



**Università degli Studi di Cagliari**

**DOTTORATO DI RICERCA**

**in Studi Filologici e Letterari**

**Ciclo XXVI**

**Le strategie versoliberistiche di Sergio Corazzini**

*Studio del versoliberismo corazziniano in relazione all'orizzonte d'attesa metrico primo  
novecentesco*

**Settore/i scientifico disciplinari di afferenza**

**L-FIL-LET/10**

Presentata da

**Patrick Cherif**

Coordinatore Dottorato

**Prof.ssa Cristina Lavinio**

Relatore

**Prof.ssa Anna Mura Porcu**

**Esame finale anno accademico 2012 – 2013**

“La presente tesi di dottorato è stata prodotta durante la frequenza del corso di dottorato in Studi Filologici e Letterari dell’Università degli Studi di Cagliari, a.a. 2010/2011 – 2012/2013 ciclo XXVI, con il supporto di una borsa di studio finanziata con le risorse del P.O.R. SARDEGNA F.S.E. 2007-2013 - Obiettivo competitività regionale e occupazione, Asse IV Capitale umano, Linea di Attività 1.3.1 “Finanziamento di corsi di dottorato finalizzati alla formazione di capitale umano altamente specializzato, in particolare per i settori dell’ICT, delle nanotecnologie e delle biotecnologie, dell’energia e dello sviluppo sostenibile, dell’agroalimentare e dei materiali tradizionali”.

Patrick Cherif gratefully acknowledges Sardinia Regional Government for the financial support of her PhD scholarship (P.O.R. Sardegna F.S.E. Operational Programme of the Autonomous Region of Sardinia, European Social Fund 2007-2013 - Axis IV Human Resources, Objective 1.3, Line of Activity 1.3.1.).



«Tra i segni che mi avvertono esser finita la giovinezza, massimo è l'accorgermi che la letteratura non mi interessa più veramente. Voglio dire che non apro più libri con quella viva e ansiosa speranza di cose spirituali che, malgrado tutto, un tempo sentivo.»

(Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere*, Torino 1968)

«C'è chi fino a quarant'anni sogna un'esistenza diversa e magari romantica che non si realizza; poi ostenta di essersi rassegnato e guarda il passato come se fosse il suo futuro, sicché è destinato a non vivere mai.»

(Confidenza di Marino Moretti a Giuseppe Farinelli, in Farinelli G., *Perché tu mi dici poeta*, Roma 2005)

# Indice

<b><u>Introduzione</u></b>	<b>12</b>
<b><u>Capitolo I – Problemi teorici e metodologici</u></b>	<b>15</b>
<b>1. Problemi basilari e prospettive di soluzione</b>	<b>15</b>
<b>2. Concetti fondamentali di verso libero</b>	<b>17</b>
<b>3. Patto letterario e consapevolezza autoriale</b>	<b>19</b>
<b>4. Alterità e relazionalità</b>	<b>23</b>
<b>5. Codici metrici</b>	<b>25</b>
<b>6. Rifiuto teorizzazioni esistenti e nostra classificazione</b>	<b>28</b>
6.1 Classificazione di schemi metrici interni	33
<b>7. Nuovi componenti in versi liberi</b>	<b>34</b>
<b><u>Capitolo II – L’orizzonte d’attesa verso liberistico</u></b>	<b>36</b>
<b>1. Verso libero ed orizzonte d’attesa</b>	<b>36</b>
1.1 Crisi della classificazione del sistema letterario	39
1.2 Oppositori e sostenitori del verso libero	41
<b>2. Tipologie versoliberiste</b>	<b>46</b>
2.1 Esigenza storica	46
2.2 Originalità e rottura con la tradizione	49
2.3 Trascrizione interiore	52
2.4 Tipologia neomistica: organicismo e vitalismo	55
2.5 Tipologia orale	60
<b>3. Indici metrici</b>	<b>63</b>
3.1 Indici tradizionali: sillabe e accenti	64
3.2 Indici quantitativi: cellule ritmico-sillabiche	67
3.3 Indici linguistici: modulanza e colorito vocalico	69
3.4 Indici retorici e macrostruttura	70
<b>4. Linee storiche</b>	<b>73</b>
4.1 La Triade	76
4.1.1 Rivoluzione interna pascoliana	77
4.1.2 Metri barbari carducciani	78
4.1.3 Strofe lunga dannunziana	80
4.2 Il semiritmo	87

4.3 Il versetto whitmaniano	91
4.4 Il verso composto luciniano	92
<b><u>Capitolo III - Sergio Corazzini e l'ambiente culturale</u></b>	<b>98</b>
<b>1. Una personalità socievole</b>	<b>98</b>
1.1 Conoscenza cultura contemporanea	98
1.2 Cameratismo	105
1.3 Desiderio di fama e ricerca dell'originalità	108
1.4 Riviste e visibilità	115
<b>2. Corazzini e le tipologie versoliberistiche</b>	<b>120</b>
2.1 Esigenza storica	120
2.2 Trascrizione interiore	121
2.3 Organicismo e Vitalismo	123
2.4 Oralità	129
<b>3. Clima culturale ostile</b>	<b>131</b>
<b>4. Connessioni fra Corazzini e le linee storiche</b>	<b>132</b>
4.1 Un rapporto ambiguo con la tradizione	132
4.2 Pascoli	135
4.3 D'Annunzio	137
4.4 Gnoli/Orsini	141
4.5 Govoni	146
4.6 Influenze assenti o marginali	148
<b><u>Capitolo IV – Analisi metrica ed interpretazione dei versi liberi corazziniani</u></b>	<b>150</b>
<b>1. Metodologia</b>	<b>150</b>
1.1 Analisi testuale: modello, realizzazione, scansione, esecuzione	150
1.2 Regole prosodiche	151
1.3 Principio progressivo-regressivo	154
1.4 Metro e ritmo nell'individuazione di un codice	157
1.5 Versoliberismo dialettico	159
<b>2. Il sistema della parola</b>	<b>159</b>
2.1 Procedura	160
2.2 Schema quantitativo ed accentuativo	161
<b>3. Analisi delle singole poesie</b>	<b>162</b>
3.1 <i>Romanzo sconosciuto</i>	162
3.2 <i>La tipografia abbandonata</i>	163

3.3 <i>Trittico</i>	164
3.4 <i>L'anello</i>	165
3.5 <i>Il ritorno</i>	165
3.6 <i>Vigilavano le stelle</i>	167
3.7 <i>Toblack I</i>	167
3.8 <i>La chiesa venne riconsacrata</i>	168
3.9 <i>Spleen</i>	170
3.10 <i>La finestra aperta sul mare</i>	172
3.11 <i>Desolazione del povero poeta sentimentale</i>	174
3.12 <i>Sonata in bianco minore</i>	178
3.13 <i>Sera della domenica</i>	179
3.14 <i>La liberazione</i>	181
3.15 <i>Elemosina nel sonno</i>	182
3.16 <i>Le illusioni</i>	183
3.17 <i>Dialogo di marionette</i>	183
3.18 <i>Stazione sesta</i>	184
3.19 <i>L'ultimo sogno</i>	185
3.20 <i>Castello in aria</i>	186
3.21 <i>Scena comica finale</i>	187
3.22 <i>Bando</i>	188
3.23 <i>Il sentiero</i>	189
3.24 <i>La morte di Tantalo</i>	191
<b>4. Lettura complessiva dati metrici</b>	<b>194</b>
4.1 Schemi sillabici	194
4.2 Schemi accentuativi	195
4.3 Colorito vocalico	196
4.4 Cellule quantitative	196
<b>5. Giudizi critici sulla metrica corazziniana e nostre conclusioni</b>	<b>197</b>
<b><u>Appendice I - Computo metrico</u></b>	<b>204</b>
<b>1. Istruzioni per la lettura delle analisi metriche</b>	<b>204</b>
1.1 Computo sillabico	204
1.2 Schema accentuativo	206
1.3 Colorito vocalico	207
1.4 Schema quantitativo	207

1.5 Percentuali e valori numerici	208
<b>2. Analisi metriche</b>	<b>210</b>
2.1 <i>Romanzo sconosciuto</i>	210
2.1.1 Schema accentuativo	212
2.1.2 Colorito vocalico	214
2.1.3 Cellule quantitative	216
2.2 <i>La tipografia abbandonata</i>	218
2.2.1 Schema accentuativo	220
2.2.2 Colorito vocalico	221
2.2.3 Cellule quantitative	223
2.3 <i>Trittico</i>	225
2.3.1 Schema accentuativo	226
2.3.2 Colorito vocalico	228
2.3.3 Cellule quantitative	229
2.4 <i>L'anello</i>	231
2.4.1 Schema accentuativo	231
2.4.2 Colorito vocalico	231
2.4.3 Cellule quantitative	232
2.5 <i>Il ritorno</i>	232
2.5.1 Schema accentuativo	233
2.5.2 Colorito vocalico	233
2.5.3 Cellule quantitative	234
2.6 <i>Vigilavano le stelle</i>	235
2.6.1 Schema accentuativo	236
2.6.2 Colorito vocalico	238
2.6.3 Cellule quantitative	240
2.7 <i>Toblack I</i>	241
2.7.1 Schema accentuativo	242
2.7.2 Colorito vocalico	242
2.7.3 Cellule quantitative	243
2.8 <i>La chiesa venne riconsacrata</i>	243
2.8.1 Schema accentuativo	245
2.8.2 Colorito vocalico	247
2.8.3 Cellule quantitative	249

2.9 <i>Spleen</i>	251
2.9.1 Schema accentuativo	253
2.9.2 Colorito vocalico	254
2.9.3 Cellule quantitative	255
2.10 <i>La finestra aperta sul mare</i>	256
2.10.1 Schema accentuativo	259
2.10.2 Colorito vocalico	261
2.10.3 Cellule quantitative	263
2.11 <i>Desolazione del povero poeta sentimentale</i>	265
2.11.1 Schema accentuativo	267
2.11.2 Colorito vocalico	269
2.11.3 Cellule quantitative	271
2.12 <i>Sonata in bianco minore</i>	272
2.12.1 Schema accentuativo	275
2.12.2 Colorito vocalico	277
2.12.3 Cellule quantitative	279
2.13 <i>Sera della domenica</i>	280
2.13.1 Schema accentuativo	281
2.13.2 Colorito vocalico	283
2.13.3 Cellule quantitative	284
2.14 <i>La liberazione</i>	285
2.14.1 Schema accentuativo	286
2.14.2 Colorito vocalico	286
2.14.3 Cellule quantitative	287
2.15 <i>Elemosina nel sonno</i>	287
2.15.1 Schema accentuativo	288
2.15.2 Colorito vocalico	289
2.15.3 Cellule quantitative	290
2.16 <i>Le illusioni</i>	291
2.16.1 Schema accentuativo	292
2.16.2 Colorito vocalico	293
2.16.3 Cellule quantitative	294
2.17 <i>Dialogo di marionette</i>	295
2.17.1 Schema accentuativo	296



2.17.2 Colorito vocalico	297
2.17.3 Cellule quantitative	298
2.18 <i>Stazione sesta</i>	299
2.18.1 Schema accentuativo	299
2.18.2 Colorito vocalico	300
2.18.3 Cellule quantitative	301
2.19 <i>L'ultimo sogno</i>	301
2.19.1 Schema accentuativo	302
2.19.2 Colorito vocalico	304
2.19.3 Cellule quantitative	305
2.20 <i>Castello in aria</i>	306
2.20.1 Schema accentuativo	307
2.20.2 Colorito vocalico	307
2.20.3 Cellule quantitative	308
2.21 <i>Scena comica finale</i>	308
2.21.1 Schema accentuativo	309
2.21.2 Colorito vocalico	310
2.21.3 Cellule quantitative	311
2.22 <i>Bando</i>	312
2.22.1 Schema accentuativo	313
2.22.2 Colorito vocalico	313
2.22.3 Cellule quantitative	314
2.23 <i>Il sentiero</i>	315
2.23.1 Schema accentuativo	316
2.23.2 Colorito vocalico	316
2.23.3 Cellule quantitative	317
2.24 <i>La morte di Tantalò</i>	318
2.24.1 Schema accentuativo	319
2.24.2 Colorito vocalico	320
2.24.3 Cellule quantitative	321
<b><u>Appendice II – Grafici singole poesie</u></b>	<b>323</b>
<b>1. Istruzioni per la lettura dei grafici</b>	<b>323</b>
<b>2. Grafici</b>	<b>324</b>
2.1 <i>Romanzo sconosciuto</i>	324

2.2 <i>La tipografia abbandonata</i>	325
2.3 <i>Trittico</i>	326
2.4 <i>L'anello</i>	327
2.5 <i>Il ritorno</i>	328
2.6 <i>Vigilavano le stelle</i>	329
2.7 <i>Toblack I</i>	330
2.8 <i>La chiesa venne riconsacrata</i>	331
2.9 <i>Spleen</i>	332
2.10 <i>La finestra aperta sul mare</i>	333
2.11 <i>Desolazione del povero poeta sentimentale</i>	334
2.12 <i>Sonata in bianco minore</i>	335
2.13 <i>Sera della domenica</i>	336
2.14 <i>La liberazione</i>	337
2.15 <i>Elemosina nel sonno</i>	338
2.16 <i>Le illusioni</i>	339
2.17 <i>Dialogo di marionette</i>	340
2.18 <i>Stazione sesta</i>	341
2.19 <i>L'ultimo sogno</i>	342
2.20 <i>Castello in aria</i>	343
2.21 <i>Scena comica finale</i>	344
2.22 <i>Bando</i>	345
2.23 <i>Il sentiero</i>	346
2.24 <i>La morte di Tantalo</i>	347
<b><u>Appendice III – Versi sillabici</u></b>	<b>348</b>
<b>1. Istruzioni per la lettura dei grafici</b>	<b>348</b>
<b>2. Valori numerici</b>	<b>348</b>
<b>3. Evoluzione versi sillabici</b>	<b>350</b>
3.1 <i>Da Romanzo sconosciuto a Sonata in bianco minore</i>	350
3.2 <i>Da Sera della domenica a La morte di Tantalo</i>	351
<b><u>Appendice IV – Evoluzione pattern</u></b>	<b>353</b>
<b>1. Istruzioni per la lettura dei grafici</b>	<b>353</b>
<b>2. Grafici</b>	<b>354</b>
2.1 <i>Apici accentuativi</i>	354
2.2 <i>Colorito vocalico</i>	356

2.3 Cellule quantitative	358
<b><u>Bibliografia</u></b>	<b>360</b>
<b>1. Metrica</b>	<b>360</b>
1.1 Metrica italiana e questioni di teoria metrica	360
1.2 Verso libero e metrica libera	365
1.2.1 Per un inquadramento generale	365
1.2.2 Questioni particolari	366
1.2.3 Su strofe libere e tensione metro-sintassi	368
1.2.4 Sulla rima e altre figure del suono	369
<b>2. Sergio Corazzini</b>	<b>370</b>
2.1 Opere in volume	370
2.2 Poesie sparse	370
2.3 Articoli, recensioni e lettere	372
2.4 Edizioni	373
2.5 Saggi, monografie e articoli su Corazzini	374
<b>3. Orizzonte d'attesa del verso libero corazziniano</b>	<b>383</b>
3.1 Fonti primarie (dal 1876 al 1916)	383
3.2 Monografie e saggi per la ricostruzione dell'orizzonte d'attesa	395

## Introduzione

La scelta di studiare il verso libero corazziniano risponde al desiderio di colmare un vuoto nella letteratura critica sull'argomento: fino ad oggi il tema è stato affrontato dalla critica in maniera sporadica, senza assumere una visione di insieme.

Per raggiungere questo obiettivo dobbiamo superare una lacuna metodologica causata dalla complessità della metrica libera agli inizi del Novecento da un lato, dalla molteplicità delle definizioni sul fenomeno versoliberista dall'altro, interrogandoci pertanto su quale sia il metodo analitico più adatto allo scopo.

La nostra scelta è legata soprattutto al contesto storico-letterario a cui ci riferiamo. Quindi individuiamo i filoni versoliberisti del primo Novecento italiano e ne studiamo le relazioni con la produzione corazziniana. Ciò consente la scoperta dei motivi alla base sia dell'adozione del verso libero sia dell'impiego di una determinata strategia versoliberistica.

Entrambi questi fattori dipendono dall'*orizzonte d'attesa*: se l'adozione del verso libero dipende dal clima neomistico e dal desiderio di originalità, la strategia metrica è legata all'ostilità che circonda la metrica libera.

Le nostre interpretazioni poggiano su una quadrupla analisi metrica dei componenti: sillabica, accentuativa, vocalica, quantitativa,<sup>1</sup> i cui risultati sono dettagliatamente riportati in quattro appendici. Ogni capitolo è funzionale al successivo, in quanto offre soluzioni teoriche e metodologiche per il proseguimento dell'analisi. Tale approccio è dovuto ai costanti problemi metodologici legati all'assenza di una concezione univoca del fenomeno versoliberistico da parte della critica.

I primi due capitoli, quindi, rispondono all'esigenza di possedere uno strumento di analisi metrica il più oggettivo possibile. Infatti la molteplicità della critica costringe dapprima a prendere atto dei pregi e dei difetti delle varie posizioni per poi costruirsi un proprio concetto di verso libero che consenta la creazione di un sistema analitico efficiente.

Per ottenere tale sistema analizziamo il versoliberismo da una prospettiva prettamente tecnica, ponendoci l'obiettivo di individuare sia la natura del verso libero sia il processo identificativo stesso. Conseguentemente è possibile l'inserimento nell'ambito versoliberistico di alcuni componenti corazziniani che la critica ha sempre considerato tradizionali.

---

<sup>1</sup> Per chiarimenti su tale terminologia cfr. cap. 1 e appendici.

Nel secondo capitolo applichiamo simile processo identificativo al contesto letterario corazziniano, ricostruito grazie alla teoria della ricezione di Hans Robert Jauss,<sup>2</sup> la cui metodologia ricettiva non è però da noi applicata in maniera ortodossa perché siamo inevitabilmente e volontariamente contaminati dalla lezione di Giuseppe Petronio.<sup>3</sup>

Inoltre applichiamo la teoria della ricezione di Jauss all'aspetto esclusivamente metrico del contesto letterario ricostruito, al fine di evidenziare i rapporti metrici fra Corazzini, i predecessori ed i contemporanei. Nello specifico diamo massima importanza a tre punti essenziali dello studio di Jauss, i quali si adattano particolarmente bene al contesto versoliberistico analizzato.

Il primo punto concerne il *carattere dialogico* dell'opera, ovvero il fatto che il suo significato e valore non sono stabili ma cambiano nel tempo attraverso le letture. Nella metrica libera il fenomeno si verifica quando un testo versoliberistico è considerato prima *prosa* e dopo *poesia*.

A testimonianza di tale meccanismo ricettivo vi è il comportamento di molti poeti che rivendicano una poetica versoliberista solo quando l'ostilità verso la metrica nuova scompare, mentre precedentemente si firmavano con degli pseudonimi o rinnegavano il versoliberismo nelle interviste rilasciate.

Il secondo punto tratto da Jauss è l'*orizzonte d'attesa*, ossia l'insieme di aspettative nutrito verso le opere contemporanee. Focalizziamo quindi le tipologie metriche e la loro reputazione con lo scopo di conoscere il rapporto fra l'opera corazziniana ed il suo pubblico e verificiamo se il versoliberismo corazziniano sia soggetto ad un processo dialettico.

Su quest'ultimo punto si incardina la lezione ricettiva di Petronio. Infatti, per comprendere al meglio la strategia metrica di Corazzini in relazione al suo *orizzonte d'attesa* adottiamo una prospettiva non solo letteraria, ma anche biografica e psicologica.

Il terzo punto essenziale è la *modificazione dell'orizzonte d'attesa*. Il primo Novecento vive una piena rivoluzione per quanto concerne il canone, con la conseguenza che cambia anche la concezione della metrica con cui il nuovo canone dovrebbe costituirsi. Fra i tanti segni di tale

---

<sup>2</sup> Jauss Hans R., *Apologia dell'esperienza estetica*, Torino, Einaudi, 1985. Id., *Estetica della ricezione e comunicazione letteraria*, in Id., *Estetica della ricezione*, Napoli, Guida, 1988, pp. 132-67. Id., *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*. I. *Teoria e storia dell'esperienza estetica*, Bologna, Mulino, 1987; II. *Domanda e risposta: studi di ermeneutica letteraria*, Bologna, Mulino, 1988; III. *Estetica e interpretazione letteraria. Il testo poetico nel mutamento d'orizzonte della comprensione*, Genova, Marietti, 1990. Id., *La teoria della ricezione. Identificazione retrospettiva dei suoi antecedenti storici*, in "Carte semiotiche", n. 4-5, 1988; ora in A.a. V.v., *Teoria della ricezione*, a cura di Holub R., Torino, Einaudi, 1989, pp. 87-139.

<sup>3</sup> Petronio G., *L'autore e il pubblico*, Pordenone, Studio Tesi, 1981. Id., *Racconto del Novecento Letterario in Italia (1890-1940)*, Vol. I, Milano, Mondadori, 2000.

mutamento ricordiamo l'inchiesta di Marinetti<sup>4</sup> sul verso libero e le quartine-manifesto di Domenico Gnoli *alias* Giulio Orsini, *Giace anemica la Musa*.<sup>5</sup>

Evitiamo di proiettare la nostra sensibilità moderna, dotata di una propria concezione di verso libero, su testi costruiti con una sensibilità metrica *altra* assicurandoci che i principi analitici impiegati siano effettivamente validi per l'epoca corazziniana. La validità degli *indici metrici* con cui eseguiamo il computo dipende dalla volontarietà del loro impiego da parte di Corazzini. Per appurare questo fatto adottiamo una duplice strategia.

Da un lato, studiamo la figura di Corazzini, ossia i suoi maestri, la sua biblioteca e tutti gli altri elementi letterari e biografici che confermino un legame con tali *indici metrici*; dall'altro osserviamo se un determinato *indice metrico* dà luogo ad una *struttura*, ovvero se la strutturazione metrica del testo rivela una volontarietà nella disposizione di tale *indice*. Consideriamo spia testuale di tale volontarietà la *simmetria* oppure l'*asimmetria* troppo *bilanciata* per essere frutto del caso.

L'interpretazione delle appendici, dunque, si muove continuamente dal livello testuale a quello storico, letterario e biografico, al fine di giungere a delle interpretazioni il meno soggettive possibili. Inoltre, tracciamo una linea evolutiva del versoliberismo corazziniano analizzando ogni testo sia singolarmente sia in relazione ai testi precedenti.

Il nostro profilo metrico di Corazzini tiene conto sia di tutta la critica esistente, con cui ci rapportiamo continuamente, sia del contesto metrico-letterario del poeta, di cui sottolineiamo gli influssi dei diversi poeti.

Il nostro scopo è riportare il mero dato tecnico ad un contesto letterario complesso, costituito da scuole, influssi e correnti letterarie e, soprattutto, come direbbe Petronio, da uomini. Quindi consideriamo il verso libero come un *fatto umano* e, in quanto tale, lo analizziamo da una prospettiva diversa da quella assunta dalla critica.

Il risultato è un ritratto del verso libero corazziniano che rende conto della struttura del verso stesso, del modo in cui si rapporta con gli altri versi del testo, ma anche della ragione che spinge il poeta ad adottare proprio quella determinata struttura metrica e quel determinato tipo di verso. Riportiamo così al *livello umano* un fenomeno troppo spesso considerato in maniera asettica ed astratta. E non può essere altrimenti, perché tutti i ritratti che si rispettano devono essere *umani*, anche quando riguardano il verso libero.

---

<sup>4</sup> Aa. Vv., *Enquête internationale sur le Vers libre*, Milano, Editions de 'Poesia', 1909.

<sup>5</sup> Orsini G, *Fra terra ed Astri* (1903), in Id., *Poesie edite ed inedite*, Torino-Roma, Società Tipografico-Editrice Nazionale, 1907.

# CAPITOLO I

## PROBLEMI TEORICI E METODOLOGICI

### 1. Problemi basilari e prospettive di soluzione

L'assenza di una definizione universale di verso libero comporta un problema metodologico che pone alcuni interrogativi:

Ha senso [...] presupporre un denominatore comune in assenza di indagini concrete sui singoli fenomeni? D'altra parte, come è possibile impostare una ricerca empirica senza una teoria di riferimento, senza un minimo di ipotesi di lavoro? In Italia, a ben vedere, la questione del verso libero (e della poesia in prosa) è andata incontro a una serie di declinazioni tutto sommato incerte, che hanno reso tanto più arduo descrivere la (vera o presunta che sia) *alterità* della metrica novecentesca.<sup>6</sup>

Tomaševskij attribuisce l'assenza di una classificazione scientifica sia all'ampiezza delle formule generali, volte a racchiudere qualunque espressione metrica, sia alla disattenzione verso le caratteristiche ritmiche del verso, su cui dovrebbe basarsi invece ogni classificazione.<sup>7</sup>

Su quest'ultimo punto dissentiamo perché non reputiamo il ritmo l'unico elemento d'analisi. Infatti il verso libero, essendo un fenomeno letterario *in fieri*, la cui fisionomia cambia in base a periodo e poetica, rende indispensabile l'adozione di una prospettiva diacronica, onde evitare l'analisi di un testo con parametri estranei al testo stesso.

Per l'individuazione di simili parametri ci avvaliamo dell'apporto teorico offerto dalla linguistica generale, il cui sviluppo della *poetica*<sup>8</sup> e i cui "tentativi di applicare alla descrizione metrica i procedimenti [...] della grammatica generativa"<sup>9</sup> hanno dato luogo ad un intreccio fra metrica e linguistica.

---

<sup>6</sup> Giovannetti P., Lavezzi G., *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2010, p. 19.

<sup>7</sup> L'importanza che Tomaševskij attribuisce al ritmo deriva dal fatto che esso "non dà origine al verso ma ne è originato." Dunque, poiché "il metro è pensabile in astratto", mentre "il ritmo non può essere altro che concreto, può fondarsi solo su elementi acustici", e dal momento che nel versoliberismo non è presente uno schema metrico tradizionale a cui ricondurre il verso libero in questione, allora tale verso libero può essere analizzato solo partendo dalla sua struttura fonica, da cui appunto sorge il ritmo, "che trae origine da suoni realmente prodotti." Vd. Tomaševskij B., *Sul verso* (1929), in Aa. Vv., *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di Todorov T., Torino, Einaudi, 1968, p. 192.

<sup>8</sup> Sul rapporto poetica-metrica cfr. Tomaševskij B., *Sul verso*, op. cit., pp. 187-204; Brik O., *Ritmo e sintassi (Materiali per uno studio del discorso in versi)*, in Aa. Vv., *I formalisti russi*, op. cit., pp. 151-85.

<sup>9</sup> Beltrami P. G., *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 31.

Al riguardo è utile l'opposizione tra un livello degli atti concreti individuali di espressione linguistica ed un livello in cui la lingua è considerata come entità astratta, comune a tutti i parlanti: *Langue e Parole*,<sup>10</sup> *Codice e Messaggio*,<sup>11</sup> *Competence e Performance*.<sup>12</sup>

Adottiamo la terminologia di Jakobson per illustrare il processo creativo metrico di un poeta e, onde evitare confusione, abbandoniamo la terminologia saussuriana, sebbene adatta alla tradizione metrica.<sup>13</sup> Il fatto metrico è dunque un *messaggio* costruito grazie alla *competenza* che un poeta possiede del *codice* metrico, i cui elementi e regole sono stabiliti dalla tradizione.

Ciascun versoliberista, infatti, utilizza la propria *competenza* del *codice* metrico tradizionale per sviluppare *messaggi* che facciano riferimento ad un *codice* sconosciuto alla tradizione, e quindi relativamente nuovo. L'impiego di tali concetti linguistici è legittimato dalla stessa natura verbale del verso che, indipendentemente dallo schema metrico, è pur sempre un atto di espressione linguistica.

Se pensiamo che gli elementi del messaggio linguistico sono fra loro in *rapporto sintagmatico*, mentre intrattengono *rapporti paradigmatici* con gli elementi del paradigma linguistico da cui, sulla base di *rapporti di equivalenza*, sono stato selezionati, comprendiamo più facilmente come nella definizione di *funzione poetica* si ravvisi la natura stessa delle forme metriche, viste come un insieme coerente di *rapporti di equivalenza* riguardanti elementi fonologici (sillabe) e soprasegmentali (accenti):

In poesia ogni sillaba è messa in rapporto d'equivalenza con tutte le altre sillabe della stessa sequenza; un accento tonico è uguale ad ogni altro accento tonico; atona uguaglia atona; lunga (prosodicamente) si appaia a lunga, breve a breve; limite di parola corrisponde a limite di parola, assenza di limite corrisponde ad assenza di limite; pausa sintattica corrisponde a pausa sintattica; assenza di pausa corrisponde ad assenza di pausa. Le sillabe si trasformano in unità di misura, ed accade lo stesso delle more e degli accenti.<sup>14</sup>

Il ragionamento prosegue con l'individuazione di uno *schema del verso* e di una *realizzazione del verso*, presupponendo così un *codice metrico* in rapporto al quale siano interpretabili come metrici e riferibili ad una determinata forma metrica i *messaggi metrici* realizzati nel testo:

---

<sup>10</sup> Saussure F. De, *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris; trad. it. *Corso di linguistica generale*, a cura di De Mauro T., Roma-Bari, Laterza, 1967.

<sup>11</sup> Jakobson R., *Saggi di linguistica generale*, a cura di Heilmann L., Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 181-218.

<sup>12</sup> Chomsky N., *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge, Mass., The Mit Press; trad. it. *Saggi linguistici*, Torino, Boringhieri, 1970, vol. II, pp. 39-258.

<sup>13</sup> Sulla *langue* metrica cfr. Giovannetti P., Lavezzi G., *La metrica*, op. cit., pp. 12-3, dove tale concezione è accettata se riferita alla metrica tradizionale, mentre si riconosce che, per il verso libero, l'accezione richiede cautela.

<sup>14</sup> Jakobson R., *Saggi*, op. cit., 1966, p. 192.



Lungi dall'essere uno schema teorico astratto, il metro (o, in termini più espliciti, lo *schema del verso*) regola la struttura di ogni singolo verso (o, in termini logici, di ogni singola *realizzazione di verso*); modello e realizzazione sono concetti correlativi. Il modello del verso determina gli elementi costanti delle realizzazioni e fissa i limiti delle variazioni.<sup>15</sup>

Lo stesso fatto metrico, dunque, è analizzabile su un asse paradigmatico ed uno sintagmatico. Il principio di *equivalenza*, però, implica il rischio di un'analisi incentrata su elementi non considerati dal poeta, come avviene ad esempio per alcuni versi di Ungaretti letti secondo uno schema accentuale piuttosto che sillabico.<sup>16</sup> Nel nostro lavoro, invece, ci focalizziamo solamente sugli elementi coscientemente impiegati dall'autore, scoprendo così le ragioni del suo comportamento metrico.

Nella metrica libera la *realizzazione* di un verso non risponde alle norme del *codice metrico tradizionale*, percepito perciò *in absentia*: la mancata realizzazione delle sue norme permette il riconoscimento del verso libero. Se un verso tradizionale si identifica con un modello astratto a cui corrisponde la sua *realizzazione*,<sup>17</sup> il verso libero non si colloca su alcun asse paradigmatico che non sia quello costituito dall'equivalenza di sillabe ed accenti, che però riguarda la natura linguistica, non metrica, del verso.

Quindi è sull'asse sintagmatico che avviene il riconoscimento di un verso libero: il contesto consente tale percezione. Tuttavia, in un secondo tempo, esso va ricondotto ad un asse paradigmatico da cui discende l'effettiva realizzazione. Il problema è che tale asse pare assente, non essendoci un modello ideale a cui riferirsi. In realtà l'asse paradigmatico è presente in due direzioni: da una parte, tramite l'allusione alla tradizione, dall'altra attraverso il codice personale del poeta.

## **2. Concetti fondamentali di verso libero**

L'assenza di una definizione precisa ed unanime di verso libero ci costringe ad osservarne le caratteristiche più da vicino, al fine di comprendere quali siano effettivamente gli elementi che contraddistinguono un verso libero da uno tradizionale. Tale approccio si rivela indispensabile per il nostro lavoro, dato che ci prefiggiamo di indagare un fenomeno che è costantemente *in fieri*, soprattutto al tempo di Corazzini. Un volta identificato il meccanismo che individua un verso libero,

---

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 200.

<sup>16</sup> Contini G., *Innovazioni metriche italiane fra Otto e Novecento*, in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, p. 593. Ne *Il sentimento del tempo*, dando un'interpretazione accentuativa dell'*Inno alla morte*, Contini considera il novenario "Amòre, salùte, lucènte" (v. 10) accentuativamente equivalente all'endecasillabo dattilico "Abbandonàta la màzza fedèle" (v. 12).

<sup>17</sup> Boldrini S., *La prosodia e la metrica dei romani*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1992, p. 85.

sarà per noi più facile stabilire quali componimenti corazziniani siano effettivamente rapportabili all'ambito della metrica libera.

Un primo caposaldo su cui basare il nostro ragionamento è che, indubbiamente, il verso libero è un'*unità di segmentazione* che consente di individuare, attraverso la segmentazione del testo, una parte del testo stesso, acquisendo così una *funzione strutturale*, poiché crea un'unità testuale identificabile visivamente tramite la disposizione grafica del testo: l'a capo.<sup>18</sup> Tale unità è *equivalente* a tutte le altre del testo perché obbedisce ad un *principio costitutivo* che però, contrariamente a quanto accade nella metrica tradizionale, è *libero*, in quanto imperniato su una concezione di versificazione *altra* rispetto alla tradizione.

Tale libertà introduce il secondo caposaldo su cui poggia il nostro lavoro, ovvero la *convenzione fra autore e pubblico*, al cui compromesso soggiace il funzionamento del principio costitutivo stesso. Il verso libero si inquadreerebbe così all'interno di una rete sociale che, riconoscendone il valore, lo concepisce come *poesia* piuttosto che *prosa* nata da una scarsa competenza metrica.

Su questo punto dobbiamo introdurre una sottile ma fondamentale distinzione, volta ad allontanarci soprattutto dalla posizione espressa da Beltrami,<sup>19</sup> secondo cui sarebbe il consenso pubblico a stabilire la natura versoliberistica di un componimento. A nostro parere, invece, tale natura è garantita esclusivamente dalla consapevolezza e volontà del poeta di comporre in versi liberi, indipendentemente dal giudizio del pubblico, di cui però terremo conto per quanto concerne le ragioni di un determinato comportamento metrico. La posizione da noi assunta evita dunque di attribuire eccessiva preponderanza all'*intentio lectoris*,<sup>20</sup> la cui fisionomia, in certi contesti storici, è difficilmente ricostruibile.

Infatti lo stesso *Verso libero* di Lucini, nascendo come apologia ed esaltazione del coraggio dei poeti che disattendevano tutte le abitudini metriche dei "pigri lettori",<sup>21</sup> dimostra come la considerazione di un componimento in versi liberi come *poesia* piuttosto che come *prosa* sorga prima negli stessi autori, per poi diffondersi solo secondariamente tra il pubblico. In conclusione, la

---

<sup>18</sup> In questa fase del nostro lavoro identifichiamo il verso libero secondo un fattore prettamente visivo per due ragioni: la prima è che, nel Novecento, la visività diviene elemento fondante della sensibilità metrica dei lettori (cfr. Genette G., *Linguaggio poetico, poetica del linguaggio* (1969), in Id., *Figure II. La parola letteraria*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 94-5); il secondo è che l'elemento sonoro, e più specificatamente ritmico, per l'individuazione di un verso libero, pone una serie di problemi che saranno discussi in dettaglio nel corso del nostro studio.

<sup>19</sup> Cfr. Beltrami P. G., *Prospettive della metrica*, in "Lingua e stile", XV, 2, aprile-giugno, 1980, pp. 281-300. Id., recensione a Cornulier *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Paris, Suil, 1982, in "Rivista di Letteratura italiana", II, 3, 1984, pp. 587-605.

<sup>20</sup> Eco U., *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 2004.

<sup>21</sup> La pigrizia dei lettori rende l'originalità impopolare, poiché il libro nuovo è sempre faticoso. Cfr. Lucini G. P., *Il Verso Libero. «Proposta»*. [in copertina] *Ragion Poetica e Programma del Verso Libero. Grammatica, Ricordi e Confidenze per servire Alla Storia delle Lettere contemporanee* [frontespizio], Milano, Edizione di «Poesia», 1908 (ristampa anastatica a cura di P. L. Ferro, Novara, Interlinea, 2008), p. 196.

*consapevolezza* determina la natura metrica di un testo, i cui versi sono liberi se l'autore li reputa tali,<sup>22</sup> indipendentemente dal fatto che il pubblico li giudichi come errore metrico, ossia *prosa*.

Il legame fra il *principio di segmentazione* ed il contesto letterario determina un fisionomia mutevole e dinamica del verso libero, i cui tratti, infatti, variano in base ad autore, epoca, esigenze stilistiche ed orizzonte di attesa.

La considerazione del *patto* letterario nella metrica libera introduce un secondo punto di dissenso con Beltrami, la cui concezione dell'*equivalenza* come criterio identificativo dell'unità di segmentazione rischia di elevare l'anis sillabismo a fattore costitutivo del verso libero, privando di ogni valore il *compromesso* fra autore e pubblico. Il fattore costitutivo della metrica libera, invece, va ricercato da un lato all'interno della natura di tale patto letterario, dall'altro nella *consapevolezza autoriale*.

### **3. Patto letterario e consapevolezza autoriale**

Il fatto che la letteratura non sia ispirazione divina, ma prodotto di un uomo sociale, la rende pienamente comprensibile solo sullo sfondo dell'ambiente in cui l'autore ha operato, la cui indagine storica e sociologica consente di spiegare la struttura di un'opera, il motivo per cui è scritta in un modo e non in un altro, le forze che hanno indotto determinate scelte anziché altre egualmente possibili. Oltre la struttura dell'opera, dunque, occorre indagare le motivazioni e le cause alla base di determinate scelte strutturali,<sup>23</sup> le quali non sono mai avulse dal contesto culturale dell'epoca, dato che il poeta deve sempre scegliere fra parlare di cose che interessino tutti in una lingua che capiscono tutti, o se rinunciare a farsi capire e chiudersi in una *torre d'avorio*.

Per tale ragione riteniamo opportuno analizzare il rapporto tra autore e pubblico, anche in virtù del fatto che nella metrica libera l'autonomia dell'autore genera nel lettore una frustrazione legata alla disillusione delle attese e all'affaticamento intellettuale causato da una maggior difficoltà ricettiva. Presupponendo che la letteratura sia l'espressione di temi, emozioni, problemi e argomenti propri dell'uomo in modi che in una determinata epoca sono considerati letterari, presupponiamo anche che vi sia un pubblico che decida cosa sia letteratura. Dunque, ogni scrittore deve scegliere se contraddire questo pubblico, ossia se adottare o meno i modi considerati letterari, i quali, fra Ottocento e Novecento, sono quelli di Carducci, d'Annunzio e Pascoli.

---

<sup>22</sup> La nostra concezione dissente da Giovannetti P., Lavezzi G., *La metrica*, op. cit., p. 17, dove si afferma che i lettori fondano la metrica libera, come dimostra la vicenda dei versicoli ungarettiani che, fino al 1925, non sono stati considerati versi. Tuttavia lo stesso esempio sostiene la nostra tesi: Ungaretti, quando compone *Il porto sepolto*, *Allegria di naufragi* e *l'Allegria*, è convinto di scrivere in versi, sebbene diversi da quelli contemplati dalla metrica tradizionale.

<sup>23</sup> Petronio G., *Racconto del Novecento Letterario in Italia (1890-1940)*, Vol. I, Milano, Mondadori, 2000.

Tale concezione implica che i poeti di fine secolo avessero una profonda consapevolezza dell'artificiosità dell'istituto poetico, dato che dovevano sapere che l'effetto innovativo del metro liberato dipendeva dalla creazione di "un sistema differenziale-contrastivo di regole e di violazioni, nella durata dell'insieme macrostrutturale del componimento, che ne assicurava la coesione intonativa, pure negli effetti di contrappunto."<sup>24</sup>

In effetti, simile consapevolezza emerge già nello stesso Pascoli, il cui congedo della lettera-saggio *A Giuseppe Chiarini* sottolinea il meccanismo di ricezione ed esecuzione del testo poetico immerso in una dialettica di competenza ed emozione, dichiarando che la prosodia e la fonetica della lingua aulica è "prodotto d'arte più che di natura."<sup>25</sup>

Stessa consapevolezza emerge in Lucini quando definisce la destinazione eteronoma del verso libero come "un'alternanza di contrasti e di paradossi ricettivi", dato che in esso non poteva verificarsi l'accettazione pacificata di un dato canone da parte del lettore, la cui collaborazione attiva per un nuovo canone poetico è considerata indispensabile. Lettore e produttore risulterebbero dunque accomunati da una simultanea competenza metrico-prosodica. Inoltre, già Lucini<sup>26</sup> collega le scelte strutturali a fattori extratestuali quali le necessità fisiologiche dei lettori, i cui sensi, assuefatti nel tempo all'urto delle sensazioni, ne richiederebbero di nuove e diverse, che però i metri tradizionali non sono più in grado di dare.

Il giudizio dei lettori è centrale sia perché l'adozione del verso libero nasce da un desiderio di originalità, e dunque implica una prospettiva che tenga conto del pubblico, sia perché molti lettori considerano i testi versoliberistici *prosa*, causando così un dibattito con certi autori. D'altro canto, simile dialettica emerge già nei progenitori francesi del verso libero:<sup>27</sup> Bertrand prima, Baudelaire<sup>28</sup> poi, abolendo con i loro poemi in prosa il confine tra i generi letterari, mettono a nudo la convenzionalità dei generi e aprono la strada ad una poesia le cui caratteristiche formali sono di volta in volta frutto di un compromesso fra autore e pubblico<sup>29</sup> che concordano sulla stessa idea di poesia. Si diffonde così una concezione relazionale della letteratura, i cui valori formali sono

---

<sup>24</sup> Bertoni A., *Dai Simbolisti al Novecento. Le origini del verso libero italiano*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 43.

<sup>25</sup> Pascoli G., *A Giuseppe Chiarini*, in Id., *Opere*, a cura di Perugi M., Milano-Napoli, Ricciardi, vol. II, p. 1994.

<sup>26</sup> Lucini G. P., *risposta all'Inchiesta internazionale sul Verso Libero*, pp. 48-55, in "Poesia", II, 9-10-11-12, ottobre-novembre-dicembre-gennaio 1906-1907, p. 48-55; ora in Aa. Vv., *Enquête internationale sur le Vers libre*, Milano, Editions de 'Poesia', 1909, p. 117.

<sup>27</sup> L'attenzione alla cultura francese è legittimata dal fatto che nella tradizione italiana la versificazione libera è meno sconvolgente: in Italia non si ha un attaccamento esclusivistico alla rima, tant'è vero che l'endecasillabo sciolto appare ben presto; l'*enjambement* non è mai apparso come figura irregolare da proscrivere; il sillabismo marcato e il libero regime accentuativo della lingua assicurano fin dalle origini un forte rilievo fonico-semanticometrico alla parola. Inoltre, la sperimentazione metrica ha esperienza plurisecolare, come dimostrano le scomposizioni dell'endecasillabo operate da Alfieri nel suo recitativo drammatico. Cfr. Giovannetti P., *Metrica del verso libero italiano (1888-1916)*, Milano, Marcos y Marcos, 1994, pp. 246-7.

<sup>28</sup> I *Petits poèmes en prose* (poi *Spleen de Paris*) del 1861 di Baudelaire presentano una prosa poetica senza ritmo costante e senza rima.

<sup>29</sup> Giusti S., *Premessa*, in Id., *La congiura stabilita. Dialoghi e comparazioni tra Ottocento e Novecento*, Milano, Franco Angeli, 2005, pp. 9-12.

connotati in maniera tale da essere di volta in volta riconosciuti dai lettori coi quali si è stipulato il patto letterario.

L'adesione a tale concezione relazionale ci costringe a prendere le distanze da Giusti,<sup>30</sup> secondo cui è il lettore a fondare la poeticità di un testo. Un simile assunto non è per noi accettabile perché il periodo da noi analizzato presenta un clima talmente ostile alla metrica libera che sono pochi i lettori disposti a considerare poesia i componimenti versoliberistici. Abbiamo pertanto deciso che la poeticità di un testo risiede nella consapevolezza del poeta intenzionato<sup>31</sup> a fare *poesia* e non prosa, limitandoci a considerare il lettore quale elemento influente sulla fisionomia del testo, ma non sulla sua *poeticità*.

Passando al fronte italiano, assistiamo nel 1885 all'uscita dei poemetti in prosa di Girolamo Ragusa Moleti,<sup>32</sup> e nel 1888 alla prima istituzionalizzazione del genere con i *Poemucci in prosa*<sup>33</sup> di Vittorio Pica, dalla cui introduzione prendiamo però le distanze, dato che pone l'accento sul lettore come fondatore del genere, sostenendo che il testo si misura sull'effetto e non sull'intenzione. Infine, nell'edizione del 1890 lo stesso Pica fa riferimento alle traduzioni dei poemetti in prosa di Baudelaire da parte di Moleti.

La diffusa consapevolezza dell'arbitrarietà metrica emerge dalla premessa di Tarchetti ai suoi *Canti del cuore*<sup>34</sup> del 1865, dove enuncia un programma di poetica basato sull'ambiguo rapporto tra testo versificato e non versificato, tra poesia in versi e poesia in prosa. Osservando le canzoni popolari, si interessa a quanto di poetico rimane a livello formale dopo che i versi sono stati volti in prosa, ovvero a ciò che resta della poesia una volta che le si toglie il metro, dimostrandosi così consapevole di quella convenzionalità letteraria emersa dapprima sul fronte francese.

L'adesione ad un regime condizionale della letterarietà è rafforzata dal tentativo di ottenere nella prosa degli effetti poetici: l'accantonamento del verso, fino ad allora unico tratto di natura costitutivo della poesia, presuppone implicitamente che la *poeticità* possa essere stabilita da un giudizio estetico e quindi *concordata* di volta in volta da autore e lettore, il cui patto ne garantisce l'esistenza al di fuori dal verso.

---

<sup>30</sup> Giusti S., *Ivi*.

<sup>31</sup> Le *intenzioni* dello scrittore, "e quindi il significato della sua opera per lui o per i suoi contemporanei," non vanno confuse con l'*uso sociale* che noi possiamo farne. Questi, infatti, sono due fatti assai diversi tra loro. Cfr. Petronio G., *L'autore e il pubblico*, Pordenone, Studio Tesi, 1981, p. 209.

<sup>32</sup> Moleti G. R., *Miniature e filigrane*, Milano, Treves, 1885.

<sup>33</sup> Pica V., *Poemucci in prosa* (*Bertrand, Baudelaire, Mallarmé*), «Fanfulla della domenica», 23 settembre 1888, poi in Id., *All'avanguardia. Studi sulla letteratura contemporanea*, Napoli, Pierro, 1890, pp. 361-80, ristampa anastatica a cura di Iermano T., Roma, Vecchiarelli, 1993.

<sup>34</sup> Tarchetti U., *Canti del cuore* [1865], in Id., *Tutte le opere*, a c. di E. Ghidetti, Bologna, Cappelli, 1967, vol. II, pp. 431-44.

Ne *Gli Aborti* di Govoni<sup>35</sup> l'arbitrarietà metrica emerge dall'esasperazione della tensione metro/sintassi da un lato, dalla contemporanea presenza di modelli tradizionali e versoliberistici dall'altro, sottolineando così energicamente l'inevitabile convenzionalità celata dietro ogni scelta metrica.

La consapevolezza dell'arbitrarietà metrica consente ai versoliberisti di considerare i propri testi come *poesia*, pur sapendo che la maggior parte del pubblico non li avrebbe recepiti come tali,<sup>36</sup> almeno fino a quando non si sarebbe stipulato un nuovo compromesso metrico. In autori come Corazzini, Govoni, Campana e Rebora tale coscienza emerge dalla sistematicità con cui è perseguito il verso libero, che si connota così come il frutto di una volontà e di una consapevolezza, e non di una scarsa conoscenza metrica. Infatti la loro produzione esplora parallelamente sia i metri consueti sia le forme libere, che vengono infine predilette.

La consapevolezza autoriale<sup>37</sup> inserisce il fenomeno versoliberistico in una prospettiva diacronica all'interno della quale è legittimo parlare di verso libero quando gli autori e il pubblico cominciano a esprimere una qualche consapevolezza circa l'esistenza del verso libero, ossia quando un verso è presentato come tale, in accordo o in reazione a una coscienza metrica e storico-letteraria presente allo scrittore e al lettore. Tale assunto consente di distinguere i testi effettivamente versoliberistici da quelli che lo sono soltanto in apparenza, proteggendoci dal rischio di considerare afferenti al campo della metrica libera testi polimetrici quali il discordo, la caccia, la frottola, il madrigale cinquecentesco, il ditirambo, la selva, la canzona libera.<sup>38</sup>

In questa prospettiva il primo testo versoliberista<sup>39</sup> è *Canti e prose ritmiche*<sup>40</sup> di Colosi, che appunto nel componimento programmatico *A' poeti nuovi* esprime la volontà di liberare il ritmo dai vincoli tradizionali, attraverso una metrica plasmata su un impulso retorico. Inoltre, la sua opera dimostra come non sempre si verifichi un approccio graduale e progressivo alla metrica libera. La

---

<sup>35</sup> Govoni C., *Gli aborti. Le poesie d'Arlecchino. I cenci dell'anima*, Ferrara, Tipografia Taddei-Soati, 1907.

<sup>36</sup> In autori come Corazzini, Govoni, Campana e Rebora il verso libero è perseguito con sistematicità, connotandosi dunque come frutto di una volontà e di una consapevolezza, e non di una scarsa conoscenza metrica. Infatti "i loro canzonieri recano le tracce ben visibili di una ricerca che per alcuni anni ha comportato l'esplorazione parallela sia dei metri consueti sia delle forme libere." L'aver infine prediletto il verso libero indica che essi "hanno ad un certo punto verificato la scarsa vitalità delle modulazioni ereditate" e "le hanno quindi volutamente abbandonate". Cfr. Giovannetti P., Lavezzi G., *La metrica*, op. cit., p. 2. Tuttavia, lo stesso Giovannetti, con l'esempio di Colosi e della sua metrica istintiva, mostra che non sempre la competenza metrica è indispensabile, contrapponendosi così a quella teoria che vedrebbe il versoliberismo come lo sbocco di un percorso metrico che va dal rispetto della tradizione ad un'infrazione e liberazione dalla stessa.

<sup>37</sup> La frase di Cicerone (*Orat.* 189: "versus saepe in oratione per imprudentiam dicimus") volta a illustrare la casuale riproduzione nella lingua parlata di versi, che però non sono riconosciuti come tali poiché il contesto non lo consente, testimonia come un verso debba inserirsi in un preciso sistema poetico fatto di rimandi, richiami, rime, parallelismi, analoghe successioni ritmiche. Cfr. Boldrini S., *La prosodia*, op. cit., p. 29.

<sup>38</sup> Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., p. 70.

<sup>39</sup> Secondo molti critici il primato spetta all'*Ultima passeggiata* di Sormani, come testimonia anche Lucini. Il verso lungo di Sormani, costituito da due unità metriche, è poco ritmato, e deve la sua compattezza a modulazioni discorsive, il cui impulso allocutivo è simile a quello di Colosi, a cui si accosta anche per la relazione stretta tra prosa e poesia e per la consapevolezza versoliberista. Cfr. Bertoni A., *Dai simbolisti al Novecento*, op. cit., p. 124.

<sup>40</sup> Colosi E., *Canti e prose ritmiche*, Palermo, Tipografia Gilberti V., 1889.

sua raccolta, infatti, testimonia che “una poesia radicalmente innovatrice, un verso privo di qualsivoglia forma di ritmicità trädita, in una parola liberissimo, può nascere improvvisamente, senza alcuna mediazione o graduazione di sorta, forte solo della propria cadenza salmodiante.”<sup>41</sup>

Una consapevolezza versoliberista emerge anche in Sormani che nel racconto *Speranza triste. Ex-voto*, parlando del suo amore, ai limiti dell’incesto, per la sorella<sup>42</sup> morta giovanissima, scrive:

Le mie prime poesie d’amore [...] ho cominciato a capire che bisognava scriverle in prosa. Erano talmente precise le cose che volevo dirle, che preferivo sbagliare i versi piuttosto che mettere una parola invece di un’altra! [...] e scrivo male ma *alto*, colle ali grandi [...].<sup>43</sup>

Dal brano emerge l’accostamento, sullo stesso piano, di poesia e prosa, dato che scrive in prosa le sue poesie d’amore. L’ipotesi che con simile espressione volesse riferirsi al contenuto, piuttosto che alla forma, è vanificata dall’affermazione secondo cui, pur di essere preciso, avrebbe preferito sbagliare i versi, denunciando così una concezione negativa del verso libero, concepito come verso sbagliato, illegittimo, sebbene dotato di maggiori capacità espressive, dato che permette di “scrivere male ma alto.”

#### **4. Alterità e relazionalità**

La natura dinamica ed *in fieri* del fenomeno versoliberistico richiede un principio fondamentale a cui ricondurre tutte le fisionomie di verso libero esistenti. Tale principio è stato individuato dai vari studiosi con elementi sempre diversi, spesso contrastanti fra loro. Fra costoro, per l’importanza che riveste nella storia del verso libero, merita di essere ricordato Cohen,<sup>44</sup> che attribuisce all’a capo il valore di elemento fondante.

Tale assunto, se storicamente si collega da un lato a Claudel,<sup>45</sup> per il quale il verso è composto “d’une ligne et d’un blanc”, dall’altro a Mallarmè, che nei *blancs* vede l’armatura intellettuale del poema, da un punto di vista argomentativo trova una conferma nelle osservazioni di E. D. Hirsch a proposito di un passo di prosa trascritto in linee versali:

---

<sup>41</sup> Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., p. 205.

<sup>42</sup> È la stessa protagonista dell’*Ultima passeggiata*. Vd. Sormani A., *Ultima passeggiata*, “Cronaca d’Arte”, II, 18, 24 aprile 1892, p. 141; poi in Aa. Vv., *Dal Simbolismo al Déco. Antologia poetica cronologicamente disposta*, a cura di Viazzi G., Torino, Einaudi, 1981, II, pp. 323-6.

<sup>43</sup> Sormani A., *Speranza triste. Ex-voto*, “Gazzetta letteraria”, XIII, 34, 24 agosto 1889, p. 267-268; *Ivi*, 35, 31 agosto 1889, pp. 274-5.

<sup>44</sup> Cohen J., *Structure du langage poétique*, Parigi, 1966, p. 57.

<sup>45</sup> Claudel P., *Position et propositions*, Parigi, 1928, p. 64.

le parole stampate come versi sono lette seguendo certe convenzioni, ricercando un'isocronia attraverso l'accelerazione o il rallentamento nella pronuncia delle sillabe. Dunque, l'indice semiologico dell'a capo fa scattare un gruppo di convenzioni acquisite.<sup>46</sup>

Dunque l'a capo attiva, attraverso la trascrizione versale, le convenzioni del genere letterario, attribuendo al verso una serie di implicazioni che invece sarebbero assenti se lo stesso identico testo fosse trascritto in prosa. Emerge così l'importanza del rapporto autore e pubblico, il cui compromesso su uno stesso codice configura modo di lettura, ricezione ed esecuzione del verso, ossia i suoi valori fonici, timbrici, tonali e metrici. Una delle più frequenti convenzioni consiste in una pronuncia rallentata, atta a stabilire una correlazione fra sillabe toniche ed atone volta alla scoperta della figura metrica implicita e delle pause su cui si commisurano le parole e i gruppi sintagmatici.

In conclusione, l'unità visuale non è un semplice artificio tipografico, ma un elemento strutturale con cui si crea il ritmo basato su un sistema di pausazione e d'intonazione condiviso. Il segmento versale evidenziato dall'a capo si configura dunque come uno spazio condensato in cui gli accenti, assumendo particolare rilievo, strutturano il verso su un rapporto di durate verbali o sintagmatiche.

Tuttavia l'a capo non può assurgere a principio fondamentale del verso libero, dato che in passato il verso era individuato sulla base di un criterio sonoro, non visivo. La partizione grafica, infatti, è l'indice primario della poesia moderna.<sup>47</sup>

Necessitando di un principio universale che ci consentisse di individuare quali testi corazziniani fossero da considerarsi in versi liberi, abbiamo adottato una prospettiva paradigmatica e sintagmatica, giungendo così alla scoperta di due principi identificativi applicabili, anche separatamente, a qualsiasi componimento versoliberista.

Sull'asse paradigmatico è l'*alterità* rispetto alla tradizione ad indicare un verso libero, il cui schema sillabico non equivale ad alcun paradigma del *codice metrico* tradizionale; sull'asse sintagmatico, invece, è la *relazionalità* tra i versi ad individuarlo, quando la sua struttura e posizione, rapportata agli altri versi del testo, risulta *libera*. Questi due principi consentono l'identificazione oggettiva di qualsiasi verso libero: versi liberi isolati, versi non tradizionali ma isosillabici, versi anisosillabici, versi tradizionali in contesti metrici anomali.

---

<sup>46</sup> Hirsch E. D., *Teoria dell'interpretazione e critica letteraria*, trad. it., Bologna, 1973, pp. 102-4.

<sup>47</sup> La lirica *Soldati* di Ungaretti deve alla partizione grafica la sua originale scansione: in essa vi è un implicito confronto dialettico fra misure tradizionali e misure nuove. Inoltre, grazie alla partizione grafica essa può essere concepita non come una coppia di settenari, ma come una quartina suddivisa in misure parallele 4+3, 4+3. Cfr. Pazzaglia M., *Teoria e analisi metrica*, Bologna, Pàtron, 1974, p. 253.



## 5. Codici metrici

La mancata adesione ad un *codice metrico tradizionale* non presuppone il rifiuto assoluto di qualsiasi tipo di *codice*. Infatti, nella *competenza metrica* dell'autore, possiamo individuarne vari. Da un lato vi è, *in absentia*, il *codice della tradizione*, rispetto a cui ci si pone o in opposizione o in continuità;<sup>48</sup> dall'altro vi è l'allusione a tale codice, e dunque un *codice tradizionale alluso*,<sup>49</sup> le cui forme sull'asse paradigmatico sono continuamente *in fieri*, poiché l'allusione può esser realizzata in infinite maniere; dall'altro lato ancora vi è un *codice nuovo di riferimento*, fondato da coloro che per primi si pongono metricamente in opposizione alla tradizione e che diventano a loro volta modelli e maestri per i poeti successivi.

A questi tre codici metrici, relazionati più o meno strettamente alla tradizione, si affianca un quarto codice, il *codice personale*, realizzato dal poeta stesso che, fondando una metrica nuova e personale per le sue esigenze, si dà delle regole proprie, magari mai esplicitate, per la costruzione metrica dei testi; regole rintracciabili attraverso lo studio dei rapporti di equivalenza.<sup>50</sup>

Al fine di evitare confusioni, chiariamo che, se rispetto alla tradizione *codice nuovo di riferimento* e *codice personale* sono equivalenti, essi non lo sono rispetto al poeta che si prende di volta in volta in considerazione. Infatti, mentre il *codice nuovo di riferimento* agisce da modello per i seguaci del poeta che l'ha inventato, il *codice personale* riguarda esclusivamente il poeta che l'ha inventato; solo in seguito esso, se decodificato e accettato, diviene un *codice nuovo di riferimento*. Allo stesso modo, un poeta può realizzare un *codice personale* riferendosi al *codice personale* di un predecessore, il cui codice in quel momento è dunque per lui un *codice nuovo di riferimento*. Ovviamente il *codice personale* è originale solo se diverso dai *codici nuovi di riferimento*.

Un esempio chiarisce meglio questo intricato rapporto fra codici e denominazioni basate sulla prospettiva adottata. Al proposito si rivela utilissimo il caso di Ungaretti che, componendo *Il porto sepolto*, fa riferimento al suo proprio *codice personale*. Tuttavia, la stessa identica opera diviene, per i poeti successivi, un *codice nuovo di riferimento*.

---

<sup>48</sup> Al riguardo Lucini e Marinetti vedono il verso libero in continuità con la tradizione. Anche per Contini il verso libero innova in relazione alla metrica tradizionale: D'Annunzio e Pascoli sono i più grandi versoliberisti. Tuttavia Giovanetti/Lavezzi obiettano che il verso libero non è necessariamente innovativo dato che Pascoli e D'Annunzio non erano percepiti come innovatori, bensì come primitivi, poiché recuperavano un ritmo primitivo, inconscio. Vd. Contini G., *Innovazioni metriche*, op. cit., pp. 587-99. Giovanetti P., Lavezzi G., *La metrica*, op. cit., p. 20.

<sup>49</sup> È il caso delle forme nascoste all'interno di altre forme, della modifica di forme tradizionali di cui però si intravede il 'fantasma', di versi regolari contenuti dentro versi irregolari, del 'fantasma' metrico di certi schemi sillabici.

<sup>50</sup> Vd. quanto descritto sopra.

Inoltre, può esistere sia più di un *codice nuovo di riferimento*, quando un poeta prende a modello versoliberisti diversi, sia più di un *codice personale*, quando un poeta, nel corso della sua carriera, crea *codici personali* diversi.

Infine, notiamo che il *codice nuovo di riferimento* esiste solo per i poeti che effettivamente si rifanno ad esso, elevandone il creatore a modello metrico. Qualora tale modello non sia rispettato in maniere assoluta, occorre considerare un altro tipo di codice, il *codice nuovo di riferimento alluso*, che presenta lo stesso meccanismo del *codice tradizionale alluso*, con la differenza che l'allusione non riguarda più la tradizione ma il *codice nuovo di riferimento*. Un esempio di tale codice è in Montale che in *Epigramma*,<sup>51</sup> rovesciando l'esametro carducciano, allude alla metrica di Sbarbaro, per opporsi allusivamente a Carducci o a d'Annunzio.

Sottolineiamo che *codice nuovo di riferimento* e *codice personale* possono coincidere con un *codice tradizionale alluso*, qualora entrambi siano stati creati alludendo alla tradizione. Nel nostro lavoro, però, onde evitare equivoci, parleremo di *codice tradizionale alluso* solo per quei componimenti in cui è effettivamente ravvisabile una tradizione.

In conclusione, l'asse paradigmatico è costituito dalla tradizione metrica, ma anche dalle *infrazioni* ad essa, le quali, nel corso del tempo, sono decodificate fino a divenire tradizione esse stesse. Le infrazioni, infatti, se in un primo momento si presentano come *parole*, in seguito assurgono alla *langue* o perché considerate parte di un *codice nuovo di riferimento* o perché concepite come elemento del proprio *codice personale*.

L'appartenenza delle infrazioni metriche ad un *codice* è giustificata dal fatto che esse non sono casuali, frutto di negligenza, ignoranza o scarsa maestria poetica, bensì fortemente volute dal poeta stesso, che appunto le ripete sistematicamente. Il giudizio del pubblico dipenderà, da un lato, dalla conoscenza o meno del *codice personale* dell'autore, dall'altro, dalla sua accettazione o rifiuto.

I confini tra tali codici sono incerti e non netti poiché molte forme novecentesche alludono ad una tradizione che non sempre è chiaramente identificabile.<sup>52</sup> Tuttavia, manteniamo la nostra terminologia in quanto funzionale all'analisi di una versificazione *in fieri*.

Tali codici sono individuabili solamente da una prospettiva diacronica, poiché è nel corso del tempo, attraverso il mutare delle poetiche e del gusto, che un *codice personale* diviene un *codice nuovo di riferimento*. Al proposito osserviamo che la metrica barbara carducciana, i canti di Tommaseo, la canzone libera leopardiana, la strofe lunga dannunziana sono esempi di forme metriche che, in un primo momento, fanno riferimento al *codice tradizionale alluso* o ad un *codice personale*, e che diventano in seguito, per i successori, testi portatori di un nuovo codice metrico,

---

<sup>51</sup> Montale E., *Epigramma*, in Id. *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2007, p. 19.

<sup>52</sup> Giovannetti P., Lavezzi G., *La metrica*, op. cit.

ossia *codici nuovi di riferimento*. In un terzo tempo, inoltre, alcuni di questi testi son divenuti *codici tradizionali*.

Gli stessi *codici metrici tradizionali*, non essendo affatto *piatti* ed essendosi sviluppati nel tempo, possono aver conosciuto un momento storico in cui non erano affatto *codici nuovi di riferimento*. Infatti “sono le leggi dell’equilibrio estetico e la forza della tradizione ed educazione poetica del pubblico letterario a determinare il predominio dell’uno o dell’altro sistema metrico.”<sup>53</sup>

Ne consegue che, da un lato, il patto è visibile nel modo in cui è costruito il verso, dall’altro, l’invenzione metrica è percepibile solo se si è a conoscenza della tradizione, la deviazione dalle cui norme convenzionali costituisce l’elemento di novità.<sup>54</sup> Il *codice*, dunque, non è costituito da una normativa rigida che escluda ogni eccezione, bensì da una *norma media* da cui si può più o meno ampiamente deviare.

Tale *norma media* è legittimata proprio dal fatto che il verso libero sia costruito sulla base di un’infrazione,<sup>55</sup> connotando la deviazione artistica sia come il principio su cui si configura il nostro sistema dei codici, sia come l’elemento che consente la presenza *per absentia* del codice tradizionale stesso.

La costruzione di un *codice personale*, dunque, registra in sordina la presenza di una norma:

il verso, perduto quello scheletro o schema a partir dal quale poteva tentare, vera *barre d’appui*, tutti i volteggi, non poteva non cercare di scernere, come che sia, un tegumento, o procurarselo, pena la propria morte in quanto verso e cioè l’inutilità di ogni distinzione tipografica dalla prosa. E invero così ha fatto la maggior parte dei poeti in versi liberi, riducendo insomma, volontariamente, quella «astratta» libertà e compiendo, ciascuno per proprio conto, una convenzione privata tra sé e sé, una recinzione metrica; come ci fu una recinzione linguistica.<sup>56</sup>

Dunque la metrica libera inventa e nasconde il proprio codice,<sup>57</sup> soggiacendo a regole personali create dal poeta unicamente per quella determinata opera.<sup>58</sup> Vi è quindi una libertà nella scelta delle regole, ma non una totale assenza di esse, presupponendo così un’invarianza ad un livello che non è più metrico ma metricologico.<sup>59</sup>

<sup>53</sup> Tomaševskij B., *Sul verso*, op. cit., pp. 190-1.

<sup>54</sup> Uspenskij B. A., *Sulla semiotica dell’arte*, in Aa. Vv., *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, a cura di Faccani R., Eco U., Milano, 1969, pp. 87-90.

<sup>55</sup> Salibra E., *Considerazioni sul verso libero*, in Id., *Voci in fuga. Poeti italiani del primo Novecento*, Napoli, Liguori, 2005, p. 298.

<sup>56</sup> Fortini F., *Saggi italiani* [1974], Bari, De Donato, ora Milano, Garzanti, 1987.

<sup>57</sup> La sentenza di T. S. Eliot, fatta propria anche da Pound, è significativa della presenza di regole nelle composizioni in versi liberi: “Nessun verso è libero per chi vuol fare un buon lavoro.” Vd. Pound E., *Saggi letterari*, trad. it., Milano, 1973, p. 30.

<sup>58</sup> Lucini G. P., *risposta all’Inchiesta*, op. cit., p. 118. Tale concezione vale soprattutto per il verso libero inteso come trascrizione dell’interiorità, la quale muta di opera in opera, esigendo sempre nuove forme espressive.

<sup>59</sup> Salibra E., *Considerazioni*, op. cit., p. 298.

Un utile apporto per la configurazione del sistema dei codici proviene dalla metrica delle origini, i cui meccanismi di genesi e sviluppo presentano analogie con quelli versoliberistici: la metrica libera, come quella del Duecento,<sup>60</sup> è priva di una vera e propria trattazione sistematica. Lo studioso è così costretto ad estrapolare tale metrica dai testi stessi, anche a causa del fatto che i primi trattati sull'argomento, come quello di Lucini<sup>61</sup> o di Buzzi,<sup>62</sup> risultano caotici e faziosi.

Il suo meccanismo genetico, inoltre, è molto simile se non identico a quello presente in campo versoliberistico, dato che una forma tradizionale nasce o attraverso la ripresa di una forma metrica della tradizione italiana o di un'altra tradizione linguistica, o attraverso un atto creativo di un autore la cui opera si pone come modello.<sup>63</sup>

L'analogia riguarda soprattutto il meccanismo che porta un *codice personale* ad assurgere a *codice nuovo di riferimento*, in virtù del prestigio che il modello di un autore esercita.<sup>64</sup> In definitiva, un *codice nuovo di riferimento* diviene tale perché il poeta versoliberista svolge un'azione codificante simile a quella che Dante e Petrarca hanno svolto per l'endecasillabo.

Anche la distinzione fra creazione di *singole forme metriche* (sonetto, canzone) e creazione di *forme di verso* (endecasillabo)<sup>65</sup> si rivela applicabile al verso libero, che si pone in maniera *altra* rispetto alla tradizione sia a livello di *forma metrica* sia a livello di *schema sillabico interno*.

## **6. Rifiuto teorizzazioni esistenti e nostra classificazione**

La letteratura critica offre un ampio ventaglio di classificazioni astratte di verso libero, contrariamente al luogo comune secondo cui “una tipologia generale dei metri liberi non è stata fatta.”<sup>66</sup> Tuttavia, nonostante la generosità dell'offerta, nessuna di esse soddisfa le nostre esigenze, inducendoci così a creare una nostra catalogazione personale, volta soprattutto a soddisfare la nostra esigenza di individuare oggettivamente un verso libero e sottoporlo ad analisi. Prima di presentare la nostra catalogazione riteniamo opportuno illustrare le ragioni per cui non abbiamo reputato soddisfacenti le varie teorizzazioni esistenti, limitando la nostra spiegazione a quelle principali.

---

<sup>60</sup> Beltrami P. G., *La metrica italiana*, op. cit., p. 62.

<sup>61</sup> Lucini G. P., *Il Verso Libero*, op. cit.

<sup>62</sup> Buzzi P., *Il verso libero* [1908], in Aa. Vv., *I poeti futuristi*, Milano, Edizioni futuriste di “Poesia”, 1912, pp. 43-8.

<sup>63</sup> Ne sono un esempio la canzone dei provenzali (intesa come forma metrica, non come genere letterario), che riprende le forme del *versus* mediolatino; la canzone italiana, che riprende le forme della canzone provenzale; il sonetto, che è una creazione di Giacomo da Lentini e che riprende però le funzioni, se non proprio la struttura, della stanza della canzone. Cfr. Beltrami P. G., *La metrica italiana*, op. cit., p. 73.

<sup>64</sup> Esempio è l'azione codificante di Dante e Petrarca sull'endecasillabo, dopo i quali, appunto, le forme non canoniche dell'endecasillabo diventano un segno di trascuratezza metrica. Cfr. *ibidem*.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> Menichetti A., *Prima lezione di metrica*, Roma-Bari, Laterza, 2013, p. 123.

Cominciando da Mengaldo,<sup>67</sup> osserviamo che i suoi tre principi<sup>68</sup> identificativi risultano limitanti poiché tutti quei testi non tradizionali che non presentano la simultanea presenza di questi tre fattori vengono collocati nell'ambito della *metrica liberata*, che lo stesso studioso introduce *a posteriori* per riferirsi a quei fenomeni metrici che la sua trattazione non riesce a spiegare. La nostra perplessità nasce dal fatto che simile classificazione esclude dal “panorama della libertà metrica quasi tutti i componimenti di Corazzini,”<sup>69</sup> rivelandosi non solo inutile, ma perfino dannosa per il nostro lavoro.

Un'altra classificazione da cui prendiamo le distanze è quella di Brioschi/Di Girolamo,<sup>70</sup> che ha il merito di rappresentare un compromesso fra realtà diacronica e tipologia astratta e, non considerando i problemi rimici e strofici, di semplificare utilmente la schematizzazione isolando alcuni principi costitutivi invariati.

Tuttavia essa si basa su principi eterogenei e non univoci. Infatti, se *polimetria* e *anisosillabismo* occupano l'asse sintagmatico, poiché identificati tramite la disuguaglianza dei versi; *verso accentuativo* e *verso-frase* concernono gli elementi strutturali ossia, rispettivamente, i fattori linguistici soprasegmentali e i fattori metro-sintattici; mentre *riadattamento della metrica barbara* e *verso lineare* sono individuati attraverso rapporti paradigmatici che non ci appaiono chiari, dato che il *verso lineare* chiama in causa anche un fattore visivo.

Tali criteri identificativi omogenei ci costringono a rifiutare tale classificazione, nonostante essa sia valida per quanto riguarda la terminologia e l'individuazione di tipologie quali il *verso-frase* e il *verso accentuale*. E nemmeno il fatto che nel *riadattamento della metrica barbara* sia ravvisabile il corrispettivo del nostro *codice nuovo di riferimento alluso* costituisce elemento sufficiente per impedirne l'abbandono.

La classificazione di De Rosa/Sangirardi<sup>71</sup> risulta una delle più dettagliate e complete sotto il profilo dello schema interno del verso, tuttavia, non considerandone la collocazione all'interno di una forma metrica, se non limitatamente alla *polimetria* e all'*anisosillabismo*, non si rivela proficua

---

<sup>67</sup> Mengaldo P. V., *Questioni metriche novecentesche*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 27-74.

<sup>68</sup> Rima non strutturante; Anisosillabismo e misure lunghe; Assenza di isostrofismo.

<sup>69</sup> Giovannetti P., Lavezzi G., *La metrica*, op. cit., p. 4.

<sup>70</sup> Essa è costituita dalle categorie di polimetria; anisosillabismo; riadattamento metrica barbara; verso accentuativo; verso-frase; verso lineare. Cfr. Brioschi F., Di Girolamo C., *Elementi di teoria letteraria*, Milano, Principato, 1984.

<sup>71</sup> La classificazione poggia su due tipologie principali. La prima, riguardante i versi caratterizzati da una residua forma di sillabismo, comprende *polimetria*; *anisosillabismo*; *verso lungo composto*; *verso lungo liberato* (tredecasillabo). La seconda, concernente i versi caratterizzati dal profilo ritmico, comprende *cellule ritmico-sillabiche* (costruite secondo una concezione tradizionale di *ictus*: gli anfibrachi di Palazzeschi e gli anapesti di Pavese); *metrica accentuativa* (prosodia basata su un tipo di accentuazione di natura diversa da quella tradizionale, molto vicina a quella delle lingue germane o slave); *verso ritmico-sintattico* (suddiviso in verso-frase e verso sintattico). Cfr. De Rosa F., Sangirardi G., *Introduzione alla metrica italiana*, Firenze, Sansoni, 1996, pp. 310-44.

per il nostro lavoro quando vogliamo studiare, oltre allo *schema* sillabico, anche la *forma* versoliberistica.

Anche la tipologia offerta da Décaudin,<sup>72</sup> per quanto valida sotto certi aspetti, non risulta idonea, dato che la letteratura presenta una serie di sperimentazioni metriche non riconducibili a tale classificazione, soprattutto quando si tratta di versi liberi dal valore macro-strutturale, quali la ‘strofe lunga’ dannunziana o le ‘armonie sinfoniche’ luciniane.

L’inadeguatezza delle varie classificazioni esistenti è imputabile soprattutto alla mancata considerazione, nella loro costruzione, dei principi di *alterità* e *relazionalità*, tenendo conto dei quali abbiamo deciso di costruire una nostra classificazione versoliberistica.

Riguardo tali principi, osserviamo che la loro simultanea presenza in un testo non è né indispensabile né sempre possibile, dato che si riferiscono a due dimensioni diverse, rispettivamente all’asse paradigmatico e a quello sintagmatico. Tuttavia tale distinzione non è netta, perché la *relazionalità* implica l’*alterità*: i versi liberi si *relazionano* in maniera *altra* rispetto alla tradizione; mentre la stessa *alterità* di un verso libero isolato è tale in virtù di una *relazionalità per absentia* non contemplata sull’asse paradigmatico tradizionale.

Abbiamo comunque preferito distinguere nettamente i due principi per ragioni di chiarezza espositiva, in vista dell’obiettivo di spiegare l’inadeguatezza della *relazionalità* quale unico fattore identificativo: un verso isolato, pur non relazionandosi con altri versi, appartiene alla metrica libera in virtù dell’*alterità* rispetto alla tradizione.

Adottati questi presupposti, possiamo ad osservare che il termine *verso libero* indica due strutture astratte della versificazione, i cui singoli elementi si collocano in una maniera libera, ossia *altera*, rispetto alla tradizione. Il primo di essi è la *forma metrica*, individuata attraverso le relazioni che un verso instaura con gli altri versi: il verso si posiziona *liberamente* nel testo, indipendentemente dai vincoli della tradizione, occupando una posizione che non è volta alla ricostruzione di una forma tradizionale.

Inoltre, per i componimenti con più di una strofa, adottiamo i concetti di *isostrofismo* ed *anisostrofismo*, che però non sono fattori costitutivi del verso libero, bensì solo una sua manifestazione formale. Per il primo si può constatare che la libertà si manifesta a livello di *alterità*, ma non di *relazionalità*: tutte le strofe si attengono allo stesso schema fornito dalla prima di esse. La libertà, dunque, è solo a livello paradigmatico, poiché tali forme metriche sono regolate al loro

---

<sup>72</sup> Décaudin individua tre tipologie: la prima concerne il verso che interpreta liberamente le misure tradizionali, di cui rifiuta certe convenzioni prosodiche stabilendo un rapporto col modello che non è di rottura; la seconda riguarda il versetto, che sembra nascere da una dilatazione e metamorfosi della prosa; la terza si riferisce al verso di più di dodici sillabe (cioè superiore alla massima durata istituzionale) che non sembra rispondere a nessuna preoccupazione di misura e di sonorità. Cfr. Décaudin M., *Le vers d’Apollinaire*, in Aa. Vv., *Le vers français au XXe siècle*, a cura di Parent M., Parigi, 1967, pp. 163-72.

interno ma libere dai vincoli della tradizione. In questo caso il nostro obiettivo è identificare il principio su cui è costruita la strofa stessa. Al contrario, nell'*anisostrofismo*, la libertà è sia a livello paradigmatico che sintagmatico, con la conseguenza che le varie strofe non si basano tutte sullo stesso principio costruttivo.

L'analisi della strofa, dunque, implica il principio della *relazionalità*: il verso, indipendentemente dallo schema ritmico, è libero poiché stabilisce libere relazioni con gli altri versi da un lato, tali relazioni non rispondono ad un paradigma strofico tradizionale dall'altro. Il contesto permette così l'individuazione del verso libero. Un contesto che può essere costituito non solo da forme metriche non tradizionali, ma anche da un insieme di versi regolari in cui uno si differenzia dagli altri costituendo così un'anomalia che lo rende libero: in un sonetto regolare l'anomalia è rappresentata dalla presenza di un settenario.

La seconda struttura astratta a cui si riferisce il termine *verso libero* è lo *schema metrico interno*, la cui *libertà* riguarda il posizionamento e la relazionalità dei suoi elementi strutturali, che appunto si relazionano in maniera libera. In altri termini, abbiamo una *relazionalità* interna al verso stesso. Onde evitare confusioni, precisiamo che *schema metrico interno* e *codice metrico* coincidono solo in parte, poiché il *codice metrico* è più ampio e riguarda tutti gli istituti metrici strutturali.

La fisionomia dello *schema* emerge, da un lato, attraverso il ricorso al principio di equivalenza o di commisurabilità,<sup>73</sup> che evidenzia gli elementi strutturali e il ritmo dalla loro ripetitività; dall'altro, dall'irriducibilità di tale fisionomia ai metri tradizionali. Ovviamente il principio di equivalenza è inapplicabile ai componimenti monoversali, anisosillabici o polimetrici; in tal caso, nella coscienza del lettore, si attivano altri fattori identificativi: a livello sintagmatico, la disposizione grafica, l'a capo, suggerisce la possibilità di uno *schema metrico interno*; a livello paradigmatico, l'irriducibilità ad un metro tradizionale attiva la percezione di un *codice* nuovo.

Tali fattori *altri* risultano fondamentali per la legittima inclusione nella nostra analisi di tutti quei versi che, secondo Cornulier,<sup>74</sup> andrebbero esclusi in quanto aritmici. La nostra presa di distanza da simile concezione dipende anche dal fatto che la sua conseguenza più rischiosa è la messa in discussione dell'esistenza stessa del verso libero.

Combinando tali due strutture astratte e applicando i principi di *relazionalità* e *alterità* abbiamo creato una classificazione tipologica in grado di racchiudere qualsiasi espressione storica di verso libero. La sua fisionomia muta in base alla prospettiva strutturale adottata, dunque, osservando i fenomeni dalla prospettiva dello *schema interno del verso* registriamo:

---

<sup>73</sup> Beltrami P. G., recensione a Cornulier *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, (Paris, Seuil, 1982), "Rivista di Letteratura italiana", II, 3, 1984, pp. 587-605.

<sup>74</sup> Cornulier B. De, *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Paris, Suil, 1982, p. 39.

- Versi tradizionali in strutture strofiche non tradizionali.
- Versi anomali isosillabici o anisosillabici in strutture irregolari isostrofiche o anisostrofiche.
- Versi anomali isosillabici o anisosillabici in strutture tradizionali.

Da una prospettiva della *forma metrica* abbiamo:

- Struttura tradizionale con versi tradizionali anisosillabici.
- Struttura tradizionale con versi anomali isosillabici o anisosillabici.
- Struttura irregolare isostrofica o anisostrofica con versi anomali isosillabici o anisosillabici.
- Struttura irregolare isostrofica o anisostrofica con versi tradizionali.
- Struttura polimetrica con versi tradizionali o con versi anomali.

I componenti monoversali sono catalogabili come:

- Verso tradizionale isolato.
- Verso anomalo isolato.

In sintesi, si ha versoliberismo sia in presenza di versi tradizionali la cui disposizione crea contesti anomali, sia in presenza di versi il cui schema metrico interno non è riconducibile ad un paradigma della tradizione.

Con tale catalogazione prendiamo definitivamente le distanze da Giovannetti<sup>75</sup> che, constatando che la fisionomia del verso libero cambia da autore ad autore, considera l'anisosillabismo il minimo comune denominatore di alcuni<sup>76</sup> poeti. Per quanto l'anisosillabismo, in virtù dell'ode anisosillabica di Domenico Gnoli,<sup>77</sup> rivesta un ruolo centrale nella genesi del versoliberismo, esso non è adatto per tutti i testi, specificatamente per le poesie monoversali, polimetriche, o con versi tradizionali misti a versi anomali e viceversa.

<sup>75</sup> Giovannetti stesso riconosce il pericolo di tale definizione generica, che legittimerebbe a considerare versi liberi "le cacce trecentesche e i madrigali del Cinquecento, le frottole e i ditirambi, le selve drammatiche e le canzoni leopardiane, e così via". Cfr. Giovannetti P., Lavezzi G., *La metrica*, op. cit., pp. 2-4.

<sup>76</sup> Ungaretti, Montale, Quasimodo, Pavese, Sereni, Luzi, Zanzotto, Pasolini, De Angelis e Cucchi.

<sup>77</sup> Tuttavia l'ode di Gnoli è preceduta da testi anisosillabici quali il *Cantico delle creature*. Cfr. Viviani A., *Dal verso libero all'aeropoiesia (1905-1942)*, Torino, Paravia, 1942, pp. 122-3, secondo cui il *Cantico delle creature* è in versi liberi. Per Giovannetti/Lavezzi, invece, tale definizione è valida per una sensibilità metrica novecentesca, ma è storicamente inaccettabile. Cfr. Giovannetti P., Lavezzi G., *La metrica*, op. cit., p. 14.



La validità della nostra classificazione, inoltre, deriva dalla sua compatibilità con tre istituti metrici dalla trasversale ed inscindibile presenza con le scelte versali stesse, ovvero strofa, rima e disposizione grafica del testo i quali, tra l'altro, consentono l'identificazione di un verso libero:

Ognuno di questi fenomeni agisce variamente nei diversi tipi versali [...] e contribuisce a definirlo. Ad esempio: la presenza di certe forme di strofismo e di certi tipi di rima è una caratteristica fondante del verso breve; l'assenza di tali fenomeni sembra invece "motivare" il verso lungo whitmaniano o versetto; e nella dimensione dell'atonalità o del verso accentuativo è possibile che la scomparsa dello strofismo concomiti con una residua presenza della rima; e così via.<sup>78</sup>

### **6.1 Classificazione di schemi metrici interni**

Accingendoci ad analizzare la metrica libera corazziniana e volendo offrirne una catalogazione, abbiamo creato una griglia terminologica in grado di racchiudere i vari *schemi metrici* da noi individuati. La sua validità è limitata ai versi liberi di Corazzini, dal momento che l'estrema libertà del verso libero non consente la creazione di una tipologia universale che ne inglobi tutte le manifestazioni. Registriamo:

- Verso libero breve
  - Dattilico-logaedico.
  - Giambico.
- Endecasillabi anomali
  - Endecasillabo ipermetro/ipometro<sup>79</sup>
  - Endecasillabo di 5<sup>o</sup><sup>80</sup>
  - Nascosto<sup>81</sup>
- Versi lunghi sillabici doppi
- Versi lunghi sillabici composti<sup>82</sup>
- Tredecasillabo
- Versi lunghi sillabici<sup>83</sup>
  - Dodecasillabo

---

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 176.

<sup>79</sup> Mengaldo li distingue ricorrendo a un criterio *contestuale* ed *immanente*. Vd. Mengaldo P. V., *Questioni metriche*, op. cit., pp. 44-5.

<sup>80</sup> A volte diviene un misura-ponte: 9 + 2 oppure un doppio senario.

<sup>81</sup> Trans-versale oppure subversale.

<sup>82</sup> Derivano soprattutto dall'esametro barbaro e dall'alessandrino francese (Lucini, Marinetti, Buzzi).

<sup>83</sup> Per correttezza metodologica anche il tredecasillabo andrebbe inserito nella categoria *Versi lunghi sillabici*, tuttavia optiamo per una classificazione separata in virtù della sua importanza nella metrica novecentesca.

