

L'importanza del ritorno a capo in poesia

Esercizi di lettura

di Luigi Arista

In ogni genere metrico di poesia un ingente patrimonio significativo va perso se nella lettura, orale o silente, non vengono rispettati con una pausa calibrata della dizione, nell'un caso, o con una mentale intenzione sospensiva, nell'altro, i ritorni a capo fra i versi. Cercherò di dimostrarlo con esempi su brani dal genere classicamente regolato al verso sciolto alla modernità del verso libero, cioè dove l'a capo è investito di propositi poetici diversi mantenendo la sua necessità. Negli esempi verrà evidenziata una gamma di fattori di poeticità vertendo, forse noiosamente, alla considerazione del fatto che l'a capo o li realizza o li consente quale distanziatore silenzioso di occorrenze sonore e semantiche.

Spero, per esser chiaro in anticipo, che la ricerca puntuale sui testi dei più o meno evidenti effetti che essi producono (e che per giunta ho chiamato poeticità) non venga scambiata come «feticismo strutturalista per il testo chiuso e autosufficiente» (Fusillo, *Estetica della letteratura*, 2016) che ha «modellato la sua nozione di testo a partire dalle forme più chiuse e classiche», mentre le teorie posteriori avrebbero dimostrato «come in altre epoche il testo letterario si sia configurato in modi assai diversi» attraverso «fenomeni come l'oralità, in cui il testo, quando c'è, è solo una traccia per un evento performativo, dove conta la pienezza del corpo e della voce, e la poesia tende a sganciarsi dai vincoli semantici e retorici». Per ben altro che non la pienezza del corpo e della voce la poesia si slega dai vincoli semantici, cioè per la sua natura di scrittura in versi, e proprio per questo slegamento la retorica non fa che rincorrere tecnicamente quel che accade sul piano semantico, il più incerto della linguistica. Su certi eventuali equivoci posso solo ripetere concetti che ho già scritto altrove. Ovvio, la lettura individuale e silente, la declamazione orale e pubblica, la trasposizione, la recitazione sono tutti momenti performativi che danno esecuzione a un'opera, e come tali sono momenti inventivi poiché ogni esecuzione passa da un'interpretazione dell'opera. Ma questa è il risultato dell'atto inventivo originario che stimola tutti i successivi, e se presso l'esecutore lo stimolo inventivo viene eccitato si deve alla fattura dell'opera. Dunque fino a che punto l'inventiva soggettiva dell'interpretazione è lecita? Fin dove l'opera non la smentisce, e innanzitutto l'opera smentisce apriori ogni interpretazione che ne cambia la forma, perché cambiando la forma si altera la sagoma dei significanti modificando il risultato dei significati. Quando si cambia la forma si fa un'altra opera, basta ammettere questo. Mentre io qui porto esempi sull'evento formale basilare di un'opera poetica, il ritorno a capo, di cui l'opera non può smentire che ci sia, perciò il mio lavoro non è feticismo per il testo chiuso e può trattare di lettura orale e silente che, di là da ogni interpretazione, dà risalto agli a capo per ciò che formalmente sono, ovvero pause motivate del discorso poetico, con le conseguenze ricettive che ne derivano. Si potrà dire che tali conseguenze sono soggettive, ma si tratta almeno di un'inventiva che non ha realizzato un'altra opera solo per non aver capito come penetrare in quella originale. E comunque si arriverà a un punto in cui gli effetti o i significati recepiti sono effettivamente da intendere quale esperienza individuale del testo, così come indotta dalla poesia e più in generale dall'arte contemporanea, che concepisce la sua pluralità non nel senso che tutti recepiscano la stessa cosa ma che in tutti si ecciti qualcosa, esperienza anche migliore se poi condivisa.

Ma quest'ultimo è un altro discorso e passo alle letture.

Per la poesia regolata si prenda il Foscolo, nella prima quartina del sonetto *In morte del fratello Giovanni*.

Un dì, s'io non andrò sempre fuggendo
di gente in gente, mi vedrai seduto
su la tua pietra, o fratel mio, gemendo
il fior de' tuoi gentili anni caduto.

