola vasca?⁵¹

Qua e là, però, Albinati inserisce anche sequenze ad alta tensione lirica, caratterizzate da anafore, paratassi, espedienti tipografici e spesso da un accorciamento delle misure:

VA' VIA CON IL MUCO DEL SUO NASO.
 Va' via con il sudore delle sue membra.
 Va' via con la febbre che lo fa bruciare.
 Va' via con la tua voce cupa che lo fa tremare.⁵²

Altro caso esemplare è quello dei romanzi in versi di Ludovica Ripa di Meana,⁵³ che altera dall'interno le sue sequenze testuali con improvvisi cambi di misura o con spaziature che segnalano variazioni narrative e di focalizzazione. Riporto, a titolo esemplificativo, un passo tratto da *La sorella dell'Ave* (1992):

[...] perfino
 un verso c'era:
 «di te geloso come pazzo Otello»
 e Peterpàn finì cantando come

Celesteaida, che era africana e perciò era dipinta di nerissimo all'Opera ma chissà perché quando lei cantava quell'altro che era bianco con la sua pelle normale le rispondeva cantando che lei invece era celeste
 [...].

[...] e la sorella
 a quattro zampe va a baciarle tutte

⁵¹ ALBINATI, *Appunti su poesia e prosa*, cit., *È una casa che sembra...*, vv. 8-12, p. 7.

⁵² *Ivi*, *Va' via con il muco del suo naso*, vv. 1-4, p. 68.

⁵³ I romanzi in versi di Ludovica Ripa di Meana sono *La sorella dell'Ave* (1992), *Rosabianca e la contessa* (1994) e *Marzio e Marta* (1998).

le croste delle gambe, una per una,
e ricomincia, e ricomincia fino
all'ultimo singhiozzo, ecco, di notte,
la sorella del Padre alla sorella
dell'Ave quella volta.

Poi.

Successero

delle cose.⁵⁴

Infine, per concludere questa rapida rassegna, propongo un esempio da *Sirena operaia* (2000) di Alberto Bellocchio, narrazione storica e introspettiva con al centro l'autunno caldo del 1969. Qui la *rete* del ritmo si distende in una pacatezza al limite della prosaicità, con espedienti sintattici che ricordano quelli della *Camera da letto*, senza però il disorientamento della *rêverie* proustiana; il dettato, del resto, è molto chiaro e gli spazi bianchi agiscono, più che come sobbalzi ritmici, come espedienti tipografici e organizzativi:

Ma fino a che punto pensavano
questa gente di tener sottomessa
di tenerli distanti dall'uscio di casa
come una razza di lupi?

Il proprietario

non conosce ragioni. Le macchine costano
care, il mercato fa i prezzi, l'uomo
si deve adattare in quanto di uomini
ne trovo quanti mi pare. Ci vuole un comando
non c'è spazio per discussioni condominiali.⁵⁵

3-3

Un discorso a parte meritano invece l'*Opera lasciata sola* (1993) e *La forma della vita* (2005) di Cesare Viviani, dove ci si imbatte sì in una narrazione fluida e sintattica, ma organizzata in giri strofici più brevi rispetto ai casi precedenti. Tra il primo e il secondo libro passano più di dieci anni e molte differenze: nell'*Opera lasciata sola*, dove il soggetto è coinvolto in prima persona nelle vicende,⁵⁶ si assiste a una *rêverie* sospesa e spezzata dai vuoti che separano le strofe e che funzionano come piccoli sussulti nella memoria e nei pensieri del narratore:

54 LUDOVICA RIPA DI MEANA, *La sorella dell'Ave*, Milano, Camunia, 1992, 2, vv. 307-314 e 342-349, pp. 19-20. Nell'edizione, i vv. 311-326 vanno a capo in coincidenza del limite della pagina, come se si trattasse di prosa. Il dubbio permane.

55 ALBERTO BELLOCCHIO, *Sirena operaia*, Milano, Il Saggiatore, 2000, *Noi vogliamo l'uguaglianza*, vv. 38-46, pp. 14-15.

56 Nei capp. V-VI il locutore è l'amico preticello, ma il discorso resta in prima persona. In terza persona è invece l'ultima parte del romanzo (cfr. PAOLO ZUBLENA, *Cesare Viviani*, in *Parola Plurale*, a cura di Giancarlo Alfano et al., Roma, Sossella, 2005, p. 69).

La fiaba ci prese – lasciamola fare,
 anche se nessuno l'ascolta
 con uno scatto, il nostro, di alternare
 il pianto e il riso, e una leggera
 aria di convenienza oggi incalcolabile,
 ma allora presente nei nostri giri.