- Verso di 14/15/16/17/18/19/21 sillabe
- Versetto o versetto whitmaniano

## **7. Nuovi componenti in versi liberi**

Basandoci sui concetti appena esposti, procediamo all'identificazione dei componenti corazziniani versoliberistici. Tale operazione porta, da un lato, alla correzione di certa terminologia impiegata dalla critica, dall'altro, ad un ampliamento della catalogazione dei suddetti testi.

La questione della terminologia può essere affrontata in maniera funzionale se si fa riferimento a Benevento<sup>84</sup> e alla sua catalogazione, o per meglio dire *regesto metrico*, dell'opera corazziniana. Nel suo lavoro, infatti, il critico impiega il termine *semiliberi* in riferimento a dei componenti i cui versi possiedono una fisionomia non strettamente tradizionale, ma nemmeno totalmente innovativa.

Ad esempio, in riferimento alle strofe varie di settenari ed endecasillabi di *Romanzo sconosciuto* definisce il componimento “quasi una poesia di versi semiliberi.”<sup>85</sup> Il termine è sintomatico, in quanto impiegato per un testo poetico dotato di anisostrofismo ed anisosillabismo, ma che in realtà non differisce dalle altre poesie giudicate dallo stesso critico come versi liberi. L'aggettivo *semi*, in pratica, indica quel residuo di metricità ravvisabile nello schema interno dei versi stessi, i quali però sono disposti liberamente.

Il nostro approccio rifiuta categoricamente tale terminologia. Infatti, stando al nostro sistema di analisi, possiamo concludere che in *Romanzo sconosciuto*, dato che non è rispettata la *forma*, abbiamo a che fare con dei veri e propri versi liberi caratterizzati da una struttura *formale libera* con *versi tradizionali*, ovvero da una combinazione di *forma* e *schema interno*.

Anche *L'anello* è definito da Benevento con lo stesso termine. Effettivamente tale componimento presenta dei versi riconducibili ai metri tradizionali solo attraverso forzose sinalefi che contrastano con l'andamento prosodico naturale, accostando più *ictus* consecutivamente. Tuttavia, al di là di queste anomalie, indubbiamente si tratta di versi tradizionali, dato che l'ultimo *ictus* rientra in una delle posizioni contemplate dalla tradizione. A livello di forma metrica, inoltre, le rime e lo schema sillabico non danno luogo ad alcuna struttura. Siamo dunque davanti ad una modesta polimetria che però, stando ai principi esposti in questo capitolo, è interpretabile come espressione della metrica libera, legittimandoci a considerare tale poesia come un testo versoliberistico.

<sup>84</sup> Benevento A., *Sergio Corazzini*, Napoli, Loffredo, 1980.

<sup>85</sup> *Ivi*, p. 33.

Precisiamo inoltre che, per quanto la *forma* de *L'anello* assomigli ad un madrigale, la presenza di un novenario al settimo verso<sup>86</sup> vanifica tale accostamento, dato che il madrigale richiede la presenza di endecasillabi e settenari variamente rimati, con possibili rime irrelate, ed una lunghezza non superiore agli 11-12 versi.

Tutt'al più Corazzini compone un madrigale anomalo, che contempla le presenze di un solo settenario e di un ottonario/novenario; riguardo gli endecasillabi, inoltre, notiamo che sono anomali anch'essi, poiché dotati di un profilo sillabico non contemplato dalla tradizione, con *ictus* o contigui o assenti o deboli in 4° e 5° posizione. Insomma, siamo in presenza di un versoliberismo interno alla tradizione, la quale è utilizzata come fonte da cui trarre i vari elementi necessari alla liberazione metrica.

Proseguendo l'osservazione del regesto metrico di Benevento, notiamo che identica denominazione presentano *Il Ritorno*, caratterizzato da una lunga strofa polimetrica di novenari e senari con qualche rima, e *Trittico*, le cui tre strofe presentano caratteristiche simili a quelle osservate ne *L'anello*.

Osservando le poesie definite *semiliberi* deduciamo che il critico impieghi tale espressione per identificare quei testi monostrofici che paiono ricalcare la strofe lunga dannunziana. L'inadeguatezza di tale termine emerge chiaramente dal fatto che *Il ritorno* e *Vigilavano le stelle* siano definiti, rispettivamente, *semiliberi* e *versi liberi*, nonostante a livello formale la differenza consista nella presenza di strofe eterogenee nel secondo componimento.

L'impiego di una definizione apposita per la presenza di un'unica strofa è errato. Infatti, in base alle esigenze espressive, si ricorrerà ad una o più strofe, e la categoria di verso libero sarà attribuita in base alla natura dello *schema sillabico* e alla *disposizione dei versi* all'interno del testo, indipendentemente dal numero delle strofe.

Inoltre, la definizione di *semilibero* presenta due ulteriori difetti. In primo luogo, attribuisce un'eccessiva importanza alla forma, trascurando la natura dello schema interno del verso; in secondo luogo, poggia le proprie conclusioni basandosi principalmente su un criterio visivo, dato che componimenti dotati di versi tradizionali disposti liberamente sono identificati come *semiliberi* in base alla disposizione grafica dei versi stessi.

A queste ragioni dobbiamo aggiungerne una terza, che riguarda strettamente i principi adottati in questo lavoro. Infatti, avendo deciso di impiegare dei criteri *universali* per l'identificazione di un testo versoliberistico, non possiamo assolutamente accettare una terminologia che introduca una gerarchia interna al versoliberismo stesso: tale fatto introdurrebbe il *particolare* all'interno dell'*universale*, costringendoci ad adottare una complicata classificazione

---

<sup>86</sup> Qualora aggiungessimo una sineresi a *balenio* saremmo in presenza di un ottonario.

metrica che avrebbe come risultato quello di creare problemi, piuttosto che risolverli, dato che essa sarebbe realizzata sulla base di principi eterogenei.

In conclusione, abbiamo considerato ed analizzato alla stregua di *versi liberi* tutti quei componimenti che Benevento giudica come *semiliberi*, la cui natura propriamente versoliberistica trova conferma nei nostri principi di *alterità e relazionalità*, di *forma e schema interno*.

Due ultime annotazioni vanno fatte in merito a *Romanzo sconosciuto* ed *Il sentiero*. Sul primo sottolineiamo che, sebbene corrisponda pienamente ai parametri formali su cui si basa la nostra idea di verso libero, esso è privo del concetto di *consapevolezza metrica*, ovvero non possediamo alcuna prova che indichi l'effettiva consapevolezza corazziniana di comporre un testo in metrica libera. Tuttavia, non abbiamo nessun elemento che confuti un'eventuale consapevolezza, e per tale motivo, anche tenendo conto del clima di forte innovazione formale in cui opera Corazzini, abbiamo incluso tale testo fra quelli versoliberistici.

Riguardo *Il sentiero*, notiamo che la sua natura di componimento in distici non gli consente di appartenere alla metrica tradizionale. Infatti ciascun distico, sebbene rispetti i parametri della rima e della *forma*, contiene versi il cui schema sillabico dà luogo a fenomeni di anisosillabismo e polimetria, legittimandoci dunque ad includere anche tale testo nell'ambito della metrica libera.

## CAPITOLO II

### L'ORIZZONTE D'ATTESA VERSO LIBERISTICO

#### 1. Verso libero ed orizzonte d'attesa

Il verso libero, sebbene sia un'istituzione tecnica, rappresenta anche “un'opzione più generale di poetica e quasi di estetica”,<sup>87</sup> connotandosi come un *motore testuale* la cui comprensione avviene sul piano di un'ermeneutica complessiva del messaggio letterario.<sup>88</sup> In quest'ottica l'adozione del principio di *alterità* permette di considerare il verso libero come evento letterario.<sup>89</sup>

Questa concezione si rafforza anche in virtù del fatto che nel Novecento l'innovazione metrica è connessa a prospettive filosofiche e a fermenti esistenziali, come testimoniato da Morier.<sup>90</sup> Per le stesse ragioni Lucini traccia un quadro storico-culturale, filosofico-ideologico molto dettagliato nella sua *Ragion poetica*, dimostrando la profondità della rivoluzione metrica anche per quei casi in cui la nuova versificazione non si pone in netta rottura con quella passata.

La connessione del verso libero alla storia delle idee suggerisce uno studio del fenomeno da una prospettiva più ampia di quella metrica, studiandone anche la ricezione lungo l'asse autore-codice-lettore visto dalla prospettiva del contesto e adottando il principio secondo cui la fisionomia del codice è modificata dai rapporti col contesto in cui sorge.

Per tale motivo indaghiamo sulle aspettative e consuetudini metriche dell'epoca e sul rapporto intrattenuto col clima culturale, con l'obiettivo di individuare da un lato, gli *indici metrici* del periodo, dall'altro, la ricezione delle innovazioni metriche da parte del pubblico, adottando una prospettiva che consideri gli orizzonti interdipendenti sia del testo che del lettore.<sup>91</sup>

La connessione della fisionomia del verso libero all'orizzonte d'attesa non consente di adottare un principio costruttivo invariabile e costante, poiché ciò comporterebbe il rischio di

---

<sup>87</sup> Bertoni A., *Dai Simbolisti*, op. cit., p. 9.

<sup>88</sup> Tynjanov J., *L'evoluzione letteraria*, in Aa. Vv., *I formalisti russi*, op. cit., pp. 125-43.

<sup>89</sup> Hollander J., *Vision and Resonance. Two Senses of Poetic Form*, New York, Oxford University Press, 1975.

<sup>90</sup> Morier, riferendosi alla metrica nuova, parla di “sens bergsonien de l'acte à réaliser”, inquadrando il verso libero in una concezione dionisiaca da opporre a quella apollinea rappresentata dalla versificazione tradizionale, contrapponendo un “sens de l'espace” ad un “sens de la force”, un cartesianesimo ad un nietzschianesimo. Cfr. Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., pp. 247-8.

<sup>91</sup> Jauss H. R., *Estetica della ricezione e comunicazione letteraria*, in Id., *Estetica della ricezione*, Napoli, Guida, 1988, pp. 132-67. Id., *La teoria della ricezione. Identificazione retrospettiva dei suoi antecedenti storici*, in “Carte semiotiche”, n. 4-5, 1988, ora in A.a. V.v., *Teoria della ricezione*, a cura di Holub R., Torino, Einaudi, 1989, pp. 87-139.

vanificare le specificità delle varie strutture metriche. Queste ultime, talvolta, sono costruite con elementi diversi da quelli tradizionali, ossia con elementi retorico-sintattici che, attraverso meccanismi iterativi simmetrici, si sovrappongono alle classiche leggi metriche e prosodiche. Per tale ragione è necessario il recupero della storicità dei testi letterari distinguendo, da un lato, i fenomeni ricorrenti in ogni epoca, dall'altro, quelli esclusivi di un determinato periodo,<sup>92</sup> al fine di individuare così gli elementi pertinenti per l'analisi, ossia i costituenti primari dei versi liberi corazziniani.

La conoscenza dell'orizzonte d'attesa è possibile grazie alle testimonianze tramandateci dai dibattiti sulle traduzioni e sul verso libero, dalle dichiarazioni di poetica versoliberista, dalle recensioni ed articoli sulle riviste. Riguardo l'intreccio fra traduzioni e metrica è significativo il pensiero di Pascoli che sostiene che il *ritmo proprio* debba sostituirsi a quello *riflesso* attraverso le traduzioni dalle lingue classiche.<sup>93</sup> La silloge di Thovez,<sup>94</sup> invece, testimonia la centralità nel dibattito culturale dell'epoca delle questioni metriche e di *auctores* quali Carducci, Whitman, e d'Annunzio, la metrica dei quali appunto risulta innovativa.

Una generosa testimonianza è offerta dall'*Inchiesta Internazionale sul verso libero*,<sup>95</sup> la quale ci appare come un focolaio caotico di idee e concezioni da cui si sono sparpagliatamente diramati i nuovi codici metrici. Malgrado tale caoticità, il suo valore resta indiscusso in virtù della sua configurazione come repertorio di soluzioni versoliberistiche provenienti da realtà culturali diverse. Essa offriva così spunti e modelli a tutti gli sperimentalisti desiderosi di soddisfare le nuove esigenze che il poeta contemporaneo era chiamato a soddisfare.

Infine reputiamo che uno scrittore è sempre un uomo e che, in quanto tale, compone le sue *opere letterarie* secondo “codici che *illic et nunc*, in quella società e in quell'età, sono considerati letterari.”<sup>96</sup> Favorevoli ad un'analisi letteraria integrale, dunque, teniamo conto di tutti gli elementi che concorrono alla nascita dell'opera: autore, messaggio, contesto, codici,<sup>97</sup> esaminando ciascuno di essi nella sua storicità e socialità.

Nel nostro lavoro studiamo pertanto il modo in cui è strutturato il verso libero (codice) in rapporto a Corazzini (autore), al clima culturale-letterario (contesto), al significato e al valore del componimento in cui compare (messaggio), osservando “la dialettica fra condizionamenti sociali e

---

<sup>92</sup> Ad esempio i fenomeni metrici dell'opera di Cardarelli, se per noi appartengono al versoliberismo, per una società letteraria che li misura con parametri diversi dai nostri, quale era quella italiana del primo Novecento, sono neoclassici. Cfr. Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., pp. 159-60, nota 99.

<sup>93</sup> Bertoni A., *Dai Simbolisti*, op. cit., p. 202.

<sup>94</sup> Thovez E., *Il Pastore, il Gregge e la Zampogna. Dall'Inno a Satana alla Laus Vitae* [1909], Napoli, Ricciardi, 1920.

<sup>95</sup> Aa. Vv., *Enquête internazionale*, op. cit.

<sup>96</sup> Petronio G., *L'autore*, op. cit., p. 217. Tale concetto è fondamentale, poiché per molti lettori dell'epoca i testi versoliberistici non erano *poesia* ma *prosa*.

<sup>97</sup> Sottolineiamo che con *codici* non intendiamo solamente la lingua, “ma le istituzioni letterarie tutte che concorrono alla strutturazione dell'opera d'arte.” Petronio G., *L'autore*, op. cit., pp. 217-8.

testo, fra testo e fruizione, fra autore e pubblico,<sup>98</sup> legittimando tale approccio anche con il fatto che la destinazione dell'opera incide su come il modello metrico sia tradotto effettivamente in testo.

### **1.1 Crisi della classificazione del sistema letterario**

A partire dalla fine dell'Ottocento e fino agli anni Venti del Novecento avviene una crisi del sistema letterario. Essa consiste principalmente nell'assottigliamento del confine fra verso e prosa, come ben testimonia la marinettiana rivista «Poesia», dove perfino i testi prosastici più discorsivi sono definiti *prose poetiche*. Stessa ambiguità registra l'antologia *Poeti d'oggi*<sup>99</sup> di Papini e Pancrazi, i quali trattano alla stregua di poeti, inserendoli a pieno titolo nella silloge, Pirandello, Tozzi, Deledda e altri narratori.

Simile subbuglio causa un rimescolamento dei discrimini che consentono di distinguere tra prosa, poesia e altri generi letterari: testi che per noi sono versificati vengono catalogati come *prosa* dai loro stessi autori; mentre componimenti in prosa sono giudicati *poesia* dai loro autori e lettori.<sup>100</sup> Tale situazione alimenta i dibattiti sulla poetizzazione della prosa, vertenti in Italia soprattutto intorno alle caratteristiche formali di un anomalo romanzo quale *Le vergini delle rocce*, definito *poema* dallo stesso d'Annunzio.

Infatti il poema in prosa allude alla poesia, eludendola però nella caratteristica che ne fonda l'esistenza, ossia il verso. Tale genere, dunque, anticipa il verso libero, poiché “ci dice per prima cosa di non essere poesia in versi (ovvero che il verso non è la poesia); poi, rinviando ad una ‘versificazione assente’ ci dice anche della necessità di essere *come se* fosse poesia in versi.”<sup>101</sup> La scissione del legame fra poesia e verso spinge i poeti ad interrogarsi sull'essenza formale della poesia stessa, mettendo in discussione prima il verso, poi il metro e, conseguentemente, concependo la possibilità di creare versi con nuovi criteri.

La realizzazione di una poesia indipendente dal verso diffonde un'idea di poeticità priva non solo di verso, ma anche di metro, con la conseguenza che se l'idea di poeticità non è nel verso, il legame col metro è ininfluenza sulla fondazione o meno della poeticità stessa. Da ciò deriva la disponibilità ad accogliere versi anomali e a superare<sup>102</sup> quella concezione secondo cui è verso solo ciò che risponde al metro tradizionale.

---

<sup>98</sup> *Ivi*, p. 220.

<sup>99</sup> Papini G., Pancrazi P., *Poeti d'oggi (1900-1920)*, Firenze, Vallecchi, 1920 e 1925.

<sup>100</sup> Colosi chiamava ‘prose ritmiche’ i suoi versetti biblici; Sormani giudicava “poesia in prosa” un componimento come *Ultima passeggiata*, che invece era versificato. Cfr. Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., p. 252.

<sup>101</sup> Giusti S., *Il ritmo senza sguardo. Il dibattito sul verso libero*, in Id., *La congiura stabilita*, op. cit., p. 28.

<sup>102</sup> Il superamento rientra in quel passaggio dall'orecchio all'occhio di cui tratta Genette G., *Linguaggio poetico, poetica del linguaggio*, in Id., *Figure II. La parola letteraria*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 94-5.

Tale vecchia concezione poggia sull'assunto che il *decoupage* non sia elemento fondante del verso, dato che quest'ultimo continua ad essere percepito sonoramente e non visivamente, e per tale ragione il suo ritmo deve corrispondere a quello tradizionale. La preminenza della 'ragione grafica'<sup>103</sup> è un punto storicamente rilevante nella storia del verso libero, dato che permette il dominio dell'apparenza grafica sul ritmo. Ciò genera timore sia nei protagonisti del rinnovamento sia nei loro detrattori: entrambi temono la svalutazione del ritmo a favore dell'impressione visiva.

Il passaggio dalla sonorità alla visività è connesso alla progressiva importanza assunta dalla prospettiva dell'autore,<sup>104</sup> che nel simbolismo adotta il verso libero per la trascrizione interiore, la cui espressione legittima l'annullamento dei confini tra poesia e prosa: la *poeticità* semantica diviene più importante di quella formale. Tale indipendenza dal verso e dal metro sviluppa in seguito l'idea di una poeticità presente anche in versi anomali, la cui natura versale è percepita grazie all'a capo. Un criterio grafico diviene così l'elemento che segna il confine fra prosa e poesia.

La diffusione del poema in prosa realizza così sia una distinzione netta tra verso e prosa, sia la valorizzazione dell'a capo quale criterio poetico. Dunque il verso libero se con l'avvento dei poemi in prosa cancella inizialmente il confine tra poesia e prosa, realizzando così quell'annullamento dei generi auspicato dal simbolismo, in un secondo momento rimarca paradossalmente tale confine grazie all'importanza assunta dall'elemento grafico, ossia l'a capo.

Tale momento di transizione emerge nella recensione di Capuana ai *Dialoghi d'esteta*, dove contrappone i versi di Quaglinò alla *prosa poetica*, denunciando l'inganno di versi che sono tali solo visivamente dato che, durante la lettura, non rimandano ad alcun verso tradizionale. Tuttavia tale inganno è parziale, poiché i versi in questione sono dotati di "un quissimile di ritmo che non irrita l'orecchio e che anzi lo alletta con studiate cadenze di accenti, con abili avvolgimenti di periodo da tenere benissimo luogo di verso, senza la ibrida intenzione della prosa poetica."<sup>105</sup>

Capuana, parlando di *inganno visivo*, da un lato richiama quella strategia parodica propria dei semiritmi; dall'altro identifica il verso attraverso il *découpage*, ma non lo considera *autentico* se privo di ritmo tradizionale; da un altro lato ancora legittima quei versi anomali dotati però di un

---

<sup>103</sup> Secondo Giusti il merito della preminenza visiva nella percezione del verso è da attribuire a Whitman, il cui verso ha "attivato un processo di visualizzazione della poesia destinato a modificare radicalmente le modalità percettive del lettore e quindi, di conseguenza, i criteri compositivi dell'autore, il suo progetto testuale." Vd. Giusti S., *Il ritmo senza sguardo*, op. cit., p. 35. Sebbene riconosciamo l'apporto del verso whitmaniano in tale processo, non concordiamo nell'attribuirgli un valore assoluto nella modifica della percezione dell'a capo, la cui importanza è, a nostro parere, una conseguenza della liberazione metrica intesa in senso più ampio, e non solo limitatamente alla metrica whitmaniana.

<sup>104</sup> Lo stesso Croce pone in secondo piano il lettore, poiché nell'idealismo crociano l'accento è messo sull'autore e sulla sua capacità di trasporre nell'opera il proprio spirito: "Fin dall'antichità fu visto che quella distinzione [fra poesia e prosa] non poteva fondarsi sopra elementi esteriori, quali il ritmo e il metro, la forma sciolta e la legata; e che era invece tutta interna. La poesia è il linguaggio del sentimento: la prosa, dell'intelletto." Vd. Giusti S., *Il ritmo senza sguardo*, op. cit., p. 37.

<sup>105</sup> Capuana L., *Cronaca letteraria* [su Romolo Quaglinò], in "La Tribuna", n. 84, 1899; poi *Dialoghi d'esteta*, in *Cronache letterarie*, Catania, Giannotta, 1899, pp. 271-8.



ritmo con una certa cadenza. L'incertezza di Capuana sulla legittimità o meno di una poesia priva di ritmo tradizionale, sebbene dotata di una sorta di ritmo e dell'a capo, testimonia quella transizione del sistema metrico che mette in discussione i vari elementi su cui si fonda l'idea stessa di verso e di poesia.

Sulla questione Vittoria Aganoor Pompili,<sup>106</sup> dopo aver rifiutato la prosa lirica, suggerisce un impiego di versi caratterizzato da una relazionalità libera, ossia non volta alla creazione di *forme metriche* ma rispettosa degli *schemi metrici interni* della tradizione. Promuovendo dunque un versoliberismo caratterizzato dalla polimetria, e privando l'a capo di valore identificativo del verso. Tale centralità del ritmo è frutto di quella vecchia concezione che Capuana, invece, tenta di superare.

Anche Mauclair<sup>107</sup> affronta la questione sostenendo che il verso libero è elemento ontologicamente *altro* rispetto alla prosa e concependo l'*enjambement* elemento necessario per il verso libero, pur non escludendo la presenza nel testo di segmenti simmetrici o di versi regolari che acquisiscano nuovo senso in virtù del loro inserimento all'interno di un sistema composito e dialettico.

La difficoltà a distinguere nettamente fra verso libero, versetto e poema in prosa<sup>108</sup> genera una particolare correlazione fra prosa e poesia, le cui funzioni specifiche si confondono:<sup>109</sup> la funzione del verso, inizialmente assolta dall'elemento formale del metro, si trasferisce ad altri connotati del verso, ossia "al ritmo, che delimita le unità metriche, a una sintassi particolare, a un lessico particolare, ecc. La funzione della prosa in rapporto al verso rimane, ma gli elementi formali che la designano sono diversi."<sup>110</sup>

Pertanto, in virtù di questa crisi del sistema letterario, prima di procedere all'analisi metrica eseguiamo un'indagine volta ad identificare gli *indici metrici* del periodo, ovvero gli elementi strutturali coi quali effettivamente è stato costruito e concepito un determinato componimento.

## **1.2 Oppositori e sostenitori del verso libero**

L'osservazione del comportamento ostile di classicisti e tradizionalisti nei confronti della metrica libera consente di conoscere su quali aspetti i primi versoliberisti siano costretti a confrontarsi e quali strategie metriche debbano adottare al fine di attribuire dignità poetica alla

---

<sup>106</sup> Aganoor Pompili V., *risposta all'Inchiesta internazionale*, op. cit., pp. 95-6.

<sup>107</sup> Mauclair C., *risposta all'Inchiesta internazionale*, op. cit., pp. 65-8.

<sup>108</sup> Pazzaglia M., *Teoria*, op. cit., p. 225.

<sup>109</sup> *Ivi*, p. 239.

<sup>110</sup> Tynjanov J., *Avanguardia e tradizione*, op. cit., pp. 51-2.

propria produzione.<sup>111</sup> In questa prospettiva, si rivelano particolarmente utili i dibattiti sulle traduzioni, la cui centralità dipende sia dall'individuazione delle origini versoliberistiche nel verso alineare<sup>112</sup> con cui Tommaseo tradusse i *Canti greci*,<sup>113</sup> sia dalla correlazione fra il tema della traduzione e argomenti quali ritmo, natura del verso e natura linguistica dell'espressione in sé.

Inoltre, i dibattiti sulla metrica e le poetiche versoliberiste connettono saldamente la metrica libera all'orizzonte d'attesa, come testimonia anche il fatto che “fino agli anni Venti le questioni relative alla versificazione hanno costituito in Italia un argomento *pubblico*, e non meramente accademico – cioè quasi clandestino,”<sup>114</sup> come dimostra l'esperienza del Pascoli traduttore che suscita un'ampia riflessione sulle innovazioni timbriche adottate per la resa degli originali tradotti.<sup>115</sup>

Lucini conferma il legame fra traduzione e verso libero nell'*Enquête internazionale*,<sup>116</sup> quando considera i *Canti popolari greci* la prima e più nobile realizzazione versoliberistica, la cui armonia, perfettamente corrispondente a quella del testo originale, è frutto di pedanteria unita ad ingegno e buon gusto. In questo caso, la coscienza versoliberista si realizza paradossalmente attraverso una cultura tecnica ai limiti della pedanteria, che porta Lucini a dichiarare che i pedanti devono arrendersi al verso libero, dato che l'innovazione versoliberista richiede pur sempre l'impiego dei materiali tradizionali. In virtù di tale concezione Lucini elogia il *genio-artista*, in quanto capace di piegare alla propria volontà la tradizione.

I *Canti popolari greci* sono al centro anche della riflessione di Pascoli<sup>117</sup> che li considera dei *semiritmi*, propendendo però per un'innovazione interna alla tradizione metrica, considerando l'endecasillabo sciolto<sup>118</sup>

---

<sup>111</sup> In quest'ottica il rifiuto dei versi lunghi nasce dal desiderio di non esasperare la sperimentazione metrica.

<sup>112</sup> Il metodo 'alineare' consiste nel rendere ogni verso dell'originale con un rigo di prosa, ma di una prosa dotata di una configurazione ritmica, eco del ritmo originale. Tommaseo, dunque, realizza traduzioni alineari, che producono versi sillabicamente casuali, e quindi liberi. Cfr. Beltrami P. G., *La metrica italiana*, op. cit., pp. 136 e 282. Da tale concezione comprendiamo come l'anisosillabismo, alle origini, sia alla base del verso libero. Il termine 'alineare' deriva dal sostantivo invariabile 'alineo', che significa capoverso, accapo. Dunque il verso alineare è un verso senza ritmicità, la cui fisionomia è data semplicemente dal suo andare a capo. Cfr. Contini G., *Di un modo di tradurre*, in Id., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 372-9.

<sup>113</sup> Tommaseo N., *Canti del popolo greco e Canti illirici*, in Id., *Opere*, a cura di Borlenghi A., Milano-Napoli, Ricciardi, 1958.

<sup>114</sup> Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., p. 5.

<sup>115</sup> Bertoni A., *Dai Simbolisti*, op. cit., pp. 173-4.

<sup>116</sup> Lucini G. P., *risposta all'Inchiesta internazionale*, op. cit., p. 119.

<sup>117</sup> Pascoli G., *A Giuseppe Chiarini*, op. cit., pp. 944-6.

<sup>118</sup> Per Pascoli l'endecasillabo sciolto è il vero verso libero italiano. Cfr. Pazzaglia M., *Teoria*, op. cit., p. 218. Se adottiamo l'anisosillabismo come elemento fondante del verso libero, è chiaro che l'endecasillabo sciolto, nonostante l'assenza di rima e di isostrofismo, non possa essere considerato verso libero. Tuttavia, l'endecasillabo sciolto non potrebbe essere considerato in alcun caso verso libero sia perché esso nasce come tentativo di riprodurre con il 'verso comune' privo di rima le modulazioni dell'esametro, sia perché esso nasce dall'illusione di poter ottenere un simulacro del trimetro giambico drammatico (si pensi per entrambi i casi alle proposte cinquecentesche di Trissino). Ma il fattore più importante è che l'endecasillabo ha alle spalle una tradizione forte che non consente in alcun modo di considerarlo alla stregua di verso libero, neppure in assenza di rima e di isostrofismo, poiché esso è il verso più usato. Cfr. Giovannetti P., Lavezzi G., *La metrica*, op. cit., p. 7.

un verso libero dai mille atteggiamenti, capace coi suoi accavallamenti delle più imprevedibili sorprese ritmiche, l'avevamo e da un pezzo: il verso endecasillabo sciolto. Più in là, con la *libertà*, non andrei, prima d'aver sperimentato le migliaia di metri nuovi che noi possiamo edificare sulla base dei vecchi nostri versi, più diligentemente distinti, più variamente e musicalmente accoppiati e intrecciati.<sup>119</sup>

Una posizione già anticipata dal poeta e romanziere Arturo Colautti,<sup>120</sup> che sottolinea la libertà intrinseca della *canzone a selva* e dell'endecasillabo sciolto.

L'ostilità nei confronti della metrica libera si manifesta principalmente nella concezione dei componimenti versoliberisti quali produzioni attinenti all'ambito della prosa, anziché della poesia, come testimoniato dai versi di *Apriamo i vetri* di Enrico Comitti che definisce i versi liberi *sbagliati*, contrapponendoli a quelli tradizionali, di cui fieramente fa uso:

E i nostri versi ritmici e fluenti  
Martellanti all'incudine del ver,  
ben che non abbian, come i vostri, accenti  
fuori posto, ancor sanno piacer.<sup>121</sup>

Concludendo polemicamente:

Non basta, no, mutar gli accenti e i metri  
Per agguagliarsi all'aquila nel vol!<sup>122</sup>

Sebbene il titolo della poesia richiami una lirica di Orsini, Comitti avverte in una nota che non si tratta di una critica perché Orsini è poeta vero, di razza,<sup>123</sup> dimostrando così di possedere una sviluppata competenza metrica che gli consente di distinguere tra le varie tipologie versoliberistiche, reputandone alcune di gran qualità.

Con tale clima polemico si spiegano alcune dichiarazioni di Lucini<sup>124</sup> il quale, “dubitoso del valore” del verso libero che aveva in mente fin dal 1885, attende fino al 1896 per manifestare la sua metrica libera. Prima di allora pubblica il *Libro delle Figurazioni ideali*,<sup>125</sup> i cui versi tradizionali lo

<sup>119</sup> Pascoli G., *risposta all'Inchiesta internazionale*, op. cit., pp. 41-2.

<sup>120</sup> Colautti A., *ivi*, pp. 31-2.

<sup>121</sup> Comitti E., *Apriamo i vetri*, “Capitan Fracassa”, 20 maggio 1903. In questo componimento emerge il riconoscimento implicito di una corrente letteraria di ispirazione *liberty*, la cui poesia è caratterizzata da una rappresentazione anticlassica e antirealistica dei soggetti naturali. Cfr. Villa A. I., *Scoperte e recuperi corazziniani [III]*, in “Otto/Novecento”, numero unico, 1997, p. 237.

<sup>122</sup> Comitti E., *Apriamo i vetri*, “Capitan Fracassa”, 20 maggio 1903.

<sup>123</sup> Villa A. I., *Scoperte e recuperi corazziniani [III]*, op. cit., p. 238.

<sup>124</sup> Lucini G. P., *risposta all'Inchiesta internazionale*, op. cit., pp. 115.

<sup>125</sup> Lucini G. P., *Il Libro delle Figurazioni ideali* [1894], a cura di Manfredini M., Roma, Salerno Editrice, 2005.

tutelano dal rischio che il suo verso libero venga percepito come una regressione dovuta all'incompetenza metrica tradizionale.

Uno dei più grandi contributi alla difesa del verso libero proviene da Kahn,<sup>126</sup> che ribadisce la differenza qualitativa e strutturale tra prosa e verso e sottolinea l'accettazione della poesia in versi liberi nelle recite pubbliche dei *famedì populaires*, legittimando implicitamente il verso libero anche da una prospettiva ricettiva.

Sulla stessa linea si pone De Maria,<sup>127</sup> che sostiene l'impossibilità della poesia di avere "per misura la quartina o il sonetto" e distingue nettamente fra verso libero e prosa attraverso una categoria semantica che però, più che diminuire la confusione, la incrementa. Infine, un altro contributo proviene dalla *Ragion poetica*,<sup>128</sup> il cui autore è considerato innovatore metrico e sperimentatore primo.

Una posizione difensiva è ricoperta anche da Buzzi quando nega che il verso libero sia un prodotto della "braveria d'un gruppo di teste giovani scapigliate, come un comodo mezzo d'emancipazione dalle terribili prove dei versi tradizionali e delle rime."<sup>129</sup> Considerando invece il verso libero come "uno degli stessi misteriosi elementi della civiltà in cammino"<sup>130</sup> egli si oppone a quanti considerano la metrica libera il risultato di una regressione culturale.

L'ostilità verso la nuova metrica emerge chiaramente dalle dichiarazioni di poetica che Palazzeschi rilascia *a posteriori* sulla propria opera, quando racconta che gli editori non solo si opponevano, ma addirittura si ritenevano direttamente offesi per l'invio di opere versoliberiste, mentre nel giudizio dei lettori il verso libero era "tanto deprecato, vilipeso e osteggiato,"<sup>131</sup> dato che era percepito come un non-verso:

I nuovi poeti verranno tacciati di scrivere in prosa, di cialtroni e sciatti, di mistificatori e pazzi.<sup>132</sup>

Tuttavia Palazzeschi scorge dietro tale disprezzo un graduale mutamento estetico, dato che suggerisce come il verso libero fosse considerato l'unico strumento metrico in grado di garantire l'innovazione:

---

<sup>126</sup> Le Cardonnell G., Vellay C., *La Littérature contemporaine (1905)*, Paris, Société du Mercure de France, 1905, pp. 273-7.

<sup>127</sup> De Maria F., *risposta all'Inchiesta internazionale*, op. cit., p. 141.

<sup>128</sup> Lucini G. P., *Il verso libero*, op. cit.

<sup>129</sup> Buzzi P., *ivi*, p. 146.

<sup>130</sup> *Ivi*, p. 147.

<sup>131</sup> Palazzeschi A., *Premessa a Id., Opere giovanili*, Milano, Mondadori, 1958, p. 2.

<sup>132</sup> Cfr. Palazzeschi A., *Corazzini non è morto*, "La Fiera letteraria", 19 dicembre 1948; poi *Introduzione a Donini F., Vita e poesia*, Torino, De Silva, 1949, p. XI.

Sarebbe divertente rintracciare le recriminazioni e le rampogne di quelli che si sentivano superati, ma da allora nessuno s'affacciò all'orizzonte poetico con la fatidica collanina di sonetti, con strofe alcaiche o saffiche, con versi martelliani o canzoni petrarchesche.<sup>133</sup>

Infine Palazzeschi riconduce l'esigenza dei poeti di difendere la propria opera all'incapacità critica di giudicare il nuovo, se non disprezzandolo:

Si erigono talvolta all'ufficio di critico uomini che non hanno le qualità necessarie per capire, ottimi giudici, magari, di cose antiche, laddove soccorrono i santi di tutte le biblioteche, ma davanti al prodotto inaspettato si trovano inermi. [...] Non bastano la cultura e l'erudizione, e neppure la sensibilità per giudicare il caso nuovo, si tratta di prevedere il comportamento degli altri di fronte all'opera d'arte, la sua forza di espansione e le possibilità di collaborazione.<sup>134</sup>

Contrariamente a d'Annunzio, che offre il *nuovo* camuffandolo da vecchio sia a livello pratico, con versi simmetrici rapportabili alle laudi medievali, sia a livello teorico, con l'accostamento del proprio verso alla metrica greca,<sup>135</sup> tutti i primi versoliberisti non si preoccupano di compiacere i gusti del pubblico ed affidano le sorti del proprio successo ad un eventuale mutamento dell'orizzonte d'attesa.

Essi, abituati ad identificare la *poesia* con versi dalla prosodia tradita, manifestano la propria libertà metrica attraverso l'adozione di versi tradizionali disposti liberamente. Ne consegue che il primo versoliberismo assume un fisionomia prevalentemente polimetrica o anisosillabica, a cui è riconducibile quella prospettiva macro-strutturale secondo cui l'evoluzione versoliberista muove dal generale (la strofa) al particolare (il verso).<sup>136</sup>

L'impiego della polimetria, dunque, rientra all'interno di una strategia difensiva volta a creare un compromesso fra libertà metrica e versificazione tradizionale. In questo modo, all'interno di un clima ostile alla metrica nuova, i poeti possono dimostrare la propria conoscenza tecnica e testimoniare che l'impiego del verso libero è una scelta di poetica, non un effetto dell'assenza di maestria metrica.

Tra le strategie volte a tutelare la propria reputazione annoveriamo le interviste,<sup>137</sup> le dichiarazioni di poetica e la duplice produzione in metri tradizionali e liberi. Un'altra strategia consiste nel firmarsi con uno pseudonimo, come testimonia l'esemplare caso di Domenico Gnoli,

---

<sup>133</sup> *Ivi*, p. XI-XII.

<sup>134</sup> *Ivi*, p. XIV.

<sup>135</sup> Petronio G., *L'autore*, op. cit.

<sup>136</sup> Un'altra spiegazione di questa evoluzione è anche la diffusione dei concetti di *armonia* e *polifonia*.

<sup>137</sup> Robert de Souza negava il presunto disordine che molti attribuivano al verso libero affermando una libertà del verso consistente in un ordine vivente che si organizza contro l'ordine astratto. Cfr. Souza R. de, *risposta all'Inchiesta internazionale*, op. cit., pp. 98-102. Bertoni A., *Dai Simbolisti*, op. cit., p. 282.

*alias* Giulio Orsini, a cui si attribuiscono i primi versi liberi della nostra letteratura.<sup>138</sup> Infine, vi è la tattica di realizzare un verso libero rispondente ad un *codice personale*, dotato così di una regolamentazione interna che gli attribuisce valore metrico, con la paradossale conseguenza, però, di limitare quella stessa libertà che ne è all'origine.

## 2. Tipologie versoliberiste

Dalle interviste, inchieste, recensioni e dichiarazioni di poetica<sup>139</sup> rilasciate dai primi versoliberisti emergono alcune *tipologie* di verso libero che però danno luogo ad una classificazione arbitraria, sia perché la metrica libera è un fenomeno *in fieri*, sia perché i poeti non aderiscono esclusivamente ad un'unica tipologia ma tendono a sovrapporle.

Tale catalogazione non poggia tanto sulla *forma*, quanto sulla *sostanza*, ovvero sul valore attribuito alla metrica libera dai poeti che la adottano. Un simile approccio trova una legittimazione nelle parole di Buzzi:

Io dico: non è questione né di Francia né d'Italia, né d'alessandrino o di ottave o di terzine o di endecasillabi sciolti. Queste sono tutte semplici questioni di forma: è una questione di sostanza, la nostra. Bisogna dare alla poesia la possibilità di essere la vera e sola espressione dell'anima d'un poeta.<sup>140</sup>

### 2.1 Esigenza storica

Gli artisti a cavallo tra i due secoli sono consapevoli che il mondo contemporaneo richiede strumenti tecnici nuovi,<sup>141</sup> ritrovandosi accomunati dalla convinzione “che non potesse farsi arte nuova e seria se non rappresentando il mondo moderno con i mezzi espressivi che esso richiedeva e che l'arte del passato non poteva più dare.”<sup>142</sup> Il problema del *contenuto* diviene così un tutt'uno

---

<sup>138</sup> Tuttavia tali versi, rivolgendosi ad un pubblico conservatore che li avrebbe percepiti come *sbagliati*, presentano un anisosillabismo molto moderato.

<sup>139</sup> Vd. la sezione *fonti primarie* della bibliografia finale.

<sup>140</sup> Buzzi P., *Il verso libero*, op. cit., p. 43.

<sup>141</sup> Esemplare, al riguardo, è il passo d'apertura del *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, dove Marinetti, spinto dal suo “bisogno furioso di liberare le parole”, dice esplicitamente che il mondo moderno richiede nuovi strumenti espressivi per la sua rappresentazione, manifestando un'idea di verso libero quale strumento espressivo adatto alle nuove esigenze imposte dalla modernità. Vd. Marinetti F. T., *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, in Id., *Teoria e invenzione futurista*, a cura di De Maria L., Milano, Mondadori, 2010, p. 46. Ma l'inquietudine sulla natura degli strumenti espressivi non si placa ed appare chiaramente collegata ai progressi tecnologici che la società andava compiendo. Infatti Marinetti, proclamando in un secondo tempo la sostituzione del verso libero con le parole in libertà, sostiene che essa è funzionale al “completo rinnovamento della sensibilità umana avvenuto per effetto delle grandi scoperte scientifiche.” Vd. Marinetti F. T., *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*, in *Teoria e invenzione*, op. cit., p. 65.

<sup>142</sup> Petronio G., *L'autore*, op. cit., p. 130.

con quello della *forma*, favorendo soprattutto il ripudio dell'accademia, ossia di ogni tecnica sclerotizzata.

Il primo a collegare il verso libero alla contemporaneità è Lucini, il quale stila un elenco di elementi a cui “oggi, risuona, consuona e dà il metro il verso libero,” indispensabile per la descrizione della nuova realtà connotata da progressi tecnico-scientifici, antipositivismo e neomisticismo,<sup>143</sup> presupponendo che sia l'uso a determinare il successo di una forma, e non il dogmatismo imposto *a priori* da vati e professori, in coerenza col suo desiderio di non essere definito “nemico di un dogmatismo per rifabbricarne un altro, subito dopo.” Il verso libero è richiesto dall'evoluzione lirica, di cui è l'ultimo ma “provvisorio anello, perché nulla è definitivo,” cosicché il mutamento riguarda sia il mondo che gli strumenti espressivi, la cui fine “non è data dal dotto sedentario, ma dalla disoccupazione nella quale il popolo la lascia cadere obliata.”<sup>144</sup>

Anche De Maria<sup>145</sup> sostiene la necessità di un nuovo strumento metrico atto a soddisfare il bisogno dell'uomo moderno di scomporre analiticamente il mondo, con la conseguenza che sensazioni o sentimenti sono composti da migliaia di immagini, ciascuna delle quali rappresenta una parte di quel sentimento od emozione con un verso dotato di una musica peculiare al micro-sentimento espresso. La rappresentazione dell'emozione in questione, risultando dall'insieme di tutti questi versi, risponde ad una configurazione inevitabilmente macrostrutturale<sup>146</sup> e polifonica.<sup>147</sup>

Una prospettiva storica è inizialmente assunta anche da Buzzi<sup>148</sup> quando sostiene che il verso libero è una “tecnica che consente ad ogni Poeta, d'ogni lingua, di concepire il suo verso o, piuttosto, la sua strofe originale;” successivamente egli afferma che il verso libero crea una poesia “per la massa delle menti e delle direttrici energie sociali,” mentre la metrica tradizionale “per la massa delle braccia e dei cuori.”

Il collegamento della metrica libera alla realtà sociale contemporanea avviene proprio tramite la contraddizione fra la democraticità della prima affermazione e l'aristocraticità della seconda. Le due affermazioni, infatti, riflettono implicitamente l'atteggiamento ambiguo suscitato dalla sempre maggiore acquisizione, durante il decennio 1890-1900, di forza politica e sociale da parte delle masse operaie, dinanzi alla cui nuova forza gli intellettuali sono spaventati, ma anche

---

<sup>143</sup> Villa A. I., *Sergio Corazzini “poeta sentimentale”: un poeta del neomisticismo simbolista nella Roma neolatina d'inizio secolo*, in Corazzini S., *Opere. Poesie e prose*, op. cit., pp. 13-66.

<sup>144</sup> Lucini G. P., *risposta all'Inchiesta internazionale*, op. cit., p. 126.

<sup>145</sup> De Maria F., *risposta all'Inchiesta internazionale*, op. cit., pp. 138-42.

<sup>146</sup> L'epoca moderna, per De Maria, è intessuta “di capriccio e di nevrastenia”, contraria alla serenità e alla compostezza, causando così la scomparsa del “suono chiuso e definito che vi carezza le orecchie” a favore della “polifonia, un'armonia fatta di cento melodie insieme.” Vd. De Maria F., *risposta all'Inchiesta internazionale*, op. cit., p. 141.

<sup>147</sup> Lucini aveva l'idea di un verso libero che impregnasse tutti i sensi del destinatario, sollecitando contemporaneamente le facoltà logiche e quelle sensoriali. Cfr. Bertoni A., *Dai simbolisti*, op. cit., p. 236.

<sup>148</sup> Buzzi P., *risposta all'Inchiesta internazionale*, op. cit., pp. 142-8.

così tanto attratti da arrogarsi il diritto di mettersi a capo di essa,<sup>149</sup> in virtù di una presunta aristocraticità e superiorità culturale.<sup>150</sup>

Il poeta versoliberista può così essere colui che “getta la sua anima al mondo [...] sicuro di imporsi alle anime nate per la sola gioia ascoltatrice del Verbo e di soggiogarle col fascino semplice e pure complesso del ritmo che governa il suo stesso universo interiore,” connotando il verso libero come “arte eminentemente aristocratica e difficile [...]. Arte che non può essere affrontata se non dagli spiriti più altamente dotati di pensiero e di gusto estetico,” ossia da coloro capaci di mettersi alla testa delle masse.<sup>151</sup> Inoltre, la poesia versoliberista è una conseguenza dell’anima moderna che “sprigiona tutte le sue mirabili energie e non sa come esprimersi in un altro linguaggio che non sia quello suggeritogli dal fenomeno psicologico ed acustico della sinfonia.”<sup>152</sup>

Infine, un collegamento fra crisi sociale e crisi metrica è istituito da quei componimenti il cui policentrismo esasperato materializza l’angoscia del soggetto lirico, l’incertezza della sua collocazione all’interno del mondo. L’asimmetria metrica, dunque, allegorizza un’apertura verso la vita, ribaltando quella coincidenza fra Arte e Vita propria dei maestri otto/novecenteschi, nei quali la Vita è ridotta a forme chiuse e perfette, mentre nei versoliberisti “il pericolo dell’informe e dell’incompiuto, il non detto della storia e dell’inconscio, non trovano più un super-io che ne reprime le pulsioni distruttive,”<sup>153</sup> dando luogo ad un testo la cui fisionomia dà la sensazione di un’Arte che si fa Vita, che fuoriesce nel mondo.

Tale incremento di *referenzialità* legittima quell’irrisoluzione metrica e quell’indefinita apertura che rafforzano l’allusività extratestuale del dettato, il cui compito è trasmettere al lettore l’incompiutezza ed il disordine del mondo, di cui il verso libero è il modello. In quest’ottica, non è casuale che sia Mallarmè<sup>154</sup> che Lucini<sup>155</sup> equiparino la crisi del verso a quella della società.

---

<sup>149</sup> Ne la *Ragion poetica* Lucini manifesta il desiderio di abbassarsi al livello della massa al fine di trarne energie vitali, ma con l’indispensabile precauzione di aumentare il proprio snobismo e la propria aristocratica superiorità, in modo tale da preservare la propria individualità e specificità. Cfr. Lucini G. P., *Il Verso Libero*, op. cit.

<sup>150</sup> Petronio G., *Racconto del Novecento*, op. cit.

<sup>151</sup> Buzzi non è il solo a vedere nel verso libero un simile strumento. Infatti Morasso dalla teoria di Ghil, a cui appunto dedica, insieme a Borzagli, le sue *Sinfonie luminose*, desume la propria concezione di una letteratura individualista e anarchica: Ghil attribuiva all’artista una funzione totale, capace di incidere su tutti gli aspetti della vita umana attraverso le modulazioni e i significati orchestrali immessi nell’opera d’arte. Cfr. Bertoni A., *Dai simbolisti*, op. cit., p. 120.

<sup>152</sup> Buzzi P., *risposta all’Inchiesta internazionale*, op. cit., p. 145.

<sup>153</sup> Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., p. 19.

<sup>154</sup> Mallarmé S., *Crise de vers* [1886-95], in Id., *Oeuvres completes*, a cura di Mondor H., Jean-Aubry G., Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade, 1951, Vol. II, pp. 205-316.

<sup>155</sup> Lucini G. P., *Il Verso Libero*, op. cit.



## 2.2 Originalità e rottura con la tradizione

Il desiderio di rompere con la tradizione è abbastanza diffuso fra i primi versoliberisti e se ne può vedere l'atto di nascita nelle famose quartine di Domenico Gnoli, *alias* Giulio Orsini,<sup>156</sup>

Giace anemica la Musa,  
sul giaciglio de' vecchi metri,  
e noi, giovani, apriamo i vetri,  
rinnoviamo l'aria chiusa!

Che proseguono:

Pace alle cose sepolte!  
...O padre voi foste voi,  
sia benedetta la vostra  
Memoria! A noi figli or la nostra  
Vita: noi vogliamo esser noi!

Traspare da questi versi quella tradizionale polemica, eterna e generazionale, dei padri contro i figli, ovvero dei giovani contro i vecchi, caratterizzata dal desiderio di andare contro la tradizione al fine di trovare la propria originalità. Nel nostro caso, inoltre, questa perenne dialettica generazionale coinvolge anche il piano metrico, rendendo il problema del contenuto omologo a quello della forma.

La tipologia che ci accingiamo a descrivere richiede la conoscenza della percezione che i primi versoliberisti avevano della Triade Carducci, Pascoli e d'Annunzio, dopo i quali è effettivamente difficile *innovare*, nel senso più stretto del termine. Infatti, se *innovare* significa creare nuove espressioni metriche all'interno dei sistemi tradizionali, dopo la Triade ciò non è più possibile, dato che essa ha portato alle estreme conseguenze tutte le possibilità del sistema metrico.<sup>157</sup> Dunque occorre inquadrare il fenomeno versoliberistico in una prospettiva di *trasformazione* del sistema metrico, anche in virtù della testimonianza di Palazzeschi:

Dal Petrarca, al d'Annunzio e al Carducci, la lirica italiana era rimasta su posizioni pressoché statiche, il verso libero segna il limite del nuovo ciclo.<sup>158</sup>

L'impossibilità di apportare innovazioni al sistema metrico spiega perché “nessun vero poeta del nostro secolo ha voluto integralmente riprodurre le modulazioni proposte dalla Triade,”<sup>159</sup> raggiungendo la propria originalità attraverso l'esperienza versoliberista e liberandosi così del

<sup>156</sup> Orsini G., *Fra terra ed Astri* (1903), in Id., *Poesie edite ed inedite*, Torino-Roma, Società Tipografico-Editrice Nazionale, 1907, pp. 221-6.

<sup>157</sup> Contini G., *Innovazioni metriche*, op. cit., pp. 587-99.

<sup>158</sup> Palazzeschi A., *Corazzini non è morto*, op. cit., p. XI.

<sup>159</sup> Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., p. 2.

magistero gravoso di Pascoli, d'Annunzio e Carducci, la cui lezione non può più essere in alcun modo seguita:

tutta una nuova generazione sorge [...] rinnegando i suoi padri, una generazione malinconica e scettica, non confortata più dai grandi ideali, e irrequieta: il Risorgimento è finito e il suo ultimo vate, il Carducci, trascina stancamente la vita; la lussuria di d'Annunzio pare troppo complessa e sanguigna; il senso del mistero che affascina Pascoli appare troppo vasto, nessuna religione appaga l'animo; i problemi sociali che pur urgono intorno non interessano; e allora secondo la diversa natura, chi devia in un nazionalismo irrazionale, chi in una rinunzia scettica; e [...] si diviene Futuristi o Crepuscolari, in ogni modo si cerca di romperla con la tradizione, anche con quella più vicina, su cui ci si è formati ragazzi.<sup>160</sup>

Le parole di Petronio ben descrivono quel clima comune di stanchezza verso l'*usata poesia*, che appare finta ed inutile ad una generazione che non crede più negli ideali e nelle virtù cantate dai vati Carducci e D'Annunzio. Le forme ottocentesche sono percepite come vuote, non tanto perché si siano svuotate di contenuto, quanto perché il loro messaggio appare anacronistico, ricco di valori in cui non si crede più. Da ciò “il dispregio del passato, [...] il rinnegare la tradizione, [...] i metri ed i ritmi liberi.”<sup>161</sup> Sulla stessa linea interpretativa si muove Palazzeschi:

Quando ho cominciato a scrivere, pensavo a Jacopone da Todi, a san Francesco; pensavo a quelli, a quelli che avevano espresso i primi vagiti della poesia. Anche perché non se ne poteva più di trombonate, vero; s'era dovuto passare tutto il periodo risorgimentale, le rapsodie garibaldine, Vittorio Emanuele padre della patria e tutta quella roba lì. Si era dovuto fare tutti noi una indigestione tremenda di codesta roba: e allora si pensava alla semplicità, di tornare alle espressioni puerili. Era difficile liberarsene, ripulirsene: quelle erano ritenute le cose 'assolute'. Qualcosa d'altro non aveva ragione d'esistere. Infatti per noi era difficilissimo trovar da pubblicare, anche pagando.<sup>162</sup>

Sullo stesso piano si colloca Lucini, che riversa nel verso libero il suo desiderio di originalità e deplora la banalità della metrica tradizionale, che però non rifiuta totalmente, dato che sostiene un'idea di verso libero che accoglie “tutti i mezzi passati e presenti di sonorità, di differenziazione.”<sup>163</sup> Infatti attribuisce al verso libero la possibilità di rendere ritmicamente concreto il pensiero, trasformando l'energia psichica del poeta in esperienza dialogica, a patto che si stabilisca un rapporto diretto con la tradizione linguistica e letteraria.

<sup>160</sup> Petronio G., *Poesia e poetica dei crepuscolari*, in “Poesia”, quaderno IX, 1948, p. 75.

<sup>161</sup> Id., *Poeti del nostro secolo. I crepuscolari*, Firenze, Sansoni Editore, 1937, p. 134.

<sup>162</sup> Dei A., *Descrizione e storia dei volumi di poesia*, in Palazzeschi A., *Tutte le poesie*, a cura di Dei A., Milano, Mondadori, 2002; Farinelli G., *Perché tu mi dici poeta? Storia e poesia del movimento crepuscolare*, Roma, Carocci, 2005, p. 374.

<sup>163</sup> Lucini G. P., *risposta all'Inchiesta internazionale*, op. cit., p. 121.

Pertanto, in ottemperanza del concetto di *sintesi della tradizione*<sup>164</sup> che legittima il poeta a trarre dalla tradizione tutto ciò che gli è utile ad evitare gli errori dei suoi predecessori, la libertà metrica consiste nella capacità di costruirsi autonomamente un proprio sistema di norme “adoperando la tradizione in senso non decorativo ma dinamico e drammatico.” L’originalità dunque richiede una conoscenza profonda delle regole metrico-prosodiche. Non a caso i primi teorizzatori del verso libero lo collegano alla tradizione: per Lucini<sup>165</sup> l’esperienza barbara è da ascrivere al versoliberismo; mentre secondo Buzzi<sup>166</sup> lo stesso Marinetti si pone in continuità con Dante.

Tale approccio favorisce soluzioni formali di compromesso quali la presenza contemporanea e sistematica di forma tradizionale e verso anomalo, come avviene in *Armonia in grigio et silenzio*,<sup>167</sup> dove il nuovo nasce dalla deformazione di un elemento istituzionale, l’endecasillabo, che dà luogo ad una morfologia omologante.<sup>168</sup> L’impiego metodico del tredecasillabo nelle strutture tradizionali, inoltre, testimonia una progettualità trasgressiva, che toglie valore a qualsiasi idea di parodia preterintenzionale<sup>169</sup> suggerita dall’effetto straniante del sistema metrico.

Simile compromesso è presente anche nel poemetto *Orpheus*,<sup>170</sup> dove Gnoli impiega versi compresi fra il settenario ed il decasillabo all’interno di quartine rimate. Anche *Fra terra ed Astri*<sup>171</sup> presenta tale compromesso con i suoi versi che imitano gli *octosyllabes* francesi, ossia si distaccano dal tradizionale ritmo dell’ottonario e del novenario italiani, presentando una fisionomia anisosillabica dal ritmo irregolare, sebbene prevalentemente logaedico.

A livello teorico tale compromesso metrico emerge in Buzzi, il quale concepisce il verso libero come meccanismo espressivo oscillante tra superamento della norma e attraversamento dei generi e dei metri tradizionali,<sup>172</sup> promuovendo così una creazione del nuovo attraverso la ricombinazione inedita degli elementi tradizionali. Inoltre, esprime chiaramente una concezione di verso libero come trasgressione quando ammira la rottura violenta delle catene della tradizione ad opera di Carducci, Foscolo e Leopardi, i quali hanno il merito di aver “profondamente sentito il brivido della Poesia libera e liberatrice.”<sup>173</sup>

---

<sup>164</sup> Lucini G. P., *Il Verso Libero*, op. cit.

<sup>165</sup> Lucini G. P., *risposta all’Inchiesta internazionale*, op. cit., pp. 103-30.

<sup>166</sup> Buzzi P., *Il verso libero*, op. cit., pp. 43-8.

<sup>167</sup> Govoni C., *Armonia in grigio et in silenzio*, Firenze, Lumachi, 1903.

<sup>168</sup> Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., pp. 228-32.

<sup>169</sup> L’operazione ricorda le strategie parodiche incontrate in altri poeti. Tuttavia in Govoni è il verso anomalo che si fa carico di un effetto straniante che altrove è affidato o “alle irrequietezze della sintassi o alle variazioni polimetriche.” Cfr. Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., p. 47.

<sup>170</sup> Orsini G., *Orpheus*, in Id., *Poesie edite ed inedite*, Torino-Roma, Società Tipografico-Editrice Nazionale, 1907.

<sup>171</sup> Orsini G., *Fra terra ed astri*, op. cit.

<sup>172</sup> Bertoni A., *Dai simbolisti*, op. cit., p. 303.

<sup>173</sup> Buzzi P., *risposta all’Inchiesta internazionale*, op. cit., p. 144.

### 2.3 Trascrizione interiore

Il fatto che intere generazioni giustificino l'adozione del verso libero con "la sua necessaria subordinazione alle circonvoluzioni del pensiero, la sua intima solidarietà con i ritmi interni dell'espressione poetica,"<sup>174</sup> testimonia come esso sia concepito quale strumento espressivo ideale per l'espressione del propria interiorità.<sup>175</sup> Al riguardo leggiamo nella *Ragion Poetica*:

Rimutare la prosodia al magistero di una nostra idea, che non accetta nessuna modificazione per essere inchiusa nella capsula di una strofa comune ed abitudinaria; [...] stile proprio, personale, fervido, composto sopra di una gramatica e di una sintassi che sia oltre a quella insegnata dai libri di scuola: [...] – forma che vuole una prosodia speciale, una prosa inconsueta; [...]. Scrivere, comporre delle armonie. – Seminare delle idee; spanderle; farle comprendere, perché a ciascuna si adatti una imagine propria e speciale.<sup>176</sup>

Anche questa tipologia assume un implicito valore polemico, dato che la sua adozione è connessa anche ad un'insofferenza verso la tradizione, sentita come ostacolo e vincolo all'espressione personale. Tale contrasto emerge dalla *notarella metrica* che Giovanni Alfredo Cesareo pubblica con i suoi *Canti sinfoniali*,<sup>177</sup> nei quali traspare un'insofferenza verso le forme chiuse, "la cui autonomia rispetto al senso viene sentita come arbitraria e mortificante."

Nella *notarella metrica* Cesareo, esaltato l'abbandono delle simmetrie strofiche attraverso la polimetria di versi tradizionali, si lamenta dell'incapacità della tradizione metrica di esprimere l'interiorità del poeta ed attribuisce al verso libero il compito di soddisfare le esigenze espressive. Inoltre legittima la libertà metrica sostenendo che in origine le forme istituzionali erano percepite come forme libere, quindi dichiara di fare appello a un "diritto parso inoppugnabile agli antichi poeti creatori del sonetto, della terzina, del verso sciolto e della selva o canzone libera."

<sup>174</sup> Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., p. 124.

<sup>175</sup> Già nelle parole di Paul Claudel la manifestazione immediata di sincerità individuale appare come motivazione principale del verso libero, concepito come lo strumento migliore per soddisfare l'esigenza di trascrizione interiore. Cfr. Le Cardonnel G., Vellay C., *La Littérature contemporaine*, op. cit., p. 170.

<sup>176</sup> Lucini G. P., *Il Verso Libero*, op. cit., pp. 190-2.

<sup>177</sup> Cesareo G. A., *Canti Sinfoniali*, "Fanfulla della Domenica", 6 luglio 1890. I *Canti Sinfoniali* non hanno successo e finiscono nel dimenticatoio, sebbene suscitino qualche scalpore, come dimostra la polemica fra due critici che li accolgono con reazioni opposte: da un lato, Gargàno recensisce negativamente la metrica di Cesareo, giudicandola troppo ardita; dall'altro, Fleres, rispondendo a Gargàno, legittima i componimenti di Cesareo e li considera fin troppo moderati per la presenza dell'endecasillabo. Da tale polemica emerge come "la medesima materia ritmica suscita reazioni diametralmente opposte, e quello che per un lettore è un esperimento inaudito, per un altro è solo una prudente riforma prosodica. Tutta la storia del verso libero, del resto, è materata di discussioni così impostate." Dopo tale polemica, però, non si parla più dei *Canti sinfoniali*, al punto che essi non vengono menzionati da nessuno degli intervistati dell'*Inchiesta internazionale sul verso libero*. Cfr. Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., p. 69 e 94. Gargàno G. S., "Ragguagli di Parnaso" (*Canti Sinfoniali*), "Vita Nuova", II, 30, 27 luglio 1890. Fleres U., *Canti sinfoniali*, "Vita Nuova", II, 31, 3 agosto 1890.

Cesareo, conformemente alle quasi coeve indicazioni metriche di Mallarmé,<sup>178</sup> concepisce “una metrica *eteronoma*, dettata dal capriccio armonizzante dell’io nei suoi moti più profondi” e dotata di una fluidità musicale conseguita mediante una libera combinazione di versi tradizionali. Nasce così “un organismo ritmico formalmente lontano dalla libertà ‘totale’, dalla soggettività incontrollata, che tuttavia rappresenta, di fatto, una forma prudente di verso libero,”<sup>179</sup> sulla base di una concezione metrica in cui i valori timbrici, allitterativi e ritmici assecondano ed esprimono le diverse sfumature dell’interiorità del poeta, con la conseguenza di un verso che muta forma ad ogni variazione del sentimento.

La tipologia della ‘trascrizione interiore’ si riallaccia intrinsecamente al contesto culturale: dopo l’epoca dei vati, dei superuomini e, conseguentemente, degli atteggiamenti perentori e retorici della Triade, la cui falsità viene percepita alla luce dell’atmosfera di disillusione dei grandi miti che hanno retto l’epoca precedente, si sente un bisogno di maggiore sincerità. Un collegamento esplicito tra questa esigenza e la metrica libera è stabilito da Lucini, che subordina il problema della forma a quello della sensibilità creatrice:

il verso libero deve ondeggiare, seguendo tutte le emozioni del poeta, apportandovi quelle diversità di ritmo e d’armonia le quali meglio convengono ai diversi concetti che manifesta. Nessuna regola rigorosa gli deve impedire lo sviluppo, nessuna barriera deve arrestarlo nell’onda sonora, nel plastico movimento.<sup>180</sup>

Lucini, attribuendo alla forma metrica un valore etico, si pone in polemica con d’Annunzio, la cui artificiosità impedisce la sincerità e l’immediatezza, e gli rimprovera soprattutto l’incapacità “di foggare un proprio ritmo interiore, sinonimo di sviluppo compiuto del verso libero.”<sup>181</sup> Il difetto di d’Annunzio è principalmente la scissione fra forma e contenuto, dato che la grande musicalità dei suoi versi non è accompagnata da un altrettanto grande significato, con la conseguenza, per un simile verso, di non essere una *lunga parola logica*. Ed appunto Lucini critica d’Annunzio perché:

Lo stesso cammino del pensiero procede non più per sviluppi logici, ma, come nel cervello di un musicista, per disegni melodici.<sup>182</sup>

---

<sup>178</sup> Mallarmé S., *Crise de vers*, op. cit.

<sup>179</sup> Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., p. 69-70.

<sup>180</sup> Lucini G. P., *risposta all’Inchiesta internazionale*, op. cit., p. 115.

<sup>181</sup> Bertoni A., *Dai Simbolisti*, op. cit., p. 65.

<sup>182</sup> Lucini G. P., *Antidannunziana. D’Annunzio al vaglio della critica*, Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1914, p. 150.

Da tali osservazioni teoriche emerge la complessità del verso libero italiano, interpretato dai contemporanei anche da una prospettiva psicologica, oltre che percettiva e retorica.<sup>183</sup> Una complessità presente anche nel testo di Jannaccone,<sup>184</sup> il quale afferma che la nuova metrica si manifesta nel “conformarsi del verso al taglio, al corso, alle circonvoluzioni del pensiero.”<sup>185</sup>

Jannaccone, affermando la supremazia del significato sulla metrica, descrive un verso intimamente motivato dalle pause logiche, rifacendosi a “l’arrêt simultan  de la pensée et de la forme la pensée”<sup>186</sup> teorizzato da Kahn. La supremazia semantica agevoler  quei poeti dotati di una “maggiore esuberanza di idee,”<sup>187</sup> i quali appunto realizzeranno il rinnovamento autentico. Infatti, solamente il poeta capace di un pensiero ardito e profondo, e dotato di una grande originalit  intellettuale,<sup>188</sup> sar  in grado di realizzare con successo un verso libero. Un’interrelazione su cui si pronuncia anche Palazzeschi:

Non bisogna dimenticare che poesia   canto, e il verso libero condusse la poesia fuori dalle rotaie di una musica oramai consunta dall’uso, ma per crearne una nuova, perch  potesse ognuno, anzi perch  dovesse ognuno, massimo dell’orgoglio e supremo ardimento, crearsi la propria musica. Ed avemmo fulgido esempio di chi seppe con rigore inusitato creare coi propri ritmi la frase propria nella quale scoperse la parola.<sup>189</sup>

Su una posizione simile si colloca anche Federico De Maria,<sup>190</sup> per il quale il verso libero   “espressione prepotente di individualismo” non soggetta alle costrizioni di formule fisse. Partendo dal presupposto che ciascuna emozione abbia la propria migliore rappresentazione in un determinato verso tradizionale,<sup>191</sup> De Maria dichiara che lo spettro metrico tradizionale   troppo limitato per rappresentarle tutte, a meno che non si adotti un eclettismo libertario di misure e ritmi che mescoli liberamente i versi tradizionali. Infine, a tale connessione fra metrica libera e stato

---

<sup>183</sup> Bertoni A., *Dai Simbolisti*, op. cit., p. 66.

<sup>184</sup> Jannaccone P., *La poesia di Walt Whitman e l’evoluzione delle forme ritmiche*, Torino, Roux Frassati e C., 1898.

<sup>185</sup> Tale concezione   fatta risalire all’et  romantica, quando i poeti rivoluzionarono la metrica tradizionale “o si crearono una forma che alla larghezza della prosa accoppiasse l’impeto della poesia.” Cfr. Jannaccone P., *La poesia di Walt*, op. cit., pp. 116 e 128.

<sup>186</sup> *Enquête sur l’évolution littéraire*, a cura di Jules Huret, Paris, Charpentier, 1901 (1891), p. 395. Riguardo la coincidenza fra Forma e Contenuto, il 1° luglio 1891 Kahn, sul « cho de Paris», dichiara che “Le vers libre [...] doit exister en lui-même par des allit rations de voyelles et de consone parentes. La strophe est engendr e par son premier vers, le plus important en son évolution verbale. L’ volution de l’idée g n ratrice de la strophe crée le poème.” Vd. Bertoni A., *Dai simbolisti*, op. cit., p. 112.

<sup>187</sup> P. Jannaccone, *La poesia di Walt*, op. cit., p. 129.

<sup>188</sup> Questo assunto giustifica pienamente la concezione che del verso libero ha Lucini, il quale appunto, quando si accinge a distinguere i semiritmi dalle sue armonie sinfoniche, ricorre ad argomentazioni che concernono pi  il campo tematico che quello metrico. Cfr. Lucini G. P., *Il Verso Libero*, op. cit.

<sup>189</sup> Palazzeschi A., *Il piacere della memoria*, Milano, Mondadori, 1964, pp. 528-9.

<sup>190</sup> De Maria F., *risposta all’Inchiesta internazionale*, op. cit., pp. 138-42.

<sup>191</sup> L’inserimento dei versi barbari nella rassegna testimonia il riconoscimento degli stessi all’interno della poesia italiana.

d'animo sono riconducibili anche le parole di Tito Marrone che collega il nuovo istituto metrico all'espressione dell'interiorità:

Metro libero, dunque, se non verso libero: composto con ritmi perfetti della metrica nostra, che son quelli che l'orecchio intende meglio e l'anima sente più intensamente.<sup>192</sup>

#### **2.4 Tipologia neomistica: organicismo e vitalismo**

All'interno delle teorie neomistiche inquadrabili nel movimento ideologico e culturale della rinascenza idealistica o dell'antipositivismo<sup>193</sup> è rintracciabile una tipologia versoliberista che realizza un'assoluta coincidenza fra forma e contenuto.<sup>194</sup> La differenza fra questa tipologia e quella della trascrizione interiore è data dalla presenza o meno di tratti neomistici, grazie ai quali la coincidenza Forma/Contenuto si arricchisce del vitalismo del soggetto lirico.

Nella tipologia neomistica la forma non è più non semplice strumento espressivo, "ma [...] evento unico di una dinamica spirituale che il linguaggio rende viva"<sup>195</sup> e che struttura il componimento sulla base della sensibilità prosodica e dell'impulso vocale del respiro del poeta, capovolgendo così il rapporto tradizionale di causa-effetto fra convenzione metrica ed esecuzione: non è il metro a modellare il pensiero, bensì è il pensiero che crea continuamente il verso a sua propria immagine, indipendentemente dal fatto che tale processo dia luogo a forme tradizionali o a forme anomale.

Alla base della liberazione metrica, dunque, risiede la necessità di manifestare l'energia vitale che circola nel mondo senza imbrigliarla all'interno di una struttura predeterminata, ma trasfondendola all'interno di un verso che risulti vivo, mobile ed in costante mutamento. Il verso neomistico, dunque, non si limita ad esprimere uno stato d'animo, ma lo riproduce in tutti i suoi aspetti, quasi fosse un organismo vivente a sé stante.

Simile concezione trova un riscontro in Onofri,<sup>196</sup> secondo cui il verso autenticamente libero è una trascrizione dell'interiorità del poeta e comunica quell'energia creatrice che egli ha al suo interno, manifestando così quell'impulso lirico che inizialmente esiste indefinitamente dentro il

---

<sup>192</sup> Marrone T., *Il metro libero*, "La Vita Letteraria", IV, 3, 25 gennaio 1907, p. 1.

<sup>193</sup> Villa A. I., *Neoidealismo e rinascenza latina tra Otto e Novecento. La cerchia di Sergio Corazzini. Poeti dimenticati e riviste del crepuscolarismo romano (1903-1907)*, Milano, LED, 1999.

<sup>194</sup> Per Henri Ghéon il verso libero è un'unione di ritmo e pensiero: "ciascuna unità espressiva del pensiero, ciascuna unità logica del discorso crea un'unità ritmica nella strofe." Ghéon H., *risposta all'Inchiesta internazionale*, op. cit., p. 71.

<sup>195</sup> Bertoni A., *Dai Simbolisti*, op. cit., pp. 246-7.

<sup>196</sup> Per Onofri ogni verso è autenticamente libero quando realizza in maniera inimitabile il potenziale emotivo ed interiore, piuttosto che uno schema fisso di sillabe ed accenti obbligati. Cfr. Onofri A., *La libertà del verso*, "Lirica", I, 4, aprile 1912, pp. 148-55.

poeta e che assume progressivamente natura verbale. Tuttavia, per preservare la fluidità che lo contraddistingueva inizialmente, tale impulso deve trasfondere l'energia all'interno di segmenti verbali armonici, plastici e musicali.

La creazione di un testo instabile, dinamico ed in continuo mutamento avviene ricorrendo alla polimetria e all'anisosillabismo, la cui variazione continua dei metri base non permette l'individuazione di una misura di riferimento. La conseguenza paradossale di tale fluidità ed indeterminatezza è un verso che distrugge ogni illusione organicista proprio nel momento in cui tenta di perseguirla: desiderando la riproduzione della *Vita* la parola poetica *non* trova il significante capace di carpire uno stabile significato, dando luogo ad un verso così instabile che "la sua autonomia espressiva e 'contenutistica' non ha alcuna ragione d'essere."<sup>197</sup>

Tuttavia l'autenticità di un simile verso non scompare poiché recupera un contatto più profondo con la *soggettività* del poeta racchiudendo in sé l'energia vitale del poeta stesso. Dunque l'autenticità risiede nel poeta stesso, la cui unicità esige un proprio personalissimo ed inimitabile verso, penalizzando tutte quelle espressioni metriche dalla struttura facilmente imitabile.

Una coincidenza fra *Forma* e *Contenuto* è teorizzata già da d'Annunzio che nel *Libro segreto* elabora una 'teoria corporea del ritmo'<sup>198</sup> secondo cui il ritmo, in virtù della fusione tra significante e significato, è una traccia del corpo che lo produce, richiamando così una simile concezione già espressa nel *Fuoco*:

L'ode coronava di luce l'episodio. Allora, quasi a ricondurre verso il gioco delle apparenze lo spirito rapito 'di là dal velo', una figura di danza si disegnò sul ritmo dell'ode morente. Entro un parallelogramma inscritto nell'arco scenico, come entro i confini di una strofe, la danzatrice silenziosa con le linee del suo corpo, redento per alcuni attimi dalle tristi leggi del peso, imitò il fuoco l'acqua il turbine le evoluzioni delle stelle.<sup>199</sup>

Ad una matrice neomistica è riconducibile la seguente concezione ritmica:

Il ritmo nel senso di moto creatore ch'io gli do, nasce di là dall'intelletto, sorge da quella nostra profondità segreta che noi non possiamo né determinare né signoreggiare e si comunica all'essere intero: all'intelletto, alla sensibilità, all'agilità muscolare, al passo, al gesto. Questo ritmo mentale m'insegna a eleggere e a collocare le parole non secondo la prosodia e la metrica tradizionale ma secondo la mia libera invenzione. Imitando un modo di sant'Agostino dico: 'scribere est ars bene movendi.'<sup>200</sup>

---

<sup>197</sup> Giovannetti P., Lavezzi G., *La metrica*, op. cit., p. 29.

<sup>198</sup> D'Annunzio G., *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*, in Id., *Prose di ricerca*, a cura di Andreoli A., Zanetti G., Milano, Mondadori, 2005, I, pp. 1657-922.

<sup>199</sup> Id., *Il fuoco*, Id., *Prose di romanzi*, a cura di Andreoli A., Lorenzini N., Milano, Mondadori, 2005, II, p. 659.

<sup>200</sup> Id., *Il libro segreto*, op. cit., I, p. 1859.



Una matrice testimoniata anche da altri passi dannunziani, sebbene posteriori al periodo esaminato nel nostro lavoro, dove d'Annunzio si definisce “un mistero musicale con in bocca il sapore del mondo”:

Io vivo, a me sempre piacque di vivere, sull'orlo del rischio e su l'orlo del segreto. Su l'uno e l'altro è interamente abolito il comune senso del tempo – su l'uno e l'altro, come sul vertice, non vige se non quella specie di tempo che è la fluidità della vita interiore.<sup>201</sup>

Tuttavia, una vera e propria teorizzazione sistematica della tipologia neomistica si registra sul fronte francese con Gustave Kahn<sup>202</sup> e su quello italiano con Lucini, la cui *Ragion Poetica*,<sup>203</sup> per quanto caotica, folta e multiforme acquisisce un valore documentario perché analizza la complessità del verso libero da una prospettiva retorica, culturale, filosofica, storico-letteraria<sup>204</sup> e, solo secondariamente, metrica. Il grande merito di Lucini è stato quello di percepire anticipatamente la “specificità multipla di un fenomeno metrico-prosodico necessariamente eclettico e in certo modo irriducibile a precetto tipologico o stilistico.”<sup>205</sup>

Lucini, facendo costante riferimento al coevo simbolismo francese,<sup>206</sup> concepisce il verso libero come strumento per trasfondere concretamente sulla pagina la propria energia vitale, al fine di impregnare di *Vita* il testo. Egli è dunque sensibile a quelle nuove filosofie nordiche, nate all'inizio del XX secolo, che propongono un'invasione della *Vita* all'interno della *Forma* fino a raggiungere una coincidenza totale di entrambe.<sup>207</sup>

Il vitalismo trasfuso nel verso può provenire sia dal mondo esterno sia dall'interiorità del poeta. Dunque, esso riguarda nel primo caso gli oggetti futuristici che emanano energia, nel

---

<sup>201</sup> Id., *Prose di romanzi*, op. cit., p.659; D'Annunzio G., *Notturmo*, in Id., *Prose di ricerca*, op. cit., p. 247.

<sup>202</sup> Nell'inchiesta del 1905 curata da Georges Le Cardonnel e Charles Vellay, sotto il titolo di *La Littérature contemporaine*, Kahn rivendica l'invenzione del verso libero e sostiene la necessità di una tradizione versoliberista caratterizzata da una sorta di fonetica e metrica logica, prospettando così l'avvio di una coincidenza fra Forma e Contenuto. Cfr. Le Cardonnel G., Vellay C., *La Littérature contemporaine*, op. cit.

<sup>203</sup> Lucini G. P., *Il verso libero*, op. cit.

<sup>204</sup> La critica ha sempre considerato Lucini il teorizzatore del versoliberismo, nonostante il libro non parli “praticamente mai né della tecnica, né addirittura della teoria relativa alla nuovissima prassi metrica.” Tant'è che “una bibliografia sul verso libero [...] dovrebbe escludere proprio *Il Verso Libero* di Lucini.” Vd. Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., p. 210. E ancora: “Invero, il poderoso volume luciniano [...] contiene in abbondanza di tutto un poco: vi sono teorie estetiche rivoluzionarie, politiche, filosofiche; ma il verso libero c'entra di rimedio.” Vd. Viviani A., *Dal verso*, op. cit., p. 71. L'assenza di una codificazione dipende dal fatto che per Lucini la libertà metrica ha un valore individualistico ed anarchico che svanirebbe nel momento in cui si creassero delle regole, le quali, inoltre, coinciderebbero con un'anomalia, poiché la trasfusione della vita comporta la somma delle anomalie e i loro rapporti. Lucini ha una concezione della ‘vita’ come lotta, come continua trasformazione, pertanto il verso libero segue una regola mai uguale a se stessa, incarnando così la dinamicità della vita.

<sup>205</sup> Bertoni A., *Dai Simbolisti*, op. cit., p. 13.

<sup>206</sup> Lucini G. P., *risposta all'Inchiesta internazionale*, op. cit., pp. 109-10. Tale collegamento fra una poetica simbolista e il relativo strumento metrico spiegherebbe l'assenza, nel pensiero luciniano, di quei poeti crepuscolari che tuttavia utilizzarono il verso libero.

<sup>207</sup> Contrariamente a Bertoni, che rapporta tutta la metrica libera a queste filosofie nordiche, riconduciamo ad esse solo il verso libero di tipologia neomistica. Cfr. Bertoni A., *Dai Simbolisti*, op. cit.

secondo gli oggetti corazzianiani dotati di vita, emozioni e dialoganti empaticamente col poeta stesso.

La differenza è che se nel futurismo gli oggetti sminuiscono l'io lirico fino a farlo scomparire, in Corazzini lo amplificano esprimendone sentimenti ed emozioni attraverso un'empatia garantita da un *Tutto*, da un *Uno* di matrice filosofica nordica, grazie a cui si entra in contatto con tutte le manifestazioni del reale. Dunque, il verso neomistico permette di stabilire un collegamento col *Tutto* e con l'energia che pervade e circola in tutte le cose, animate ed inanimate.

Inoltre, se nel futurismo la psicologia intuitiva della materia non consente al poeta di proiettarvi i propri sentimenti, in Corazzini il rapporto empatico con la materia investe gli oggetti delle sue qualità soggettive, li rende messaggeri della sua psicologia.

Un collegamento col *Tutto* presente anche in Lucini:

noi volevamo *signoreggiare l'Essenza delle Forme*, noi volevamo, colla cognizione perfetta delle cose, dei fenomeni, comprendere il senso dei prodotti maturi della volontà individuale, collettiva e storica; essere, insomma, capaci di dar vita, foggiare dei *Tipi*, delle *Persone*.<sup>208</sup>

Lucini, osservando più attentamente il rapporto *Forma* e *Contenuto*, scompone il concetto di Poesia in *Imagine* e *Musica* promuovendone la coesistenza e la compenetrazione, ma tenendole sempre ben distinte. La *Musica* deve rivestire l'*Imagine*:

Non cerco misure prestabilite (versi), non sequenze numerate di misure (strofe) [...] ma è «verso», strofe, poema logico e naturale, poesia insomma, ciò che viene espresso con una ingenuità, o con una raffinatezza, in quel modo nativo e sonoro su cui la gamma risuoni e la plastica informi.<sup>209</sup>

Lucini istituisce tra parola e musica un rapporto di corrispondenza, mai di *identità*: le armonie nascono “col pensiero di cui rappresentano l'essenza. Il pensiero è il corpo nudo, l'armonia lo ricopre nel modo logico,”<sup>210</sup> pertanto l'*Idea* si attua nella *lunga parola poetica* del verso libero, la cui natura neomistica esige la trasfusione della *Vita* al suo interno.

Secondo Lucini l'apice di tale tecnica è raggiunto per la prima volta da Leopardi e Foscolo, a cui invita a guardare come modello poiché hanno il merito di aver trovato la forma adatta esclusivamente alla propria interiorità, e dunque non replicabile.<sup>211</sup> Quindi essi sono un modello

<sup>208</sup> Lucini G. P., *Ragion poetica*, op. cit., p. 236.

<sup>209</sup> Lucini G. P., *risposta all'Inchiesta internazionale*, op. cit., pp.103-30. Il concetto di 'poema logico' proviene da Kahn, il quale prevedeva una tradizione che sarebbe giunta ad una fonetica e ad una metrica logiche, poiché era solo questione di tempo prima che delle nuove opere fornissero dei nuovi tipi di ritmo. Cfr. Bertoni A., *Dai Simbolisti*, op. cit., pp. 55-8.

<sup>210</sup> Bertoni A., *Dai Simbolisti*, op. cit., p. 56.

<sup>211</sup> Lucini G. P., *Antidannunziana*, op. cit.

non a livello metrico ma poetico per chiunque ricerchi una forma che sia diretta espressione della propria anima.

Infatti le innovazioni metriche di Leopardi e Foscolo sono funzionali all'esigenza di tradurre il pensiero in una forma che rispecchi esattamente le sensazioni del poeta: essi applicano un principio versoliberistico alla tradizione. La metrica è concepita dunque quale strumento espressivo volto a rendere il pensiero “nella forma che lo fa evidente,”<sup>212</sup> allo scopo di tradurre la sensazione perfettamente.

Nella *Ragion poetica* un richiamo alla lezione di Hegel connota ulteriormente in senso neomistico il verso libero, la cui dinamicità diverrebbe manifestazione di Dio, che è appunto *divenire* attraverso le manifestazioni del mondo:

Hegel [...] ha la sua formola capitale: ‘Dio non è, sta nel divenire; si realizza, a poco a poco, nel mondo, per serie, culmina la catena delli esseri in marcia verso l’ultimo arresto della evoluzione, all’infinito.’<sup>213</sup>

Concludiamo la nostra lettura di *Ragion poetica* sottolineando come la tipologia neomistica ivi delineata si colleghi all'*èlan vital* del soggetto creatore di Bergson, la cui assenza nelle pagine luciniane stupisce per quanto concerne la divaricazione tra linguaggio e pensiero da cui consegue quella poetica della dissonanza, della frantumazione linguistica e dell'abolizione dei nessi grammaticali.

Anche Croce, con la sua identificazione di intuizione ed espressione, si connota come punto di riferimento per Lucini, per il quale però l'espressione non è un mero strumento, ma “una qualità attiva e autonoma del poeta dotato di spiritualità ed energia con cui “riplasma e riproduce, colla materia, le forme, dentro cui impersona la sua volontà.”<sup>214</sup>

Una componente neomistica emerge anche in Buzzi quando assegna alla poesia libera il compito di rivelare “tutto il mistero psichico e musicale della vita nella sua essenza più alta, e, insieme, più profonda” e di essere “la vera e sola espressione dell'anima d'un poeta.”<sup>215</sup>

---

<sup>212</sup> Id., *risposta all'Inchiesta internazionale*, op. cit., p. 118.

<sup>213</sup> Id., *Ragion poetica*, op. cit., p. 499.

<sup>214</sup> *Ibidem*.

<sup>215</sup> Buzzi P., *risposta all'Inchiesta internazionale*, op. cit., p. 142.

## 2.5 Tipologia orale

L'esistenza di un verso libero classificabile come orale è legittimata sia dalla destinazione di alcune opere, concepite per essere recitate a gran voce nelle serate di lettura, nei caffè o nei teatri,<sup>216</sup> sia dall'importanza sempre maggiore rivestita dai libretti d'opera,<sup>217</sup> la cui propensione all'elocuzione esercita una grande influenza.

Inoltre, la crisi delle istituzioni metriche diffonde un tipo di versificazione orientata verso l'ambito prosastico-discorsivo da un lato, accoglie risposdenze timbriche, scansioni e pausazioni proprie dell'oralità dall'altro. Tuttavia la spiegazione migliore per simile tipologia versale richiede una prospettiva che tenga conto di una poetica dell'enunciazione finalizzata alla creazione di un verso dalle infinite variazioni vocali.