Vi sono tre enjambement, di minore o maggior grado, che rendono l'esercizio particolarmente pertinente all'obbiettivo dimostrativo. Ebbene senza la marcatura dei ritorni a capo, per esempio il v. 2, «di gente in gente mi vedrai seduto», non renderebbe allo stesso modo l'impressione del fermarsi, da “di gente in gente” a “seduto” nei due estremi del verso, dalla fuga, il “fuggendo” di fine v. 1; sarebbero anche inutili le corrispondenze fonetiche in ‘gen’ tra v. 1 e v. 2, che sottolineano proprio il nesso semantico tra il fuggire e il fermarsi nei due versi distinti; il v. 3, «su la tua pietra, o fratel mio, gemendo», non recherebbe la stessa idea di quel gemito doloroso, “gemendo”, perché duro come la pietra, “su la tua pietra”, peraltro connotata di legame affettivo dal possessivo “tua”. Quindi, se le frasi (indicate da barre dritte) “... fuggendo / di gente in gente, | mi vedrai seduto / su la tua pietra, o fratel mio, | gemendo / il fior de' tuoi gentili ...” non avessero gli a capo dei versi, e magari fossero lette invece con pause di punteggiatura, avverrebbe che: nella prima frase la sequenza fonetica in ‘gen’ sarebbe allitterazione che darebbe peso al fuggire ma non al passaggio dal fuggire al fermarsi sulla pietra, com'è nei versi; la separazione fra prima e seconda frase sopprimerebbe l'allitterazione in ‘t’ che sostiene il predetto effetto semantico del v. 2; la sparizione dell'allitterazione in ‘t’ del v. 2 si trasformerebbe in quella delle ‘t’ del centro della seconda frase, “seduto / su la tua pietra”, sottraendo l'effetto di duro gemito del v. 3 a favore di quello dello stare seduto; l'assenza di rima fra il v. 1 e il v. 3 sottrarrebbe il richiamo fonetico che nella sua funzione delimitatrice offre il contenitore sonoro degli effetti predetti. Per lo scopo dell'esempio sono sufficienti questi fatti.

Di questo tipo di poesia si può gustare d'altronde anche il solo piacere eufonico, musicale, da collegare sempre al ritmo, per il cui caso è preso ancora il Foscolo, con *A Zacinto*.

Nè più mai toccherò le sacre sponde
ove il mio corpo fanciulletto giacque,
Zacinto mia, che te specchi nell'onde
del greco mar da cui vergine nacque

Venere, e fea quelle isole feconde
col suo primo sorriso, onde non tacque
le tue limpide nubi e le tue fronde
l'inclito verso di colui che l'acque

cantò fatali, ed il diverso esiglio
per cui bello di fama e di sventura
baciò la sua petrosa Itaca Ulisse.

Tu non altro che il canto avrai del figlio,
o materna mia terra; a noi prescrisse
il fato illacrimata sepoltura.

Qui si noti come il gusto sonoro (varietà vocalica, consonantismo intenso, accenti tonici) delle prime due quartine risponde alla bellezza, alla sacralità, alla fecondità, al lindore della patria, così come la descrive verbalmente il poeta, nonostante il primo cenno di dolore, «Né più mai», nel pensiero di non tornarvi più. Si noti anche che lo stato d'animo doloroso si alleggerisce, nella memoria di tanta bellezza, attraverso lo schema semplice delle rime di fine verso: ABAB

ABAB. Ma d'un tratto, all'inizio delle terzine, il v. 9 cambia del tutto lo spartito, dello stato d'animo e musicale. Intanto il v. 9 dà impressione di fatalità all'esilio e non già, o non solo come vorrebbe il contenuto diretto, alle acque. Dopo di che il dolore da attribuire alla volontà dei Numi si fa sentire con il registro sonoro turbato delle rime di fine verso: CDE CED, completamente diverso dalle rime delle quartine. E circa l'andamento musicale si notino anche le coppie allitteranti del v. 9: "al-il-igl" ("l" e "gl" hanno quasi identico suono, "l" è una laterale alveolare, "gl" è ancora una laterale anche se palatale), e del v. 12: "al-il-igl", che preparano la fonetica saliente del v. 14: "il-ill-ol" con l'acuto della "l" intensa (doppia) nel mezzo, finale musicale denso di mestizia e dramma.