Tu, nemico dei ricordi, preticello mio,
 lasciamene uno.
 La volta che dal pulpito declamasti:
 «Dio è il Signore della vita e teme la morte,
 non è mai entrato nel regno dei morti, e se uno
 dei suoi figli si avvicina al trapasso
 Lui lo abbandona,
 torna indietro[...]», scapparono
 i fedeli come cani colpiti,
 strani rumori, non parole di protesta o grida
 ma guaiti, ululati,
 restammo soli nella chiesa
 a piangere.⁵⁷

Nella *Forma della vita*, invece, dove il narratore è esterno e in terza persona, l'impaginazione strofica sorregge un approccio analitico e parenetico: Viviani vuole rispondere alla domanda «perché la mente insiste a cercare il male?»⁵⁸ e lo fa alternando nuclei principalmente narrativi con altri di carattere riflessivo e gnomico:

Invece Ciani era uno dei tanti
 ammiratori del suo compagno di vela,
 Nesta: nato da una ragazza madre,
 nei quartieri poveri di una città di mare,
 non ha mai sentito una lezione di informatica,
 ha imparato dai manuali a fare il programmatore.
 [...].

Dovrebbero tutti gli arrampicatori andare
 a conoscere, a osservare gli huon,
 alberi arcaici che crescono ogni cento anni
 solo dodici centimetri.⁵⁹

Sulla natura sintattica del ritmo si può dedurre qualcosa anche da una dichiarazione d'autore che, di primo acchito, sembrerebbe andare in direzione opposta. Nelle *Note* a

⁵⁷ CESARE VIVIANI, *L'opera lasciata sola*, Milano, Mondadori, 1993, I, vv. 155-173, p. 14.

⁵⁸ CESARE VIVIANI, *La forma della vita*, Milano, Einaudi, 2005, p. 5.

⁵⁹ *Ivi*, XVII, vv. 128-145, p. 91.

La forma della vita Viviani afferma che il verso lungo di cui si è servito è generalmente «composto dall'unione di due versi tradizionali», in sostituzione al suo più usuale «endecasillabo eccedente». ⁶⁰ In realtà, per ricondurre il verso alla composizione di misure tradizionali si è costretti molto spesso a ignorare le cesure sintattiche o a considerare come canonici dei ternari, quinari o endecasillabi con accento di quinta. Quello che accade di frequente, invece, è che uno dei due segmenti che compone il verso sia inarcato o legato a un contesto sintattico più ampio, un po' come accade nei capp. I-XI della *Camera da letto*:

cercavano un primato di conoscenza; o di altri //	12+3
che, scrivendo pochissimo, erano profondamente convinti //	8+11
che la scrittura fosse questione di qualità ⁶¹	14
che le difese sono necessarie a sopravvivere,	11+6
a sostenere l'urto dell'imperscrutabile, e che la finzione //	14+6
è un argine indispensabile a contrastare ⁶²	13

Ciò dimostra che il verso di Viviani – sia esso compatto o composto, breve o lungo – è principalmente di natura sintattica. Notevole, in questo senso, è anche il riuso del modello biblico-whitmaniano, non dichiarato dall'autore ma ben percepibile nel testo. Della presenza di questo sistema prosodico, tutto fondato su strutture sintattiche e semantiche, riporto alcuni esempi suddivisi secondo i criteri proposti da Giovannetti:⁶³

a) Parallelismi sinonimici

[Indescrivibile forma dell'Uno,
narrata e indicibile,
cantata e svanita nell'ascolto⁶⁴

Come ogni parola è segno spirituale
spirito rispetto alla cosa, non è la cosa⁶⁵

b) parallelismi antitetici:

Finché, nel tempo del piacere,
non si ricrea la capacità di soffrire
manca la sensibilità al dolore.
Mentre quelli che sono sempre pronti a soffrire,
non hanno più l'esperienza del piacere,
lo cercano nel dolore⁶⁶

⁶⁰ *Ivi*, p. 189.

⁶¹ VIVIANI, *La forma della vita*, cit., I, vv. 137-139, p. 11.

⁶² *ivi*, X, vv. 36-39, p. 53.

⁶³ GIOVANNETTI e LAVEZZI, *La metrica italiana contemporanea*, cit., p. 247.

⁶⁴ VIVIANI, *L'opera lasciata sola*, cit., VIII, vv. 51-53, p. 55.

⁶⁵ VIVIANI, *La forma della vita*, cit., XVI, vv. 38-39, p. 73.