Lo stesso Pascoli si interroga sulla realizzazione di una poesia per il teatro: *Nell'Anno Mille*<sup>218</sup> realizza le potenzialità espressive e contrastive del metro usato in funzione drammaturgica. Inoltre, nella nota metrica che accompagna il progetto di poesia drammatica espone alcune osservazioni per l'abbandono dei vincoli del numero sillabico. Sebbene tali riflessioni, pubblicate postume, non possano avere valore paradigmatico, è indubbio che esse siano "istantanee abbastanza fedeli di una situazione mobile, che univa ai vati i più giovani rappresentanti delle diverse aree sperimentali."<sup>219</sup>

Ad una simile situazione è accostabile anche d'Annunzio, che ne *La Figlia di Iorio*<sup>220</sup> attua un legame fra verso e oralità che ritorna anche ne *La notte di Caprera*, nella cui *Nota* le attribuisce una finalità orale, giustificandone la composizione non tanto "per esser letta sulle pagine quanto per essere ascoltata da una moltitudine libera."<sup>221</sup>

Un prima teorizzazione di simile tipologia versale è ravvisabile in Kahn<sup>222</sup> quando concepisce il libero impiego di istituti tecnici quali verso, rima e strofa per riprodurre la prosodia

---

<sup>216</sup> Thibaudet definisce il verso libero come verso 'drammatico-parlato', che potrebbe dirsi anche gestuale. Il verso sarebbe in quest'ottica un gesto fonico, ossia una proiezione fisica dell'energia della pronuncia interiore. Cfr. Thibaudet A., *Réflexions sur la littérature*, Parigi, 1938, p. 15.

<sup>217</sup> A livello sperimentale i libretti d'opera sono importanti perché presentano versi rari come il doppio senario o il trisillabo, intensa polimetria, versi lunghi che nei recitativi assumono funzione prosastico-conversativa, versi spezzati nelle battute di dialogo. Cfr. Mengaldo P. V., *Questioni metriche*, op. cit., p. 28.

<sup>218</sup> Pascoli G., *Nell'Anno Mille*, Bologna, Zanichelli, 1923, pp. 61-2.

<sup>219</sup> Bertoni A., *Dai Simbolisti*, op. cit., pp. 158-9.

<sup>220</sup> La compattezza orizzontale dei versi, ribadita da un'assenza quasi totale di *enjambements*, presente nelle parti 'melodiche', richiama il modello del libretto di melodramma. Cfr. Bertoni A., *Dai Simbolisti*, op. cit., p. 161.

<sup>221</sup> *Ivi*, p. 303.

<sup>222</sup> L'incunabolo versoliberista di Kahn, ossia *Les Palais Nomades*, mostra le contraddizioni della poetica versoliberista accogliendo sia *poèmes en prose*, sia liriche tradizionali, con rime solo per l'orecchio, sia componimenti in *alexandrins libérés* in cui l'*e muet* non è computato, sia poesie dove la rima è sostituita dall'assonanza, la lunghezza dei versi è arbitraria e le strofe sono costruite in modo estemporaneo. In essa il verso libero consiste in una strategia eterogenea, che comporta interventi su verso, strofa e rima. Quindi "libertà" significa per Kahn *arbitrarietà* assoluta di scelte entro una quadro eclettico. Vd. Kahn G., *Les Palais Nomades*, Paris, Tresse et Stock, 1887.

del discorso, il cui valore però traspare dalla visione complessiva dell'opera, ossia a livello macrostrutturale. Il verso libero sarebbe costruito sull'impulso prosodico, la cui preminenza diviene assoluta dal momento in cui il metro è rifiutato. Tale assenza, infatti, permette all'interno del testo poetico l'esistenza di un flusso ritmico o vocale che, privo di una norma di riferimento, si rinnova ad ogni dizione.

Il rischio di un assoluto predominio dell'*esecuzione*, tuttavia, è evitato dalla necessità che il prodotto artistico dimostri abilità tecnica attraverso ridondanza o struttura, dando così luogo a delle iterazioni normative da un lato, al superamento di tali norme attraverso la creazione di nuove norme da parte dei successori dall'altro.

L'indipendenza ritmica<sup>223</sup> della tipologia orale legittima la costruzione di un verso con criteri diversi dall'omogeneità sillabica, ossia con fattori *altri*, la cui individuazione avviene basandosi sull'enfasi rivestita dalla pausazione e dallo slancio tonale. La cesura diviene così fattore metrico pertinente, indispensabile all'analisi di versi le cui durate si basano sulla ricorrenza di pause, tra i cui molti fattori che le individuano teniamo in particolare considerazione:

- *Significato*: implica connotazioni emozionali che influenzano la pronuncia.
- *Enfasi timbrica*: enfatizza determinati valori semantici.
- *Cadenze tradizionali*: emergono alla coscienza metrica del lettore nonostante l'inserimento in un contesto mensurale anomalo. Ad esempio la cesura che, ottenendo un novenario nel secondo emistichio, ricorda l'esametro barbaro.
- *Blocchi fonici corrispondenti*: danno luogo ad una figura nella sequenza testuale.
- *Accenti sistematici*
- *Sintassi fondata su ripetizioni e inversioni*: spesso coincide col ritmo.

Inoltre, un verso possiede anche una pausazione ritmica e non solo semantica, dando luogo ad una cadenza la cui conclusione non coincide sempre con quella logica del discorso. Tale fenomeno non si limita all'*enjambement* ma riguarda sia la struttura interna di un verso, ossia i suoi piedi, sia lo svolgimento strofico, dando luogo ad un processo di rallentamento dell'articolazione o *mora* articolatoria che, “mentre rende perspicuo il tessuto fonico della parola, lo *aggiusta* nel contesto temporale del verso”<sup>224</sup> assumendo una funzione fondamentale nella misura.

---

<sup>223</sup> Sull'*indipendenza ritmica* sono interessanti i *Principes de phonétique expérimentale* di Rousselot, usciti tra il 1897 e il 1908 e più tardi menzionati dallo stesso Tynjanov. L'abate Rousselot ricerca l'origine del ritmo nella sensibilità del poeta, il quale compone i versi trasmettendoli al suo orecchio, che li giudica ma non li crea. Il ritmo è dunque composto anche dallo sforzo espiratorio compiuto durante l'articolazione verbale, con la conseguenza di basarsi non su un tempo acustico, ma su un tempo articolato. Invenzione ed esecuzione vanno di pari passo, mentre il ritmo di volta in volta creato entra a far parte di una tradizione culturale solo se, nel corso del tempo, supera sempre positivamente il giudizio concreto dell'orecchio. Cfr. Tynjanov J., *Il problema del linguaggio poetico*, Milano, Il Saggiatore, 1981, pp. 61-5.

<sup>224</sup> Pazzaglia M., *Teoria*, op. cit., p. 17.

Sulle caratteristiche tecniche della tipologia orale offre un chiarimento la lettera che Lucini indirizza all'amico Luigi Rossi,<sup>225</sup> al quale comunica un'intuizione critica sulle potenzialità espressive della metrica libera, la cui struttura esprimerebbe il contrasto tra leggi prosodiche e lingua moderna:

il metro è strambo ed inusitato, forse ostile alla moderna lingua, ma per questo tutto vien detto e l'astruseria filosofica prende vigore e colore quale nella disciplina d'una strofa rimata mal si poteva avere.

Sullo stesso argomento si cimenta anche Buzzi, attribuendo all'accento impulsivo la funzione di fissare i valori uditivi su cui costruire la strofa e di trasmettere alle parole il sentimento del poeta, in base alla cui natura si avrà l'accelerazione o il rallentamento della scansione verbale. Quindi l'accento di impulsione

dirige l'armonia del verso principale nella strofe o l'impeto di un verso iniziale che possa imprimere il movimento all'idea evoluta. E gli altri versi, a meno che non sia ricercato un effetto di contrasto,<sup>226</sup> devono modellarsi sui valori di questo primo, tali quali ebbe a fissarli l'accento di impulsione.<sup>227</sup>

L'*esecuzione* assume così un ruolo fondamentale, dato che il verso si modella sull'unità respiratoria,<sup>228</sup> che però resta pur sempre formalizzata sull'organizzazione metrica, ossia sulla *realizzazione* stessa. Al riguardo è esemplare l'esperienza di Palazzeschi, le cui varianti rendono meglio percepibili pause e stacchi esecutivi, al fine di evidenziare metricamente i culmini intonativi nel caso dell'impossibilità di recitare personalmente i versi nelle serate futuriste.<sup>229</sup> In questo caso lo schema pausale è imposto non solo dal significato ma anche dall'idea del metro, selezionando il materiale fonico sulle cadenze foniche del verso stesso.<sup>230</sup>

La tipologia orale non può essere analizzata facendo riferimento all'*esecuzione*, la cui molteplice fisionomia contrasta col concetto di *scansione*, dato che la modulazione del *flautus vocis* si basa su suggestioni contemporanee a noi sconosciute. Per tale ragione, prendendo le distanze da

<sup>225</sup> Bossagli R., Bianchi M., *Luigi Rossi 1853-1923*, Busto Arsizio, Bramante, 1979.

<sup>226</sup> Se in Corazzini è difficile modellare i versi sulla base dell'accento impulsivo dettato dal verso principale, è proprio perché nel poeta è volutamente ricercato un effetto di contrasto. Tale contrasto avrebbe maggior valore proprio in virtù dei versi tradizionali: è il modo di Corazzini di esprimere la sua originalità, di collocare vicini fra loro profili ritmici così diversi da attirare in sé l'attenzione sul meccanismo metrico proprio grazie al cozzo antimusicale che generano.

<sup>227</sup> Buzzi P., *risposta all'Inchiesta internazionale*, op. cit., p. 143.

<sup>228</sup> Il sintagma *unità respiratoria* testimonia che la "coscienza ritmica contemporanea s'è istituita su durate atte a ricondurre il verso dalla facile sonorità melica a una pronuncia come mimesi [...] dell'impulsione verbale nel suo costituirsi." Il verso moderno si plasma così sul "fluire del discorso interiore, con i suoi scatti, i suoi riposi, la sua imprevedibile avventura che non tollera di essere costretta in schemi precostituiti." Vd. Pazzaglia M., *Teoria*, op. cit., pp. 260-1.

<sup>229</sup> Giovannetti P., Lavezzi G., *La metrica*, op. cit., pp. 29-30.

<sup>230</sup> Ovvero le parole sono selezionate sulla base delle pause del verso: vengono scelte quelle che valorizzano e rispettano la presenza delle pause in questione.

Contini<sup>231</sup> e Pazzaglia,<sup>232</sup> non attribuiamo valore normativo all'*esecuzione* e osserviamo la periodicità delle cesure prosodiche e dei fattori *altri* per individuare un'eventuale struttura metrica.

### 3. Indici metrici

Nella metrica libera si registra un allargamento degli elementi strutturali del verso che porta ad un ridimensionamento delle proprietà sillabiche in favore di quelle morfologico-sintattiche, fonologiche, grafiche, semantiche, con la conseguenza che la “materializzazione sillabica della curva ritmica” è solo “una delle sue forme possibili.”<sup>233</sup>

La rottura con la tradizione genera la possibilità di innumerevoli *posizioni* sillabiche e la coincidenza della struttura prosodica con qualunque struttura combinatoria. Un'altra conseguenza è il passaggio di alcuni segni da un ruolo complementare ad uno strutturale: elementi un tempo dotati solamente di un ruolo connotativo assumono un ruolo di pertinenza grazie ad una disposizione sistematica, compensando così la svalutazione dei vecchi elementi metrici.<sup>234</sup>

Tale situazione pone un problema ermeneutico:<sup>235</sup> una struttura individuata in base alla sistematicità degli elementi risulta percepibile solo decidendo *a priori* quali elementi osservare. La viziosità di tale meccanismo è insita nel fatto che tale selezione, basata esclusivamente sul *corpus* poetico, è priva di qualunque validità extra-testuale.

La soluzione si prospetta quando si ricorre all'*orizzonte d'attesa*, la cui osservazione permette di convalidare con fattori extra-testuali gli elementi selezionati. In sintesi, applicando tale meccanismo ad un caso concreto, riscontriamo le seguenti fasi:

- 1) L'*orizzonte d'attesa* testimonia che le cellule ritmico-sillabiche hanno pertinenza metrica grazie all'esperienza della metrica barbara.
- 2) Analizziamo un testo di Corazzini focalizzandoci sulle cellule ritmico-sillabiche.

---

<sup>231</sup> Contini individua nella corretta *esecuzione* il momento conclusivo del processo ermeneutico: “il metro cessa di essere un oggetto ricavabile dal contesto per essere consegnato ai trattati di metrica, e viene percepito come il concreto modularsi del discorso, il concreto atteggiarsi del significato in una particolare forma di comunicazione.” Vd. Contini G., *Innovazioni metriche*, op. cit., pp. 587-99.

<sup>232</sup> Pazzaglia attribuisce grande importanza, ai fini della codificazione, all'*esecuzione*, il cui valore normativo deriva dal vincolo intrattenuto con i vari fattori culturali, coincidendo implicitamente con la *scansione*. Cfr. Pazzaglia M., *Teoria*, op. cit., p. 56.

<sup>233</sup> Brik O., *Ritmo e sintassi*, in Aa. Vv., *I formalisti*, op. cit., p. 158. Il fenomeno ha la sua genesi nei simbolisti, i quali scuotono il legame tradizionale aggiungendo o togliendo delle sillabe alla serie. Tuttavia tali deviazioni continuano ad essere percepite come eccezioni interne al sistema sillabico.

<sup>234</sup> Giraud P., *La versification*, Paris, Puf, 1970, p. 67.

<sup>235</sup> Gadamer H. G., *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 1983.

- 3) Osserviamo se la loro frequenza e sistematicità dà luogo ad una struttura organica che non sia frutto di casualità.
- 4) Se la struttura è organica gli elementi selezionati risultano validi, altrimenti occorre ripetere il processo presupponendo come pertinenti altri elementi.

Un altro metodo da noi adottato concerne il *sistema della parola*, la cui analisi non tiene in considerazione l'*orizzonte d'attesa*, ma si basa sugli elementi ritmici primari costituiti dalla struttura fonologica della lingua del testo: gli apici culminativi e le vocali. Nei paragrafi seguenti osserviamo l'*orizzonte d'attesa* corazziniano verificando che gli *indici metrici* selezionati abbiano un'effettiva esistenza extra-testuale.

### **3.1 Indici tradizionali: sillabe e accenti**

L'inevitabile presenza degli indici tradizionali in campo versoliberista dipende sia dalla loro natura di materiale linguistico primario, sia dall'atteggiamento dei primi versoliberisti di creare il nuovo partendo dalla tradizione. In quest'ultimo caso, i componimenti polimetrici ed anisosillabici testimoniano che “in un organismo versoliberista può ricorrere ogni indice tradizionale, purché manchino le relazioni di uguaglianza sillabica.”<sup>236</sup>

Lucini<sup>237</sup> affronta l'argomento spiegando come il rifiuto totale delle norme tradizionali riguardi la *langue*, non la *parole*, “giacché ogni individuo, ogni opera, per entrare nel circolo comunicativo di una tradizione, deve essere in grado di fissare da sé il proprio sistema di regole,” la cui fisionomia dipende dalla conoscenza della grammatica compositiva della tradizione di cui si costituisce come variazione, generando così una serie di *choc* ricettivi attraverso il cozzo tra la natura archeologica delle sinopie metriche tradizionali e l'ondulazione spontanea della voce recitante, disseminata nel testo:

Il poeta... detta a sé stesso la regola che serve per questo poema, che non può servire per l'altro. Giambi, epodi, dattili, spondei, le catalessi, sono formole scolastiche da doversi imparare, da sapersi usare, come il musicista si vale del tempo, delle sue divisioni, delle figure, delli sviluppi scientifici; ma non è detto che tutta la poesia sia qui in queste forme, come la musica non consiste nel saper scrivere grammaticalmente bene un rondò.<sup>238</sup>

<sup>236</sup> Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., p. 12.

<sup>237</sup> Lucini G. P., *risposta all'Inchiesta internazionale*, op. cit., pp. 103-30.

<sup>238</sup> *Ivi*, p. 118.



La struttura del verso libero, dunque, consiste in una combinazione inedita del materiale tradizionale i cui indici sillabici, accentuali e ritmici danno luogo ad una polimetria presente sia nelle timide proposte crepuscolari, sia nel ribellismo futurista, sia nell'inquietudine metrica vociana.

Perfino il verso lungo è costruito strumentalizzando le unità tradizionali, falsificate e sfigurate fino all'irriconeoscibilità. I retaggi metrici insiti in siffatte trasfigurazioni sono: l'endecasillabo, dilatato di una o due posizioni secondo una strategia in senso lato anisosillabica; la variazione dell'ancipite esametro barbaro; l'alessandrino, nella versione *liberata*, ossia quella rivitalizzata in senso versoliberistico dal simbolismo francese.<sup>239</sup>

Un ulteriore collegamento alla tradizione è ravvisabile nella differenza fra il verso libero decadente e quello modernista introdotta da Moréas che, accennando ad un *disordine sapientemente ordinato*, mostra di concepire il versoliberismo come un allargamento delle consuetudini tradizionali attraverso l'escursione anisosillabica:

Per quanto concerne il ritmo: ravvivata, l'antica metrica; un disordine sapientemente ordinato; la rima opaca e martellata come uno scudo d'oro e di bronzo, accosto alla rima dotata di fluidità celate; l'alessandrino a cesure multiple e mobili; l'uso di certi numeri impari.<sup>240</sup>

Inoltre, la natura frammentaria e sillabica del verso libero italiano consente l'esistenza di un alto tasso di *allusione metrica* che non solo salvaguarda, ma addirittura intensifica un'analisi ed una fruizione di tipo tradizionale,<sup>241</sup> attribuendo agli indici metrici tradizionali un aspetto fatico consistente nella ricerca di un codice metrico comune a lettore e poeta, il cui richiamo ha valore di superstite coscienza ritmica nella polemica erezione a sistema del disordine costituito.

Da una prospettiva storico-letteraria la persistenza degli indici tradizionali si collega all'influsso indiscutibile esercitato sulla lirica italiana dalla metrica alcyonia, dove si registra la presenza sporadica di un verso non canonico all'interno di un contesto metrico che ripercorre tutta la gamma metrica tradizionale, creando così una dissonanza con le misure consuete.<sup>242</sup>

Anche l'abitudine dei primi versoliberisti di rifarsi alla metrica delle origini<sup>243</sup> agevola il mantenimento degli indici tradizionali. Al proposito risultano interessanti i versi della *Laus vitae* dannunziana, dove domina un anisosillabismo riconducibile alle laudi medievali, sebbene il loro

---

<sup>239</sup> Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., pp. 203-45.

<sup>240</sup> Moréas J., *Il Simbolismo* [1886], in Aa. Vv., *Poeti simbolisti francesi*, a cura di G. Viazzi, Torino, Einaudi, 1976, p. 95.

<sup>241</sup> Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., p. 27.

<sup>242</sup> Pazzaglia M., *Teoria*, op. cit., p. 219.

<sup>243</sup> Jannaccone, cosciente dell'antichità di fenomeni quali il parallelismo e l'iterazione, si chiede se la ritmica whitmaniana non debba considerarsi un'involuzione. Tuttavia, concependo l'evoluzione come una spirale, ritiene naturale la ripresa di fenomeni anteriori all'interno di nuovi contesti. Infine, sottolinea come nella poesia arcaica il primo fattore ritmico non fosse la sillaba, ma la parola, con la conseguenza di un ritmo costruito sull'accento logico. Cfr. Jannaccone P., *La poesia di Walt*, op. cit.

influsso diretto sia da escludere, dato che la grecizzante poesia dannunziana è ben distante dalle popolaresche laudi e dagli altri componimenti duecenteschi. La connessione, invece, è data dagli studi sulla poesia medievale nella società letteraria coeva a d'Annunzio,<sup>244</sup> dove la discussione costante su ipermetrie, ipometrie e simili accidenti faceva in modo che “un certo tipo di anisosillabismo” fosse “nell’aria”, di modo che “captare tali vibrazioni metriche era – si può immaginare – cosa assai facile.”<sup>245</sup>

Un uso anomalo della tradizione è ravvisabile nell’endecasillabo contraffatto delle *Melodie* di Sinadinò<sup>246</sup> che, sebbene privilegi un verso lungo spesso strutturato su una cadenza esametrica 7+9,<sup>247</sup> costruisce l’endecasillabo aggiungendovi o sottraendovi una o due sillabe, ottenendo così una ricchissima gamma di variazioni ritmiche e, all’interno dei componimenti chiusi, irregolarità mensurali e asimmetrie ritmiche.

Anche Govoni procede per ampliamento e riduzione sillabica, privilegiando però i metri dispari. La sua metrica è una soluzione di compromesso costituita da parecchi indici tradizionali: il verso è scardinato valorizzando le impalcature della metrica consueta, come dimostrano le frequentissime eterometrie di endecasillabi e tredecasillabi. Ad esempio, nei *Fuochi di artificio*<sup>248</sup> il sonetto *Metamorfosi* presenta tredecasillabi il cui effetto parodico è dato dalla dilatazione dell’endecasillabo, oltre che dall’impiego di misure anomale all’interno di forme chiuse.

La rottura netta con la tradizione avviene ne *Gli aborti*,<sup>249</sup> dove Govoni perviene alla sua metrica libera,<sup>250</sup> pur con il forte contrappeso tradizionale della sezione di sonetti delle *Poesie d’Arlecchino*. Inoltre, cadono quei vincoli che nelle raccolte precedenti collegavano i componimenti alla metrica tradizionale: rima sistematica ed isostrofismo. La sezione *I cenci dell’anima* adotta un vero e proprio verso libero: l’estenuazione dei metri dispari giunge ad una dissoluzione degli stessi, dato che nei versi eccessivamente lunghi la suddivisione in misure interne è possibile solo al prezzo

<sup>244</sup> Tra i pochi corsi frequentati da D’Annunzio all’Università di Roma vi sono quelli di Ernesto Monaci, docente di Filologia neolatina. Cfr. Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., p. 105.

<sup>245</sup> *Ivi*, p. 84.

<sup>246</sup> Sinadinò A. J., *Melodie*, Lugano, Stamperia del Tessin-Touriste, 1900, poi in *Poesie*, Napoli, 1972, pp. 15-61.

<sup>247</sup> *Offerta* si compone di “tre strofette tristiche di esametri non rimati, ognuno dei quali nasce dalla sommatoria di un canonico settenario e di un novenario regolarmente dattilico.” *Opôra* presenta “una sorta di esametro espanso, in cui il primo emistichio si duplica, e il novenario finisce egualmente per imporre la propria cantabilità dattilica.” Le modalità costruttive che traspaiono dalla raccolta non sono molto diverse da quelle presenti in Morasso: spesso ci si imbatte in una contraffazione dell’endecasillabo, come mostra esemplarmente *Ode al Dio*, dove è presente anche “uno strofismo ‘parodico’, per l’occhio, fatto di unità ottastiche contenenti tuttavia le linee più varie.” L’endecasillabo si presenta o in modo pieno, o aumentato di una sillaba o di due sillabe o privato di una posizione. Sinadinò, con Morasso, è circoscrivibile in una poetica esoterica ed ermetica la cui aristocraticità legittima un’ampia escursione da un eccesso formale all’altro: enfaticizzazione del tecnicismo tradizionale, irregolarità versoliberiste, verso falso che allude all’alessandrino o all’esametro, poesie in prosa, grafismi. Vd. Sinadinò A. J., *Melodie*, op. cit., pp. 22, 39, 47; Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., pp. 225-6.

<sup>248</sup> Govoni C., *Fuochi d’artificio*, Palermo, Fr. Ganguzza Lajosa, 1905.

<sup>249</sup> Id., *Gli aborti. Le poesie d’Arlecchino. I cenci dell’anima*, Ferrara, Tipografia Taddei-Soati, 1907.

<sup>250</sup> Mengaldo P. V., *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni (1903-1915)*, in Id., *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, 1987.

di dialefi forzate, le quali non hanno alcuna ragione di esistere poiché la lunghezza delle misure priva di ogni semanticità il numero delle sillabe.

Un legame con gli indici tradizionali emerge anche nelle *Romanze* di Paolo Buzzi, il quale dal 1901 al 1907 scrive ogni anno un volumetto di 100 liriche. Nel 1916 le sette raccolte, sottoposte a cernita, sono pubblicate col titolo *Bel canto. Capriccio melodico*,<sup>251</sup> i cui testi sono caratterizzati da una polimetria a volte virtuosistica e forme anomale quali sonetti di trisillabi e senari.

I primi due volumetti, quelli del 1901 e del 1902, mostrano uno sperimentalismo metrico sconcertante: sonetti di quadrisillabi o di ottonari e forme di polimetria stupefacente. Tuttavia, simili testi non sono accolti nel *Bel canto* a causa dell'eccessivo virtuosismo metrico che avrebbe generato involontari effetti auto-parodici. Buzzi infatti predilige stampi più rassicuranti e testimonia così la difficoltà di un rifiuto totale degli indici tradizionali.

Una simile difficoltà a staccarsi nettamente dalla tradizione emerge anche dalle polimetrie di versi brevissimi di *Verso l'Oriente* di Angelo Orvieto,<sup>252</sup> la cui opera diffonde la discussione sul verso libero perfino in sedi ufficiali, quali la "Nuova Antologia", e non solo su riviste letterarie minori o d'avanguardia.<sup>253</sup>

### **3.2 Indici quantitativi: cellule ritmico-sillabiche**

Le *Odi barbare* introducono una scansione in piedi del dettato verbale, ossia un nuovo indice metrico di cui occorre tener conto per la ricostruzione dell'orizzonte d'attesa: le cellule ritmico-sillabiche quantitative.

Una breve illustrazione delle fondamenta del sistema barbaro carducciano consente di comprendere la diffusione di tali indici metrici nella lirica italiana, dove Carducci supera la differenza fra metrica sillabica italiana e metrica quantitativa latina facendo coincidere alla sillaba lunga latina quella tonica italiana.<sup>254</sup> In questo modo assottiglia la differenza fra il latino, lingua quantitativa e melodica, e l'italiano, lingua accentuativa. Simile procedura ha successo perché in

---

<sup>251</sup> La data del *Proemio* contenente il saggio sul verso libero ci consente di tenerne conto indipendentemente dal fatto che sarà pubblicato solo nel 1912. Esso, infatti, è stato composto sulla base delle idee che Buzzi aveva allora.

<sup>252</sup> Orvieto A., *Verso l'Oriente*, Milano, Treves, 1902.

<sup>253</sup> Uno dei primi saggi di un qualche spessore sul verso libero, infatti, è dedicato a tale raccolta. Diego Garoglio, analizzandola nel 1903, sostiene l'esistenza di due tipi di verso libero in letteratura: uno più moderato, che varia il ritmo, come appunto fa Orvieto, di cui accetta in pieno la riforma versoliberista; e uno più eversivo. Tuttavia, per Garoglio, entrambe le varietà appartengono all'ambito versoliberista, includendovi così anche D'Annunzio e Pascoli. Cfr. Garoglio D., *Il verso libero (a proposito di "Verso l'Oriente" di Angiolo Orvieto)*, in *Versi d'amore e prose di romanzi. Saggi di critica contemporanea*, Livorno, Giusti, 1903.

<sup>254</sup> Angelo Solerti, nel suo *Manuale di metrica italiana ad accento ritmico* del 1886, alla metrica carducciana, fondata sugli accenti grammaticali del verso antico, contrappone invece la metrica "classica" italiana, che fa coincidere le sillabe italiane accentate (con accento grammaticale) con quelle latine con accento ritmico. Cfr. Giovannetti P., Lavezzi G., *La metrica*, op. cit., p. 60.

Italia, fino ai primi del Novecento, i versi classici sono letti secondo gli accenti grammaticali, invece che con quelli metrici:<sup>255</sup> nella metrica classica gli accenti grammaticali possono coincidere, ma senza alcuna sistematicità, con quelli metrici.

Carducci riproduce i versi latini facendoli coincidere con quelli italiani, le cui sillabe toniche sono considerate alla stregua di sillabe lunghe, mentre quelle atone sono considerate brevi. L'impiego di versi tradizionali uniti fra loro genera però anisosillabismo, dato che nella metrica latina i piedi possono presentare una quantità sillabica variabile (due sillabe brevi possono essere sostituite da una lunga).<sup>256</sup>

In conclusione, gli apporti della metrica barbara sono due: anisosillabismo<sup>257</sup> e sillabe considerate alla stregua di unità di misura ritmico-sillabiche. L'introduzione di tali indici metrici nella lirica italiana, però, non è esclusiva di Carducci. Infatti anche d'Annunzio svolge un ruolo fondamentale in questa direzione, dato che adotta i *ritmemi* come struttura profonda del discorso metrico, vantandosi di applicare una prosodia nuova alle forme della tradizione.<sup>258</sup>

Tuttavia l'introduzione delle sillabe quantitative nella poesia italiana può essere attribuita, almeno parzialmente, anche all'opera critica di Pascoli che, nella sua antologia scolastica del 1900, *Sul limitare*, premette una *Nota per gli insegnanti*<sup>259</sup> in cui spiega come la quantità della lingua latina possa esser riprodotta nella lingua italiana qualora si considerino come lunghe le sillabe toniche, suggerendo di risolvere la ripugnanza dell'italiano per gli spondei attraverso l'impiego esclusivo di dattili.<sup>260</sup>

Inoltre, un gran ruolo nella diffusione delle cellule ritmico-sillabiche quali indici metrici è svolto anche da Palazzeschi, i cui *Cavalli bianchi* si distinguono per una "decisa infrazione metrico-ritmica,"<sup>261</sup> presentando un verso costruito su cellule ritmico-sillabiche costanti, gli anfibrachi, che

---

<sup>255</sup> *Ivi*, p. 52.

<sup>256</sup> Per Boldrini l'equipollenza di due brevi con una lunga non è riconducibile tanto a ragioni metriche, quanto linguistiche: nella lingua latina si tende a considerare due sillabe brevi come unica unità se sono all'interno della stessa parola, non quando sono in due parole diverse. Cfr. Boldrini S., *La prosodia*, op. cit., pp. 40-1.

<sup>257</sup> Se Carducci produce un componimento di soli esametri, non necessariamente si avrà isosillabismo, poiché alcuni versi possono presentare piedi costituiti da due sillabe lunghe (due sillabe) e altri piedi di una lunga e due brevi (tre sillabe). Questo anisosillabismo ritmico (variazione nella "quantità" delle sillabe) si affianca ad un anisosillabismo metrico (versi diversi che si alternano nel componimento). D'altro canto, nella metrica latina l'isosillabismo non è elemento necessario e discriminante. Ed appunto l'esametro dattilico oscilla dalle dodici alle diciassette sillabe. Cfr. Boldrini S., *La prosodia*, op. cit., pp. 30-2.

<sup>258</sup> Tale innovazione è contraddetta però dalla suddivisione del periodo tradizionale in *cola* che rispondono ai criteri tradizionali di misurazione sillabica e tonica. Cfr. Pazzaglia M., *Teoria*, op. cit., p. 218.

<sup>259</sup> Pascoli G., *Nota per gli insegnanti*, in Id., *Sul limitare* [1900], ora in *Poesie e prose scelte*, a cura di Garboli C., tomo II, Milano, Mondadori, 2002, pp. 136-9.

<sup>260</sup> Questo principio porta Pascoli alla creazione di versi sinarteti, che si contrappongono a quelli asinarteti carducciani. In altri termini, Pascoli produce i versi classici secondo la lettura ritmica, e lo stesso fa con il *decasillabe* francese. Cfr. Giovannetti P., Lavezzi G., *La metrica*, op. cit., p. 101.

<sup>261</sup> Farinelli G., *Perché tu mi dici poeta?*, op. cit., p. 375.

danno luogo a versi costruiti come veri e propri multipli di tre, arrivando sino alle ventuno sillabe.<sup>262</sup>

### **3.3 Indici linguistici: modulanza e colorito vocalico**

Un primo riferimento, sebbene implicito, al *colorito vocalico* del testo poetico è rinvenibile in Pascoli che, studiando la metrica latina, evidenzia il valore del fonosimbolismo: nel *A Giuseppe Chiarini*<sup>263</sup> annota, a margine del verso virgiliano “quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum,”<sup>264</sup> che il suono del galoppo è dato non solo dall’andamento dattilico e dall’allitterazione, ma anche e specialmente dal *tu tu*.<sup>265</sup>

Un riferimento esplicito invece è in Lucini, che concepisce il ritmo come indissolubilmente legato alla grammatica della frase e al sostrato prosodico. L’analogia tra suono e significato di questi due elementi concretizza un’*armonia* “che attribuisce all’insieme dei fattori metrici una pertinenza di tipo musicale.”<sup>266</sup> Quindi, se la musica anticamente era in rapporto alla poesia, adesso musica e poesia sono in *armonia*.

Dunque grammatica metrica e grammatica musicale agiscono parallelamente: parole, accenti e cadenze si influenzano reciprocamente in base al loro posizionamento, dando luogo ad armonie speciali che rivestono il pensiero di cui rappresentano l’essenza. Il verso libero luciniano si connota così per misure anomale che creano una concertazione *armonica* all’interno dei gruppi strofici. In questo modo si registra un progresso nella storia della metrica libera, connotata a partire dal 1892 da quella concezione di Robert Souza<sup>267</sup> che considerava la natura polifonica ed eclettica del verso libero come un ostacolo alla sua diffusione.

Dall’*Enquête internationale* emerge che Lucini considera il testo poetico come spartito e armonia logica cui concorrono giambi, epodi, dattili, spondei, rapporti prosodici prodotti spontaneamente dalla lingua e lacerti metrici tradizionali. Queste varie unità formanti il testo si influenzano vicendevolmente e acquisiscono armonie speciali in base alla posizione occupata.

---

<sup>262</sup> Il verso modulare di Palazzeschi, costruito sull’accumulazione di piedi anfibrachi, pone una questione diacronica su alcuni possibili comportamenti metrici del crepuscolarismo romano, che annovera poeti quali Onofri o Basilici che adottano le medesime modulazioni ternarie. Insomma, si tratterebbe di capire se Palazzeschi abbia anticipato alcune consuetudini metriche dei poeti romani o se invece ne sia stato influenzato. Cfr. Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., p. 123.

<sup>263</sup> Pascoli G., *A Giuseppe Chiarini*, op. cit., pp. 177-290.

<sup>264</sup> *Eneide*, VIII, 596.

<sup>265</sup> Giovanetti P., Lavezzi G., *La metrica*, op. cit., p. 104.

<sup>266</sup> Bertoni A., *Dai Simbolisti*, op. cit., p. 56.

<sup>267</sup> Souza R., *Rythme poétique*, Paris, Perrin, 1892, p. 39.

Lucini sviluppa le potenzialità macrostrutturali offerte dalla ricombinazione di calchi formali tradizionali in contesti nuovi giustapponendo interi blocchi armonici,<sup>268</sup> creando così una polifonia<sup>269</sup> aperta alla pluralità dei generi, delle intonazioni e delle voci.

Riguardo il *colorito vocalico*, Lucini concepisce il ritmo come elemento prelinguistico e pregrammaticale, richiamandosi così ai principi nietzschiani da lui stesso tratti dalla *Gaia scienza*,<sup>270</sup> che nel paragrafo *Dell'origine della poesia* considera il ritmo come “potenza che [...] impone la scelta delle parole e conferisce un nuovo colore al pensiero.”<sup>271</sup> Una concezione prelinguistica e pregrammaticale del ritmo, tra l'altro, già istituzionalizzata da Fraccaroli nel 1887.<sup>272</sup>

### **3.4 Indici retorici e macrostruttura**

L'ingresso degli *indici retorici* nel versoliberismo avviene grazie al testo di Jannaccone<sup>273</sup> che, oltre a rivestire grande importanza nella storia metrica italiana,<sup>274</sup> offre un metodo analitico adatto al verso whitmaniano o versetto che, fondandosi su un nuovo principio costruttivo, richiede un'analisi basata su indici metrici differenti da quelli tradizionali:

In questa moderna poesia la materia del ritmo [...] non son più le sillabe o le parole staccate, in virtù d'una loro intima qualità di natura puramente fonetica, quantità od accento; ma è il pensiero stesso nelle sue multiformi movenze, nelle sue sfumature, nella sua cangiante intensità [...].<sup>275</sup>

La centralità del pensiero non implica però il trionfo dell'antiformalismo: il verso libero è costruito su un impulso semantico e pertanto la sua analisi richiede una strumentazione analitica che non faccia più riferimento agli indici metrici, bensì a quelli retorici: “l'analisi metrica, dunque, si transustanzia in analisi retorica, approfondisce essenzialmente l'*elocutio* e la *dispositio* del discorso poetico.”<sup>276</sup>

---

<sup>268</sup> Bertoni A., *Dai Simbolisti*, op. cit., p. 133.

<sup>269</sup> Il termine è dello stesso Lucini.

<sup>270</sup> Nietzsche F., *La gaia scienza*, Bologna, Rizzoli, 2000.

<sup>271</sup> Bertoni A., *Dai Simbolisti*, op. cit., p. 174.

<sup>272</sup> Fraccaroli G., *D'una teoria razionale di metrica italiana*, Torino, Loescher, 1887.

<sup>273</sup> Jannaccone P., *La poesia di Walt*, op. cit.

<sup>274</sup> L'influenza di Jannaccone sulle teorie e pratiche versoliberiste di Pascoli, Lucini, del d'Annunzio laudistico e delle prime sperimentazioni crepuscolari, vociane e futuriste, che di lì a poco si sarebbero dispiegate in Italia, è davvero notevole. Inoltre, il libro di Jannaccone offre molti spunti gnoseologici e lessicali alle riflessioni di Pascoli e Lucini. Cfr. Bertoni A., *Dai Simbolisti*, op. cit., pp. 205, 213.

<sup>275</sup> Jannaccone P., *La poesia di Walt*, op. cit., p. 117.

<sup>276</sup> Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., p. 248.

Jannaccone esemplifica un metodo d'analisi logico-retorico, arrivando addirittura a trasporre il discorso metrico in chiave psichica: nel trattare certe figure della ripetizione parla di *rime psichiche*, suggerendo come taluni legami di senso<sup>277</sup> fungano da sostitutivi della rima. Un assunto a cui aderiamo pienamente, dato che la supremazia semantica del versetto produce una struttura costruita con elementi estranei al campo fonico, i quali richiedono criteri analitici differenti da quelli solitamente impiegati.

Per tale motivo adotta gli strumenti dell'esegesi biblica e sostiene che tra versi e strofe whitmaniane esistono dei parallelismi non solo in relazione alle *rime psichiche*. Egli instaura un rapporto tra la *forza psichica*, ossia il significato di una parola, e la consonanza,<sup>278</sup> con la conseguenza che la rima "non è più una omofonia di sillabe, ma una ripetizione di parole e di gruppi di parole."<sup>279</sup> Il parallelismo dunque non è più limitato ai suoni, ma si allarga ai significati e ai concetti.

Una siffatta rima può essere terminale, iniziale, e può addirittura comprendere due o più parole, fino a giungere alla ripetizione intera del verso. Altre rime, inoltre, possono essere costruite su base grammaticale attraverso la ripetizione in posizione uguale di elementi grammaticalmente omologhi. In virtù di questa connotazione rimica Jannaccone considera *Leaves of Grass* un organismo polifonico il cui anisostrofismo, instaurando una tensione tra elemento logico e fonico, va studiato in relazione alle unità formali superiori.

Questa concezione introduce una prospettiva macrostrutturale nell'ambito della metrica libera, la cui novità maggiore si riscontra in una perdita della funzione strutturante della rima,<sup>280</sup> da cui si sviluppano nuove strategie costruttive basate su allitterazioni, iterazioni, *enjambments* e assonanze volti a compensare l'indebolimento della rima stessa. Una prima teorizzazione in tal senso è ravvisabile in un'intuizione di Gustave Kahn,<sup>281</sup> che sostituisce al valore paradigmatico della rima finale quello dei diversi elementi assonanti ed allitterati di cui sono intessuti il verso e la strofa.

---

<sup>277</sup> La ripetizione di una parola.

<sup>278</sup> Jannaccone individua nella dialettica fra suono e senso uno dei principi evolutivi della metrica nel corso delle varie epoche, durante le quali tale rapporto si è tradotto o in alleanza, ossia perfetta corrispondenza tra periodo ritmico e periodo logico, come avviene nella metrica classica; o in conflitto, ossia in una sfasatura tra metro e sintassi, come accade nella metrica romantica. L'*enjambement* diviene così figura metrica di confine e d'innovazione volta a restituire al verso 'psichico' l'indipendenza rispetto alla linea 'ritmica' della tradizione isosillabica.

<sup>279</sup> Bertoni A., *Dai simbolisti*, op. cit., p. 208.

<sup>280</sup> La perdita della funzione strutturante non significa necessariamente scomparsa della rima stessa. Infatti, in ambito versoliberistico spesso la scomparsa di tale funzione si manifesta con un potenziamento della funzione ritmica della rima. Al riguardo osserviamo che la funzione ritmica della rima è preponderante nei versi più brevi e diviene centrale "in certe sequenze di versi liberi quando l'insistita asimmetria delle misure rischia di compromettere l'idea stessa di metro." Cfr. Pazzaglia M., *Teoria*, op. cit., p. 41.

<sup>281</sup> Kahn G., *Symbolistes et décadents*, op. cit., p. 258.

Un simile approccio emerge anche in Lucini, che concepisce un verso libero la cui armonia riflette il pensiero attraverso i rapporti intercorrenti fra i versi stessi, ciascuno dei quali costituisce “un’unità di misura armonica speciale.”<sup>282</sup> L’unità minima del verso libero dunque, non è più la sillaba, il piede o la parola, ma l’intero verso, che va necessariamente concepito in una prospettiva macrostrutturale, dalla quale si assiste ad un anisostrofismo dinamico ed armonico.

Tale prospettiva macrostrutturale è conseguenza della concezione di un verso libero quale *musica verbale*, il cui fondamento “rimane sempre l’accento italiano, foneticamente battuto sopra parole italiane;” dunque il ritmo è costruito sulla base dell’accento lessicale e non su quello metrico, con la conseguenza che “il suo accento, l’arsi e la tesi, rispondono alla logica; si flette con un accordo completo in una cadenza normale dove termina il pensiero espresso;” ed infatti, “la metrica non prende il posto della prosodia, né tenta di soverchiarla colla semplice esteriore superficialità dell’aspetto grafico.”<sup>283</sup>

Sulla stessa linea si colloca Griffin,<sup>284</sup> secondo cui la caratteristica dominante del verso libero non è la liberazione dal vincolo del numero sillabico, ma l’elaborazione della grande strofa analitica costruita su leggi generali, vitali, organiche: il verso libero è concepito in rapporto alla struttura dell’intero testo.

Un interessante esempio di testo costruito secondo indici macrostrutturali è *Del giorno estremo*<sup>285</sup> di Morasso dove, alle innovazioni ravvisabili sul piano metrico,<sup>286</sup> si affianca una “concertazione polifonica [...] dei vari elementi regolari (dalla rima alle unità versali, alla loro armonia strofica) a stabilire il diverso ruolo di un metro che sfugge ormai alla funzione di mera mimesi melodica per divenire principio interno, responsabile della dinamica testuale.”<sup>287</sup>

L’importanza della strofa per la nuova metrica è sottolineata da Federico De Maria che, promossa la mescolanza dei versi tradizionali e l’introduzione in poesia della prosa e dei versi aritmici, proclama l’indipendenza e la relazionalità del verso libero:

Sia ogni verso un organismo a sé, si appoggi a gli altri, formino tutti un corpo, seguano gli alti e i bassi, le ondulazioni del sentimento, lo esprimano tutto con le loro tonalità varianti.<sup>288</sup>

---

<sup>282</sup> Lucini G. P., *risposta all’Inchiesta internazionale*, op. cit., p. 120.

<sup>283</sup> Lucini quindi afferma il primato della prosodia sulla metrica, ovvero del ritmo sul metro. Vd. *ibidem*.

<sup>284</sup> Vielé-Griffin F., *risposta all’Inchiesta internazionale*, op. cit., pp. 32-4.

<sup>285</sup> Morasso M., *Del giorno estremo* (col pretilo *Sinfonia a grande orchestra*), in Morasso M., Borzaghi G., *Sinfonie luminose*, Genova, Tipografia del R. Istituto Sordo-muti, 1893, ora in in Aa. Vv., *Dal Simbolismo al Déco*, op. cit., pp. 23-4.

<sup>286</sup> Le innovazioni metriche consistono nell’uso di metri eterogenei in funzione espressiva e contrappuntistica. L’isostrofismo della prima ed ultima strofa crea, a nostro parere, una sorta di regolarità: una cornice strofica che ingloba l’irregolarità strofica interna. Si tratterebbe dunque di una sorta di remora metrica; un segnale del timore di osare troppo.

<sup>287</sup> Bertoni A., *Dai simbolisti*, op. cit., p. 121.

<sup>288</sup> De Maria F., *risposta all’Inchiesta internazionale*, op. cit., pp. 140-1.



Riguardo al nostro lavoro, abbiamo adottato il metodo di Jannaccone solamente per l'analisi di *Desolazione del povero poeta sentimentale*, unica poesia corazziniana che impiega il versetto. L'approccio macrostrutturale è invece inapplicabile perché il versoliberismo corazziniano ha un'evoluzione alinearle che non consente di immaginarne i testi come tasselli di un mosaico ben definito. Inoltre, le poesie apparse prima su rivista sono state successivamente incluse in volume da Corazzini sulla base di criteri estetico-tematici piuttosto che metrici. Ragion per cui analizzarne la metrica da una prospettiva macrostrutturale significherebbe dar luogo ad interpretazioni totalmente scisse dalla volontà autoriale.

#### 4. Linee storiche

Uno dei problemi critici maggiori nel campo degli studi sul verso libero italiano è “la mancanza di una consapevolezza sufficientemente diffusa in merito alla nuovissima forma, soprattutto negli anni in cui se ne registrano le prime esperienze; sono cioè scarse quelle testimonianze teoriche e critiche sull'argomento che, insieme all'analisi formale vera e propria, possano permetterci di valutare la reale natura di molti fra gli esempi di libertà metrica offerti dagli autori italiani fra Otto e Novecento.”<sup>289</sup> Inoltre, i pochi testi che si offrono come tentativo di teorizzazione del verso libero, quali quello di Lucini<sup>290</sup> o di Buzzi,<sup>291</sup> “spesso creano più problemi [...] di quanti non ne risolvano” a causa delle numerose contraddizioni interne.

---

<sup>289</sup> Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., p. 246.

<sup>290</sup> Paradossalmente, proprio il massimo teorizzatore (almeno per fama) del verso libero italiano è protagonista di una serie di contraddizioni. Dopo aver affermato che “dalla adolescenza in poi, [...] sin dal 1885, una specie di verso libero gli si presentò successivamente nelle ricerche e nell'ondeggiare delle sue inquietudini,” dichiara di non aver mai pubblicato versi liberi prima del 1896-97, sostenendo di averli però elaborati in segreto. Un'altra contraddizione è in una lettera a Marinetti, del 10 dicembre 1905, dove rivendica il primato del verso libero in virtù di un'opera, *Pro Symbolo*, di natura teorica, nella quale non si parla né di libertà metrica né di verso libero. Non è chiaro se Lucini consideri il ‘proprio’ verso libero “come un'entità formale precisamente definita, ovvero come una mozione di poetica resa pubblica per la prima volta nel 1896-97.” Il problema si complica quando, nella stessa lettera, dichiara che la sua idea di libertà è da intendersi in senso contenutistico: “è deplorabile, scambiandosi colla forma la sostanza, perché non v'ha espressione, e quindi aspetto nuovo, se non completa sentimento, idea, intenzione novissimi.” Un'altra contraddizione è che Lucini si proclama il primo ad aver utilizzato “tale forma rivolgendosi a fonti ed a tradizioni italiane”, sebbene sull'‘Italia del Popolo’, a partire dal 1903, parli del verso libero come di una *lunga e logica parola poetica*, richiamando così un concetto di derivazione mallarmeana. Inoltre, sempre sull'‘Italia del Popolo’ usa il sintagma ‘verso libero’, sebbene nell'*Inchiesta* affermi che all'epoca non gli era nota “l'ultima appellazione di ‘Verso Libero’.” Da tutto ciò emerge che Lucini possiede “una consapevolezza assai precaria della teoria e della prassi del verso libero.” È ipotizzabile che, almeno fino al 1906, Lucini utilizzi l'espressione in modo generico e non originale. E non è forse un caso che, prima del 1905-6, egli non citi mai l'autentico teorico del verso libero: Gustave Kahn. Tutte queste contraddizioni troverebbero una giustificazione nell'ipotesi che “prima del 1896-7 Lucini possa aver considerato i suoi versi (per noi liberi) alla stregua di unità esametriche”: ciò spiegherebbe perché nel 1906 dichiarò di non aver mai composto versi liberi prima del 1896-7. Cfr. Lucini G. P., *Il Verso Libero*, op. cit. Id., *risposta all'Inchiesta internazionale*, op. cit., p. 113. Id., *Lettera a Marinetti*, in *Prose e canzoni amare*, a cura di Ghidetti I., Firenze, Vallecchi, 1971, pp. 445-6. Id., *Pro Symbolo*, in Id., *Per una poetica del simbolismo*, a cura di

Nello studio del verso libero si distinguono due strade: una che coglie il fenomeno nella sua realizzazione più matura, ossia come verso *libero* da qualsiasi tipo di struttura tradizionale, l'altra che lo coglie nel suo divenire storico, catturando una serie di tipologie versali che non sono propriamente versoliberiste, ma nemmeno tradizionali.<sup>292</sup>

Per l'opera versoliberistica di Corazzini, che si colloca in un momento in cui il versoliberismo è *in fieri*, dobbiamo necessariamente optare per un'analisi diacronica del fenomeno. Se l'orizzonte d'attesa, le tipologie e gli indici metrici sono categorie astratte utili per un'analisi testuale, l'osservazione cronologica delle opere contemporanee è volta alla creazione di un quadro sul cui sfondo, in un secondo momento, analizzeremo l'opera di Corazzini.

Lo stesso Lucini pare più interessato a storicizzare l'origine e le varianti espressive del verso libero, piuttosto che a fornirne una tipologia sistematica. Questo perché il principio versoliberista non coincide tanto con un nuovo codice metrico, "quanto con un valore dinamico proiettato su tutte le parti del discorso in versi,"<sup>293</sup> con la conseguenza che lo studio della metrica libera deve rivolgersi ad opere concrete, dato che ogni testo è frutto di un codice proprio che non si può conoscere basandosi su generalizzazioni o astrazioni.<sup>294</sup>

Al fine di proiettare ciascun testo corazziniano in una rete di relazioni storico-letterarie analizziamo alcune categorie metriche inquadrando cronologicamente e descrivendone le peculiarità metrico-stilistiche fondamentali. La legittimità degli eventuali collegamenti che individueremo dipende sempre e comunque dalla concezione di verso libero adottata,<sup>295</sup> dato che il parametro che connota il verso libero varia in base sia al periodo che all'autore, e spesso più parametri e tipologie convivono o addirittura si confondono fra loro.

---

Viazi G., Napoli, Guida, 1971, pp. 109-62. Il lungo scritto fu pubblicato per la prima volta su "Domenica Letteraria" tra il 1896 e il 1897.

<sup>291</sup> Dal saggio di Buzzi traspare la debolezza teorica del futurismo: se da un lato plagia la concezione democratica di Kahn, dall'altro si contraddice proclamando la natura aristocratica del verso libero. La banalità della teoria buzziana emerge dall'argomentazione incoerente, costituita da un accumulo di "banalissime osservazioni sulla tradizione lirica italiana", definita contemporaneamente conservatrice e innovatrice, e concependo il verso libero come espressione dei "canoni di sintesi e di regola, sia nel concetto che nella forma", concezione, quest'ultima, che "riprende e banalizza un cliché tra il carducciano e il dannunziano (non del tutto estraneo nemmeno a Lucini)." Cfr. Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., pp. 238-40.

<sup>292</sup> Tale biforcazione si registra anche a livello bibliografico, dove da un lato vi è una manualistica che considera il fenomeno come fatto ormai istituzionalizzato e acronico, dall'altro una serie di studi che discordano sulla nozione stessa di verso libero, la quale appunto cambia in base al periodo, dovendo illustrare un fenomeno che nelle sue prime manifestazioni è in continuo divenire.

<sup>293</sup> Bertoni A., *Dai Simbolisti*, op. cit., p. 192.

<sup>294</sup> Onofri conferma l'idea di un testo poetico in versi liberi che, nell'atto stesso di compiersi, fissa le regole del proprio codice personale, il quale non è meno esigente ma di certo più proficuo di quello della metrica tradizionale. Cfr. Onofri A., *La libertà del verso*, "Lirica", I, 4, aprile 1912, pp. 148-55.

<sup>295</sup> Ad esempio, se il verso libero è concepito come libertà totale, allora esso non potrà in alcun caso discendere dalla metrica barbara, basata appunto su rigide regole di versificazione. Se invece si attribuisce al verso libero il valore anisosillabico, allora la metrica barbara può esserne la diretta antecedente, dato che essa, unendo due misure diverse, spiana la strada all'anisosillabismo. Oppure pensiamo al passo in cui Lucini esalta Foscolo perché ha piegato i suoi endecasillabi alla diretta espressione del suo stato d'animo. Questo collegamento, ad esempio, è correlato ad una concezione organicistica del verso libero, concezione ricollegabile a sua volta al neomisticismo.

La difficoltà di tale ricostruzione dipende dal fatto che le prime esperienze versoliberiste italiane si svolgono all'insegna dell'avventura metrica, del disordine e del caos, evidenziati soprattutto dai conflitti fra vari principi costruttivi. Il primo versoliberismo, dunque, pare caratterizzarsi non tanto per il rifiuto della tradizione, bensì per la disorganicità dei suoi testi.

Tale fisionomia caotica spinge certi studiosi ad attribuire grande importanza all'anis sillabismo, considerato invece da noi come manifestazione di un fenomeno più ampio: l'*alterità* verso la tradizione. Quindi se per costoro, fra cui spicca Giovannetti, la metrica libera è libertà formale dalla simmetria, dall'ordine e dalle strutture chiuse, per noi essa è principalmente libertà dalla tradizione.

La nostra ricostruzione è complicata anche da alcune anomalie proprie del versoliberismo italiano, fra cui spicca il fatto che dal 1888 al 1893 la libertà metrica è praticata da poeti simbolisti invisibili, sconosciuti al grande pubblico ed emarginati dal mondo letterario: Cesareo, Lucini, Morasso, Sormani, Colosi. Ossia poeti ininfluenti nella loro società letteraria.

Un'altra anomalia consiste nel fatto che tra il 1903 ed il 1904 il vero prototipo di verso libero è offerto dalle prime tre *Laudi* dannunziane, proprio mentre poeti come Govoni, Corazzini (entrambi nel 1903), Palazzeschi (1905) e Onofri (1906) stanno già lavorando su un'ipotesi di verso libero *modernista*, ovvero asimmetrica e a struttura aperta. Dunque, l'ingombrante egemonia dannunziana oscura questi precursori versoliberisti ed impedisce di distinguere la sensibilissima differenza tra il sontuoso logaedeo grecizzante della *Laus Vitae* e le zoppicanti polimetrie dei giovanissimi Corazzini e Govoni.

In sintesi, quelli che consideriamo i veri poeti del primo Novecento sono stati per anni degli emarginati. In quell'epoca, invece, i poeti di primo piano, almeno stando alle riviste del tempo, erano Pascoli e d'Annunzio *in primis*, e in secondo luogo Giulio Orsini, Angiolo Silvio Novaro, Angiolo Orvieto, Sem Benelli, Diego Angeli, Francesco Pastonchi, Arturo Colautti, Giovanni Marradi, Cosimo Giorgieri-Contri, Domenico Tumiati ed altri. Infine, ai margini, Gozzano e Moretti, ma solo dopo il 1910, e forse non è un caso che siano entrambi estranei al verso libero.<sup>296</sup>

Quindi le pratiche della liberazione ritmica sono state prodotte da poeti a lungo esclusi dal sistema, isolati, estranei ad un gruppo letterario, privi di editore e costretti ad autofinanziarsi le raccolte. Esempio, al riguardo, la rivista «Poesia» di Marinetti, che appunto nei suoi primi anni di vita trascura quei poeti che per noi sono davvero moderni.

Dinanzi a simile *status quo* suddividiamo la storia della metrica libera in filoni individuati attraverso tipologia, indice metrico, percezione dei lettori e struttura versale, al fine di evidenziare con maggiore chiarezza i rapporti fra Corazzini e le espressioni poetiche legate al versoliberismo. In

---

<sup>296</sup> Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., p. 22.

questo modo evitiamo quella frattura fra testo ed orizzonte d'attesa propria delle teorie metriche basate su una concezione acronica dell'opera e preserviamo la fisionomia *in fieri* del verso corazziniano, di cui cogliamo i progressivi mutamenti e le ragioni storico-letterarie.

#### 4.1 La Triade

L'ingombrante eredità della Triade<sup>297</sup> non consente alle generazioni poetiche successive di *innovare*, ma solo di *rivoluzionare*.<sup>298</sup> La stessa poesia crepuscolare è interpretabile come reazione alla retorica patriottica del Carducci, al dionisiaco fervore dannunziano<sup>299</sup> e all'idillio pascoliano, ovvero come una reazione agli archetipi poetici di Carducci, Pascoli e d'Annunzio.<sup>300</sup>

L'insofferenza verso la tradizione spinge i nuovi poeti ad evitare le modalità metriche diffuse dalla Triade. Nel caso di Corazzini, ad esempio, il polo dannunziano scompare ben presto per essere sostituito da quello leopardiano. Ovvero egli si rifà ad una tradizione prestigiosa che si offre come alternativa alla lezione metrica dannunziana.

Riguardo il concetto di *innovazione*, Carducci, Pascoli e d'Annunzio non inventano nulla, bensì mettono in dominanza un principio costruttivo da sempre esistito.<sup>301</sup> La Triade dunque non è versoliberista perché rimane all'interno del sistema metrico tradizionale, introducendovi sostanziali innovazioni e confrontandosi con singole *forme* compatibili col sistema isosillabico.

---

<sup>297</sup> Alcuni critici attribuiscono alla triade il merito di aver spianato la strada al metro libero: Salibra, constatando che nel primo quindicennio del Novecento crepuscolari, futuristi e vociani danno avvio ad una graduale liberazione dai vincoli della metrica tradizionale, considera come precursori di tale volontà di liberazione la metrica barbara carducciana, le "misure elastiche dei metri dannunziani" e le poesie in prosa di ascendenza baudelairiana. Cfr. Salibra E., *Considerazioni*, op. cit., p. 300. I due canoni metrici che si presentavano all'attenzione dei primi sperimentatori colti erano, oltre al campionario dannunziano, la fase matura dell'opera leopardiana e l'ode rilanciata dal metro barbaro carducciano. La scarsa cultura di molti poeti della fine degli anni Ottanta dell'Ottocento, però, portava anche a guardare a forme popolari, quali ballata, quartina, madrigale, strambotto, le cui singole componenti erano utilizzate in rapporto con altre forme strofiche all'interno dello stesso testo. Da tale concezione ne consegue che l'anisostrofismo diviene elemento più importante dell'anisosillabismo nella percezione versoliberista. In quest'ottica il fenomeno dell'impulso oratorio descritto da Tynjanov diverrebbe quell'elemento dinamico in grado di risignificare e dare nuovo valore ai calchi metrici tradizionali. Cfr. Bertoni A., *Dai simbolisti*, op. cit., pp. 303-5.

<sup>298</sup> Su tale punto cfr. Contini G., *Innovazioni metriche*, op. cit., pp. 587-99. Fortini F., *Saggi italiani* [1974], Bari, De Donato, ora Milano, Garzanti, 1987. Pinchera A., *L'influsso della metrica classica sulla metrica italiana del Novecento (da Pascoli ai "novissimi")*, in "Quaderni urbinati di Cultura classica", 1, 1966, pp. 92-127. Pighi G. B., *Ritmi moderni*, in Id., *Studi di ritmica e metrica*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1970, pp. 447-63. Pazzaglia M., *Appunti sul verso libero*, in Id., *Teoria*, op. cit., pp. 221-61. Mengaldo P. V., *Questioni metriche*, op. cit., pp. 27-74. Id., *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni*, op. cit. Esposito E., *Metrica e poesia del Novecento*, Milano, Franco Angeli, 1992. Id., *La regola metrica e il «découpage»*, in "Belfagor", LV, 2, 2000. Bertoni A., *Dai simbolisti*, op. cit.

<sup>299</sup> Interessante al riguardo la testimonianza di Palazzeschi, che racconta che agli albori del secolo ventesimo "vive in Italia in pieno meriggio un dittatore estetico che esercita la propria tirannide in modo solare e totale", e gli italiani sono divisi fra ammiratori ed oppositori. Dopo il superomismo dannunziano la poesia, "perché non si ripettesse a breve scadenza uno scherzo analogo, andò alla parte opposta a reclutare i suoi adepti, trasse da cantucci dimenticati creature dolorose, modeste, schive [...] che dovevano riscattare con la poesia il loro dolore." Cfr. Palazzeschi A., *Corazzini non è morto*, op. cit., pp. VIII-IX.

<sup>300</sup> Bosco U., *Dal Carducci ai crepuscolari*, in "Nuova Antologia", 1 marzo 1938, pp. 28; Id., *Sergio Corazzini*, Napoli, Loffredo, 1980, p. 139.

<sup>301</sup> Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., p. 10.

Quindi i maestri ottocenteschi *innovano* mentre nessun versoliberista produce un numero di innovazioni pari a quello di una singola raccolta d'un membro della Triade, i cui testi presentano asimmetrie sminuite da contropunte equilibranti che creano una forma chiusa o simmetrica che ne occulta il frammentismo.

I versoliberisti invece non si sottraggono al rischio dell'informe, dell'asimmetria, del brutto. Essi ragionano fuori dall'orizzonte tradizionale: la posta in gioco non è la novità, bensì la libertà. Quindi se la Triade mira a moltiplicare le possibili combinazioni in sintonia con le norme esistenti, i versoliberisti tentano di mettere in dominante una norma *altra*, assumendo una prospettiva totalmente opposta a quella dell'*innovazione*.<sup>302</sup>

Per comprendere l'*alterità* versoliberista occorre considerare la fisionomia metrica di Pascoli, Carducci e d'Annunzio. Infatti i primi versi liberi sono *altro* non solo rispetto alla tradizione, ma anche e soprattutto rispetto alla Triade, "le cui *innovazioni* metriche caratteristiche nessun autore si sente di continuare integralmente."<sup>303</sup>

#### 4.1.1 Rivoluzione interna pascoliana

Pascoli si muove da innovatore all'interno della tradizione già in *Myricae*,<sup>304</sup> rielaborando con sorvegliata libertà la metrica soprattutto attraverso la sostituzione della rima con l'assonanza o la consonanza e l'aritmia. Dunque la rivoluzione pascoliana impiega gli strumenti che la tradizione stessa fornisce.

La lettera A *Giuseppe Chiarini*,<sup>305</sup> esponendo quei concetti metrici già espressi nella *Nota agli insegnanti*, testimonia l'apporto pascoliano alle nuove concezioni ritmiche versoliberistiche. Pascoli riconosce la presenza di due ritmi nelle *Odi barbare*: il *ritmo proprio*, insito nella struttura verbale dei versi, e il *ritmo riflesso*, consistente nella riproduzione della "pronunzia grammaticale dei versi antichi."<sup>306</sup> Per Pascoli il ritmo è un elemento a sé stante sopra cui, nel corso del tempo, si è aggiunta una nenia, prima "di suoni senza senso, e poi di parole." In seguito musica e poesia si

---

<sup>302</sup> Sull'impossibilità di una simile concezione riguardo il verso libero è esemplare la vicenda di Marinetti che, volendo un'*innovazione assoluta*, che fosse una rottura radicale con ogni forma ritmica, approda alle parole in libertà che, prive di ogni legame col passato, aboliscono il verso e con esso ogni tentazione passatista. Ciò significa che il verso libero è pur sempre sentito come qualcosa che ancora conserva un legame con la tradizione. Vd. Marinetti F. T., *Distruzione della sintassi*, op. cit., p. 65.

<sup>303</sup> Giovannetti P., *Metrica* op. cit., p. 16.

<sup>304</sup> A volte recupera forme tradizionali arcaiche come la terzina di Cecco d'Ascoli; altre volte usa originalmente forme tradizionali, ad esempio costruisce la terzina dantesca con il settenario piuttosto che con l'endecasillabo.

<sup>305</sup> La lettera, composta fra il 1899 e il 1900, è pubblicata integralmente solo nel 1925 a cura di Maria Pascoli. Tuttavia due lacerti erano stati anticipati nel 1901 da Chiarini sulla "Rivista d'Italia" da lui diretta. In essi si discute sia dei tentativi carducciani, sia del passo polemico sui 'semiritmi' di Capuana, sia, infine, delle dichiarazioni di Whitman contro le 'pastroie' dei ritmi tradizionali. Cfr. Pascoli G., *A Giuseppe Chiarini*, op. cit., pp. 177-290.

<sup>306</sup> *Ivi*, p. 1940.

sarebbero separate, mantenendo però in comune il ritmo,<sup>307</sup> il quale dunque non è un elemento eterogeneo, ma parte costitutiva e vitale del metro stesso, “tratto distintivo di un flusso verbale organizzato in poesia secondo regole proprie ed autonome.”<sup>308</sup>

La trasformazione del *ritmo riflesso* in *proprio*, ossia l’appropriazione originale, individuale ed inimitabile dei modelli della tradizione, per Pascoli è possibile solo attraversando consapevolmente il ritmo *riflesso* e impiegando creativamente gli elementi fonetico-prosodici messi a disposizione dalla tradizione. Dunque, il poeta riduce la materia nuova ad un verso “difficile e facile, raro e necessario”<sup>309</sup> attraverso una rielaborazione verbale e soddisfa le sue esigenze espressive combinando in maniera nuova gli indici metrici tradizionali.<sup>310</sup>

#### 4.1.2 Metri barbari carducciani

Sebbene la prima ode barbara, *Su l’Adda*, risalga al dicembre 1873, è solo grazie ad Enotrio Romano che la metrica barbara trova una formulazione discretamente condivisa,<sup>311</sup> tale da influenzare profondamente la teoria e la prassi poetica nei vent’anni seguenti l’uscita delle *Odi barbare*, sulla cui natura versoliberista risultano chiarificatrici le parole poste da Carducci stesso ad introduzione della prima edizione:

La lirica [...] se [...] si riduce ad essere la secrezione della sensibilità o della sensualità del tale e del tale altro, se ella si abbandona a tutte le rilassatezze e le licenze innaturali che la sensibilità e la sensualità si concedono, allora, povera lirica, anche lei la vedo e non la vedo: se ne potrà fare in prosa come e quanto se ne vorrà; in tutte le prose; e il nostro secolo ne ha molte. Da un pezzo se ne cominciò a fare nei così detti metri liberi: ma l’aver adattato alla lirica cotesta verseggiatura da recitazione e da descrizione, senza strofe, con le rime a piacere, è un indizio che della vera lirica (le poesie del Leopardi così verseggiate non sono lirica propria) si è perduto ogni concetto.<sup>312</sup>

<sup>307</sup> Pascoli critica a Whitman l’indistinto spontaneismo secondo cui si affermava la possibilità di ignorare la rima, i giambi, gli spondei e i dattili. Per Pascoli, infatti, una poesia senza ritmo è inconcepibile: “La poesia senza più ritmo? la poesia in prosa? Ma la poesia elementare ed essenziale è ritmo solo!” Cfr. Pascoli G., *A Giuseppe Chiarini*, op. cit., p. 1976.

<sup>308</sup> Bertoni A., *Dai simbolisti*, op. cit., p. 199.

<sup>309</sup> Pascoli G., *A Giuseppe Chiarini*, op. cit., p. 1978.

<sup>310</sup> Ovviamente gli interessi di Pascoli erano volti ad un’ipotesi di resa dell’epica antica piuttosto che ad un’innovazione di stampo versoliberista. Cfr. Bertoni A., *Dai simbolisti*, op. cit., p. 204.

<sup>311</sup> Un certo merito è da assegnare anche al saggio di Chiarini del 1878, *I critici italiani e le prime Odi barbare*, a quello di Carducci del 1881, *La poesia barbara nei secoli XV e XVI*, e a quello di Chiarini e Mazzoni del 1882, *Esperimenti metrici*. Quest’ultima si presenta come un’antologia di traduzioni poetiche dal greco e dal latino con cui i due allievi carducciani esemplificano la loro posizione critica nei confronti della metrica barbara del maestro. Cfr. Giovannetti P., Lavezzi G., *La metrica*, op. cit., p. 60.

<sup>312</sup> Carducci G., *Odi barbare*, ed. critica a cura di Papini G. A., Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1988, p. XXIX.

Dunque “la metrica barbara nasce *programmaticamente* come una vera e propria *reazione* all’arbitrio della versificazione ‘libera’ proposta da Leopardi in molti dei *Canti*.”<sup>313</sup> Inoltre dal brano emerge, da un lato, un accostamento del verso libero alla prosa, da cui si deduce come già a questa altezza cronologica si abbia la coscienza del dibattito sulla demarcazione fra prosa e poesia; dall’altro una consapevolezza, forse solo implicita, che la liberazione metrica risponda ad esigenze espressive di stampo soggettivo.

Carducci è percepito come ispiratore tecnico dell’esperienza versoliberista non perché introduca l’anis sillabismo, ma perché si crea uno strumento poetico atto a soddisfare le proprie esigenze espressive e che, in quanto personale, non può essere utilizzato o imitato da altri, se non cadendo nel grottesco. Su questa linea si colloca la ricezione testimoniata da Jannaccone, che riconosce la metrica barbara come antecedente diretto del verso libero italiano.<sup>314</sup>

Stessa concezione traspare dal saggio critico di Lucini su Carducci,<sup>315</sup> considerato appunto precursore del verso libero per essersi costruito “un mezzo, uno strumento di poesia che fosse consona alla espressione del suo pensiero.”<sup>316</sup> Lucini tuttavia dichiara che nella metrica libera vera e propria il metro non sostituisce la prosodia, né la soverchia con l’esteriore “superficialità dell’aspetto grafico, come appare nelle barbare carducciane,” il cui metro sarebbe “equivalente a una sorta di linea libera, la quale comporrebbe strofe regolari sì ma solo dal punto di vista ottico.”<sup>317</sup>

Lucini, dunque, attribuirebbe un valore ottico al verso barbaro, confondendolo così col semiritmo. Tuttavia tali dichiarazioni sono smentite sul piano pratico: alcuni versi barbari luciniani possiedono una ritmicità assolutamente rispettosa della metrica barbara.<sup>318</sup> Si genera così una contraddizione spiegabile con la composizione piuttosto tarda, ovvero posteriore alle succitate dichiarazioni, di tali versi barbari, che dunque sarebbero frutto di una maturazione metrica.

Nonostante la scarsa affidabilità degli scritti luciniani, essi si rivelano importanti perché testimoniano la diffusione degli indici metrici della metrica barbara. Infatti, Lucini afferma che il verso libero consiste in un’inedita combinazione di giambi, epodi, dattili e spondei,<sup>319</sup> dimostrando così una concezione quantitativa delle unità sillabiche, il cui valore metrico è dato dalla durata.

---

<sup>313</sup> Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., p. 152, nota 32.

<sup>314</sup> Tale ricezione del verso barbaro nasce da una concezione del verso libero quale strumento metrico che consente la piena e completa trascrizione interiore, con la conseguenza che, indipendentemente dalla natura metrica, è libero qualunque verso soddisfi tale esigenza. Cfr. Jannaccone P., *La poesia di Walt*, op. cit., p. 129, nota 1.

<sup>315</sup> Lucini G. P., *Giosuè Carducci*, Varese, A. Nicola & C., 1912, p. 87.

<sup>316</sup> Id., *Il Verso Libero*, op. cit., p. 493.

<sup>317</sup> Id., op. cit., pp. 120-1.

<sup>318</sup> La confusione di Lucini intorno alla metrica barbara scompare nel suo libro su Carducci, dove tratta addirittura del secentista Bernardino Baldi che, col suo *Diluvio universale* del 1604, si connota come precursore della metrica barbara. Inoltre, Baldi e Lucini compongono l’esametro impiegando le stesse unità versali: settenario ed endecasillabo. Cfr. Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., p. 221.

<sup>319</sup> Lucini G. P., *risposta all’Inchiesta internazionale*, op. cit., p. 118.

Anche per Thovez il merito principale delle *Odi barbare* è la promozione dell'uso dei piedi classici, che assurgono ad elementi forti del ritmo su cui la prosodia si organizza indipendentemente dal numero sillabico. Tali piedi sono primordiali, immanenti ed eterni: "il giambo, il trocheo, il dattilo, l'anapesto sono gruppi ritmici musicali indipendenti da qualsiasi stile letterario, giovani come tremila anni fa, appunto come le note musicali, un poeta moderno ha diritto di usarli come a lui piace, e non solo nei modi di Orazio."<sup>320</sup>

Tuttavia, nonostante le innovazioni introdotte, non consideriamo la metrica barbara un'anticipazione del verso libero perché sottoposta a rigide regole metriche:<sup>321</sup> uso metodico di versi tradizionali per rappresentare quelli latini; uso rigoroso della strofa, la cui presenza per Carducci è garanzia di poesia lirica.<sup>322</sup> In conclusione, riassumiamo la rivoluzione carducciana in due punti, da un lato l'accoppiamento di versi tradizionali diversi, con il conseguente merito di trasformare la vecchia sensibilità isosillabica, dall'altro l'abolizione della rima.

#### 4.1.3 Strofe lunga dannunziana

La figura di d'Annunzio è centrale, dato che "in Italia si comincia a discutere di verso libero in senso pieno (e non più quindi di semiritmi, di armonie sinfoniche, di canti sinfonali e simili) facendo quasi sempre riferimento all'opera dannunziana": *Maia, Elettra, Alcyone* vengono lette come opere versoliberiste.<sup>323</sup>

Infatti la sua poetica si collega per alcuni tratti al versoliberismo, soprattutto per quanto riguarda, da un lato, la concezione del ritmo come atto esistenziale e riscoperta del mondo, come organizzazione demiurgica del flusso fenomenico attraverso la parola, dall'altro, la dissoluzione dei generi letterari fondamentali, quali la prosa e la poesia, secondo una definizione di Mallarmè che d'Annunzio poteva ben sottoscrivere:

Le vers est partout dans la langue où il y a rythme, partout except dans les affiches et à la quatrième page des journaux. Dans le genre appelé prose il y a des vers, quelquefois admirable, de tous rythmes. Mais, en vérité, il n'y a pas de prose: il y a l'alphabet et puis des vers plus ou moins serrés: plus ou moins diffuse. Toutes les fois qu'il y a effort au style, il y a versification.<sup>324</sup>

---

<sup>320</sup> Thovez E., *Il Pastore*, op. cit., pp. 301-2. Bertoni A., *Dai simbolisti*, op. cit., p. 219.

<sup>321</sup> Lo stesso problema fu sollevato all'epoca da Thovez, il quale, vedendo l'obiettivo principale della metrica moderna nella rivalorizzazione semantica delle parole, che devono recuperare quella loro potenzialità espressiva persa a causa dell'uso retorico, attribuiva il primato del raggiungimento di tale obiettivo alle *Odi barbare*, le quali però erano incapaci di rendere indigena la metrica barbara, che appunto non modellava in maniera originale, propria, autoctona, la nostra lingua. Cfr. Bertoni A., *Dai simbolisti*, op. cit., p. 219. Thovez E., *Il Pastore*, op. cit., pp. 292-3.

<sup>322</sup> Giovannetti P., Lavezzi G., *La metrica*, op. cit., p. 53.

<sup>323</sup> Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., p. 71.

<sup>324</sup> Mallarmé S., *Oeuvres*, op. cit., p. 867. Pazzaglia M., *Teoria*, op. cit., pp. 207-8.



Anche il suo approccio neomistico crea un collegamento con la metrica libera: la centralità del *mistero*<sup>325</sup> e del *silenzio*<sup>326</sup> costituisce la “trama segreta della strofe lunga alcioniana”<sup>327</sup> grazie a cui si connette alla tipologia neomistica di verso libero. Infatti, se da una prospettiva neomistica nel silenzio e nella solitudine è possibile ascoltare la propria anima, allora d’Annunzio stabilisce esplicitamente un rapporto tra silenzio neomistico e verso:

In quel modo che il vento scrive su la bonaccia o su la sabbia liscia, in quel modo vorrei scrivere il mio libro di domani sul fondo eguale del silenzio.<sup>328</sup>

E ancora nel *Novilunio*:

Ora la strada era solitaria e tutta la pianura in quel punto era una solitudine lontana come una ricordanza musicale fatta di segni e d’intervalli costruiti [...] Non scorgo più Firenze [...] Le colline sembrano quasi svanire [...] Nulla è più materia; tutto è intervallo e pausa.

Nonostante tale passo sia posteriore al periodo da noi analizzato, esso è importante perché richiama un passo di *Forse che sì forse che no*<sup>329</sup> ed uno delle *Faville*,<sup>330</sup> dove emerge una simile concezione neomistica, con cui è possibile rinvenire un’ulteriore collegamento leggendo la critica che d’Annunzio muove a *Myrica* per l’assenza di *mistero* e *musica*:

Il fantasma poetico non sorge dalla melodia e non ne riceve quasi mai significazione notevole [...] noto la mancanza di quel mistero che soltanto la potenza occulta della musica crea intorno ai fantasmi poetici; di quel mistero [...] dove le parole paiono divenire immateriali e dissolversi nell’indefinito.<sup>331</sup>

In d’Annunzio il fantasma poetico sorge dalla melodia, ossia dalla desemantizzazione della parola fino a ridursi a spunto melodico, piuttosto che “acquistare una nuova virtù evocativa nel senso d’una trasvalutazione mitico-simbolica.”<sup>332</sup>

---

<sup>325</sup> Tale concezione richiama a sua volta lo scritto mallarmeano che critica la maniera parnassiana di presentare interamente la cosa, senza mistero: “Nommer un’objet, c’est supprimer les trois quart de la jouissance d’un poème qui est faite de deviner peu à peu: le suggere, voilà le rêve. C’est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole.” E ancora: “...les choses existent, nous n’avons pas à les créer; nous n’avons qu’à en saisir les rapports; et ce sont les fils de ces rapports qui forment les vers et les orchestres.” Vd. Mallarmé S., *Oeuvres*, op. cit., pp. 869, 872.

<sup>326</sup> Villa A. I., *Neoidealismo e rinascenza latina tra Otto e Novecento. La cerchia di Sergio Corazzini. Poeti dimenticati e riviste del crepuscolarismo romano (1903-1907)*, Milano, LED, 1999; Id., *Sergio Corazzini “poeta sentimentale”*, op. cit.

<sup>327</sup> Pazzaglia M., *Teoria*, op. cit., p. 198.

<sup>328</sup> D’Annunzio G., *Per l’Italia degli Italiani*, Milano, 1923, p. 346.

<sup>329</sup> Id., *Prose di romanzi*, op. cit., p. 869.

<sup>330</sup> Id., *Prose di ricerca*, op. cit., pp. 537-8.

<sup>331</sup> Id., *L’arte letteraria nel 1892: la poesia*, articolo pubblicato nel “Mattino” di Napoli, 30-31 dicembre 1892; ora in *Omaggio a Giovanni Pascoli nel centenario della nascita*, Milano, 1955, p. 64.

<sup>332</sup> Pazzaglia M., *Teoria*, op. cit., pp. 219-20.

Un collegamento del verso dannunziano alla tipologia neomistica sul piano vitalistico<sup>333</sup> è legittimato dalla poetica della strofe lunga enunciata da Stelio nel *Fuoco*:

Cerca di rappresentarti la strofa in guisa d'una cornice, entro le cui linee si svolga una serie di movimenti corporei, una espressiva figura di danza, che la melodia animi della sua vita perfetta.<sup>334</sup>

Questa componente fisica del ritmo verrà in seguito ribadita in un passo del *Libro segreto*:

Nell'esemplar corpo umano è la natività dell'infinito e innumerabile ritmo. non s'ingannano que' conoscitori che pensano come io abbia studiato la mia prosodia nella nudità mimetica e icastica di Erigone di Aretusa di Berenice, ma s'ingannano nel metter quelle tre sopra tutte le altre. tutte le assomma Undulna, che è la mia vera creatura alcioniana.<sup>335</sup>

La connessione col vitalismo è certa se connotiamo l'aggettivo *corporeo* in senso energetico, piuttosto che materiale, come tra l'altro suggerisce il fatto che Undulna non sia definita nella sua statica corporeità, ma "nell'impeto dinamico implicito nella sua figura."<sup>336</sup>

In conclusione, se la metrica libera nasce dalla volontà di creare un'arte nuova che consenta l'espressione totale e unica, evocatrice e suggestiva del pensiero cosciente e delle emozioni inconscie,<sup>337</sup> allora lo sperimentalismo alcyonio è intimamente congiunto al versoliberismo. Sul piano formale, invece, la metrica della strofe lunga appare orientata nella direzione del verso libero per due aspetti complementari:<sup>338</sup>

- 1) Rinnovamento del sistema di pausazione attraverso un contesto di misure avverso a ricorrenze e giaciture prevedibili;
- 2) Nuova stilizzazione della pronuncia emotiva mediante il rilievo attribuito alla parola singola o al *colon* versale come momento evocativo-energetico costitutivo d'una sequenza aperta.

L'aspetto tecnico-formale più importante della strofe lunga è l'alternanza estremamente varia dei versi regolari, che pone in crisi il principio mensurale dimostrandone la mera

<sup>333</sup> D'Annunzio è uno dei primi creatori del mito moderno dell'energia, dell'atto poetico come fondazione da prolungare oltre la poesia in una dimensione vitalistica: "Contenevo in me la mia poesia, corrente come il mio sangue, affinché non divenisse per il metro una forma compiuta ma mi fosse nei miei giorni una forza della mia vita libera, mi fosse il ritmo stesso della mia libertà e della mia intrepidezza." Vd. D'Annunzio G., *Proemio alla vita di Cola di Rienzo*, in *Prose di ricerca*, Milano, 1950, III, p. 97.

<sup>334</sup> Id., *Prose di romanzi*, op. cit., p. 714.

<sup>335</sup> Id., *Prose di ricerca*, op. cit., p. 718.

<sup>336</sup> Pazzaglia M., *Teoria*, op. cit., pp. 210-1.

<sup>337</sup> Czerny Z., *Le vers libre français et son art structural*, in *Poetics, Poetyka, ПОЕТИКА*, Varsavia-Gravenhage, 1961, p. 249.

<sup>338</sup> Pazzaglia M., *Teoria*, op. cit., p. 208.

convenzionalità: la strofe lunga svara continuamente la misura, soprattutto fra ottonario, novenario e decasillabo non canonico,<sup>339</sup> la cui libera successione rende difficile il computo sillabico e attribuisce carattere arbitrario a dialefe e sinalefe.

Sofferinarsi sull'opera dannunziana rappresenta per noi un'operazione ambigua: nonostante a livello ricettivo i versi alcyoniani siano liberi,<sup>340</sup> l'assenza di consapevolezza autoriale<sup>341</sup> non li rende veramente tali. Infine, sotto il profilo dell'*innovazione*,<sup>342</sup> essi risultano decisamente tradizionali.<sup>343</sup> Tuttavia, tale ambiguità non incide sull'obiettivo che ci siamo prefissati: l'osservazione della diffusione degli indici metrici dannunziani<sup>344</sup> al fine di legittimare un'analisi dei testi corazziniani basata sulle cellule ritmico-sillabiche,<sup>345</sup> che in d'Annunzio danno luogo al ritmo logaedico.

Riguardo la ricezione, i giudizi sulla metrica dannunziana non sono unanimi.<sup>346</sup> Indubbio, però, che D'Annunzio sia percepito come il creatore di qualcosa di nuovo, di diverso, la cui comprensione sfugge ai contemporanei.<sup>347</sup> D'Annunzio rilascia alcune interviste in cui legittima, addirittura prima dell'uscita delle *Laudi*, la sua libertà metrica comparandola alla stessa libertà con cui gli antichi poeti greci utilizzavano un proprio metro personale, e affermando che il ritmo della *Laus vitae* è logaedico.<sup>348</sup>

---

<sup>339</sup> Ripercorrendo tutta la gamma del sillabario tradizionale d'Annunzio concepisce pur sempre la poesia come canto modulato su sicuri e sistematici ritorni, privando la strofe lunga del valore armonico della dissonanza e ancorando il verso libero alla tradizione melica.

<sup>340</sup> Per Giovannetti essi non sono liberi perché l'asimmetria è controbilanciata dalla chiusura del componimento su se stesso in maniera simmetrica. Cfr. Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., p. 71. A corroborare la concezione di Giovannetti vi è il passo del *Fuoco* in cui d'Annunzio, definendo la funzione strofica, esprime l'idea della strofa come confine geometrico (il parallelogramma), come un ordine ed una misura imposte al libero fluire delle forme. Vd. D'Annunzio G., *Prose di romanzi*, op. cit., p. 659.

<sup>341</sup> In realtà d'Annunzio, per allargare il suo pubblico, diviso fra innovatori e tradizionalisti, gioca sull'ambiguità della ricezione della sua opera, non chiarendo mai se si tratta di versi liberi o di innovazioni all'interno della metrica tradizionale. Interpellato nell'*Inchiesta internazionale sul verso libero*, d'Annunzio astutamente non prende alcuna posizione, lasciando ai lettori il compito di considerare o meno la sua opera come versoliberista. Da tale atteggiamento cauto deriva l'egemonia della metrica dannunziana, che da un lato, per i versoliberisti, è un autentico atto di rottura con la tradizione, dall'altro, per i tradizionalisti, è attuazione di una riforma metrica legittima, in quanto legata alla tradizione ed in particolare alla metrica carducciana. Cfr. Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., p. 76.

<sup>342</sup> Contini G., *Innovazioni metriche*, op. cit., pp. 587-99.

<sup>343</sup> Ricchissima la bibliografia, nettamente divisa in due correnti, sul considerare o meno d'Annunzio un versoliberista.

<sup>344</sup> Per la ricostruzione della ricezione delle *Laudi* cfr. Baldazzi A., *Bibliografia della critica dannunziana nei periodi italiani dal 1880 al 1938*, Roma, Archivio italiano-Cooperativa Scrittori, 1977.

<sup>345</sup> Tali cellule danno luogo ad una metrica quantitativa capace di creare dei ritmi: in questo caso, quello logaedico.

<sup>346</sup> Ad esempio Gargàno, pur difendendo la libertà metrica, ritiene che la *Laus vitae* sia priva di libertà, dato che vi predomina il novenario. Inoltre, la continuità sintattica dà luogo a numerose letture alternative dei versi. Cfr. Gargàno G. S., *La 'Laus Vitae' e i critici*, in "Il Marzocco", VIII, 29, 19 luglio 1903, p. 1.

