

Note tecniche

La presenza preponderante dell'endecasillabo segnala anche una capacità tecnica in grado di sfruttare tutte le possibilità che la metrica offre. La *sinalefe* è ovviamente tra i vari fenomeni metrici quello più ricorrente seguendo la naturale dizione della lingua italiana nella quale non è presente il *glottal stop* se non in caso di iato. Si incontrano non di rado più sinalefi nello stesso verso: “¹mu ²ti ³i ⁴dea[^]e ⁵la ⁶for ⁷ma[^]e ⁸to ⁹ni[^]e[^]ac ¹⁰cen ¹¹ti” (*Venerazione*), ma il verso segue il decorso più logico con giunzioni del polisindeto e doppia sinalefe in nona sede. Ma se la sinalefe è istintiva, la dialefe, presente perlopiù in testi antichi, è meno consueta, e tuttavia viene utilizzata dall'autore con perizia come nell'esempio “¹sol ²se ³la ⁴va ⁵sta \ ⁶a ⁷ni ⁸ma ⁹del ¹⁰l' ¹¹no” (*Intelligenza*) che evita gli accenti ribattuti qualora si operasse sinalefe, vicino al tipo undici proposto dal Sesini ma senza ictus in ottava sillaba. Nel verso “il ventre alla ragione hai accompagnato” (*I cinque sensi*) si ha apparente ipermetria; infatti la scansione sarebbe: ¹il ²ven ³tre[^]al ⁴la ⁵ra ⁶gio ⁷ne[^]hai[^]ac ⁸com ⁹pa ¹⁰gna ¹¹to; certamente la doppia sinalefe in settima sillaba deve, secondo un uso ancora presente nel Petrarca, raccogliere un quadrittongo 'teorico'

che nell'uso moderno si divide in due, e tale difficoltà è accresciuta dalla voce verbale con lettera muta (*h*). Una effettiva ipermetria invece la troviamo in *Canto*: “¹can ²to ³l'in ⁴cu ⁵di ⁶ne ⁷che ⁸so ⁹no[^]e ¹⁰che ¹¹ri ¹²suo ¹³na” ; si tratta di un tredecasillabo non riducibile, pur se si operasse episinalefe col verso seguente: ¹³na[^] | ^{^1}Io. In *Antiche storie* per contenere il verso nella misura endecasillabica avviene la contrazione di una sillaba segnalata da un accento circonflesso (pratica che si ritrova peraltro nella traduzione dell'*Odissea* di I. Pindemonte): “del loro sangue fecondâr [fecondarono] la terra”; la contrazione di una sillaba e il troncamento permettono di adeguarsi alla misura del metro d'impianto. Superfluo è invece il circonflesso nel verso: “ridurre l'ansimâr, prender colore” (*Gelosia*) poiché *ansimar* è un verbo all'infinito e quindi è troncato e non contratto. A volte la tecnica arriva ai limiti delle possibilità come in *Cose che si dicono* dove compaiono quattro sinalefi: “ero[^]una belva,[^]un mostro,[^]un grande[^]ossesso”.

La cesura tra i due emistichi può sia allungare che contrarre il verso; l'esempio è tratto da *Bella* e prefigura un doppio quinario, sdrucchiolo e piano: “E se in disordine, \ parecchie volte”.

Gli altri versi sono meno rilevanti, ma va notato il settenario in unione, per naturale disposizione, all'endecasillabo, si vedano i *Madrigali*. Un piccolo spazio è riservato al verso libero, perciò poesie quali *Parole* o *Il mare* mostrano una consistente escursione metrica, per arrivare al trisillabo o a macroversi: “Io ho chiamato la cupa marea sulla tua spiaggia amena” un esempio che, volendo, potrebbe vincolarsi al metro barbaro di carducciana memoria, nel caso un decasillabo (Io ho chiamato la cupa marea) e un settenario (sulla tua spiaggia amena).

Anche nel settenario si incontra la dieresi di eccezione, che l'autore non pone lasciando la scansione al lettore: "Da liceale tonto" (*Imbronato*) e quindi: ¹Da ²li ³cè ⁴a ⁵le ⁶ton ⁷to.

Un cenno va fatto per le rime, quando non vi sono versi sciolti. Perlopiù sono piane, a volte sdrucchiole, cfr. *Donna*: "E Dio credè un essere versatile. | Lo fece solamente un po' volubile. | Invero gli riuscì alquanto umbratile." Ed ecco una non comune rima tronca in *Grandi preoccupazioni III*: "La scelta del foulard | invece è un gesto al volo par hasard." a dimostrazione di una tecnica esperta.