⁶⁶ *Ivi*, XX, vv. 70-75, p. 104. Grassetto mio.

c) Anafore ed epifore psichiche

Può un mortale comprendere ciò che gli altri mortali
non comprendono, e attingere alla verità?
Possono le costruzioni del pensiero e le parole umane
rivelare una verità superiore alle parole, al pensiero?
Può un'impeccabile costruzione logica garantire
se stessa come verità assoluta?⁶⁷

d) Ripetizione di strutture sintattiche che finiscono per marcare "positivamente" il verso:

Come stare alla finestra e vedere
ciò che accade fuori, o meglio
come stare alla finestra e vedere
ciò che accade dentro⁶⁸

Il versetto biblico-whitmaniano produce un effetto di immobile religiosità, fissa i pilastri del ragionamento e del vaticinio, e anche per questo è più raro nella *rêverie* dell'*Opera lasciata sola* – dove ricorre soprattutto nelle zone più mistiche e spirituali (capp. V-VIII) o nelle conclusioni di capitolo, generalmente più contemplative –, mentre supporta agevolmente la speculazione della *Forma della vita*. In entrambi in casi, però, Viviani ne altera la fissità delle strutture, sfruttando proprio le potenzialità del verso composto per agire sulla posizione e sull'estensione degli elementi coinvolti nei parallelismi, collocati ora all'interno ora attraverso il rigo. In questo modo il verso whitmaniano – già di per sé incline, per «la sua tendenza inclusiva, incorporante», ad «assorbire la prosa del mondo»⁶⁹ – si presta davvero ad accogliere il flusso dinamico della parola e dell'esistenza, ordinandolo nelle sue strutture senza mai soffocarne la vitalità (grassetto e corsivi sono miei):

Non si può sapere – pensava Alfonso –
come sarebbe il mondo se gli uomini
amassero Dio, lo seguissero
con tutto il cuore, **ascoltassero**
le sue prescrizioni e i precetti: si può immaginare
che non ci sarebbero più intemperie,
terremoti, alluvioni, siccità,
e nemmeno più malattie e paure.
Vi si può credere.⁷⁰

67 *Ivi*, XX, vv. 101-106, p. 105.

68 *Ivi*, XX, vv. 96-99, p. 65.

69 GIOVANNETTI, in GIOVANNETTI e LAVEZZI, *La metrica italiana contemporanea*, cit., p. 247.

70 VIVIANI, *La forma della vita*, cit., XX, vv. 126-134, p. 106

3.4

2.4. In certi casi la prosodia può anche assecondare quell'istanza di limpidezza discorsiva che ho già segnalato come caratteristica dei romanzi in versi più recenti. Tra gli autori che realizzano questa sintesi va ricordata sicuramente Bianca Tarozi, di cui prenderò in esame *La Buranella* (1999). Giovanni Raboni, nella quarta di copertina del libro, definisce quella di Tarozi «una poesia che racconta e ragiona, che osa nominare con il loro nome luoghi, cose e persone» e che «si avvale delle infinite risorse melodiche della tradizione italiana». ⁷¹ Per tornare alle immagini del *pedale* e del *pendolo*, diremo che l'autrice si muove con maestria tra i ritmi dell'ode-canzonetta e quelli di un canto più disteso e intimo, in una complessa stratigrafia di reminiscenze poetiche sempre aderenti al contenuto. Soprattutto nei primi capitoli de *La buranella*, collocati nel tempo dell'infanzia, ci si imbatte in un ritmo arcadico – o anche, se si vuole, da ballata romantica – con strofette di endecasillabi e settenari a rime facili e sonore, assorbite, però, in una impaginazione del tutto narrativa e personale, dove un'inarcatura, qualche caduta prosastica o riprese rimiche e lessicali a distanza tradiscono un'emotività sfaccettata e complessa:

Al piano terra, in basso
eravamo, in attesa del trapasso,
la gloriosa ascensione al primo piano
del ginnasio al liceo –

un primo piano che non vidi mai.
Tristezza insonnolita
di quei mattini gelidi
nell'aula illuminata dalla lampada!⁷²

Una forma, insomma, che ricorda i burattini posti dall'autrice in chiusura del penultimo capitolo: agili, leggerissimi e «vuoti, ma appunto per mimare meglio un'anima, una pena». ⁷³ L'impressione, in questi come in altri casi, è che Bianca Tarozi sfrutti il ritmo allo stesso tempo come spia lirica e mezzo di distanziamento, come difesa dal rischio di un coinvolgimento che tuttavia resta sempre in agguato ed emerge anche nella ritmicità del dettato, a tratti quasi pascoliana. ⁷⁴ Man mano che ci si avvicina al presente della narrazione, quando cioè molte questioni restano ancora irrisolte, la musicalità dei