<sup>347</sup> Il 16 novembre 1899, quando esce lo *specimen* delle *Laudi* con la *Sera fiesolana* e le prime tre *Città del silenzio*, ossia, *Ferrara, Pisa, Ravenna*, immediatamente si riconosce la novità di ritmi e di strofe di tali liriche. Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., pp. 71, 79.

<sup>348</sup> D'Annunzio definiva logaedici i versi della *Laus Vitae*, la cui derivazione in senso lato popolaresca è confermata dall'anisossilabismo. Cfr. Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., p. 92.

La ricerca di un nuovo ritmo risponde all'esigenza vitalistica<sup>349</sup> di realizzare una "misteriosa compenetrazione di ritmi fluidi" entro "una creatura vivente in cui pulsa la più sensibile vita che sia mai apparsa nell'aria."<sup>350</sup> Tali concezioni, apparse dapprima su un giornale russo,<sup>351</sup> restano sconosciute al pubblico italiano fino a che non approdano sul mensile letterario del «Corriere della Sera», la *Letture*,<sup>352</sup> ma solo nel *Libro segreto*,<sup>353</sup> molti anni dopo, avranno una formulazione definitiva.

La centralità della metrica dannunziana emerge dall'*Inchiesta*,<sup>354</sup> le cui domande rivelano un dannunzianesimo implicito,<sup>355</sup> dato che si riferiscono allusivamente alla riforma dannunziana, in merito alla quale Capuana sostiene che d'Annunzio ha pubblicato "splendidi esempi" di verso libero capace di "dar sveltezza e libertà alla forma poetica."<sup>356</sup>

Non tutti i giudizi sono così lusinghieri. Spicca, per negatività e livore, il pensiero di Lucini che, sentendosi ingiustamente defraudato del primato del verso libero, critica aspramente ma senza argomentazioni d'Annunzio, rimproverandogli la mancata coincidenza fra metro e sintassi,<sup>357</sup> da cui deriva una violenza verso "la vita e la struttura dei pensieri poetici."<sup>358</sup>

---

<sup>349</sup> Leggiamo nel *Fuoco*: "come ti comunicherò la vita e il mistero infinitamente fluido che ho dentro di me?" Vd. D'Annunzio G., *Prose di romanzi*, op. cit., p. 717. Vitalismo dannunziano e metrica greca trovano una connessione nelle considerazioni sul novenario trocaico svolte da Fraccaroli, delle cui indicazioni metriche d'Annunzio tiene conto. Il ritmo del novenario trocaico, il più vicino ai ritmi misti logaedici della metrica classica, trova tanti esempi nella poesia popolare. Fraccaroli, sostenendo che l'unico modo per creare le forme vive è l'adozione delle regole metriche greche, poiché caratterizzate da un vitalità che i Latini hanno perso e che si è conservata solo nella poesia popolare, suggerisce l'ipotesi che d'Annunzio aderisca al verso libero per un'esigenza vitalistica; al vate si può dunque attribuire una concezione di popolo come sede della spontaneità e della vitalità. La presenza del novenario trocaico, da sempre usato nelle "canzonacce", si spiega col fatto che dalle parole di Fraccaroli emerge che "il popolo riplasma continuamente la materia ritmica secondo principi che sono gli stessi della metrica greca antica," evidenziando così un legame fra metrica classica e popolare che ha come collante la spontaneità, l'adozione di forme vitali e dinamiche. Sui rapporti tra d'Annunzio e Fraccaroli cfr. Gavazzeni F., *Perizia metrica della 'Figlia di Iorio'*, in Aa. Vv., *La figlia di Iorio*, Atti del VII Convegno internazionale di studi dannunziani (Pescara, 24-26 ottobre 1985), a cura di Tiboni E., Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1986, pp. 55-101. Fraccaroli G., *D'una teoria razionale*, op. cit., p. 8. Su Lucini: "Il popolo è un serbatoio energetico eccezionale, pronto a forgiare parole ricche di sensazioni." Vd. Id., *Il verso libero*, op. cit., p. 654.

<sup>350</sup> D'Annunzio G., *In memoria di G. Giacosa*, "La Lettura", VI, 10, ottobre 1906, p. 854. Ristampato poi con il titolo *Della malattia e dell'arte della musica*, in Id., *Il compagno dagli occhi senza cigli*, in Id., *Prose di ricerca*, vol. II, op. cit., pp. 611-27; cit. p. 625.

<sup>351</sup> Ivanov M. M., *In villa, da Gabriele D'Annunzio* [1902], trad. it. di De Michelis C. G., "Quaderni del Vittoriale", 7, gennaio-febbraio 1978, pp. 33-4.

<sup>352</sup> D'Annunzio G., *In memoria di G. Giacosa*, op. cit., p. 625.

<sup>353</sup> Id., *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto* [1935], in *Prose di ricerca*, op. cit., p. 726.

<sup>354</sup> Aa. Vv., *Enquête internazionale*, op. cit.

<sup>355</sup> Le domande recitano: 1) Quali sono le vostre idee intorno alle più recenti riforme ritmiche e metriche introdotte nella nostra letteratura poetica? 2) Quali sono le vostre idee pro e contro il così detto 'verso libero' in Italia derivato dal 'vers libre' francese che Gustave Kahn ha creato in Francia? Vd. "Poesia", I, 9, ottobre 1905, p. non numerata.

<sup>356</sup> Capuana L., *risposta all'Inchiesta internazionale*, op. cit., p. 38.

<sup>357</sup> Lo stesso Lucini comunica che le forti inarcature dannunziane infastidiscono anche altri critici: Lanzalone G., *Accenni di critica nuova*, Milano, La Vita Internazionale, 1907, pp. 25-8; G. A. Borgese, *Gabriele D'Annunzio* [1909], Milano, Mondadori, 1951, pp. 105-106; Thovez E., *Il Pastore*, op. cit. Lucini riprende l'idea sulla dissonanza verso/pensiero espressa da Borgese per le tragedie dannunziane e la applica alle *Laudi*, notando come in esse verso e pensiero divenissero "due cose distinte e differenti, anzi indifferenti l'una dall'altra, quasi nemiche." Vd. Lucini G. P., *Antidannunziana*, op. cit., p. 176.

<sup>358</sup> *Ivi*, pp. 179-81.

Inoltre Lucini, concependo il verso libero come personalissimo, inimitabile ed unico,<sup>359</sup> critica le *Laudi* perché sono un centone di parecchie migliaia di versi costruiti su un meccanismo metrico superficiale che agevola gli imitatori. D'Annunzio subordina il verso ad artifici formali volti alla ricercatezza e preziosità, dando luogo ad una formalità vuota, priva di significato, che sacrifica il pensiero alla musicalità e sonorità delle strofe.

Lucini e i primi versoliberisti rifiutano in blocco l'autorità dannunziana,<sup>360</sup> il cui magistero impedisce loro la realizzazione di due obiettivi: la trascrizione interiore e l'originalità. Anche Thovez<sup>361</sup> ne critica la metrica, soprattutto perché il ritmo dannunziano, anziché aderire all'interiorità del poeta, “diventa quasi sempre esterno, vive di per sé, obbliga il pensiero a diffondersi retoricamente per riempire gli schemi.”<sup>362</sup>

L'ostilità verso il modello dannunziano, tuttavia, non comporta un annullamento totale della sua eredità, che si manifesta nella “possibilità di costruire partiture anisosillabiche in cui i versi dal settenario al decasillabo dominano, anche se non è esclusa la ricorrenza di endecasillabi.”<sup>363</sup>

Il maggior lascito di tale eredità metrica proviene dalle *Laudi*, le quali creano in Italia “un sistema di competenze e di aspettative metriche con cui tutti i poeti devono fare i conti”:<sup>364</sup> il verso breve dannunziano costituisce la norma, la vulgata italiana del verso libero, ed il suo contributo più importante è l'idea di equivalenza ritmica, che consente di percepire come equivalenti metri di differente consistenza sillabica.<sup>365</sup> I successori si pongono in contrasto o in continuazione rispetto a tale verso libero, i cui connotati possono essere così catalogati:

- A) Nella *Laus Vitae* escursione versale dal quinario al decasillabo; mentre nella *strofe lunga* l'escursione va dal trisillabo al decasillabo, conservando però quasi sempre un'isoritmia.
- B) Isostrofismo visivo.
- C) La sintassi da un lato coincide con la strofa, dall'altro dà luogo ad *enjambements* a livello versale. Si ha dunque una modulazione del significato corrispondente ad ogni blocco strofico, mentre il verso è decentrato rispetto al senso.

---

<sup>359</sup> Lucini racconta di applicare al suo verso un *sigillo di autenticità* cosicché, in caso di imitazione, tutti si accorgano del plagio mentre, in caso di eliminazione del sigillo, il verso non assomiglierebbe più a quello imitato. L'inimitabilità del verso indica l'espressione dell'Unicità dell'individuo attribuita alla Forma. Infatti, se la Vita è personale, anche la Forma, in quanto coincidente col Contenuto, deve essere tale, ragion per cui non è concepibile un verso libero che non sia personale ed unico per ogni poeta. Cfr. Lucini G. P., *Il Verso Libero*, op. cit., pp. 513, 568.

<sup>360</sup> *Ivi*, p. 507.

<sup>361</sup> Thovez E., *Il Pastore*, op. cit., p. 293.

<sup>362</sup> *Ibidem*.

<sup>363</sup> Tale eredità degenera talvolta in una sorta di dannunzianesimo estremizzato che comporta esiti di natura dattilica addirittura esasperati: l'adozione di piedi di origine dattilica ripetuti in modo monotono è presente in Palazzeschi ed Onofri. Cfr. Giovannetti P., Lavezzi G., *La metrica*, op. cit., p. 213.

<sup>364</sup> Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., p. 110.

<sup>365</sup> Bertone G., *Verso libero*, op. cit., p. 430.

D) Una serie di fenomeni equilibranti controbilanciano la tensione metro/sintassi: proliferazione di rime, assonanze, consonanze. Inoltre, un' *oratio perpetua*, ottenuta tramite il fitto gioco di anafore, epifore, parallelismi, chiasmi e antitesi, evita il rischio della caoticità derivante dalla libertà metrica.<sup>366</sup>

Il nostro indugio su tali caratteristiche è dovuto al fatto che l'esperienza delle *Laudi* crea un sistema di ripulse e contestazioni<sup>367</sup> che rimodella l'orizzonte d'attesa<sup>368</sup> ponendo questioni quali il tipo di misura da adottare, il modo di impiego della rima e delle figure retoriche. Inoltre, l'apporto dannunziano alla metrica libera è anche teorico,<sup>369</sup> come dimostra il *Commentaire*<sup>370</sup> dove d'Annunzio raggruppa alcune sue note metriche posposte all'edizione francese del dramma de *La figlia di Iorio*.<sup>371</sup>

In esse, trattando la questione tecnica dell'attacco prosodico del ritmo, ne evidenzia la centralità poiché, in un contesto formale polimorfo dove ogni verso detta una norma sempre rinnovata, le attese sono sottratte ad ogni automatismo e la fisionomia del codice è legata alle ragioni drammatiche ed intonative *in fieri*. D'Annunzio dichiara di ottenere tale dinamismo attraverso l'anacrusi mobile, tipica della poesia popolare, iniziale o interna e attraverso l'ipertesi,

---

<sup>366</sup> Al sistema così tracciato occorre aggiungere alcune eccezioni alla norme mensurali, che però non devono essere sopravvalutate. La prima è rappresentata dai versi lunghi del *Ditirambo III*, considerati da Mengaldo l'unico vero esempio di metrica libera in *Alcyone*. Cfr. Mengaldo P. V., *Considerazioni*, op. cit., p. 141, nota 4. La seconda riguarda la *Sera fiesolana* e le prime tre *Città del silenzio*, dove l'endecasillabo si presenta insieme sia alle misure inferiori imparisillabe (dal quinario in su), sia alle superiori del doppio settenario regolare o anisosillabico. Cfr. Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., p. 110.

<sup>367</sup> I punti A e B sono rifiutati a favore di un'escursione versale più ampia, che va dai versicoli bi- e tri-sillabici fino alle unità di maggiore ampiezza, senza escludere a priori la presenza di linee lunghe. Riguardo il punto C troviamo dissensi e consensi; tuttavia è un dato di fatto la coincidenza della strofa al giro sintattico e semantico: ogni strofa tende ad essere semanticamente autonoma. L'adozione del verso libero breve, inoltre, favorisce una riduzione della tensione metro/discorso, da cui consegue la scarsa frequenza degli *enjambements*. Alla riduzione della tensione metro/sintassi si affianca "una fisionomia stilistica più povera di quella dannunziana, meno disponibile a effetti di simmetrizzazione." Il verso, inoltre, asseconda le strutture logiche dell'enunciato, operando una sorta d'analisi delle funzioni sintattiche. Ossia, ad ogni verso coincide, a volte, un complemento del discorso, o un pezzo di frase che in sé corrisponde ed assolve una funzione logico-grammaticale. Riguardo il punto D, infine, soprattutto per il settore della rima, si ha una totale personalizzazione delle scelte stilistiche, cosicché esse cambiano da autore ad autore. Cfr. Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., pp. 111-2.

<sup>368</sup> In questione è anche il rapporto fra poesia e teatro, dato che tutte le tragedie dannunziane sono pensate in prosa ma scritte in versi. A tale genesi è riconducibile la presenza di settenari ed endecasillabi, le cui sillabe sono ordinate arbitrariamente secondo un principio di asincronia del ritmo della frase e del ritmo del verso, contrapponendo costantemente metro e pensiero. Cfr. Borgese G. A., *Gabriele*, op. cit., pp. 111-2.

<sup>369</sup> Le annotazioni dannunziane trovano una loro fonte teorica nel trattato del metricologo Fraccaroli G., *D'una teoria razionale*, op. cit. Bertoni A., *Dai simbolisti*, op. cit., p. 169.

<sup>370</sup> [D'Annunzio G.], *Commentaire a La fille de Iorio, tragédie pastorale de G. D., traduite par Georges Hérelle*, Paris, Calmann Lévy, 1905, pp. 179-200; poi in Rosina T., *Mezzo secolo de 'La figlia di Iorio'*, Milano-Messina, Principato, 1955, pp. 347-50.

<sup>371</sup> La versione autografa di tali note, in italiano, è leggibile nel ms. 305 del Fondo Hérelle alla Bibliothèque Municipale di Troyes. Importante il passo sul ritmo, dove D'Annunzio distingue fra due tipologie di ritmo da lui utilizzate nella *Figlia di Iorio*. Cfr. D'Annunzio G., *Nota sul ritmo*, autografo presente nel ms. 305 del Fondo Hérelle della Bibliothèque Municipale di Troyes, pp. a-d-.

ossia nella trasposizione di arsi nel primo piede del verso. Grazie a questi due espedienti trasmette al ritmo un'infinita varietà musicale adatta a tutti i movimenti della vita interiore.<sup>372</sup>

Soffermandoci su *La Figlia di Iorio* notiamo che l'alta frequenza di un novenario variamente accentato e alternato a misure metriche varie conferisce una “nuova funzione polifonica e costruttiva alla varietà metrica”, aprendo la strada all'uso parodico delle forme metriche tradizionali. Interessante anche l'uso strategico della rima alternata di frequente all'assonanza, che richiama quelle strategie volte a compensare la perdita della funzione strutturante da parte della rima stessa.

Inoltre alcune parti corali che concludono la tragedia presentano versi costruiti secondo il metodo lineare, “che utilizza come verso un rigo di prosa, privo di trame ritmiche irradiabili a quelli successivi, ma sintatticamente animato da un'intonazione alta.”<sup>373</sup>

Infine, traspare un rapporto con la tradizione basato sul turbamento scoperto ed insistito dell'ordine sillabico. Infatti, in una lettera ad Herelle del 4 gennaio 1905 d'Annunzio, utilizzando il termine *piede* come sinonimo di *sillaba*, evidenzia la rottura del ritmo da lui stesso effettuata:

Voi contate i piedi e mi spiegate il valore dell'*e muet* mentre io *con intenzione* ho aumentato o diminuito il numero dei piedi per *rompere il ritmo*. I miei novenarii – nel testo – ora perdono un piede, ora ne acquistano uno: diventano ottonarii e decasillabi. E l'accento si sposta specialmente nel primo emistichio – di continuo. Nessuna regolarità.<sup>374</sup>

## 4.2 Il semiritmo

Nel 1888 escono i *Semiritmi* di Capuana,<sup>375</sup> la cui genesi parodica li priva dello *status* di verso libero, con cui conservano però un rapporto ambiguo a causa della difficoltà, per i primi versoliberisti, di demarcare nettamente i due istituti metrici: nei primi quindici anni del Novecento l'uso confuso delle espressioni di *verso libero* e *semiritmo*<sup>376</sup> testimonia la difficoltà a padroneggiare concettualmente l'intera questione.

---

<sup>372</sup> L'attenzione dedicata alla questione ritmica, piuttosto che metrica, e la terminologia impiegata riconducono simile verso nell'ambito della trascrizione interiore. Il dinamismo del verso consente un ritmo mutevole, così da evitare la monotonia e la staticità, le quali non permettono la riproduzione della Vita nella Forma.

<sup>373</sup> Bertoni A., *Dai simbolisti*, op. cit., p. 162.

<sup>374</sup> D'Annunzio G., *Lettera ad Herelle*, 4 gennaio 1905.

<sup>375</sup> Capuana L., *Semiritmi*, Milano, Treves, 1888.

<sup>376</sup> Il crepuscolare Tito Marrone parla di semiritmo in riferimento ad un componimento in versi liberi di Corazzini. Cfr. Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., p. 57.

Dal nostro punto di vista, consideriamo il semiritmo come “sinonimo di liberazione metrica solo nel caso in cui appaia chiaro che l’autore lo concepisce come tale; altrimenti (è il caso di Lucini), è del tutto lecito ipotizzare che nell’artefice agisca una sorta di allentamento quasi inconsapevole delle norme barbare, e che pertanto con il termine ‘semiritmo’ si etichetti qualcosa di assai vicino all’invenzione di nuove forme strofiche, ancorché prive di rima.”<sup>377</sup>

Capuana riprende la versificazione in prosa sperimentata da Tommaseo nei *Canti illirici*, distinguendosene però nel momento in cui concepisce il verso da una prospettiva visiva, non ritmica. Sul piano prettamente tecnico, la semiritmica è connotata dalla ripetizione o dal raddoppiamento in anafora e *al mezzo* di interi blocchi sintagmatici o di singoli vocaboli.<sup>378</sup>

Il concetto di *parodia* alla base del semiritmo si intreccia strettamente con il nostro concetto di *consapevolezza*. Tuttavia, i due concetti vanno tenuti ben distinti: molti testi, pur essendo *altro* rispetto alla tradizione, non sorgono dalla volontà autoriale di una versificazione libera, bensì da un intento parodico verso la tradizione: la *consapevolezza* è assente. In questo caso simili componimenti sono da considerare *prosa*, sebbene in un secondo momento possano essere recepiti come *poesia* dai successivi lettori.

Infatti, molti componimenti nati come parodia sono considerati dai lettori, dal 1888 fino all’inizio del Novecento, non come *poesia* ma come *prosa*, per poi acquisire valore poetico in un secondo momento. È quanto accade agli stessi *Semiritmi*,<sup>379</sup> la cui origine parodica è rinnegata da Capuana stesso, che li rivendica come testimonianza del suo primato versoliberista.<sup>380</sup> Tuttavia, nonostante ciò e nonostante Lucini, Marinetti e Pascoli lo considerino un precursore della metrica libera,<sup>381</sup> i suoi *Semiritmi* non possono considerarsi versi liberi per due ragioni.

La prima è la loro origine parodica,<sup>382</sup> che li priva di *consapevolezza*, la quale in Capuana è posteriore alla composizione dell’opera. La seconda è una diretta conseguenza della prima: l’intento parodico struttura il semiritmo non a livello metrico, bensì a livello visivo: il metro regredisce a icona. Le partiture strofiche suggeriscono visivamente alcuni metri tradizionali, la cui forma però non trova alcun corrispettivo ritmico a livello testuale, dove la misura dei singoli versi è del tutto libera.

---

<sup>377</sup> *Ivi*, pp. 14-5.

<sup>378</sup> Spera F., *Metrica fra antico e nuovo da Vittorio Imbriani a Luigi Capuana*, in “Metrica”, IV (1986), pp. 147-63.

<sup>379</sup> Capuana L., *Semiritmi*, op. cit.

<sup>380</sup> *Id.*, *risposta all’Inchiesta internazionale*, op. cit., pp. 37-8.

<sup>381</sup> Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., p. 56.

<sup>382</sup> La parodia si rivolge da un lato alla tradizione, dall’altro alle traduzioni poetiche che a quel tempo erano molto in voga. Ed infatti Capuana, su un articolo nel “Fanfulla della Domenica”, pubblica, firmandosi con la sigla G.P., sette componimenti dei *Semiritmi*, fingendo che si tratti di una sua traduzione di un poeta danese mai esistito, Wilhelm Getziier, i cui testi erano in versione interlineare. Vd. Capuana L., *Un poeta danese*, “Fanfulla della Domenica”, IV, 45, 5 novembre 1882, pp. 1-2.



Tale metricità eidetica, volta a nascondere una nuda prosa e ad ingannare il lettore,<sup>383</sup> connota i versi dei *Semiritmi* sia con “un’assidua negazione della loro realtà sillabica primaria”, sia con il rifiuto “dei profili ritmici interni che di solito li caratterizzano.” Per questo motivo i settenari, ottonari, endecasillabi o esametri, inserendosi in un “tessuto mensurale” fondato su una “strategia trasgressiva costantemente ribadita e priva di qualsivoglia certezza o ambiguità”, non permettono di tracciare alcun profilo di una qualsivoglia struttura metrica coerente.<sup>384</sup> La questione è però complicata dalla dedica del volume, in cui traspare una possibile volontà, da parte di Capuana, di raggiungere un risultato esteticamente valido proprio attraverso l’abolizione dei ritmi tradizionali.

Un’ulteriore complicazione sorge dall’orizzonte d’attesa *in fieri*. Infatti, nel 1905 Capuana è fiero di essere considerato uno dei pionieri dello sperimentalismo metrico, arrivando addirittura a protestare se non lo si considera tale, mentre nel 1888 “aveva solennemente dichiarato di non voler essere imitato, perché la sua non era affatto un’opera seria.”<sup>385</sup>

Nonostante queste incoerenze i *Semiritmi*<sup>386</sup> costituiscono una sorta di passaggio obbligato per alcuni poeti otto-novecenteschi, per i quali l’istituto del semiritmo favorisce la creazione di una metrica nuova che mantiene un contatto con la tradizione. In Italia le sperimentazioni metriche, sebbene si moltiplichino a partire dai *Semiritmi*, sono tutte riconducibili ad una fisionomia metrico-stilistica carducciana o dannunziana. Inoltre, esse sono sostenute o da un intento parodico o da un’esigenza espressionista, condividendo l’indefinita consapevolezza progettuale e l’incapacità di estendere all’intera opera l’innovazione metrica, piuttosto che ad un singolo testo.

Tutte queste sperimentazioni evidenziano il problema del rapporto tra la *chiusura* imposta dal metro e la *libertà* del ritmo; il problema del contrasto tra l’autonomia di genere di alcune forme tradizionali e l’esigenza di un libero svolgimento del pensiero.<sup>387</sup> Ovvero il problema della presenza di una *Forma* che impedisce l’autentica manifestazione del pensiero, che invece deve adattarsi ad essa.<sup>388</sup>

---

<sup>383</sup> Su un principio perfettamente antitetico a questo è costruito il *Libro delle figurazioni ideali* del 1894 di Lucini: i sonetti hanno una struttura graficamente anomala, ma rispettano assolutamente lo schema rimico e sillabico. Dunque, contrariamente ai *Semiritmi*, a livello profondo la metrica tradizionale è rispettata, mentre a livello eidetico si inganna il lettore. Lo stesso accade ne *Il Libro delle Immagini terrene* del 1898, i cui sonetti presentano un contrasto tra il rispetto del metro e la disposizione grafica anomala delle strofe del sonetto.

<sup>384</sup> Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., p. 32.

<sup>385</sup> *Ivi*, p. 36.

<sup>386</sup> Capuana L., *Semiritmi*, op. cit.

<sup>387</sup> Bertoni A., *Dai Simbolisti*, op. cit., pp. 112-3.

<sup>388</sup> Tale problema era sentito anche da Corazzini quando critica, in una recensione, un poeta che per rimanere fedele alla rima ha sacrificato il suo pensiero ed il ritmo del verso stesso. Cfr. Corazzini S., *Recensione* a Francesco Chiesa, *La reggia*, “Roma Flamma”, luglio 1904 ora in Id., *Opere*, op. cit., p. 253. Per quanto riguarda Lucini, tale contrasto fra forma e contenuto pare superato dall’interno: Viazzi nota “una spinta interna in direzione del verso libero” che sarebbe nata dall’insofferenza verso la forma chiusa, la quale sarebbe stata progressivamente dilatata fino ad arrivare, nel corso del tempo, ad una concatenazione dei “sonetti senza soluzione di continuità.” Vd. Viazzi G., *Gian Pietro Lucini al tempo di «Cronaca d’Arte»*, in «Il verri», serie IV, 33 (1970), p. 341.

Sul rapporto tra semiritmo e verso libero è esemplare *Novissimi. Semiritmi*<sup>389</sup> di Frontini, la cui raccolta mostra come, a quindici anni di distanza, il termine *semiritmo* sia inteso ormai in senso versoliberistico.<sup>390</sup> Tale rapporto emerge bene anche dalla risposta di Lucini all'*Enquête internationale sur le Vers libre*:

sin dal 1885, una specie di verso libero mi si presentò successivamente nelle ricerche e nell'ondeggiare delle mie inquietudini [...]. Quando, infatti, nel 1888 uscivano i *Semiritmi* di Capuana, a cui ben volentieri accordo la priorità, io aveva già composto, in parte, ciò che in quel tempo chiamava *Armonie Sinfoniche*, ignorando il nome di *Semiritmi* e di *Rythmes pittoresques*.<sup>391</sup>

Lucini coglie le due possibili linee di sviluppo del semiritmo: da una parte la manipolazione di strutture metriche già esistenti, dall'altra la creazione del nuovo attraverso forme arbitrariamente modellate che però conservano un rassicurante ed illusorio isostrofismo visivo.<sup>392</sup>

Tuttavia, appellandosi alla *suggestion del lettore*, rifiuta di considerare i propri versi dei semiritmi e rivendica per sé la denominazione di *armonia sinfonica*. Dalle sue dichiarazioni, però, traspare che la distinzione fra il semiritmo e l'armonia sinfonica è di tipo tematico, e non formale: egli dichiara di adottare l'armonia sinfonica poiché la prosa e i versi risultano forme inadatte alla trattazione di temi filosofici e storici.<sup>393</sup>

L'osservazione del rapporto di Lucini col semiritmo mostra due aspetti: da un lato, impiegandolo anche per temi filosofici e storici, Lucini avvia una riforma del semiritmo capuaniano, utilizzando il verso per ragioni espressive; dall'altro lato, segna l'avvio di una sorta di sperimentalismo istituzionale.

Infatti i suoi versi contengono un'eversione sotterranea: contrariamente ai componimenti che nelle *Armonie sinfoniche* sono veri e propri semiritmi,<sup>394</sup> nelle poesie degli esordi ufficiali Lucini dà luogo ad una rilettura critica del sonetto attraverso sia artifici estrinseci, quali l'aggiunta di una quartina al sonetto a mo' di coda, sia l'abolizione della separazione tipografica fra le

<sup>389</sup> Frontini G. M., *Novissimi. Semiritmi*, Catania, Galàtola, 1904.

<sup>390</sup> La libertà mensurale è equilibrata attraverso un costante ritmo dattilico o anapestico. Tale costante non cambia nemmeno 8 anni dopo, quando Frontini dal simbolismo approda al futurismo: nell'*Antologia dei poeti futuristi* vi è una poesia *Sala anatomica* che, nonostante alcune modifiche, rivela in filigrana le scansioni ritmiche dominanti fin dal 1904. Cfr. Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., pp. 226-7.

<sup>391</sup> Lucini G. P., *Enquête internationale*, op. cit., pp. 103-30.

<sup>392</sup> Ed infatti componimenti quali *La Solitudine*, *La Critica* e *La Meditazione* sono da considerarsi semiritmi, dato che presentano una simmetria strofica visiva, mentre all'interno sono mensuralmente irregolari. Cfr. Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., p. 38.

<sup>393</sup> L'affermazione appare contraddittoria dato che le *Armonie Sinfoniche* ospitano anche testi di argomento prettamente lirico, che non hanno proprio nulla di filosofico. Cfr. Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., pp. 38-9.

<sup>394</sup> Molte delle *Armonie Sinfoniche* composte nel periodo 1892-1898 risultano inedite. Sebbene per molti aspetti esse richiamino i semiritmi, la questione risulta più complicata. Ad esempio una lirica come *La Meditazione*, col suo richiamo alla metrica classica, nello specifico al sistema archilocheo, non consente di parlare di verso libero, nonostante la grande varietà mensurale apparentemente versoliberista. Cfr. Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., p. 27.

componenti costruttive della lirica, sia tramite artifici meno appariscenti, quali l'*enjambement*, il cui uso permette alla sintassi di dissezionare variamente il referente metrico.<sup>395</sup>

In *Prometeo*, un componimento delle *Antitesi*, si assiste ad una disposizione dei versi fuorviante per l'occhio, quattro sticotimie finali precedute da una lassa tipograficamente non strutturata, ma che a livello rimico rimanda al sonetto, il cui schema infatti è regolarissimo.

In conclusione, se Capuana allude visivamente alle strutture metriche tradizionali, di cui però non rispetta il profilo ritmico, Lucini capovolge il principio alla base dei semiritmi, dato che egli non crea una regolarità apparente smentita da una struttura interna irregolare, ma un'irregolarità apparente dotata di profilo ritmico tradizionale.

### **4.3 Il versetto whitmaniano**

Verso il 1890<sup>396</sup> la metrica whitmaniana si diffonde in Italia<sup>397</sup> attraverso la traduzione di Luigi Gamberale per l'editore Sonzogno,<sup>398</sup> il quale fin dal 1887 pubblica un'ampia silloge di *Canti scelti*, la cui introduzione è scritta dallo stesso Gamberale.<sup>399</sup>

L'importanza della metrica whitmaniana per la poesia italiana<sup>400</sup> emerge da numerosi fattori, fra cui il fatto che sia la riflessione luciniana che quella pascoliana devono molti stimoli gnoseologici e lessicali al libro di Jannaccone,<sup>401</sup> che testimonia come il verso whitmaniano stupisca i contemporanei soprattutto per la sua lunghezza grafica, segno di una rottura con la tradizione:<sup>402</sup>

---

<sup>395</sup> *Ivi*, pp. 39-41.

<sup>396</sup> Al maggio 1888 risale il *Prologo all'Armata d'Italia* in cui D'Annunzio manifesta uno slancio lirico di impronta whitmaniana. Inoltre, D'Annunzio conosceva e apprezzava Whitman fin dal 1881 attraverso la mediazione di Enrico Nencioni, che ne diffuse l'opera in Italia. La presenza di Whitman è ravvisabile anche nelle dannunziane *Odi navali* del 1892/1893, dove alcuni componimenti sono costruiti su versi lunghi whitmaniani. Sui rapporti tra Whitman e D'Annunzio cfr. Meliadori M., *La fortuna di Walt Whitman in Italia*, "Studi americani", 7, 1961, pp. 49-51. Nel 1889 Giuseppe Andrea Fabris pubblica i *Poemetti in prosa (Cielo stellato)* sulla "Vita Nuova", I, 27, 21 luglio 1889, p. 3, adottando una prosa lirica di stampo whitmaniano. Cfr. Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., p. 251.

<sup>397</sup> Ma la presenza del 'versetto' è registrabile fin dal 1846 nei *Salmi* di Giuseppe Manno, i cui versetti sono costruiti su parallelismi ed anafora.

<sup>398</sup> Sonzogno non è un editore elitario, e dunque l'opera ha buona diffusione. Si tratta di una selezione antologica delle poesie di *Foglie d'erba*.

<sup>399</sup> Gamberale L., *Prefazione a Whitman W., Canti scelti*, Milano, Sonzogno, 1887, p. 13. Nell'introduzione è riportato il programma di Whitman, che invita a rompere le barriere di forma tra prosa e poesia, poiché quest'ultima deve mostrare le sue caratteristiche "senza tener conto della rima, e senza riporre nei giambi, negli spondei e nei dattili la regola e la misura dell'armonia." In altri termini, Whitman invita a ricercare l'essenza della poesia al di là del verso. Favorevole al proposito è Gamberale, secondo cui in poesia "il ritmo e la rima non sono altro che l'epidermide e che il colore che in questo si mostra non è suo ma del sangue che vi scorre sotto." Cfr. Giovannetti P., Lavezzi G., *La metrica*, op. cit., p. 13; Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., p. 251. Dunque, in questo testo ritroviamo le stesse idee diffuse dal *poème en prose* che portano ad una concezione della poesia indipendentemente dal verso e, di conseguenza, anche dal verso tradizionale.

<sup>400</sup> Le *Leaves of Grass* del 1855 e i loro corollari italiani del saggio di Jannaccone e dell'opera poetica e critica di Pavese assumono un rilievo preponderante per l'origine del verso libero in Italia. Cfr. Esposito E., *Metrica e poesia del Novecento*, Milano, Angeli, 1992, p. 92.

<sup>401</sup> Jannaccone P., *La poesia di Walt*, op. cit.

<sup>402</sup> Giusti S., *Il ritmo senza sguardo*, op. cit., p. 34.

[...] tra le impressioni di novità e stupore con cui la poesia whitmaniana percote l'anima del lettore, poche, forse, sono uguali in intensità a quella che è prodotta dalla forma dei canti. L'occhio abituato al misurato succedersi delle linee; l'orecchio assuefatto ai ritmi facili e decisi, tornanti con rotta regolarità, alle note cadenze, alle melodie verbali governate da leggi rigide ed antiche in ogni loro parte, dalla prima unità, la sillaba, al piede, al verso, alla strofa, all'unità superiore, il poema, rimangono confusi e smarriti al contatto di un rincorrersi di parole, senza sensibile ordine o misura, divise in serie di sempre mutabile lunghezza, e al raccogliersi di queste in gruppi vari di numeri e proporzione.<sup>403</sup>

Tale riflessione sottolinea la centralità del *decoupage*,<sup>404</sup> la cui importanza è centrale sia per il lettore, che si trova spiazzato dalla *ragione tipografica*, sia per l'autore, che lo impiega in maniera diversa al fine di disattendere le aspettative del lettore. Il verso whitmaniano ha il merito di “aver attivato un processo di visualizzazione della poesia” volto a modificare “le modalità percettive del lettore e quindi, di conseguenza, i criteri compositivi dell'autore, il suo progetto testuale.”<sup>405</sup>

La sua diffusione favorisce inoltre una serie di sperimentazioni metriche che, sullo stampo del verso whitmaniano, proliferano in Italia dalla fine degli anni Ottanta dell'Ottocento ad opera di autori sconosciuti, generando confusione con quelle “variazioni di tipo prosastico, [che] erano interpretate – malgrado l'evidenza grafica – alla stregua di *non-versi*.”<sup>406</sup>

#### **4.4 Il verso composto luciniano**

Lucini combina in maniera diversa i materiali tradizionali<sup>407</sup> al fine di far coincidere il metro liberato con “un diverso principio costruttivo disposto a riutilizzare in chiave di differenza e di

---

<sup>403</sup> Jannaccone P., *La poesia di Walt*, op. cit., p. 13.

<sup>404</sup> Robert de Souza distingue tra un *enjambement* usato in versi regolari ed uno in versi liberi: l'*enjambement* racchiude la ragione profonda della metricità del verso libero. Se in un testo regolare esso nasce dall'esigenza di rispettare le misure imposte dalla tradizione, in un testo in versi liberi, non essendoci tale costrizione, esso non avrebbe ragione d'esistere se non appunto in virtù di una metricità insita nel verso libero stesso. Cfr. Souza de R., *Rythme poétique*, op. cit., pp. 132-41. Al riguardo, notiamo che vari studiosi ritengono l'a capo il fattore predeterminante del verso libero. Cfr. Beltrami P. G., *La metrica italiana*, op. cit., pp. 16-7; Barberi Squarotti G., *Fra metro e ritmo: situazioni e problemi della metrica del Novecento*, in «Metrica», IV, pp. 181-208; Di Girolamo C., *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, Il Mulino, 1976, p. 104; Menichetti A., *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993, p. 1; Giusti S., *Il ritmo senza sguardo*, op. cit.; Cohen J., *Structure du langage poétique*, Parigi, 1966, pp. 53-104.

<sup>405</sup> Giusti S., *Il ritmo senza sguardo*, op. cit., p. 35.

<sup>406</sup> Identica considerazione vantava il *poème en prose*, diffusosi in Italia nello stesso periodo. Cfr. Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., p. 10.

<sup>407</sup> Al riguardo ricordiamo l'influsso dell'*Intermezzo* dannunziano del 1884, che divenne un libro decisivo per la formazione di Lucini, sia perché vi compare l'uso della sequenza di sonetti in funzione narrativa e drammatica, sia perché tale opera mostra a Lucini la possibilità di uno stile composito, fatto di contaminazioni e ibridazioni, il cui meccanismo consiste nella modificazione di una forma ricorrendo ad un'altra forma, di cui la prima forma riproduce i mezzi ed il processo. Cfr. Bertoni A., *Dai simbolisti*, op. cit., p. 117.

contrasto gli schemi tradizionali.”<sup>408</sup> Tale procedura avviene sia a livello della forma sia a livello metrico, con i singoli versi costruiti giustapponendo due misure tradizionali.<sup>409</sup>

In una delle primissime sperimentazioni luciniane versoliberiste, *La danza d'amore*,<sup>410</sup> notiamo una logica costruttiva peculiare dell'intera esperienza metrica di Lucini, il cui verso è costruito per emistichi nettamente scanditi e spesso intercambiabili tra un verso e l'altro. Il verso di tale componimento, vero e proprio incunabolo del verso libero,<sup>411</sup> possiede alcune caratteristiche metriche che diverranno cardinali per la successiva esperienza versoliberista.

Infatti, tale verso lungo eccedente l'endecasillabo è composto da segmenti metrici tradizionali, ma in fase di esecuzione è letto secondo una scansione di tipo barbaro, ossia evidenziandone i piedi. Avviene così una sovrapposizione fra una prosodia basata sulla presenza di segmenti versali tradizionali e una scansione barbara attivata dalla lunghezza anomala del verso.<sup>412</sup> Tale sovrapposizione di competenze rende il lettore indeciso su quale scansione privilegiare, dato che tale verso è soggetto all'influenza sia di una prosodia memore dell'esperienza barbara carducciana, sia di una combinazione di calchi metrici eterogenei.

Per quanto concerne il concetto di *consapevolezza*, inoltre, non solo “non possediamo coeve dichiarazioni dell'autore che lascino trasparire la sua adesione a una poetica della libertà metrica [...] ma addirittura lo stesso Lucini negherà di aver *pubblicato* versi liberi prima del 1895.”<sup>413</sup> Al riguardo dichiara che il suo esordio pubblico in campo versoliberistico avviene sulla «Domenica Letteraria» del 1896. Tuttavia, è possibile che tale rifiuto *a posteriori* sia dovuto al fatto che *La danza d'amore* e *La solitudine*<sup>414</sup> presentino una stretta contiguità al codice poetico dannunziano, da cui Lucini vuole allontanarsi, rivendicando una propria originalità.<sup>415</sup>

*I Dadi e le Maschere*<sup>416</sup> è considerato da Lucini il suo primo componimento in versi liberi, sebbene le caratteristiche versali non differiscano poi tanto dagli altri suoi componimenti

---

<sup>408</sup> *Ivi*, p. 134.

<sup>409</sup> La sua metrica libera, dal 1895 fino alla sua morte, presenta elementi di discontinuità in riferimento alla rima e all'*enjambement*, caratterizzandosi per anisosillabismo di settenario ed endecasillabo; doppio settenario; falso esametro 7 + 11 (leggibile a volte anche come 11 + 7); su quest'ultima misura notiamo che il secentista Bernardino Baldi la propose come realizzazione italiana dell'esametro, proponendone anche una lettura rovesciata. Cfr. Carducci G., *La poesia barbara nei secoli XV e XVI*, ristampa anastatica dell'edizione 1881, presentazione di Pasquini E., Bologna, Zanichelli, 1985, pp. 453-62.

<sup>410</sup> Lucini G. P., *La danza d'amore*, “Cronaca d'Arte”, 6 gennaio 1892. Ricordiamo che questo e altri componimenti confluiscono poi ne *Le Armonie Sinfoniche*, le quali però non furono mai pubblicate.

<sup>411</sup> Bertoni A., *Dai simbolisti*, op. cit., p. 111.

<sup>412</sup> *Ivi*, pp. 105-6.

<sup>413</sup> Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., p. 206.

<sup>414</sup> Lucini G. P., *La solitudine*, “Cronaca d'arte”, II, 8, 14 febbraio 1892, p. 59. Tale poesia è la prima ad essere pubblicata, ma in realtà è la quinta lirica più antica delle *Armonie Sinfoniche*.

<sup>415</sup> Bertoni A., *Dai Simbolisti*, op. cit., p. 100.

<sup>416</sup> Lucini G. P., *I Dadi e le Maschere*, “Domenica Letteraria”, I, 43, 1° novembre 1896, pp. 1-2.

precedenti; anzi, c'è più di una regolarità mensurale e rimica.<sup>417</sup> Il primato dunque va attribuito ad altri suoi testi, come *La prima Alba di Maggio*,<sup>418</sup> pubblicato sei mesi prima.

Tutti i testi però hanno un denominatore comune: l'uso di componenti ritmiche come quinario, settenario ed endecasillabo, variate e giustapposte secondo combinatorie diverse da testo a testo. “Quinario, settenario e endecasillabo – talvolta sottoposti a tramutazioni anisosillabiche – sono i mattoni della pagina poetica di Lucini.”<sup>419</sup> Anzi, in seguito l'importanza del quinario si ridurrà a tal punto da dar luogo ad un sistema ritmico costituito da due sole componenti: settenario ed endecasillabo.<sup>420</sup>

La natura metrica luciniana si rivela pienamente ne *La Prima Ora della Accademia*,<sup>421</sup> il cui metro è stato considerato, soprattutto dai futuristi, il verso libero italiano per antonomasia, ossia il paradigma esemplare per le successive sperimentazioni ritmiche.<sup>422</sup> Nonostante i giudizi di Buzzi e Viviani, che lo considerano composto con un metro misteriosamente vario e profondo, il componimento presenta un metro dalla fisionomia facilmente ricostruibile. Giovannetti, su 64 versi analizzati, ne rinviene 59 riconducibili a 7 tipi versali formati da endecasillabo e settenario disposti nelle più varie combinazioni, a riprova del fatto che quinario, endecasillabo e settenario sono i metri base di Lucini.<sup>423</sup>

Le due principali caratteristiche del componimento sono, da un lato, la varietà dei metri, secondo il principio polifonico proprio dei libretti d'opera,<sup>424</sup> dall'altro, la contaminazione fra versi illustri (endecasillabo e settenario) e versi parisillabi. Insomma, la vasta gamma tipologica di metri presenta un verso costruito sommando segmenti sintattici coincidenti talvolta con misure tradizionali o barbare.<sup>425</sup>

---

<sup>417</sup> Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., p. 216.

<sup>418</sup> Lucini G. P., *La prima Alba di Maggio*, “Domenica letteraria”, I, 17, 3 maggio 1896, p. 3.

<sup>419</sup> Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., p. 218.

<sup>420</sup> Tale caratteristica presenta una certa somiglianza con la metrica libera corazziniana.

<sup>421</sup> Lucini G. P., *La Prima Ora della Accademia*, Milano-Napoli-Palermo, Sandron, 1902.

<sup>422</sup> Per Bertoni si tratta della prima opera luciniana che muova da un principio versoliberista *consapevolmente* svolto. Il testo, stando alle dichiarazioni dell'autore, ha la sua prima stesura nel 1895. La consapevolezza teorica e socio-ricettiva del Lucini della *Prima Ora* è testimoniata dall'*Avvertenza* al volume e datata 11 gennaio 1899. Cfr. Bertoni A., *Dai simbolisti*, op. cit., pp. 138-41.

<sup>423</sup> Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., pp. 218-9.

<sup>424</sup> Tuttavia Lucini ne capovolge la funzione metrica: se nei libretti la coerenza testuale è sacrificata alla musica e alla metrica, per il cui rispetto si ripetono addirittura singole parole o interi sintagmi, in Lucini è la parola a predominare, la cui carica verbale ha la funzione di infondere nel testo quel ‘di più’ che scaturiva dall'accompagnamento di danza e di musica mimato al suo interno. Cfr. Bertoni A., *Dai Simbolisti*, op. cit., pp. 142-3.

<sup>425</sup> Tuttavia, “proprio perché fusi in un sistema libero, gli eventuali segmenti metrici tradizionali non possono essere considerati tali soltanto in base al computo aritmetico delle sillabe,” rendendo così indispensabile osservare il testo nel suo complesso per conoscere la natura di un verso. Cfr. Bertoni A., *Dai Simbolisti*, op. cit., pp. 144-5. Se per Bertoni il verso luciniano è soggetto alle norme del ritmo, prima che a quelle del computo sillabico, mentre la strofa “tende a farsi periodo che stabilisce autonomamente le leggi della propria durata,” per noi tale verso è pur sempre soggetto al rispetto delle misure sillabiche imposte dai due versi tradizionali che lo compongono. Ciò è testimoniato da *Revolverate*, le cui caratteristiche metriche rispecchiano lo sperimentalismo luciniano: moltissimi settenari, endecasillabi e unità 7+11 o 11+7. L'alta cronologia di *Revolverate* non priva l'opera di valore per il nostro lavoro, dato che la maggior parte delle poesie risulta già pubblicata nel periodo 1900-1902.

Il verso luciniano risponde ad un'esigenza espressiva: ne *La Prima Ora* "la scansione versale e strofica è chiamata ad esprimere non mimeticamente, ma secondo un criterio differenziale affatto autonomo, le varie situazioni sceniche ed anche la sostanza interiore dei diversi personaggi,"<sup>426</sup> configurando il metro come *Leitmotiv* di un determinato *Tipo* o di una determinata situazione.<sup>427</sup> Il definitivo approccio di Lucini al verso libero avviene attraverso una rinnovata interazione degli elementi macrostrutturali, piuttosto che nella violazione delle singole misure versali o nella riduzione delle rime. Tale approccio macrostrutturale emerge nel contrasto tra arie e recitativi<sup>428</sup> che struttura la prosodia profonda della *Prima Ora*.

Dunque, il verso libero della *Prima Ora* va osservato da una prospettiva macrostrutturale, poiché esso è costruito sulla base dell'intera struttura dell'opera: la sua progettazione tiene conto di tutte le altre singole parti con cui interagisce e della posizione che va ad occupare nel testo. Quindi la sua varietà di modi versoliberisti va "ricondata al contesto polifonico di una teatralizzazione della parola poetica che si ripercuote sulla forma interna dell'espressione."<sup>429</sup>

Il testo poetico inizia dunque ad essere concepito in base ad un principio costruttivo di varietà metrica e prosodica volto all'espressione della naturale pausa recitativa degli enunciati.

<sup>426</sup> Uno degli incunaboli della liberazione metrica risiede nell'importanza attribuita all'azione e all'energia, le quali non potevano più manifestarsi adeguatamente, senza essere imbrigliate, all'interno di una struttura predeterminata.

<sup>427</sup> Ogni schema metrico, volto appunto a configurarsi come *Leitmotiv*, ha il suo principio costruttivo in "una reciproca interazione di specie contrastiva." Tale rapporto contrastivo soddisfa due condizioni: la prima è la tensione all'espressione libera, che tende a riprodurre lo spontaneo movimento interiore del personaggio; la seconda è la qualità di controcanto, ossia la differenziazione parodica rispetto ad un prosastico parlato. Tale qualità emerge dal rispetto assoluto del calco metrico tradizionale. Cfr. Bertoni A., *Dai Simbolisti*, op. cit., pp. 143-4. Se teniamo conto che il verso libero è costruito con materiale tradizionale combinato originalmente, appare ovvio che tali due condizioni si presentino costantemente. Sulla qualità semantica attribuibile ad ogni schema metrico, che si configura come *Leitmotiv*, è utile ricordare che già D'Annunzio, commentando la *Figlia di Iorio*, distingueva fra un metro dedicato alle scene realiste e un altro dedicato a quelle religiose. Più precisamente il ritmo giambico dell'endecasillabo per le scene rituali ricche di emotività religiosa, ed il ritmo dattilico del novenario e del decasillabo per le scene di violenza, dolore, terrore, pietà. Nella *Figlia di Iorio*, inoltre, ogni variazione della tipologia metrica vuole essere "sigla e vettore di un movimento scenico e musicale." Approfondendo ulteriormente tale bipartizione, Bertoni osserva che i recitativi veri e propri si suddividono in due tipologie. La prima, costituita dall'endecasillabo sciolto tradizionale, appartiene alla sfera di Aligi e risponde ad un'esigenza di tipo riflessivo o narrativo; la seconda, riguardante la sfera di Mila, presenta un verso libero simile a quello utilizzato in *Laus vitae*, architettato dunque su libero ritmo ternario che rifugge da qualunque vincolo di ometria, e che oscilla prevalentemente tra le otto e le dieci sillabe. Da questa seconda tipologia emerge un verso costruito sulla base delle esigenze espressive, della 'necessità di un dire' di cui il metro non è più fattore contrastivo. Il ritmo ternario, assieme alle trame timbriche, le assonanze, le rime e le allitterazioni, diviene qui "architettura profonda del discorso, ragione interna del suo scandirsi in versi che, una volta definita la propria fisionomia orizzontale, proiettano il dinamismo che ne scaturisce (con la relativa irresoluzione dell'attesa mensurale negli elementi successivi della serie) sulla sequenza verticale." Cfr. [D'Annunzio G.], *Commentaire a La fille de Iorio, tragédie pastorale de G. D., traduite par Georges Hérelle*, Paris, Calmann Lévy, 1905, pp. 179-200; poi in Rosina T., *Mezzo secolo de 'La figlia di Iorio'*, Milano-Messina, Principato, 1955, pp. 347-50.

<sup>428</sup> Entrambe le polarità sono in ogni circostanza variate e portate all'estremo delle loro potenzialità espressive. Nei recitativi il principio costruttivo si basa sulle infinite possibilità combinatorie, in orizzontale, dei segmenti metrici tradizionali, dalla cui giustapposizione nasce un ulteriore contrasto tra riconoscibili accenni di prosodia barbara e contrappunti prosastici; nelle arie, invece, la melodia è radicalizzata attraverso l'uso di versi brevi o brevissimi, talora formati da singole parole o suoni onomatopeici. Cfr. Bertoni A., *Dai Simbolisti*, op. cit., pp. 147-9.

<sup>429</sup> La questione della teatralità è presente anche in Marinetti e compare anche altrove. In campo versoliberista, infatti, la predominanza dell'impulso verbale, che appunto si impone sul metro, richiama le esigenze della recitazione teatrale. Dunque, il fattore metrico e quello ritmico-prosodico sono massimamente coinvolti proprio in virtù della funzione di legame profondo che svolgono tra l'oralità e la scrittura. Cfr. Bertoni A., *Dai Simbolisti*, op. cit., p. 151.

Ne consegue che la tradizione poetica non è più accettata pacificamente, ma ogni autore segue una diversa idea di tradizione in base alle proprie necessità espressive e al codice che queste gli impongono di volta in volta.

In Lucini l'architettura metrica, sospesa tra citazione della norma e sua effrazione, non è un semplice strumento dell'operazione espressiva, bensì principio organizzatore, dominante. L'itinerario ritmico di Lucini,<sup>430</sup> così come è stato ricostruito da Curi,<sup>431</sup> è esemplare di come la struttura ritmica stessa del verso dipenda dalla poetica e dalla concezione sottesa allo stesso:

- a) Liberazione del verso attraverso combinazione di varie misure tradizionali, separate da una forte cesura evidenziante.
- b) Riduzione di ogni funzione melodica parallelamente ad un potenziamento della funzione referenziale; riduzione che, metricamente, si esprime in cadenze vagamente esametriche.
- c) Verso libero “come compiuta unità ritmica fondata su una continua varietà di misure e di accenti”, insieme al quale possono trovarsi anche versi tradizionali, che però sono “realizzati come membri di un discorso battuto su liberi tempi ritmici”.
- d) Verso libero come verso-frase, concepito come “una lunga e logica parola poetica.”<sup>432</sup> È l'apice della teoria organicista.<sup>433</sup>

La poetica luciniana emerge anche dalle contestazioni rivolte a d'Annunzio,<sup>434</sup> di cui non sopporta l'imitazione e l'utilizzo delle fonti senza una rielaborazione interiore. Disprezzo

---

<sup>430</sup> Glauco Viazzi distingue quattro momenti dell'opera luciniana: 1) Fase anteriore al 1885: non documentata e costituita di composizioni giovanili rigidamente codificate. 2) Tra il 1885 e il 1888: spostamento dalle forme chiuse in direzione del verso libero. 3) Fra il 1889 e il 1898: ripresa delle forme chiuse, ma con una tendenza ‘interna’ alla mutazione prosodica e, contemporaneamente, continuazione delle ricerche sul verso libero. 4) Fase successiva al 1896: fondazione del verso libero. Cfr. Viazzi G., *La prima stesura delle “Armonie Sinfoniche”*, in Aa. Vv., *Dal Simbolismo al Déco*, op. cit., p. 117. Giovannetti non condivide tale schema perché non sempre è corretto adottare “uno schema critico ‘progressivo’, fondato sull'idea che un autore d'avanguardia, qualsiasi autore d'avanguardia, si avvicina per gradi all'innovazione, e poi avanza sicuro verso una produzione ancor più innovativa.” Infatti, tra i primi versi non tradizionali di Lucini ve ne sono alcuni che presentano tratti molto più radicali ed innovativi di quelli pubblicati nel periodo successivo. Cfr. Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., pp. 210-1.

<sup>431</sup> Curi offre anche un altro schema per Lucini: 1) *Armonie sinfoniche*: condizionamento di alcune remore esametriche; 2) Dopo i *Drami delle Maschere* propensione per il perseguimento della libertà metrica; 3) *Revolverate*: perfetto raggiungimento del verso libero. Cfr. Curi F., *Per uno straniamento di Lucini*, in *Metodo, storia, strutture*, Torino, 1971, pp. 69-119.

<sup>432</sup> “Quando si abbia l'audacia di una riforma prosodica, cioè di una *lunga e logica parola poetica*, si deve essere indifferenti della sua misura, né devesi spezzarne il significato né dividerla in più tronchi d'espressione, se eccede d'in sulla pagina. Il verso libero deve suonare, imitando, la cosa, il pensiero, l'azione che rende; deve essere continuativo sino al completo sviluppo della frase, sia di una sillaba, o di cento.” Vd. Lucini G. P., *Antidannunziana*, op. cit., p. 235. L'aggettivo ‘logica’ lascia presupporre due cose: la prima è che il verso sia costituito da un impulso semantico; la seconda è che gli elementi primari del verso possano coincidere con il verso stesso.

<sup>433</sup> Le strategie, le prassi stilistiche e le contraddizioni ravvisate in Lucini sono rintracciabili anche in “una parte notevole dei poeti italiani cosiddetti simbolisti.” Cfr. Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., p. 223.

<sup>434</sup> Nel *Verso libero*, criticando D'Annunzio, Lucini fornisce una definizione del proprio verso libero: se D'Annunzio plasma i suoi “versi secondo la tradizione; versi giustissimi che tornano sul numero esatto delle sillabe, li accenti a posto, le regole osservate”, Lucini produce “versi falsi e cacofonici” che non vengono sentiti perché “superati dal rumore e dalla confusione.” Tuttavia, la confusione attorno ai suoi versi è alimentata dal poeta stesso, i cui scritti teorici risultano caotici sulla questione del verso libero. Cfr. Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., p. 223.



facilmente comprensibile, dato che per Lucini il grande poeta non imita i testi su cui si è formato ed esprime il proprio genio dandogli la forma che richiede l'epoca in cui vive.<sup>435</sup>

Lucini, straniando il metro attraverso la sintassi, evidenzia l'artificiosità del genere metrico, la sua innaturalità e falsità: enfatizza il rapporto fra norma e arbitrio, fra convenzione e innovazione. Crea un conflitto sovrapponendo due serie semiotiche inconciliabili: da una parte il metro, che attualizza un bisogno di radicamento nella tradizione e nella storia, dall'altra il contorcimento del discorso sintattico, che testimonia l'anarchia espressiva del poeta.<sup>436</sup>

Tale evidenziazione dell'artificiosità metrica rappresenta un passo avanti nella legittimazione del verso libero, la cui arbitrarietà non è più vista come estranea alla poesia: Lucini assume così lo stesso ruolo di legittimazione metrica svolto dal *poemè en prose*: se il *poemè en prose* dimostra la possibilità di una poesia senza verso, rendendo possibile la concezione di una poesia con un verso estraneo alle norme tradizionali, Lucini, mostrando l'artificialità della metrica tradizionale, equipara tale metrica al verso libero, la cui legittimità risulta maggiore di quella della metrica tradizionale. Infatti, in un momento storico dominato dal vitalismo e dalle teorie organiciste, il verso libero appare la forma metrica più naturale e meno arbitraria.<sup>437</sup>

---

<sup>435</sup> Lucini G. P., *Il Verso Libero*, op. cit., p. 509.

<sup>436</sup> Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., p. 42.

<sup>437</sup> Ovvero, una forma metrica che risponde alle *esigenze storiche*. Cfr. cap. 3, par. *tipologie versoliberiste*.

## CAPITOLO III

### SERGIO CORAZZINI E L'AMBIENTE CULTURALE

#### 1. Una personalità socievole

##### 1.1 Conoscenza cultura contemporanea

L'ipotesi di una strategia metrica corazziniana presuppone che Corazzini sia *consapevole* dell'orizzonte d'attesa a cui si rivolge, in controtendenza all'immagine stereotipata del poeta crepuscolare<sup>438</sup> trasmessa dalla critica, che lo ha spesso descritto come una persona introversa, completamente chiusa in se stessa ed indifferente al mondo.<sup>439</sup>

Il nostro lavoro poggia sull'assunto che “in ogni scrittore [...] fatti di vita e fatti letterari sono complementari, allora come il suo comportamento nella vita aiuta a leggere meglio i suoi libri, così i suoi libri aiutano a decifrare i suoi comportamenti.”<sup>440</sup> Per tale ragione osserviamo quei fatti che consentono di isolare i tratti caratteriali che testimoniano l'apertura e l'attenzione al clima culturale contemporaneo da parte di Corazzini, nonché il suo desiderio di fama e di originalità.<sup>441</sup>

La consapevolezza del clima culturale emerge soprattutto dai suoi giudizi critici. Essi infatti testimoniano, da un lato, una profonda conoscenza del contrasto fra neomisticismo e rinascenza latina, dall'altro, una propensione fermamente antipositivista.<sup>442</sup>

---

<sup>438</sup> Il crepuscolarismo “non fu un movimento con una vita di gruppo e con un programma comune, né rispecchiò nei singoli poeti una partecipazione ad una comune esperienza culturale, come accade per i ‘vocianti’”, ma fu piuttosto “uno stato d'animo, comune ai vari poeti, pur diversi tra loro, nei confronti del vivere e dei miti e delle forme, soprattutto del dannunzianesimo, dominanti nella letteratura del tempo.” Vd. Santoro M., *Civiltà letteraria del XX secolo (1860-1970)*, Firenze, Le Monnier, 1970, p. 202.

<sup>439</sup> Mito alimentato dallo stesso Petronio, che attribuisce alla vita appartata di Corazzini il motivo che non gli permette di fare esperienza del mondo, con la conseguenza che tale mondo non entra mai nei suoi versi, costringendolo dunque, per bilanciare tale povertà esperienziale, ad un ripiegamento interiore assoluto. Cfr. Petronio G., *Poeti del nostro secolo*, op cit., pp. 16-7. Dal canto nostro, invece, interpretiamo il ripiegamento non come effetto, ma come causa dell'assenza di vita attiva: Corazzini, influenzato dal neomisticismo nordico, si rinchiude in se stesso al fine di cercare al proprio interno la verità. Inoltre, il giudizio di Petronio è estremo: Corazzini era un uomo aperto, socievole ed attento alla cultura contemporanea.

<sup>440</sup> Petronio G., *L'autore*, op. cit., p. 164.

<sup>441</sup> A livello metodologico è interessante ricordare alcuni elementi di cui un'analisi marxista, secondo Petronio, dovrebbe tener conto: una sociologia dell'opera letteraria in tutti i suoi elementi; l'analisi del ruolo sociale che lo scrittore ha svolto; l'analisi dello specifico letterario dell'opera e pertanto l'intelligenza delle innovazioni che l'autore ha introdotte rispetto alla tradizione nella quale si inseriva e alle attese del pubblico, e quindi la maggiore o minore originalità della sua opera. Cfr. Petronio G., *L'autore*, op. cit., pp. 220-1.

<sup>442</sup> Sul “Don Marzio” di Napoli del 29-30 gennaio 1905 distingueva fra un filone della poesia *nostalgica e tetra*, cioè la poesia dei “cantori simbolici della natura [...] malata”, rappresentata da Giorgio Rodembach, e da Corazzini stesso; e fra un filone della lirica antisimbolista, “*impetuosa* e refrattaria a ripiegamenti intimistici”, interpretata da Federico De

Corazzini è cosciente dell'orizzonte d'attesa a cui si rivolge, dato che distingue due tipi di produzioni poetiche presupponendo l'esistenza di altrettanti pubblici diversi: l'uno commerciale, che va soddisfatto e conquistato al solo fine di ottenere successo e guadagno; l'altro di nicchia, colto e raffinato, in grado di riconoscere ed apprezzare le finzze dell'opera poetica:

Il pubblico avrà le cose nostre dalle quali vorremo trar guadagno, le rimanenti, le più pure, le ignori, non importa!<sup>443</sup>

Segno di attenzione alla contemporaneità è anche l'alta frequenza del sonetto di settenari,<sup>444</sup> molto in voga e diffusissimo a quel tempo,<sup>445</sup> dei cui fenomeni letterari Corazzini è attento osservatore, come dimostra la lettera a Caprino<sup>446</sup> dove fa riferimento alla Serao.<sup>447</sup> La stessa attenzione emerge dalla lettera del 20 settembre 1906 indirizzata a Caruso, la cui opera presenta un "soggetto [...] troppo comune a certi altri della Negri di *Fatalità e Tempesta*."<sup>448</sup>

Se la lettera ad Antonello Caprino, oltre a manifestare una concezione della vita e della letteratura come malattia, testimonia la lettura e l'apprezzamento di Matilde Serao;<sup>449</sup> quella a Remo Mannoni<sup>450</sup> informa che anche De Maupassant, Nietzsche e Balzac sono al centro delle sue letture, grazie alle quali pare acquisire una maniera sempre più oscura e criptica di scrivere.<sup>451</sup>

Corazzini si mantiene costantemente aggiornato sugli eventi culturali del suo tempo attraverso la lettura di riviste letterarie contemporanee, gli abbonamenti alle quali sono testimoniati

---

Maria, Carlo Basilici, Giulio Orsini e, tra gli stranieri, Whitman. Cfr. Villa A. I., *Sergio Corazzini "poeta sentimentale"*, op. cit., p. 17.

<sup>443</sup> Corazzini S., *Considerazioni letterarie I*, [Recensione a Francesco Chiesa], "L'Unione Sarda", 30 gennaio 1904.

<sup>444</sup> Questa forma poetica ha le sue origini nei *sonnets mineurs* di Baudelaire, in quelli di Verlaine e di Mallarmé, e fu diffusa in Italia da D'Annunzio, Pascoli, Panzacchi e De Bosis. Cfr. Donini F., *Vita e poesia*, op. cit., p. 26.

<sup>445</sup> Le strofette di settenari sono metro carissimo a Sergio. Cfr. Donini F., *Vita e poesia*, op. cit., p. 41. Tale forma metrica risponde ad un'esigenza espressiva, come testimonia *Il bacio*, dove la rottura dell'unità metrica e dell'uniformità ritmica è funzionale al contenuto che si esprime. Nella prima parte di questo componimento, infatti, la rottura delle unità metriche corrisponde all'espressione di una realtà piccola e fragile; nella seconda parte, invece, il *continuum* ritmico evidenzia l'energia e il rilievo dell'oggetto considerato. Siamo dunque dinanzi ad una struttura dittica. Insomma, il sonettino di settenari è adottato non tanto per esigenze di novità, quanto per esigenze espressive: esso è la forma metrica più adatta alla rappresentazione di una condizione esistenziale esigua e precaria. Cfr. Porcelli B., *Tradizione e personalità in Corazzini*, in Id., *Momenti dell'antinaturalismo. Fogazzaro Svevo Corazzini*, Ravenna, Longo, 1975, pp. 150-2.

<sup>446</sup> Lettera ad Antonello Caprino, agosto 1905, in *Epistole corazziniane*, in Corazzini S., *Opere*, op. cit., p. 284.

<sup>447</sup> "L'atto sublime di Cristo è crocifisso nell'anima mia come il sorriso lo era sulle labbra di quella piccola suora malata, evocata da Matilde Serao in "Fantasia". Cfr. Donini F., *Vita e poesia*, op. cit., p. 124.

<sup>448</sup> *Ivi*, p. 167.

<sup>449</sup> Nella recensione a Matilde Serao le frasi d'apertura elogianti l'ampia produzione della scrittrice presuppongono una lettura di tutta la sua opera o, più verosimilmente, un continuo aggiornamento sulla narrativa contemporanea. Il riferimento alla psicologia di Bourget, individuata nel romanzo, testimonia un'attenzione per la cultura non solo nazionale, ma anche estera, non solo poetica, ma anche narrativa, tramandandoci così la figura di un intellettuale a tutto tondo. Cfr. Corazzini S., recensione a Matilde Serao, *Storia di due anime*, "Roma flamma", luglio 1904, ora in Villa A. I., *Opere*, op. cit., p. 253.

<sup>450</sup> Lettera a Remo Mannoni, 1905, in Corazzini S., *Epistole corazziniane*, in Id., *Opere*, op. cit., p. 285.

<sup>451</sup> *Ivi*, p. 288.

da alcuni stralci della corrispondenza con amici o conoscenti. Fra questi, la lettera a Guido Sbordoni<sup>452</sup> testimonia che Corazzini legge e possiede la marinettiana «Poesia»:

Guido [...] con vivo dispiacere ho appreso da un tuo biglietto che attendevi «Poesia». «Poesia» parte invece questa sera per Castello... [...]. Vorrai scusarmi se «Poesia» non è più nuova, ma via via imprestandola, acquista il colore dubbio e gli orli ribelli che la rendono antica e brutta.<sup>453</sup>

Il fatto che la rivista sia stata prestata a numerose persone, divenendo dunque sgualcita e sciupata, testimonia che Corazzini è attivamente immerso in un circuito culturale fatto di scambi di libri, letture, opinioni e riviste; un circuito proprio di una personalità aperta e socievole, il cui materiale letto va così ben oltre il piccolo patrimonio librario posseduto.

Dalla corrispondenza con Guido Sbordoni emergono altre informazioni sulla formazione culturale di Corazzini: la lettera *II*<sup>454</sup> testimonia la lettura del «Leonardo», di cui comunica all'amico la pubblicazione del nuovo numero; la lettera *III*<sup>455</sup> quella del *De profundis* di Vannicola e, soprattutto, della *Gaia Scienza*, che parrebbe prestatagli da Sbordoni in cambio de *L'al di là*.

L'attenzione agli avvenimenti letterari contemporanei non viene meno neanche durante il suo soggiorno salutare a Nocera, da dove ringrazia Alfredo Tusti<sup>456</sup> per l'invio regolare dei giornali, riuscendo così a mantenersi aggiornato sulla produzione poetica contemporanea, della cui conoscenza pare orgoglioso, dato che nella sua corrispondenza con Palazzeschi<sup>457</sup> si descrive dedito ad articoli e recensioni, ossia pienamente attivo sul fronte culturale.

I suoi interventi critici confermano tale attenzione: pronunciandosi su Chiesa è a conoscenza che quest'ultimo ha “dato prova di una rara attività facendo leggere i suoi versi su molte autorevoli riviste e giornali letterari.”<sup>458</sup>

L'articolo che merita maggiore attenzione ai fini del nostro discorso è *Il mal francese*,<sup>459</sup> la cui descrizione dello *status quo* culturale contemporaneo presuppone una costante lettura di quotidiani e riviste letterarie. Inoltre Corazzini, lamentandosi, rammaricandosi e rattristandosi della gallomania diffusa, dimostra di conoscere ed interessarsi anche dei gusti del pubblico.

---

<sup>452</sup> Lettera a Guido Sbordoni, aprile-settembre 1905, *ivi*, p. 282.

<sup>453</sup> *Ibidem*.

<sup>454</sup> *Ibidem*.

<sup>455</sup> *Ibidem*.

<sup>456</sup> Lettera ad Alfredo Tusti, giugno-luglio 1906, *ivi*, p. 285.

<sup>457</sup> Lettere ad Aldo Palazzeschi, 1905-07, *ivi*, p. 294. Villa sottolinea, da un lato, l'adesione parziale di Corazzini alla 'rinascenza latina', i cui influssi emergono quando rivendica una maggiore dignità culturale e letteraria per l'Italia; dall'altro, l'importanza degli autori italiani, accanto a quelli francesi, nella sua formazione poetica. Dal canto nostro, invece, ne evidenziamo l'attenzione per il pubblico e la cultura contemporanea da parte di Corazzini e, conseguentemente, la falsità del mito di un Corazzini isolato e chiuso in se stesso.

<sup>458</sup> Corazzini S., *Considerazioni letterarie I*, op. cit., p. 244. Curioso che Corazzini, esprimendosi sul 'nuovo' in letteratura, critichi la 'spezzatura del verso' adottata da Chiesa, dal momento che in alcuni suoi componimenti adotta la stessa tecnica.

<sup>459</sup> Corazzini S., *Il mal francese*, "Roma flamma", luglio 1904, ora in Id., *Opere*, op. cit., pp. 247-9.

Nella recensione a Corrado Govoni<sup>460</sup> tale conoscenza si trasforma in una presa di posizione a favore della rinascenza idealistica: Corazzini ribalta abilmente l'equazione genio-follia, a suo tempo formulata da Lombroso, attribuendole un significato positivo,<sup>461</sup> volto a potenziare il fronte antipositivista.<sup>462</sup>

Corazzini è dunque fortemente coinvolto nel dibattito culturale che registra la dicotomia fra rinascenza idealistica e rinascenza latina.<sup>463</sup> È inoltre cosciente del progressivo ridimensionamento del neoidealismo a causa del successo che la rinascenza latina ottiene a Roma. Una situazione che porta Corazzini, anima nordica, ad essere sempre più emarginato dal contesto letterario romano.<sup>464</sup>

L'intensità del suo sguardo sul panorama letterario è tale che non solo osserva le anteprime, ma addirittura individua per certe opere una sorta di strategia commerciale volta a creare attesa e desiderio nel potenziale pubblico di lettori. Al riguardo leggiamo il suo giudizio sull'opera di Ceccardi:

Veramente, io credo, quando un poeta ci dà il saggio di una sua opera futura, significa che tale opera sia, a suo credere, come il treno in cui viaggi taluno della Reale famiglia e che venga preceduto dalla onorifica staffetta avvisatrice, o pure, che per vendere il volume abbia usato lo stratagemma di riunire in un fascicolo quanto di meglio, sempre a suo credere, il poeta giudichi aver fatto.<sup>465</sup>

Inoltre, pronunciandosi sul tema dell'originalità, testimonia indirettamente come il problema dell'innovazione sia al centro delle riflessioni dei poeti contemporanei e, richiamandosi a Borgese, dà prova della sua vasta ed aggiornata cultura:

Giuseppe Antonio Borgese dice che il poeta non originale non è poeta; che il C. con questo suo fascicolo – non voglio chiamarlo saggio – abbia voluto provarci appunto ciò?<sup>466</sup>

---

<sup>460</sup> Id., *Per un poeta* [Recensione a Corrado Govoni, *Fuochi d'artificio*], "Giornale d'Arte", 24 dicembre 1904, in Id., *Opere*, op. cit., p. 249.

<sup>461</sup> Villa A. I., *Scoperte e recuperi corazziniani [I]*, op. cit., pp. 156-7.

<sup>462</sup> Nella chiusa dell'articolo il richiamo all'Ideale allude sicuramente alla 'rinascenza idealistica', mentre la denominazione di 'fratello nell'Ideale' richiama l'idea di un gruppo contrapposto a quello della rinascenza latina.

<sup>463</sup> Villa A. I., *Scoperte e recuperi corazziniani [II]*, op. cit., p. 242.

<sup>464</sup> Il ridimensionamento del neoidealismo dipende dal fervore nazionalistico scatenatosi dopo la sconfitta di Adua del 1897, dopo la quale, desiderando un riscatto almeno sul piano letterario, si esige che le lettere esprimano energia, forza e combattività, con la conseguenza che "tutte quelle produzioni di ispirazione neomistica, dunque 'nordica', che sapevano di ripiegamento interiore e di intimismo, erano guardate con disapprovazione e con un certo sospetto xenofobo." Cfr. Villa A. I., *Scoperte e recuperi corazziniani [III]*, op. cit., p. 224.

<sup>465</sup> Corazzini S., recensione a Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, *Il viandante*, "Roma flamma", luglio 1904, ora in Villa A. I., *Opere*, op. cit., p. 253.

<sup>466</sup> *Ibidem*.

Un'attenta riflessione sui cambiamenti letterari emerge dalla recensione a *Le canzoni rosse* di Federico De Maria,<sup>467</sup> dove il riferimento al “nobile invito dell’Orsini” mostra la sua conoscenza della polemica letteraria scatenata dall’emblematico letterato.<sup>468</sup>

La sua ampia cultura, per quanto priva di studi classici,<sup>469</sup> traspare anche dalla recensione a *Le fiaccole* di Guido Ruberti,<sup>470</sup> a cui attribuisce quelle qualità che De Sanctis considera come proprie dell’artista. Le sue conoscenze dunque non si limitano alla poesia contemporanea, ma riguardano anche gli studi critici letterari.

Dalla recensione ai *Cavalli bianchi* di Palazzeschi<sup>471</sup> emerge la consapevolezza del giudizio del pubblico, i cui gusti ed esigenze sono ben presenti a Corazzini, sebbene non si impegni a soddisfarli. Prendendo nota delle caratteristiche malinconiche dell’opera di Palazzeschi, dichiara che il pubblico non ne apprezzerà la tristezza e nostalgia:

Mi duole, per tanto, osservare che, talvolta, la rievocazione di alcune immagini, la rappresentazione di alcuni gesti non corrisponde al sentimento del lettore il quale, indubbiamente, ne vorrebbe trarre espressioni più vive e più impressionabili.<sup>472</sup>

L’insofferenza per il clima contemporaneo, tuttavia, non è provocata solo dai gusti del pubblico, ma anche dalle scelte poetiche degli autori: nella recensione ai *Lumi d’argento* di Umberto Bottone denuncia la moda letteraria del *topos* della morte. Bottone, secondo Corazzini, “canta di molte cose tristi: de’ salici piangevoli, delle chiese, de’ ceri, e, naturalmente, della morte” proprio perché:

la morte, oggi, è adorata da giovinetti poeti che se ne vantano amanti tra pallidi sorrisi di sconforto e sentimentali malizie, graziosamente feroci contro un fratello soave qualunque.<sup>473</sup>

---

<sup>467</sup> Corazzini S., recensione a Federico De Maria, *Le canzoni rosse*, “Don Marzio”, 29-30 gennaio 1905, ora in Id., *Opere*, op. cit., p. 254.

<sup>468</sup> In tale recensione Corazzini mostra di essere pienamente cosciente della dicotomia della cultura contemporanea che vede fronteggiarsi le due correnti anti-positivistiche: neomisticismo da una parte, rinascenza latina dall’altra, quest’ultima individuata da Corazzini in De Maria, Basilici e Orsini. Cfr. Villa A. I., *Scoperte e recuperi corazziniani [I]*, op. cit., p. 131.

<sup>469</sup> Donini F., *Vita e poesia*, op. cit. Corazzini, avendo interrotto gli studi ginnasiali, è privo di cultura classica. Tuttavia ciò è un vantaggio, dato che gli permette di assimilare più facilmente e velocemente le peculiarità formali e stilistiche del simbolismo. Cfr. Villa. A. I., *Scoperte e recuperi corazziniani [II]*, op. cit., pp. 231-2.

<sup>470</sup> Corazzini S., recensione a Guido Ruberti, *Le fiaccole*, “Giornale d’Arte”, 28 maggio 1905, ora in Corazzini S., *Opere*, op. cit., pp. 255-7.

<sup>471</sup> Recensione a Aldo Palazzeschi, *I cavalli bianchi*, “Sancio Pancia”, 11 marzo 1906, ora in Corazzini S., *Opere*, op. cit., p. 259.

<sup>472</sup> *Ibidem*.

<sup>473</sup> Corazzini S., recensione a Umberto Bottone, *Lumi d’argento*, “Sancio Pancia”, 11 marzo 1906, ora in Corazzini S., *Opere*, op. cit., p. 259.

E il disprezzo per le mode letterarie è esplicitato sottolineando “l’infinita ridicolezza di quanti piagnucolino sulle bare, non già per vera e propria convinzione, ma, semplicemente, per far della letteratura.”<sup>474</sup>

La conoscenza del francese, unica lingua straniera da lui padroneggiata, gli consente di volgere l’attenzione anche alla cultura d’oltralpe, abbonandosi alla rivista «Vers et Prose». Gli autori a cui guarda maggiormente, letti in lingua originale,<sup>475</sup> sono: Jammes,<sup>476</sup> Samain,<sup>477</sup> Rodenbach,<sup>478</sup> Maeterlinck,<sup>479</sup> Laforgue<sup>480</sup> e, in misura minore, Klingsor.<sup>481</sup>

Questi autori, tuttavia, non esercitano tutti la stessa influenza: se Jammes e Samain penetrano formalmente e sono facilmente identificabili nell’opera corazziniana, Laforgue, Rodenbach, Maeterlinck mostrano una contaminazione psicologica e risultano meno chiaramente identificabili.<sup>482</sup>

---

<sup>474</sup> *Ivi*, p. 260.

<sup>475</sup> Benevento A., *Sergio Corazzini*, op. cit., p. 16.

<sup>476</sup> Francis Jammes condivide con Corazzini una serie di lemmi: *blanc, bon, doux, pauvre, petit, triste, vieux*. In Corazzini, nella lista di frequenza per categoria grammaticale abbiamo: 1) Dolce; 2) piccolo; 3) triste; 5) bianco; 6) buono; 7) povero; 13) vecchio. Prima della tredicesima posizione abbiamo: *solo, ultimo, lontano, grande, puro, bello, soave, vano e morto*. Il parallelismo tra questi lessemi, soprattutto per *dolce, triste, piccolo* e *bianco*, accostano Jammes a Corazzini, il quale tuttavia se ne distanzia per i seguenti motivi: rifiuto totale di ogni significazione geografica: Corazzini adotta un simbolismo che smaterializza gli oggetti; la variante sensuale di Jammes in Corazzini si trasforma in tenerezza, colloquio; la morte in Jammes è un *dopo*, prima del quale si può godere dell’amore. In Corazzini la morte è il presente e l’amore, già svanito sul nascere, è un archetipo lontano ed edenico. Per Farinelli, nell’adesione alla morte si può scorgere il rifiuto di ogni debolezza in Corazzini; gli eventi quotidiani non hanno spazio in Corazzini. Jammes trasfigura la realtà, Corazzini evade totalmente da essa. (Ovvero, il ripiegamento interiore è uno sfuggire la realtà, un rifiutarsi di agire in essa.) Livi compila un elenco dettagliato delle corrispondenze fra i due poeti. Cfr. Farinelli G., *Perché tu mi dici poeta?*, op. cit., pp. 134-5. Livi F., *Dai simbolisti ai crepuscolari*, Milano, IPL, 1974, p. 173. Jammes è un maestro di semplicità stilistica, da cui Corazzini apprende a costruire le sue liriche basandosi su un lessico monotono e ripetitivo, atto alla descrizione della mediocrità del reale. Cfr. Porcelli B., *Tradizione e personalità in Corazzini*, op. cit., pp. 123-5.

<sup>477</sup> Samain è ammirato da Corazzini. Nei *Carnets intimes*, sorta di Zibaldone di cui però Corazzini non seppe nulla poiché furono pubblicati nel 1939, si osservano alcune comunanze fra i due. Samain, nonostante non avesse fiducia nel futuro del verso libero, fu amico di Corazzini. Cfr. Farinelli G., *Perché tu mi dici poeta?*, op. cit., p. 138.

<sup>478</sup> A Rodenbach sono rinviabili tutta una serie di scene crepuscolari ravvisabili in Corazzini, soprattutto per le scene in cui ombra e penombra si pongono in dialettico e colloquiale contrasto con la luce di un fanale, di una candela o di un crepuscolo. Inoltre, entrambi i poeti descrivono atmosfere cariche di silenzio. La differenza consiste nel fatto che in Corazzini questo stato oppositivo di sole e ombra non è più solo metafora di vita e morte, ma diviene metafora di “una condizione crepuscolare che deprime la loro essenza e l’ammala.” Cfr. Farinelli G., *Perché tu mi dici poeta?*, op. cit., p. 139.

<sup>479</sup> La vicinanza a Maeterlinck sul piano culturale è ammissibile, ma sul piano stilistico è superficiale, riducendosi a qualche stilema o ritmo (cadenza quasi infantile di versi costituiti da proposizioni dichiarative o interrogative). Cfr. Farinelli G., *Perché tu mi dici poeta?*, op. cit., p. 140. Sul piano metrico, invece, sono riconducibili a Maeterlinck l’adozione del verso lunghissimo e l’alternanza di versi brevi e lunghi. Tuttavia, tale alternanza può essere ricondotta anche a Govoni. Cfr. Porcelli B., *Tradizione e personalità*, op. cit., p. 117.

<sup>480</sup> L’ironia in Laforgue è un sistema filosofico di difesa contro la miseria esistenziale. In Corazzini, invece, essa è solo un elemento sporadico che non assurge mai a rango di sistema. Per tale motivo Farinelli invita alla prudenza nell’accettare i collegamenti che la critica ha stabilito fra i due proprio sulla base dell’ironia. Cfr. Farinelli G., *Perché tu mi dici poeta?*, op. cit., p. 139. L’influsso di Laforgue è limitato quasi esclusivamente alla ripresa di motivi che, peraltro, appartengono al patrimonio poetico comune: sere domenicali e organi di Barberia. Cfr. Porcelli B., *Tradizione e personalità*, op. cit., p. 130.

<sup>481</sup> Farinelli G., *Perché tu mi dici poeta?*, op. cit., p. 133.

<sup>482</sup> *Ivi*, p. 141.

Corazzini legge anche il «Mercure de France» e la «Revue de deux Mondes», che ospitano poesie di Guérin, Rictus, Rollinat, Jammes, Klingsor, Péladan, Laforgue; oltre ai simbolisti, conosce anche i romantici ed i decadenti: Hugo, Maupassant, Balzac, Baudelaire, Mallarmè, Verlaine; ama poi particolarmente i poeti fiamminghi Samain, Maeterlinck, Rodenbach.<sup>483</sup>

Ovviamente egli non ha derivato dai francesi una vera e propria lezione formale: se ad essi va lasciato il pregio di aver inventato quel repertorio che nei crepuscolari ritorna, è pur vero che il repertorio simbolista appartiene, in Italia, alla fase estetizzante e che pertanto va incontro ad una risignificazione legata alla stanchezza per l'estetismo dannunziano.<sup>484</sup> Corazzini, dunque, accoglie questi temi profondamente, rielaborandoli per la propria personale poetica e riducendo i propri modelli a quei pochi poeti che gli paiono i più adatti alla rappresentazione della propria interiorità.<sup>485</sup>

Anche a livello prettamente testuale emerge un'apertura ed un'attenzione verso il mondo esterno. Ad esempio, *La morte di Tantalò*, connotandosi come testamento poetico, presuppone una prospettiva sociale della poesia stessa. Infatti Corazzini invita la sua anima a “confessare al viandante” la sua incapacità di non aderire alla poesia: il viandante allegoricamente porta il messaggio di Corazzini in giro per il mondo.

Una simile attenzione al pubblico è presente nell'impostazione allocutiva di *Desolazione*, dove Corazzini chiede *perché* gli si dica poeta, presupponendo così tre cose: l'esistenza di un pubblico di lettori e di seguaci; la consapevolezza di essere considerato *poeta* da tale pubblico; la coscienza di un'idea di poesia diversa da quella del vitalismo dannunziano, a cui si contrappone polemicamente. Infine, lo stesso titolo di *Piccolo libro inutile*, in contrasto con un clima culturale che attribuisce al poeta il ruolo di vate e di guida e alla poesia un valore e una funzione nazionalista, dimostra un'attenzione alla temperie culturale dell'epoca.

Per concludere, notiamo che da tutta questa attenzione e curiosità verso il mondo culturale contemporaneo emerge un fatto interessante per il nostro lavoro: Corazzini accenna piuttosto laconicamente alle questioni metrico-prosodiche,<sup>486</sup> mostrandosi così disinteressato alla teorizzazione del verso libero, nonostante all'epoca fosse una questione piuttosto dibattuta.

---

<sup>483</sup> Benevento A., *Sergio Corazzini*, op. cit., p. 16. Donini F., *Vita e poesia*, op. cit., p. 53.

<sup>484</sup> Farinelli G., *Perché tu mi dici poeta?*, op. cit., p. 141.

<sup>485</sup> Porcelli B., *Tradizione e personalità*, op. cit., pp. 101-2. Solmi S., *Sergio Corazzini e le origini della poesia contemporanea*, Palermo, Palumbo, 2008, p. XXIV.

<sup>486</sup> Farinelli G., *Perché tu mi dici poeta?*, op. cit., p. 147.