Nel genere di poesia del verso sciolto si può prendere Leopardi e leggerne l'idillio forse più famoso, *L'infinito*.

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
 E questa siepe, che da tanta parte
 Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
 Ma sedendo e mirando, interminati
 Spazi di là da quella, e sovrumani
 Silenzi, e profondissima quiete
 Io nel pensier mi fingo; ove per poco
 Il cor non si spaura. E come il vento
 Odo stormir tra queste piante, io quello
 Infinito silenzio a questa voce
 Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
 E le morte stagioni, e la presente
 E viva, e il suon di lei. Così tra questa
 Immensità s'annega il pensier mio:
 E il naufragar m'è dolce in questo mare.

Alla fine del v. 1 e all'inizio del v. 2 gli aggettivi indicativi "questo" («quest'ermo colle») e "questa" («questa siepe») costituiscono la falsa individuazione di un luogo e di una cosa in quel luogo di cui in realtà non si sa né dov'è né qual è, e qui già ci si trova a stretto contatto con la "vaghezza" leopardiana. Ma soprattutto l'irrealtà della localizzazione fa da esatto controcanto alla "ampiezza" della «tanta parte» enfatizzata all'estremità del v. 2. Nel v. 3, «ultimo» ed «esclude», invece, si rinforzano reciprocamente di senso; in particolare la collocazione delle due parole agli estremi del verso, dalle idee di ultimità ed esclusione procura l'impressione di invisibilità o irraggiungibilità. Con la pausa di fine v. 4 su «interminati», gli «spazi» del v. 5 si prolungano e risultano davvero sconfinati. Non solo: con la pausa di fine v. 5 a «sovrumani», «interminati» finale di v. 4 vi si associa, continuando a portare l'impressione di insuperabile grandezza di ciò che si contempla. Così pure, con la pausa di fine verso del v. 5, i «silenzi» di v. 6 si dilatano. Al v. 6, i «silenzi» risuonano con la «quiete», trovando più effetto ancora grazie alle posizioni estreme di verso. Al v. 8 lo spaurimento di «si spaura» si lega all'evocatività della parola «vento». La pausa di fine v. 9 sulla parola «quello» fa un effetto di annuncio; in v. 10 sono prima accoppiati i termini del paragone e in v. 11 è detto il "comparare", ed è in tal modo che, con un impercettibile moto di risalita mentale a quanto appena letto, in v. 10 si realizza il senso di antitesi fra un «infinito silenzio» e l'umana «questa voce». Nel v. 12 è da notare la subitanea idea di passato e presente. Al v. 13, le vocali accentate procurano il ritmo vivace che corrisponde al «viva» e al «suon» della stagione corrente. Si deve poi notare che la vivacità, o vitalità, si collega al senso del v. 15, poiché la vita è immersa nell'immenso, allorché il naufragio nel mare dell'infinità è vissuto con un quasi gioioso attonimento della contemplazione, cioè dolce sebbene sia nel segno di un'indecifrabile malinconia. Finale memorabile, preparato dall'altrettanto eccellente v. 14, in cui l'annegamento del pensiero nell'immensità trova pienezza