71 G. Raboni in BIANCA TAROZZI, *La buranella*, Venezia, Marsilio, 1999, quarta di copertina. Interessanti anche le osservazioni di Berardinelli, che nota come nella poesia di Tarozi l'artificio tecnico sia «sempre presente e percepibile, senza per questo diventare protagonista e umiliare o annebbiare la materia del narrare». (ALFONSO BERARDINELLI, *La poesia*, in *Storia della letteratura italiana. Il Novecento. Scenari di fine secolo*, tomo I, Milano, Garzanti, 2001, pp. 165-169, p. 168). Per lo stile di Bianca Tarozi cfr. anche SILVANA TAMIOZZO GOLDMANN, *Il canto della buranella. Note sulla poesia di Bianca Tarozi*, in «Quaderni Veneti», XXXV (2002), pp. 147-16.

72 TAROZZI, *La buranella*, cit., *Lezione di matematica*, I, vv. 9-16, p. 29.

73 *Ivi*, *I burattini*, IV, vv. 22-33 p. 123.

74 Cfr. ancora BERARDINELLI, *La poesia*, cit., p. 169: «Tutto ancora duole e commuove, tutto però si è anche distanziato e fissato in un clima che è insieme, ormai, romanzesco e fiabesco».

primi capitoli si insinua in un flusso discorsivo aperto e ininterrotto; in filigrana si percepisce la lezione della grande lirica novecentesca, in particolare quella di poeti come Saba, Gozzano e Caproni:

Rossana l'incontrai
 parecchio tempo dopo, in via Aldrovandi:
 [...]
 Si allontanò di fretta, piccolina
 e leggera. La luce mattutina
 le regalò un pulviscolo alle spalle
 dorato. Era un'idea
 soltanto mia, o forse per davvero
 il suo sorriso era stato malizioso?
 Forse in un'altra vita
 sarebbe stata una grande romanziera
 o forse già lo era, esploratrice
 inventiva del mondo, ragazzina
 attrice, in quella scena sempre nuova,
 non soltanto lettrice!⁷⁵

Ma come interpretare allora la citazione di Bachtin posta in esergo, dove si afferma che nella «parola patetica [...] il parlante mette tutto se stesso senza alcuna distanza e senza alcuna riserva» e, allo stesso tempo, che quella stessa parola «è quasi sempre il surrogato di un genere ormai inaccessibile a un dato tempo e a una data forza sociale»?⁷⁶ Credo che la citazione metta in luce sia gli scopi poetici dell'autrice sia il problema spinoso del contatto tra poesia e società. È come se Bianca Tarozzi, attraverso la forma, ponesse la sua opera in una zona intermedia tra romanzo e poesia, tra il coinvolgimento solipsista della lirica e l'occhio esterno e obiettivo di un narratore onnisciente in grado di raggiungere tutti.

3.5

Infine c'è Umberto Fiori con il suo *Conoscente*,⁷⁷ racconto in versi ancora incompiuto e edito solo per 14 capitoli nella recente edizione delle *Poesie* (2014). Lo stile di quest'opera rispecchia quello delle precedenti sillogi di Fiori, dove il lirismo aderisce a un registro medio e comunicativo e si apre all'aneddoto. Anche la strutturazione in brevi sequenze non va ricondotta a uno sperimentalismo nello stile di Pagliarani, ma all'asciuttezza di una narrazione aneddótica e di facile comprensione, benché ancora oscura nel suo significato progettuale. Proprio l'apparente prosaicità del dettato, allora, induce a cercare le strutture ritmiche con cui Fiori sostiene la sua poesia. Il passo seguente, che userò come campione, è tratto dal cap. 12 e alterna discorso del *conoscente* (tra virgolette) a impressioni del narratore in prima persona:

⁷⁵ TAROZZI, *La buranella*, cit., *Rossana*, IV, vv. 28-46, pp. 68-69

⁷⁶ Michail Bachtin in *ivi*, p. 6.

⁷⁷ Qui in UMBERTO FIORI, *Poesie 1986-2014*, a cura di Andrea Afribo, Milano, Mondadori, 2014, pp. 257-272.