## 1.2 Cameratismo

L'apertura alla vita culturale è favorita anche dal fatto che i poeti crepuscolari<sup>487</sup> del cenacolo romano<sup>488</sup> si caratterizzano per una "comunanza di vita e di poetica",<sup>489</sup> legittimandoci ad attribuire loro precise caratteristiche di movimento,<sup>490</sup> come dimostrano una poetica in comune, i rapporti personali fra poeti, la funzione unificatrice di certi editori, quali Streglio di Torino e Ricciardi di Napoli, e le reciproche recensioni.<sup>491</sup>

Corazzini scrive numerose recensioni per gli amici o i colleghi, fra le quali si rivela di particolare interesse quella a *I cavalli bianchi* di Palazzeschi, edita nel primo numero delle "Cronache latine"<sup>492</sup> con un giudizio limitativo su quei versi: "Non sono [...] liriche originali, ma io le penso bastevoli alla dimostrazione di un bell'ingegno."<sup>493</sup>

Una disposizione comunitaria emerge anche dalle dediche apposte ai suoi libri; tra queste, quella riportata sul *Traguardo* conferma come l'attenzione al teatro si estendesse anche al mondo degli attori.<sup>494</sup> Inoltre, l'importanza del gruppo di amici si rivela nell'articolazione stessa dell'opera corazziniana:<sup>495</sup> tutti i componimenti del *Libro per la sera della domenica* sono dedicati agli amici, come se Corazzini imbastisse un dialogo con loro: "e questo è segno di una chiamata a convegno di un numero ristretto di fratelli per una conversazione immaginaria."<sup>496</sup> Tale modo di vivere

---

<sup>487</sup> L'accezione di *Crepuscolare* rischia di essere una forzatura se applicata senza le dovute precisazioni a Corazzini, la cui attività poetica (1902-1907) si iscrive nella fase eroica del neomisticismo e della rinascenza latina, mentre la definizione borgesiana è stata formulata nel 1910 a proposito della produzione di Moretti, Martini e Chiaves. Dunque, dobbiamo ricordarci che stiamo impiegando una definizione risalente ad un contesto culturale differente da quello in cui si è sviluppata l'opera corazziniana. Cfr. Villa A. I., *Sergio Corazzini "poeta sentimentale"*, op. cit., p. 64.

<sup>488</sup> Il cenacolo crepuscolare romano si forma tra il 1904-1905 e si allarga nel 1906 con l'ingresso di Moretti e Palazzeschi grazie alla mediazione di Govoni e Papini. Cfr. Farinelli G., *Perché tu mi dici poeta?*, op. cit., p. 106.

<sup>489</sup> Benevento A., *Sergio Corazzini*, op. cit., pp. 143-4, nota 19.

<sup>490</sup> Il crepuscolarismo non è un movimento provinciale, sebbene l'oggettistica e gli ambienti descritti lo siano, ma è fortemente collegato alle esperienze culturali europee, in particolar modo ai simbolisti francesi. Il movimento si caratterizza per un complesso intreccio di influssi letterari: oltre al simbolismo francese, Pascoli, d'Annunzio, misticismo, spiritualismo e perfino esoterismo. Il tutto finalizzato all'espressione del disagio dell'uomo contemporaneo, la cui condizione esistenziale trova un riscatto non più nei miti vitalistici o estetisti, ma in un ripiegamento interiore volto allo scavo della propria interiorità attraverso l'attenzione all'umile quotidianità, i cui oggetti non sono frutto di realismo, ma assumono valore simbolico degli stati d'animo. Cfr. Farinelli G., *Perché tu mi dici poeta?*, op. cit., pp. 15-41.

<sup>491</sup> Savoca G., *I crepuscolari e Guido Gozzano*, in Aa. Vv., *La Letteratura Italiana. Storia e testi, Il Novecento*, diretta da Muscetta C., Roma-Bari, Laterza, 1976, vol. IX, tomo I, p. 317. Benevento A., *Sergio Corazzini*, op. cit., p. 154.

<sup>492</sup> Donini F., *Vita e poesia*, op. cit., p. 141.

<sup>493</sup> Farinelli G., *Perché tu mi dici poeta?*, op. cit., p. 369. L'ossessione per l'originalità testimonia l'attenzione di Corazzini per il mondo contemporaneo.

<sup>494</sup> Benevento A., *Sergio Corazzini*, op. cit., p. 84.

<sup>495</sup> Sergio aveva un gran bisogno dell'amicizia e della compagnia dei suoi 'fratelli'. Cfr. Donini F., *Vita e poesia*, op. cit., p. 139. Ciò costituisce un'ulteriore testimonianza di come Corazzini non fosse chiuso in se stesso.

<sup>496</sup> Gli interlocutori delle dediche, però, restano muti, e così in *Bando* il poeta esprime il timore che nessuno voglia acquistare, nemmeno a poco prezzo, le sue idee. Cfr. Savoca G., *Forme della regressione nella poesia di Corazzini*, in Aa. Vv., «Io non sono un poeta». *Sergio Corazzini (1886-1907). Atti del Convegno Internazionale di Studi, Roma, 11-13 marzo 1987*, a cura di Livi F., Zingone A., Roma-Nancy, Bulzoni-Presses Universitaires, 1989, p. 233.

l'amicizia e di rapportarsi agli altri si traduce in effettive collaborazioni poetiche, come testimonia la pubblicazione del *Piccolo libro inutile* in comune con Alberto Tarchiani.

L'attitudine sociale e la fedeltà ai valori dell'amicizia emerge anche da *Rime del cuore morto*, dove è ravvisabile "il vero grido del cuore di Sergio":<sup>497</sup> «Uomini, io venni al mondo per amare. / E tutti ho amato!». Tali versi paiono essere espressione di quei sentimenti manifestati in una lettera all'amico Tusti,<sup>498</sup> che prega e supplica di chiedere agli amici di scrivergli, in modo tale da combattere la solitudine durante il suo soggiorno a Nocera. Tale richiesta testimonia chiaramente il suo desiderio di amicizia e compagnia, nonostante le dichiarazioni letterarie vadano in un senso totalmente opposto.<sup>499</sup>

Questa esigenza sociale emerge pienamente nel bonario rimprovero rivolto a Moretti, colpevole di non avergli scritto:

I miei fratelli di Roma, durante il mio male domandarono di me, anzi, andai a loro io stesso in qualche ora meno angosciata, ma nessuna consolazione mi sorride, Marino, oggi! E sarà sempre così! Tu stesso non mi hai ricordato! Dovevi e volevi dirmi tante cose del mio libro e non una parola tua mi giunse; [...] Marino, e non voglio assolutamente moverti rimprovero per lungo silenzio. Però, domani, scriverai, non è vero? Scriverai al tuo povero amico tanto lontano e tanto angosciato e lo farai sorridere di pace dolce anche se rapidissima!<sup>500</sup>

Simile atteggiamento traspare anche da una lettera a Palazzeschi,<sup>501</sup> dal quale attende ansiosamente un giudizio, confessandogli candidamente quanto per lui siano importanti le *parole buone* pronunciate dai suoi *fratelli* letterati.

Dunque Corazzini mostra dedizione verso gli amici, ma allo stesso tempo la pretende: essi sono una diretta proiezione di sé, dei suoi problemi e delle sue sofferenze. In questa prospettiva l'epistolario corazziniano non serve per una ricostruzione biografica, dato che esso è "una lunga e ripetuta confessione con i toni alti della lirica e i toni bassi della letteratura."<sup>502</sup> Gli amici, a ricevere le sue intime confessioni e la messa a nudo del suo io, si sentono privilegiati, sebbene vi sia, come Moretti e Palazzeschi, chi sospetta che in esse trovi spazio una componente di esercitazione retorica.

La forte coscienza di gruppo emerge anche da una lettera a Marino Moretti dove, riferendosi al *Libro per la Sera della Domenica*, impiega delle espressioni verbali che testimoniano la

<sup>497</sup> Donini F., *Vita e poesia*, op. cit., p. 144.

<sup>498</sup> Lettera VII ad Alfredo Tusti, giugno-luglio 1906, in Corazzini S., *Epistole*, op. cit., p. 285.

<sup>499</sup> Tale contraddizione, inoltre, è stata più volte sottolineata anche da Donini F., *Vita e poesia*, op. cit.

<sup>500</sup> Lettera VIII a Marino Moretti, ottobre 1906-aprile 1907, in Corazzini S., *Epistole*, op. cit., pp. 304-5.

<sup>501</sup> Lettera IX a Aldo Palazzeschi, 1905-07, *ivi*, p. 294.

<sup>502</sup> Farinelli G., *Perché tu mi dici poeta?*, op. cit., pp. 106-7.

consapevolezza di appartenere, insieme a pochi eletti, ad una corrente letteraria diversa, minoritaria e a rischio di estinzione:

Vinceremo? Io nel *l.p.l.s.d.d.* rompo le dighe e atterro molte case vecchie...  
Potrei annegare anch'io! Ho molti nemici. E ne avremo insieme,  
moltissimi!<sup>503</sup>

Da tali parole, pronunciate dopo essersi riferito elogiativamente ai *Cavalli bianchi*, emerge una sorta di spirito avanguardistico, mentre la metafora dell'annegamento testimonia la consapevolezza di presentare al pubblico una poesia nuova, che potrebbe essere totalmente rifiutata.

L'apice del cameratismo è raggiunto nella recensione ai *Cavalli bianchi*, il cui eventuale insuccesso risulterà sopportabile grazie al sentimento fraterno che unisce i fedeli allo stesso ideale di poesia: Corazzini offre a Palazzeschi l'amicizia "di pochi cuori palpitanti unisoni" con il suo.

Infine, gli stessi cenacoli letterari romani legati al crepuscolarismo<sup>504</sup> non sarebbero tali senza la figura carismatica di Corazzini, che svolge un'indispensabile funzione aggregante per tutti i poeti del movimento. Roma, infatti, diviene la sede più importante e mitica del crepuscolarismo proprio grazie all'attività di Corazzini, il cui epistolario mostra un poeta che "voleva conferire un segno, un distintivo alla sua poesia."<sup>505</sup>

Sul carisma della sua figura è interessante un passo del romanzo *Si sbarca a New York* di Martini in cui si descrive una serata al caffè di Madama Sartoris<sup>506</sup> dove, sopraggiunto Govoni col suo nuovo libro, *Le fiale*, Sergio ne legge a voce alta una poesia:

e già commentava:- Bello questo: «*Ostia pura... pronta per la vicina eucarestia.*» Bel verso: *pronta per la vicina eucarestia.* Ci si risente la musica di certi versi di Samain: di Samain di *Au jardin de l'Infante...*

Poi a Corrado:

- Bene, Corrado... E' poesia, questa: poesia nostra, d'oggi...

Fosse stato il suo Sàr Pèladan in persona a lodargli quei versi, Corrado non si sarebbe acceso di maggior orgoglio, e gli occhi non gli avrebbero sfavillato

<sup>503</sup> Lettera a Marino Moretti, ottobre 1906-aprile 1907, in Corazzini S., *Epistole*, op. cit., p. 304.

<sup>504</sup> I cenacoli romani in questione sono tre, di cui i primi due particolarmente legati alla figura di Corazzini: 1) Caffè Sartoris e Caffè Aragno: frequentato da Govoni, quando capitava a Roma, Remo Mannoni, Alberto Tarchiani, Giuseppe Caruso, Guido Milelli, Cesare Giulio Viola; tutti giovani che si riuniscono attorno alla carismatica figura di Corazzini, da loro accompagnato anche nelle notturne passeggiate per Roma deserta. 2) Cenacolo di via Principe Amedeo: costituito dai fratelli Giuseppe e Rosario Altomonte, Armando Mazza, Umberto Bottone, Archimede Longo, i quali sono legati a Corazzini per analoghe tendenze spiritualistiche, sebbene non frequentino i caffè Sartoris ed Aragno. Essi si considerano dei rivoluzionari in letteratura. 3) Cenacolo diretto da Federico De Maria e costituito da Tito Marrone, Giuseppe Piazza, Carlo Basilici, Yosto Randaccio, i quali, inizialmente panlatinisti, passano in seguito, grazie alla poesia di Orsini, all'irrazionalismo ellenista, ossia a quella classicità che si ricollegava alla Grecia dei misteri eleusini. I tre cenacoli romani operavano con criteri di collaborazione ideologica e pubblicistica. Cfr. Farinelli G., *Perché tu mi dici poeta?*, op. cit., pp. 25, 34.

<sup>505</sup> *Ivi*, p. 34.

<sup>506</sup> Al riguardo è rilevante la testimonianza di Fausto Maria Martini, il cui romanzo, oltre ad essere utile sul piano documentario per quanto concerne le date ed i fatti, permette anche di conoscere il clima spirituale e letterario in cui avviene la vicenda poetica e biografica di Corazzini. Cfr. Benevento A., *Sergio Corazzini*, op. cit., p. 110.

come gli sfavillarono mentre Sergio, tenendogli stretta una mano, gli chiedeva se quella copia del nuovo libro fosse destinata a lui ed egli potesse portarla con sé.<sup>507</sup>

### 1.3 Desiderio di fama e ricerca dell'originalità

Corazzini, che già nelle sue prime poesie pubblicate su riviste di poco prestigio si proclama poeta, è pervaso da un forte desiderio di successo e notorietà, come emerge dalle lamentele rivolte agli amici per non esser stato pubblicato su una rivista prestigiosa o per non aver ricevuto attenzione dal critico di fama del momento. L'insoddisfazione di tale desiderio gli provoca una frustrazione<sup>508</sup> che si connota come diretta conseguenza del clima culturale in cui opera Corazzini, immerso appunto in un ambiente particolarmente ostile alla cultura neomistica,<sup>509</sup> alla quale però aderisce con grande convinzione, difendendone gli ideali in sede critica e cercando una sua strada poetica originale.<sup>510</sup>

Il desiderio di affermazione emerge anche dalla frase scritta con grafia nitida su una copia del *Piccolo libro inutile*, dove si leggono i versi che ritraggono un «fanciullo che vuole morire»: “queste piccole pallide stelle dell'alba.”<sup>511</sup> Tali parole sono da intendersi tenendo conto del duplice significato di *alba* o *tramonto* che la definizione di *crepuscolare* racchiude:<sup>512</sup> se da una prospettiva classicista e positivista Corazzini testimonia lo scadimento dei valori letterari nazionali e della stirpe e lo sminuimento della ragione, da una prospettiva nordica, invece, grazie al suo

---

<sup>507</sup> Martini F. M., *Si sbarca a New York*, Milano, Mondadori, 1930, pp. 25-6.

<sup>508</sup> Tuttavia, nonostante lo scarso successo e le continue sconfitte nelle gare poetiche, egli trova nell'attività poetica una sorta di riscatto esistenziale dall'impiego modesto presso una compagnia di assicurazioni. Cfr. Villa A. I., *Sergio Corazzini "poeta sentimentale"*, op. cit., p. 45.

<sup>509</sup> L'insuccesso e l'ostracismo di cui è vittima Corazzini dipendono dal ritardo culturale, dal tradizionalismo degli ambienti critici e romani e, infine, dall'ostilità culturale di stampo nazionalista. Cfr. Villa A. I., *Sergio Corazzini "poeta sentimentale"*, op. cit., p. 25.

<sup>510</sup> Infatti la sua matrice simbolista contiene una componente di originalità che contraddistingue la poesia corazziniana dalle fonti francesi e franco-belghe a cui pur sempre guarda, contraendo debiti soprattutto con Jammes, Samain, Rodenbach e Maeterlinck. Corazzini riscopre autori, motivi e stilemi poetici in voga molti anni prima, durante il fervore simbolista in Francia e che ancora ai primi del Novecento, sempre in Francia, vengono nuovamente riscoperti da “Vers et Prose”, la rivista di Paul Fort, a cui Corazzini e i suoi amici (Antonello Caprino, Donatello Zarlatti, nonché Giuseppe Vannicola) sono abbonati. Tuttavia, a causa del ritardo culturale italiano, Corazzini è percepito dai contemporanei come originale, sebbene non lo fosse completamente. Cfr. Villa A. I., *Sergio Corazzini "poeta sentimentale"*, op. cit., p. 24. Livi F., *Sergio Corazzini*, , op. cit.

<sup>511</sup> Villa A. I., *Sergio Corazzini "poeta sentimentale"*, op. cit., p. 65.

<sup>512</sup> La definizione può essere intesa, secondo Farinelli, come “inizio” di qualcosa o come “fine” di quella concezione sensualistica ed ottimistica della poesia e dell'uomo. Ad ogni modo, non c'è dubbio che il crepuscolarismo concluse una civiltà della poesia per aprirne un'altra di avanguardia, fatta di inquietudini, finzioni e ambiguità e popolata di oggetti nominati con la parola spoglia della quotidianità. Per Petronio l'espressione indica la fine di un modo di fare poesia ottocentesco: un tramonto, e non una nuova alba. Dunque il termine era impiegato dai crepuscolari stessi per affermare che essi erano l'ultima voce della grande stagione poetica cominciata nel primo Ottocento. Cfr. Farinelli G., *Perché tu mi dici poeta?*, op. cit., pp. 15-41. Petronio G., *Racconto del Novecento*, op. cit., p. 121.

neomisticismo ed antilatinismo, assurge a “fiaccola di vittoria contro il positivismo e il classicismo.”<sup>513</sup>

Corazzini, attribuendo alla sua opera tale valore di rinascita, concepisce la poesia come mezzo per incidere significativamente sul panorama letterario italiano rinnovandolo e dunque, conseguentemente, manifestando un implicito desiderio di fama e rivalsa che mal si accorda con quell'immagine stereotipa del poeta crepuscolare disinteressato al successo.

Gli ostacoli alla fama derivano, oltre che dall'ostilità verso il neomisticismo, dal fatto che Corazzini non sia un poeta unico nel suo genere: agli inizi del Novecento una folla di poetastri pubblica sulle riviste letterarie poesie ricche di sentimentalismo, intimismo, misticismo, cariche di tristezza e solitudine, dedicate all'anima, all'idea e al sogno, popolate di fontane solitarie, parchi, chiese, madonnine e crocefissi. Ossia tutto un repertorio sorto in una fascia di poeti dell'ultimo lustro dell'Ottocento che registravano un mutamento di sensibilità.<sup>514</sup> Tale problema emerge nello sfogo all'amico Alfredo Tusti,<sup>515</sup> con cui si lamenta per la recensione di uno stolto critico che lo avrebbe accusato di imitazione. Dal lamento emerge implicitamente il desiderio di ritagliarsi un proprio spazio all'interno dell'ambiente letterario.

Perfino il vaglio a cui sottopone le poesie sparse, al fine di inserire in volume solo le migliori, è rapportabile ad una strategia finalizzata al successo letterario. Per tale motivo *Dolcezza* è frutto di una selezione accurata a cui è stata sottoposta la produzione di Sergio, che “seppe scegliere il meglio fra il molto che aveva già pubblicato.”<sup>516</sup>

Anche l'operato critico evidenzia una propensione al successo e all'originalità: di Guido Vitali critica l'imitazione carducciana, dato che “l'opera del Carducci [...] va oggi considerata come foce e non già come fonte”, per poi scagliarsi contro gli imitatori.<sup>517</sup> Infatti Vitali, poeta “originalissimo”, possiede questa “sua qualità eccellente” come “conseguenza diretta di un'attenta lettura della poetica carducciana,” la cui costante imitazione da parte dei giovani è però giudicata deplorabile, dato che “noi non vogliamo, oggi, tollerare inutile eco di voci.” L'elogio di Vitali è ironico, poiché la sua opera presenta un “grave errore”: “le cose e gli uomini esprimono, in ritmi antichi, voci antichissime.”<sup>518</sup> La recensione si conclude citando quella strofe di Carducci (*Odio l'usata poesia*), riallacciabile a sua volta all'invito di Orsini ad *aprire i vetri*, enfatizzando così la

---

<sup>513</sup> Villa A. I., *Sergio Corazzini “poeta sentimentale”*, op. cit., p. 66.

<sup>514</sup> Se da un lato i precedenti del repertorio e della sensibilità corazziniana possono individuarsi in questo genere di pubblicistica italiana, dall'altro lato il passaggio dal neoromanticismo al simbolismo fu agevolato dalle letture francesi e franco-belghe. Cfr. Villa A. I., *Sergio Corazzini “poeta sentimentale”*, op. cit., p. 66.

<sup>515</sup> Lettera ad Alfredo Tusti, giugno-luglio 1906, in Corazzini S., *Epistole*, op. cit., p. 285.

<sup>516</sup> Donini F., *Vita e poesia*, op. cit., p. 76.

<sup>517</sup> *Ivi*, p. 141.

<sup>518</sup> Corazzini S., recensione a Guido Vitali, *Voci di cose e di uomini*, “Sancio Pancia”, 11 marzo 1906, ora in Corazzini S., *Opere*, op. cit., pp. 258-9.

scarsa originalità del Vitali che, paradossalmente, dedica il suo libro proprio a Carducci, ossia a colui il cui influsso gli ha impedito di raggiungere esiti poetici soddisfacenti.

Il desiderio di fama provoca rancore verso la critica che lo ignora: Corazzini attende con tanta impazienza una recensione di Domenico Oliva, al quale dedica una copia del suo ultimo libro, *Libro per la sera della domenica*, invitandolo ironicamente a voler «sempre più lodarlo in silenzio».<sup>519</sup>

Anche nella già citata recensione ai *Cavalli bianchi* di Palazzeschi si nota una simile ostilità, che allude anche a quei meccanismi clientelari che gli impediscono di raggiungere posizioni di rilievo:

Ma la critica tacerà di questo libro non per i lievi errori che notammo, sì bene per l'assenza di una augusta e paterna prefazione che allunghi benefica ombra di sé medesima, fino all'ultimo foglio; tacerà per soffocare, anche una volta, quell'audacia giovanile, violenta e ribelle a forme d'arte che oggi si venerano con superstizione.<sup>520</sup>

La propensione alla fama si riflette in un fatto abbastanza curioso: rientrato a Roma, dopo un soggiorno a Nocera, Corazzini attende alla pubblicazione di tre libretti: *Piccolo libro inutile*, *Elegia*, *Libro per la sera della domenica*. L'interrogativo che ci si pone e su cui si interroga anche Donini è: «perché tre libretti distinti e non uno solo in tre parti?»<sup>521</sup>

Tutte le spiegazioni fornite da Donini sono rapportabili ad un desiderio di popolarità e visibilità. A partire dal gusto per la raffinatezza tipografica, il cui snobismo esige la stampa di opere diverse; proseguendo con la pubblicazione del *Piccolo libro inutile* in comune con Alberto Tarchiani, che dunque richiede una pubblicazione separata del *Libro per la sera della domenica*; concludendo con l'*Elegia*, la cui diversità dagli altri due libretti necessita una pubblicazione separata, al fine di evidenziare e valorizzare maggiormente la vena poetica corazziniana. Un'ulteriore spiegazione<sup>522</sup> è di natura metrica: *Libro per la sera della domenica* proclama un'adesione totale alla poetica versoliberista che, ai fini di preservare la sua coerenza, non consente la presenza dei componimenti tradizionali del *Piccolo libro inutile*.

<sup>519</sup> Donini F., *Vita e poesia*, op. cit., p. 191.

<sup>520</sup> Corazzini S., *recensione* a Palazzeschi A., *I cavalli bianchi*, op. cit., p. 259.

<sup>521</sup> Donini F., *Vita e poesia*, op. cit., p. 151.

<sup>522</sup> Un'altra spiegazione è ricavabile dal fatto che il *Piccolo libro inutile* si contrappone con forza, fin dal titolo, al clima di rinascenza latina, come testimonia la frase sul retro della copertina: «I due poveri autori non hanno osato dichiarare il prezzo di questo libro inutile perché, immaginandolo tale, pensarono che nessuno avrebbe voluto mai comprarlo.» Per conservare una coerenza con tale connotazione culturale e letteraria, dunque, esso non poteva ospitare componimenti che si allontanassero da simili ideali, come invece fanno alcuni testi degli altri due libri. Per la frase riportata sul retro della copertina vd. Donini F., *Vita e poesia*, op. cit., p. 152, nota 1.

Inoltre, compiacendosi con l'amico Caruso<sup>523</sup> del fallimento del *Piccolo libro inutile*, dato che “la stampa non ne parla, né, spero, ne parlerà,” emerge una finta umiltà, dato che sappiamo quanto Corazzini tenga al successo e all'esser recensito da critici di fama.<sup>524</sup> Ed infatti, nella sua corrispondenza con Palazzeschi, si esalta per il successo del *Piccolo libro inutile*, dimostrando così di tenere particolarmente al riconoscimento letterario, il cui raggiungimento gli procura una tale gioia da collezionare ed inviare agli amici le recensioni positive sul suo libro:

Del suo successo non posso davvero esser triste. T'inverò qualche critica che lo riguarda od è per riguardarlo.<sup>525</sup>

Corazzini non è disinteressato al pubblico e al suo giudizio, anzi, la sua attenzione è tale da rammaricarsi per il rifiuto della sua poetica, nonostante la rivendichi con fierezza. Anche nella corrispondenza con Marino Moretti si compiace per il proprio *Libro per la sera della domenica*:

Presto comparirà il mio nuovo libro di versi detto: *il libro per la sera della Domenica* breve poema che io penso originalissimo.<sup>526</sup>

Vi è una ricerca di novità, un'ansia del nuovo ben comprensibile in un clima dannunziano, della cui incombenza era consapevole lo stesso Corazzini che, recensendo Chiesa sull'«Unione Sarda» del 1904,<sup>527</sup> dichiara che:

far del nuovo è cosa ammirevolissima e degna di molta lode, specialmente in periodi in cui [...] Gabriele D'Annunzio ha lasciato dietro il suo meraviglioso cammino un inevitabile solco profondo ove trovano una traccia da percorrere tutti coloro i quali non si sentono sicuri né vogliosi di batter strade nuove.<sup>528</sup>

Corazzini non è ostile a d'Annunzio, di cui appunto riconosce il “meraviglioso cammino”, ma ne raccomanda l'imitazione solamente a coloro che non intendono innovare in poesia.<sup>529</sup> Dunque anch'egli sente il peso e la necessità di allontanarsi dall'egemonia dannunziana, rifiutandone appunto la strofe lunga. In un'altra lettera a Moretti continua a pronunciarsi e quasi vantarsi dell'originalità del *Libro per la Sera della domenica*:

---

<sup>523</sup> Lettera VII a Giuseppe Caruso, 1906, in Corazzini S., *Epistole*, op. cit., p. 290.

<sup>524</sup> Ad esempio Domenico Oliva, sui cui rapporti controversi con Corazzini cfr. Donini F., *Vita e poesia*, op. cit.

<sup>525</sup> Lettera III a Aldo Palazzeschi, 1905-07, in Corazzini S., *Epistole*, op. cit., p. 294.

<sup>526</sup> Lettera a Marino Moretti, ottobre 1906-aprile 1907, *ivi*, p. 301.

<sup>527</sup> Corazzini S., *Considerazioni letterarie I*, op. cit.

<sup>528</sup> Villa A. I., *Scoperte e recuperi corazziniani [III]*, op. cit., p. 244.

<sup>529</sup> In questo scritto critico del 1904 traspare un “atteggiamento consapevole e programmatico da parte del crepuscolarismo romano di intraprendere una svolta e di trovare una collocazione autonoma e riconoscibile nel panorama letterario dell'epoca.” Cfr. Villa A. I., *Scoperte e recuperi corazziniani [I]*, op. cit., p. 168.

Questo sarà il mio ultimo lavoro e, forse perché ebbi di lui la cura dovuta, direi quasi, a un testamento, io credo sia in esso qualche stranezza veramente originale.<sup>530</sup>

Significativo che tale giudizio di originalità venga attribuito proprio ad una raccolta totalmente in versi liberi. Nel prosieguo della lettera si lamenta per l'astio che i circoli letterari romani riversano contro il suo cenacolo, facendo emergere una frustrazione legata all'emarginazione culturale in cui versa il suo operato poetico, svalorizzato dalle invidie e gelosie degli altri "letterati schernitori e maligni", che impediscono al suo cenacolo di avere visibilità pubblica.<sup>531</sup>

Corazzini è convinto che "Roma [...] non sia e non possa essere la sede di un cenacolo, anche improvviso, che voglia *rivelarsi pubblicamente*". Infatti, gli ambienti culturali romani e le riviste si oppongono alla penetrazione simbolista e neomistica, emarginandolo insieme al suo cenacolo, che viene così a costituire un'isola *nordica*.<sup>532</sup>

La recensione di Granelli<sup>533</sup> al *Piccolo libro inutile* testimonia come il verso libero sia lo strumento più adatto per ottenere l'originalità e il conseguente successo. Infatti, secondo il recensore, proprio *Desolazione* e *Sonata in bianco minore* sarebbero i componimenti in cui il poeta "dimostra di esser giunto ad avere una fisionomia propria se non spiccata, a bastanza originale", avviandosi con tale opera "lento e sicuro verso una forma d'arte che sarà la *sua*..."<sup>534</sup>

Simile giudizio, basato sugli unici testi versoliberistici del volume, suggerisce l'idea che la metrica libera sia adottata da Corazzini anche con lo scopo di raggiungere il successo, in quanto percepita come la giusta soluzione formale in un'epoca gravata dal fantasma metrico della Triade. Tale concezione è confermata dalla tanto desiderata e attesa recensione di Domenico Oliva che, passando in rassegna i vari poeti che la poesia di Sergio richiama, quali Francis Jammes o Carlo Guérin, afferma che Corazzini:

Rammenta, ché non imita: è originale: le sue ispirazioni gli appartengono: gli appartiene la sua forma.<sup>535</sup>

---

<sup>530</sup> Lettera III a Marino Moretti, ottobre 1906-aprile 1907, in Corazzini S., *Epistole*, op. cit., p. 302.

<sup>531</sup> Villa A. I., *Scoperte e recuperi corazziniani [III]*, op. cit., p. 229.

<sup>532</sup> Da questo clima consegue l'emigrazione dei poeti del crepuscolarismo romano, Corazzini compreso, sulle riviste milanesi del neoromanticismo sentimentale, dove le manifestazioni poetiche di tipo 'nordico' erano accolte e promosse. Cfr. Villa A. I., *Scoperte e recuperi corazziniani [III]*, op. cit., pp. 233.

<sup>533</sup> Granelli A., recensione *Piccolo libro inutile*, "Vita letteraria", 16 ottobre 1906.

<sup>534</sup> Donini F., *Vita e poesia*, op. cit., p. 168.

<sup>535</sup> Domenico O., recensione a Corazzini S., *Piccolo libro inutile*, "Giornale d'Italia", 4 maggio 1907.



L'originalità è intesa in senso formale piuttosto che semantico e il verso libero è un mezzo per ottenerla. Alla stessa conclusione conduce il giudizio di Varaldo<sup>536</sup> che loda Corazzini soprattutto per la novità metrica.

Il desiderio di fama è ravvisabile anche negli interventi critici di Corazzini. Ad esempio, nel già citato *Il mal francese*<sup>537</sup> le lamenta per le scarse attenzioni che la letteratura italiana riceve da parte della critica celano un dispiacere personale: l'insoddisfatto desiderio di godere di maggior visibilità.

L'importanza dell'originalità nel valore di un'opera letteraria emerge anche nella recensione a *Le canzoni rosse* di De Maria,<sup>538</sup> sulla cui opera si pronuncia sostenendo che “i poemi barbari sono la miglior parte del libro,” in quanto “il poeta sfoggia un carattere suo proprio.” L'originalità però non deve essere a tal punto ossessiva da perdere di vista il proprio progetto letterario. Infatti Corazzini, nella citata recensione a Francesco Chiesa, ne critica l'ossessione del nuovo:

[...] uno strano assillo rode e tormenta il giovane scrittore: far del nuovo

L'errore di Chiesa consiste nel non capire che “il nuovo non è bello, o almeno, non è sempre bello.”<sup>539</sup> Tale considerazione sul nuovo, espressa da un poeta che pare desiderare la fama e l'originalità, risulta alquanto ambigua. Tuttavia Corazzini chiarisce la sua idea di nuovo:

Intendiamoci, far del nuovo è cosa amorevolissima e degna di molta lode,  
[...]; ma, santo Dio, quando questo nuovo non è migliore dell'antico,  
abbandoniamolo, facciamolo abortire<sup>540</sup>

Passando ad analizzare alcuni versi del poemetto di Chiesa *Le Ombre*, ne critica la fisionomia metrica:

Il nuovo di cui s'è fatto il brevetto il Chiesa è dunque una continua spezzatura del verso; una numerosa folla d'idee in sole undici sillabe, il che, a parer mio, toglie qualunque sonorità, qualunque freschezza al verso in questione e potrebbe far pensare anche nel poeta una imperdonabile deficienza di rime.<sup>541</sup>

---

<sup>536</sup> Varaldo A., *Le poesie di Fogazzaro*, “Corriere di Genova”, 7-8 dicembre 1908.

<sup>537</sup> Corazzini S., *Il mal francese*, op. cit., pp. 247-9.

<sup>538</sup> Id., recensione a Federico De Maria, *Le canzoni rosse*, op. cit., p. 254.

<sup>539</sup> Il giudizio su Chiesa, tuttavia, non è totalmente negativo: Corazzini gli riconosce anche prove di “poesia fresca e viva, bellissima poesia.”

<sup>540</sup> Corazzini S., *Considerazioni letterarie I*, op. cit., p. 165.

<sup>541</sup> *Ibidem*.

Nonostante l'innovazione metrica corazziniana abbia la sua genesi<sup>542</sup> proprio nella spezzatura interpuntiva del verso, tale affermazione è solo apparentemente paradossale. Infatti nel corso della sua evoluzione assistiamo ad un progressivo abbandono della spezzatura del verso, come dimostra la *Madonna e il suo lampioncello*, le cui redazioni presentano una notevole modifica della punteggiatura.

Considerando che la recensione in questione è del 30 gennaio 1904, mentre la seconda e la terza redazione della *Madonna e il suo lampioncello* sono, rispettivamente, del 17 settembre 1903 e del 1904, l'ipotesi di un'evoluzione metrica sminuirebbe la paradossalità delle affermazioni corazziniane. Ovvero, Corazzini si esprime sfavorevolmente contro la spezzatura del verso solo dopo aver smesso di impiegarla.

Inoltre, dalle redazioni corazziniane emerge la centralità della punteggiatura, dato che le esigue varianti sono per lo più interpuntive. Esse sono finalizzate a creare un contrasto fra l'andamento metrico ed il naturale andamento prosodico del verso.

Altro fattore ambiguo della recensione a Chiesa è l'importanza attribuita alla sonorità e alla musicalità del verso, dato che le poesie corazziniane spiccano per antimusicalità. Tale ambiguità deriva da una concezione metrica *in fieri* che, unita alla ricerca di originalità, spinge Corazzini ad assumere una molteplice fisionomia metrica.

Nella recensione, infine, emerge la consapevolezza del dibattito contemporaneo sulle traduzioni poetiche, le riflessioni sulle quali si intrecciano strettamente a quelle sulla metrica:

[...] la poesia del Chiesa [...] mi fa ricordare certa traduzione di poemetti dell'Ibsen, poemetti foschi, nebulosi, lividi e traduzione ancor più nebulosa, fatta a frasi brevi brevi alle quali avrà ricorso con gioia lo scaltro sì, ma inadeguato traduttore.<sup>543</sup>

Interessante che Corazzini parli di *frasi* e non di *versi*, privando implicitamente l'a capo di valore di elemento fondante del verso. Tale concezione muta con la penetrazione dei poemetti in prosa, che appunto rimettono in questione l'idea stessa di verso e favoriscono così il verso libero.

---

<sup>542</sup> La propensione alla sperimentazione emerge ne *Il roseto*, la cui ispirazione *liberty* dimostra come Corazzini sin dall'inizio esplori e sperimenti "le diverse possibilità di realizzazioni poetiche offerte dalle differenti correnti e tendenze confluenti nell'area del neoidealismo contemporaneo, entro la quale egli trovava artisticamente la sua sicura collocazione." Cfr. Villa A. I., *Scoperte e recuperi corazziniani [III]*, op. cit., p. 234.

<sup>543</sup> Corazzini S., *Considerazioni letterarie I*, op. cit., p. 165.

#### 1.4 Riviste e visibilità

Fino al 1905 l'attività poetica di Corazzini si manifesta attraverso due canali: uno è quello delle riviste, fra cui spicca il «Marforio»; l'altro è costituito dalle raccolte.<sup>544</sup> La produzione poetica, abbondante nei primi anni, si riduce successivamente a causa sia della malattia che di un perfezionamento della poetica del silenzio e del non-espresso.

Le collaborazioni con riviste nazionali, che gli consentono di estendere il proprio nome al di fuori della ristretta cerchia di amici,<sup>545</sup> testimoniano la sua ambizione. Emblematica del suo desiderio di gloria è la vicenda del «Marforio»,<sup>546</sup> rivista popolare, volgare e anticlericale,<sup>547</sup> della cui collaborazione, dopo l'approdo a riviste più prestigiose, si vergognerà.<sup>548</sup>

Passando in rassegna le riviste con cui collabora, osserviamo che la sua prima poesia in lingua, *Partenza*, esce sul «Rugantino», il foglio romanesco più diffuso e più vecchio che rispecchia ed interpreta i sentimenti popolari. «Capitan Fracassa» è simile al «Marforio», ma più elevato, poiché si rivolge principalmente ad un pubblico borghese ed è rigorosamente in italiano. Il minore spazio concesso alle poesie rende la pubblicazione sul «Fracassa» più difficile per i novellini, con la conseguenza che i poeti che scrivono per entrambi i giornali, quando compongono per il «Fracassa», assumono un tono più elevato.<sup>549</sup>

---

<sup>544</sup> Nelle edizioni di Jacomuzzi e Landolfi le liriche non inserite in raccolta sono raggruppate sotto il titolo *Poesie sparse*; in quella di Allanic, invece, sono suddivise tra *L'oeuvre dialectale* (1902-1903) e i *Premiers poèmes en langue italienne* (1902-1905); infine, Villa suddivide i *Componimenti sparsi in italiani* e in *romanesco*. Cfr. Corazzini S., *Poesie edite e inedite*, a cura di Jacomuzzi S., Torino, Einaudi, 1968. Id., *Poesie*, a cura di Landolfi I., Milano, Rizzoli, 1992. Allanic G., *La vie et l'oeuvre du poète Sergio Corazzini*, Bellegarde, Scop-Sadag, 1973. Corazzini S., *Opere*, op. cit. Riguardo le poesie dialettali notiamo che la loro precoce data di composizione testimonia la maestria del poeta. Nonostante abbiano valenza a tratti scherzosa e a tratti sentimentalmente popolare, esse, confrontate con la produzione successiva, possiedono un'analogia musicalità, esplorazione metrico-prosodica e lessicale, codice tradizionale e arcaicizzante e decadente, imitazioni pascoliane e dannunziane. Cfr. Farinelli G., *Perché tu mi dici poeta?*, op. cit., p. 150.

<sup>545</sup> Articoli e recensioni di Corazzini non sono limitati alla pubblicistica romana, bensì sono presenti in tutta Italia, “a dimostrazione che negli ambienti poetici giovanili che si creavano intorno alle riviste Corazzini era meno sconosciuto di quello che si poteva credere.” Cfr. Villa A. I., *Scoperte e recuperi corazziniani [III]*, op. cit., pp. 212, 270.

<sup>546</sup> Nonostante l'assidua collaborazione, il “Marforio” non apprezza particolarmente Corazzini: da un lato, il premio poetico che ogni anno la rivista mette in palio non gli è mai assegnato, dall'altro, molti suoi componimenti non sono pubblicati. Tuttavia egli non abbandona la rivista: “fama, denaro e speranze d'assunzione” ne spiegano la perseverante presenza. L'ostilità giunge all'apice quando Corazzini, in una recensione apparsa proprio sul “Marforio”, viene invitato ad una poesia “più salda e virile”. Dopo tale episodio, a partire dal 1905, la sua presenza sulla rivista si riduce drasticamente, limitandosi ad una sola poesia. Cfr. Villa A. I., *Scoperte e recuperi corazziniani [III]*, op. cit., pp. 212, 261-3.

<sup>547</sup> Corazzini pare avere ampio spazio e libertà nella rivista, dove pubblica, tra il 1902 e il 1905, 56 poesie. Inoltre, nonostante tale testata abbia la regola di scrivere in romanesco, egli rappresenta un'eccezione sia linguistica che tematica: le sue poesie non sono né umoristiche, né satiriche, né politiche e nemmeno dialettali. Cfr. Donini F., *Vita e poesia*, op. cit., pp. 18-9.

<sup>548</sup> *Ivi*, p. 20. Per quanto plausibile, è bene ricordarsi che Donini esagera tale tesi, dato che alla base di tale silenzio vi è anche un motivo tutt'altro che secondario: Sergio era stato maltrattato dalla testata.

<sup>549</sup> *Ivi*, pp. 26-8.

«Roma flamma» è una rivista effimera di cui si pubblica un unico numero; il direttore Biagio Chiara è uno dei sostenitori più in vista dell'idealismo romano di quegli anni.<sup>550</sup> Un indizio dei contatti fra la testata e Corazzini è l'annuncio in essa della pubblicazione imminente de *L'amaro calice*,<sup>551</sup> con però il titolo di *Libro della malinconia*.

«Il Gran mondo» non è un gran giornale e vale assai poco, ma per la diffusione nazionale e per la presenza di poeti famosi era meno accessibile allo sconosciuto Corazzini, e perciò tanto più ambito.

Corazzini fa la sua prima comparsa su «La Vita Letteraria» il 1° luglio 1905 col sonetto *A Suor Maria di Gesù*.<sup>552</sup> La rivista, fondata a Roma nel 1904 e diretta da Armando Granelli, è un periodico degli studenti italiani ben realizzato ed aperto alla collaborazione dei giovani, oltre che frequentato da firme illustri: Orsini vi pubblica le primizie della sua *Jacovella*.<sup>553</sup>

Nonostante tale attitudine avanguardistica<sup>554</sup> Corazzini vi esordisce con un testo tradizionale perché, trattandosi di una rivista prestigiosa, preferisce rimanere all'interno dei parametri riconosciuti dall'*establishment* letterario. Il successo arriva il 1° settembre 1905, quando il sonetto *L'Orfano*<sup>555</sup> compare assieme ad altre poesie di poeti illustri sul numero della «Vita Letteraria» dedicato alle vittime del recente terremoto in Calabria.

Anche l'osservazione del «Sancio Pancia», su cui pubblica tre recensioni, offre qualche interessante informazione. Quotidiano satirico-politico romano nato nel febbraio 1906 e destinato a breve vita, è diretto da Enrico Novelli e fra i suoi collaboratori annovera quel Yambo che Corazzini si propone come modello di eleganza.<sup>556</sup>

Da una breve panoramica sulle riviste emerge che la dissoluzione metrica è intensa nelle poesie occasionali e minore nelle raccolte. Le poesie sparse incluse successivamente in una raccolta sono selezionate in base ad un criterio di decoro letterario volto ad assicurare la maggior diffusione

---

<sup>550</sup> La rinascenza latina era sollecitata a Roma, oltre che da Biagio Chiara, fondatore di «Roma Flamma», anche da De Gubernatis, che ricopriva la Cattedra di Letteratura Italiana all'Università la Sapienza. Cfr. Farinelli G., *Perché tu mi dici poeta?*, op. cit., p. 25. Aderirono alla rinascenza latina: Tito Marrone, Carlo Basilici, Yosto Randaccio, Giuseppe Piazza, Federico De Maria, Remo Mannoni, Alfredo Tusti, Donatello Zarlatti, Cesare Giulio Viola, Guido Ruberti. Cfr. Villa A. I., *Scoperte e recuperi corazzini ani [I]*, op. cit., p. 122.

<sup>551</sup> Pubblicato nel novembre 1904, benché porti la data 1905: a sostegno della datazione 1904 vi è una recensione sul «Fracassa» del 19 novembre 1904, che testimonia la pubblicazione anteriore al 1905. Cfr. Donini F., *Vita e poesia*, op. cit., p. 90.

<sup>552</sup> Corazzini S., *A Suor Maria di Gesù*, «Vita letteraria», 1° luglio 1905.

<sup>553</sup> Orsini G., *Jacovella*, Torino, Roux e Viarengo, 1905.

<sup>554</sup> Nonostante la «Vita Letteraria», soprattutto tra il 1905 e il 1907, sia una rivista tradizionalista che non promuove assolutamente le correnti neomistiche e la poesia simbolista, essa si presenta come giornale giovanile e d'avanguardia, con attacchi a Pascoli, d'Annunzio e alla tradizione: «la metrica regolare era spesso bersaglio dei suoi strali, e tutta una serie di articoli di Giuseppe Piazza se la prendeva con la strofe falsaria e la rima prevaricatrice.» La rivista intrattiene legami anche con la letteratura francese e chiosa diligentemente i numeri del *Mercure de France*; Rodenbach e Maeterlinck vi riscuotono un'ammirazione sconfinata. Cfr. Villa A. I., *Neoidealismo e rinascenza latina tra Otto e Novecento. La cerchia di Sergio Corazzini. Poeti dimenticati e riviste del crepuscolarismo romano (1903-1907)*, Milano, LED, 1999. Donini F., *Vita e poesia*, op. cit., p. 115.

<sup>555</sup> Corazzini S., *L'orfano*, «Vita letteraria», 1° settembre 1905.

<sup>556</sup> Donini F., *Vita e poesia*, op. cit., p. 141.

della raccolta stessa attraverso un codice metrico condiviso da tutti.<sup>557</sup> Corazzini dunque, compromettendo l'originalità metrica, si assicura l'accettazione della sua opera.

L'ipotesi è confermata dal fatto che, tra tutte le poesie di *Dolcezze*, il componimento con una maggiore eversione metrica, *Il fanciullo suicida*, ha la sua genesi sul «Marforio». Concludendo: “le liriche in cui la metrica più si contorce, nella prima raccolta corazziniana, sono proprio quelle che furono pubblicate dapprima in giornali e periodici.”<sup>558</sup>

Le poesie sparse dunque risultano maggiormente innovative perché, comparando su riviste di scarso prestigio, non sono costrette a sottostare ad un alto decoro letterario. Tale atteggiamento dimostra che Corazzini conosce i gusti del pubblico e rispetta il patto metrico col lettore.

L'esclusione delle poesie più eversive dalle raccolte si riflette anche in termini statistici: la maggioranza delle liriche sparse, ossia 46 su 55, appartengono al primo periodo, ovvero quello anteriore alla pubblicazione di *Dolcezze*.<sup>559</sup> Essendo frutto di una sperimentazione metrica imperfetta, esse non possono essere ammesse all'interno della raccolta d'esordio.

Alcune riviste mettono in luce il coinvolgimento di Corazzini nel clima culturale contemporaneo. Rientra in quest'ottica l'esperienza de «La Colomba», rivista popolare milanese poco prestigiosa, il cui orientamento neomistico non è dissimile da quello di *Nostalgia*,<sup>560</sup> che Corazzini vi pubblica proprio quando “le discussioni sul neoidealismo, preparate nel corso del precedente decennio, si erano accese nella stampa romana e spesso sfociavano in polemiche.”<sup>561</sup>

La pubblicazione su una rivista milanese è dovuta a vari fattori: la chiusura del «Marforio» proprio ai primi di luglio, da un lato; lo spirito neomistico della rivista, dall'altro. Corazzini, dunque, sceglie una collocazione editoriale in linea con la connotazione neo-idealistica di *Nostalgia*. Simbolismo e misticismo, infatti, sono considerate le manifestazioni letterarie dei nuovi spiriti, ossia degli aderenti ai settori culturali ostili al naturalismo e favorevoli al neo-idealismo;<sup>562</sup> e Corazzini, affiancandosi ad essi, dimostra la sua propensione all'originalità, alla novità e al successo.

---

<sup>557</sup> Pupino A. R., *Strategia della negazione metrica*, in Id., *L'astrazione e le cose nella lirica di Sergio Corazzini*, Bari, Adriatica, 1969, pp. 31-6.

<sup>558</sup> *Ivi*, p. 40.

<sup>559</sup> Porcelli B., *Tradizione e personalità*, op. cit., p. 104.

<sup>560</sup> *Nostalgia*, apparsa su “La Colomba” di Milano il 30 luglio 1905, testimonia l'adesione corazziniana alla sensibilità neospiritualistica e al conseguente simbolismo. Tale componimento, infatti, è inquadrabile nel clima culturale che vedeva contrapposte la corrente della rinascenza idealista a quella della rinascenza latina, le quali avevano una base comune nell'irrazionalismo di stampo anti-positivistico. Molti articoli e recensioni mostrano come Corazzini fosse consapevole di questa dicotomia contemporanea, e come si dispiacesse del progressivo successo della rinascenza latina, i cui esponenti ponevano in atto strategie di ostracismo verso di lui e il suo cenacolo. Infatti, il cenacolo crepuscolare romano, con a capo Corazzini, era di tendenza neomistica, e dunque non ben accetto agli esponenti della rinascenza latina. Cfr. Villa A. I., *Scoperte e recuperi corazzini ani [I]*, op. cit., p. 124.

<sup>561</sup> *Ivi*, p. 103.

<sup>562</sup> *Ivi*, p. 105.

In conclusione le recensioni, le collaborazioni poetiche e la passione teatrale testimoniano uno spirito comunitario che abbatte definitivamente il pregiudizio di un Corazzini schivo e chiuso in se stesso. Le lettere a Sbordonì<sup>563</sup> e a Tusti,<sup>564</sup> facendo riferimento ad alcune importanti riviste quali «Poesia», «Leonardo», «Marzocco», testimoniano un'apertura di Corazzini anche alla cultura militante.<sup>565</sup>

Inoltre, la pubblicazione sui periodici di 80 poesie sul totale delle 120 che compongono il suo canzoniere, dimostra che Corazzini non persegue l'isolamento totale, ma concepisce la poesia come strumento di colloquio e rinnovamento culturale.

Uno sguardo sulla ripartizione delle poesie versoliberiste nelle riviste consente di comprendere meglio il rapporto tra Corazzini, il verso libero e l'ambiente culturale dell'epoca. Basandoci sui dati presentati da Benevento<sup>566</sup> osserviamo che le pubblicazioni sono così ripartite: sul «Marforio» abbiamo *Romanzo sconosciuto* (25-I-1903); *Il canto del cieco* (1-III-1903); *Tipografia abbandonata* (19-III-1903); *Trittico* (5 maggio 1903)<sup>567</sup>; *L'anello* (24 Febbraio 1904); *Il ritorno* (26 novembre 1904); «*Vigilavano le stelle*» (30 novembre 1904); *Spleen* (10 giugno 1905). Sul «Capitan Fracassa» abbiamo *Trittico* (17 maggio 1903).<sup>568</sup> Sul «Rugantino» troviamo *Toblack* (27 ottobre 1904). Mentre, sul «Giornale d'Arte» *La chiesa venne riconsacrata*, (2 luglio 1904). Sulla «Vita letteraria» *Sera della domenica* (1 Dicembre 1906); *La Morte di Tantalò* (28 giugno 1907).

La situazione è significativa: il «Marforio» si connota come la sede principale della produzione versoliberistica corazziniana. Sebbene tale dato si spieghi con la lunga collaborazione che il poeta intrattiene con la rivista, due elementi legittimano altri ragionamenti.

Il primo è basato sul carattere popolare del «Marforio», il secondo sull'arco temporale delle pubblicazioni, concentrate negli anni dal 1903 al 1905. All'eventuale obiezione che l'arresto delle pubblicazioni sia dovuto alla chiusura della rivista nel 1905, rispondiamo che la causa è da ricercare nel clima culturale ostile al versoliberismo. Infatti, le uniche pubblicazioni posteriori al 1905 appaiono sulla «Vita Letteraria» perché il suo carattere avanguardistico le consente di ospitare i versi liberi corazziniani.

<sup>563</sup> Lettera a Sbordonì G. W. dell'11 settembre 1905, in «La Fiera letteraria», 14 novembre 1954.

<sup>564</sup> Lettera a Tusti A. del 5 giugno 1906, in Martini F. M., *Si sbarca*, op. cit., p. 70-1.

<sup>565</sup> Benevento A., *Sergio Corazzini*, op. cit., p. 15.

<sup>566</sup> Benevento A., *Sergio Corazzini*, op. cit., pp. 12-3, nota 8, 9.

<sup>567</sup> Poi, con qualche modifica, comparirà sul «Capitan Fracassa» del 17 maggio 1903.

<sup>568</sup> Ma prima in «Marforio» (5 maggio 1903).

Dunque il verso libero pare potersi manifestare facilmente solo in un certo tipo di testata: o quella di basso prestigio, come il «Marforio», o quella di stampo avanguardistico,<sup>569</sup> come la «Vita Letteraria». Tale tesi è corroborata dal fatto che la maggior parte delle pubblicazioni contemporanee all'attività sul «Marforio» non sono verso liberistiche mentre, le poche che lo sono, manifestano una metrica alquanto controllata. Ad esempio, il «Rugantino» accoglie *Toblack* che, oltre ad esser pubblicato precedentemente sul «Marforio», presenta un versoliberismo piuttosto discreto, dato che solo la prima parte è discretamente anomala, limitatamente alle rime e alla grafica.

Lo stesso accade con *Trittico*, la cui anteprima non è detenuta dal «Capitan Fracassa» bensì dal «Marforio», il quale rappresenta un banco di prova per quelle poesie eventualmente destinate a riviste più prestigiose. La strategia messa in atto da Corazzini consisterebbe nel testare alcune poesie pubblicandole inizialmente in una sede poco prestigiosa per poi, in caso di esito positivo, pubblicarle altrove. Dunque egli tende a relegare la produzione versoliberista in un primo tempo sulle testate popolari, in un secondo tempo su quelle avanguardistiche.

L'unica vera e propria eccezione a questa tendenza è rinvenibile nel «Giornale d'arte», che appunto nel 1904 accoglie *La chiesa venne riconsacrata*. Tuttavia la poesia, richiamandosi a Govoni, ha la sua dignità letteraria assicurata, indipendentemente dal versoliberismo. E dunque non ha bisogno di essere prima testata su una rivista di secondo ordine.

Questa tendenza editoriale legittima due ipotesi. La prima riguarda il clima ostile al verso libero, a cui è spesso precluso l'accesso alle riviste prestigiose. La seconda concerne il desiderio di fama letteraria di Corazzini, il quale sonda attentamente l'orizzonte d'attesa, cautelandosi non solo tramite pubblicazioni su riviste meno prestigiose o avanguardistiche, ma addirittura attraverso l'impiego di uno pseudonimo<sup>570</sup> per alcune pubblicazioni versoliberiste.

L'attenzione alla contemporaneità e l'idea di un'arte che rinnova e si rinnova a contatto con la cultura del tempo emergono chiaramente dal fatto che le riviste ospitano ben 12 (senza contare *Trittico* che compare due volte) delle 22 poesie totali in versi liberi di Corazzini. Le pubblicazioni versoliberistiche in rivista registrano un brusco arresto dal 1905 al 1906, ossia nel periodo che precede il *Libro per la sera della domenica*: tale arresto è riconducibile al bisogno del poeta di elaborare privatamente un proprio verso libero, al quale la raccolta avrebbe dato prestigio.

---

<sup>569</sup> Al riguardo notiamo che i due poemetti in prosa vedono la luce proprio sulle «Cronache Latine», di cui Corazzini è uno dei fondatori.

<sup>570</sup> Corazzini si firma come Marcello Rêvera quando pubblica *Spleen* sul «Marforio». Vd. Corazzini S., *Spleen*, «Marforio», 10 giugno 1905.

## 2. Corazzini e le tipologie versoliberistiche

### 2.1 Esigenza storica

L'attività poetica di Corazzini dà luogo ad un verso libero la cui fisionomia riflette quella crisi sociale ben descritta da Eugenio Garin:

Il mondo della sicurezza va in pezzi, mentre al mito del progresso sembra contrapporsi quello dell'eterno ritorno, e le tavole uniche ed immutabili dei valori si frantumano nella molteplicità dei criteri di giudizio e dei codici di comportamento. Il darwinismo per un verso, il marxismo per l'altro, sottolineano la mutevolezza e la parzialità dei pretesi universali, di cui si scoprono i legami con il tempo e la classe. [...] Le scienze matematiche e naturali, mentre rimettono in discussione i loro fondamenti, si rinnovano in forme radicali, in una vera e propria rivoluzione [Einstein]. Le tecniche si apprestano a trasformare le cose. Né solo è investito il mondo esterno; già Freud si fa avanti con le sue ipotesi sconvolgenti [...]. In Italia si fa sempre più grave il travaglio di un paese che cerca un assetto ed una unità non formale. [...] dalle crescenti tensioni sociali alle difficoltà economiche, si ha l'impressione di un malessere morale crescente fra profonde inquietudini esistenziali.<sup>571</sup>

Corazzini nasce in un momento in cui è già iniziata, nella poesia italiana, la sfiducia verso il linguaggio lirico dei padri,<sup>572</sup> la quale si manifesta nella sua opera con un lessico dimesso e basso. Inoltre, la necessità di una presa di distanza dalla Triade emerge anche dal fatto che proprio i lemmi con l'indice di frequenza più alto sono gli stessi utilizzati frequentemente nei *Canti* da Leopardi.<sup>573</sup>

Corazzini contribuisce allo svecchiamento della poesia italiana: è interprete e portavoce di quella "reazione alla poetica carducciana e a quella del Pascoli alessandrino e del D'Annunzio eroico" che ormai era nell'aria, introducendo in poesia nuovi temi e nuove forme. Se nel panorama lirico l'antiaccademismo<sup>574</sup> si rivela nel rinnovo del linguaggio, che diventa prosaico e ricco di immagini sciatte, dando voce ad ogni genere di realtà secondo il principio che tutto può essere poesia, Corazzini si spinge oltre, perché al nuovo linguaggio affianca una metrica nuova.

Dunque la novità corazziniana si connota soprattutto sul piano metrico. Solo Domenico Gnoli, divenuto Giulio Orsini, lo anticipa in tale direzione metrica: "ma s'era poi fermato a metà

<sup>571</sup> Petrucciani M., *Un'orma certa: il paradosso della gracilità (Corazzini, la critica e un'epigrafe)*, in Aa. Vv., «Io non sono un poeta», op. cit., p. 13. Garin E., *Politica, società e cultura tra Ottocento e Novecento*, in Aa. Vv., *Letteratura italiana contemporanea*, a cura di Mariani G., Petrucciani M., I, Roma, Lucarini, 1979, pp. 31-2.

<sup>572</sup> Nella famosa terzina dannunziana è possibile vedere un tentativo di resistenza, una reazione alla svalutazione a cui era sottoposta la poesia: O poeta, divina è la Parola/ ne la pura Bellezza il ciel ripose/ ogni nostra letizia; e il Verso è tutto. "C'è in giro un'aria di sconsecrazione o quanto meno di demistificazione della solennità, numinosità, eccezionalità della poesia." Cfr. Petrucciani M., *Un'orma certa*, op. cit., p. 13-5. D'Annunzio G., *Epodo IV*, in *L'Isotteo*, op. cit.

<sup>573</sup> *Anima e alma*, inoltre, erano già frequenti in Petrarca. Cfr. Petrucciani M., *Un'orma certa*, op. cit., p. 21.

<sup>574</sup> Il collegamento di Corazzini agli scapigliati, come fa certa critica (Petronio, Binni, Bosco), è dovuto proprio all'antiaccademismo. Cfr. Donini F., *Vita e poesia*, op. cit., p. 259.



strada. Sergio, invece, percorre la strada giusta fino in fondo, e raggiunge un'assoluta modernità di forma.”<sup>575</sup>

## 2.2 Trascrizione interiore

La sincerità poetica di Corazzini<sup>576</sup> richiede un verso modulato sul “ritmo del sentimento” e impregnato di “una musica triste e dolente, come di una voce stanca e disfatta, di un’implorazione che ricada su se stessa, senza speranza e pure senza impeto, triste e rassegnata.”<sup>577</sup> In questa prospettiva la metrica libera si connota come una scelta formale quasi obbligata.

L’esigenza di sincerità suscita insofferenza verso i *Lumi d’argento* di Umberto Bottone di cui, recensendone l’opera, giudica ridicola quella maniera letteraria di dipingersi tristi e malati dato che “il volersi fingere nell’ombra quando si è, tutti, nel sole, provoca risa di pietà.”<sup>578</sup> Infatti la sofferenza corazziniana è reale e il poeta è conscio che presto morirà. Quindi disprezza coloro che, abusando di tale *topos*, banalizzano un tema strettamente connesso con la sua malattia personale.<sup>579</sup>

Sulla coincidenza di *Arte e Vita* nella poetica corazziniana<sup>580</sup> e sulla conseguente esigenza di essere sinceri sono significative le parole con cui Martini ricorda uno dei suoi soliti dialoghi con Sergio:

---

<sup>575</sup> *Ibidem.*

<sup>576</sup> Donini sostiene che molti addebiti considerati eredità pascoliana sono invece da riportare al *cuore* di Sergio, alla sua sincera disposizione d’animo. Quindi la convergenza fra i due poeti è dovuta non ad influssi diretti o ad imitazioni letterarie, bensì ad un’affinità di stati d’animo. Cfr. *Ivi*, p. 230.

<sup>577</sup> Su questo tono sono armonizzate soprattutto *Desolazione del povero poeta sentimentale* e la *Sonata in bianco minore*. Cfr. Petronio G., *Poeti del nostro secolo*, op. cit., pp. 22-3.

<sup>578</sup> Corazzini S., recensione a Umberto Bottone, *Lumi d’argento*, op. cit., p. 260.

<sup>579</sup> Sull’ intreccio fra malattia e poesia nell’opera di Corazzini risulta illustrativo un brano del romanzo di De Maria: “Sergio, Donatello, che cosa è la poesia? [...] Per l’uno di voi due la poesia s’identificò con la sua fine, ed egli fu veramente poeta solo quando cominciò a sentirsi morire; per l’altro non la poesia ma l’amore della poesia fu fin dall’inizio un delirio, un traballare di fanciullo ebro sui margini d’un baratro, e già prima che il possesso coronasse un amore così aspro e smanioso (ma sarebbe mai giunto il giorno del possesso per lui?) il baratro aveva inghiottito quella fanciullezza. E nell’un caso e nell’altro parve che il buio avesse punito un’eguale disperata sete di luce: come se amori così vorticosi ed audaci non fossero consentiti se non ai rarissimi eletti da Dio.” Vd. Martini F. M., *Si sbarca*, op. cit., p. 14.

<sup>580</sup> L’opera corazziniana è spesso interpretata attraverso la vita del suo autore, il quale è il più coerente esempio di identità assoluta tra arte e vita nella nostra letteratura. Tuttavia la sua fu “una vita assunta come progetto letterario, vissuta cioè come una poetica”: nello stesso epistolario il poeta traveste di un alone mistico-idealistico gli avvenimenti biografici e assume una posa letteraria che a Moretti e a Palazzeschi appare quasi esagerata rispetto alla realtà. La prosa dell’epistolario presenta inoltre “lo stesso linguaggio, ma più carico e manierato, della sua poesia, e scandisce le frasi come versi liberi.” Questa saldatura tra arte-vita ha prodotto l’equivoco critico di considerare la sua poesia come un sintomo della malattia. Al contrario, proprio la consapevolezza di tale identità suggerisce di considerare l’opera nella sua autonomia: i vari elementi che la compongono non sono tratti direttamente dalla biografia, ma appartengono ad una precisa scelta di poetica. “Vita, morte, relazioni, amici, oggetti, silenzio, desolazione e solitudine” non sono “più nomi di uno specifico e storico uomo, ma nomi di una dimensione esistenziale ormai calata nel simbolo e comprensibile, se è comprensibile, soltanto attraverso il simbolo, come insegna *La morte di Tantalò*. Le complicazioni psicologiche e l’umiltà dell’opera corazziniana sono più un elemento letterario che sinceramente biografico. Infatti, lo stesso titolo della poesia *Desolazione del povero poeta sentimentale* contiene i lessemi che sono alla base delle liste di frequenza del codice corazziniano (poeta, fanciullo, piange, lagrime, offrire, Silenzio, morire, amore, triste, piccolo, dolce, solo) e, attraverso un *finto* rifiuto del ruolo di poeta, esplicita una dichiarazione di poetica. Cfr. Farinelli G., *Perché tu mi dici*

- Sergio, che cosa è la poesia? È questo sconfinato amore del mondo e della vita? È questo tremore di essere vivi, onde siamo malati a vent'anni?
- La poesia è sentirsi morire...
- Morire d'amore, Sergio: d'amore del mondo, della vita e della poesia stessa?
- Morire semplicemente, Fausto: come io muoio ogni giorno.<sup>581</sup>

Al fine di preservare originalità e sincerità Corazzini innova non tanto a livello semantico, quanto a livello formale: l'adozione del verso libero priva di banalità l'abusato tema della morte.<sup>582</sup>

L'autenticità poetica è confermata da effettivi riscontri testuali: una lettera a Giuseppe Caruso<sup>583</sup> del 20 agosto 1906 presenta gli stessi tratti stilistici di *Desolazione*, ovvero proposizioni interrogative e l'iterazione dell'imperativo *vedi*. Si stabilisce così un parallelismo formale fra *Vita* e *Arte*, la cui identificazione è ulteriormente confermata dalla cartolina del 31 agosto 1906<sup>584</sup> che ricorda *Desolazione*.

Non è un caso, dunque, che proprio tale poesia sia l'unica ad adottare il versetto whitmaniano, il quale appunto si connota come strumento formale perfetto per la trascrizione interiore.<sup>585</sup> Inoltre, in una lettera ad Aldo Palazzeschi Corazzini, paragonando i propri libri ad uno specchio dell'anima, lascia intravedere una concezione di verso libero quale strumento atto alla trascrizione interiore.

A tale tratto caratteriale è riconducibile, almeno in parte, anche il fastidio nei confronti della tradizione e della ricercatezza formale, come emerge dalla recensione a *La reggia* di Francesco Chiesa,<sup>586</sup> a cui rimprovera il predominio della forma sul contenuto:

La ricerca di rime preziose e rare preoccupa continuamente il poeta, ed io di questa preoccupazione non certo gli moverei rimprovero, anzi; ma troppo

*poeta?*, op. cit., pp. 101-3. Savoca G., *I crepuscolari e Guido Gozzano*, in Id., Tropea M., *Pascoli, Gozzano e i crepuscolari*, Roma-Bari, Laterza, 1976, p. 98. Vallone A., *I crepuscolari*, Palermo, Palumbo, 1960, p. 34. Savoca G., *Concordanza delle poesie di Sergio Corazzini*, Firenze, Olschki, 1987.

<sup>581</sup> Martini F. M., *Si sbarca*, op. cit., p. 280.

<sup>582</sup> La volontà di evitare la banalità connessa a tale moda letteraria e di trovare una propria maniera originale di trattare il tema è ravvisabile anche ne *La Morte di Tantalò*, che appunto può essere vista come il tentativo, riuscito, di dare esito nuovo al tema della morte. Tale nuova concezione della morte si realizza a partire dal 1906, quando la tisi costringe Corazzini a trascorrere il periodo più triste della sua vita, arrivando, a causa della sofferenza, ad identificarsi col Cristo, come testimonia una lettera a Giuseppe Caruso. Influenzato dal rosacrociano Péladan, Corazzini acquisisce il concetto di vita come sofferenza e, soprattutto, della morte come transizione. Tale idea può farsi risalire anche alla lettura della rivista esoterica francese "La Vie" (1904), alla conoscenza dell'attivismo occultistico e teosofico romano, e alla poesia orfica e mistica; ma ne è soprattutto Péladan il massimo responsabile. Cfr. Lettera a Caruso G. (31-8-1906). Livi F., *Il teatro della morte. Corazzini e il simbolismo francese*, in Aa. Vv., «Io non sono un poeta», op. cit., pp. 167-80.

<sup>583</sup> Vd. Donini F., *Vita e poesia*, op. cit., p. 149.

<sup>584</sup> *Ivi*, p. 150.

<sup>585</sup> Il fascino di Corazzini per tale tipologia versale emerge implicitamente anche dalla lettera a Caruso del 20-9-1906, dove raccomanda all'amico di ispirarsi sempre alla Bibbia: "Io voglio dirti delle tue liriche. Avanti ogni cosa ti raccomando d'ispirarti sempre alla Bibbia. Tu sai come questa sia la più grande lirica che esista. Essa è al poeta quello che è l'ostia al sacerdote."

<sup>586</sup> Recensione a Francesco Chiesa, *La reggia*, op. cit., p. 253.

spesso ne apparisce lo sforzo, sforzo per cui la frase assai soffre in chiarezza ed il verso in agilità.<sup>587</sup>

Ed infatti Corazzini quando elogia la varietà ritmica di Ruberti<sup>588</sup> ne esalta l'armonia fra forma e contenuto e ammira l'impiego di un endecasillabo che contiene "integra la parola", ovvero che non sacrifica mai il significato al metro:

L'autore sfoggia una varietà notevole di ritmi, rivelandosi eccellente artefice dell'endecasillabo in cui quanto più gli è possibile, usa integra la parola. Molti sono i sonetti trattati con seria esperienza, nobile forma e adorni di rime efficaci.<sup>589</sup>

### 2.3 Organicismo e Vitalismo

Il verso neomistico è connesso con la rinascenza idealistica a cui Corazzini aderisce, come testimonia la recensione di Granelli alle *Aureole*<sup>590</sup> e la lettera a Palazzeschi dell'aprile 1907, dove il poeta si lamenta dello scarso successo letterario del neomisticismo:

E il tuo poema, a malgrado che il misticismo in poesia cominci lentamente a decadere, [...] è precisamente di quelli che danno il perfetto godimento dell'Anima.<sup>591</sup>

La progressiva decadenza della letteratura neomistica<sup>592</sup> desta sconcerto e tristezza, come suggerisce la congiunzione concessiva *malgrado*; mentre il sostantivo *anima*, scritto con la

---

<sup>587</sup> *Ibidem*.

<sup>588</sup> Corazzini S., recensione a Guido Ruberti, *Le fiaccole*, "Giornale d'Arte", 28 maggio 1905, ora in Corazzini S., *Opere*, op. cit., p. 255-7.

<sup>589</sup> *Ivi*, p. 256.

<sup>590</sup> Tuttavia si tratta di un giudizio datato, influenzato dall'interpretazione del misticismo in auge in quegli anni: un misticismo costituito di "torbidi e scomposti sentimenti, nostalgie, visioni estatiche". Cfr. Granelli A., recensione a *Le aureole*, in "Vita letteraria", 1° agosto 1905. Petrocchi F., *Aspetti della problematica religiosa in Corazzini*, in Aa. Vv., «*Io non sono un poeta*», op. cit., p. 136.

<sup>591</sup> Luti G., *Corazzini e Palazzeschi*, in Aa. Vv., «*Io non sono un poeta*», op. cit., p. 83.

<sup>592</sup> La sconfitta di Adua produce un sentimento di inferiorità da cui scaturisce un forte desiderio di riscatto e di spirito nazionalista che si manifesta in due modi: da un lato, si vuole una letteratura che affondi nella latinità e che sia dunque simbolo della nazione, dall'altro si chiede alla letteratura di infondere forza, coraggio e combattività per le nuove sfide belliche che si sarebbero profilate. Di conseguenza le "contaminazioni straniere di ascendenza nordica" sono progressivamente ostacolate, sia perché contrarie al nazionalismo italiano, sia perché danno luogo ad una letteratura caratterizzata dal ripiegamento interiore, intimismo, rinuncia alla vita attiva e all'eroismo. Contro queste correnti nordiche si leva, dopo la metà degli anni Novanta, quella che Mario Morasso definì la *terza reazione letteraria*, la quale opera per il rilancio dell'ideale della *rinascenza latina*, che diventa soprattutto un atteggiamento diffuso, esigendo la restaurazione, all'interno della letteratura italiana, dell'ideale della classicità, del canone dell'armonia, del canone della bellezza unito a quello della forza. In tale clima culturale la figura di Corazzini ha difficoltà ad affermarsi. Ed è su tale sfondo ideologico-culturale della Roma di inizio secolo - focolaio di nuove idee e di correnti straniere ma contemporaneamente baluardo contro la cultura *nordica* e antilatina - che occorre inquadrare la lettura della sua opera. Cfr. Villa A. I., *Sergio Corazzini "poeta sentimentale"*, op. cit., pp. 14-7. Id., *Scoperte e recuperi corazziniani [II]*, op. cit., p. 224.

maiuscola, esprime una concezione neomistica ribadita da una serie di elementi presenti nell'opera corazziniana: il repertorio sacro,<sup>593</sup> il motivo dell'anima,<sup>594</sup> il tema del silenzio,<sup>595</sup> le piccole cose.<sup>596</sup>

Il neomisticismo emerge anche dalla recensione al *De profundis* di Vannicola,<sup>597</sup> di cui Corazzini apprezza la teoria del silenzio come facoltà d'ascolto e strumento espressivo.<sup>598</sup> L'atteggiamento antipositivista è invece confermato dalla recensione ai *Cavalli bianchi* del 1906,<sup>599</sup> dove considera Palazzeschi un "esempio di poesia neoidealistica italiana" influenzata da Maeterlinck e Jammes.

Corazzini inoltre si sente chiamato a "menare una battaglia per il rinnovamento della poesia, una battaglia ripetutamente ed enfaticamente pubblicizzata proprio nelle lettere ai *fratelli crepuscolari*,"<sup>600</sup> esortati a difendere il neomisticismo dal neopaganesimo e dal materialismo.<sup>601</sup>

Egli non è dunque un poeta estemporaneo ed isolato, bensì un tempestivo interprete dell'avanguardia culturale del suo tempo: è in linea con le tendenze antipositiviste che investono la cultura fra Ottocento e Novecento, come testimonia anche il suo abbonamento a «Vers et Prose», rivista francese portabandiera della rinascenza simbolista.

---

<sup>593</sup> Tale repertorio non implica una specifica adesione ai contenuti cristiani, bensì esprime un anelito religioso tipico di un'epoca e di una generazione che volevano reagire con determinazione al materialismo positivista.

<sup>594</sup> Il vocabolo diviene insegna del neomisticismo. L'anima, infatti, ha la capacità intuitiva di percepire il mondo ultrasensibile. Le scene che la descrivono sofferente sono un'allegoria del giogo materialista in cui in quei tempi di predominio positivista era costretta la vita dello spirito.

<sup>595</sup> Solamente nel silenzio, segno di isolamento dal mondo esterno, si può entrare in contatto col mondo interiore.

<sup>596</sup> Esse sono rapportabili alla filosofia del quietismo di Emerson, secondo la quale è possibile entrare in relazione con le cose attraverso la misteriosa rete che collega gli uni agli altri, oggetti compresi, all'interno dell'anima del mondo.

<sup>597</sup> Corazzini S., *Recensione a Vannicola G., De profundis clamavi ad te*, "Cronache latine", 15 dicembre 1905.

<sup>598</sup> Tordi R., *Dal rosso all'oro. Suggestioni «alchemiche» nel dire poetico di Sergio Corazzini*, in Aa. Vv., «Io non sono un poeta», op. cit., pp. 252-3.

<sup>599</sup> Recensione a Aldo Palazzeschi, *I cavalli bianchi*, "Sancio Pancia", 11 marzo 1906, ora in Donini F., *Vita e poesia*, op. cit., p. 141.

<sup>600</sup> Livi F., *Il teatro della morte*, op. cit., pp. 173-4.

<sup>601</sup> Il disprezzo per il materialismo è forte nell'opera teatrale *Il traguardo* dove è messo in scena lo scacco del determinismo materialista: il protagonista è ucciso proprio dal caso esaltato dalle sue tesi. Inoltre Corazzini, nella schedatura del «Leonardo» contenuta in *L'A traverso lo smeraldo* di «Roma Flamma», esalta gli articoli di Papini che celebrano Schuré e Maeterlinck. Un'altra prova antipositivista è la poesia *Per Govoni* dove l'equazione positivista genio-follia de *L'uomo di genio* di Lombroso è ribaltata: la follia dell'artista è segno di superiorità contro la mediocre normalità esaltata dal positivismo. Corazzini si allinea così a Cervantes che, contro Lombroso, esalta Thomas Carlyle e Ralph Waldo Emerson. Sempre in *Per Govoni*, inoltre, prende le distanze dal giudizio negativo che Nordau esprime in *Degenerazione* del 1892: Corazzini esalta Mallarmé e lo considera uno dei più grandi poeti, opponendosi così ai postulati della critica letteraria positivista. Cfr. Villa A. I., *Sergio Corazzini "poeta sentimentale"*, op. cit., pp. 18-21. Farinelli G., *Perché tu mi dici poeta?*, op. cit., p. 615. Sul fascino esercitato da Mallarmé è illustrativa una scena del romanzo di Martini dove, discutendo sul primo numero di «Cronache Latine», Martini dice ai compagni: «- [...] Ho semplicemente tradotto la pagina famosa di Mallarmé. È bene che il nome di un grande poeta come Mallarmé figuri nel primo numero di una rivista di poeti giovani e di difensori della poesia: della poesia pura...» Se lì per lì mi avessero chiesto perché avessi chiamato grande poeta Mallarmé, mi sarei trovato imbarazzato a rispondere. La maggior parte infatti delle poesie di quel poeta, che avevo cominciato a esplorare da poco, erano rimaste un mistero per me; e certi tentativi di volgere in italiano talune prose di lui, che sembravano più accessibili dei versi, mi costavano tormentose fatiche. Ma anche quella tenebra e quel tormento avevano il loro fascino, come doveva averlo il solo nome del simbolista francese, del quale a quei tempi si faceva un gran parlare nelle chiesuole dei buongustai della poesia, se a quel nome tutti tacquero, allibiti.» Vd. Martini F. M., *Si sbarca*, op. cit., pp. 92-3. Sull'accostamento dei poeti agli psicopatici fatto da Nordau ricordiamo il passo della *Ragion poetica* che descrive una scena all'interno di una redazione di un giornale dove un poeta simbolista trova più interessante l'omicida della vittima. Cfr. Lucini G. P., *Il Verso Libero*, op. cit., p. 456.

La sua conoscenza del misticismo irrazionale e aconfessionale<sup>602</sup> è profonda: nel *Traguardo* il protagonista distingue fra misticismo e religiosità: “Il misticismo è un male come la febbre: dà il delirio. Intendiamoci: la mamma non è mistica, è religiosa: ciò è differente.”<sup>603</sup> L’aconfessionalità testimonia quanto Corazzini sia ricettivo nei confronti della cultura contemporanea: egli è verosimilmente influenzato dalle tesi di Eckhart,<sup>604</sup> riscoperto in questo periodo negli ambienti del neomisticismo irrazionalista italiano.<sup>605</sup>

La profonda conoscenza dell’argomento è testimoniata dai commenti negativi verso Roberto Ardigò, “teologo cristiano” che “pretende di essere antireligioso”, espressi nella recensione a Francesco Chiesa,<sup>606</sup> di cui Corazzini legge “con interesse e compiacimento” *Nel tempio dell’Uno*. E non è un caso che il *Piccolo libro inutile* sia dedicato a Joséph Péladan, restauratore del movimento rosacrociano in Francia a fine secolo,<sup>607</sup> oltre che fautore di una letteratura idealistica di matrice esoterica.

Il neoidealismo del poeta emerge anche da alcuni episodi biografici,<sup>608</sup> fra cui il possesso di un volume di Novalis tradotto da Maeterlinck:<sup>609</sup> *Les disciples a Sais et les fragments de Novalis*,

---

<sup>602</sup> L’amico Antonello Caprino, recensendo *Aureole* (1905), asserisce che si tratta di un misticismo diverso dall’allegoria cristiana e dalla quiete evangelica tolstoiana, ma che potrebbe piuttosto essere un “sensualismo di idealizzazioni religiose”. Si tratta per Corazzini di “un’aspirazione vaga verso un al-di-là inteso come mistero: un’aspirazione talvolta coincidente con una forma di religiosità decadente, tendente alla corruzione sensuale del sacro.” Cfr. Caprino A., recensione a Corazzini S., *Le aureole*, «Giornale d’Arte», Napoli, 13 agosto 1905.

<sup>603</sup> Corazzini S., *Il traguardo*, Scene drammatiche in un atto, Napoli, Edizioni del «Giornale d’Arte», 1905, in Id., *Poesie*, a cura di Landolfi I., Milano, Rizzoli, 1992, p. 318. Un concetto esplicitato anche nel saggio di Giuseppe Vannicola del 1907, dove tra l’altro vi è un passo relativo a quella coincidenza fra *Forma* e *Contenuto* propria del versoliberismo neomistico: «Lo stile moderno ha creato dei nuovi rapporti fra l’uomo e il sentimento estetico e religioso delle cose, e la espressione è l’espressione dell’imateriale e dell’inesprimibile.» Vd. Vannicola G., *Modern-Style*, op. cit. I contatti fra Corazzini e Vannicola sono testimoniati dalle recensioni che Corazzini fa alle sue opere. Cfr. Corazzini S., recensione a Vannicola G., *De profundis clamavi ad te*, “Cronache latine”, 15 dicembre 1905; Id., recensione a Vannicola G., *Da un velo*, “Cronache latine”, 15 dicembre 1905.

<sup>604</sup> Tra le tesi di Eckhart risalta quella sulla necessità degli uomini di divinizzarsi, “cosicché l’uomo divenga per grazia ciò che Cristo è per natura.” La distanza tra l’idea dell’Uomo-Dio di Eckhart e quella del superuomo di Nietzsche è breve. Ed infatti la seconda estrinsecazione riguarda l’approdo del poeta sentimentale alla terza delle tre metamorfosi dello spirito predicate da Zarathustra: da cammello a leone per poi trasformarsi in fanciullo.

<sup>605</sup> Prezzolini G., *Maestro Eckehart*, “La Nuova Parola”, Roma, agosto-settembre e ottobre 1906; - *Meister Eckehart*, “Prose”, Roma, febbraio-marzo 1907.

<sup>606</sup> Corazzini S., recensione a Chiesa, *La reggia*, op. cit., p. 252.

<sup>607</sup> Fagiolo M., *I Grandi Iniziati. Il Revival Rose-Croix nel periodo simbolista*, in Aa. Vv., *Il Revival*, a cura di Argan G. C., Milano, Mazzotta, 1974.

<sup>608</sup> Villa elenca i motivi esterni all’opera corazziniana che testimonierebbero un’adesione alla nuova sensibilità spiritualista: possesso di un volume di Maeterlinck, il quale figurava come uno dei maggiori esponenti e teorici della rinascenza idealistica; frequentazione di alcuni esponenti della rinascenza idealistica, oltre che una rete di contatti con i promotori dell’idealismo fiorentino e la lettura delle loro riviste; predilezione a riscoprire le chiese antiche di Roma. Villa A. I., *Scoperte e recuperi corazziniani [I]*, op. cit., pp. 109-12.

<sup>609</sup> Maeterlinck è uno dei maggiori esponenti e teorici della rinascenza idealistica, mentre Novalis è considerato un precursore. Nell’introduzione a *Les disciples a Sais et les fragments de Novalis* è esposta una sintesi di taluni aspetti del misticismo di Maeterlinck e di Novalis, in particolare la dottrina dell’io trascendentale.

*traduits de l'allemand et précédés d'une introduction par Maurice Maeterlinck*,<sup>610</sup> generosa fonte per le citazioni corazziniane.

Ulteriori testimonianze provengono dalle sue amicizie: Giovanni Papini,<sup>611</sup> frequentato durante i soggiorni romani del 1905; Giuseppe Vannicola, promotore su «Revue du Nord» e su «Prose» dell'idealismo mistico e aconfessionale. A questi contatti si aggiungono le conoscenze sia dei sostenitori più in vista dell'idealismo romano, ovvero Biagio Chiara e Nino De Sanctis, sia di alcuni simpatizzanti della rinascenza idealistica di matrice esoterica. Infine, i mistici pellegrinaggi alle antiche chiese romane attestano un'immersione nell'atmosfera neospiritualistica dilagata alla svolta tra i due secoli.

Tuttavia Corazzini è estraneo alla rinascenza cattolica, la quale è semplicemente un *topos* della poesia spiritualista dell'epoca, come attestano *Filarco ovvero delle chiese di Roma*<sup>612</sup> di Gnoli/Orsini e *Le chiese di Roma* di Diego Angeli.<sup>613</sup> Inoltre nei suoi *pellegrinaggi* il sacro è spesso associato col profano. Neppure nelle raccomandazioni cattoliche all'amico Caruso è possibile intravedere un'adesione al cattolicesimo: lo stretto legame di Caruso con la rinascenza cattolica spinge Corazzini a compiere dei riferimenti sacri soltanto per compiacere il proprio interlocutore.

Il neoidealismo non implica però un rifiuto totale della rinascenza latina, di cui si ritrovano alcune spie: da un lato le tre poesie, *L'Italia, La Francia, La Spagna*, raccolte sotto il titolo *La geografia*,<sup>614</sup> in cui si sostiene il primato culturale dell'Italia sulle altre due nazioni; dall'altro l'intervento critico *Il mal francese* su «Roma Flamma» del luglio 1904,<sup>615</sup> in cui ci si allinea alle idee sostenute da Corradini sul «Regno». Inoltre, una recensione a De Maria<sup>616</sup> testimonia un bilanciamento tra neomisticismo e rinascenza latina, dato che quest'ultima non è recepita in chiave classicista-panlatinista ma nella versione vitalista-nazional-imperialista.

In conclusione Corazzini è fondamentalmente *nordico*, quindi potenzialmente antilatino, mistico ed intimista, ossia antivitalistico. Tuttavia si lascia occasionalmente attrarre dagli allettamenti energico-vitalistico-nazionalisti della rinascenza latina. Si crea così una convergenza

---

<sup>610</sup> Tutti gli amici di Sergio lo ricordano come appassionato lettore di libri francesi. Donini testimonia di aver visto personalmente tre libri: Rodenbach, *Le règne du silence*, del 1905; Klingsor, *Schéhérazade*, del 1903; Novalis tradotto da Maeterlinck; tutti e tre col nome di Sergio sul frontespizio. Cfr. Donini F., *Vita e poesia*, op. cit., p. 53.

<sup>611</sup> All'amicizia con l'ideatore della teoria dell'Uomo-Dio, Giovanni Papini, di cui Corazzini leggeva il "Leonardo", è riconducibile la svolta verso esiti superomistici a cui giunge il neomisticismo corazziniano dopo il 1905. Uomo-Dio ha tre significati: *Cristiano*: l'idea dell'Incarnazione; *mistico*: l'idea di fusione, ossia l'anima individuale si fonde con quella universale e diventa divina; *magico*: l'idea di imitazione, ossia l'anima cerca di acquistare i poteri attribuiti a Dio e dominare le cose. L'Uomo-Dio inteso nel senso magico inverte completamente i rapporti tradizionali fra gli uomini e la divinità: per la prima volta è l'uomo a farsi Dio, egli si *india*. E fra gli attributi divini a cui aspira il primo è l'onnipotenza. Cfr. Papini G., *Dall'Uomo a Dio*, "Leonardo", febbraio 1906.