di senso dalla disposizione dei significanti. Intanto il verso riprende dal v. 13 la consonante “s”, la trascina a sé perché il suo significato parte dal finale di v. 13, poi con essa compone: ai suoi estremi la prevalenza dei foni consonantici “m”, “n” e “s” con quelli vocalici “i” ed “e”, sostanza sonora di «immensità» e «pensier mio», e al centro l’incidenza delle sole consonanti “s” e “n” con la vocale di massima apertura “a” («s’annega» e non “annega”) quale cerniera allo specchio fra gli estremi. Infine dunque il v. 15, dove l’atto contemplativo auto-provocato («nel pensier mi fingo», «vo comparando») conforta l’essere dell’indicibile infinito che lo contiene: nel suono molto fluttuante del variatissimo consonantismo, “l” “n” “f”, “r”, “g” e “n”, “q”, “s”, “t”, “m”, le rime interne in “ar” echeggiano lasciando in evidenza al centro che tutto questo è «dolce». Letta nel modo che si è detto, c’è un passaggio di toni nella poesia: da una prima parte in cui si imprimono gli effetti sgomentanti di una sovrumana infinità, a una seconda in cui l’infinito viene accolto con cercato abbandono. Ma nell’intero testo non c’è alcuna diversità di senso, perché fin dall’inizio «Sempre caro» è stato l’«ermo colle» dove si può andare a replicare la contemplazione; perché lo si fa con animo predisposto, cioè «sedendo e mirando»; perché si sa di ripetere volontariamente una specie di “finzione” per poter giungere alla particolare catarsi di cui si ha bisogno. Però qui siamo già al commento del senso che esula dallo scopo dell’esercizio.

Compiendo un grande salto alla poesia libera si legga ora un caso da Quasimodo, nel finale di *Si china il giorno*, dalla raccolta *Ed è subito sera* (anno di pubblicazione 1942, l’omonima poesia è antecedente di almeno dieci anni).

...
 si china il giorno
 e colgo ombre dai cieli:
 che tristezza il mio cuore
 di carne!

Al penultimo verso non si va oltre una normale idea della tristezza, che come tutti i sentimenti è intesa risiedere nel cuore. Ma appena si legge l’ultimo verso, con «carne» quel sentimento diventa anche “corporale”; la carnalità del cuore associa senso di dolore fisico alla tristezza. Il «cuore / di carne» diventa qui un tropo, che aggiunge il concetto di fisicità a uno stato interiore, ma si noti che il tropo non funziona, non è tale, se la lettura lega i due versi in un solo enunciato diretto.

Nel repertorio di Quasimodo vi sono anche molti brani di versi sciolti. Si veda cosa accade al riguardo in età abbastanza recente, prima dell’allegorica chiusa della notissima *Alle fronde dei salici*, in *Giorno dopo giorno* (anno di composizione 1945).

E come potevamo noi cantare
 con il piede straniero sopra il cuore,
 fra i morti abbandonati nelle piazze
 sull’erba dura di ghiaccio, al lamento
 d’agnello dei fanciulli, all’urlo nero
 della madre che andava incontro al figlio
 crocifisso sul palo del telegrafo?

...

La servilità della «E» iniziale affinché il v. 1 risulti un endecasillabo 2.6.10 è anche, in realtà, l’esatta soluzione espressiva per un incipit che rende subito il tono tragico fra un’interrogazione del tipo “come cantare?”, “come trovare pace?”, e un’esclamazione che tristemente risponde “no, non potevamo!”. Al v. 2 comincia la descrizione della tragedia: il «piede straniero sopra il cuore» è metafora che va oltre il significato della dominazione e raggiunge quello dell’essere