«Affari grossi... In queste mani»	2 4 6 8	novenario
(apre le mani enormi, brune, pelose)	1 4 6 8 11	dodecasillabo
«c'è la vita di un sacco di persone,	3 6 10	endecasillabo
lo sai o no? Tante, ma tante	2 4 5 8	novenario
che se le avessi in testa tutte insieme	4 6 8 10	endecasillabo
tu – figurarsi! Eppure, vedi? Rido.	1 4 6 8 10	endecasillabo
Perché io sono libero.	3 6 ⁷⁸	settenario
Invece tu sei rigido, sei prigioniero.	2 4 6" 9 12	tredecasillabo
Sei pesante, pesante, Umberto Fiori.	3 6 8 10	endecasillabo
Fatti leggero! Mica devi rispondere	1 4 (6) 8 11"	dodecasillabo
del mondo intero.	2 4	quinario
Vola più in alto! Stai sempre lì impalato,	1 4 7 9 11	dodecasillabo
a fissare la porta della galera	3 6 8 11	dodecasillabo
con in tasca le chiavi. E intanto	3 6 8	novenario
viene mattina...viene sera»	1 4 6 8	novenario
E la sera scendeva, infatti. E l'alcol	3 6, 8 10	endecasillabo
saliva fino agli occhi. Altri discorsi	2 4 6 7 10	endecasillabo
bruciavano...		
«Dì, ascolta...senti, ascolta...»	2 5^6 8 10	endecasillabo
gracchiava lui.		
Io guardavo un balcone	2 4 5 8 10	endecasillabo
ancora in pieno sole, là in alto... ⁷⁹	2 4 6 9	decasillabo

Un primo dato è l'assestamento delle misure attorno all'endecasillabo, senza incursioni nel verso lungo o lunghissimo. Troviamo veri e propri endecasillabi (8), ma anche dodecasillabi (4), novenari (4) e, con uguale incidenza (1), tredecasillabi, decasillabi, settenari e quinari: man mano che ci si allontana dal centro delle undici sillabe le misure compaiono con frequenza minore, un po' come nella prima parte della *Camera da letto*. Guardando agli *ictus*, la preferenza per accenti di quarta e/o sesta posizione (riscontrabili anche nei novenari) è sintomo di una tendenza a riprodurre gli accenti dell'endecasillabo e a fissare delle posizioni forti che salvino la narrazione dal rischio di una caduta. L'effetto complessivo è quello di un ritmo fluido, soggetto alle esigenze del narratore ma allo stesso tempo regolare e sostenuto. C'è poi un'altra ricorrenza che mi sembra curiosa: i versi più lunghi (dodecasillabi e tredecasillabi) possono essere ricondotti alla somma di due misure presenti una sola volta nella serie, ovvero un settenario e un quinario.

La sintassi incide il verso suddividendolo con pause logico-intonative oppure, come al v. 19, con un confine retorico; ma anche in questo caso Fiori sfrutta il rapporto tra sintassi e prosodia in modo variabile e funzionale al contesto narrativo. Ai vv. 24-28, per esempio, dopo un inizio neutro e scorrevole, il ritmo si fa paratattico, con ripetizio-

78 Dato il contesto oppositivo *io-tu* ho preferito accentare il pronome personale piuttosto che l'ausiliare (246). Così anche al verso successivo, dove ho posto l'*ictus* sul *tu*.

79 FIORI, *Poesie 1986-2014*, cit., p. 270.

ne di *cola* sintattici, rime e assonanze che ricalcano i confini metrici e gli emistichi (in maiuscolo la rima per l'occhio):

Perché io sono libero.
 Invece tu sei rigido,|| sei prigioniero.
 Sei pesante, pesante || Umberto Fiori.
 Fatti leggERO! || Mica devi rispondere
 del mondo intero.

La compattezza del gruppo è garantita anche dalla costante consonanza in “r” ad ogni confine metrico-sintattico (verso o emistichio) e dalla simmetria dello schema rimico, con l’alternanza di misure brevi e lunghe attorno al perno dell’endecasillabo centrale (la rima *b*, nell’esempio che segue, è ritmica):

settenario	a
settenario + quinario	b + c
endecasillabo	X
quinario + settenario	c + b
quinario	a

L’inarcatura tra gli ultimi due versi (vv.28-29) segnala il passaggio all’ultima parte del discorso del *conoscente* (vv.30-32), più fluida e dinamica, con lievi *enjambement* (per lo più sintagmatici) e minore simmetria compositiva. Nel finale c’è invece la reazione del protagonista (vv. 33-37), esterrefatto, confuso, intimamente combattuto: le inarcature si fanno più intense (Sogg.\V ai vv. 33 e 34, con rottura dell’epanalessi nel primo caso) oppure si servono di un gradino per alterare la compattezza delle sezioni precedenti.