<sup>612</sup> Gnoli D., *Filarco ovvero delle chiese di Roma*, s.e., s.l., 1896.

<sup>613</sup> Angeli D., *Le chiese di Roma*, s.e., s.l., 1903.

<sup>614</sup> Corazzini S., *La geografia*, "Marforio", 19 febbraio 1903, ora in Id., *Opere. Poesie e prose*, op. cit.

<sup>615</sup> Id., *Il mal francese*, "Roma flamma", luglio 1904, ora in Id., *Opere. Poesie e prose*, op. cit.

<sup>616</sup> Id., *recensione a Federico De Maria, Le canzoni rosse*, "Don Marzio", 29-30 gennaio 1905.

fra misticismo e nazionalismo<sup>617</sup> che, se nelle poesie compare a partire dal 1906, negli scritti critici è presente da sempre.

Corazzini guarda ad una “corrente di pensiero che nel misticismo collocava una delle basi ideologiche del nazional-imperialismo:”<sup>618</sup> tale corrente trova molti fautori nella letteratura di quegli anni<sup>619</sup> poiché l’impressione di *divinizzarsi* trasmette una sensazione di forza superiore,<sup>620</sup> favorendo un’interdipendenza tra misticismo e nazional-imperialismo.

La parziale presenza della rinascenza latina in *Dolcezza* è invece riconducibile ai dibattiti favorevoli al panlatinismo o al nazionalismo successivi alla visita italiana di Loubet. E proprio dopo tale visita esce su «Roma Flamma» l’articolo *Mal francese*,<sup>621</sup> ad ulteriore conferma di un Corazzini protagonista degli avvenimenti culturali dell’epoca.

In conclusione l’antipostivismo, il misticismo ed il simbolismo testimoniano una tempestiva ricezione dell’avanguardia culturale dell’epoca da parte di Corazzini, con la conseguenza che gli stessi contemporanei lo considerano un poeta neomistico, come testimoniano le recensioni alle sue opere, fra cui spicca quella di Granelli che esprime una concezione metrica neomistica in cui *Forma* e *Contenuto* coincidono:

Il misticismo [...] ha ispirato al Corazzini dei versi dolci e melodiosi. [...] E la poesia è più grande allorché egli si libera dalle pastoie della rima e con sicurezza non comune, cercando motivi originali, usa il verso libero attingendo ad altezze nuove.<sup>622</sup>

Tale valutazione positiva è segno di un gusto letterario *in fieri*, come suggeriscono anche il riferimento alle *pastoie della rima* ed il giudizio seguente:

Veramente nuovo e originale il sentimento di desolazione che ispira la *Finestra aperta sul mare*, forse la migliore tra le liriche del volume.<sup>623</sup>

L’originalità, piuttosto che nel tema, deriva dalla forma con cui il *sentimento* è espresso, ovvero dall’adozione del verso libero. La novità metrica è sottolineata anche dalla recensione di

---

<sup>617</sup> In *Esortazione al fratello* l’abbinamento in epigrafe di San Francesco (simbolo del neoidealismo mistico aconfessionale) e di Nietzsche indica una svolta neomistica in senso superomistico, testimoniando di fatto una contaminazione con la rinascenza latina.

<sup>618</sup> Villa A. I., *Sergio Corazzini “poeta sentimentale”*, op. cit., p. 45.

<sup>619</sup> Agresti A., *La filosofia nella letteratura moderna*, Torino, Bocca, 1904, p. 226.

<sup>620</sup> «L’expérience mystique [...] produit le plus souvent [...] l’impression et bientôt la conviction d’une *alliance* avec la Divinité: conviction qui entraîne alors le mystique [...] à des élans d’*Impérialisme irrationnel*» Vd. Seillière E., *Les mystiques du néo-romantisme. Évolution contemporaine de l’appétit mystique*, Paris, Plon-Nourrit, 1911, p. II.

<sup>621</sup> Corazzini S., *Il mal francese*, op. cit.

<sup>622</sup> Granelli, rivolgendo la sua attenzione all’interiorità, prosegue dicendo che all’interno del volume non c’è un filo conduttore che leghi fra loro le poesie, bensì degli “sprazzi di luce”, delle “estrinsecazioni di sentimenti vivi, forti nell’animo del poeta.” Cfr. Granelli A. recensione a Corazzini S., *Le aureole*, “Vita Letteraria”, 1° agosto 1905.

<sup>623</sup> *Ibidem*.

Domenico Oliva, che attribuisce al verso corazziniano una natura organicista, ovvero una coincidenza fra *Forma* e *Contenuto* di stampo vitalistico: i suoi versi “piangono, sospirano o sorridono con amarezza,” e non potrebbe avvenire diversamente, dal momento che essi “sono sfumature, [...], ma tutte le sfumature di un soggetto, d’una situazione psicologica.”<sup>624</sup>

Alla valutazione neomistica dei contemporanei va aggiunto che Corazzini stesso si concepisce come un poeta del neoidealismo simbolista: *Desolazione* è una vera e propria dichiarazione di poetica basata sul rifiuto delle poetiche allora dominanti.<sup>625</sup> Tale poesia non rinnega il *ruolo* del poeta ma la concezione vigente di quel ruolo: Corazzini è contrario alla poetica vitalistica ed energetica della rinascenza latina<sup>626</sup> professata dagli ambienti nazionalisti.<sup>627</sup>

Dunque, proclamandosi *poeta sentimentale*, si iscrive nel filone della poesia neomistica: nel momento in cui rifiuta il modello dominante rilancia un nuovo modo di essere poeta, come testimoniano anche gli indici di frequenza di alcuni termini della sua opera: *cuore* ed *anima* sono le parole con i più alti valori numerici.<sup>628</sup>

Riguardo il vitalismo, esso è una conseguenza del desiderio di trasfondere la *Vita* all’interno del verso concepito come organismo vivente. Contrariamente al vitalismo di stampo latino, teso a *scuotere il mondo* con l’eccesso di vitalità superomistica, quello neomistico, basandosi sul fatto che tutte le cose del mondo fisico possiedono un’anima, punta ad instaurare misteriose parentele tra cose animate ed inanimate comunicanti tra loro all’interno dell’*anima mundi*.<sup>629</sup>

---

<sup>624</sup> Oliva D., *Versi di Sergio Corazzini*, in “Il Giornale d’Italia”, 4 maggio 1907.

<sup>625</sup> *Desolazione* si colloca cronologicamente fra le due dichiarazioni polemiche nei confronti della rinascenza latina: la recensione a De Maria del 1905 e la lettera a Palazzeschi del 1907. La poesia dunque è una difesa della propria specificità poetica di autore neomistico minacciato dall’ondata neolatina ed il suo valore polemico si estende al titolo stesso della raccolta, *Piccolo libro inutile*, allusione ironica all’ambiente nazionalista che si interroga sull’utilità di una poesia incapace di arrecare qualsiasi contributo alla causa nazionale. Cfr. Villa A. I., *Sergio Corazzini “poeta sentimentale”*, op. cit., pp. 27-8.

<sup>626</sup> “io so che per esser detto: poeta, conviene / viver ben altra vita!” Vd. Corazzini S., *Desolazione*, op. cit.

<sup>627</sup> Corazzini è consapevole del clima di esaltazione *latina* che ferve all’alba del Novecento. Da un lato, la partecipazione con alcuni membri del suo cenacolo alle iniziative pubblicistiche di «Roma flamma» e di «Cronache latine», riviste che appunto si propongono un riscatto letterario nell’ottica latina, dall’altro l’articolo *Il mal francese*, dimostrano come Corazzini sia un simpatizzante del nazionalismo incanalato nella corrente letteraria della rinascenza latina. Tuttavia, nella recensione alle *Canzoni rosse* di De Maria, fa un accenno moderatamente polemico ai manifesti con cui si aprono le raccolte di De Maria, Basilici, Orsini, i quali si inquadrano nelle fila della rinascenza latina. Cfr. Villa A. I., *Scoperte e recuperi corazzini ani [I]*, op. cit., pp. 138-41. Villa A. I., *Sergio Corazzini “poeta sentimentale”*, op. cit., pp. 26-7.

<sup>628</sup> Cuore e anima sono rispettivamente sede del sentimento e dell’intuito, elementi fondamentali del neoidealismo irrazionalistico che concepisce una modalità conoscitiva diversa da quella razionale. In Corazzini la parola *cuore* manifesta il trionfo della soggettività: *l’intelligenza dei sentimenti* si impone su quella della ragione, esaltando così l’antipositivismo e il neomisticismo. *L’anima*, invece, è parola frequente nel clima neomistico: Maeterlinck le dedica un capitolo nel *Trésor des humbles* (1896), mentre Edouard Schuré, già nel 1889, ne denuncia l’inaridimento a causa del positivismo nell’introduzione a *I grandi iniziati* (uno dei vangeli del neoidealismo). Senza contare la riscoperta in quegli anni del saggio di Emerson su *La superanima*. *L’anima* è sede della conoscenza non razionale, ovvero della conoscenza intuitiva. La sua centralità nel neomisticismo è dovuta al valore che la fede nell’intuito riveste in esso, dato che permette una conoscenza improvvisa raggiunta attraverso l’inconscio che si contrappone, appunto, alla conoscenza analitica e deduttiva. Cfr. Villa A. I., *Sergio Corazzini “poeta sentimentale”*, op. cit., pp. 30-1.

<sup>629</sup> Quindi l’attenzione per le *piccole cose*, che conduce alla “rivalutazione dell’eroismo insito nella più umile quotidianità,” non è riconducibile ad un *realismo microscopico* ma all’idealismo mistico, in particolare alla filosofia del



## 2.4 Oralità

Dal *Piccolo libro inutile* fino al *Libro per la sera della domenica* lo schema dialogico è “forma e ragione del poetare,” sebbene “il dialogo [sia] tentato e non riuscito, desiderato ma difficile.” L’io e il tu, quando riescono finalmente a parlarsi, sono diventati marionette e maschere “e i loro discorsi patetici e finti.”<sup>630</sup> Perfino la loro equivalenza statistica trasmette l’idea di una costante relazionalità, sebbene al *tu* spesso corrisponda un *alter ego*, “una copia speculare che riflette le domande dell’io o gli dà le risposte che esso si attende.”<sup>631</sup>

La dialogicità influisce sulla struttura stessa dell’opera: tutti i componimenti del *Libro per la sera della domenica* sono dedicati agli amici, come se il poeta imbastisse un dialogo che però non si realizza perché gli interlocutori restano muti. Infine, quando il rapporto non si configura come dialogo con i morenti o i morti, si instaura un colloquio con un’amica, un compagno, una sorella o un fratello assenti o un dialogo con un proprio doppio speculare.<sup>632</sup>

Tale dialogicità è collegabile alla grande e precoce passione per la filodrammatica: Corazzini si diverte a fare l’attore ed il regista al teatro di burattini del collegio di Spoleto.<sup>633</sup> Un’esperienza che giustifica la sua ammirazione per i dialoghi della Serao, nei quali forse intravede alcune delle caratteristiche che caratterizzeranno il *Libro per la sera della domenica*, volto ad enfatizzare la dimensione dialogica:

In una cosa Matilde Serao è insuperabile in questo suo romanzo, nei dialoghi che tengono le due tristi creature quando, per caso, s’incontrano; v’è una dolcezza così malinconicamente ineffabile che l’anima di chi legge vi si sente sospesa come in un cielo e s’intenerisce, s’intenerisce come non mai.<sup>634</sup>

---

*quietismo* di Emerson divulgata da Maeterlinck. Nel corso del tempo aumenta anche la predilezione di Corazzini ad instaurare corrispondenze tra l’anima delle piccole cose e l’anima dell’autore, le quali condividono “una sensibilità *nordica*”, improntata alla tristezza. Il processo giunge all’animismo che caratterizza gli oggetti sacri e profani (*La Madonna, La tipografia abbandonata, Il volume, La chiesa*). Cfr. Villa A. I., *Sergio Corazzini “poeta sentimentale”*, op. cit., pp. 34-5, 46. Maeterlinck M., *Emerson*, Roma, Voghera, 1907, p. 105.

<sup>630</sup> Tale lettura è confermata dall’impiego del verbo *sapere*, usato da Corazzini nell’accezione aulica e rara: sebbene sia un verbo di contatto, di ‘canalizzazione dialogica’, esso appare quasi sempre al negativo, dunque come assenza di dialogo, di contatto: “Corazzini costruisce una poesia basata [...] sul dialogo, sul rapporto tentato, sulla ricerca di un interlocutore.” Tuttavia, nella maggior parte dei casi, tale contatto non avviene, lasciando il poeta ed il suo interlocutore reciprocamente incompresi. Insomma, il desiderio di contatto è tale che Corazzini lo manifesta nascondendolo “dietro il verbo che, di norma nella sua poesia, più lo rivela: anche se ne rivela lo sforzo e non la riuscita, il desiderio e non il possesso.” Cfr. Coletti V., *Prelievi linguistici corazziniani*, in Aa. Vv., «*Io non sono un poeta*», op. cit., pp. 118-22.

<sup>631</sup> Savoca G., *Forme della regressione*, op. cit., p. 232.

<sup>632</sup> *Ivi*, p. 233.

<sup>633</sup> Donini F., *Vita e poesia*, op. cit., p. 8.

<sup>634</sup> Corazzini S., recensione a Matilde Serao, *Storia di due anime*, “Roma flamma”, luglio 1904, ora in Villa A. I., *Opere*, op. cit., p. 253.

L'attenzione all'oralità è favorita anche dalla modalità in cui circolano le poesie all'interno del gruppo: all'uscita dal caffè Sartoris o dal caffè Aragno i poeti del cenacolo corazziniano passeggiano per le strade notturne di Roma e “non era raro che in un qualche suggestivo scenario notturno l'uno o l'altro declamasse dei versi.”<sup>635</sup>

Fausto Maria Martini<sup>636</sup> ricorda come durante una di queste passeggiate notturne, davanti alla chiesa di San Saba, Corazzini abbia pronunciato per la prima volta la famosa *Desolazione*, legittimandoci ad attribuire alla sua metrica un principio declamativo ravvisabile anche nella lettera a Caruso<sup>637</sup> in cui racconta di comporre bellissime poesie durante la notte, mentre passeggia per le solitarie strade di Roma, cantando.

Tuttavia occorre notare che la tecnica allocutoria è prediletta anche da Maeterlinck ed è presente perfino nel *Paradisiaco*. Corazzini però se ne appropria e “la interiorizza nei termini di un colloquio con l'anima,”<sup>638</sup> attribuendogli un significato più profondo e complesso, strettamente intricato con la poetica degli oggetti: Corazzini non si limita a descriverli, ma vi proietta i propri stati d'animo, rendendo così gli oggetti un prolungamento del suo io. Le *cose* vengono investite delle qualità soggettive del poeta che le nomina per celare dietro una cortina la propria interiorità.

Le cose diventano una proiezione dell'io e assumono forme diverse in base al significato simbolico che vogliono esprimere, tingendosi di ironia, sogno, favola o irrealtà a seconda dell'emotività vissuta dal poeta nel momento in cui le nomina. Questo modo di concepire le *cose* favorisce il colloquio, che è appunto il vertice della reciprocità e dell'intercambiabilità instaurata con gli oggetti.

Tuttavia tale dialogicità, per quanto disperatamente desiderata, è negata nell'atto stesso in cui si manifesta: il dialogo del *Libro per la sera della domenica* è “un dialogo intrinsecamente monolinguisco, perché è dialogo interiore ironico ma anche drammatico.” Infatti il desiderio di parlare non crea una pluralità di voci, “ma moltiplica gli stati dell'io, si fa ipostasi ironica e drammatica dei suoi sentimenti,” come avviene in *Scena comica finale*.<sup>639</sup>

Il verso dialogico non è espressione del naturalismo ma la forma con cui la *verità interiore* si manifesta dialetticamente. Esso è quindi strettamente intrecciato con la trascrizione interiore. Ne rinveniamo due fisionomie linguistiche: da un lato, se le *cose* sono simbolo dello stato d'animo, abbiamo esclamazioni, interrogativi, complementi vocativi; dall'altro, se le *cose* interagiscono col poeta, abbiamo una struttura narrativa. In entrambe le tipologie non vi è un dualismo tra l'io, le cose

---

<sup>635</sup> Donini F., *Vita e poesia*, op. cit., p. 130.

<sup>636</sup> Martini F. M., *Si sbarca*, op. cit.

<sup>637</sup> Corazzini S., *Lettera III* a Caruso G., 1906, in Id., *Epistole*, op. cit., p. 290.

<sup>638</sup> D'Aquino Creazzo A., *Tangenze linguistiche Corazzini-Gozzano: suggestioni dannunziane e «territorio» crepuscolare*, in Aa. Vv., «Io non sono un poeta», op. cit., p. 56.

<sup>639</sup> Coletti V., *Prelievi linguistici*, op. cit., p. 123.

e le persone, ma piuttosto un'antropomorfizzazione in cui l'io subisce una diffrazione avvolgendo le cose e le persone.

### 3. Clima culturale ostile

L'ostilità verso la metrica libera influenza la struttura dei componimenti versoliberisti. Questi presentano una strategia metrica<sup>640</sup> volta a dimostrare la conoscenza della tradizione attraverso l'impiego contemporaneo di versi liberi e tradizionali. Riguardo il clima ostile, esso emerge già nella recensione a *L'Amaro calice* dove il verso libero di Govoni non è considerato né prosa né poesia:

Sergio Corazzini non dovrebbe poi abbandonarsi alla tentazione di dedicare delle liriche al poeta Corrado Govoni, il quale, autore di un libro di versi che non sono versi, e di prose che non sono prose, a volontà, sembra voglia erigersi a maestro, come Gabriele D'Annunzio. Le liriche che Sergio Corazzini ha dedicato a Corrado Govoni sono le meno belle della raccolta.<sup>641</sup>

In realtà a Govoni è dedicata soltanto *La chiesa venne riconsacrata* ed il giudizio negativo testimonia che il ritmo tradizionale è concepito come elemento identificativo del verso stesso: il criterio grafico-visivo è subordinato a quello ritmico-sonoro.

Un'insofferenza verso la tradizione unita al bisogno di una forma consona alla propria interiorità comincia ad emergere apertamente anche in sede critica. La recensione di Altomonte a *Le Aureole*<sup>642</sup> critica negativamente *Fanale* perché il lessico è selezionato in funzione della rima.<sup>643</sup> Molteplici informazioni sull'*orizzonte d'attesa* provengono anche dalla recensione di Domenico Oliva per il quale i versi di Corazzini:

---

<sup>640</sup> La presenza della metrica tradizionale in Corazzini è dovuta anche ad un legame con i 'primitivi', verso cui nutre una grande predilezione: in *A Nina, Dolore ed Esortazione al fratello* vi sono espliciti richiami ai poeti dello Stilnovo, nello specifico a Guido Guinizelli, Cino da Pistoia, oltre che S. Francesco e i *Fioretti*. Il gusto del primitivo si incontra così con le esigenze religiose di Corazzini. Tuttavia, tali richiami risentono dell'influenza dannunziana, sebbene certo tradizionalismo metrico accanto all'adozione del verso libero confermi che il gusto dell'antico costituisce un motivo rilevante nella poetica di Corazzini, la cui consuetudine coi poeti del dolce stil novo è tale che tra lui e i suoi amici è una gara a chi imiti i metri ed i modi stilnovisti. Un primitivismo, dunque, che va inserito in una tendenza dell'epoca che anche in campo metrico innova guardando agli antichi. Cfr. Benevento A., *Sergio Corazzini*, op. cit.

<sup>641</sup> Parisi P., recensione a Corazzini S., *L'amaro calice*, "Giornale d'Arte", 19 novembre 1904.

<sup>642</sup> Altomonte R., recensione a Corazzini S., *Le Aureole*, "Gran mondo", 27 agosto 1905.

<sup>643</sup> Un simile giudizio ha accolto *Il poema di Garibaldi* di Buzzi, che per Giovannetti è "la miglior propaganda, e contrario, per un metro libero che non costringa il malcapitato scrittore a versificare le proprie idee inzeppando il testo poetico in modo tanto sciagurato." Emilio Cecchi, appunto, lo definì 'museo degli orrori'. Cfr. Buzzi P., *Il poema di Garibaldi*, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1919. Giovannetti P., *Metrica*, op. cit. Cecchi E., *Museo degli orrori*, "La Tribuna", XXXVI, 238, 30 ottobre 1919, p. 5.

sono versi spesso brevi, di quelli che si dicono liberi (tuttavia armoniosissimi: e ve ne sono anche di non liberi) che sospirano, che talvolta piangono, che talvolta sorridono con amarezza quasi impercettibile”<sup>644</sup>

La congiunzione avversativa *tuttavia*, introducendo un giudizio sulla musicalità, suggerisce l’ipotesi di un pregiudizio negativo sul verso libero<sup>645</sup> che spingerebbe Oliva ad anticipare eventuali accuse di antimusicalità sottolineando che nonostante la *libertà* tali versi risultano *armoniosissimi*. Simile precauzione, unita all’indicazione della presenza di versi tradizionali come garanzia della poeticità dell’opera, testimonia il poco prestigio di cui gode la metrica libera.

La produzione poetica dunque può avvenire anche in assenza di versi tradizionali, sebbene simili componimenti versoliberistici siano giudicati di minor valore e bellezza. Tale situazione stimola la nascita di proclami in difesa del verso libero da un lato, l’impiego di versi tradizionali accanto a quelli liberi dall’altro. Corazzini si staglia come una novità assoluta:

Il che [...] è nuovo oggi in Italia, o meglio sino ad oggi, ché la reazione contro la lirica grandiosa e fastosa ora in auge comincia a farsi strada, e il virtuosismo che male dissimula l’aridità del contenuto ha i giorni contati.<sup>646</sup>

In Italia l’ombra della Triade aleggia nel virtuosismo arido che occulta l’assenza di contenuti e legittima una poesia vacua basata esclusivamente sulla ricercatezza formale. La reazione a tale concezione si riflette in un orizzonte d’attesa *in fieri* scisso fra sostenitori e detrattori della metrica libera. Ne è un esempio la recensione di Cecchi<sup>647</sup> sulla «Voce», dove il critico si scandalizza per l’*assoluto deforme* corazziniano: paradossalmente si irrita “proprio di ciò, dunque, di cui oggi va dato atto a Sergio come di un merito di pioniere,”<sup>648</sup> ovvero l’irregolarità metrica.

L’ostilità al versoliberismo non scompare agli inizi del decennio successivo alla morte di Corazzini: Cazzamini-Mussi nota come in Corazzini “la dolorosa semplicità dell’espressione, la verginità della forma [...] raddolcisce e rende simpatico persino il metro libero,”<sup>649</sup> la cui negatività emerge implicitamente dalla quella congiunzione concessiva *persino*. In virtù di tale clima culturale i versi liberi di Corazzini, con la loro “trascuratezza cascante e la semplicità umile,” non divengono “segno d’incapacità o di povertà, ma frutto d’una faticosa conquista.”<sup>650</sup>

<sup>644</sup> Oliva D., *Versi*, op. cit.

<sup>645</sup> Una concezione negativa basata sull’antimusicalità del verso libero spiegherebbe la percezione ambigua della strofe dannunziana, la cui forte musicalità non sempre permette di considerarla un’espressione versoliberista. E d’Annunzio, per avere un pubblico più ampio possibile, gioca molto su tale ambiguità, non smentendo né confermando le varie voci intorno alla sua metrica.

<sup>646</sup> Oliva D., *Versi*, op. cit.

<sup>647</sup> Cecchi E., *Preliminari a una rassegna di poesia*, in “La Voce”, 8 luglio 1909, n. 30, p. 122.

<sup>648</sup> Donini F., *Vita e poesia*, op. cit., pp. 212-3. Tale differente valutazione offre un chiaro esempio di come l’orizzonte d’attesa e la sua percezione siano sottoposti nel tempo ad un processo di trasformazione.

<sup>649</sup> Cazzamini-Mussi F., *Alma Poësis*, Rocca San Casciano, Licinio Cappelli Editore, 1911.

<sup>650</sup> Donini F., *Vita e poesia*, op. cit., p. 226.

## 4. Connessioni fra Corazzini e le linee storiche

### 4.1 Un rapporto ambiguo con la tradizione

Non solo il crepuscolarismo si connota come una “reazione più o meno polemica, più o meno consapevole, contro la poesia magniloquente [...] della tradizione italiana,”<sup>651</sup> ma anche il verso libero corazziniano. Infatti l’assenza di musicalità<sup>652</sup> indica un allontanamento dal polo dannunziano<sup>653</sup> ed un conseguente avvicinamento a quello leopardiano,<sup>654</sup> in sintonia col clima di insofferenza verso il mito della Triade Carducci, Pascoli e d’Annunzio.<sup>655</sup>

Non sorprende dunque che in Corazzini siano ravvisabili numerosi *leopardismi* assieme a titoli di chiara derivazione leopardiana: *Amore e morte*, *La sera della domenica*, *Elegia*. Inoltre larghi strati del vocabolario corazziniano richiamano la teoria leopardiana delle parole poeticissime.

Tuttavia tali vocaboli appartengono ad un fenomeno *fisiologico* della lingua poetica consistente nell’accoglimento progressivo dei leopardismi, esattamente come avvenne un tempo coi dantismi e i petrarchismi. Dunque tale lessico sarebbe irrilevante se non acquisisse un significato *altro* attraverso l’innalzamento al rango di *topoi* delle immagini leopardiane che veicola.

Altro punto da considerare è l’ambiguità crepuscolare, che si muove fra antico e moderno, aulico e quotidiano, collocandosi così su una linea storica di discriminazione tra vecchio e nuovo a cui potrebbe parzialmente ricondursi la coesistenza, in Corazzini, della metrica tradizionale accanto a quella libera. Infatti rinveniamo una presenza preponderante di Dante e dei poeti stilnovisti<sup>656</sup> in

<sup>651</sup> Benevento A., *Sergio Corazzini*, op. cit., p. 145. Petronio G., *Poesia e poetica*, op. cit., p. 65.

<sup>652</sup> Giovannetti distingue fra un verso libero simbolista, il cui prototipo è fornito da d’Annunzio (ossia il verso breve dal ritmo logaedico), ed un verso libero di stampo novecentesco caratterizzato da zoppicanti polimetrie, i cui precursori sono Corazzini e Govoni. Cfr. Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., p. 21.

<sup>653</sup> Il forte influsso del dannunzianesimo diffonde in quegli anni un sentimento condiviso da molti poeti: il “bisogno di sottrarsi al fastoso mondo del d’Annunzio per una vita più semplice e più serena.” È questo il dramma comune della gioventù del tempo. La simpatia crepuscolare per le piccole cose e per la vita semplice, e l’assunzione di Francis Jammes come modello, nascono da questo bisogno di reazione al dannunzianesimo. Cfr. Petronio G., *Poeti del nostro secolo*, op. cit., pp. 36-7.

<sup>654</sup> Già Palazzeschi, nell’introduzione al volume di Donini, rinnegando le fonti fiamminghe e francesi nella poesia corazziniana, suggerisce l’ipotesi di un modello alternativo: Leopardi. Tuttavia, l’assenza di una biblioteca di Corazzini e la soggettività di tale giudizio rendono difficile la verifica di tale rapporto sul piano extratestuale. Cfr. Montefoschi P., *Memoria leopardiana in Corazzini*, in Aa. Vv., «*Io non sono un poeta*», op. cit., p. 63.

<sup>655</sup> In *Lettere ad una donna. Lettera prima* l’attacco riflette ragioni storico-culturali: Corazzini deve protestare l’inutilità (“scrivo e non so perché”) e la vacuità (“non ho più cosa da dirvi”) della propria parola per poter scrivere: l’unico senso che può dare alla propria scrittura è un non senso. Negando alla propria parola senso e contenuto riesce a liberarsi provvisoriamente della tradizione. Cfr. Mileschi C., *Appuntamenti mancati: «Voi non veniste» (Lettere ad una donna: lettera prima)*, in Aa. Vv., «*Io non sono un poeta*», op. cit., p. 262.

<sup>656</sup> Tra i poeti pedanteschi e stilnovisti a cui guarda: Jacopone, Guittone, Guinizelli, Cavalcanti, Cino da Pistoia. Cfr. Farinelli G., *Perché tu mi dici poeta?*, op. cit., p. 120.

*Dolcezze*, ne *Le aureole* e nelle poesie sparse. Tali presenze però sono riconducibili ad una moda letteraria poiché Corazzini non le dissimula<sup>657</sup> né le impiega originalmente.

L'ambiguità emerge nel primo numero delle «Cronache latine», la rivista fondata dagli amici stretti di Corazzini per innovare e rompere con la tradizione. Ciò nonostante Tarchiani vi pubblica tre sonetti pascoliani, mentre *Ballata a morte*, apparsa sul terzo numero, presenta un tono dannunziano ai versi 4-8.

Il rapporto ambiguo con la tradizione, ammirata e disprezzata, emerge anche da una scena del romanzo di Martini dove si discute sulla morte di Severino Ferrari, la cui opera borghese e passatista è così insopportabile da non meritare un riscatto nemmeno in virtù dell'amicizia fra lui e Carducci:

– Poiché siamo giovani cioè e guardiamo soprattutto all'avvenire, non dobbiamo tollerare esaltazioni di una poesia sorpassatissima, come quella di Severino Ferrari. Non vi sembra?

Il tono dell'assenso a questi principi di massima è tale da far supporre che ciascuno di noi conosca a fondo l'opera dello scomparso. Macché! Quel che ci seduce è l'impeto eloquente del giovanissimo esteta, e per la gioia di ascoltarlo gli consentiremmo qualunque eresia. Donatello lo sente e se ne avvale.

- Grande amico del Carducci, sì, Severino Ferrari; ma basta questo per essere considerato un grande poeta? Già, io ho i miei dubbi perfino sulla grandezza del Carducci stesso...

A questa affermazione Alberto ha un sobbalzo; ma l'altro subito, rivolto particolarmente a lui:

- Capisco: per te e per i tuoi compagni di ufficio quello è un Dio; ma qui il Carducci non c'entra. Qui si tratta di prendere, noi giovani, posizione netta di fronte a certe smancerie borghesi, e perciò io propongo che si ricordi, sì, in una breve nota, questo scrittore, ma si dica anche che egli fu soprattutto un mite e dolce uomo, erudito più che poeta, e che il silenzio di cui fu circondato in vita non fu ingiusto con lui...<sup>658</sup>

Il desiderio di staccarsi completamente dal passato risulta di ardua realizzazione a causa dell'ammirazione per i grandi maestri come Carducci, di cui però si disprezzano gli imitatori. Le recensioni al carducciano Vitali ed il commento sulla morte del Ferrari dimostrano che Corazzini considera Carducci la fine di un'epoca.

Per tale motivo i modelli corazziniani quali i poeti greci,<sup>659</sup> francesi, Pascoli, d'Annunzio, Graf ed Orsini sono adattati all'espressione del proprio pensiero. Dunque Corazzini li accetta

---

<sup>657</sup> I tasselli danteschi si notano subito perché spesso stonano nei testi in cui sono inseriti: raramente Corazzini rende veramente sue le espressioni stilnovistico-dantesche. Tuttavia, il fatto che la maggior parte di questi stilemi compaia nella poesie sparse, e non nelle raccolte, testimonia un superamento consapevole di questo uso antico del linguaggio per approdare ad uno stile privo di ogni tentazione nobilitante. Cfr. Scorrano L., *Presenze stilnovistiche e dantesche in Sergio Corazzini*, in Id., *Modi ed esempi di dantismo novecentesco*, Lecce, Adriatica Editrice Salentina, 1976, p. 131.

<sup>658</sup> Martini F. M., *Si sbarca*, op. cit., pp. 102-3.

<sup>659</sup> Giordani F. P., *Ricordi di un poeta gentile a Roma*, in Aa. Vv., *Amor di Roma*, Roma, Arte della Stampa, 1956, pp. 183-5.

solamente a patto che essi divengano irricognoscibili, rendendone l'individuazione estremamente difficile.<sup>660</sup>

La tradizione comunque non viene mai meno in Corazzini ed occorre tenerne conto perfino durante la scansione dei versi liberi. La centralità degli artifici tradizionali emerge in una scena di *Si sbarca a New York*: la lettura a voce alta de *Le fiale* di Govoni genera una piccola disputa intorno alla scansione di un endecasillabo zoppicante, ma la controversia si dirime immediatamente chiamando in causa la dieresi:

[...] mentre egli leggeva i primi versi del volume [...] m'accorsi che Gino dava un colpo di gomito ad Alfredo, e lo sentii mormorare all'orecchio del compagno: «Per la tua vendemmia cresciuto... zoppica un po': non ti pare?» ma sentii anche Alfredo ribattergli pronto: «La dieresi, la dieresi... Per chi sa trattare il verso, tua è di due; vendemmia è di quattro...»<sup>661</sup>

#### 4.2 Pascoli

Lo scardinamento sintattico di alcuni sonetti<sup>662</sup> corazziniani è rinvenibile anche in Pascoli:<sup>663</sup> *La leggenda delle stelle* e *Giardini* presentano una forte frantumazione sintattica ed un'accumulazione di *enjambements*. Sono così accostabili alla terzina dantesca *Digitale purpurea* dei *Poemetti*,<sup>664</sup> frammentata sintatticamente dalla punteggiatura e dagli *enjambements*. La terzina finale della prima redazione di *Sonetto all'autunno*<sup>665</sup> si richiama invece alla lirica pascoliana. In fase di rifacimento però Corazzini la modifica totalmente, testimoniando un desiderio di originalità.

Il collegamento tra Pascoli e Corazzini è confermato da alcune lettere<sup>666</sup> a Tusti: il 18 giugno 1906 Corazzini chiede l'invio dei *Poemi Conviviali*;<sup>667</sup> il 25 giugno 1906 ringrazia per l'invio della

<sup>660</sup> Al riguardo, i rifacimenti di *Toblack* e di *Spleen* mostrano come Corazzini sottoponga gli elementi altrui ad un processo o di esclusione o di profonda trasformazione. Cfr. Porcelli B., *Tradizione e personalità*, op. cit., p. 105.

<sup>661</sup> Martini F. M., *Si sbarca*, op. cit., pp. 25-6.

<sup>662</sup> Il sonetto ebbe successo soprattutto fra i poeti minori, come dimostra l'antologia *Dai nostri poeti contemporanei* (Lumachi, Firenze 1903), dove vi sono 97 sonetti su un totale di 387 componimenti, mentre fu escluso dall'altra antologia di stampo frammentista curata da Papini e Pancrazi: *Poeti d'oggi*. Continuando a mantenerci nell'ambito del sonetto, notiamo che anche in *Alcyone*, l'ultimo dei nove sonetti della *Corona di Glauco*, presenta una struttura internamente scardinata. Cfr. Giovannetti P., Lavezzi G., *La metrica*, op. cit., pp. 139, 145. Sebbene nel nostro lavoro non ci occupiamo del sonetto corazziniano, tale riferimento è giustificato dal fatto che le innovazioni metriche applicate in questa forma metrica testimoniano l'insofferenza di Corazzini verso la tradizione.

<sup>663</sup> Il richiamo è però solo sul piano tecnico-metrico. Infatti, un passo de *L'era nuova* del Pascoli, che attribuisce al poeta il ruolo di Orfeo, ossia di colui che con la parola costruisce e guida gli altri, testimonia una poetica opposta a quella corazziniana, dato che Pascoli si colloca sul versante del sublime, del potere magico e sapienziale della Parola: "Sei tu, poeta, e non altri, colui che deve spogliare gli uomini della loro ferità! Tu sei un Orfeo [...] devi tu, Orfeo, ammansarle, condurle dietro di te, queste fiere, e renderle uomini con la virtù persuasiva del tuo canto." Cfr. Petrucciani M., *Un'orma certa*, op. cit., p. 16.

<sup>664</sup> Pascoli G., *Poemetti [1900]*, in Id., *Poesie e prose scelte*, a cura di Garboli C., vol. II, Milano, Mondadori, 2002, pp. 71-4.

<sup>665</sup> Corazzini S., *Sonetto d'autunno*, "L'Unione Sarda", 9 ottobre 1904.

<sup>666</sup> Simone S., *Corazzini e Pascoli*, in Aa. Vv., «Io non sono un poeta», op. cit., p. 95.

raccolta del *grande* poeta; e il 20 settembre 1906, analizzando l'opera di Caruso, vi individua l'influenza di Pascoli spiegando che “non si può non pensare al Pascoli leggendo certe parole, certi modi di dire.”

Tale predilezione<sup>668</sup> suggerisce una derivazione almeno parziale della poetica corazziniana da quella di Pascoli.<sup>669</sup> Al riguardo, nella poetica del *Fanciullino*<sup>670</sup> due affermazioni ricordano le *piccole cose* di Corazzini: “Or dunque intenso il sentimento poetico è di chi trova la poesia in ciò che lo circonda, e in ciò che altri soglia spregiare”; e poi “esser poeta della mediocrità, non vuol dire davvero essere poeta mediocre.”<sup>671</sup>

L'esigenza di esprimere tematiche nuove con innovazioni lessicali e metriche rende Pascoli un modello perché egli innova la forma tradizionale disintegrandola dall'interno. Non è un caso che in Corazzini vi siano molte delle innovazioni tecniche pascoliane,<sup>672</sup> ossia “procedimenti quali

---

<sup>667</sup> Corazzini promette di pagare i *Poemi conviviali* grazie al suo stipendio. Tale acquisto è significativo se confrontato con l'episodio descritto nella lettera a Sbordoni dell'11 aprile 1905, dove Corazzini rifiuta l'acquisto di una novella di un autore che ammira, dicendo che “tuttavia se potrò per altre vie, che non sieno quelle del commercio, procurarmela, la leggerò con interesse e sarò lieto se potrò lodarne l'autore.” Quindi, l'acquisto di ogni volume ha un suo significato profondo, e la disponibilità a pagare di tasca propria è segno di una sincera ammirazione per Pascoli.

<sup>668</sup> L'ammirazione per il poeta romagnolo è confermata dalla dedica apposta ad una copia del *Piccolo libro inutile*: «Giovanni! Io ti porgo il piccolo dono, tanto piccolo, quanto il mio amore per te è grande! *Sergio Corazzini*». Cfr. Corazzini S., *Opere*, op. cit. L'amore per Pascoli emerge anche nell'articolo *Il mal francese* dove, descrivendo la sudditanza della letteratura italiana nei confronti di quella francese, Corazzini, tra tutti i grandi nomi degni di esser conosciuti dai francesi, il primo ed unico che nomina è proprio Pascoli, dolendosi per il fatto che “fu conosciuto in Francia solamente tre anni fa [...] per il suo: *Negro di Saint Pierre*” nonostante avesse già pubblicato le *Myricae* ed i *Poemetti*. Cfr. Corazzini S., *Il mal francese*, op. cit., p. 248. Anche l'adozione di un lessico patetico e alcuni titoli delle raccolte, quali *Dolcezze* e *L'amaro calice*, che rimandano appunto alle due sezioni contigue di *Myricae*, *Dolcezze* e *Tristezze*, lasciano trasparire tale ammirazione. Tuttavia, al di là dei titoli, l'identità di contenuti tra le due raccolte è piuttosto ridotta: accenni paesaggistici, figure umili, notte, stagioni, consuetudine con le piccole cose. Cfr. Porcelli B., *Tradizione e personalità*, op. cit., p. 110.

<sup>669</sup> Da Pascoli i crepuscolari presero l'orbita delle figurazioni e della mistica religiosità; le piccole e inquiete ragioni del cuore; lo sviluppo tematico “a strati”, cioè da impressione a impressione; l'enumerazione delle cose, la cui reciproca relazione svela il mistero; affetti domestici descritti in stile patetico; umili ambienti descritti attraverso colloquanti ricordi autobiografici. Grazie a Pascoli i crepuscolari avvertono che “la genuinità della poesia non viene dal vedere, ma dal travedere; non dal sentire, ma dall'origliare; non dal dire, ma dall'indicare.” In ogni caso, è fondamentale ricordarsi che l'influenza pascoliana sui crepuscolari ebbe misure personalizzate. Cfr. Marzot G., *Il decadentismo italiano*, Bologna, Cappelli, 1970, p. 104.

<sup>670</sup> Una lettera a Caruso mostra la differenza fra il fanciullino corazziniano e quello pascoliano. Infatti, parlando dell'anima del poeta, Corazzini la paragona a quella del fanciullo che è sempre portato ad amare proprio in virtù della sua ignoranza, poiché i fanciulli “non sanno e amano”. Cfr. Lettera a Caruso, 1906, in Corazzini S., *Epistole*, op. cit., p. 290. Un'ulteriore differenza consiste nel fatto che mentre il fanciullino pascoliano si caratterizza per un'adesione stupita e meravigliata al mondo, quello corazziniano ha una natura narcisistica alimentata da un ripiegamento interiore e da un'ostentazione del proprio pianto. Corazzini non può adottare il fanciullo innocente, capace di gioire per le meraviglie del mondo, poiché la sua sofferenza glielo impedisce. Egli stesso è “un fanciullo che il dolore ha fatto crescere in fretta”, e che per questo, nel tentativo di tornare all'infanzia, non riesce a liberarsi della sua sofferenza. Inoltre, contrariamente a Pascoli, egli non teorizza nessuna poetica sul fanciullo. Cfr. Farinelli G., *Perché tu mi dici poeta?*, op. cit., p. 127.

<sup>671</sup> Pascoli G., *Il Fanciullino*, in *Prose*, I, Milano, Mondadori, 1946, pp. 23, 28.

<sup>672</sup> Della poetica pascoliana a Corazzini risulta particolarmente congeniale quella del “pianto”, del “chi sono” e della “paura del buio”. Inoltre Pascoli pubblica nel 1877 sulla rivista bolognese “Pagine sparse” un sonetto che recita: «Sul mio seno non getta aurei bagliori / lira vibrante di cadmei concetti; / né me cercan col grande occhio pallenti / teste di vati sotto foschi allori. // Triste son io: degli uomini i dolori / e i gridi dal mio cuore escono lenti / senz'eco, e come vaste onde di venti / dileguan lungi tra inaccessi orrori. // Oh! I bei sogni affollati a la memoria / come al nido le rondini! Oh! fra' monti / scintillante qual pura alba, la gloria! // Triste or viaggio e solo, tra segrete / plaghe nel mezzo a pallidi tramonti / su via per le tranquille acque del Lete.» Il sonetto, dunque, si presenta come una dichiarazione di



ripetizioni della stessa parola, ed il ricorrere a parole-chiave, sospensioni, incisi e, ancora, una forma concepita per immagini isolate, la parola circondata di silenzio, il periodo di frasi brevi.”<sup>673</sup> Inoltre Corazzini scardina internamente le strutture tradizionali attraverso l’impiego dell’interpunzione: in *Un bacio*<sup>674</sup> i punti di sospensione dopo l’aggettivo *esangue* si prolungano per un intero verso fino ad infrangere scopertamente la struttura chiusa del sonetto.

#### 4.3 D’Annunzio

L’influenza dannunziana è inevitabile<sup>675</sup> perché Corazzini deve rapportarsi con quanto circola degli autori d’oltralpe grazie alla mediazione di d’Annunzio<sup>676</sup> che, insieme a Govoni, divulga temi ed immagini del simbolismo francese.<sup>677</sup> Ovviamente ciò non esclude una lettura diretta dei poeti francesi, soprattutto grazie alle antologie e alle riviste.

D’Annunzio, travasando generosamente nel *Poema Paradisiaco* Rodenbach, Maeterlinck, Jammes e Samain, diffonde in Italia quella *koiné* europea che sarà presto una presenza insostituibile per ogni poeta italiano del primo Novecento. Quindi, essendo d’Annunzio il principale divulgatore del repertorio poetico di oggetti franco-belgi, si registra una notevole presenza dannunziana nel lessico crepuscolare.

Inoltre, il preziosismo linguistico di figure etimologiche quali piangere/pianto, sognare/sogno rivela un collegamento alla *koinè* pascoliana-dannunziana; e dannunziano è anche il sintagma *a quando a quando* presente in *Dolcezza (Acque lombarde e Follie)* ed in *Scena comica finale*, mentre il binomio *dolce e triste* vanta ascendenze jammiane, oltre che dannunziane.<sup>678</sup>

---

poetica anticarducciana: Pascoli rifiuta di essere un poeta vate e sceglie un ripiegamento interiore caratterizzato da tristezza e antivitalismo, presentando una posizione vicinissima a quella della *Desolazione del povero poeta sentimentale*. A livello tecnico, in alcuni componimenti, soprattutto in quelli dell’apprendistato, Corazzini impiega, invece che un unico tempo continuato, due tempi giustapposti e affrontati in una struttura a dittico. Anche tale tipo di struttura è riconducibile a Pascoli, nello specifico a certe liriche di *Myricae* quali *Alba festiva*, *Speranze e memorie*, *Il passato*, *Nel cuore umano*, *Quel giorno*, *Solitudine*, ecc. Cfr. Porcelli B., *Tradizione e personalità*, op. cit., p. 146, nota 67. Simone S., *Corazzini e Pascoli*, op. cit., p. 95.

<sup>673</sup> Ivi, p. 96.

<sup>674</sup> “Marforio” 29 novembre 1902.

<sup>675</sup> Mengaldo e Rossi hanno documentato, non solo sul piano lessicale, l’ineluttabilità dannunziana, ovvero il ‘giogo’, la sua egemonia sui poeti contemporanei e successivi. Cfr. Barbuto A., *Corazzini e il «Poema paradisiaco»*, in Aa. Vv., *«Io non sono un poeta»*, op. cit., p. 37.

<sup>676</sup> D’Annunzio influenzò più di chiunque altro l’opera dei crepuscolari. La sua influenza, però, si limita a quelle sue opere permeate di fervore mistico e idealistico. Gli elementi dannunziani rinvenibili nei crepuscolari sono: studio di Mallarmé e della sua religione della forma; studio della letteratura delle origini per scoprire l’ideale musicale e plastico (già autonomamente scoperto dai preraffaelliti); lo Sperelli convalescente che medita e si purifica; la bontà e la mansuetudine del *Poema paradisiaco*. Insomma, “non c’è poeta crepuscolare che non abbia avuto contatti più o meno solidi con D’Annunzio e che non sia stato affascinato dal suo magistero.” Cfr. Farinelli G., *Perché tu mi dici poeta?*, op. cit., p. 39.

<sup>677</sup> Livi F., *Dai simbolisti*, op. cit., p. 173.

<sup>678</sup> D’Aquino Creazzo A., *Tangenze linguistiche*, op. cit., pp. 55-6.

Fra gli elementi che collegano Corazzini al *Paradisiaco* ve ne sono alcuni con una funzione sperimentale volta alla riduzione prosastica e al rifiuto della sonorità tradizionale: l'*enjambement*, l'iterazione e l'avverbio lungo.<sup>679</sup> Tuttavia Corazzini, nonostante trovi nel *Poema paradisiaco* un ricco repertorio tematico in sintonia con la sua visione poetica,<sup>680</sup> non nomina mai direttamente il vate perché ha chiara coscienza della crisi culturale in atto.<sup>681</sup> Un'omissione giustificata anche dalla capacità corazziniana di fondere tutti i modelli e svincolarsene “nell'atto stesso in cui li trascrive e li imita,” dando così luogo ad una poesia originale.<sup>682</sup>

D'Annunzio è soltanto un punto di partenza.<sup>683</sup> Corazzini è attento alla concretezza della realtà e sostituisce la visionarietà dannunziana con una narrazione che non dà mai luogo all'allegoria: Corazzini fissa “quello che è un momento solo dello sperimentalismo dannunziano in una condizione assoluta e unica del discorso poetico,” estraendone il massimo al livello di letterarietà di immagini e di situazioni, ma rifiutando e lasciandone fuori tutto ciò “che è al di là della lettera, come costruzione allegorica.”<sup>684</sup>

Il rapporto col vate non si limita al *Poema paradisiaco*, soprattutto se si tiene conto del meccanismo riduttivo applicato nei suoi confronti. Se d'Annunzio costruisce la biografia in funzione della poesia, in Corazzini avviene il contrario: la poesia è continuamente ricondotta alla vita, l'io poetico all'io biografico.<sup>685</sup>

---

<sup>679</sup> Altri punti di contatto sono le citazioni, le concordanze linguistiche e i costrutti alla maniera di d'Annunzio, riconducibili però anche ad una “memoria culturale e involontaria”, pienamente giustificata dal dannunzianesimo imperante; a livello tematico abbiamo, da un lato, la nostalgia del passato che però, se in d'Annunzio è celebrazione estetica, in Corazzini è rimpianto, dall'altro, la morte e l'amore come morbosa sofferenza. Cfr. Barbuto A., *Corazzini e il «Poema paradisiaco»*, in Aa. Vv., *«Io non sono un poeta»*, op. cit., pp. 41-2.

<sup>680</sup> Ovvero atteggiamenti languidi, stanchezza, malattia, tristezza, atmosfere rarefatte e nostalgia. Ovviamente fra i due vi sono notevoli differenze: la malinconia in Corazzini non nasce, come in d'Annunzio, dalla pienezza soddisfatta dei sensi, bensì dalla sensibilità malata. Inoltre nel *Paradisiaco* vi è una forte condizione desiderativa, espressa sia col congiuntivo che col condizionale e i periodi ipotetici. Corazzini invece non ha desideri sensuali e reagisce al dannunzianesimo psicologico piuttosto che stilistico: si spoglia di ogni preziosismo e diviene più umano e dolente. Infine se Corazzini invita al silenzio, d'Annunzio crede nel profondo vigore vitale della parola. Cfr. Barbuto A., *Corazzini e il «Poema paradisiaco»*, op. cit., pp. 39-40.

<sup>681</sup> In quegli anni la sensazione dell'esaurimento della grande poesia richiede novità tematiche, psicologiche, lessicali e metriche in modo tale da operare “un capovolgimento [...] nella concezione stessa del lavoro poetico e della sua destinazione,” come testimonia *Bando*: «Ha principio la vendita / delle mie idee / vendo a così poco prezzo». Da una simile concezione deriva il rifiuto del tono aulico e la disgregazione dei moduli metrici e retorici. Cfr. Solmi S., *Sergio Corazzini*, op. cit., p. 266.

<sup>682</sup> *Ivi*, pp. 42-3. Id., *Poesia e poetica*, op. cit., p. 70.

<sup>683</sup> Non sempre però l'opera corazziniana è stata percepita così: in una recensione Corazzini è accusato di esser schiavo del giogo dannunziano. Cfr. Parisi P., recensione a Corazzini S., *L'amaro calice*, “Giornale d'Arte”, 19 novembre 1904.

<sup>684</sup> Bärberi Squarotti G., *Corazzini e D'Annunzio*, in Aa. Vv., *«Io non sono un poeta»*, op. cit., p. 189.

<sup>685</sup> Per conservare la sua autonomia Corazzini deve difendere il suo “io biografico”. Perciò nella *Desolazione del povero poeta sentimentale* realizza un'interpretazione biografica della poetica dannunziana, contrapponendo alla meravigliosa vita del vate l'ostentazione della propria vita mediocre. Cfr. Bärberi Squarotti G., *Corazzini e D'Annunzio*, op. cit., p. 181.

Lo scambio interessa non solo immagini, suggestioni e temi,<sup>686</sup> ma anche le macrostrutture. Tuttavia ciò non riguarda alcuni componimenti illustri del *Poema paradisiaco*, quali *La passeggiata*, *Nell'estate dei morti*, *Consolazione*, i cui *modi* sono ripresi da Corazzini solo ne *Il fanciullo* per quanto riguarda le raccolte e in certe poesie sparse:<sup>687</sup> *La leggenda delle stelle*, *Il brindisi folle*, *All'amica*, *L'anello*.<sup>688</sup> Tali *modi* sono la spezzatura sintattica da un lato,<sup>689</sup> il ritmo rallentato dei versi tramite fortissimi *enjambements* dall'altro.

Un significativo influsso strutturale<sup>690</sup> è visibile nell'impiego di versi melici: i sonetti di settenari *Il mio cuore* e *Dopo*, i cui schemi hanno riscontro nei cinque sonetti che compongono *Il fiume* de *La Chimera*.<sup>691</sup> Altre strutture metriche dannunziane di carattere musicale, basate sull'uso del settenario e dell'ottonario, sono ravvisabili in *Ode all'ignoto viandante*,<sup>692</sup> *A Gino Calza*, *A Carlo Simoneschi*.<sup>693</sup>

D'Annunzio quindi rappresenta un repertorio da utilizzare ai fini di un discorso poetico che non ha più nulla di dannunziano a livello di idee, modi, figure e miti,<sup>694</sup> sebbene sia

<sup>686</sup> Al riguardo è interessante notare un collegamento cromatico: il colore bianco permette di istituire collegamenti fra Corazzini e il d'Annunzio del *Poema paradisiaco*, Pascoli, Govoni, Palazzeschi e Gozzano; ma anche con Rodenbach, Jammes, Guérin, Maeterlinck. Il bianco diviene dunque "segno-colore di un sistema ideativo ed emblema di un repertorio, di uno stile che interpreta una scansione emozionale, una disposizione interna." Cfr. Zingone A., *Corazzini. In bianco*, in Aa. Vv., «Io non sono un poeta», op. cit., pp. 203-4.

<sup>687</sup> Il fatto che nelle poesie sparse tali modi siano presenti solamente nei testi tradizionali rafforza l'ipotesi della concezione del verso libero quale strumento per trovare una propria originalità. Inoltre, interessante che il *Brindisi folle* tratti un tema vitalistico in una forma propria di un'opera antivitalistica quale il *Poema paradisiaco*.

<sup>688</sup> Ad esempio *La leggenda delle stelle* presenta uno stile nominale che richiama il *Poema paradisiaco*, specialmente *Consolazione*; ne *All'amica* il susseguirsi delle interrogative e l'appellativo "Signora" posto ad apertura del componimento sono dannunziani. Cfr. Barberi Squarotti G., *Corazzini e D'Annunzio*, op. cit., p. 193.

<sup>689</sup> Nelle prime due strofe di *Per un amico morto* ritroviamo un ritmo sincopato, fitto di incisi, virgole e pause che ha una qualche somiglianza con la futura *Elegia*, dove si ritrova anche la stessa ebbrezza di pianto. Cfr. Donini F., *Vita e poesia*, op. cit., p. 63. In questo caso il singhiozzo trova un equivalente metrico nel ritmo sincopato e spezzato.

<sup>690</sup> Anche nelle forme chiuse e cesellate è rilevabile l'influenza dannunziana, soprattutto in quei sonetti ed in quelle quartine dalla "sonorità stanca". Cfr. Donini F., *Vita e poesia*, op. cit., p. 77.

<sup>691</sup> *Scritto sopra una lama* mostra un influsso dannunziano, oltre che govoniano. Cfr. Donini F., *Vita e poesia*, op. cit., p. 54.

<sup>692</sup> L'*Ode all'ignoto viandante* presenta un ritmo già presente nelle strofette del *Cimitero*, il cui ritmo di settenari richiama a sua volta le strofette analoghe del *Paradisiaco* di d'Annunzio, precisamente nell'undicesima quartina di *Invito alla fedeltà* del *Paradisiaco* è ravvisabile la stessa musicalità inconcludente. Riguardo il rapporto tra Forma e Contenuto, osserviamo che l'ampiezza della costruzione mette in difficoltà Corazzini, che ricorre così "alle facili zeppe cantabili o si lascia distrarre dalle immagini suggerite dalle rime, e allinea parole e sentenze al cui senso non bisogna badar troppo." Cfr. Donini F., *Vita e poesia*, op. cit., pp. 74, 144. Il giudizio negativo verso le rime è strumentale: Donini vuole smentire il valore di questi versi perché esprimono un desiderio di solitudine che cozza con la sua tesi secondo cui Corazzini amava la compagnia degli amici. Al contrario Petronio, criticato anch'egli da Donini, giudica Sergio "astiosamente chiuso in se stesso" proprio sulla base di questi versi. Cfr. Petronio G., *Poeti del nostro secolo*, op. cit.

<sup>693</sup> Il loro modello è rintracciabile nell'ampio uso di settenari o di ottonari, in strofe di tre o quattro versi, ampiamente realizzato nell'*Intermezzo felice* de *La Chimera*. Tuttavia, tale modello è presente anche nel *Poema paradisiaco* fin dal primo componimento: *Prologo*. Cfr. Barberi Squarotti G., *Corazzini e D'Annunzio*, op. cit., p. 194.

<sup>694</sup> Tale presa di distanza è legata anche al clima culturale dell'epoca, che vede contrapporsi la corrente neomistica a quella della rinascenza latina, di cui appunto d'Annunzio è riconosciuto il fautore. Cfr. Villa A. I., *Sergio Corazzini "poeta sentimentale"*, op. cit., p. 14.

“intrinsecamente e necessariamente legato al modello”, al punto che il significato gli è attribuito considerando in filigrana la figura dannunziana.<sup>695</sup>

L’atmosfera di malattia, vecchiaia, morte e oniricità del *Poema paradisiaco* non è per nulla presente in Corazzini: d’Annunzio è soprattutto un modello di forme;<sup>696</sup> è “una sorta di educazione delle strutture poetiche, non è un esempio per quel che riguarda le immagini e i temi e le figure.”<sup>697</sup>

Corazzini capovolge il modello dannunziano impiegando moduli espressivi basati sull’iterazione e sulla forma a cornice chiusa e circolare: ripetizioni, spesso anafore e talora epifore, ora ravvicinate, ora distanziate e disposte parallelamente o chiasticamente, ora disseminate al fine di creare lente scansioni e rime interne; alcune espansioni, inoltre, sono costruite tramite la costante anaforica o dell’asindeto o del polisindeto o del relativo o della negazione o della similitudine; talora la ripetitività è ottenuta attraverso la contiguità di voci foneticamente e semanticamente affini, mentre l’*enjambement*, in tale tessuto iterativo, è funzionale alla creazione di un’atmosfera dilatata ma immobile.

Tali procedimenti sono gli stessi del *Poema paradisiaco* e del verso libero delle *Laudi*, dove danno luogo ad una strofe dalla fisionomia infinita e variabile: l’*oratio perpetua*. Tuttavia, il verso libero corazziniano non riproduce il *fluire dell’onda* dannunziana, caratterizzata dall’illimitatezza e dal vitalismo, bensì crea uniformità e dà luogo a toni spenti, grigi e monodici. Dunque Corazzini si stacca dal modello dannunziano e fa coincidere *forma* e *contenuto*: il ripiegamento dell’anima in se stessa è espresso con delle strofe la cui ripetitività e circolarità sono “le maglie di quella forma-prigione in cui il poeta ha fermato la sua *anima prigioniera*.”<sup>698</sup>

In conclusione d’Annunzio è ridotto ad un repertorio da cui attingere l’occorrente per esprimersi al meglio. Corazzini impiega gli elementi dannunziani “per rivestire una cosa ben sua, un’ispirazione che non è andato a prendere a prestito da nessuno,” servendosi solamente di “ciò che gli è intimamente congeniale.”<sup>699</sup>

---

<sup>695</sup> In breve, “per Corazzini D’Annunzio è, sì, un punto di riferimento, ma soltanto di oggetti, di materiali poetici” che sono tali proprio perché già assunti dal vate. Corazzini si limita ad assumere suggestioni e materiale poetico, rifuggendo dalla parodia e dal falsetto. Cfr. Bàrberi Squarotti G., *Corazzini e D’Annunzio*, op. cit., pp. 194-5.

<sup>696</sup> A livello ideologico l’unico testo veramente dannunziano di Corazzini è *La morte di Tantalo*, non tanto perché in esso trova spazio l’allegoria, quanto “per quel che in esso è di intenzione mitica, di costruzione mitica come modo di manifestare le idee e le esperienze della vita e della letteratura.” Cfr. Bàrberi Squarotti G., *Corazzini e D’Annunzio*, op. cit., p. 195.

<sup>697</sup> *Ibidem*.

<sup>698</sup> Palli Baroni G., *La prigione dell’anima. L’oratio conclusa di Sergio Corazzini*, in Aa. Vv., «*Io non sono un poeta*», op. cit., p. 221.

<sup>699</sup> Donini F., *Vita e poesia*, op. cit., p. 258.

#### 4.4 Gnoli/Orsini

Un primo collegamento fra Corazzini e Gnoli è ravvisabile in *Filarco ovvero delle chiese di Roma*<sup>700</sup> dove Gnoli/Orsini si ritrae nell'atto di compiere una pratica molto amata dal Corazzini neomistico: la frequentazione solitaria delle chiese deserte.<sup>701</sup> Riguardo la produzione poetica, negli *Asfodeli* ravvisiamo una dissonanza metro-sintassi che richiama Orsini/Gnoli dato che si basa sia sulla dissezione interna del verso sia sul prolungamento del verso nell'unità successiva. In Corazzini, inoltre, il verso “si adatta a misure musicali variabili [...] che fanno pensare a certe quartine di Gnoli-Orsini.”<sup>702</sup>

Dunque Corazzini avrebbe avuto come guida, piuttosto che Govoni, “un vecchio maestro fattosi nuovamente giovane,” Giulio Orsini, la cui presenza è ravvisabile dietro i suoi primi tentativi versoliberistici. D'altronde Corazzini “effettivamente nell'autunno del 1904 [...] si esercitava in quella forma: ne sono una prova due poesie che troviamo sul *Marforio* il 26 e il 30 novembre.”<sup>703</sup>

Corazzini conosce profondamente la metrica orsiniana: in una recensione<sup>704</sup> giudica negativamente Guido Ruberti perché “si perde in imitando, senza troppo comprenderla, la forma poetica di Domenico Gnoli,” con la conseguenza che “[...] nell'*Umano poema* [...], pur notando un'originale evidenza d'immagine e buoni impeti qua e là, si trovano tutti i difetti di una tale imitazione.”<sup>705</sup>

Soprattutto, il difetto maggiore di Ruberti è quello di non aver “saputo intonare i vari metri a un ritmo unico e non raramente la simmetria del nostro udito [...] è turbata da notevoli stridori.” La varietà metrica deve intonarsi ad un unico ritmo attraverso una polimetria isoritmica o un anisosillabismo isoritmico. Infine Corazzini si rallegra dei difetti di Ruberti perché l'incapacità di imitare la forma di Gnoli è segno di “una futura personalità, fin d'ora insopportabile delle visioni e delle forme altrui.”<sup>706</sup> Emerge così quanto l'originalità sia importante per Corazzini.

L'asse dei poeti Gnoli/Orsini-Altomonte-Corazzini si basa sullo sminuimento del ruolo di *poeta*. Infatti Altomonte, nel manifesto stilistico del crepuscolarismo romano *Non è per me!*,<sup>707</sup> riprende la lezione della prefazione di *Fra terra e astri* di Orsini, da cui scaturiscono negli ambienti romani accese polemiche che coinvolgono anche Corazzini.

<sup>700</sup> Gnoli D., *Filarco ovvero delle chiese di Roma*, “Nuova Antologia”, 1° marzo 1896, p. 59.

<sup>701</sup> Lo stesso avverrà ne *Le chiese di Roma* di Diego Angeli del 1903. Cfr. Villa A. I., *Scoperte e recuperi corazziniani [I]*, op. cit., pp. 110-1.

<sup>702</sup> Pupino A. R., *Strategia della negazione*, op. cit., p. 42.

<sup>703</sup> Donini F., *Vita e poesia*, op. cit., p. 101.

<sup>704</sup> Corazzini S., recensione a Guido Ruberti, *Le fiaccole*, “Giornale d'Arte”, 28 maggio 1905.

<sup>705</sup> Id., recensione a Ruberti G., *Le fiaccole*, “Giornale d'Arte”, 28 maggio 1905, in Id., *Opere*, op. cit., p. 256.

<sup>706</sup> *Ivi*, p. 257.

<sup>707</sup> Uscì il 19 marzo 1904 sul “Marforio” e il 7 dicembre 1905 su “La Farfalla Milanese”. Cfr. Villa A. I., *Scoperte e recuperi corazziniani [I]*, op. cit., p. 122.

Nella prefazione Orsini condanna l'arte contemporanea perché fondata su sovrastrutture stilistiche artificiose ed inadeguate ad esprimere l'interiorità, che invece deve essere al centro della creazione poetica. Dunque implicitamente si lamenta dell'assenza di una perfetta coincidenza fra *Forma* e *Contenuto* e, parlando di *nuova coscienza poetica*, attribuisce al pubblico un ruolo primario nella diffusione di una nuova forma. Se da un lato indica un cambiamento di gusto nel pubblico, dall'altro ne sottolinea la consapevolezza:

Una sola ragione può giustificare la produzione nuova, cioè l'essersi formata una nuova coscienza poetica che domandi l'alimento di una poesia più consentanea al presente suo essere. Ogni nuova poesia deve dunque esprimere una nuova coscienza [...]

Da ciò deriva la condanna assoluta, implacabile di ogni arte esteriore, premeditata, voluta: d'ogni artificiosa elaborazione, d'ogni sovrapposizione di forme e di suoni all'idea. Il soggetto eterno della poesia è l'anima, è sempre l'anima rispecchiante in sé la vita e l'universo, e dalle sue profondità solamente sgorga la divina sorgente. Avete qualcosa da dire? Una poesia interna cerca imperiosamente le forme e i colori in cui manifestarsi? Osate e scrivete. Ovvero avete in mano forme e colori, e cercate a che cosa applicarli? Non produrrete nulla di vitale; fate un altro mestiere. [...]

L'arte esteriore che non trabocca dall'intima anima, che è sovrapposizione dell'espressione all'idea, ecco il nemico che noi giovani dobbiamo combattere, se ci sta a cuore di svecchiare la poesia e renderle nella vita il suo ufficio. Grette e pedantesche sono le formule di realismo, d'idealismo, d'impressionismo, d'estetismo e simili, che tentano circoscrivere e regolare quello che dev'essere libera espressione di un fatto interiore, racchiudere tra i ferri di una gabbietta l'aquila eterna dell'anima.<sup>708</sup>

Dal testo emergono vari elementi che creano una connessione fra Orsini e Corazzini: rifiuto del passato e dunque rottura con la tradizione; trascrizione interiore, ossia verso inteso come coincidenza fra *Forma* e *Contenuto*; la presenza frequente del termine *anima*. Non sorprende dunque che Corazzini, recensendo Orsini nel 1903, esprima ammirazione per il nuovo metro del poeta,<sup>709</sup> paragonandolo addirittura a Carducci:

Questo giovine che canta oggi come in altra ed egualmente ardita forma cantò il Carducci, versi ribelli di innovazione e di sdegno [...]<sup>710</sup>

Tuttavia, mentre Carducci “lanciò le *Odi Barbare* dopo un non breve cammino,” Orsini “si rivela con il novissimo fin da' primi suoi componimenti, alternamente, sicuramente come il

<sup>708</sup> Orsini G., *Prefazione*, op. cit., pp. 221-5.

<sup>709</sup> L'appartenenza di Orsini alla 'rinascenza latina' non impedisce l'ammirazione da parte del neomistico Corazzini, anche in virtù del fatto che i due schieramenti culturali hanno un denominatore comune nell'anti-positivismo, nell'irrazionalismo e nella fede nella rinascita letteraria dell'Italia.

<sup>710</sup> Corazzini S., *Considerazioni letterarie II*, op. cit., p. 142.

pescatore che gitti la sua rete in un vivaio, ben certo di trarnela gonfia e ricca di pesca.”<sup>711</sup>  
L'avverbio *alternamente* richiama la metrica libera corazziniana, che appunto si *alterna* a componenti tradizionali. E Corazzini prosegue:

Forse il novo metro adoprato quasi sempre dall'Orsini, non avrà gl'imitatori che in un periodo ebbero a profusione i metri barbari del Poeta nostro; ma non per questo il nobilissimo tentativo, dal quale il giovine riuscì vincitore, verrà posto in oblio; l'Orsini è una nuova promessa sbocciata a un tratto vividamente, e di luce troppo intensa perché venga oscurata dal tempo.<sup>712</sup>

Il riferimento agli *imitatori* presuppone che il verso orsiniano abbia una struttura riproducibile individuata dallo stesso Corazzini.<sup>713</sup> La recensione, focalizzata sull'aspetto metrico, prende le difese di Orsini intorno al quale scoppia una polemica tra il 1901 e il 1904, dato che “vaste discussioni suscitarono i componenti di Orsini al loro primo apparire determinando tra i critici e i poeti schieramenti opposti.”<sup>714</sup>

Lo scalpore dell'opera orsiniana scaturisce dalla sua novità tematica e metrica. Se in *Apriamo i vetri*<sup>715</sup> invita al rinnovamento letterario per adeguarsi al pensiero moderno, nella *Prefazione di Fra terra ed astri* teorizza un programma di rinnovamento propugnando lo stacco dall'estetismo e dal classicismo a favore di una poesia interiore consonante con lo spirito:

La poesia non deve essere [...] virtuosità d'oziosi, ma sintesi e sostanza di vita, rivelazione agitatrice di coscienza, luce d'anima, intimità di pensiero, colore di sentimento, volo di fantasia. Più volte leggendo poesie moderne d'ammirato artificio, mi è tornato a mente quel tale che insegnava come si facciano i cannoni: si piglia un buco e si cola intorno il ferro. E così que' versi: dentro alle parole e a' suoni c'è il buco, il vuoto dell'anima.<sup>716</sup>

Rifiutando una poesia che non sia coincidenza fra *Forma e Contenuto* Orsini denuncia “la non corrispondenza delle vecchie forme poetiche al contenuto dell'anima nuova”<sup>717</sup> e si accosta a Corazzini per quanto riguarda la trascrizione interiore, di cui il verso libero è lo strumento migliore.

---

<sup>711</sup> *Ibidem.*

<sup>712</sup> *Ibidem.*

<sup>713</sup> Simile deduzione si basa sul metodo esposto da Lo Cascio: TESI: Corazzini ha individuato il modo in cui è costruito il verso orsiniano. ARGOMENTO: Orsini, forse, non avrà degli imitatori, ma potrebbe anche averne. REGOLA GENERALE: il verso che ha degli imitatori deve esser dotato di una struttura riproducibile, poiché senza di essa non potrebbe essere imitato. Cfr. Lo Cascio V., *Persuadere e convincere oggi: nuovo manuale dell'argomentazione*, Accademia Universitaria Press, 2011. Questo ragionamento, alla luce delle considerazioni sul verso libero, risulta molto importante: per molti poeti il verso libero non è più tale se può essere imitato; inoltre, il *forse* corazziniano nasce dal fatto che gli imitatori, dopo l'epoca carducciana e dannunziana, non sono più tollerati, e dunque ci si augura che ogni grande poeta sia unico, e che non dia seguito a scuole o correnti di seguaci.

<sup>714</sup> Villa A. I., *Scoperte e recuperi corazziniani [I]*, op. cit., p. 168.

<sup>715</sup> Orsini G., *Giace anemica la Musa*, in Id., *Fra terre ed astri*, op. cit.

<sup>716</sup> Orsini G., *Prefazione*, op. cit., p. 222.

<sup>717</sup> Villa A. I., *Scoperte e recuperi corazziniani [I]*, op. cit., p. 169.

Entrambi inoltre ricorrono a versi tradizionali disposti liberamente, senza intaccarne eccessivamente la struttura interna.<sup>718</sup> Questo accade perché il versoliberismo degli esordi si manifesta, tecnicamente, ricorrendo al materiale offerto dalla tradizione.

Una coincidenza fra *Forma* e *Contenuto* emerge già nel 1876 quando Orsini si pronuncia contro la rima ed il verso nel saggio *La rima e la poesia italiana*, dove sostiene che, sebbene verso e rima aumentino l'effetto sonoro, essi “sono di certo un impedimento all'esatta significazione di quello che è l'anima del poeta.”<sup>719</sup> Suggestisce dunque la ricerca di una nuova forma metrica.

Riguardo l'innovazione metrica di Orsini/Gnoli è utile la recensione di Graf, che appunto spiega in che cosa consista tale novità:

L'*Orpheus* è tutto scritto in quartine, liberamente composte di settenarii, ottonarii, novenarii e decasillabi. L'endecasillabo vi appare assai di rado [...]. Settenarii, ottonarii, novenarii e decasillabi hanno assai varia l'accentatura, e quanto agli ottonarii e ai decasillabi, il poeta rifugge, più che può, dagli accenti usuali, che han troppo del rilevato, e intronano facilmente l'orecchio.<sup>720</sup>

Se non fosse per il riferimento alla forma della quartina potremmo avere l'impressione di leggere un commento sulla metrica libera corazziniana. Tuttavia l'impiego della rima distingue sostanzialmente i due poeti: Orsini, contrariamente a Corazzini, adopera sistematicamente tale istituto metrico:

L'ordine, pressoché costante delle rime: il primo verso rima col quarto; il secondo e il terzo, tra loro.<sup>721</sup>

Mentre l'uso ardito dell'*enjambement* permette di riaccostarlo a Corazzini:

Abbastanza frequente il trapasso della frase d'un in altra quartina.<sup>722</sup>

La chiusa della recensione, infine, testimonia l'ostilità per i versoliberisti:

---

<sup>718</sup> All'interno dell'ambito tradizionale è ravvisabile un collegamento anche fra Corazzini e Arturo Onofri, le cui *Liriche* giustappongono i moduli strofico-versali tradizionali, a prevalenza di endecasillabi, doppi settenari e versi lunghi di matrice barbara, richiamando a livello mensurale del singolo verso le misure tradizionali. Un simile richiamo è ravvisabile in Corazzini, dove però le misure versali tradizionali risultano minate dall'interno. Bertoni, inoltre, intravede nella poetica crepuscolare di Onofri un collegamento alla lezione di Corazzini, il cui fondamento filosofico però, più che all'orfismo, è ispirato al misticismo platonico. Cfr. Bertoni A., *Dai simbolisti*, op. cit., p. 238.

<sup>719</sup> Gnoli D., *La rima e la poesia italiana*, in “Nuova Antologia”, serie II, III, 12, 1876, p. 708.

<sup>720</sup> Graf A., *Anime di poeti. Giovanni Bertacchi. Giulio Orsini*, in “Nuova Antologia”, CX, 775, 1° aprile 1904, p. 432.

<sup>721</sup> *Ibidem*.

<sup>722</sup> *Ibidem*.



Qualcuno disse che l'Orsini s'era buttato a far versi liberi perché non gli riusciva di fare i non liberi.<sup>723</sup>

Dunque la disposizione libera dei versi tradizionali non sempre garantisce che si vengano considerati poeti. Tuttavia il pronome *qualcuno* suggerisce una transizione estetica che divide il pubblico in sostenitori e detrattori: l'idea di verso libero è *in fieri*, come dimostra anche l'inchiesta inaugurata da Marinetti qualche anno dopo.<sup>724</sup>

Ad Orsini spetta il primato cronologico del verso libero, dato che la sua metrica è la prima ad essere intesa e considerata libera,<sup>725</sup> come conferma Altomonte<sup>726</sup> vedendovi “il genio creatore” del verso libero in Italia.

Infatti, sebbene nuove vie di espressione euritmica siano state tentate, Orsini adotta un verso libero che “libera effettivamente la poesia da molti ceppi di metodo e di clausura ritmica, la trasforma quasi in un periodo sonoro, armonioso, musicale, ove il verso sgorga in varie misure con quella cadenza naturale di accento che la forte emozione lirica spontaneamente determina.”<sup>727</sup>

Conclude Altomonte:

Il *metro libero* fu proclamato ed affermato in Italia nel 1904 con *Fra terra ed astri* di Giulio Orsini. Ma la scuola del metro libero si può dire sorta, discussa, diffusa durante l'anno 1906. Vi ha contribuito il successo di un libro [...]. Accenniamo al secondo volume di Orsini, quello che ha per titolo *Jacovella*.<sup>728</sup>

Tale primato procura alla poesia di Orsini numerosi imitatori fra cui, secondo Carlo Mariotti, va annoverato lo stesso Corazzini, rimproverato per aver imitato Orsini nelle *Aureole*:

io vorrei, però, si liberasse dalla fregola dei tentativi nel nuovo, ché le tre o quattro poesie del libro ove il Corazzini s'arrabatta fra i versi sbagliati alla Giulio Orsini, si lasciano perdonare solo per il contenuto. Eppure il Corazzini non è poeta tale da mascherare il rachiticismo nelle forme consacrate dai classici nelle iperboliche libertà del nuovo stile! Ah, buono e dolcissimo amico Sergio, lascia gli Orsini agli orti di cavoli e all'ammirazione dei Govoni d'Italia; tu ritorna con fede ai begli orti di rose pagane, e ne avrai profumo e bellezza!<sup>729</sup>

---

<sup>723</sup> *Ibidem*.

<sup>724</sup> Aa. Vv., *Enquête internazionale*, op. cit.

<sup>725</sup> In questa prospettiva l'anis sillabismo è concepibile come tratto fondante del verso libero, ma questo vale limitatamente al periodo in cui è percepito come tale.

<sup>726</sup> Altomonte R., *Bilancio poetico del 1905*, “Il Bibliografo”, novembre 1906.

<sup>727</sup> Il riferimento alle forme euritmiche precedenti allude forse alla non libertà del verso dannunziano. Infatti in esso sono ravvisabili il metodo e la clausura ritmica, come già denunciò a suo tempo Lucini. Da tali parole, inoltre, traspare una concezione di verso libero funzionale alla trascrizione interiore. Cfr. *Ivi*, p. 15.

<sup>728</sup> *Ibidem*.

<sup>729</sup> Mariotti C., *Parlando d'arte e di poesia*. [...] *Un libro di versi di Sergio Corazzini*, “L'Unione Sarda”, 26 luglio 1905.

L'insofferenza verso il nuovo espressa da Mariotti è una conseguenza del clima culturale dove, pur di differenziarsi dalla Triade, si tentano sperimentalismi sempre più azzardati. Lo stesso Corazzini è consapevole di questo malessere, come emerge dalla sua recensione a Chiesa.<sup>730</sup> Il termine *rachiticismo* si riferisce ai contenuti e denuncia una poesia vacua che tenta di riscattarsi attraverso i virtuosismi o gli sperimentalismi. Infine, “le tre o quattro poesie” probabilmente sono quelle delle *Aureole* in versi liberi, considerati anche *versi sbagliati*, a conferma del clima ostile in cui è immersa la metrica libera.

#### 4.5 Govoni

La conoscenza di Govoni non risale al 1904 ma al 1903, come dimostrano una lettera ed alcuni prestiti govoniani.<sup>731</sup> L'ammirazione per lui è tale che Corazzini lo paragona a Mallarmè<sup>732</sup> e vede in lui un maestro più anziano ed esperto, capovolgendo il rapporto descritto nel romanzo di Martini.<sup>733</sup>

Corazzini, nella corrispondenza con Palazzeschi, lo considera un membro del gruppo perché è uno che comprende “interamente certe arti fuori della legge e se ne delizia.”<sup>734</sup> La *legge* potrebbe essere la metrica tradizionale: il verso libero diviene così simbolo di una comunanza letteraria. Gli elogi proseguono nella corrispondenza con Moretti, al quale dichiara di aver letto i manoscritti degli *Aborti*:

Mi diletta di infinite meravigliose immagini e di preziose rime: in complesso pensai esser Corrado uno dei nostri più grandi poeti giovani.<sup>735</sup>

Lo stesso Govoni, per vantarsi della paternità del verso libero, afferma che Corazzini mantiene per più di un anno i manoscritti dei *Fuochi d'artificio* e degli *Aborti*.<sup>736</sup> Tuttavia “Sergio

---

<sup>730</sup> Corazzini S., *Considerazioni letterarie I*, op. cit.

<sup>731</sup> Secondo Donini i due si sarebbero conosciuti nell'estate del 1904, al tempo di “Roma Flamma”. Cfr. Donini F., *Vita poesia*, op. cit., p. 129. Dal canto nostro, se concordassimo con tale datazione, il loro rapporto di poetica sarebbe posto troppo avanti nel tempo e non si spiegherebbe più la presenza di prestiti govoniani proprio nel momento in cui Corazzini era ben attento a mascherare le sue fonti.

<sup>732</sup> Corazzini S., *Per un poeta* [Recensione a Corrado Govoni, *Fuochi d'artificio*], “Giornale d'Arte”, 24 dicembre 1904, ora in Corazzini S., *Opere*, op. cit., p. 249. La citazione di coloro che hanno elogiato l'opera di Govoni mostra come Corazzini fosse costantemente informato sul versante critico.

<sup>733</sup> Donini F., *Vita e poesia*, op. cit., p. 128.

<sup>734</sup> Corazzini S., *Opere*, op. cit., p. 294.

<sup>735</sup> Corazzini S., *Opere*, op. cit., p. 304.

<sup>736</sup> Porcelli B., *Tradizione e personalità*, op. cit., p. 102, nota 2. Govoni C., *Ricognizioni romane, Sergio Corazzini*, “Il Popolo d'Italia”, 25 marzo 1943.

era arrivato al verso libero prima di Govoni, con la *Tipografia abbandonata* del 19 marzo 1903.<sup>737</sup> La questione si complica quando viene messa in discussione la natura metrica de *La tipografia abbandonata*.<sup>738</sup>

Al riguardo spicca, per forza argomentativa e profondità analitica, la posizione di Farinelli secondo cui Corazzini in questa lirica, sebbene voglia scardinare il sistema metrico, rispetta sostanzialmente le norme: i versi sono soprattutto settenari, endecasillabi, ottonari e novenari, mentre lo schema rimico crea un'eufonia non più compatta ma ancora operativa. Quindi *La tipografia abbandonata* non è un testo versoliberista perché segue più o meno le leggi prosodiche e cerca “un armonico intreccio di tempi musicali.”<sup>739</sup> In Corazzini non vi è alcuna riduzione prosastica, contrariamente a quanto è già avvenuto in Govoni che, con *Armonia*, mostra un versoliberismo perfettamente funzionante.<sup>740</sup>

La complessità dell'argomento dipende dal fatto che “certe soluzioni espressive [...] sono nell'aria”<sup>741</sup> e quindi è estremamente difficile identificare la paternità del versoliberismo. Dal canto nostro, basandoci sui principi di *Alterità e Relazionalità*, di *Forma e Verso*,<sup>742</sup> il primato versoliberista appartiene indubbiamente a Corazzini, il cui primo componimento in versi liberi sarebbe addirittura *Romanzo sconosciuto*.

Soffermandoci sui componimenti in cui è più forte l'influsso govoniano,<sup>743</sup> ricordiamo *La chiesa venne riconsacrata* e *Toblack*, i cui numerosi motivi sono propri anche dei poeti belgi. Il repertorio corazziniano, infatti, sebbene tragga molti elementi da quello govoniano, rimane pur sempre legato ai poeti francesi: conventi, ospedali, cimiteri, chiese, orti, campane, fanali, specchi, ceri, rose e sangue, anima e cuore.<sup>744</sup>

Al contrario sono sicuramente di provenienza govoniana luoghi, oggetti e personaggi religiosi, oltre che termini indicanti passività spirituale, quali *nostalgia* e *malinconia*. Sul piano metrico, “l'alternanza di versi lunghi e brevi può trovare la sua naturale origine in Govoni.”<sup>745</sup>

L'immaginesimo compiaciuto della *Chiesa venne riconsacrata* riflette quella fissazione di “animistiche addizioni oggettuali, di paragoni azzardati e di geometrie chiuse e inquietanti” propria

---

<sup>737</sup> Donini F., *Vita e poesia*, op. cit., pp. 100, 259-60. Di diverso parere è Farinelli, secondo cui Govoni nel crepuscolarismo vanta la primogenitura in termini metrici. Cfr. Farinelli G., *Perché tu mi dici poeta?*, op. cit., p. 24.

<sup>738</sup> Corazzini S., *La tipografia abbandonata*, “Marforio”, 19 marzo 1903.

<sup>739</sup> Pupino A. R., *Strategia della negazione*, op. cit., p. 44.

<sup>740</sup> Farinelli G., *Perché tu mi dici poeta?*, op. cit., p. 124.

<sup>741</sup> Solmi S., *Sergio Corazzini*, op. cit., p. XXIX.

<sup>742</sup> Cfr. primo capitolo.

<sup>743</sup> I testi che presentano influssi govoniani sono: *Scritto sopra una lama* (“Marforio”, 24 giugno 1903); *La chiesa* (“Fracassa”, 12 luglio 1903); *La Madonna e il suo lampioncello* (“Fracassa”, 17 settembre 1903); *Chiesa abbandonata* (“Rugantino”, 29 ottobre 1903); *La chiesa venne riconsacrata...* (“Giornale d'Arte”, 2 luglio 1904); *Toblack*; *Follie*; *Rime del cuore morto*. Cfr. Farinelli G., *Perché tu mi dici poeta?*, op. cit., pp. 121-2.

<sup>744</sup> Porcelli B., *Tradizione e personalità*, op. cit., p. 105.

<sup>745</sup> *Ivi*, pp. 116-7.

di Govoni.<sup>746</sup> Da questa prospettiva si distingue anche *Per organo di Barberia* grazie al motivo del singhiozzo dell'organo.<sup>747</sup>

#### 4.6 Influenze assenti o marginali

Il versoliberismo corazziniano si contraddistingue per l'assenza di determinati influssi metrici che nella cultura contemporanea occupano notevole spazio. Al riguardo, è significativa la metrica barbara carducciana, la cui scomparsa è addirittura proclamata dallo stesso Corazzini.<sup>748</sup>

Nella stessa prospettiva rientra il semiritmo, la cui assenza è legata al fatto che la metrica corazziniana non si basa sul fattore visivo dato che non allude mai<sup>749</sup> alla tradizione tramite una forma eidetica, regolare od irregolare che sia. Non è però dello stesso parere Tito Marrone che in una recensione giudica come semiritmo *La chiesa venne riconsacrata* dove il poeta “si sforza a dir molto in una maniera nuova, e riesce a dir poco in un modo che, se è nuovo, non è per questo bello.”<sup>750</sup>

Probabilmente Marrone impiega il termine *semiritmo* perché coglie un intento parodico nella *Chiesa venne riconsacrata*, di cui nota una disposizione tipografica estranea alla tradizione. Tuttavia il suo giudizio è errato e privo di un riscontro testuale: il componimento, se fosse veramente un semiritmo, dovrebbe visivamente rimandare alla tradizione, ma ciò non avviene.