sopraffatti in modo brutale, tanto che vi sono «morti abbandonati nelle piazze». Ma fra il v. 2 e il v. 3 vi è da notare un particolare ampliamento di senso: «cuore» e «piazze» portano i semi contrapposti di “intimo” (interiore) e di “sociale” (città), ciascuno corroborato da termini che hanno un rapporto sul piano semantico, «cuore» dal fisico figurativo «piede» e «piazze» dal fisico generalizzante «morti». La tragedia sentita nell'intimo si allarga così alla motivazione sociale, ovvero la tragedia sociale affonda nell'intimo. Al v. 4 si dice «erba», il cui paragone «dura di ghiaccio» muove tuttavia completamente il senso alla durezza di una “pietra”. E ora si noti come risultano i vv. da 4 a 7 se trattati nel modo giusto alla lettura. Come ovvio il finale di v. 4 va reso con pausa, per due motivi. Primo, perché «lamento» si ancori al finale «urlo nero» di v. 5, da rendere altrettanto ovviamente con pausa, cosicché i due modi opposti di esprimere dolore e orrore, cioè lamentarsi e urlare, aprano alla vastità interiore della tragedia. Secondo, affinché «agnello dei fanciulli» in v. 5 riesca come troppo che insinui la “tenerezza” dei fanciulli, diversamente dalla lettura legata “lamento d’agnello dei fanciulli” tramite la quale emerge il carattere del lamento ma non la tenerezza dell’infanzia. Adesso invece si provi a non sospendere né sul finale di v. 5 né alla fine di v. 6 e si legga consecutivamente da «all’urlo nero» al termine di v. 7. L’espressione è senza dubbio ancora una potente descrizione di tragicità, centrata stavolta sulla figura di una madre, ma è una mera descrizione. L’urlo nero di questa madre sembra contestualizzato negli eventi generali di guerra e nell’aver appreso la tragica sorte del figlio, che dunque ella cerca, al quale va dunque incontro. In questo modo si sono perse alcune impressioni che possono rendere la ‘scena’ molto più vivida. Infatti, rispettando l’a capo in v. 5 e in v. 6 risulta che, sì, la madre ha già emesso un «urlo nero» che si giustifica con il clima tragico generale, ma non sembra che ella “già sappia” e si può leggere che «andava incontro al figlio» con emozioni di terrore che egli fosse morto e di speranza che fosse ancora vivo. Insomma nel v. 6 isolato appaiono domande come “dov’è mio figlio?”, “è vivo mio figlio?”, cioè la lettura si chiede: questa madre incontrerà il figlio? Finché, dopo la pausa sul v. 6, il v. 7 porta l’effetto di amarissima delusione, del pieno dolore di vedere il figlio morto dopo aver sperato. Infine, «crocifisso» è ovviamente un troppo, poiché su un palo, che non è una croce, non si crocifigge, e serve a evocare, insieme alla figura di una madre come nell’icona di Maria e il Cristo, una tragicità quasi sacrale.

Con Pablo Neruda si affronta invece un caso di poesia libera in cui le figure tropiche diventano la sostanza poetica principale, tale da non parere, a chi qui scrive, paragonabile a casi di poesia italiana affermata del Novecento. Per questo ne prediamo un ritaglio dal poemetto *Ode e germinazioni*, in *I versi del capitano*, sez. *Le vite* (anno di pubblicazione 1952). La traduzione è verbalmente quasi identica all’originale spagnolo, metricamente molto fedele e dal settimo verso trascritto identica (l’assetto fonologico non interessa per l’esempio in questione).

...

Anni tuoi che avrei dovuto sentire
crescere vicino a me come grappoli
finché avessi visto come il sole e la terra
alle mie mani di pietra ti avevano destinata,
fino a che uva con uva avessi fatto
cantare nelle mie vene il vino.
Il vento o il cavallo
perdendosi poterono
far sì che io passai per la tua infanzia,
lo stesso cielo vedesti ogni giorno,
lo stesso fango dell’inverno oscuro,
la pergola infinita dei susini
la loro dolcezza di colore bruno.
Solo qualche chilometro di notte,

le distanze bagnate
dell'aurora campestre,
un pugno di terra ci separò,
...