Quello appena visto è solo un esempio di come la chiarezza della poesia di Fiori non ceda mai il passo alla prosa. Il suo è un ritmo che davvero combina tutti i livelli del discorso poetico in modo sempre vario e conforme al contesto narrativo, alla focalizzazione e al coinvolgimento emotivo del narratore.

4 CONCLUSIONI

Le opere esaminate mostrano le principali strategie con cui gli autori di romanzi in versi affrontano la questione del confine tra poesia e prosa, tra lirica e romanzo. Nel momento in cui il «comune sentire [...] identifica la poesia lirica con la poesia tout court»⁸⁰ e i metri tradizionali suonano come una scelta anacronistica, l’attenzione dei poeti gravita inevitabilmente sul *ritmo*, inteso come un insieme di fattori accentuali, sintattici, lessicali e retorici. In generale, come ho cercato di dimostrare, nei romanzi in versi più recenti si realizza un compromesso tra il ritmo del *pendolo* e del *pedale*: pur prediligendo un discorso fluido, organico, in grado di accogliere tutte le dinamiche di una narrazione-pensiero, si cercano anche delle strutture marcate, visive e chiuse per sostenere la poesia dal rischio

80 Pagliarani in ANDREA CORTELLESA, *La parola che balla*, in Elio Pagliarani, *Tutte le poesie (1946-2005)*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Garzanti, 2006, p. 27.

della prosa. Tutto ciò, inoltre, si unisce a una ricerca di limpidezza volta a ripristinare un contatto tra poeta e lettore, condizione quasi essenziale di questi testi.

Aprò allora il *XIII quaderno italiano di poesia contemporanea*, pubblicato agli inizi del 2017, e trovo la narrazione in versi di Antonio Lanza, *Suite Etnapolis*. L'opera porta visibilmente i segni dei romanzi di Pagliarani, in particolare della *Ragazza Carla*, di cui condivide almeno la tematica socio-economica, la divisione del discorso in strofe, l'alternanza delle voci e il ricorso a espedienti visivi e tipografici. Qui, però, la punteggiatura è conservata anche nelle zone più dense e magmatiche, l'assegnazione del discorso ai vari locutori è chiara e gli spazi bianchi agiscono come calcolati singhiozzi in un flusso di immediata leggibilità:

[...] Alfredo,
 il barista, la blocca. Piano
 le dice "Stanotte" porgendole la tazzina
 "stanotte ho sognato che facevamo l'amore".
 "E com'era, era bello?" di colpo lei
 civetta. "Abbastanza", sorpreso
 dell'audacia, lui dice.

[...]

Samuele:
*Sabato sarà il mio ultimo
 giorno. Potrei ripeterlo all'infinito
 e non provare niente.*

Cinzia:
*Vuoi che non mi dia un piccolo
 aumento? Da più di un anno
 qui, per cinquecento euro al mese.*⁸¹