Riguardo gli influssi parziali nella metrica libera corazziniana, un ruolo di tutto riguardo è svolto dalla metrica whitmaniana, la cui conoscenza diretta da parte di Corazzini è suggerita dalla citazione di Whitman nella recensione a Govoni. Inoltre Corazzini si pronuncia sulla tecnica metrica whitmaniana, individuandone l'originalità nel suo essere “insofferente di metrica e di rima.”<sup>751</sup>

Infine, nella recensione a *Le canzoni rosse* di De Maria<sup>752</sup> è presente un riferimento a Whitman, le cui “meravigliose epiche” fanno fremere di entusiasmo Corazzini. Tuttavia tali testimonianze non garantiscono una conoscenza diretta di *Foglie d'erba*, i cui versi circolano in Italia attraverso numerosi trattati metrici, primo fra tutti quello di Jannaccone.<sup>753</sup>

---

<sup>746</sup> Farinelli G., *Perché tu mi dici poeta?*, op. cit., p. 122.

<sup>747</sup> Donini F., *Vita e poesia*, op. cit., p. 164.

<sup>748</sup> Cfr. il par. del presente capitolo “Desiderio di fama e ricerca dell'originalità”.

<sup>749</sup> Si potrebbe intravedere un'allusione a simile forma metrica nel primo sonetto di *Toblack*, che appunto presenta un'anomalia visiva.

<sup>750</sup> Proseguendo nella lettura emergono la polemica contro il nuovo, l'incertezza sulla denominazione delle nuove forme metriche ed il successo dei semiritmi di Capuana. Vd. Tito M., Recensione a *L'Amaro calice*, “Avanti della Domenica”, 12 febbraio 1905.

<sup>751</sup> Corazzini S., *Per un poeta*, op. cit., p. 249.

<sup>752</sup> Id., recensione a De Maria F., *Le canzoni rosse*, op. cit., p. 254.

<sup>753</sup> Jannaccone P., *La poesia di Walt*, op. cit.

Riguardo Palazzeschi, col quale Corazzini intrattiene un rapporto esclusivamente epistolare,<sup>754</sup> la recensione ai *Cavalli bianchi*<sup>755</sup> testimonia una conoscenza delle cellule ritmico-sillabiche quantitative perché le riflessioni sulla melodia si concludono con l'identificazione dell'anfibraco<sup>756</sup> come connotato ritmico palazzeschiano.

Infine *Lanterna*,<sup>757</sup> letta da Corazzini poco prima di morire, presenta un elemento centrale della poetica corazziniana: la dialogicità. Infatti il crepuscolarismo centrifugo della raccolta, complicato dall'introduzione di personaggi parlanti, testimonia che Palazzeschi guarda al *Dialogo di marionette*.<sup>758</sup> *Torre burla*<sup>759</sup> invece potrebbe avere come fonti, oltre a *La mort de Tintagiles*<sup>760</sup> di Maeterlinck, anche *La finestra aperta sul mare*.<sup>761</sup>

---

<sup>754</sup> Palazzeschi A., *Corazzini non è morto*, "La Fiera letteraria", 19 dicembre 1948; poi *Introduzione* a Donini F., *Vita e poesia*, op. cit., pp. XII-XV.

<sup>755</sup> Corazzini S., recensione a Aldo Palazzeschi, *I cavalli bianchi*, "Sancio Pancia", 11 marzo 1906.

<sup>756</sup> Cfr. Pazzaglia M., *Teoria*, op. cit.

<sup>757</sup> Palazzeschi A., *Lanterna*, in Id., *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 33-67.

<sup>758</sup> Corazzini S., *Dialogo di marionette*, in Id., *Libro per la sera della domenica*, op. cit.

<sup>759</sup> Id., *Torre burla*, *ivi*, pp. 35-6.

<sup>760</sup> Maeterlinck M., *La mort de Tintagiles* [1894], Bruxelles, Actes-Sud-Labor, 1997.

<sup>761</sup> Farinelli G., *Perché tu mi dici poeta?*, op. cit., pp. 379-81.

## CAPITOLO IV

# ANALISI METRICA ED INTERPRETAZIONE DEI VERSI LIBERI CORAZZINIANI

### 1. Metodologia

#### 1.1 Analisi testuale: modello, realizzazione, scansione, esecuzione

Per la descrizione dello schema interno del verso libero corazziniano adottiamo, apportandovi qualche modifica, il modello proposto da Bertinetto:<sup>762</sup>

- Schema metrico: scheletro di base che definisce i limiti di metricità di ogni singolo verso e che si colloca su un livello puramente astratto.
  
- Realizzazione:<sup>763</sup> segmento linguistico che attualizza concretamente una delle infinite possibilità previste dallo schema metrico.
  
- Scansione
  - ✓ Scansione linguistica: andamento ritmico che si dà per ogni singolo verso, nel rispetto del materiale lessicale che lo riempie.
  
  - ✓ Scansione canonica: ogni forma di scansione storicamente privilegiata o istituzionalizzata.
  
- Esecuzione: realizzazione concreta irrilevante per la descrizione del verso.

---

<sup>762</sup> Bertinetto P. M., *Strutture soprasegmentali e sistema metrico. Ipotesi, verifiche, risposte*, in “Metrica”, I, 1978, pp. 7-8.

<sup>763</sup> Il termine, assente in Bertinetto, è tratto da Jakobson R., *Saggi di linguistica*, op. cit., pp. 181-218.

Mentre per Tomaševskij<sup>764</sup> l'*esecuzione* è il solo elemento analizzabile in quanto unico dato oggettivamente percepibile,<sup>765</sup> per noi essa è irrilevante perché “tutto ciò che un lettore, recitando o leggendo una poesia, introduce, non va considerato come una *proprietà* del componimento in questione.”<sup>766</sup>

Al contrario nella metrica libera la *scansione* è fondamentale, dato che non esiste uno schema tradizionale a cui ricondurre un'eventuale *realizzazione*.<sup>767</sup> Il poeta possiede invece un *codice personale* individuato dalla scansione linguistica, che diviene canonica qualora crei un nuovo canone metrico. Dunque non è ammissibile un'*esecuzione* incontrollata: lo *schema* coincide con la *scansione linguistica* stessa.

La *realizzazione* è individuata sulla base del concetto di *attesa*, ovvero della memoria ritmica costituita sia dal canone che dal contesto ritmico, sulla cui base si sceglie quali delle infinite possibilità previste dallo schema metrico acquisiscono concretezza: l'*orizzonte d'attesa* suggerisce le *realizzazioni* effettivamente esistite al tempo di Corazzini.<sup>768</sup> Una simile metodologia consente una descrizione oggettiva dello schema versale, evadendo il rischio dei molteplici esiti a cui invece conduce la sempre differente *esecuzione*.

## 1.2 Regole prosodiche

Per quanto riguarda la prosodia, adottiamo le stesse norme in vigore nella metrica tradizionale perché se “l'accento linguistico nel verso italiano è quasi sempre la sede dell'*ictus*”,<sup>769</sup> esso lo è anche in campo versoliberistico. Tuttavia durante la *scansione linguistica* prestiamo attenzione anche alle sillabe che non sono atone *a priori*, ma che potrebbero diventarlo in base alla posizione nella catena fonosintattica.

A tal fine riprendiamo la classificazione di Praloran/Tizi<sup>770</sup> che studia la disposizione degli accenti e degli schemi accentuativi in una prospettiva morfosintattica, con la consapevolezza che “i

---

<sup>764</sup> Tomaševskij B., *Sul verso* (1929), op. cit., pp. 187-204.

<sup>765</sup> Tomaševskij lascia al lettore la libera interpretazione metrico-ritmica dell'opera.

<sup>766</sup> Beccaria G. L., *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1975, p. 21.

<sup>767</sup> Il modello tripartito di Beltrami è inadeguato alla versificazione libera perché privo del concetto di *scansione* e dunque è inutile ai fini di una *realizzazione* oggettiva. Cfr. Beltrami P. G., *La metrica italiana*, op. cit., pp. 40-2.

<sup>768</sup> Le *realizzazioni* individuate in più testi dell'autore acquisiscono un carattere di certezza in virtù sia di un *principio di equivalenza* dislocato lungo tutta la produzione sia dell'esistenza di una consapevolezza versoliberistica.

<sup>769</sup> Praloran M., Tizi M., *Narrare in ottave. Metrica e stile dell'Innamorato*, Pisa, Nistri-Lischi, 1988, p. 21. I rari casi in cui un *ictus* cade su una sillaba atona si verificano quando il modello metrico non consente la coincidenza fra *ictus* e accento linguistico.

<sup>770</sup> *Ivi*.

risultati sono di volta in volta proposte di scansione, cui altre si possono affiancare, e che la scansione del verso non può mai essere del tutto neutra.<sup>771</sup>

Una questione da chiarire riguarda l'esistenza o meno di due *ictus* contigui o di più di due sillabe atone consecutive: secondo una teoria prosodica della lingua italiana “non è possibile la successione di due toniche né di tre atone, né all'interno di parola né nell'unità del gruppo fonetico.”<sup>772</sup> Dal canto nostro, allineandoci<sup>773</sup> a Pazzaglia,<sup>774</sup> Bausi-Martelli<sup>775</sup> e Beltrami,<sup>776</sup> accettiamo l'esistenza di entrambi i casi.

Nel caso di due *ictus* consecutivi parleremo di fenomeno del *contraccento* o *accento ribattuto* solamente quando uno degli accenti contigui non è debole, dato che molti accenti contigui si annullano in vista di proclisi. Inoltre, l'urto degli accenti coincide spesso, smorzandosi, con una sinalefe.<sup>777</sup>

Riguardo gli avverbi in *-mente* essi possono presentare un secondo accento d'appoggio perché già nei tempi antichi conservavano l'accento dell'aggettivo base, “tanto è vero che per lo più si scrivevano in due parole.”<sup>778</sup>

Per quanto concerne la *promozione ritmica*,<sup>779</sup> se nella metrica tradizionale essa interessa una parola proclitica in una posizione centrale della struttura endecasillabica,<sup>780</sup> nella metrica libera essa avviene in ottemperanza del *principio progressivo-regressivo*,<sup>781</sup> che a sua volta legittima anche l'impiego della sinalefe e dialefe, che altrimenti risulterebbero improprie per individuare una misura tradizionale all'interno di un testo versoliberistico.

Riguardo dieresi e sineresi, il rispetto delle norme prosodiche consente di distinguere un monosillabo da un bisillabo da un lato, di esser fedeli al *principio progressivo-regressivo* dall'altro. Soffermandoci sulla dieresi, ne reputiamo impropria l'applicazione in alcuni casi, soprattutto nei dittonghi propriamente detti. Nel dettaglio, la *i* non presenta dieresi:

---

<sup>771</sup> Beltrami P. G., *La metrica italiana*, op. cit., p. 45.

<sup>772</sup> *Ibidem*.

<sup>773</sup> Tale orientamento prosodico è stato assunto anche da Di Girolamo e da Bertinetto, i quali però hanno introdotto delle riserve. Il primo, infatti, sulla scia di Sesini, accetta l'esistenza di due accenti consecutivi solo se fra di essi si interpone una cesura; il secondo, invece, reputando la ‘pausa’ sempre ammissibile fra due accenti, accetta senza riserva l'esistenza di due *ictus* contigui ma, per quanto riguarda la possibilità di più di due sillabe atone consecutive, ne accetta l'esistenza a patto che la sequenza di sillabe atone contempli degli ‘accenti ritmici’, ovvero degli accenti secondari di appoggio che però non hanno valore metrico. Cfr. Sesini U., *L'endecasillabo: struttura e peculiarità*, «Convivium» XI, pp. 545-70; Di Girolamo C., *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, Il Mulino, 1976, p. 32; Bertinetto P. M., *Strutture soprasegmentali e sistema metrico. Ipotesi, verifiche, risposte*, in “Metrica”, I, 1978, p. 22.

<sup>774</sup> Pazzaglia M., *Manuale di metrica italiana*, Firenze, Sansoni, 1990, p. 55.

<sup>775</sup> Bausi F., Martelli M., *La metrica italiana. Teoria e storia*, Firenze, Le Lettere, 1993, p. 27.

<sup>776</sup> Beltrami P. G., *La metrica italiana*, op. cit., p. 48.

<sup>777</sup> Menichetti A., *Prima lezione*, op. cit., p. 19.

<sup>778</sup> Il suffisso *-mente* non è altro, come etimo, che l'ablativo del sostantivo latino *mens*, ossia ‘con animo’, ‘in modo’. Cfr. Menichetti A., *Prima lezione*, op. cit., p. 72.

<sup>779</sup> Il fenomeno consiste nel fornire di accento una parola che sarebbe stata proclitica.

<sup>780</sup> Menichetti A., *Prima lezione*, op. cit., pp. 72-3.

<sup>781</sup> Su tale principio cfr. paragrafo successivo.



- nei suffissi di origine francese: *-iero*; *-iere*; *-ieri*.
- quando deriva da *l*.
- se deriva da *iod* originaria latina, francese o germanica.<sup>782</sup>
- se preceduta da consonante geminata rispetto al latino: *dubbio*.
- se proviene da *ri*+vocale: *-arium*>*-aio*.
- se è puramente grafica: *cielo*; *lancia*; *bacio*.

La *u* non presenta dieresi:

- se in latino era una semiconsonante: *equo*, *lingua*.
- se la consonante precedente è raddoppiata.

Infine, la dieresi è inutile nei nessi vocalici bisillabici per natura quali:<sup>783</sup>

- nessi ascendenti: *ma-estro*; *re-ale*; *so-ave*.<sup>784</sup>
- nessi discendenti finali di parola: *finii*, *io*, *sia*, *miei*, *quei*, *guai*.<sup>785</sup>
- nessi atoni

Riguardo il pronome possessivo, in linea generale esso è tonico quando posposto al nome, atono quando anteposto, sebbene in Corazzini sia frequente l'impiego della dieresi nel pronome possessivo ed in quello personale, indipendentemente dalla loro posizione.

Per quanto concerne la cesura, la cui nozione è legittima solo per versi lunghi quali l'endecasillabo, i versi doppi e quelli composti, essa interessa la *scansione* del verso e non l'*esecuzione*, che è infatti subordinata alla sintassi, al significato e all'espressività. Inoltre essa

<sup>782</sup> La parola *gioia* soggiace alla *regola del trittongo*, secondo cui, almeno fino ai primi del Novecento, era lecito utilizzare come monosillabi all'interno del verso i nessi finali *-oio*; *-aio*; *-eia*. Tuttavia, in corrispondenza di una *iod*, tali nessi restano bisillabici. Cfr. Menichetti A., *Prima lezione*, op. cit., p. 40.

<sup>783</sup> *Ivi*, p. 46.

<sup>784</sup> A tale categoria vanno aggiunti i vocaboli (tutti con dieresi) *quieto*, *scienza*, *lussurioso*, *sufficiente*, *visione*, *affettuoso*, la dieresi dei quali è frequentissima a causa del latinismo prosodico.

<sup>785</sup> Tuttavia vigeva una certa libertà sillabatoria se il nesso discendente non è finale di parola.

rivela saltuarimente una struttura ritmica, dato che “la determinazione della presenza della cesura e della sede che occupa, pur non influenzando di per sé l’esecuzione, può dare utili indicazioni metrico-stilistiche.”<sup>786</sup>

In conclusione, ricordiamo che l’osservazione rigida della prosodia è fuorviante sia perché Corazzini, possedendo una scarsa conoscenza delle lingue classiche, non è in grado di realizzare una *scansione* basata sull’etimologia della parola, sia perché probabilmente egli ha trasferito in campo versoliberistico l’uso frequentissimo della sineresi e l’amore per la dieresi che lo contraddistinguono nella metrica tradizionale. L’elasticità normativa riguarda anche i latinismi che, se in passato presentano spesso la dieresi, dal Sette-Ottocento se ne privano, legittimando l’impiego della variante più consona alle esigenze sillabiche del momento, sebbene generalmente la dieresi d’eccezione ricorra quando precede una pausa.

### 1.3 Principio progressivo-regressivo

Per realizzare il computo sillabico dei versi liberi adottiamo la legge dinamica di Tynjanov, secondo cui all’interno dei componimenti vige una legge dinamica fondata su singoli conflitti:

L’unità dell’opera non consiste in un’entità chiusa e simmetrica, ma in un’integrità dinamica con un suo proprio sviluppo; tra i suoi elementi non si frappone il segno statico di addizione e uguaglianza, ma c’è sempre il segno dinamico della correlazione e dell’integrazione. [...] L’arte vive di questa interazione, di questa lotta. Se non si percepisce la sottomissione, la deformazione di tutti gli altri fattori ad opera del fattore costruttivo, non esiste fatto artistico.<sup>787</sup>

Il ragionamento di Tynjanov poggia sul presupposto che il principio elementare del metro sia il raggruppamento dinamico del discorso in base agli accenti, con la conseguenza che un verso non è veramente tale se non all’interno di una sequenza:<sup>788</sup> un gruppo metrico è concepito come unità grazie ad un’anticipazione dinamica del gruppo metrico seguente ed analogo.

Il raggruppamento avviene attraverso l’anticipazione dinamica della successione metrica e la risoluzione metrica dinamico-simultanea, che unifica le unità metriche in gruppi superiori o interi metrici. Il metro, dunque, ha una caratteristica progressiva-regressiva, con la conseguenza che se l’anticipazione è un elemento di propulsione progressiva del raggruppamento, la risoluzione agisce in senso regressivo.

Il ritmo poetico è così fondato sulla designazione di qualsiasi gruppo metrico come unità attraverso un principio progressivo-regressivo: si anticipa un gruppo seguente ed analogo dando

<sup>786</sup> Menichetti A., *Prima lezione*, op. cit., pp. 17-8.

<sup>787</sup> Tynjanov J., *Il problema*, op. cit., p. 14.

<sup>788</sup> Pazzaglia M., *Teoria*, op. cit., p. 22.

luogo ad un sistema metrico nel caso l'anticipazione giunga a compimento, ovvero trovi un'analogia strutturale nei versi susseguenti al primo.

Se l'anticipazione non si conclude nel gruppo a cui tende, invece, essa rimane come elemento dinamizzante: il metro come sistema viene sostituito dal metro come principio dinamico, come orientamento sul metro, come equivalente del metro.<sup>789</sup>

Dunque, se nel metro regolare la misura è data dalla piccola unità desunta dalla serie, nel verso libero la misura è la serie stessa, al cui insieme si estende l'anticipazione dinamica, la cui irrisoluzione nella serie successiva dinamizza la sequenza, che si rivela asimmetrica ed imprevedibile.

Il metro inteso come principio dinamico, però, non consente l'individuazione di un codice personale ben definito, con la conseguenza che la grafica ricopre un ruolo fondamentale nella percezione dell'unità metrica: l'a capo individua sia il ritmo che il metro.

La struttura grafica determina un sistema di intonazione e di pausazione che connette i vari enunciati verbali all'interno del verso, suggerendone una determinata esecuzione, in una prospettiva più ampia che riguarda i sintagmi fonici, il loro timbro e durata. La segmentazione versale crea, attraverso il principio progressivo-regressivo, una relazionalità basata sull'omogeneità tonale, sulle cadenze ravvicinate e sul tempo regolato.

Il primo verso acquisisce spesso il valore di modello ritmico, connotandosi come una prima proposta mensurale sulla quale si strutturano tutte le altre misure della strofa, le quali vengono sottoposte ad un processo di *equalizzazione* parziale, dato che l'individuazione della struttura ritmica non richiede necessariamente simmetrie perfette.

Il principio progressivo-regressivo semplifica la maggior parte di quei casi in cui il computo sillabico è dubbio: l'eventuale impiego di sinalefi, dialefi, dieresi e sineresi è finalizzato all'*equalizzazione* dei versi alla struttura ritmica e sillabica presentata dal primo verso della serie.

Quando è il computo del primo verso a risultare dubbioso, occorre prendere come guida un verso il cui computo non sia dubbio e al quale possa essere ricondotto il primo verso della serie: la struttura di tale verso, coincidente con quella del primo, costituisce l'impulso ritmico su cui si basano tutti gli altri versi.

L'identificazione di un gruppo metrico è possibile da un lato perché la propulsione progressiva del raggruppamento, secondo cui i gruppi metrici successivi al primo si strutturano sulla base dello stesso, anticipa gruppi identici, dall'altro perché la risoluzione agisce in senso regressivo, evidenziando un'eventuale forma metrica formata dall'insieme dei vari gruppi.

---

<sup>789</sup> Tynjanov J., *Il problema*, op. cit., p. 36.

Dato che qualunque modello ritmico si concretizza attraverso le parole che concorrono a realizzare un elemento, parte di esso o più di un elemento,<sup>790</sup> la struttura ritmica di un verso libero è individuabile solo *a posteriori*, dopo la lettura dei primi versi. Infatti, l'assenza di un asse paradigmatico dato *a priori* dalla tradizione costringe ad individuare il ritmo sull'asse sintagmatico, dove si manifesta attraverso la ripetizione di determinati elementi. Ne consegue un verso garante del ruolo attivo del lettore, chiamato appunto ad assecondare ed interpretare liberamente, durante la lettura, le leggi del testo.

Il principio progressivo-regressivo non è estraneo all'orizzonte d'attesa perché la fisionomia di un verso dipende anche dalla dimensione storico-istituzionale. Infatti, se da un lato la forma metrica è data dalla segmentazione del discorso in blocchi progressivo-regressivi e da parallelismi sistematici del materiale fonico, che organizzano i suoni in un discorso volto alla ripetizione parziale o totale della figura stessa, dall'altro lato essa si è istituzionalizzata in tradizioni ed in modelli versali con cui i poeti successivi si confrontano dialetticamente.

Un'effettiva presenza di tale principio nella cultura contemporanea è testimoniata da Gustave Kahn:

La strophe est engendrée par son premier vers, le plus important en son évolution verbale. L'évolution de l'idée génératrice de la strophe crée le poème.<sup>791</sup>

Al riguardo Buzzi,<sup>792</sup> collegando la funzione ritmica alla pronuncia concreta, individua un *accento di impulsione* che dirige l'armonia del verso principale della strofe e che fissa i valori uditivi del primo verso, sulla cui base si modellano i versi successivi.

La presenza di un *accento impulsivo* che dirige l'intera strofa priva il metro di ogni valore normativo e suggerisce di osservare "l'autentica interazione tra le diverse componenti del linguaggio poetico"<sup>793</sup> per individuare il codice personale con cui è stato costruito quel determinato verso libero.

---

<sup>790</sup> Con il termine *elemento* si indicano le unità minime che formano i vari schemi di versi. Cfr. Boldrini S., *La prosodia e la metrica dei romani*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1992, p. 93.

<sup>791</sup> Il passo è tratto da un articolo pubblicato su «L'Echo de Paris» il 1° luglio 1891. Cfr. Le Hir Y., *Esthétique et structure du vers français d'après les théoriciens du XVIe siècle à nos jours*, Parigi, PUF, 1956, p. 169.

<sup>792</sup> Buzzi P., *Il verso libero*, op. cit., pp. 43-8.

<sup>793</sup> Cercle de Bakhtine, *Le discours dans la vie et dans la poésie*, in Todorov T., *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique (suivi de écrits du Cercle de Bakhtine)*, Paris, Seuil, 1981, p. 205, trad. it. parziale Michail Bachtin. *Il principio dialogico*, Torino, Einaudi, 1990.

#### 1.4 Metro e ritmo nell'individuazione di un codice

Il *principio progressivo-regressivo* dimostra che sillabe ed accenti non strutturano automaticamente il metro poiché ricevono una connotazione specifica dalla strofe che li sottopone ad una particolare stilizzazione e formalizzazione, che nel versoliberismo si identifica con un processo di *equalizzazione*.

Dunque sillabe ed accenti non hanno un valore assoluto ma relativo, con la conseguenza che il sillabismo diviene un mito:<sup>794</sup> all'ascoltatore è sufficiente percepire un'uguaglianza soltanto approssimativa fra verso e verso.<sup>795</sup> Tuttavia, tale approssimazione è valida solo se si basa su una convenzione condivisa fra autore e lettore.

Un codice personale va quindi studiato da una prospettiva storica: individuato un eventuale metodo con cui Corazzini costruisce il verso libero, occorre chiarire se tale metodo sia accettato o meno dai lettori. In caso affermativo si potrà parlare di *metro*, altrimenti il discorso verterà su un *codice personale* identificato su base ritmica.

La distinzione è sottile e fondamentale. Infatti nel caso di un *codice personale* accettato dai lettori Corazzini potrebbe liberamente deviare dalla norma che egli stesso si è imposto, ossia alludervi come se fosse un codice della tradizione. Ne consegue che tutte le letture versali alternative hanno il medesimo valore, indipendentemente dall'ottemperanza o meno del *principio progressivo-regressivo*. Nel caso non ci sia il sostegno del pubblico, invece, la fisionomia del *codice personale* è data esclusivamente dalle letture versali che rispondono al *principio progressivo-regressivo*.

In entrambi i casi comunque il metro del codice personale è individuato su base ritmica, ossia concependo metro e ritmo come totalmente coincidenti. Tale identificazione poggia sull'assunto che un sistema metrico sia costituito da determinate entità astratte, dette *metri*, che collegano un dato metro ad un dato ritmo.

Nella metrica libera l'assenza di una regola astratta a cui ricondurre il ritmo legittima il processo inverso, ossia l'ipotesi che a quel ritmo corrisponda un determinato metro conosciuto solo dall'autore nel momento della composizione, con la conseguenza che il ritmo diviene il metro stesso:<sup>796</sup> “il metro è una misura del ritmo.”<sup>797</sup>

---

<sup>794</sup> Lote G., *L'alexandrin d'après la phonétique expérimentale*, Parigi, 1913-1914, II, p. 534.

<sup>795</sup> Cohen J., *Structure du langage poétique*, Parigi, 1966, pp. 88-91.

<sup>796</sup> Salibra E., *Considerazioni*, op. cit., p. 297.

<sup>797</sup> Fubini M., *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane. I. Dal Duecento al Petrarca*, Milano, 1962 (1970 2° ed), pp. 27-9. Dello stesso avviso è Pazzaglia, secondo cui il ritmo è la misura, in quanto “componente decisiva della struttura della versificazione, in dinamico rapporto con le altre componenti, cui sarà meglio riconoscere un'altra funzione, più specificatamente melodica.” Cfr. Pazzaglia M., *Teoria*, op. cit., p. 44.

Considerando il ritmo come alternanza di due fasi o momenti,<sup>798</sup> l'arsi e la tesi, concepiamo la serie ritmica come un movimento sintagmatico costituito da rapporti dinamici sia fra i gruppi sillabici del verso, sia fra questi ed il verso. In tale prospettiva il ritmo crea, retroattivamente, una struttura costituita dalla sequenza ordinata dei suoni il cui fluire è composto in un'unità di durata.

In tal senso il verso è “numero e tempo regolato”:<sup>799</sup> la sua quantità aritmetica<sup>800</sup> si configura in un *tempo* che lo costituisce, commisurandolo ai versi successivi. In questa prospettiva il movimento arisco-tetico registra l'*anticipazione dinamica* della successione metrica<sup>801</sup> e la *risoluzione dinamico simultanea*.<sup>802</sup>

Il *principio progressivo-regressivo* si armonizza così con i due elementi indispensabili al costituirsi di una struttura ritmica: l'*impulso cinetico* e la sua *periodizzazione*.<sup>803</sup> Infatti l'*impulso* avviene con l'alternanza di arsi e tesi, la cui disposizione crea una *progressione* attraverso un'anticipazione dell'alternanza dei versi successivi, creando così un'attesa che potrà essere o meno soddisfatta; la *periodizzazione* dà luogo ad una *regressione* attraverso la percezione della regolarità con cui si alternano le arsi e le tesi; periodicità che, nelle sue varie manifestazioni, può dar luogo a delle figure, ovvero strutture o forme metriche.

Infine prendiamo le distanze dalla concezione del verso libero come puro ritmo perché “proprio le teorie del ritmo [...] non riescono a dir nulla di preciso a proposito del verso libero,”<sup>804</sup> dato che la considerazione del ritmo come elemento universale svaluta la storicità degli eventi metrici. Pertanto ricorriamo alle teorie ritmiche esclusivamente per l'analisi della *schema interno* del verso libero e non per spiegarne la natura. Infatti, il ritmo non è astorico né ridotto all'immanenza testuale: le sue modifiche e il predominio di un ritmo piuttosto che di un altro dipendono dal gusto estetico del momento, ossia dall'*orizzonte d'attesa*.<sup>805</sup>

---

<sup>798</sup> Pighi G. B., *Ritmi moderni*, in “Convivium”, XXIV (1956), pp. 686-701. Ora in *Studi di ritmica e metrica*, Torino, 1970.

<sup>799</sup> Dante A., *Convivio*, IV, II, 12. Il concetto è esplicito da Pazzaglia M., *Il verso e l'arte della canzone nel “De vulgari eloquentia”*, Firenze, 1967, pp. 155-76.

<sup>800</sup> Numero delle sillabe.

<sup>801</sup> Elemento di propulsione progressiva del raggruppamento.

<sup>802</sup> Essa agisce regressivamente ed unifica le unità metriche in gruppi superiori. Cfr. Tynjanov J., *Il problema*, op. cit., pp. 35-6.

<sup>803</sup> Pazzaglia M., *Teoria*, op. cit., p. 39.

<sup>804</sup> Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., p. 13.

<sup>805</sup> Il ritmo può esser visto come “un sistema di opposizione-concomitanza o come una dialettica di monotonia e variazione, di *fondo ritmico* e di *figura ritmica*.” Le ricorrenze si compongono dialetticamente con le attese eluse, sullo sfondo di una “prescrizione estetica, espressione d'un gusto che si oppone alla regolarità indifferenziata del ritmo, in contrasto, si direbbe, con la vulgata nozione di esso come ricorrenza di misure uguali.” Cfr. Pazzaglia M., *Teoria*, op. cit., p. 16.

## 1.5 Versoliberismo dialettico

La dialettica tra verso e strofa, ossia tra singolo elemento ed insieme, rende libero un verso dalla struttura tradizionale: nelle strofe irregolari i versi tradizionali non sono percepiti come tali perché il *metro tradizionale* è respinto a livello di sequenza.

Tale dialettica interessa anche i raggruppamenti sillabici tradizionali costituenti i versi composti, le cui unità non possono essere percepite in termini di metrica tradizionale perché, essendo concepite in un impianto anomalo, modificherebbero la dimensione ritmica e semantica della poesia stessa. Il verso composto, dunque, non va ricondotto alla tradizione sulla base di misure aritmetiche, bensì interpretato dialetticamente e sulla base di principi mensurali fondati su una nuova interpretazione del ritmo.

## 2. Il sistema della parola

L'organizzazione metrica del linguaggio, oltre agli *ictus* e alla posizione delle sillabe, comprende la strutturazione fonica del messaggio: ogni sequenza metrica si costruisce su "armonizzate ricorrenze e opposizioni foniche, commisurate alla segmentazione versale, conferendo particolare rilievo alle singole parole e alla dinamica del discorso, con un processo di formalizzazione e stilizzazione dei suoni che nel linguaggio corrente resta del tutto episodico."<sup>806</sup>

Il ritmo di un verso emerge dal *continuum* coincidente col linguaggio.<sup>807</sup> Il verso è così concepibile come una particolare e convenzionale *interpretazione*<sup>808</sup> di pause ed accenti inseriti nella catena sillabica, di cui costituiscono il materiale preistorico: un primitivo sottofondo meccanico superato poi in una costruzione strutturale. In tale prospettiva la natura linguistica del metro<sup>809</sup> assume rilevanza e richiede strumenti analitici estranei al fatto metrico perché:

---

<sup>806</sup> *Ivi*, pp. 45-6.

<sup>807</sup> Jakobson, individuando la *funzione poetica* nell'attenzione rivolta al messaggio stesso, sostiene che la strutturazione metrica è il mezzo primario per la messa a punto di tale focalizzazione, dato che "il prevalere della forma metrica sulla forma usuale del discorso dà necessariamente la sensazione di una configurazione doppia, ambigua." Vd. Jakobson R., *Saggi*, op. cit., pp. 189 e 202. Per Pazzaglia, invece, tale ambiguità emerge solo nel momento in cui si tenta di mettere in prosa il testo, ma non "mentre si recepisce attualmente il suo messaggio, la nuova dimensione gnoseologica che esso comporta." Vd. Pazzaglia M., *Teoria*, op. cit., p. 53.

<sup>808</sup> Il termine *interpretazione* presuppone implicitamente un'analisi del fatto metrico basata su elementi extratestuali, ossia i dati storici e culturali del periodo in questione.

<sup>809</sup> Ogni codice metrico accoglie soltanto alcuni indici ritmici potenziali della lingua di cui è composto. Al riguardo si può accogliere l'affermazione jakobsoniana che alla teoria dell'adeguamento assoluto del verso allo spirito della lingua

è difficile [...] valutare se la libertà dal ritmo sia libertà volontariamente acquisita o non piuttosto impossibilità di concepire il ritmo altro che come assente: per cui il poeta sarebbe intento non tanto a negare il ritmo quanto piuttosto a recuperare una dimensione vacante e fondamentale che il ritmo tentava di articolare ma che, in realtà, mascherava o eludeva. Forse il ritmo [...] ha avuto [...] la funzione [...] di mascherare [...] il vuoto. Il poeta [...] articolerebbe [...] la verità della parola: verità che essendo situata su quel discrimine incerto che corre tra follia e ragione, può esprimersi, al limite, anche nel balbettio e magari nel silenzio.<sup>810</sup>

Quindi il desiderio di esprimere “una dimensione vacante e fondamentale” spinge ad abbandonare il ritmo e cercare nuovi strumenti per esprimere quella verità paradossalmente falsata o celata proprio da quel ritmo che avrebbe dovuto esaltarla.<sup>811</sup> L’identificazione della verità col silenzio richiama la coincidenza fra *Forma* e *Contenuto* propria del verso libero organicistico,<sup>812</sup> evidenziando come il rinnovamento formale sia collegato ad esigenze espressive nuove che i vecchi istituti metrici non possono più soddisfare.

In quest’ottica il sistema della parola, sottolineando il modo in cui la forma interagisce col significato, è il metodo più adatto per l’analisi dei versi organicistici, di cui studiamo solamente la struttura fonica perché vogliamo identificare la struttura interna del verso corazziniano. Escludiamo dunque l’analisi della struttura morfosintattica e di quella lessicale.

## 2.1 Procedura

L’esame delle strutture foniche ha l’obiettivo di identificare quelle che Jakobson definisce strutture subliminari, sulla cui ragnatela si genera il testo.<sup>813</sup> Individuiamo così i nodi primari costruendo dei diagrammi che visualizzano le unità di tono primarie e secondarie<sup>814</sup> da un lato, le unità che compongono il colorito vocalico dall’altro.

---

oppone “la teoria della violenza organizzata esercitata sulla lingua dalla forma poetica.” Vd. Jakobson R., *Questions de poétique*, Parigi, 1973, p. 40. Da una prospettiva ritmica, dunque, lo *spirito della lingua* non è che una somma d’abitudini ritmiche proprie di un individuo o di una scuola poetica. Una riprova di ciò è il fatto che il verso italiano, anziché essere accentuativo, come appunto dovrebbe essere dato “il regime di accento libero della lingua”, è invece sillabico-accentuativo per influenza della versificazione francese. Cfr. Pazzaglia M., *Teoria*, op. cit., pp. 13-4.

<sup>810</sup> Agosti S., *Il testo poetico*, Milano, Rizzoli, 1972, p. 15.

<sup>811</sup> È un concetto alla base di molte teorie organicistiche, soprattutto in relazione al simbolismo francese, a Lucini e al suo gruppo. La ricerca della *Verità* nel silenzio, inoltre, è tema centrale del neomisticismo; infatti lo si ritrova in Corazzini ed in molta poetica crepuscolare. Sul neomisticismo crepuscolare cfr. Farinelli G., *Perché tu mi dici poeta?*, op. cit. Villa A. I., *Sergio Corazzini “poeta sentimentale”*, op. cit.

<sup>812</sup> Cfr. Kahn G., *Préface*, in Id., *Premiers poèmes*, Paris, Mercure de France, 1897, pp. 3-36. Lucini G. P., *Il Verso Libero*, op. cit.

<sup>813</sup> Musarra F., *Strutture foniche e semantiche nella poesia di Salvatore Quasimodo*, in Aa. Vv., *Salvatore Quasimodo. La poesia nel mito e oltre*, a cura di Finzi G., Bari, Laterza, 1986, pp. 108-9.

<sup>814</sup> Trubeckoj distingue tali unità in *alte* e *basse*. Cfr. Trubeckoj S., *Elementi di fonologia*, a cura di Mazzuoli Porru G., Torino, Einaudi, 1971, p. 230.



Analizziamo le strutture foniche considerando il sillabato secondo un'opposizione binaria tra *apici culminativi* e *tonalità basse*, senza distinguere fra tonalità basse, alte e più alte al fine di evitare pericolose soggettivazioni nella gradazione dell'intensità sonora.<sup>815</sup>

Le unità foniche evidenziate nei diagrammi non sono di per sé rappresentative di una certa particolarità fonica perché sono le più frequenti nell'apparato fonico italiano. È invece la loro posizione nella catena sonora a renderle primarie.<sup>816</sup>

Inoltre non aderiamo al metodo di Sasso<sup>817</sup> perché rifiutiamo qualsiasi tipo di costruzione associativa soggettiva. Alla classificazione e quantificazione dei nuclei sonori primari non facciamo seguire la ricostruzione delle reti di richiami acustici e semantici perché non ci occupiamo dei livelli di significazione.

## 2.2 Schema quantitativo ed accentuativo

Lo schema quantitativo e quello accentuativo, costruiti entrambi sull'alternanza fra sillabe toniche ed atone, segmentano analiticamente il verso in due modi totalmente differenti. Il primo non tiene conto dei confini lessicali, ossia suddivide o unisce le parole al fine di ottenere un piede classico. Il secondo raggruppa le sillabe toniche ed atone rispettando i limiti delle parole.

Un esempio concreto, basato sul secondo verso de *Il ritorno*, chiarirà il concetto. Il verso recita *Laggiù coronato* e dà luogo a due differenti segmentazioni in base allo schema adottato:

- Cellule quantitative: U - U U - U
- Schema accentuativo: bA bbAb

Nell'esempio lo schema accentuativo, contrariamente a quello quantitativo, non individua l'anfibraco perché la prima parola, rigorosamente separata dalla successiva, non può dar luogo ad una sequenza trisillabica.

---

<sup>815</sup> In quest'ottica la parola *disancorata* avrebbe sequenza b A1 b A2 b, la cui arbitrarietà emerge subito se confrontata ad una sequenza basata su un'opposizione binaria, b b b A b, che gode appunto di maggiore oggettività.

<sup>816</sup> Musarra F., *Strutture foniche e semantiche*, op. cit., p. 113.

<sup>817</sup> Secondo Sasso "i gruppi di lettere indicano [...] le tracce che i percorsi ideativi lasciano nel tessuto fonetico, vere e proprie linee logiche nascoste nell'aspetto timbrico della poesia, che sorreggono, guidano e fanno interagire in profondità le reti semantiche dell'enunciato." Vd. Sasso G., *Le strutture anagrammatiche della poesia*, Milano, Feltrinelli, 1982, p. 7. Sulla presa di distanza da tale metodologia cfr. anche Musarra F., *Risillabare Ungaretti*, Roma-Leuven, Bulzoni-Leuven University Press, 1992, pp. 21-2.

### **3. Analisi delle singole poesie**

Nella presente sezione forniamo, basandoci sui dati riportati nelle quattro appendici finali, un profilo metrico di ogni poesia versoliberista corazziniana. Nel paragrafo successivo, invece, l'insieme dei componimenti è osservato da una prospettiva che ne evidenzia l'evoluzione metrica e la strategia metrica sottesa.

#### **3.1 Romanzo sconosciuto**

La *forma*<sup>818</sup> pertiene alla metrica libera nonostante i versi presenti siano esclusivamente endecasillabi e settenari. Inoltre dall'osservazione dell'appendice 1 emerge che i versi con lo stesso schema sillabico sono pochi, dando luogo così ad una diffusa anisoritmia.

Lo scardinamento interno della tradizione potrebbe essere ricondotto, oltre che a Pascoli, a *Del giorno estremo*<sup>819</sup> di Morasso. Tale poesia infatti impiega metri eterogenei in funzione contrappuntistica e, nelle sue cinque strofe di lunghezza diseguale,<sup>820</sup> ricorda la *forma* di *Romanzo sconosciuto*.

Tali caratteristiche indeboliscono il giudizio di Donini secondo cui il componimento sarebbe il tentativo di cimentarsi, dopo l'abbandono del sonetto, "nel recitativo degli endecasillabi e dei settenari, ma con un procedere stentato e un abuso di motivi convenzionali che rivelano l'assoluta imperizia dell'autore."<sup>821</sup>

Riguardo lo schema accentuativo, constatiamo l'assoluta preponderanza dei *pattern* *Ab* e *bAb*, a cui si aggiunge la discreta presenza di *bA* e quella numericamente insignificante di *Abb*, che però non va sottovalutata perché le parole sdruciole sono uno stilema dannunziano.

Non notiamo invece nulla di rilevante nel colorito vocalico perché la distribuzione dei *pattern* è omogenea. Pertanto, avendo deciso di identificare la *struttura* sulla base dell'iterazione volontaria di uno *schema*,<sup>822</sup> reputiamo che il componimento ne sia privo.

Riguardo lo schema quantitativo, la preponderanza degli anfibrachi non è riconducibile a Palazzeschi perché il 25 gennaio 1903<sup>823</sup> Corazzini non ha ancora letto le poesie palazzeschiane

---

<sup>818</sup> Cfr. capitolo 1.

<sup>819</sup> Morasso M., *Del giorno estremo*, in Id., Borzaghi G., *Sinfonie luminose*, Genova, s.e., 1893. Secondo Giovannetti e Lavezzi sarebbe una delle prime liriche italiane in versi liberi. Cfr. Giovannetti P., Lavezzi G., *La metrica*, op. cit., p. 223.

<sup>820</sup> Eccetto la prima e l'ultima, entrambe di otto versi.

<sup>821</sup> Donini F., *Vita e poesia*, op. cit., p. 34.

<sup>822</sup> In caso contrario i fenomeni registrati sono semplicemente *materiali da costruzione* legati all'espressione verbale. Cfr. cap. 1.

<sup>823</sup> Data di pubblicazione di *Romanzo sconosciuto*.

connotate ritmicamente dall'anfibraco. Tale presenza va invece collegata alla dialogicità del testo perché i componimenti connotati dialogicamente registrano la frequenza di tale piede.<sup>824</sup>

Il secondo piede più frequente è lo spondeo, il cui numero è direttamente proporzionale al *pattern* accentuativo *Ab*. Esso si connota dunque come un riflesso strutturale della maggioranza delle parole piane nella lingua italiana.

### 3.2 La tipografia abbandonata

La disposizione dei versi in lasse aperte richiama *Romanzo sconosciuto*, da cui però si differenzia perché la centralità dell'endecasillabo e del settenario è contestata dalla presenza di versi con una curvatura ritmica alternativa. Altro punto di contatto è la strategia dell'innovazione interna: gli endecasillabi e i settenari hanno schema sillabico unico.

Riguardo gli altri versi, l'ottonario registra una discreta presenza, mentre sono numericamente uguali decasillabi, novenari e quinari. Inoltre l'accostamento dell'ottonario al settenario crea anisosillabismo nel caso si opti o meno per una dialefe, una sinalefe, una sineresi o una dieresi.

I dati in appendice confermano la tesi di Giovannetti, secondo cui l'irrequietezza metrica si manifesta in due maniere differenti all'interno della poesia: nella prima parte vi è un'eterometria riconducibile alle modulazioni laudistiche perché i versi 45-8 corrispondono a novenario, quinario, settenario; nei versi successivi, invece, si impone una serie di settenari ed endecasillabi, "entro la quale un isolato ottonario (v. 53) costituisce tuttavia un disturbo irriducibile."<sup>825</sup>

Tale suddivisione richiama la dicotomia fra polo leopardiano e dannunziano:<sup>826</sup> se nella prima parte è ravvisabile un influsso dannunziano, nella seconda emerge un paradigma leopardiano a cui allude quell'ottonario isolato fra due endecasillabi, i quali appunto nella tradizione leopardiana accompagnano il settenario.

L'anisoritmia è data dall'alternanza di versi piani, tronchi e sdrucchioli che però non annullano l'eufonia delle rime, esaltata nell'ultima strofa dalla disposizione geometrica di settenari ed endecasillabi e dall'alternanza precisa della rima. Infine la dominante endecasillabica emerge chiaramente nell'ultimo verso dove il poeta ricorre ad uno stridente pleonasma, una sorta di *zeppa*,<sup>827</sup> pur di salvare l'endecasillabo. Tale presenza della tradizione non è segno di gofaggine

---

<sup>824</sup> Tale rapporto tra l'anfibraco e i componimenti dialogici emerge dai dati riportati nelle appendici.

<sup>825</sup> Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., p. 113.

<sup>826</sup> Cfr. cap. 3.

<sup>827</sup> "Solo alla fine, una buona cadenza rianima i versi, ma l'ultimo guasta tutto, con la zeppa di quel *vi*, che per salvare l'endecasillabo offende la grammatica." Vd. Donini F., *Vita e poesia*, op. cit., p. 44.

metrica, come afferma certa critica,<sup>828</sup> bensì la conseguenza del tentativo di scardinare il metro operando all'interno dello schema sillabico.

Passando allo schema accentuativo notiamo le stesse caratteristiche di *Romanzo sconosciuto* per quanto concerne i *pattern Ab* e *bAb* mentre per *Abb* si registra una frequenza legata all'influsso dannunziano ravvisabile in quelle "forme di simmetrizzazione"<sup>829</sup> cozzanti col "balbettio ecolalico, connesso alla fitta serie di rime e di assonanze."<sup>830</sup>

Riconduciamo tale contrasto all'assenza dell'*oratio perpetua* che, sebbene preannunziata sia dalle forme di simmetrizzazione sia dalla fitta serie di rime e assonanze, è disattesa perché la ripetitività dei lemmi blocca il discorso su se stesso,<sup>831</sup> impedendo uno svolgimento discorsivo fluido. In conclusione le parole sdruciole<sup>832</sup> sono una traccia dell'influsso dannunziano da cui Corazzini non riesce completamente a staccarsi.

Riguardo il colorito vocalico, i *pattern Oe* ed *o* hanno una discreta presenza priva però di valore strutturale perché l'iterazione dei vocaboli che li contengono ha valore semantico piuttosto che formale. La loro presenza, dunque, non è legata ad una volontarietà formale e pertanto non possiamo individuarvi un *sistema della parola* su base vocalica.

La situazione cambia per lo schema quantitativo, dove la dicotomia strutturale degli schemi sillabici si ripropone attraverso un elevato numero di trochei da un lato, di anfibrachi dall'altro. A metà strada, quasi a voler costituire una sorta di ponte o di bilanciamento fra i due piedi, si collocano i peoni terzi.

### 3.3 *Trittico*

La struttura metrica si pone nel solco delle due precedenti poesie analizzate, mostrandoci un Corazzini che crea varietà operando all'interno degli schemi sillabici. Infatti la prevalenza di endecasillabi e settenari si manifesta attraverso schemi sillabici interni diversi che creano così una certa anisoritmia, alimentata anche dalla quasi impercettibile presenza di un ottonario, un novenario ed un quinario.

---

<sup>828</sup> Pupino A. R., *Strategia della negazione*, op. cit., p. 45. Porcelli B., *Tradizione e personalità*, op. cit., p. 153.

<sup>829</sup> Le anafore, i polisindeti dei primi quattro versi e i due *enjambements*, ai vv. 49-50 e 51-52, costruiti secondo una dinamica perfettamente parallela.

<sup>830</sup> Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., p. 113.

<sup>831</sup> Notiamo che la rima identica non è altro che una conseguenza formale di quell'indulgere sugli stessi lemmi e temi della poesia corazziniana: una conseguenza formale frutto di una scelta semantica.

<sup>832</sup> Cfr. Mengaldo P. V., *Aspetti e tendenze della lingua poetica italiana del Novecento*, in Id., *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975, pp.125-51.

I *pattern* più frequenti nello schema accentuativo sono *Ab*, *bAb*, *Abb*, mentre in quello vocalico si limitano ad *Oe*. Tuttavia il carattere atipico della poesia, che secondo alcuni<sup>833</sup> sarebbe una traduzione dal francese, non ci legittima ad individuare una *struttura* nel *sistema della parola*, la cui configurazione, nel caso si trattasse veramente di una traduzione, risulterebbe priva della volontà autoriale.

Riguardo lo schema quantitativo, esso risulta indecifrabile a causa dell'omogeneità dei piedi, tra i quali si distaccano, per valori numerici lievemente superiori, gli anfibrachi. Tuttavia la loro frequenza non dipende da una sistematicità ricercata ma dalla casualità: vi è una proporzione fra il *pattern bAb* e l'anfibraco, coi rispettivi valori di 13 e 25.

### 3.4 L'anello

Il basso numero di versi non legittima nessuna interpretazione statistica eccetto quella relativa all'elevato numero di endecasillabi a cui corrisponde un altrettanto elevato numero di schemi sillabici differenti: il componimento rientra in quella strategia metrica di innovazione interna già incontrata nelle poesie precedenti.

Inoltre il componimento mostra un influsso dannunziano non tanto di immagini, suggestioni e temi, quanto di macrostrutture poetiche: *L'anello* presenta i modi caratteristici dei più illustri componimenti del *Poema paradisiaco*, quali *La passeggiata*, *Nell'estate dei morti*, *Consolazione*,<sup>834</sup> ovvero spezzatura sintattica e ritmo rallentato attraverso fortissimi *enjambements*.

Passando allo schema quantitativo, la frequenza degli anfibrachi e dei dattili non permette di individuare alcuna configurazione se non una corrispondenza fra tali piedi e i corrispettivi apici culminativi. Dunque la loro presenza non è pianificata né voluta ma è la conseguenza della frequenza di parole piane nel testo.

### 3.5 Il ritorno

L'esiguità numerica dei versi non legittima, come già avvenuto per *L'anello*, un'interpretazione statistica dei dati. Ci limitiamo pertanto ad osservare la notevole frequenza nello schema vocalico e quantitativo del *pattern Oe* e degli anfibrachi. Inoltre, l'appellativo con cui si apre la poesia evidenzia una connessione fra anfibraco e dialogicità.

Gli schemi sillabici si distinguono dai componimenti precedenti per la frequenza di novenario e senario piuttosto che di endecasillabo, totalmente assente, e settenario, presente con una

---

<sup>833</sup> Donini F., *Vita e poesia*, op. cit., pp. 39-40.

<sup>834</sup> Barberi Squarotti G., *Fra metro e ritmo*, op. cit., p. 192.

sola unità. Nonostante queste nuove presenze non cambia la strategia anisoritmica: il senario presenta uno schema differente per ogni verso in cui compare; il novenario presenta 6 schemi sillabici diversi sul totale dei 12 versi su cui si manifesta.

La presenza dannunziana emerge nei procedimenti iterativi identici a quelli del *Poema paradisiaco* e del verso libero delle *Laudi*, dove danno luogo all'*oratio perpetua*. Simili ripetizioni riguardano spesso anafore e talora epifore, ora ravvicinate, ora distanziate e disposte parallelamente o chiasticamente, ora disseminate al fine di creare lente scansioni e rime interne; alcune espansioni, inoltre, sono costruite tramite la costante anaforica o dell'asindeto, o del polisindeto, o del relativo o della negazione o della similitudine. Talora la ripetitività è ottenuta attraverso la contiguità di voci foneticamente e semanticamente affini. L'*enjambement*, in tale tessuto iterativo, è funzionale alla creazione di un'atmosfera dilatata ma immobile.

Corazzini si allontana da d'Annunzio impiegandone gli stessi strumenti stilistici: il suo verso libero non riproduce il *fluire dell'onda* dannunziana illimitata e vitale, bensì dà luogo ad un'uniformità e circolarità che crea un lirica dai "toni spenti e grigi, ossessivamente monodici." Al patrimonio dannunziano applica dunque una strategia di scardinamento interno che ribalta completamente il modello.

Infatti nel componimento, nonostante i modi formali di *Maia* e *Alcyone*,<sup>835</sup> il mondo evocato è immobile ed immutabile, ossia è l'opposto di quello dannunziano. Tale immobilità è ottenuta sia attraverso il richiamo a distanza delle rime, che creano una cornice ed accrescono la distanza tra la voce rammemorante ed il mondo perduto, sia attraverso gli *enjambements*, che sono privi di quella forza centrifuga che avevano nelle *Laudi*, poiché insistono su luoghi sempre identici ed in disfacimento.

Dunque Corazzini si allontana da d'Annunzio servendosi degli strumenti dannunziani per ottenere effetti stilistici opposti a quelli del vate: non un'*oratio perpetua*, ma un'*oratio conclusa*. Quindi è proprio nel campo versoliberistico che Corazzini matura il distacco dannunziano a livello formale, legittimandoci ad interpretare *Il ritorno* come un *attraversamento* dannunziano.

---

<sup>835</sup> Frantumazione del novenario, senario, settenario e dodecasillabo in unità minori; sapiente gioco di anafore; allitterazioni; assonanze; rime interne; enumerazioni; parallelismi interni; rime alternate e bacciate. Cfr. Palli Baroni G., *La prigionie dell'anima. L'oratio conclusa di Sergio Corazzini*, in Aa. Vv., «Io non sono un poeta», cit., pp. 220.

### 3.6 Vigilavano le stelle

L'elevato numero di novenari ed anfibrachi richiama ritmicamente Palazzeschi.<sup>836</sup> I novenari presentano un'anisometria parziale: 19 novenari con stesso schema sillabico da un lato, i restanti con schema sillabico differente per ciascuno dall'altro. L'anisometria è rafforzata dall'ottonario che, secondo per frequenza solo al novenario, instaura con quest'ultimo rapporti anisosillabici.

Riguardo il colorito vocalico, rinveniamo un'alta frequenza di *Oe*, *o* e *Eo*. Questi *pattern*, essendo contenuti in vocaboli semanticamente legati alla morte, potrebbero dar luogo ad una *struttura* del sistema della parola la cui volontà autoriale emerge dalla corrispondenza fra il significato dei vocaboli e quello della poesia.<sup>837</sup>

### 3.7 Toblack I

Il basso numero di versi, pur non consentendo interpretazioni statistiche, si distingue per l'esclusiva presenza di endecasillabi, la metà dei quali presenta un proprio schema sillabico. L'esiguità numerica ostacola anche l'interpretazione dello schema vocalico, dove infatti non osserviamo nulla di interessante. La situazione cambia per lo schema accentuativo e quantitativo, nei quali si distinguono per frequenza i *pattern Ab* e *bAb*, gli anfibrachi e i trochei, sebbene nessuno di essi si configuri in una *struttura*.

Riguardo gli endecasillabi, essi sono una conseguenza strutturale perché siamo in presenza di un'unica strofa i cui 14 versi, affiancati alle tre sezioni successive<sup>838</sup> contenenti tutte sonetti, richiamano la struttura del sonetto, che però risulta dispersa. Dunque Corazzini applica il principio costruttivo dei *semiritimi* e di Lucini: alludere graficamente alla tradizione per poi disattendere a livello metrico qualunque aspettativa del lettore nei confronti della norma.

Tuttavia il meccanismo del componimento non è rapportabile totalmente né a Lucini né a Capuana: Corazzini allude visivamente alla tradizione attraverso la presenza di 14 versi ma non suddivide il sonetto in quartine e terzine ed impiega dei versi che appaiono più corti dell'endecasillabo. A livello metrico/ritmico si nota la stessa ambiguità: da un lato la tradizione è rispettata con l'adozione esclusiva dell'endecasillabo, dall'altro vi è una forte anisometria ed un'assenza di struttura rimica.

---

<sup>836</sup> Donini F., *Vita e poesia*, op. cit., p. 103.

<sup>837</sup> Non analizziamo tale *struttura* perché, come già dichiarato precedentemente, la nostra analisi non si sofferma sulla semantica del sistema della parola.

<sup>838</sup> *Toblack* infatti si compone in quattro parti, delle quali noi analizziamo soltanto la prima in quanto versoliberista.

Il componimento dà luogo a diverse letture. Pupino<sup>839</sup> vi vede il primo esempio di versi sciolti, coi quali Corazzini realizzerebbe un progresso nel processo di demistificazione della metrica tradizionale, sebbene si muova nell'ambito di un procedimento noto: l'endecasillabo sciolto. La novità consisterebbe nella tendenza del verso a disporsi in un andamento non omoritmico attraverso un adeguamento dei versi al ritmo semantico. Tuttavia tale tendenza è appena accennata proprio perché si tratta pur sempre di endecasillabi. Pur non condividendo totalmente tale interpretazione non possiamo negarne la potenziale validità perché poggia su una prospettiva macrostrutturale, che è appunto una delle chiavi di lettura del versoliberismo.<sup>840</sup>

Concludiamo l'analisi ricordando le parole di Donini,<sup>841</sup> per il quale il ritmo del componimento si rivela "adattissimo a rendere la desolazione del cuore" provocata dall'evocazione funebre e suggestiva. Tale poesia si connota così come "un altro passo verso l'abbandono delle forme chiuse e la conquista di un nuovo mezzo d'espressione" volto alla realizzazione della fusione tra l'animo del poeta e le cose.

Infine il verso "E quanto v'ha, Toblack, d'irraggiungibile" richiama il precedente *La leggenda delle stelle*. L'impiego della punteggiatura, infatti, frantuma il verso creando un ritmo sincopato simile ad un singhiozzo e confermando così quel *pianto* percepito da Donini.

### 3.8 La chiesa venne riconsacrata

Rispetto ai componimenti precedenti vi è una maggior frequenza di novenari, ottonari e settenari. Tali versi superano numericamente il primato di endecasillabo e settenario e ne mettono in dubbio la centralità. Se con tale constatazione ci avviciniamo a Giovannetti, ce ne discostiamo sia per le sue statistiche<sup>842</sup> sia perché attribuisce solamente al minor numero di endecasillabi e settenari la messa in discussione della tradizione.

Infatti nelle nostre appendici gli endecasillabi sono inferiori di una sola unità rispetto ai novenari, testimoniando una strategia metrica fortemente ancorata al verso per eccellenza della tradizione. Quindi la *rivoluzione* sarebbe da individuare, piuttosto che nella diminuzione di settenari ed endecasillabi, nella sporadica presenza dei versi doppi e di un isolato tredecasillabo.

La scelta di questi versi potrebbe dipendere dalla fisionomia sillabica che favorisce l'anisosillabismo attraverso sistematiche sineresi, dieresi, sinalefi e dialefi. Inoltre essi, ad

---

<sup>839</sup> Pupino A. R., *Strategia della negazione*, op. cit., p. 42.

<sup>840</sup> Cfr. Alterità e relazionalità nel cap. 1.

<sup>841</sup> Donini F., *Vita e poesia*, op. cit., p. 96.

<sup>842</sup> Non applicando il principio progressivo-regressivo per l'esecuzione del computo sillabico Giovannetti ottiene dei dati palesemente differenti dai nostri: quadrisillabi 1; senari 3; settenari 14; ottonari 22; novenari 9; decasillabi 6; endecasillabi 10; tredecasillabi 1; doppi settenari 3. Cfr. Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., p. 112.



eccezione del settenario, favoriscono una maggiore omogeneità ritmica raggruppandosi in insiemi di non più di due differenti schemi sillabici.<sup>843</sup>

Per quanto concerne lo schema accentuativo, si ha un assoluto predominio di *Ab*, seguito da *bAb* e da una consistente presenza di *Abb*, spia di frequenti parole sdrucchiole. Nel colorito vocalico si registra la solita frequenza del *pattern Oo* e di *o*, ai quali però non è possibile attribuire alcun valore strutturale.

Lo schema quantitativo mostra una consistente presenza di trochei e dattili, i quali però potrebbero essere una conseguenza dell'elevato numero di *pattern Ab* e *Abb*. L'alta frequenza dell'anfibraco, infine, rivela un legame fra Corazzini e Palazzeschi.

Riguardo la *forma* del componimento, ci soffermiamo su di essa perché Tito Marrone sull'«Avanti della Domenica» del 12 febbraio 1906 usa il termine *semiritmo*<sup>844</sup> proprio in riferimento a tale poesia, il cui taglio strofico 4+17+4+9+4+15+13+3 mostra una significativa propensione per la cellula tetrastica, a rime alterne nella prima quartina, a rime incrociate nelle altre due.

Da questa prospettiva macrostrutturale emerge un'asimmetria legata anche all'*enjambement*, la cui struttura sintagmatica<sup>845</sup> crea un'attesa nel lettore che, giunto alla fine del verso, continua la lettura in quello successivo per colmare il vuoto di senso. La poesia assume così un andamento discorsivo.

Pupino afferma che questa è la prima poesia versoliberistica in volume e sostiene che, nonostante l'affrancamento prosodico dalla tradizione, quest'ultima persiste nella disposizione delle rime che costringe ad “intrattenere ancora legami con una sintassi musicale che faticosamente l'autore tenta di lasciare alle proprie spalle.”<sup>846</sup>

Dal canto nostro reputiamo errato lo schema rimico presentato da Pupino: ABAB, CDCD, EF, EG; FH, HG: il secondo raggruppamento rimico presenta nel testo uno schema a rima incrociata, ossia CDDC, e non alternata. L'accostamento dello schema alternato a quello incrociato testimonia uno scardinamento del sistema attraverso la combinazione inedita di elementi della tradizione. Inoltre le prime due quartine, nello schema di Pupino, tradiscono un'allusione troppo scoperta al sonetto.

Infine Pupino, forse influenzato dall'antimusicalità delle più alte prove versoliberiste corazziniane, vede nella musicalità del componimento un legame con la tradizione, ma tale sua

---

<sup>843</sup> Tale posizione ci allontana ulteriormente da Giovannetti, che invece registra forti fenomeni di discontinuità sul piano mensurale. Cfr. *Ibidem*.

<sup>844</sup> *Ivi*, p. 148.

<sup>845</sup> Agg+Sost o Avv+Verbo.

<sup>846</sup> Pupino A. R., *Strategia della negazione*, op. cit., pp. 45-6.

constatazione è priva di argomentazioni oggettive. Dal canto nostro, in questa presunta musicalità intravediamo un parziale legame con la strofe lunga dannunziana.

Concordiamo invece con Donini quando ravvisa nel “ritmo felicemente libero” del componimento “l’insegnamento di Giulio Orsini,”<sup>847</sup> a patto però che non si riferisca al ritmo in senso stretto ma alla lezione orsiniana, diffusa un anno prima con *Fra terra ed astri*,<sup>848</sup> di ribellione ai ritmi della tradizione.<sup>849</sup>

Ci discostiamo infine dal giudizio di Porcelli<sup>850</sup> che individua un legame con Govoni nell’alternanza di versi lunghi e brevi, mentre le nostre appendici mostrano che tale legame è piuttosto debole perché l’alternanza versale non sussiste a causa dello scarso numero di versi brevi.

### 3.9 *Spleen*

Gli endecasillabi diminuiscono a favore del settenario e dell’ottonario che, per l’esiguità degli altri versi, acquisiscono una centralità che rende il testo anisoritmico: la maggior parte di settenari ed ottonari presentano uno schema sillabico proprio.

Da una prima panoramica dei dati in appendice notiamo che lo schema accentuativo, nonostante la frequenza dei *pattern Ab* e *bAb*, si differenzia dai precedenti componimenti per una drastica riduzione di *Abb*, che rappresenta le parole sdrucchiole di influsso dannunziano. Passando allo schema vocalico non individuammo alcuna *struttura*, mentre lo schema quantitativo mostra un sostanziale equilibrio fra trochei e anfibrachi ed una discreta presenza di peoni terzi.

La considerazione delle due versioni di *Spleen*, una del «Marforio» l’altra delle *Aureole*, consente una migliore interpretazione dei dati perché fra le due intercorrono tantissime varianti. La prima differenza riguarda la maggiore musicalità del testo in volume, confermando che Corazzini ridimensiona il proprio sperimentalismo quando si rivolge ad un pubblico che non apprezzerrebbe delle stravaganze metriche all’interno di una raccolta. Un comportamento in linea con la selezione a cui Corazzini sottopone le sue *Poesie sparse* prima dell’inserimento in raccolta.

Tale atteggiamento cautelare emerge anche dallo pseudonimo, Marcello Rêvera,<sup>851</sup> con cui Corazzini firma questa poesia sul «Marforio», proteggendo così la sua reputazione qualora la poesia non piaccia al pubblico. Tale strategia testimonia quanto il gusto del lettore ed il desiderio di successo siano centrali.

---

<sup>847</sup> Donini F., *Vita e poesia*, op. cit., p. 97.

<sup>848</sup> Orsini G., *Fra terra ed astri*, op. cit.

<sup>849</sup> Sul rapporto con Orsini cfr. cap. 3.

<sup>850</sup> Porcelli B., *Tradizione e personalità*, op. cit., p. 117.

<sup>851</sup> Per Livi la scelta di uno pseudonimo francese per la pubblicazione sul “Marforio” dimostra come Sergio fosse affascinato dalla cultura francese. Cfr., Livi F., *Dai simbolisti*, op. cit., p. 170.

Protetto dall'anonimato Corazzini studia l'effetto che *Spleen* suscita all'interno della sua cerchia letteraria e tra gli amici più stretti. Probabilmente è proprio in virtù di alcuni giudizi negativi che apporta in seguito sostanziali modifiche alla versione definitiva. Ci discostiamo dunque dalla posizione di Porcelli,<sup>852</sup> secondo cui il processo di revisione è volto all'occultamento dei modelli e degli influssi poetici.

Per Donini invece “il vero progresso è nella metrica, che raggiunge nella seconda versione una bellissima sicurezza, accordando felicemente il variar della musica al variar del sentimento,”<sup>853</sup> legittimandoci dunque ad inserire il componimento nella tipologia della trascrizione interiore. Dal canto nostro, invece, il progresso consiste nell'impiego di versi differenti da quelli leopardiani<sup>854</sup> e dannunziani.<sup>855</sup>

Pupino<sup>856</sup> vede nel componimento un'insofferenza verso la tradizione che però non è mai abbandonata perché offre certi effetti musicali: l'ultima strofe presenta costantemente il settenario piano mentre la rima insistente acquista particolare rilevanza. Dunque interpreta la musicalità come la causa alla base dell'adozione dei metri tradizionali. Per noi invece tale adozione è una strategia cautelare nei confronti di un pubblico ostile che non reputa *poesia* componimenti con versi non tradizionali.

Riguardo gli eventuali modelli, Donini individua l'influenza di Yosto Randaccio in “quel fitto di domande nel monologo liberamente ritmato.”<sup>857</sup> Una connessione ribadita dalla recensione di Granelli<sup>858</sup> che nota l'evidente influsso “di un giovanissimo poeta nostro” identificato da Donini<sup>859</sup> sempre nel Randaccio dei *Poemetti della convalescenza*,<sup>860</sup> composti nel 1905 ma pubblicati solo nel 1909. Infatti *Alla stazione* presenta tre stilemi corazziniani: “Anima, come oggi nessuno arriva...”, l'iterazione frequente di *Vedi* e la parola *tenerezza*.

Discordiamo da questa tesi per due ragioni. La prima è che non si ha alcuna conferma dell'influsso, che d'altronde potrebbe anche essere inverso: Randaccio guarda a Corazzini. Inoltre gli stilemi elencati compaiono in numerose altre poesie: se la teoria di Donini fosse vera tutta l'opera corazziniana proverrebbe da quella di Randaccio. Infine, l'iterazione di *vedi* è molto frequente anche nella corrispondenza privata di Corazzini, e dunque si connotta come stilema corazziniano.

---

<sup>852</sup> Porcelli B., *Momenti dell'antinaturalismo*, op. cit., pp. 106-7.

<sup>853</sup> Donini F., *Vita e poesia*, op. cit., p. 111.

<sup>854</sup> L'endecasillabo ed il settenario della canzone libera. Cfr. Lonardi G., *Leopardismo. Saggio sugli usi del Leopardi dall'Otto al Novecento*, Firenze, Sansoni, 1974.

<sup>855</sup> Il verso breve tipico delle *Laudi*. Cfr. Mengaldo P. V., *Da D'Annunzio a Montale*, in Id., *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 13-106.

<sup>856</sup> Pupino A. R., *Strategia della negazione*, op. cit., p. 46.

<sup>857</sup> Donini F., *Vita e poesia*, op. cit., p. 111 nota 1.

<sup>858</sup> Granelli A., recensione a *Le aureole*, «Vita Letteraria», 1° agosto 1905.

<sup>859</sup> Donini F., *Vita e poesia*, op. cit., p. 112.

<sup>860</sup> Yosto Randaccio, *Poemetti della convalescenza*, Cagliari, Tipografia Meloni Aitelli, 1909.

La seconda ragione concerne l'influsso dannunziano a cui sono soggetti entrambi i poeti: la succitata iterazione *vedi* richiama il modulo iterativo de *La pioggia sul pineto*, costellata appunto di imperativi bisillabici ripetuti con regolarità.

In conclusione, consideriamo *Spleen* un passo avanti nell'evoluzione versoliberista corazziniana perché il poeta coglie tutte le suggestioni metriche della sua epoca e le revisiona per avvicinarsi all'agognata originalità metrica.

### 3.10 *La finestra aperta sul mare*

Settenari, ottonari e novenari sono in maggioranza mentre gli endecasillabi risultano addirittura meno numerosi dei versi doppi. Gli schemi sillabici testimoniano una tensione dicotomica fra simmetria e asimmetria: al sillabismo omogeneo del novenario si contrappone quello eterogeneo dell'ottonario, mentre il settenario presenta semplicemente due schemi sillabici. Inoltre ottonari e settenari danno spesso luogo a fenomeni di anisosillabismo.

Lo schema accentuativo non si discosta da quello delle precedenti poesie se non per una leggera ricomparsa delle parole sdruciole riflesse nel *pattern Abb*, mentre lo schema vocalico presenta come *pattern* più frequenti *Oe* e *Oo*. Riguardo lo schema quantitativo, infine, l'alto numero di anfibrachi e di peoni terzi rimanda alla natura dialogica del componimento.

Come già notato a proposito di altri componimenti precedenti, anche in questo caso l'applicazione del *principio progressivo-regressivo* in fase di computo fornisce valori numerici diversi da quelli riportati da Giovannetti,<sup>861</sup> dal quale prendiamo le distanze anche perché priva l'endecasillabo di qualunque valore costruttivo a causa dell'"eterometria tormentatissima e aperta al verso lungo" della poesia. Il radicalismo espressivo sarebbe dunque funzionale all'erosione sistematica dell'istituzionalità endecasillabica.

Per quanto concordiamo sull'erosione dell'istituzionalità endecasillabica, non siamo d'accordo nel vedervi la causa del radicalismo espressivo perché questo sarebbe piuttosto la conseguenza di un verso realizzato tenendo conto dell'orizzonte d'attesa: lo scardinamento delle misure tradizionali avviene non per una loro deistituzionalizzazione ma per ottenere un'originalità che non scandalizzi il lettore ostile al versoliberismo.

Benevento vede nella lirica un progresso tecnico della versificazione libera perché interpreta l'alternanza di versi lunghissimi e brevi, e quella di versi sdruciole e tronchi, come mezzo per rendere "il motivo della resistenza della torre all'abbraccio violento del mare e quindi quello del suo

---

<sup>861</sup> Trisillabi 1; quadrisillabi 3; quinari 3; senari 7; novenari 6; decasillabi 3; endecasillabi 3; doppi senari 2; tredecasillabi 1; doppi settenari 2; verso lungo 1. Cfr. Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., p. 114.

‘tremare’ e ‘spezzarsi’ in esso.”<sup>862</sup> Nonostante avvenga un effettivo innesto sui versi liberi del motivo delle *piccole cose* e del *fanciullino*, l’analisi di Benevento è inaccettabile perché l’alternanza versale che considera è inesistente: nel componimento vi è un solo ed unico verso lungo. Sarebbe più corretto parlare, come fa Porcelli,<sup>863</sup> di un’alternanza di versi lunghi e brevi piuttosto che di lunghissimi e brevi. L’impiego di un unico verso lunghissimo<sup>864</sup> dopo parecchi brevi è presente già in *Vigilavano le stelle* e potrebbe essere una tecnica appresa da Maeterlinck.

Pupino, pur evidenziando l’affrancamento dalla prosodia tradizionale, individua l’originalità della poesia nella musicalità proveniente dalla “sotterranea ma fitta rete di richiami fonici.”<sup>865</sup> Tuttavia gli schemi accentuativi e vocalici<sup>866</sup> contraddicono la sua teoria perché vocali ed apici accentuativi hanno valori numerici troppo bassi ed eterogenei per dar luogo ad un’eufonia testuale. La musicalità è invece dovuta agli anfibrachi, ai settenari e agli ottonari. Il loro ritmo, infatti, esalta le rime e la posizione di certe vocali. Inoltre la musicalità rappresenta un collegamento con d’Annunzio, i cui testi contaminano<sup>867</sup> *La finestra aperta sul mare*.

Riguardo le novità strutturali, la grande innovazione formale è data dall’*enjambement* che, se nella prima parte dell’ultima strofa è molto violento perché rompe dei sintagmi unitari, negli ultimi versi della stessa strofa diviene più armonico e consonante, mentre nei sei versi conclusivi “conferisce al dettato un rallentamento di pronuncia in netto contrasto con l’affanno dei versi precedenti.”<sup>868</sup> Dunque l’*enjambement* determina una sorta di scomposizione analitica che isola le principali funzioni logiche dell’enunciato, facendo coincidere il taglio del verso con le scansioni logiche e favorendo la preponderanza dell’impulso sintattico.

Inoltre, il componimento si distingue soprattutto per l’assoluta noncuranza con cui vengono coniugati gli *opposti*, allineando dapprima versi estranei al giro della frase, e adeguando in seguito il verso alla sintassi. Una tensione che si riflette anche a livello macrostrutturale attraverso una morfologia strofica tormentata: la partizione 14+5+7+7+9+10+20 presenta un’alternanza di lasse brevi e lunghe non più riconducibili, come ad esempio in *Spleen*, ad una rassicurante misura tetrastica.

Infine, *La finestra aperta sul mare* si connota come chiave di volta nell’evoluzione metrica corazziniana perché registra l’affermazione piena della metrica nuova: l’analogia tra il cuore del poeta e la torre desolata esprime pienamente l’organicismo versoliberista.

---

<sup>862</sup> Benevento A., *Sergio Corazzini*, op. cit., p. 32.

<sup>863</sup> Porcelli B., *Tradizione e personalità*, op. cit., p. 117.

<sup>864</sup> “la finestra di una torre in mezzo al mare, desolata”.

<sup>865</sup> Pupino A. R., *Strategia della negazione*, op. cit., p. 47.

<sup>866</sup> Cfr. appendice I.

<sup>867</sup> Barberi Squarotti G., *Corazzini e D’Annunzio*, op. cit., p. 188.

<sup>868</sup> *Ivi*, p. 115.

### 3.11 Desolazione del povero poeta sentimentale

La veste grafica segnala immediatamente una strategia metrica completamente diversa da quella delle composizioni precedenti. Un'impressione confermata anche dai dati statistici: i versi composti e i versi doppi registrano i valori numerici più alti dell'intera produzione corazziniana. L'elevato numero di endecasillabi, invece, attua quella strategia metrica che accosta verso tradizionale e verso sperimentale.

Riguardo il verso whitmaniano, il suo schema sillabico coincide in fase di computo con quello dei versi composti e acquisisce così una prosodia legittimata dall'applicazione del principio progressivo-regressivo, grazie al quale si creerebbe un'omogeneizzazione ritmica indipendente dall'impulso semantico su cui è invece costruito il verso whitmaniano.

Tuttavia tale equalizzazione ritmica è inesistente perché nessun verso composto o doppio presenta lo stesso schema sillabico. Dunque la natura di tali versi va indagata da una prospettiva sintattica e semantica, piuttosto che ritmica e sillabica. Nelle appendici manteniamo comunque la dicitura di versi composti perché i nostri principi analitici individuano i materiali ritmici primari e la struttura sillabica del verso.

Suddividendo i versi lunghi in base alle funzioni logiche si ottengono spesso delle misure tradizionali. Quindi Corazzini svilupperebbe quell'evidenziazione di funzioni logiche che nei versi conclusivi dell'ultima strofa de *La finestra aperta sul mare* era assolta dall'*enjambement* sottomesso all'impulso sintattico.

Con l'adozione del principio progressivo-regressivo ci discostiamo da Bertoni,<sup>869</sup> per il quale non solo ogni strofa ha un'armonia a sé stante, del tutto autonoma, ma anche i singoli versi non promuovono rapporti di parallelismo o di dinamica prosodica, come testimonia la totale assenza di *enjambements*. Dunque non si creano effetti di anticipazione o irrisoluzione degli elementi ritmici all'interno dei singoli insiemi e gli unici parallelismi sono di ordine retorico-grammaticale.

Bertoni, sebbene si basi su dati innegabili quali l'autonomia di versi e di strofe, indaga un fenomeno ritmico con strumenti retorici e pare ignorare che l'assenza dell'*enjambement* sia un fatto naturale nel versetto whitmaniano, dove appunto verso e frase coincidono. Inoltre il ritmo è presente nei versi più lunghi contenenti combinazioni di versi tradizionali. Quindi *Desolazione* è analizzabile secondo i principi di Jannaccone<sup>870</sup> da un lato, secondo quelli di Meschonnic<sup>871</sup> dall'altro.

---

<sup>869</sup> Bertoni A., *Dai simbolisti*, op. cit., p. 351.

<sup>870</sup> Jannaccone P., *La poesia di Walt Whitman*, op. cit.

<sup>871</sup> Meschonnic concepisce il ritmo come trasformazione di contenuto semantico. Cfr. Meschonnic H., *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, 1982. Cfr. anche Mattioli E., *La poetica del ritmo di Henri Meschonnic*, in Aa. Vv., *Ritmologia. Atti del Convegno «Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione»* (Università degli studi di Cassino,

Infine dissentiamo da Bertoni quando sostiene che *Desolazione* sia caratterizzata dalla più varia polimetria. Infatti tale apparente polimetria è una semplice conseguenza strutturale di un verso in cui la coincidenza fra significato e frase dà luogo a versi di varia lunghezza talvolta coincidenti con le misure tradizionali.

Discordiamo anche con Pupino<sup>872</sup> perché considera la poesia come una svolta: Corazzini raggiungerebbe la libertà dal metro grazie all'esperienza dei poemetti in prosa, da cui avrebbe appreso che ritmicità e musicalità possono ottenersi a prescindere dal metro e dalla polimetria.

Sebbene la funzione dei poemetti in prosa sia indubbia,<sup>873</sup> la considerazione di *Desolazione* come svolta è inaccettabile per due chiare ragioni. La prima è che dopo *Desolazione* Corazzini non adotta più il verso whitmaniano, tornando invece a costruire i versi liberi con le modalità sperimentate in precedenza. La seconda è che *Desolazione* non rappresenta un cambio, una modifica o un'evoluzione del verso libero, bensì una semplice adesione ad una tipologia versoliberistica diversa.

Pupino formula il suo giudizio perché individua nel componimento una struttura armonica analoga a quella dei poemetti in prosa: ripetizione degli accenti ad intervalli sensibilmente uguali, ripetizioni e accumulazioni, procedimenti isosintattici e struttura forgiata sull'impulso semantico.

Riguardo lo schema accentuativo, la situazione si differenzia dalle precedenti poesie per un lieve incremento delle parole sdruciole la cui centralità semantica spinge il poeta ad iterarle lungo tutto il componimento, con la conseguente frequenza del *pattern Abb*. Lo stesso principio iterativo è alla base dell'ampio spettro vocalico che nei testi precedenti si limita alla sporadica presenza del *pattern Oe*. In *Desolazione* invece i *pattern* vocalici sono numerosi e ben distribuiti nel testo.

Per quanto riguarda lo schema quantitativo, i *pattern* più numerosi sono i trochei, i dattili, gli anfibrachi ed i peoni terzi, la cui disposizione pare seguire un principio *progressivo-regressivo*. Tuttavia, non esiste una *struttura* quantitativa perché la presenza di tali piedi è legata alle parole sdruciole, piane e tronche: spesso il piede corrisponde coi confini lessicali.

Riguardo la macro-struttura, la poesia è suddivisa in otto parti di lunghezza diversa, ad eccezione della prima e della settima, entrambe di 5 versi ma prosodicamente quasi agli antipodi. Queste due parti uguali, poste in prima e penultima posizione, quasi alludono ad una possibile cornice in cui rinchiudere il testo. Tuttavia l'allusione è piuttosto debole perché la loro identità è completamente smentita per la natura ritmica.

---

Dipartimento di Linguistica e letterature comparate, 22-24 marzo 2001), a cura di Buffoni F., Milano, Marcos y Marcos, 2002, pp. 15-23.

<sup>872</sup> Pupino A. R., *Strategia della negazione*, op. cit.

<sup>873</sup> Sul rapporto tra i poemetti in prosa ed il versoliberismo cfr. cap. 2.

Le strofe diverse e l'adozione di versi tradizionali in alcune e di versi lunghi in altre creano una varietà metrica in cui gli endecasillabi non sono tanto una misura cautelare legata all'orizzonte d'attesa, quanto una vera e propria scelta stilistica che però rivela un'incapacità di staccarsi totalmente dalla tradizione.

Arrivati a questo punto dobbiamo spiegare perché Corazzini proprio in questa poesia adotti per la prima ed ultima volta il versetto whitmaniano. Prima di procedere però osserviamo le possibili fonti formali<sup>874</sup> al fine di stabilire un collegamento fra esse e la composizione di *Desolazione*.

Secondo Pupino<sup>875</sup> la prima fonte è la Bibbia perché il verso di *Desolazione* mostra innumerevoli coincidenze con la struttura del versetto biblico: alternanza di versi lunghi e brevi, tempi forti intercalati a tempi deboli con approssimativa regolarità, riprese di temi fonici, sintagmatici e sintattici, spontaneità delle pause, adeguazione del blocco ritmico alla spezzatura logica, paratassi. Tuttavia egli non esclude un'influenza del *Cantico di Frate Sole* di S. Francesco, ben presente a Corazzini.

Dal canto nostro discordiamo con la sua posizione perché la Bibbia non è l'unico modello di *Desolazione*. Bisogna infatti considerare sia Whitman, il dibattito intorno al quale è molto acceso in quegli anni, sia il genere del salmo, contro cui si pronuncia lo stesso Pascoli.<sup>876</sup>

Riguardo le motivazioni alla base dell'adozione del versetto whitmaniano, al primo posto vi è una ragione di ordine tematico intrecciata col desiderio di originalità. All'alba del Novecento, infatti, il ridimensionamento del valore sociale della poesia diffonde il *topos* del rifiuto del ruolo di poeta: nelle stesse riviste milanesi frequentate da Corazzini il *topos* è molto frequente.<sup>877</sup> Perciò è probabile che, al momento di trattare tale tema, Corazzini senta l'esigenza di essere originale quanto meno sul piano formale.

L'adozione di un tema compromettente per l'originalità è dovuta a *Non è per me!*<sup>878</sup> di Altomonte. Infatti tale poesia è un manifesto poetico "inteso al rinnovamento espressivo"<sup>879</sup> e Corazzini vuole essere riconosciuto come colui che porta all'apice tale rinnovamento. Il tema

---

<sup>874</sup> Col termine *formale* ci riferiamo alla struttura metrica, non tematica, dei componimenti.

<sup>875</sup> Pupino A. R., *Strategia della negazione metrica*, op. cit.

<sup>876</sup> Cfr. cap. 3 nota 149.

<sup>877</sup> Logomarsino Filippo, *Potessi esser poeta*, "Il Trionfo d'Amore", 13 marzo 1898. Giovagnoli Gino, *Ero poeta?*, "L'Amore Illustrato", 24 gennaio 1901. Papi Pietro, *Al mio verso*, "Trionfo d'Amore", 14 settembre 1902. Rossi Rina, *I miei versi*, "La Colomba", 15 gennaio 1905. Mirabella Giuseppe, *Poesia?!*, "L'Amore illustrato", 16 novembre 1905. Stefanini Manlio, *Non son poeta!*, "La Farfalla", 7 dicembre 1905. E in *Amena lettura* di Bottone Umberto, sul "Marforio" del 5 novembre 1904, alla domanda "Sono poeta?" viene risposto "Tu non hai vena, tu non sei poeta!". Cfr. Villa A. I., *Scoperte e recuperi corazziniani [III]*, op. cit., p. 241

<sup>878</sup> Altomonte R., *Non è per me!...*, "Marforio", 19 marzo 1904. La poesia ridimensiona il mito del poeta: "Non è per me la poesia alata, / il verso che si leva alto e vibrante, / [...] Così in continuo sforzo d'arte morta, / altro non sa crea che prosa nuda, / povera cosa sconsolata e smorta."

<sup>879</sup> Villa A. I., *Scoperte e recuperi corazziniani [I]*, op. cit., p. 147.



inoltre è già specularmente trattato in *Dal treno*,<sup>880</sup> dove Corazzini afferma la propria identità di poeta: *Desolazione* non rifiuta l'essere poeta, bensì afferma l'essere un poeta diverso da quello a cui la massa è abituata, ossia non più un poeta vate ma un poeta sentimentale.

Passiamo così al secondo motivo alla base dell'adozione del versetto whitmaniano. Infatti *Desolazione*, essendo una dichiarazione di poetica, esige una forma adatta sia all'espressione sincera delle verità più profonde<sup>881</sup> sia alla trattazione di un tema così importante. In altri termini, una forma che sia tutt'uno col contenuto e che abbia una certa dignità. Ed il versetto, in virtù del suo legame con la Bibbia, si connota come la forma più adatta per l'occasione.

Un'altra motivazione è di tipo storico. Corazzini è consapevole della contrapposizione fra neomisticismo e rinascenza latina<sup>882</sup> e quindi impiega il verso whitmaniano per esprimere un modo *altro* di essere poeta anche a livello formale: un nuovo e diverso strumento metrico per un nuovo e diverso poeta.<sup>883</sup>

L'indugio su alcune fonti tematiche di *Desolazione* consente di ipotizzare un'ultima motivazione. Tra le fonti italiane, rinveniamo da un lato un richiamo al *fanciullino* pascoliano, dall'altro al Simonetto dannunziano de *La fiaccola sotto il moggio*.<sup>884</sup>

Osserviamo che il personaggio Simonetto "non sa che morire"; e il poeta di *Desolazione* ne ripete le parole, pur distaccandosene perché ha acquisito una capacità in più: la sapienza della morte. I temi espressi da Simonetto sono all'origine di quelli di *Desolazione* ed i termini impiegati nei due testi hanno una somiglianza quasi letterale.<sup>885</sup> Dunque il versetto whitmaniano consente a Corazzini di staccarsi dall'influsso dannunziano e di raggiungere un'indipendenza almeno formale.