Nei vv. 1 e 2 la similitudine degli «anni» con i «grappoli» porta al senso di una naturalistica maturazione della donna amata come se fosse un frutto, e la sorpresa del tropo dipende dall'allocalazione dei due termini agli estremi di un distico. Questo peraltro contiene una predicazione verbale complessa, che viene alleggerita dall'a capo fra i due versi. Al v. 4 le «mani di pietra» costituiscono un tropo che indica ruvidezza virile. Ma si noti come la sospensione fra v. 3 e v. 4 renda suggestiva l'idea della predestinazione, officiata dal mondo cosmico e planetario, «il sole e la terra», per la minimalità delle mani di un uomo. Invece il v. 6, rinnovando la metafora dello scorrere del vino nelle vene, con il «cantare», parla dell'ebbrezza di cogliere il frutto, e di coglierlo nel tempo, a mano a mano come metaforicamente intende il v. 5 in «uva con uva», metafore che vanno separate rompendo anche qui la predicazione della frase. Dei vv. 7 e 8 si noti lo stimolo improvviso a un'apertura ancor più vasta dell'immaginazione, poiché il «vento» e il «cavallo» sembrano essere accostati senza ragione, finché il verbo «perdendosi» non muove di nuovo a un'impressione di selvatichezza naturale e all'idea di un simile disperdersi, cioè dello scorrere dell'aria e del correre dell'animale lungo una brughiera. Ove ciò accade, come sempre, grazie agli attimi sospensivi degli a capo. Ora si salti pure ai vv. da 14 a 16. Il v. 14 introduce a un'atmosfera di spazi nel buio, poi nelle «distanze bagnate» del v. 15, le distanze constano dapprima di uno spazio come lunghezza e misura, quindi col v. 16 diventano ampiezza, territorio bagnato dalla rugiada della «aurora campestre», dalla rugiada perché è l'unica immagine che assimili l'aurora e il bagnato delle distanze. Si noti che, se «bagnate» non risulta evidente con la pausa del verso, non si percepisce l'aurora nella rugiada, e parimenti non si dà all'aurora la lucentezza del sole nascente all'orizzonte di una campagna, rimasti ancora sotto l'impressione dei chilometri di notte.

Con Giuseppe Conte giungiamo a una più ravvicinata contemporaneità, in versi liberi, per osservare un caso particolare di ritorno a capo, da *Le stagioni*, nel finale di *Le stagioni della terra – II* (1988 l'anno di pubblicazione).

...
Come l'onda percuote la riva
senza fecondarla, senza lasciarvi
altro che alghe e consunte radici
così - non lo dici? - io percuoto
la vita.
Eppure l'ho amata, la
terra, ti ho amata.

Negli ultimi due versi, la cesura fra l'articolo e il sostantivo fa sì che la «terra» già oggetto della prima frase diventi anche vocativo della seconda frase, cioè così: “l'ho amata, la terra” e “terra, ti ho amata”.

Ancora nella contemporaneità si incontra Rosangela Palmas, la cui poesia libera è portata specialmente a eccitare intuizioni, rinvii e nessi semantici, superando spesso un normale intento tropico. Si legge *orma*, da *Il senso del ritorno* (anno di composizione 1987).

Rubo il tuo potere
e lo violento a me:
ti prendo come di notte la nebbia alle sponde
come d'inverno la pioggia alle radici;

ti prendo come pania per gli uccelli,
come burrasca per le vele;
ti prendo come mi prendi e
lascio solo l'orma nel letto
dove poso il mio corpo.

Nell'area semantica della parola «rubo» è contenuta l'idea di una "sottrazione" (di qualcosa a qualcuno), mentre la parola «orma» è il segno di una "assenza" (di qualcosa o qualcuno). A loro volta il significato di una "sottrazione" e quello di una "assenza" traslano entrambi all'idea di una "privazione", e come "mancanza" e come "sottrazione". Questi sotterranei sensi aggiunti emergono quando si arriva al verso «lascio solo l'orma nel letto». Ma come può un rapporto erotico tanto intenso, perché all'impatto sembra si tratti di erotismo, non essere soddisfacente e recare invece emozioni di mancanza o privazione? Il frammento lirico è solo una mera attestazione di fatti psichici? La perplessità chiede una più attenta interpretazione. Cioè l'alta intensità dei versi fra i termini «rubo» e «orma» non ha solo significati erotici, bensì attraverso l'allegoria erotica la breve poesia parla di passione sentimentale. Quel che viene rubato e sembra sottratto all'altro è in realtà quel che manca al soggetto parlante, ovvero è l'altro che non offre al soggetto il suo potere, il sentimento d'amore nei gesti della sessualità maschile, della quale perciò viene compiuta un'appropriazione fraudolenta che violenta se stessi. Ma un rapporto privo della piena partecipazione dell'altro e auto-violentato a sé causa nel soggetto femminile un latente senso di mancanza, per cui infine in quel rapporto si rende la pariglia, «ti prendo come mi prendi», e si lascia «solo l'orma» della persona. Si noti altresì che questo è un caso di poesia contemporanea non prosastica (il doppio settenario si inserisce nella varietà musicale delle altre misure) ma che quasi mai irrompe nella sintassi.