81 ANTONIO LANZA, *Suite Etnapolis*, in *Poesia contemporanea: tredicesimo quaderno italiano*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2017, pp. 101-143, *Lunedì*, vv. 44-62, pp. 122-123. Una chiarezza quasi disarmante caratterizza anche l'opera di STEFANO MASSINI, *Qualcosa sui Lehman*, Milano, Mondadori, 2016. Qui, però, le strutture strofiche e i "ritornelli" sono volutamente sfruttati per ridurre all'osso la componente lirica a favore di una narrazione limpida e quasi essenziale. La diversa prospettiva che emerge dal testo (quella del cantastorie e del drammaturgo, ma non quella del poeta lirico) richiederebbe, per il romanzo di Massini, un discorso a parte che rimando ad altra sede.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALBINATI, EDOARDO, *Appunti su poesia e prosa*, in *La parola ritrovata. Ultime tendenze della poesia italiana*, a cura di Maria Ida Gaeta e Gabriella Sica, Venezia, Marsilio, 1995, pp. 92-94. (Citato alle pp. 48, 59.)
- BELLOCCHIO, ALBERTO, *Sirena operaia*, Milano, Il Saggiatore, 2000. (Citato a p. 60.)
- BERARDINELLI, ALFONSO, *La poesia*, in *Storia della letteratura italiana. Il Novecento. Scenari di fine secolo*, tomo I, Milano, Garzanti, 2001, pp. 165-169. (Citato a p. 64.)
- BERTINETTO, PIER MARCO, *Ritmo e modelli ritmici. Analisi computazionale delle funzioni periodiche nella versificazione dantesca*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1973. (Citato a p. 47.)
- BERTOLUCCI, ATTILIO, *Opere*, a cura di Paolo Lagazzi e Gabriella Palli Baroni, Milano, Mondadori, 1997. (Citato alle pp. 51-53.)
- BERTOLUCCI, ATTILIO e LAGAZZI PAOLO, *All'improvviso ricordando. Conversazioni*, Milano, Guanda, 1997. (Citato a p. 53.)
- CORTELLESA, ANDREA, *La parola che balla*, in Elio Pagliarani, *Tutte le poesie (1946-2005)*, a cura di Andrea Cortellesa, Milano, Garzanti, 2006. (Citato a p. 67.)
- CURI, FAUSTO, *Mescidazione e polifonia in Elio Pagliarani*, in *Gli stati d'animo del corpo*, Bologna, Pendragon, 2005, pp. 167-179. (Citato alle pp. 49, 50, 54.)
- FIORI, UMBERTO, *Poesie 1986-2014*, a cura di Andrea Afribo, Milano, Mondadori, 2014. (Citato alle pp. 65, 66.)
- GIOVANNETTI, PAOLO e GIANFRANCA LAVEZZI, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2010. (Citato alle pp. 48, 51, 56, 62, 63.)
- GRAVINA, GIANVINCENZO, *Della tragedia*, in *Scritti critici e teorici*, a cura di Amedeo Quondam, Laterza, 1973, pp. 503-590. (Citato alle pp. 47, 48.)
- HRUŠOVSKI, BENJAMIN, *I ritmi liberi moderni*, in *La metrica*, a cura di Renzo Cremona e Mario Pazzaglia, Bologna, il Mulino, 1972, pp. 169-176. (Citato alle pp. 48, 49.)
- LANZA, ANTONIO, *Suite Etnapolis*, in *Poesia contemporanea: tredicesimo quaderno italiano*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2017, pp. 101-143. (Citato a p. 68.)
- MAGRO, FABIO, *Appunti sul verso del primo Pagliarani*, in «Versants», LXII (2015), pp. 85-97. (Citato a p. 49.)
- MASSINI, STEFANO, *Qualcosa sui Lehman*, Milano, Mondadori, 2016. (Citato a p. 68.)
- MORBIATO, GIACOMO, *Forma e narrazione nella Camera da letto di Attilio Bertolucci*, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2016. (Citato alle pp. 52-54.)
- PAGLIARANI, ELIO, *Tutte le poesie (1946-2005)*, a cura di Andrea Cortellesa, Milano, Garzanti, 2006. (Citato alle pp. 49-51, 54, 55.)
- PINCHERA, ANTONIO, *La metrica dei "novissimi"*, in *Materiali critici per lo studio del verso libero in Italia*, a cura di Antonio Pietropaoli, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1994, pp. 242-265. (Citato a p. 48.)
- PRALORAN, MARCO, *Metro e ritmo nella poesia italiana. Guida anomala ai fondamenti della versificazione*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2011. (Citato a p. 47.)

- PRALORAN, MARCO e ARNALDO SOLDANI, *Teoria e modelli di scansione*, in *La metrica dei «Fragmenta»*, a cura di Marco Praloran, Padova, Antenore, 2003, pp. 3-123. (Citato a p. 50.)
- RIPA DI MEANA, LUDOVICA, *La sorella dell'Ave*, Milano, Camunia, 1992. (Citato a p. 60.)
- RONCEN, FRANCESCO, *Discorso sul mondo e discorso sull'io. Forme della narrazione e istanze poetiche nei romanzi in versi italiani dal 1959 ai giorni nostri*, in «Allegoria», LXXIII (2016), pp. 50-86. (Citato a p. 49.)
- TAMIOZZO GOLDMANN, SILVANA, *Il canto della buranella. Note sulla poesia di Bianca Tarozzi*, in «Quaderni Veneti», xxxv (2002), pp. 147-16. (Citato a p. 64.)
- TARGHETTA, FRANCESCO, *Perciò veniamo bene nelle fotografie*, Milano, ISBN, 2012. (Citato alle pp. 56-58.)
- TAROZZI, BIANCA, *La buranella*, Venezia, Marsilio, 1999. (Citato alle pp. 64, 65.)
- VIVIANI, CESARE, *La forma della vita*, Milano, Einaudi, 2005. (Citato alle pp. 61-63.)
— *L'opera lasciata sola*, Milano, Mondadori, 1993. (Citato alle pp. 61, 62.)
- ZUBLENA, PAOLO, *Cesare Viviani*, in *Parola Plurale*, a cura di Giancarlo Alfano, Alessandro Baldacci, Cecilia Bello Minciacchi et al., Roma, Sossella, 2005. (Citato a p. 60.)