Commento estetico

La poesia dell'autore, più che per improvvise illuminazioni, va presa nella sua struttura generale, per esempio: le ripetizioni (anafore) tendono a ribadire dei concetti che sono all'origine del tema, accentrato in pratica su un solo soggetto, al fine di penetrare psicologicamente non solo nel lettore ma per riprodurre il più fedelmente possibile l'espressione individuale e la percezione di un mondo ideale che si realizza nella donna con piena compiutezza, quasi un anelito alla trascendenza, pur con le diverse sfumature. Di conseguenza l'analisi estetica del testo non può derogare da quei principî, anche se taluni tratti mostrano una autonomia creativa di per sé valutabile.

Sia la forma che la scelta stilistica confermano un retroterra classico, però accolto con quella scioltezza propria della poesia libera, in quanto i versi fluiscono senza forzature aderendo alla linea logica del discorso, con qualche spunto che ne ribadisce l'ascendenza: "a gran fatica soffre ed infinita" (*Canto*); qui è chiaro l'iperbato, tipico dei più autorevoli

poeti. Se si esamina il verso “che l’anima sia sciolta come il vento” (*Venerazione*) ci accorgiamo che l’affinità ‘incorporea’ tra *anima* e *vento* è un trapassare da elemento spirituale ad altro fisico ma sempre invisibile se non negli effetti. Così la conclusione di *Uomo!* attraverso il polisindeto incalza le immagini che si susseguono prima del verbo: “e sole e neve e pietra e zolla domini”.

Che poi l’autore abbia coscienza di eventuali strutture metrico-linguistiche lo si deduce dal verso: “Faccio gli schemi e in essi m’imprigiono” (*Intuito femminile*); schemi che si possono allargare alla stessa realtà e ai rapporti che ne derivano. Pur essendo uno stile che non si fonda sul linguaggio figurato, quando le metafore compaiono suscitano immagini che possono contenere l’opposto o la diversità, superando le apparenze dell’oggetto traslato. Assai appropriata poi la descrizione che delinea la vaghezza del sogno, la sua incorporeità, con il contrasto dei colori (bianco e nero) in grado di determinare la scena illusoria. Invece una *reale* intensità nei due versi tratti da *Calore*: “e il seno par che arda come l’onda | sotto l’Aurora, florida e feconda”; la figura è squisitamente lirica, e l’affinità tra i vari elementi coglie il senso di bellezza che si esprime solo con l’idonea compostezza dei versi.

Talora gli aggettivi, sfuggendo alla stretta connessione tra denotazione e connotazione, appaiono decisamente originali, ossia personali: “e la tua voce, madida e profonda” (*Movimenti*); il primo aggettivo infatti contiene un valore sinestetico. Se la funzione poetica è quella di seguire un percorso simile alla melodia in un contesto polifonico, il riscontro si trova in *Saggezza di strada*: “La tua poesia si fa ugualmente canto”; ma l’ultimo verso ci dice, tramite l’ele-

ganza della scrittura, la disillusione del poeta, essendo che "l'amore è solo un gioco!"

Nei brevi *Struggimenti* di sei versi per adeguarsi all'acrostico *Didone*, il tema storico o mitologico, secondo i punti di vista, produce momenti in cui l'efficacia è anche fonica, quasi di eco: "E rimbalza il grido mio tra grotte cave" (*Struggimento 8*). Pure la sezione *Ed ancora* porge alcune soluzioni tra le più indovinate; la fantasia esce dal sentiero 'narrativo' per accedere a quella zona logico-istintiva che unisce il reale con l'immaginario, la sequenza sintattica all'analogia solo intuita: "la voce è incatenata | al ferro che sull'anima mi stride" (*Gelosia*); si noti qui la coincidenza metrica tra il secondo emistichio del verso superiore (settenario) e il successivo endecasillabo.

Per concludere, nella poesia *Parole* già citata, con una parte ritmicamente libera, si arriva ai due versi di chiusa dove il ritmo si amplia e si distende: "Io ho chiamato la cupa marea sulla tua spiaggia amena. | Io ho invocato la cupa bora sulle tue cime frondose." La ricerca, pur contenuta da un sistema che regola le parti costitutive del testo, cioè i versi, non viene impedita ma si svolge all'interno, ed è il desiderio di armonia che dalla materia si trasferisce al verbo poetico come segno di una realtà superiore.

Luciano Nanni

Scrittore, poeta e critico letterario