Infine si può osservare che, sebbene il materiale fonologico allocato nei versi rivesta sempre importanza in poesia, il ritorno a capo nell'esempio dalla Palmas non è particolarmente orientato a quello scopo, diversamente da ciò che accade nei versi classici del Foscolo, e non ha il fine specifico di dislocare parole per elevarne la risonanza che invece si è visto nell'esempio con Leopardi, non precipuamente quello di riflettere gli stati emotivi del significato al contrario di come accade nei casi da Quasimodo, non di dare un doppio ruolo grammaticale alla parola che si è notato nel ritaglio di Conte. Esso tende soprattutto al risalto di enunciati metaforici aperti a inclusioni di significato. Ma in poesia si potrebbe andare oltre e trovare fenomeni di parola o fraseologici sui quali si bisticcerebbe per collocarli entro un genere e un tipo di "figure", una dilatazione del tropismo, se è lecito dire, che non è più un dato spostamento semantico bensì un significato incognito da svelare; cioè fenomeni in cui una certa sconnessione fra le parti di un discorso conduce a omissioni di nessi, a vuoti di significato che eccitano l'intelletto del lettore per colmarli. Un siffatto connotato di poetica tende più o meno consapevolmente alle forme di "opera aperta" sulle quali è stata compiuta molta ricerca artistica fin dal secolo scorso, ma su queste non insistiamo e non facciamo esempi perché il tema è vasto ed esorbita dai nostri scopi; basti sapere che in quei casi la separazione dei versi serve all'esitazione su un significato negato che stimola a reperirlo.

È la funzione dell'a capo che si evolve nel tempo con la trasformazione degli intenti poetici, assommando nuove prerogative con quelle del passato. L'ordine degli esempi non è stato pura cronologia ma una traccia per quanto possibile evidente della trasformazione. In particolare da quando la poesia rompe i vincoli con i canoni metrici, periodo che ognuno può ricostruire nelle sue fasi dalle prime elaborazioni ai manifesti più eclatanti fino alla definitiva affermazione del verso libero nel Novecento, la funzione della segmentazione versale si è evoluta assecondando i propositi dei poeti cioè i nuovi scopi della scrittura in versi. Scopi che con evidenza affondano le prime ragioni nel soggettivismo espressivo rivendicato dai romantici, che innanzitutto ovvia-

mente esige la liberazione dalle norme, e poi viepiù sviluppano la soggettività intellettuale ed emozionale della visione del mondo e del vissuto del poeta, il quale perciò destina al lettore la suggestione di quell'intreccio e le finestre interpretative lasciate aperte su di esso. Ungaretti per esempio mostrò bene che sempre il ritorno a capo costituisce la 'partitura intonazionale' (più che scansionale, concetto troppo metricologico) della poesia, poiché proprio da tale consapevolezza riuscì a investirlo di una nuova funzione. Ci si riferisce ovviamente alle poesie dai versi brevi e brevissimi degli anni 1915-19, in cui spesso anche una sola parola è un verso (e valgono pure i vari commenti e le indagini sul lavoro di spoliatura verbale e riduzione metrica compiuto per ottenere i risultati da misure tradizionali), cosicché i versi diventano il modo in cui il poeta forma parola dopo parola il suo pensiero, e vogliono riprodurre lo stato d'animo, assorto, o malinconico, o stupito, o incerto, del poeta che vive e pensa e che poetando ha bisogno di giungere al centro del suo sentire.

Luigi Arista

(agosto 2017)