PAROLE CHIAVE

Romanzo in versi; poesia italiana contemporanea; ritmo; narrazione; Elio Pagliarani; Attilio Bertolucci; Francesco Targhetta; Umberto Fiori.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Francesco Roncen è dottorando in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie presso l'Università degli Studi di Padova, con una ricerca sulla poesia narrativa in Italia tra Sette e Novecento. Il romanzo in versi italiano contemporaneo (1959-2014) è stato oggetto della sua tesi di laurea magistrale in Filologia Moderna. Recentemente si è occupato anche della poesia di Andrea Zanzotto, delle traduzioni rinascimentali in ottava rima delle *Metamorfosi* di Ovidio (in particolare quella di Fabio Marretti) e dell'uso dell'endecasillabo sciolto nella commedia italiana del Settecento.

francesco.roncen@phd.unipd.it


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

FRANCESCO RONCEN, *Tra il «pedale» e il «pendolo»: il ritmo nei romanzi in versi italiani dagli anni Ottanta a oggi*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», VIII (2017), pp. 47-71.

L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticontre.org>.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – VIII (2017)

LA POESIA ITALIANA DAL 1975 A OGGI.	
RICOSTRUZIONI E INTERPRETAZIONI DEL CONTEMPORANEO	
a cura di Andrea Afribo, Claudia Crocco, Gianluigi Simonetti	v
<i>La poesia contemporanea dal 1975 a oggi. Ricostruzioni e interpretazioni del contemporaneo</i>	vii
GUIDO MAZZONI , <i>Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia</i>	1
GIACOMO MORBIATO , <i>Metrica e forma nella poesia di oggi</i>	27
FRANCESCO RONCEN , <i>Tra il «pedale» e il «pendolo»: il ritmo nei romanzi in versi italiani dagli anni Ottanta a oggi</i>	47
DAMIANO SINFONICO , <i>Scuola deangelisiana: l'esempio della collana Niebo</i>	73
EMMANUELE RIU , <i>Un tempo assoluto in piena contingenza. Un parallelo fra Mandel'stam e Celan e i "poeti nuovi" di «Niebo» e de La parola innamorata</i>	87
MADDALENA BERGAMIN , <i>Il soggetto contemporaneo nella poesia di Anedda, Cavalli e Gualtieri. Appunti per un rinnovamento dello sguardo critico</i>	109
DARIA CATULINI , <i>Spazi fisici e filosofici nell'opera di Andrea Zanzotto</i>	133
SAMUELE FIORAVANTI , <i>Poesia operativa. Per un approccio do it alla poesia italiana</i>	153
ADA TOSATTI , <i>Ragione poetica e ragione grafica nella poesia di ricerca: elencazioni, sequenze, stringhe</i>	179
SAGGI	199
SIMONE TURCO , <i>Esotismo, esoterismo e alienità. Elementi di realismo fantastico nella letteratura di lingua inglese tra Otto e Novecento</i>	201
LUCA PIANTONI , <i>«Questo è tempo di voci non intese». Il «topos della mancata comunicazione» nel Lager di Primo Levi</i>	219
STEPHANIE JED , <i>Chiral Thinking and Asymmetries of Writing Between Science and Literature: Primo Levi and Italo Calvino</i>	249
TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE	271
NURIA PÉREZ VICENTE , <i>Nuria Amat. Traducir la ambigüedad</i>	273
JOSÉ ÁNGEL VALENTE , <i>Rapsodia ventiduesima</i> (trad. di Stefano Pradel)	291
REPRINTS	301
ÁNGEL VALBUENA PRAT , <i>La religiosità popolare in Lope de Vega</i> (a cura e con traduzione di Pietro Taravacci)	303
INDICE DEI NOMI (a cura di C. Crocco e M. Fadini)	329
CREDITI	337

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 8 - NOVEMBRE 2017

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

<http://www.ticontre.org>

Registrazione presso il Tribunale di Trento n. 14 dell'11 luglio 2013


Direttore responsabile: PIETRO TARAVACCI

ISSN 2284-4473

Le proposte di pubblicazione per le sezioni *Saggi e Teoria e pratica della traduzione* e per le sezione monografiche possono pervenire secondo le modalità e le scadenze reperibili nei relativi *call for contribution*, pubblicate a cadenza semestrale. I *Reprints* sono curati direttamente dalla Redazione. I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

Si invitano gli autori a predisporre le proposte secondo le norme redazionali ed editoriali previste dalla redazione; tali norme sono consultabili a [questa](#) pagina web e in appendice al numero VII (2017) della rivista.

Informativa sul copyright

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.