Al riguardo i versi dei *Suspiria de profundis*<sup>886</sup> testimoniano l'impossibilità di continuare intorno ad un determinato registro poetico perché le variazioni sul tema della morte non sono più

---

<sup>880</sup> *Dal treno*, "L'Amore illustrato", 12 febbraio 1903.

<sup>881</sup> Il versetto si rivela lo strumento metrico più adeguato per l'espressione della verità esistenziale di *Desolazione*, la cui unicità metrica nell'opera corazziniana è così legata al suo contenuto semantico. Cfr. Solmi S., *Sergio Corazzini e le origini*, op. cit., p. 272.

<sup>882</sup> Cfr. cap. 3

<sup>883</sup> Egli è desolato poiché non è né il poeta tradizionalista desiderato dagli ambienti classicheggianti, né il poeta vate del riscatto nazionale atteso dai nazionalisti. Tuttavia, tale poesia non è una rinuncia o un rinnegamento: "è invece l'orgogliosa affermazione di un diverso modo d'essere." Il *topos* del rifiuto di essere poeta, in Corazzini, acquisisce un valore completamente diverso rispetto a quello che ha nei suoi contemporanei. Il suo rifiuto, infatti, è di natura ed esiti ben diversi. In Gozzano, Moretti e Palazzeschi tale *topos* è letterario, mentre in Corazzini esso testimonia il bisogno di chiarezza e di sincerità. Cfr. Jacomuzzi S., *Sergio Corazzini*, op. cit. p. 273. Villa A. I., *Scoperte e recuperi corazziniani [III]*, op. cit., p. 243.

<sup>884</sup> Questo convalida la nostra teoria di un legame fra teatro e verso libero connotato per la declamazione. Ed infatti *Desolazione* offre un verso adatto alla recita, in quanto ciascun verso racchiude un'espressione compiuta.

<sup>885</sup> Barberi Squarotti G., *Corazzini e D'Annunzio*, op. cit., p. 183.

<sup>886</sup> D'Annunzio G., *Poema paradisiaco*, in Id., *Versi d'amore e di gloria*, a cura di Andreoli A., Lorenzini N., vol. I, Milano, Mondadori, 1997.

possibili: il verso finale di *Desolazione* richiama strettamente quelli dei *Suspiria de profundis*<sup>887</sup> e mantiene una propria originalità solo grazie alla forma metrica.

Per quanto concerne il ruolo di *Desolazione* nel percorso metrico corazziniano, Donini vede nel versetto whitmaniano un'espressione chiara del sentimento del poeta con "parole che suonano nel modo più adatto a manifestarlo, sì da farci sentire il suono stesso di quei singhiozzi, e quasi il sapore di quelle lacrime."<sup>888</sup> Dal canto nostro discordiamo con tale giudizio perché basato soprattutto sulla sesta strofa, la cui musicalità appunto non è legata al verso, bensì alle rime, in particolar modo alla frequenza di quella in *-uto*.

Corazzini dunque in *Desolazione* non compie alcun progresso metrico. Egli semplicemente impiega il verso più adatto al tema della poesia, al contesto culturale e alla ricerca di originalità, dimostrando così una grande consapevolezza dell'*orizzonte d'attesa* e degli strumenti poetici disponibili.

### 3.12 *Sonata in bianco minore*

La ripartizione grafica dei versi a mo' di sticomitie riflette un andamento dialogico confermato dall'elevato numero di anfibrachi, a cui si affiancano in quantità minore trochei, peoni terzi ed i *pattern Ab, bAb*. Gli schemi sillabici dei versi più frequenti, ossia novenari ed ottonari, offrono una grande varietà, mentre il colorito vocalico risulta insignificante.

Gli schemi sillabici spiegano perché Giovanetti etichetti il componimento "in odore di anisosillabismo."<sup>889</sup> la maggioranza dei versi è costituita da ottonari, novenari e settenari, mentre le restanti misure si muovono tra il decasillabo ed il dodecasillabo. Al contrario Bertoni, osservato il dominio dell'ottonario nella terza parte, attribuisce al componimento un pieno gusto palazzeschiiano. Se Giovannetti e Bertoni si pronunciano con cautela sulla natura versoliberista del testo perché privi di una concezione univoca di verso libero, noi inseriamo indubbiamente tale poesia nell'ambito della metrica libera.

Dal canto suo Pupino<sup>890</sup> ravvisa nella seconda parte del componimento un adeguamento strutturale alla disciplina metrica: una struttura regolare emergerebbe dall'anisosillabismo a base sostanzialmente novenaria e dai *couplet* a rima baciata corrispondenti ciascuno ad una battuta di dialogo, anche se la rima alternata degli ultimi due *couplet* disattende l'aspettativa rimica.

---

<sup>887</sup> [...] Io m'offro, ecco, a la morte. / Venga e mi prenda la gelata morte / ne le sue braccia. Io m'offro a lei. Dormire / ne le sue braccia, non vedrò più la luce [...]. Vd. *Ivi*, vv. 13-5, p. 693.

<sup>888</sup> Donini F., *Vita e poesia*, op. cit., p. 157.

<sup>889</sup> Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., p. 115.

<sup>890</sup> Pupino A. R., *Strategia della negazione*, op. cit., p. 89-90.

D'altronde lo schema quantitativo rivela un'omogenea disposizione degli anfibrachi che dà luogo ad una *struttura*: la rete sotterranea di piedi costruisce il testo come una vera e propria sonata conservandone allo stesso tempo la natura versoliberista. Già Donini<sup>891</sup> descrive il componimento come una sonata: il primo tempo è paragonabile ad un *allegro con brio*, dato che la felicissima *sticomitia* iniziale lo rende *saltellante* ed esprime una festosità; il secondo tempo corrisponde ad un *adagio*, dato che è più lento grazie alla divisione in *couplets* e alle lunghe pause, mentre le rime sonore realizzano la scansione; il terzo tempo è un bel *finale*, dove i motivi precedenti si intrecciano.

Riguardo i modelli ritmici, l'anno precedente alla pubblicazione di *Sonata* escono i palazzeschi *Cavalli bianchi*<sup>892</sup> ed il *Bosco degli ulivi* di Basilici,<sup>893</sup> che si rifà alla cellula anfibraca palazzeschiana, ponendo così l'interrogativo se Palazzeschi anticipi alcune consuetudini metriche dei poeti romani o se invece ne sia influenzato.<sup>894</sup> Infatti poeti quali Onofri o Basilici adottano modulazioni ternarie tipiche di Palazzeschi, che costruisce i suoi versi modulari come veri e propri multipli di tre attraverso la ricorrenza monotona sulla fattura stessa del verso di piedi anfibrachi.

Dal canto nostro rivendichiamo una certa indipendenza ritmica di Corazzini, il cui anfibraco è da ricondurre non tanto ad un'influenza palazzeschiana, quanto alla necessità di esprimere la dialogicità dei testi, come conferma la chiara connessione fra dialogicità ed anfibraco di *Sonata in bianco minore*. Infatti in *Sonata* è presente un verso libero la cui struttura ritmica è frequente nei componimenti di natura dialogica, suggerendo così l'esistenza di una sorta di codice, o per lo meno di convenzione metrica, che attribuisce una fisionomia anfibraca ai testi di tale natura.

### 3.13 Sera della domenica

Rispetto alle poesie precedenti si ha nuovamente una frequente presenza di endecasillabi e settenari i cui schemi ritmici danno luogo ad anisoritmia. Si distinguono per quantità anche le parole sdruciole rappresentate dal *pattern Abb*. Il colorito vocalico si manifesta con uno spettro più ampio del solito, sebbene non particolarmente significativo. Al contrario lo schema quantitativo presenta, accanto ai frequenti trochei, dattili ed anfibrachi, un alto numero di peoni terzi.

Bertoni<sup>895</sup> e Giovannetti<sup>896</sup> considerano il componimento una sorta di *trabocchetto metrico* perché il testo propone inizialmente una struttura euritmica ben calibrata che è però

---

<sup>891</sup> Donini F., *Vita e poesia*, op. cit., p. 159.

<sup>892</sup> Palazzeschi A., *Cavalli bianchi*, Firenze, Spinelli, 1905.

<sup>893</sup> Basilici C., *Bosco degli ulivi*, "Poesia", I, 10-11, novembre-dicembre 1905, pp. 15-7.

<sup>894</sup> Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., p. 123.

<sup>895</sup> Bertoni A., *Dai simbolisti*, op. cit., pp.351-3.

progressivamente disattesa da un disordine metrico provocato da rime saltuarie, da *enjambements* frequenti e dall'accostamento di endecasillabi a senari, quadrisillabi ed ottonari. Inoltre il parallelismo tra le strofe è assente nonostante condividano tutte, ad eccezione dell'ultima, l'attacco anaforico *ora che*. Emerge dunque una strumentalizzazione della retorica, forse conseguente all'esperienza di *Desolazione*, finalizzata a scuotere ed innovare metricamente.<sup>897</sup>

Quindi lo schema metrico non è più l'unico strumento per realizzare l'innovazione. Infatti, nonostante la sensazione di disordine metrico, il confine endecasillabico è appena varcato di poche sillabe, con la conseguenza che tale misura è continuamente allusa o magari scomposta e distribuita in due versi nei propri fattori costitutivi di settenario e di quinario.

L'allusione endecasillabica radicalizza l'eterometria soprattutto nel momento in cui affiora un'apparente regolarità. L'endecasillabo alluso diviene fortemente dissonante nella prima strofa perché non svolge alcuna funzione equilibratrice né suggerisce una linea armonica dominante,<sup>898</sup> la cui assenza è inevitabile perché gli schemi sillabici sono abbastanza differenti tra loro e dalla loro disposizione non emerge alcun accento impulsivo. Simile dissonanza è presente soprattutto nei primi componimenti versoliberistici: ne *La chiesa venne riconsacrata* è arduo individuare una linea prosodica coerente.

Anche Pupino<sup>899</sup> sottolinea l'allusione all'istituzione dovuta ai metri regolari, alle rime e, soprattutto nella prime cinque strofe, alla grande frequenza di endecasillabi e settenari, la cui regolarità è enfatizzata dall'anafora *Ora che*.

Donini<sup>900</sup> definisce il metro del componimento "un'altra bella conquista" perché ogni strofe si snoda liberamente salvaguardando la propria musicalità grazie agli abbondanti endecasillabi e settenari armonizzati agli altri versi e dando luogo ad "un buon impasto sonoro." Nell'ultima strofe, inoltre, la scomparsa dei versi regolari "le conferisce un ritmo più aspro che ne accompagna assai bene il sentimento più amaro," esprimendo così una coincidenza fra *Forma* e *Contenuto*. Dal canto nostro, l'armonia della prima parte non dipende esclusivamente dagli endecasillabi e settenari, ma anche dal sapiente utilizzo degli elementi retorici quali l'iterazione anaforica di *ora che*.

A questo punto è evidente una dicotomia critica: da un lato Bertoni<sup>901</sup> e Giovannetti<sup>902</sup> denunciano l'assenza di una linea prosodica coerente e la conseguente dissonanza metrica del testo,

---

<sup>896</sup> Giovannetti P., *Metrica*, op. cit.

<sup>897</sup> Il forte *enjambement* iniziale pare riprodurre il singhiozzo dell'Organo di Barberia.

<sup>898</sup> Bertoni svolge al riguardo alcuni esempi, quali la sequenza ravvicinata di *enjambements* della prima strofa che sfocia poi in un endecasillabo; oppure, nella quinta strofa, aperta da un settenario sdrucchiolo e chiusa da un tronco, il trisillabo posto proprio al centro della strofa distrugge ogni illusione euritmica e non permette alcuna identità prosodica. Inoltre, proprio tale trisillabo impedisce "la possibile riproposizione di quel nucleo forte di quartina che era stato uno dei primi elementi connettivi dello stile metrico del Corazzini liberato." Cfr. Bertoni A., *Dai simbolisti*, op. cit., p. 353.

<sup>899</sup> Pupino A. R., *Strategia della negazione*, op. cit., p. 89.

<sup>900</sup> Donini F., *Vita e poesia*, op. cit., p. 178.

<sup>901</sup> Bertoni A., *Dai simbolisti*, op. cit., pp. 351-3.

dall'altro Pupino<sup>903</sup> e Donini<sup>904</sup> ne esaltano la musicalità. Dal canto nostro questi ultimi sono vittime del *trabocchetto metrico* denunciato dai primi, come d'altronde emerge anche dalle nostre appendici.

### 3.14 La liberazione

Endecasillabi e settenari si differenziano dagli altri versi per dei valori numerici leggermente superiori: endecasillabi ed ottonari hanno una sola unità di differenza. Inoltre tutti gli schemi sillabici, ad eccezione dei settenari, sono unici e producono un tessuto aritmico.

Nello schema accentuativo si distingue per quantità il *pattern Ab*, mentre rimane basso il numero delle parole sdrucchiole, ovvero il *pattern Abb*. Una novità è costituita dalla presenza dei *pattern bAbb* e *bbAb*, che nelle poesie precedenti sono assenti o modestamente presenti.

Lo schema vocalico invece non presenta alcuna novità e si caratterizza per la solita frequenza del *pattern Oe* e per i bassi valori numerici degli altri *pattern*, la cui esiguità non consente l'individuazione di una *struttura* vocalica. Lo schema quantitativo mostra un buon numero di anfibrachi ed una discreta presenza, sebbene inferiore alle dieci unità, di trochei e peoni terzi.

Corazzini attua una strategia metrica che scardina i versi tradizionali dall'interno, dando così luogo ad una polimetria e ad un'anisormia già incontrate nei componimenti precedenti. Tuttavia, se osserviamo anche il contenuto e non solo la forma emerge un'evoluzione metrica corazziniana.

Infatti a partire dal 1905 si fissa in Corazzini un repertorio conflittuale di immagini: fontane che cantano e finestre che si schiudono si oppongono a grate, gabbie, spazi angusti ed impenetrabili. Tali elementi non svolgono una funzione di *leit-motiv*, bensì “tornano per presentare altre possibilità, per sottolineare con variazioni anche minime una condizione di estrema difficoltà, una forte tensione verso l'aperto”<sup>905</sup> espressa anche dal contrasto fra metrica libera e metrica tradizionale, allegoria formale dell'opposizione tematica aperto-chiuso. *Liberazione* rappresenta dunque uno snodo importante di tale tensione verso l'aperto.<sup>906</sup>

Una tensione riflessa anche dalla disposizione degli *enjambements*, la maggior parte dei quali compare proprio nei versi più lunghi e melodiosi, come ad interrompere bruscamente un possibile sviluppo melodico del componimento, alludendo così ad un altro conflitto molto sentito da Corazzini, ovvero quello fra polo dannunziano e leopardiano, fra musicalità ed anti-musicalità.

---

<sup>902</sup> Giovannetti P., *Metrica*, op. cit.

<sup>903</sup> Pupino A. R., *Strategia della negazione*, op. cit., p. 89.

<sup>904</sup> Donini F., *Vita e poesia*, op. cit., p. 178.

<sup>905</sup> Tordi R., *Dal rosso all'oro. Suggestioni «alchemiche» nel dire poetico di Sergio Corazzini*, in Aa. Vv., «Io non sono un poeta», op. cit., p. 255.

<sup>906</sup> In tale componimento torna con insistenza l'immagine della porta chiusa, vigilata dai ragni, davanti alla quale circola però “un'aria di danza.”

### 3.15 *Elemosina nel sonno*

Endecasillabi, settenari, ottonari e novenari sono i versi più numerosi e con schemi sillabici sempre diversi. In questo modo il componimento registra un frequente anisosillabismo ed un'alta anisioritmia. Lo schema culminativo invece non è rilevante: la frequenza dei *pattern Ab* e *bAb* dipende dalla maggioranza di parole piane nella lingua italiana e non dalla volontà di realizzare una *struttura*, che appunto risulta assente.

Al contrario le parole sdrucchiole hanno una discreta presenza che, per quanto bassa, non è irrilevante se rapportata alle dimensioni ridotte del testo stesso. Esse inoltre, in quanto residuo dell'ingombrante dannunzianesimo, esaltano per contrasto l'antivitalismo ed anti-superomismo del testo. D'altronde anche il colorito vocalico richiama in parte la strofe lunga dannunziana: contrariamente ai componimenti precedenti lo spettro vocalico è ampio, nonostante i valori numerici bassi.

Lo schema quantitativo presenta numerosi anfibrachi, trochei e peoni terzi, la cui disposizione suggerisce una *struttura* quantitativa volontaria, mentre la loro frequenza è legata alla natura dialogica espressa nel vocativo che apre la prima ed ultima strofa.

Il testo contiene un cortocircuito semantico che suggerisce nuove interpretazioni metriche: il vitalismo evocato è contraddittoriamente negato dall'emarginazione e dalla malattia.<sup>907</sup> Una contrapposizione che si riflette anche a livello formale: la prima ed ultima strofa, aprendosi con le stesse identiche parole, costituiscono una sorta di cornice alle due strofe centrali, le quali a loro volta si aprono con la stessa congiunzione posta in posizione anaforica.

Tale specularità è spezzata dalle dimensioni strofiche: la prima e l'ultima strofa presentano rispettivamente 6 e 11 versi, mentre la seconda e la terza 9 e 7. Tuttavia, tenendo conto di tutti i versi alternativi, i valori numerici si simmetrizzano in 5+7+5+9 versi, dando luogo ad un'identità alternata: la prima e terza strofa si alternano alla seconda ed ultima, i cui due versi in più rispetto alla seconda potrebbero considerarsi una sorta di coda.

Tale simmetrizzazione diviene ancora più equilibrata considerando come versi alternativi solo quelli che danno luogo ad endecasillabi. In questo caso la quarta strofa registra 10 versi, ossia il doppio dei versi della prima e terza strofa, legittimando formalmente la sua posizione di chiusura del componimento.

Tuttavia, considerando un elemento formale piuttosto che un altro, la simmetria data dal primo svanisce col secondo, che magari dà luogo ad una *struttura* diversa. Nel testo infatti l'anafora

---

<sup>907</sup> Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., p. 117.

che apre le strofe crea un equilibrio inesistente quando si tiene conto delle dimensioni strofiche o dei versi alternativi. Il testo diviene così un organismo formalmente dinamico in continuo mutamento in base agli elementi considerati. In conclusione, al cortocircuito semantico si affianca quello formale, realizzando così una coincidenza fra *forma* e *contenuto*.

### 3.16 Le illusioni

I versi più frequenti sono endecasillabi e settenari, i quali hanno anche identica presenza numerica. Tale identità non riguarda però gli schemi sillabici: se la maggior parte dei settenari presenta sempre gli stessi, gli endecasillabi li cambiano in continuazione creando così anisoritmia. Riguardo la polimetria versoliberista del testo, essa è confermata dai valori numerici degli altri versi e dalla configurazione delle strofe.

Nulla di interessante emerge dagli schemi culminativi: ai frequenti *pattern Ab* e *bAb* si affianca l'ormai abbastanza frequente presenza di parole sdrucciole, ovvero il *pattern Abb*. Stessa situazione riguarda lo schema vocalico, dove tutte le unità sono pari a zero o ad uno. Nello schema quantitativo invece spiccano i trochei, gli anfibrachi ed i peoni terzi.

Donini<sup>908</sup> vede nel ritmo singhiozzante lo strumento per esprimere l'accoramento e la disperazione del poeta. Tuttavia tale ritmo, creato dagli *enjambements*, contrasterebbe con il "pacificato, rassegnato finale, di una grande bellezza," impedendo così la totale coincidenza fra *forma* e *contenuto*. Dal canto nostro, invece, proprio tale contrasto esprime in maniera organicista il disagio interiore di Corazzini, i cui sentimenti sono appunto di natura contraddittoria.<sup>909</sup>

Inoltre tale coincidenza avviene a livello macrostrutturale, confermando l'ipotesi di un versoliberismo sviluppatosi dal *generale* (la strofa) al *particolare* (il verso): il verso troverebbe una sua libertà prima nella disposizione strofica e nel rapporto con gli altri versi, e solo dopo nella sua struttura interna, ossia nella disposizione degli *ictus* dello schema sillabico.

### 3.17 Dialogo di marionette

La presenza di un'unica strofa distingue la poesia da tutte le altre della raccolta. La dialogicità denunciata dal titolo è confermata dall'elevato numero di novenari e settenari. I loro schemi sillabici, inoltre, creano frequenti situazioni di anisoritmia. Sempre alla dialogicità è

---

<sup>908</sup> Donini F., *Vita e poesia*, op. cit., p. 180.

<sup>909</sup> Sull'argomento vd. il contrasto aperto-chiuso trattato qualche paragrafo sopra.

riconducibile l'alta frequenza di anfibrachi, la cui natura ternaria spiega perché consideriamo il novenario un metro dialogico, come d'altronde dimostra anche Palazzeschi.<sup>910</sup>

La dialogicità influisce anche sull'ampiezza dello spettro vocalico: le iterazioni lessicali proprie del parlato sono favorite dal continuo botta e risposta fatto di riprese e ripetizioni delle due marionette. Non a caso Giovannetti<sup>911</sup> ravvisa in tale fitta rete di richiami vocalici un caso limite del contrasto tra cantilena ecolalica e strutturazione metrica.

Sebbene alla base del componimento vi siano due fatti biografici, essendo stato composto a Nocera nel giugno 1906 dopo la recita del poeta in due commedie e l'innamoramento per Sania, non sono da escludere alcune fonti letterarie. Fra queste spicca Tito Marrone ed il suo *Dialogo di marionette (Giorno di magro)*,<sup>912</sup> che secondo Donini<sup>913</sup> potrebbe aver influenzato quello di Sergio, del cui *Dialogo* Marrone si ricorda a sua volta nel suo *Manichino*.<sup>914</sup> A questo modello va però affiancato anche Klingsor, di cui Corazzini ammira non solo i personaggi, ma anche la musica, dato che era “un poeta che come lui era partito dai metri regolari e arrivato al verso libero.”<sup>915</sup>

Tuttavia, nonostante l'evidente congenialità formale, è impossibile sostenere una derivazione del verso libero di Corazzini da quello di Klingsor perché il *Valet de coeur*,<sup>916</sup> dove si trova la *Berceuse de la poupée*, è pubblicato solo nel 1908. Independentemente dalle questioni di derivazione, è evidente che Corazzini, come già avvenuto per *Desolazione*, attribuisce originalità ad un tema altrui attraverso l'elaborazione formale, in questo caso un verso libero connotato dialogicamente per la presenza di cellule anfibrache nel suo tessuto interno.

### 3.18 *Stazione sesta*

Donini<sup>917</sup> e Landolfi<sup>918</sup> considerano rispettivamente la prima parte della poesia un richiamo ritmico a *Spleen* ed “il perfetto doppio di *Spleen*.” Lo schema sillabico dell'appendice 1, invece, mostra l'erroneità di tali giudizi, dovuti forse al fatto che la prima parte di entrambe le poesie esprima attraverso due interrogative lo stesso tema.

Per quanto riguarda i versi, vi è un'alta frequenza di endecasillabi e settenari ed un perfetto equilibrio numerico tra decasillabi, novenari, ottonari e settenari che danno luogo ad un intenso

<sup>910</sup> Palazzeschi costruisce i suoi moduli ternari di anfibrachi prediligendo il novenario.

<sup>911</sup> Giovannetti P., *Metrica*, op. cit.

<sup>912</sup> Marrone T., *Dialogo di marionette (Giorno di magro)*, “Rivista di Roma”, 25 dicembre 1905.

<sup>913</sup> Donini F., *Vita e poesia*, op. cit., p. 122.

<sup>914</sup> Marrone T., *Manichino*, “Vita letteraria”, 1° marzo 1907.

<sup>915</sup> Donini F., *Vita e poesia*, op. cit., p. 182.

<sup>916</sup> Klingsor T., *Valet de coeur*, Paris, Société du Mercure de France, 1908.

<sup>917</sup> *Ivi*.

<sup>918</sup> Landolfi I., *Commento*, in Corazzini S., *Poesie*, a cura di Landolfi I., Milano, Rizzoli, 1992, p. 394.



anisosillabismo. Inoltre l'anisiritmia è massima perché la maggior parte degli schemi sillabici sono unici.

Lo schema accentuativo registra la solita frequenza dei *pattern* *Ab* e *bAb*. Tuttavia, rispetto ai componimenti precedenti, lo spettro accentuativo è più ampio e con valori sopra la media: tutti i *pattern*, eccetto *bA* e *bbA*, registrano almeno una presenza di due unità. Questa assenza di parole tronche bilanciata da una quasi esclusiva presenza di parole piane potrebbe spiegarsi col desiderio di creare un testo armonico, privo di accelerazioni ritmiche.

Anche lo spettro vocalico è leggermente più ampio del solito, sebbene i suoi valori numerici non siano significativi. Lo schema quantitativo, invece, registra la consueta frequenza di trochei, anfibrachi e dattili, seguiti in misura minore da peoni terzi.

Il basso numero di anfibrachi suggerisce che quel *tu* d'apertura non instaura una struttura dialogica simile a quella del *Dialogo di marionette* o di *Elemosina nel sonno*, bensì avvia un dialogo con l'anima, ovvero un monologo. Ne consegue che la polimetria, non dovendo dare voce a personaggi diversi, lascia spazio alla successione di versi identici, come nel caso della seconda strofa dove si susseguono consecutivamente tre settenari.

Dunque, nonostante lo sperimentalismo di *Desolazione* o di altri componimenti, Corazzini adotta ancora strategie metriche caute come quella di una polimetria non eccessiva, che ricorda le sue prime composizioni versoliberiste. Se ne deduce che la polimetria non rappresenta una tappa del suo cammino metrico, bensì una vera e propria matrice stilistica sempre presente.

### 3.19 L'ultimo sogno

La poesia presenta un alto numero di novenari e di settenari seguito da un discreto numero di endecasillabi. I restanti versi, dotati per la maggior parte di schema sillabico unico, danno luogo ad una polimetria dinamica.

L'ampio spettro accentuativo e vocalico crea una *struttura* che enfatizza il contenuto tematico. Infatti il contrappunto riguardante i due motivi del componimento, ovvero il *fanciullo innocente* e le *fontane che cantano*, è anche formale: il primo motivo si distende e si muove in lente variazioni, mentre il secondo si comprime e si manifesta concisamente.

Si tratta di una coincidenza fra *Forma* e *Contenuto* di stampo organicistico: il tema delle fontane coincide con i *pattern* vocalici maggiormente frequenti, mentre quello del fanciullo non possiede *struttura* vocalica ed è soggetto a polimetria. Le due strutture formali sono collegate perché il canto monotono delle fontane crea uno sfondo sonoro che risalta suggestivamente il tenero lamento del fanciullo.

Lo schema accentuativo rivela una struttura interessante nell'ultima strofa: l'alta concentrazione di parole tronche, ossia dei *pattern* *bA* e *bbA*, evidenzia con suoni tronchi e cupi il pessimismo e la fine di ogni speranza. Nello schema quantitativo, invece, non emerge alcuna struttura interessante.

Simile *struttura* conferma il giudizio di Donini<sup>919</sup> che attribuisce alla musicalità del componimento la capacità di raggiungere “con mezzi semplicissimi una straordinaria potenza di suggestione.” Tuttavia, non concordiamo nel considerare tale poesia l'apice di “quella naturale disposizione al canto” propria di Corazzini perché ciò che essa raggiunge non è tanto la musicalità, già presente in testi precedenti, quanto la padronanza degli strumenti tecnici a disposizione per ottenere un verso libero organicistico.

### 3.20 *Castello in aria*

L'anisosillabismo dei frequenti settenari ed ottonari crea un'escursione versale limitata che spinge Giovannetti<sup>920</sup> a considerare il testo alquanto omogeneo, turbato solamente da un senario e dalla coppia conclusiva di endecasillabo e quinario.<sup>921</sup> Tuttavia tale omogeneità è assente a livello ritmico: tutti gli ottonari possiedono schema sillabico unico, mentre i settenari si raggruppano a coppie per schema sillabico.

Inoltre manca una simmetrizzazione adeguatamente forte. Infatti, l'iterazione anaforica di *per* ai vv. 8 e 10 e di *piangi* ai vv. 1 e 3 propone in modo quasi nascosto una movenza parallelistica che però non viene realizzata sistematicamente. Un'assenza riconducibile a vari fattori: conoscenza superficiale della simmetrizzazione, allegoria della debolezza del soggetto lirico di incidere sul testo, ribellione verso la tradizione dell'*oratio perpetua* dannunziana.

L'assimetria emerge maggiormente osservando i versi alternativi sorti dal giro del discorso, i quali non possiedono alcun valore equilibrante e sono semplicemente riconducibili all'eterometria del contesto primario. Essi creano un'ulteriore disarmonia all'interno di un contesto già di per sé disarmonico.<sup>922</sup>

Una destabilizzazione emerge anche dallo schema rimico: ABCDEF; EGBAABHIL; MA evidenzia un relitto ballatistico ravvisabile dalla disposizione della rima A, presente nel primo ed ultimo verso. Tuttavia, se si osserva che sia la rima A che quella B sono rime suffissali o identiche

<sup>919</sup> Donini F., *Vita e poesie*, op. cit., p. 186.

<sup>920</sup> Giovannetti P., *Metrica*, op. cit., p. 116.

<sup>921</sup> Secondo la nostra analisi non si tratta di un quinario bensì di un senario.

<sup>922</sup> Un'irrazionalità in linea coi precetti delle filosofie nordiche neomistiche del periodo.

(*mia: melanconia: mia: Nostalgia; tristezza: tenerezza*) si scopre che tale allusione alla ballata è casuale.

L'equilibrio inizialmente intravisto nella rassicurante presenza di settenari ed ottonari, dunque, scompare completamente grazie ad una costruzione formale volta ad ingannare il lettore, il quale percepisce inizialmente una struttura equilibrata e subito dopo resta disilluso. In conclusione, lo schema sillabico è sconvolto da polimetria, anisosillabismo ed anisoritmia, mentre le potenzialità accentuative, vocaliche e quantitative non sono sfruttate.

### 3.21 *Scena comica finale*

I frequenti endecasillabi e settenari autorizzano ad interpretare la poesia come “un bel compromesso fra la tradizione della strofa regolare e l'anarchia moderna del verso libero.”<sup>923</sup> Una sorta di regolarità strofica emerge anche dall'esiguità dei versi che differenzia la prima dall'ultima strofa: questa possiede solamente due versi in più. Inoltre, la prima parte dell'ultima strofa presenta lo stesso schema rimico della prima strofa.

Dunque le due succitate strofe fungerebbero da cornice a quella centrale, la quale presenta non solo una struttura allusiva a fronte e sirma ma anche un numero di versi, esattamente 15, che è superiore di due unità alla somma del numero di versi delle strofe esterne, ovvero 13. Ossia, essa presenta due unità in più esattamente come l'ultima strofa rispetto alla prima.

A favore della *volontarietà* di una simile struttura, per quanto essa possa comunque esser frutto del caso, vi è l'assenza di versi alternativi che, nelle poesie precedenti, permettono l'individuazione di nuove strutture strofiche.

Uno sguardo alla produzione precedente svaluta il giudizio di Donini<sup>924</sup> che nelle poche rime marcate e negli endecasillabi sonori vede “un buon contrappunto al gioco dei personaggi.” Infatti, contrariamente a *Dialogo di marionette* o a *Sonata in bianco minore*, la poesia non è un dialogo fra personaggi, ma piuttosto una narrazione allegorica di “Desiderio” che ricerca “Disperazione”.

Riguardo i versi tradizionali, i settenari presentano una lieve varietà ritmica mentre quasi tutti gli endecasillabi possiedono un proprio schema sillabico. La molteplicità di schemi degli ottonari non crea un'anisoritmia tangibile perché il loro numero è basso. La situazione è invece diversa per quinari e quadrisillabi perché, nonostante la presenza esigua, sottolineano una variazione ritmica posizionandosi dopo uno o due versi lunghi.

---

<sup>923</sup> Donini F., *Vita e poesia*, op. cit., p. 187.

<sup>924</sup> *Ibidem*.

Lo schema accentuativo registra la solita presenza del *pattern Abb* ed una considerevole quantità di *Ab*. Tutti gli altri *pattern* registrano valori bassi ma risultano comunque significativi perchè, contrariamente alle poesie precedenti, occupano quasi tutto lo spettro accentuativo.

Anche lo schema vocalico registra un ampio spettro perché vi è almeno un'unità per la metà dei *pattern* che lo costituiscono. Tuttavia i valori numerici sono così bassi e tendenti allo zero da non consentire l'individuazione di alcuna *struttura*.

Infine, nello schema quantitativo il basso numero di anfibrachi e di peoni terzi conferma a livello formale come il componimento non solo non sia un dialogo ma sia anche privo di natura dialogica. Infatti le interrogative dirette veicolanti i pensieri di "Desiderio" mettono in dubbio la fisionomia dello stesso soggetto lirico: la voce del poeta cede il posto al flusso di coscienza del personaggio "Desiderio". Dunque non vi è un dialogo, ma un racconto in terza persona intrecciato col monologo interiore del personaggio.

### 3.22 *Bando*

Il carattere elocutivo si manifesta in una polimetria caratterizzata da un discreta varietà di schemi sillabici: l'endecasillabo si differenzia dal settenario per una sola unità numerica ed una situazione analoga avviene anche per gli altri versi. La consecutività di schemi diversi e l'alternanza di versi lunghi e brevi creano una struttura pausale enfaticamente lo stile concitato proprio di un *bando*, ossia di un testo "urlato a gran voce." Tale stile tocca l'apice quando il verso breve è costituito da un imperativo o da un'interrogativa.

Lo stile elocutivo traspare anche dall'ampio spettro accentuativo: i *pattern* sono costituiti per la maggior parte da parole piane mentre sono quasi assenti le parole tronche. In questo modo il flusso dei versi non è rallentato dall'aumento dei tempi di cesura.<sup>925</sup>

Riguardo lo schema vocalico, almeno la metà dei *pattern* presenta un discreto numero di unità grazie all'iterazione lessicale propria del parlato. Tuttavia non emerge alcuna trama eufonica ed il testo preserva così quell'antimusicalità propria di un *bando*.

Anche lo schema quantitativo evidenzia l'oralità del testo: anfibrachi, dattili, trochei e peoni terzi registrano i più alti valori numerici. Inoltre, il piede anfibraco conferma quell'eco palazzesco che Bertoni<sup>926</sup> individua nell'ironia e nell'impianto<sup>927</sup> del componimento.

---

<sup>925</sup> La pronuncia di una parola tronca richiede un maggior quantitativo d'aria rispetto ad una parola piana o sdrucchiola. Dunque occorre un tempo maggiore per recuperare l'aria e si allunga la durata della cesura. Cfr. Carboni G., Soriano P., *Manuale professionale di dizione e pronuncia*, Milano, Hoepli, 2011.

<sup>926</sup> Bertoni A., *Dai simbolisti*, op. cit., p. 353.

<sup>927</sup> Supponiamo che per *impianto* Bertoni intenda la fisionomia sintattica del testo, fatto di interrogative, imperativi ed allocuzioni, piuttosto che la fisionomia prettamente metrica.

Tale oralità smentisce però l'interpretazione di Bertoni che vede nel testo una testimonianza esemplare del fenomeno contrastivo fra cantilena ecolalica e strutturazione metrica. Infatti l'iterazione è legata al carattere orale della poesia e la struttura metrica coincide con questo obiettivo.

Bertoni attribuisce tale natura contrastiva anche ai tre versi del congedo: l'endecasillabo iniziale sfocia in un settenario ed in un trisillabo sdrucchiolo che, in quel suo isolamento sintattico dissonante, riprende una rima irrelata della prima strofa contenuta all'interno di un endecasillabo ben tornito. Al riguardo Bertoni considera la rima il fattore contrastivo prediletto da Corazzini, mentre essa è semplicemente uno degli strumenti con cui il poeta evidenzia le parole chiave del *bando*.

### 3.23 *Il sentiero*

Il testo richiede una riflessione preliminare sulla sua natura metrica. Infatti i distici rimati portano Benevento<sup>928</sup> a parlare di versi *vari* piuttosto che *liberi*, mentre Donini<sup>929</sup> afferma che la metrica a prima vista appare assolutamente regolare, ma “solo la riflessione ci fa notare le irregolarità. Tanto poteva, in Sergio, la virtù del canto!”

Per Donini la musicalità crea la sensazione di una struttura regolare: il trionfo della musica ed “il gioco degli accenti è tale che la cadenza prevalente del decasillabo non pare alterata, e non si avverte nessuna discordanza,” nonostante la varietà di metri.

Dal canto nostro, nonostante il merito di Donini nel riconoscere l'irregolarità del testo, ne prendiamo le distanze per due ragioni. La prima riguarda l'affermazione secondo cui i versi del componimento “vanno dall'ottonario all'endecasillabo, passando per il decasillabo e il novenario:” non rinveniamo alcun endecasillabo ma soltanto decasillabi, novenari ed ottonari.<sup>930</sup>

La seconda ragione è teorica: Donini applica ai versi un principio acustico-soggettivo per stabilirne l'apparente regolarità, la quale dipenderebbe dalla musicalità, un concetto a cui il critico subordina ogni valore estetico. Donini infatti associa *irregolare* ad *antimusicale*, implicitamente reputando poi come *regolare* tutto ciò che è *musicale*. La sua conclusione dunque manca di un ragionamento logico.

Infatti l'apparente regolarità del testo non dipende dalla musicalità, bensì da un principio costruttivo simile al *semiritmo*:<sup>931</sup> visivamente si ha l'impressione di un componimento in distici

---

<sup>928</sup> Benevento A., *Sergio*, op. cit., p. 57.

<sup>929</sup> Donini F., *Vita e poesia*, op. cit., p. 199.

<sup>930</sup> Ricordiamo che i nostri risultati discordano con quelli altrui perché adottiamo il principio progressivo-regressivo.

<sup>931</sup> Il *semiritmo* visivamente appare regolare, ma in realtà non lo è. Cfr. cap. 2.

regolari, mentre in un secondo momento ci si accorge che i *couplet* non contengono versi identici e che lo schema rimico è disatteso negli ultimi quattro versi.

L'adozione di una simile strategia metrica potrebbe ricondursi a due fattori. Il primo è la possibile influenza dei *Semiritmi* di Capuana<sup>932</sup> e del dibattito intorno ad essi, la cui diffusione porta addirittura alcuni contemporanei ad impiegare il termine *semiritmo* per indicare il versoliberismo.<sup>933</sup> Il secondo riguarda l'adozione di una strategia metrica volta ad innovare dall'interno la tradizione, in questo caso rappresentata da una forma visivamente regolare. In conclusione il componimento appartiene all'ambito versoliberistico non "perché apparentemente regolare," ma perché anisosillabico e dotato di uno schema rimico differente negli ultimi due distici.

Riguardo i versi tradizionali, rinveniamo l'esclusiva presenza di tre tipi di versi: ottonario, novenario, decasillabo. Quest'ultimo, registrando il maggior numero di unità, dà luogo ad un anisosillabismo a base decasillabica. Inoltre, ad eccezione di una coppia di decasillabi, tutti i versi presentano uno schema sillabico unico, provocando anisioritmia.

Pupino<sup>934</sup> accosta il componimento a *Sonata in bianco minore* per la struttura, sottolineando però che in *Sentiero* il *couplet* corrisponde al movimento psicologico. Pur non condividendone l'accostamento, concordiamo con quanto espresso sulla struttura versale di *Sentiero*, che appunto rientra nella tipologia organicista.

Infatti l'anisosillabismo e l'anisioritmia accentuano, attraverso il dinamismo ritmico, l'ansia esternata dal soggetto lirico nella serie di interrogative a cui non riceve alcuna risposta. Il culmine di tale dinamismo è raggiunto negli ultimi quattro versi che, disattendendo lo schema rimico, riflettono formalmente il disorientamento racchiuso nell'interiezione al penultimo verso.

Si realizza così una coincidenza totale tra *forma* e *contenuto*: la risposta all'interiezione si apre con una congiunzione avversativa che esprime la disillusione delle aspettative del soggetto lirico, aspettative disattese anche a livello rimico.

Attribuendo a *Sentiero* un connotato organicista ci contrapponiamo definitivamente a quella corrente critica, cominciata con Donini,<sup>935</sup> che non lo considera un testo versoliberista, limitandosi ad etichettarlo come "metricamente irregolare."

Simile giudizio poggia su due ragioni comprensibili: la presenza di versi regolari disposti secondo uno schema da un lato, la natura di tale schema, ossia i distici a rima baciata, dall'altro. Queste due ragioni, unite al pregiudizio che il verso libero sia tale solo in assenza di una *forma*, porta la critica ad escludere il testo dalla categoria versoliberista. Dal canto nostro, non

---

<sup>932</sup> Capuana L., *Semiritmi*, Milano, Treves, 1888.

<sup>933</sup> Cfr. cap. 2.

<sup>934</sup> Pupino A. R., *Strategia della negazione*, op. cit., p. 90.

<sup>935</sup> Donini F., *Vita e poesia*, op. cit.

identificando il versoliberismo nell'assenza di *struttura* ma nell'*alterità* rispetto alla tradizione, *Sentiero* rientra a pieno titolo nel campo versoliberistico.

Riguardo lo schema vocalico, lo spettro dei *pattern* è inconsistente. Lo schema accentuativo invece, oltre alla solita frequenza dei *pattern* *Ab* e *bAb*, contiene il *pattern* *Abb* legato a due parole sdruciole. Se un simile valore numerico nelle precedenti poesie è marginale, in *Sentiero* risulta significativo in virtù dell'esiguità dei versi del testo.

Le parole sdruciole in questione, *morirsene* e *strinsero*, appartengono al campo semantico della morte e pertanto non devono la loro presenza all'influsso dannunziano, ma ad un fattore tematico. Infine lo schema quantitativo contiene due dati sorprendenti: l'ampiezza dello spettro da un lato, la presenza, letteralmente unica nella produzione corazziniana, di due spondei dall'altro.

### 3.24 La morte di Tantalò

Sebbene Benevento<sup>936</sup> consideri il componimento punto d'arrivo della metrica e della poesia corazziniana, gli schemi dell'appendice non riscontrano differenze sostanziali rispetto alla produzione precedente: l'endecasillabo è il verso più frequente, seguito da novenari, decasillabi e, a parità numerica, ottonari e settenari. La dinamicità dell'anisosillabismo è enfatizzata dall'anisioritmia creata dall'unicità della maggior parte degli schemi sillabici: tutti i versi, ad eccezione del settenario, presentano in almeno due casi lo stesso schema sillabico.

Ha dunque ragione Pupino<sup>937</sup> quando, preso atto dei versi di misura variabile e del ritmo basato anche su ripetizioni e procedimenti isosintattici, afferma che il verso è essenzialmente ipometro o ipermetro, alludendo così vagamente ad una misura tradizionale, "sebbene, poi, della misura tradizionale non possa osservare la prosodia accentuativa, producendo, invece, uno spostamento del ritmo."

Tuttavia dissentiamo da Pupino quando sostiene che *La Morte di Tantalò* manifesta un'autonomia metrica paradossale perché si libera dalle istituzioni metriche alludendovi. Dal canto nostro non si tratta di un paradosso, bensì della strategia metrica propria di Corazzini che costruisce i suoi versi liberi operando all'interno della tradizione.

Riguardo il giudizio di Donini, questa volta emerge definitivamente il suo concetto di verso libero, considerato antimusicale per natura:

---

<sup>936</sup> Benevento A., *Sergio Corazzini*, op. cit., p. 37.

<sup>937</sup> Pupino A. R., *Strategia della negazione*, op. cit., p. 96.

Tutti sentono la forza di suggestione, il potere evocativo della bella scena degli amanti alla fontana, in quell'aria di sogno e d'irrealtà, con quella musica lontana dai ritmi facili eppure tutta impregnata di ritmo: versi veramente liberi, ma pieni di sonorità e tutti squisitamente cantabili.<sup>938</sup>

Quella congiunzione avversativa dopo l'aggettivo *liberi* è una spia implicita di come Donini attribuisca al verso libero un'antimusicalità di cui però l'opera di Corazzini sarebbe un'eccezione. In quest'ottica l'aggettivo *libero* potrebbe intendersi sia nell'accezione di *propriamente libero*, sia in quella di *antimusicale*.

Lo schema accentuativo presenta uno spettro non solo ampio ma addirittura completo e registra come valori massimi i soliti *pattern Ab* e *bAb* e si distacca dai testi precedenti per una discreta frequenza del *pattern bbAb*. Le parole sdruciole, rappresentate dai *pattern Abb* e *bAbb*, costituiscono un legame con d'Annunzio che, secondo Bàrberi Squarotti,<sup>939</sup> verrebbe apertamente sfidato in questo componimento attraverso la creazione di un mito e di un'allegoria di stampo corazziniano.<sup>940</sup> Un'ipotesi confermata anche dal fatto che la poesia abbia un riferimento diretto nella IV parte de *Il dolce grappolo* dell'*Isotseo*.<sup>941</sup>

Quattro parole sulle cinque corrispondenti ai succitati *pattern* confermano la tesi di Bàrberi Squarotti: *palpebre, gonfiavano, lacrime, anime* appartengono o in qualche modo sono connesse al campo semantico della tristezza e del mondo spirituale. Sono dunque diametralmente opposte alla sfera del superomismo e della gioia vitalistica dannunziana.

Inoltre il quinto *pattern* è costituito da due parole unite da sinalefe, *dietro^una*, identificabili come preposizione avverbale, ossia appartenenti ad una categoria grammaticale totalmente differente dalle altre parole sdruciole del testo. Queste differenze consentono di basarci esclusivamente sulle altre quattro parole per attribuire valore di *struttura* ai *pattern Abb* e *bAbb*.

Continuando a soffermarci sul legame *forma-contenuto*, concordiamo con Jacomuzzi<sup>942</sup> per il quale *La morte di Tantalò* è tutta percorsa da immagini e da movenze che rimandano ai testi biblici. Partendo da questo presupposto, cominciamo una riflessione finalizzata ad una migliore comprensione della maturazione metrica di Corazzini.

<sup>938</sup> Donini F., *Vita e poesia*, op. cit., p. 202.

<sup>939</sup> Bàrberi Squarotti G., *Corazzini e D'Annunzio*, op. cit., p. 189.

<sup>940</sup> Dopo i *Suspiria de profundis* del *Poema paradisiaco* il tema della morte, per essere trattato originalmente, richiede la presa di una nuova direzione, diversa da quella del desiderio di morire. *La morte di Tantalò* volge in direzioni nuove ed originali il tema della morte trattandolo "in chiave di eterno umano destino, senz'ombra di dissoluzione e di personale abbandono." Cfr. Jacomuzzi S., *La poesia di Sergio Corazzini*, in Corazzini S., *Poesie edite e inedite*, op. cit., p. 25.

<sup>941</sup> L'assaporamento è "la progressiva esperienza della morte nel piacere", alla ricerca della *causa divina* delle cose. La delusione subentra quando, nonostante l'assaporamento, non si è riusciti a conoscere tale *causa*. Tuttavia, questa *morte nel piacere* accosta Corazzini al modello dannunziano. Cfr. Bàrberi Squarotti G., *Corazzini e D'Annunzio*, op. cit., p. 190.

<sup>942</sup> Jacomuzzi S., *La poesia di Sergio*, op. cit.



La motivazione alla base della forma di *Desolazione* è la stessa de *La morte di Tantalò*: entrambe le poesie comunicano qualcosa di importante: una dichiarazione di poetica la prima, un testamento poetico la seconda. Tuttavia la loro forma non coincide, nonostante il verso di *Desolazione* sia sacro, nobile e perfetto per l'espressione delle più alte verità, alle quali tra l'altro alludono i numerosi riferimenti biblici de *La morte di Tantalò*. Dunque, il mancato impiego del verso whitmaniano in questo testo dovrebbe avere una ragione profonda.

Al riguardo bisogna innanzitutto considerare l'altezza cronologica del testo: Corazzini è ormai giunto alla fine della vita e dunque della carriera. Contemporaneamente però è consapevole della propria maturità poetica e del proprio valore lirico. Ragion per cui adotta una forma che rispecchia la sua poetica: una polimetria anisosillabica ed anisoritmica, ovvero una strategia metrica abbondantemente impiegata nel corso della sua produzione.

La *forma* però è totalmente nuova: è la prima volta che incontriamo un elevato numero di strofe. Tale singolarità diventa più chiara considerando il rapporto con d'Annunzio: la sfida non si limita al piano dei contenuti, ma coinvolge anche il piano formale: alla strofe lunga dannunziana è contrapposta una struttura di più lasse.

L'originalità della contrapposizione consiste nell'altissima musicalità del testo nonostante l'assenza della strofe dannunziana. Musicalità confermata sia dall'ampio spettro vocalico che dall'altrettanto ampio spettro quantitativo.

La vittoria consiste nell'adozione di una forma completamente diversa da quella del vate ma capace di ottenere la stessa musicalità. Un risultato che invece il versetto non permette di raggiungere perché totalmente estraneo al fattore musicale e sonoro.

Una simile *sfida formale* non è nuova in Corazzini: in *Desolazione* l'affermazione di non essere un poeta tradizionale, ovvero di essere un poeta diverso, è accompagnata da una forma che enfatizza e conferma tale estraneità; una forma la cui poeticità è messa in dubbio in quel periodo e che pertanto permette un'ulteriore contrapposizione alla poesia del vate.

Infine *La morte di Tantalò* realizza una coincidenza fra *forma* e *contenuto* di stampo organicistico: la sua musicalità crea un'atmosfera onirica, assolutamente in linea con i temi trattati nel testo. L'esistenza di una musicalità composita emerge anche dallo schema quantitativo caratterizzato da un elevato numero di peoni terzi, da due spondei, assoluta rarità in Corazzini, e da un peone secondo, vero e proprio *hapax* metrico nella produzione corazziniana.

## **4. Lettura complessiva dati metrici**

L'osservazione dell'appendice quattro consente di individuare un'eventuale linea evolutiva della metrica libera corazziniana, la quale non è riducibile ad un'unica linea di tendenza sia perché il verso libero presenta differenti tipologie sia perché il fenomeno versoliberista è complesso.

### **4.1 Schemi sillabici**

Osserviamo gli schemi sillabici adottando, per semplicità espositiva, la tripartizione usata nell'appendice tre: versi ipermetri, versi medi e versi brevi. Riguardo la frequenza dei versi ipermetri, gli unici valori degni di nota sono rappresentati dai versi doppi e composti. Essi fanno la loro comparsa ne *La finestra aperta sul mare* ed in *Sonata in bianco minore*, per poi raggiungere la più alta concentrazione in *Desolazione*.

Dopo tale componimento però la loro presenza diviene inconsistente, confermando così come *Desolazione* sia una prova metrica unica nel percorso corazziniano. Non a caso alcune unità di versi doppi compaiono ne *La morte di Tantalo*, ovvero proprio in quella poesia che, insieme a *Desolazione*, si connota come un manifesto di poetica.

Passando ai versi medi, l'endecasillabo mostra una presenza consistente lungo tutta la produzione corazziniana, sebbene in certi componimenti il numero delle sue unità rasenti lo zero, mentre è totalmente assente ne *Il ritorno*, *Vigilavano le stelle* ed *Il sentiero*. Queste assenze trovano una spiegazione nella natura formale di questi componimenti.

Infatti ne *Il ritorno* la competizione con la strofe lunga dannunziana dà spazio a frequenti novenari e senari che creano una struttura oscillante tra isoritmia ed anisoritmia. In *Vigilavano le stelle* la natura narrativa e l'anisosillabismo richiedono un'abbondanza di novenari, ottonari e settenari. Ne *Il sentiero*, infine, l'assoluta assenza dell'endecasillabo consente l'adozione di una forma tradizionale, il distico, restando però al di fuori della tradizione.

Il settenario, grazie alla sua natura musicale, mantiene una discreta frequenza in *Vigilavano le stelle* ed è presente con un'unità ne *Il ritorno*, mentre risulta assente ne *Il sentiero* per lo stesso motivo per cui manca l'endecasillabo. Infine in *Toblack* la sua totale assenza è legata alla genesi della poesia, originariamente concepita come sonetto e dunque costituita solo di endecasillabi.

Quindi nella produzione versoliberistica corazziniana i due versi tradizionali per eccellenza, l'endecasillabo ed il settenario, rivestono una presenza consistente, a testimonianza di un'innovazione interna alla tradizione, ossia impiegandone in maniera originale gli strumenti

metrici. A ciò si riconduce la consistente presenza di versi tradizionali, i quali però adottano spesso degli schemi ritmici anomali.

Riguardo i novenari, il loro numero è massimo soprattutto nei componenti di stampo dialogico, quali ad esempio *Dialogo di marionette*. Ad essi spesso si affianca un discreto numero di ottonari e di decasillabi, grazie ai quali Corazzini crea anisosillabismo.

Passando ai versi brevi, si distinguono per una discreta e costante presenza i trisillabi ed i quinari. Se i primi si collegano al desiderio di giocare sui ritmi del novenario, i secondi alludono alla tradizione perché il quinario, assieme al settenario e all'endecasillabo, richiama la canzone leopardiana.

#### 4.2 Schemi accentuativi

La quarta appendice mostra che il *pattern Ab* subisce una drastica diminuzione fino a *L'anello* per poi risalire e mantenere un andamento incostante lungo tutta la produzione versoliberistica corazziniana, dalla quale non risulta mai assente. Se la sua costante presenza è dovuta alla frequenza delle parole piane nella lingua italiana, la sua drastica diminuzione nelle prime poesie potrebbe spiegarsi con la discreta frequenza degli altri *pattern* accentuativi.

Fra questi si distinguono per consistenza numerica *bAb* e *bbAb*, i cui alti valori sono spiegabili con la stessa argomentazione fornita per il *pattern Ab*, dato che essi non sono altro che un diverso schema accentuativo delle parole piane. Invece il *pattern bbA*, corrispondente alle parole tronche, non registra valori notevoli.

Soffermandoci sul *pattern Abb*, la frequenza dei suoi valori numerici oscilla sulla base del rapporto intrattenuto con d'Annunzio, il legame col quale è appunto rappresentato dalle parole sdruciole. Infatti la frequenza di *Abb* è maggiore soprattutto nei componenti strettamente relazionati alla figura del vate: *Desolazione* e *Sonata in bianco minore*. Una significativa presenza è anche in *Tipografia abbandonata*, mostrando così come l'influsso dannunziano sia presente fin dalle prime composizioni versoliberistiche.

Infine, sebbene non fondamentale per l'individuazione di una strategia metrica accentuativa, il *pattern bb* coi suoi valori quasi inesistenti consente di apprezzare l'impiego che Corazzini fa delle preposizioni.

### 4.3 Colorito vocalico

La sezione dell'appendice 3 relativa al colorito vocalico contiene quattro tabelle, ciascuna delle quali dedicata alla tematica rappresentata dalle parole da cui sono tratti determinati *pattern* vocalici. Non essendo emersa alcuna *struttura* dall'analisi delle singole poesie, determinati fenomeni sono da considerare un residuo strutturale del testo piuttosto che il risultato di una strategia metrica, nonostante la loro frequenza.

Tuttavia, per alcuni campi semantici è riscontrabile una discreta presenza che non pare essere totalmente riconducibile alla casualità: le cellule vocaliche inerenti al *ripiegamento interiore* raggiungono i massimi valori in *La chiesa venne riconsacrata*, *Desolazione*, *Sonata in bianco minore*, *L'ultimo sogno*, ovvero in componimenti in linea col contenuto che esse veicolano.

I *pattern* vocalici relativi alla morte sono discretamente presenti in tutti i componimenti in virtù del fatto che tale tematica è così centrale nella poetica corazziniana da influenzarne la forma stessa: l'originalità esige innovazione formale quando si svolge un tema usato ed abusato dai contemporanei.

Anche il neomisticismo ed il superomismo hanno un'apprezzabile presenza. Se i *pattern* neomistici sono frequenti nelle prime poesie e diminuiscono successivamente, quelli superomistici sono esigui all'inizio ed aumentano a partire da *Il ritorno* per poi, toccati gli esiti massimi ne *La finestra aperta sul mare* ed in *Desolazione*, discendere nuovamente e conservare una lieve presenza.

Tale comportamento dei *pattern* neomistici e superomistici riflette l'evoluzione della poetica di Corazzini che, a partire da *Desolazione*, compie una svolta in senso superomistico evidente soprattutto ne *La morte di Tantalò*.<sup>943</sup> Tuttavia l'esiguità e l'incostanza delle cellule vocaliche non consentono di confermare tale ipotesi esclusivamente sul piano formale.

### 4.4 Cellule quantitative

I dati relativi alle cellule quantitative sono bipartiti in due tabelle: alta frequenza e bassa frequenza. Per quanto concerne la prima tabella, il più alto valore numerico pertiene all'anfibraco, che costituisce così una prova formale del legame fra Corazzini e Palazzeschi.

L'osservazione del grafico trasmette l'ingannevole sensazione che nell'arco delle prime quattro poesie l'anfibraco diminuisca progressivamente. Invece non è così perché il valore numerico più basso è dovuto non tanto ad una scelta metrica, quanto al minore numero di versi di certe poesie.

---

<sup>943</sup> Villa A. I., *Sergio Corazzini "poeta sentimentale"*, op. cit., pp. 13-66.

Tuttavia tale assunto non è valido in assoluto. Infatti, se ne *L'anello* il basso numero di anfibrachi è proporzionale al basso numero di versi, lo stesso ragionamento non è applicabile a *Toblack*, il cui esiguo numero di anfibrachi non è legato al basso numero di versi ma alla genesi del componimento stesso, nato appunto come sonetto e dunque privo di un'ampia libertà strutturale.

Per quanto riguarda i restanti *pattern*, ovvero trochei, dattili e peoni terzi, i loro valori non permettono l'individuazione di una *struttura* e consolidano l'idea che Corazzini impieghi con consapevolezza solamente il piede anfibraco, che registra una presenza sistematica nelle poesie di stampo dialogico.

Passando alla tabella delle cellule a bassa frequenza, il peone terzo presenta un alto numero di unità, sebbene non crei alcuna *struttura* perché esso compare nella maggior parte dei casi non all'interno di una parola, ma fra due parole unite da sinalefe. La sua frequenza, dunque, dipende da un'interpretazione *a posteriori* che non necessariamente coincide con la volontà autoriale. In conclusione, tutte le cellule quantitative identificate, ad eccezione dell'anfibraco, sono frutto di casualità: esse sono un semplice ed inevitabile residuo della natura verbale del testo poetico.

## 5. Giudizi critici sulla metrica corazziniana e nostre conclusioni

Una breve rassegna dei principali apporti critici al versoliberismo corazziniano chiarisce lo *status quo* degli studi ed evidenzia il nostro contributo sull'argomento. Cominciamo da Giovannetti,<sup>944</sup> con cui concordiamo pienamente nella considerazione dell'opera corazziniana come la più aperta a sperimentismi *in progress* nell'ambito della poesia di inizio secolo, dove si distingue per capriccio ed instabilità metrica.

Il critico individua un contrasto fra l'inquietudine vitalistica della forma e la monotonia tematica crepuscolare: la strofe è assimetricamente aperta e scossa dagli *enjambements* arditi che individuano misure alternative. Inoltre Corazzini allude talvolta ad una simmetria per poi disattenderla immediatamente attraverso anafore impercipienti o rime suffissali prive di funzione strutturante.

A livello versale la tensione si manifesta attraverso misure alternative interne ai versi stessi: settenario, ottonario e novenario sono presenti non solo come versi a sé stanti, ma anche come misure contenute a cavallo di due o più versi; l'endecasillabo, invece, viene gradualmente deteriorato.

---

<sup>944</sup> Giovannetti P., *Metrica del verso libero*, op. cit.

Giovannetti spiega l'inquietudine versale con il bisogno di dar voce ad una pulsione *altra* da contrapporre al significato del dettato esteriore: l'instabilità e l'irrequietezza metrica esprimono un vitalismo di cui i temi e le parole sono privi.

Concordiamo con Giovannetti anche quando si contrappone a Livi,<sup>945</sup> che nega l'esistenza di una pianificazione metrica in Corazzini, mentre "c'è un *sensu* anche nelle operazioni poetiche più divaricate e all'apparenza più sfuggenti e incompiute," specialmente quando la contraddizione fra la spontaneità del *fanciullo malato* ed il vigoroso rinnovo delle strutture tradizionali è sostenuta da "un'oltranza metrica così percepibile e invadente da chiedere al critico una doverosa semantizzazione dei fenomeni formali."<sup>946</sup>

Giovannetti, individuando nella strofe corazziniana un'asimmetria ed un'apertura, si contrappone a Baroni,<sup>947</sup> secondo cui Corazzini costruisce moduli simmetrici volti ad opporre un'*oratio conclusa* a quella *perpetua* dannunziana: l'uniformità e la circolarità di tali moduli creerebbe i toni spenti e grigi, ossessivamente monodici, delle sue poesie.

Giovannetti sostiene che la metrica corazziniana tende a costituirsi come disturbo *sistematico* al fluire lineare del discorso adoperando una serie di indici metrici che negano ogni forma di eufonia e di naturalezza: rima asimmetrica e priva di valore strutturante, *enjambements* che propongono linee alternative al metro primario, scelte mensurali sensibilmente stridenti.

Questa destabilizzazione profonda dà l'impressione che "attraverso il metro parli una pulsione *altra*, estranea alla fin troppo esibita lacrimosità del dettato esteriore. Nel verso sghembo e sempre disposto a rinnovarsi si esprime un impulso vitalistico irriducibile a parola."<sup>948</sup> Dunque il vitalismo metrico riscatta il patetismo del livello semantico. Una contraddizione paradossale su cui si sofferma anche Mengaldo,<sup>949</sup> il quale sottolinea l'opposizione fra una tematica ridotta, ripetitiva e monotona, ed uno sperimentalismo formale vivace ed inquieto.

Questa contraddizione ha diviso la critica in due filoni: da un lato un Corazzini ingenuo e spontaneo come un *fanciullo malato*, dall'altra un Corazzini esemplare, capace di un vigoroso rinnovo delle forme tradizionali.

Continuando la rassegna con Benevento,<sup>950</sup> merita un cenno il suo regesto metrico delle poesie corazziniane perché ne riporta numero di versi, data, natura versale, forma metrica e numero

---

<sup>945</sup> Livi F., *La parola crepuscolare. Corazzini, Gozzano, Moretti*, Milano, Istituto di Propaganda Libreria, 1986, pp. 14-5.

<sup>946</sup> Giovannetti P., *Metrica del verso libero*, op. cit., p. 148.

<sup>947</sup> Palli Baroni G., *La prigione dell'anima. L'"oratio conclusa" di Sergio Corazzini*, in Aa. Vv., «*Io non sono un poeta*», op. cit., pp. 125-33.

<sup>948</sup> Giovannetti P., *Metrica del verso libero*, op. cit., p. 117.

<sup>949</sup> Mengaldo P. V., *Sergio Corazzini*, in *Poeti italiani del Novecento*, a cura di Mengaldo P. V., Milano, Mondadori, 1978.

<sup>950</sup> Benevento A., *Sergio Corazzini*, op. cit.

di *enjambments*, sebbene non fornisca una vera e propria analisi e si limiti a sottolinearne l'insufficienza musicale e ritmica.

Benevento parla di avvicinamento alineare di Corazzini al verso libero, a cui approderebbe dopo un percorso atipico costituito dall'impiego anomalo dei versi tradizionali da un lato, dalla presenza costante dei metri tradizionali dall'altro. Dal canto nostro, invece, la presenza della tradizione dipende dalla volontà di innovare all'interno di essa dando luogo ad un'ardua polimetria di metri tradizionali disposti liberamente.

Questa strategia metrica è legata ad un orizzonte d'attesa che distingue fra *prosa* e *poesia* non sulla base visiva dell'a capo, bensì su quella ritmica contemplata dalla tradizione. Tuttavia, se inizialmente Corazzini adotta i versi tradizionali per tale motivo,<sup>951</sup> in seguito continua ad impiegarli perché ormai la polimetria è la sua originale e personale espressione metrica.

Discordiamo con Benevento anche quando considera il verso libero come un graduale avvicinamento alla prosa lirica. Esso invece risponde all'esigenza neomistica da un lato, al desiderio di un'originalità in linea con gli sperimentalismi di quegli anni dall'altro.

Altro punto di dissidio riguarda i *Poemetti in prosa*, considerati dal critico l'apice del graduale abbassamento prosastico della metrica tradizionale. Dal canto nostro, invece, il poemetto in prosa è un genere diverso dalla poesia e pertanto non costituisce un progresso versoliberista, ma il tentativo di misurarsi in un genere nuovo.

Inoltre Benevento, osservando la musicalità inconcludente di *Ode all'ignoto viandante* e di *Canzonetta all'amata*, asserisce che Corazzini giunge alla metrica libera quasi per caso. Un'idea per noi inaccettabile perché l'inconcludente musicalità non dipende da una carenza tecnica, ma da una strategia volta ad allontanarsi dal magistero dannunziano.

Proseguendo nella rassegna si distingue per brillantezza e scrupolosità il generoso contributo di Farinelli<sup>952</sup> che attribuisce alla metrica corazziniana una duplice fisionomia: da un lato una *fisionomia ingannevole*, costituita da una maggioranza di forme tradizionali rispetto a quelle versoliberistiche e connotata come *incidente*; dall'altro una *fisionomia fattuale* dove il verso libero è lo sbocco di un percorso metrico volto alla ricerca di un ritmo che permetta di aderire spontaneamente ai moti segreti dell'animo.

Farinelli precisa che Corazzini non solo attinge abbondantemente alla metrica tradizionale per allestire il suo apparato tecnico, ma che da essa non sa o non vuole staccarsi completamente, pur non rifiutando moduli eterometrici consoni al suo istintivo bisogno di musicalità. Su questa

---

<sup>951</sup> L'adozione di versi tradizionali disposti liberamente permette ai poeti di dimostrare che il versoliberismo è una scelta consapevole, e non una scorciatoia dettata da scarsa maestria nell'impiego della metrica tradizionale. Simile concezione, infatti, era il cavallo di battaglia di tutti i detrattori del versoliberismo.

<sup>952</sup> Farinelli G., *Perché tu mi dici poeta?*, op. cit.

prospettiva si innesta la nostra interpretazione della presenza costante della tradizione come un mezzo finalizzato alla realizzazione di una vera e propria strategia metrica volta ad assecondare l'orizzonte d'attesa.

Da una prospettiva cronologica, invece, spicca Bertoni<sup>953</sup> che vede in *Toblack* la “prima prova di intenzionale violazione del metro chiuso” perché la prima parte del componimento si presenta come un'unica strofa di quattordici versi sciolti, senza rapporti di rima e con qualche endecasillabo ipometro, mentre i tre sonetti successivi presentano endecasillabi poco ortodossi.

Inoltre il critico considera le esigue *plaquettes* pubblicate da Corazzini tra il 1904 e il 1906 la prova di un'evoluzione dalle forme tradizionali a quelle versoliberiste. Una prospettiva per noi irrealistica perché *Tipografia abbandonata* del 1903 testimonia un approccio immediato e spontaneo al verso libero. Al massimo possiamo ipotizzare una doppia linea versoliberista in Corazzini: la prima, caratterizzata da un approccio immediato al verso libero, in cui rientrerebbe *Tipografia abbandonata*; la seconda, costituita da un'evoluzione graduale che va dalle forme metriche tradizionali a quelle versoliberistiche. Tale bipartizione spiegherebbe il percorso alinearmente e molteplice del versoliberismo corazziniano.

Se in *Dolcezza* Bertoni riscontra una premessa favorevole alla riduzione prosastica versoliberista, dal canto nostro la raccolta manifesta un'insofferenza latente verso le forme chiuse: il germe del versoliberismo va cercato nelle leggere anomalie che però non tolgono prestigio né al sonetto né all'endecasillabo né al settenario. Inoltre rifiutiamo l'identificazione del polo carducciano nella *Desolazione del povero poeta sentimentale*: tale polo è assente in Corazzini e forse Bertoni lo chiama in causa perché attribuisce ai versi lunghi di *Desolazione* un profilo prosodico di stampo barbaro.

Una prospettiva diversa è assunta da Petronio,<sup>954</sup> che interpreta l'itinerario metrico di Corazzini come un progressivo sforzo di chiarificazione stilistica consistente nel passaggio dalle forme chiuse ai versi liberi. Simile concezione è espressa anche da Costanzo<sup>955</sup> che, contrariamente a Benevento, non vede cadute stilistiche in Corazzini, bensì un costante sviluppo dai primi incerti tentativi giovanili fino al sicuro possesso dei mezzi tecnici ed espressivi. Dal canto suo Solmi<sup>956</sup> individua l'originalità del verso corazziniano nell'andamento prosastico grazie a cui si distingue da quello di d'Annunzio, De Bosis e Lucini.

---

<sup>953</sup> Bertoni A., *Dai simbolisti*, op. cit.

<sup>954</sup> Petronio G., *Poesia e poetica*, op. cit., pp. 62-90.

<sup>955</sup> Costanzo M., *Sergio Corazzini*, in “La Fiera Letteraria”, a. IX, n. 46, 14 novembre 1954.

<sup>956</sup> Solmi S., *Sergio Corazzini*, op. cit.



Interessante il giudizio di Anceschi<sup>957</sup> sull'*enjambement*, che in Corazzini acquisirebbe un valore diverso da quello che riveste in d'Annunzio: esso si svilupperebbe e si estenuerebbe in modi prolungati, dissolvendo l'autorità del verso e causando la crisi metrica. Dal canto nostro, invece, l'*enjambement* è conseguenza, non causa, della crisi metrica.

Riguardo il conflitto tra conservazione ed innovazione, Pupino<sup>958</sup> ne vede lo scioglimento nella prosa ritmica e nel verso libero, mentre per noi esso permane nell'opposizione tra vitalità metrica da un lato, e monotonia lessicale dall'altro. Tale tensione, se nella produzione matura rappresenta lo struggimento interiore del poeta, nei primi esperimenti metrici è il tentativo di trovare una forma consona alla propria espressività.

Pupino individua tre fasi metriche: ordine eluso,<sup>959</sup> rivolta totale,<sup>960</sup> ordine illuso.<sup>961</sup> Tali fasi assumono un significato gnoseologico: la crisi positivista scatena un bisogno di sicurezza che illusoriamente la metrica tenta di soddisfare. Infatti quella realtà un tempo catalogata entro schemi esatti appare adesso inafferrabile ed impone uno schema ordinativo meramente parodico: il ricorso agli schemi metrici è funzionale al desiderio di razionalizzare il caos del mondo, ma la crisi è tale che la metrica assume connotati parodici.

Tale interpretazione, per quanto corretta e suggestiva, genera un fraintendimento sull'adesione corazziniana alla metrica tradizionale, la cui corrosione interna è riconducibile sia a Pascoli sia ad un'evoluzione versoliberista. Pupino dunque, pur cogliendo le medesime caratteristiche metriche da noi individuate, diverge sul piano interpretativo perché legge la metrica corazziniana in chiave gnoseologica, mentre noi aderiamo ad un piano ricettivo-strutturale e riconduciamo la presenza della tradizione al bisogno di un *compromesso metrico*<sup>962</sup> o all'incapacità di costruirsi dei nuovi strumenti metrici totalmente indipendenti dalla tradizione.

Infine Pupino considera *Desolazione* l'apice della metrica libera poiché vi è una negazione di tutte le norme di versificazione e vede nelle poesie successive un'involuzione del versoliberismo perché vi è l'allusione alla tradizione. Dal canto nostro, invece, *Desolazione* non è l'apice di un processo, bensì una delle varie fisionomie della metrica libera corazziniana.

---

<sup>957</sup> Anceschi L., *Le poetiche del Novecento in Italia. Studio di fenomenologia e storia delle poetiche*, Milano, Marzorati, 1961.

<sup>958</sup> Pupino A. R., *Strategia della negazione*, op. cit., pp. 29-99.

<sup>959</sup> Dall'adesione alle forme tradizionali si passa ad un'insofferenza verso le forme chiuse.

<sup>960</sup> Il sistema metrico è rifiutato in favore di una versificazione che rispecchi il piano psicologico e che accolga la dimensione ritmica del linguaggio parlato con le sue accumulazioni coordinative, le sue anafore ed epifore.

<sup>961</sup> Dopo l'approdo al verso libero Corazzini torna alla disciplina metrica per riscattarsi dal precedente disordine. Si tratta tuttavia di un ritorno illusorio perché egli è consapevole che la metrica tradizionale non può più rappresentare l'uomo contemporaneo.

<sup>962</sup> Cfr. cap. 1.

Un identico giudizio su *Desolazione* è espresso da Porcelli<sup>963</sup> che, individuando un tensione fra rispetto della norma ed ansia di rinnovamento, vede nella presenza della tradizione l'incapacità di staccarsi dalla consuetudine metrica. Al riguardo, invece, consideriamo tale presenza non come un difetto, ma come una presenza strategica per relazionarsi positivamente con un *orizzonte d'attesa* abbastanza conservativo.

Infine Donini,<sup>964</sup> giudicando l'approdo al verso libero come un indubbio progresso tecnico, si rammarica per il venir meno, nel *Libro per la sera della domenica*, della cantabilità e non si accorge che l'antimusicalità è invece funzionale al dissidio interiore e che si inserisce nel polo leopardiano.

Chiudiamo la rassegna ricordando che il contrasto fra dinamismo formale e monotonia semantica è interpretato negativamente da critici come Croce,<sup>965</sup> Cecchi<sup>966</sup> e Gargiulo,<sup>967</sup> il cui gusto estetico educato al senso di finitezza stilistica e classicistica della poesia non gli consente di apprezzare una poesia quale quella corazziniana.

Passando alla nostra posizione, il primo dato oggettivo da evidenziare è la presenza di versi tradizionali disposti in maniera libera, mentre a livello macrostrutturale vi è l'inserimento di testi versoliberistici e testi tradizionali nella stessa raccolta. Questa caratteristica è una conseguenza dell'orizzonte d'attesa su cui opera Corazzini: la concezione del verso libero come frutto di ignoranza spinge all'ostentazione della propria maestria metrica nel momento stesso in cui si aderisce al versoliberismo.

Tuttavia alla base di simile compresenza vi è un'ulteriore ragione. Agli inizi del Novecento non è ancora l'a capo, ossia un criterio visivo, a determinare la natura del verso, bensì il rispetto del ritmo tradizionale. Quindi il poeta versoliberista per far sì che il proprio componimento venga considerato *poesia* piuttosto che *prosa* deve rispettare la prosodia interna tradizionale. La sua libertà, dunque, si esprime a livello di *forma* piuttosto che di *verso*, ossia in una disposizione libera dei versi tradizionali, con la conseguenza che la polimetria diviene la principale fisionomia della metrica libera.

Inoltre ha luogo una progressiva legittimazione del verso libero che, trovandosi accostato a componimenti tradizionali, acquisisce valore poetico riflesso: i componimenti versoliberistici contenuti in un volume di testi tradizionali sono considerati dal lettore come *poesia*. Una strategia a nostro parere ben presente al Corazzini di *Piccolo libro inutile*.

---

<sup>963</sup> Porcelli B., *Tradizione e personalità*, op. cit., pp. 101-60.

<sup>964</sup> Donini F., *Vita e poesia*, op. cit.

<sup>965</sup> Croce B., *Sergio Corazzini*, "Il Giornale d'Italia", 17 maggio 1949.

<sup>966</sup> Cecchi E., *I crepuscolari: Gozzano e Corazzini*, in Aa. Vv., *Storia della letteratura italiana*, a cura di Cecchi E., Sapegno N., vol. IX, *Il Novecento*, Milano, Garzanti, 1969, pp. 653-85.

<sup>967</sup> Gargiulo A., *I crepuscolari fino ad oggi*, in "Italia Letteraria", 7 febbraio 1932; ora in Id., *Letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1958, pp. 267-72.

Riguardo il versetto whitmaniano, la sua adozione in *Desolazione del povero poeta sentimentale* si spiega con il contenuto stesso della poesia. Infatti la dichiarazione di non essere il *poeta vate* della tradizione esige una forma nuova, una forma *non poetica* in quanto diversa da quelle tradizionali.

Questo è l'unico componimento in cui Corazzini impiega tale tipologia versale. Infatti il suo versoliberismo è costituito da una polimetria di versi tradizionali disposti liberamente che danno spesso luogo ad anisosillabismo o anisoritmia, rendendo così il testo dinamico nonostante la staticità semantica dei temi e del lessico impiegati.

Il versoliberismo di Corazzini, dunque, non suscita lo stesso scalpore di un Orsini, di un Basilici o di un d'Annunzio, ma ciò è esattamente l'effetto che il poeta si proponeva: essere originale e famoso senza irritare le cerchie letterarie a lui vicine ed il pubblico conservatore.

Da questo desiderio e dalla consapevolezza di un'orizzonte d'attesa generalmente ostile alle sperimentazioni metriche esasperate prende corpo la metrica libera corazziniana, la cui fisionomia permette l'adozione di un metro libero volto all'espressione organicistica o dialogica, ma che allo stesso tempo non risulta estremamente fastidioso o inusuale per i contemporanei.

# APPENDICE I

## COMPUTO METRICO

### 1. Istruzioni per la lettura delle analisi metriche

Forniamo qui di seguito una leggenda dei segni di cui ci siamo serviti per registrare i dati emersi dalle nostre analisi, raggruppando i segni sulla base del tipo di analisi adottato.

#### 1.1 Computo sillabico

Accanto a ciascun verso è riportata la lettura sillabica che ne è stata fatta, indicandone numericamente le sillabe toniche. L'individuazione delle sillabe si è avvalsa dei tradizionali strumenti quali la sineresi, la dialefe, la dieresi e la sineresi, la cui applicazione, avvenuta in ottemperanza del *principio progressivo-regressivo*, è stata segnalata come segue:

- Sinalefe: ^  
prima d'annà<sup>^</sup>ar lavoro,<sup>^</sup>annò corenno<sup>968</sup> 1-4-6-8-10
- Dialefe: <sup>v</sup>  
de le vicine <sup>v</sup> alberelle<sup>969</sup> 2-4-8
- Dieresi: vocali in corsivo poeta; *io*  
su' *fia* Nannarella<sup>970</sup> 2-6
- Sineresi: vocali sottolineate: poeta; io  
dell'aurora<sup>971</sup> 1-3

Alcuni versi si prestano a più letture o perché la loro suddivisione interna è complessa e dà luogo a diverse interpretazioni o perché si prestano ad una lettura trasversale grazie alla sfasatura metro-sintassi. In tali casi adottiamo i seguenti segni:

<sup>968</sup> *Romanzo sconosciuto*, v. 4.

<sup>969</sup> *Il ritorno*, v. 13.

<sup>970</sup> *Romanzo sconosciuto*, v. 2.

<sup>971</sup> *La finestra aperta sul mare*, v. 70.

- # Separa le diverse letture dei versi  
 solamente perché, || io sono, <sup>v</sup> oramai,<sup>972</sup> 3-6 || 2-6 # 3-6 ^ 7 ^ 10
- + Introduce una lettura trasversale del verso  
 la torre 2 # 2 + 6-8  
 si donò al mare.<sup>973</sup> 3-5
- ] [ || Indicano, da un lato, il punto dell'innesco da cui inizia la lettura trasversale, dall'altro, il punto del riporto in cui termina tale lettura<sup>974</sup>  
 dicono le ^ orazioni 1-4-6 + 10]  
 de la sera,] poi, quando le stelle<sup>975</sup> 1-3-6-9  
 Oh, che tristezza! [ Pare, 2-4-6 # [1 + 5-8  
 nel biancore lunare<sup>976</sup> 3-6  
 profonde, nostalgie 2-6 # 2-6 + 8]  
 terribili...]<sup>v</sup> Ed egli || le ^ offriva <sup>v</sup> i suoi morti,<sup>977</sup> 2-6 || 2-6
- [ ] Racchiudono una sequenza ritmica interna al verso  
 Vedi: [non ho che le lagrime] da ^ offrire al Silenzio.<sup>978</sup> 1 [2-6] 2-6

<sup>972</sup> *Desolazione del povero poeta sentimentale*, v. III-5.

<sup>973</sup> *La finestra aperta sul mare*, v. 71-2.

<sup>974</sup> Con *innesco* intendiamo il primo termine dell'*enjambement*, ossia il vocabolo collocato alla fine del verso; con *riporto* il termine del verso seguente collegato al precedente. Cfr. Menichetti A., *Prima lezione di metrica*, op. cit., p. 29.

<sup>975</sup> *La chiesa venne riconsacrata*, vv. 6-7.

<sup>976</sup> *Spleen*, vv. 35-6.

<sup>977</sup> *La finestra aperta sul mare*, vv. 49-50.

<sup>978</sup> *Desolazione del povero poeta sentimentale*, vv. I-4.

In casi particolari le parentesi quadre suggeriscono una lettura alternativa indifferente agli altri segni. Negli esempi seguenti le parentesi quadre sono indifferenti al segno ||

[di noia: solamente || l'eco delle gavotte.]<sup>979</sup> 2-6 || 1-3-6 # [2-6-8-10-13]

e ^ ore, [come ^ un piccolo || fanciullo malato.]<sup>980</sup> 1-3-5 || 2-5 # [1-3-7-10]

- || Separano i segmenti ritmici di un verso composto

che pianse ^ una triste || campana lontana<sup>981</sup> 2-5 || 2-5

## 1.2 Schema accentuativo

I diagrammi sono costruiti indicando con (A) gli apici accentuativi o sillabe toniche, con (b) le tonalità basse o sillabe atone. I confini delle parole sono rispettati. Ciascun schema riporta il numero corrispettivo del verso da cui è tratto. Pertanto il primo verso di *Sonata in bianco minore*

1) — Sorelle, venite ^ a vedere! 2-5-8

avrà il seguente schema accentuativo:

1) bab bab bab

L'esempio mostra anche che due sillabe in sinalefe sono considerate un'unica sillaba, indicata con A o b in base alla natura tonica o meno.

<sup>979</sup> *La finestra aperta sul mare*, v. 16.

<sup>980</sup> *La finestra aperta sul mare*, v. 39.

<sup>981</sup> *Il ritorno*, v. 16.

### 1.3 Colorito vocalico

I diagrammi riportano le vocali di un verso rispettando i confini lessicali ed indicando in maiuscolo le vocali toniche. Anche in questo caso il numero accanto allo schema indica il corrispettivo verso. Dunque il settimo verso della *Sera della domenica*:

7) ora che ^ i poveri 1-4

presenterà il seguente schema vocalico:

7) Oa ei Oei

L'esempio mostra anche che due parole in sinalefe sono trattate come se fossero un'unica parola. Nel caso seguente tre parole sono considerate alla stregua di una:

7) riguardò nelli ^ angoli ^ ove la sera<sup>982</sup> 3-5-7-10

8) iuaO eiAoiOe a Ea

Infine, dopo una prima trascrizione delle dieresi, sineresi e dittonghi, essendoci accorti che non presentavano alcun valore semantico o strutturale nella prospettiva del colorito vocalico, abbiamo optato per la loro omissione, al fine di semplificare la lettura dei dati.

### 1.4 Schema quantitativo

Le sillabe lunghe e quelle brevi sono state indicate con i segni:

- – Sillabe lunghe
- U Sillabe brevi

La considerazione della sillaba come lunga o breve dipende dalla natura tonica o atona della stessa. Tale trattamento sillabico è legittimo in virtù del fatto che in Italia, ai primi del Novecento, i

---

<sup>982</sup> *La liberazione*, v. 7.

versi latini vengono letti “secondo gli accenti grammaticali, e non quelli metrici,”<sup>983</sup> come teorizzano gli stessi Carducci<sup>984</sup> e Pascoli.<sup>985</sup> Infine, anche in questo caso, come per lo schema accentuativo, due sillabe unite da sinalefe sono considerate alla stregua di un’unica sillaba:

- 5) polverose, ^ i suoi denari<sup>986</sup>                      3-5-7  
 5) UU-U-U-U

La suddivisione dello schema in piedi, contrariamente a quanto avviene con lo schema accentuativo o col colorito vocalico, è del tutto arbitraria. Essa, infatti, non rispetta i confini lessicali, ma è volta all’individuazione di piedi riconducibili a quelli della metrica classica:

- 1) Avanti! Si <sup>v</sup> accendano <sup>v</sup> i lumi<sup>987</sup>                      2-4-6-10                      #                      2 ^ 5 ^ 8  
 1) U-U-U-UUU-U                      #                      U-U                      U-U                      U-U

Nell’esempio appena riportato la suddivisione evidenzia il piede anfibraco, ovvero U-U.

### 1.5 Percentuali e valori numerici

Gli schemi accentuativi, quantitativi e vocalici sono sottoposti ad un’ulteriore analisi volta ad evidenziare le percentuali di frequenza dei *pattern* selezionati su una base lessicale intimamente connessa con la poetica di Corazzini. Nello specifico, abbiamo studiato la frequenza dei *pattern* delle seguenti parole:

- Cuore                      Ab                      -U                      uOe
- Anima<sup>988</sup>                      Abb                      -UU                      Aia

<sup>983</sup> Giovannetti P., Lavezzi G., *La metrica italiana*, op. cit., p. 52.

<sup>984</sup> Aa. Vv., *La poesia barbara nei secoli XV e XVI*, a cura di Carducci G., ristampa anastatica dell’edizione 1881, presentazione di Pasquini E., Bologna, Zanichelli, 1985.

<sup>985</sup> Pascoli G., *A Giuseppe Chiarini*, op. cit., pp. 904-76.

<sup>986</sup> *La liberazione*, v. 5.

<sup>987</sup> *Bando*, v. 1.

<sup>988</sup> *Cuore* e *anima*, essendo rispettivamente sede del sentimento e dell’intuito, sono elementi fondamentali del neoidealismo irrazionalistico basato su una modalità conoscitiva diversa da quella razionale. In Corazzini la parola *cuore* manifesta il trionfo della soggettività, espressa attraverso il tema dell’amore o dei sentimenti più morbidi ed intimi: *l’intelligenza dei sentimenti* si impone su quella della ragione, manifestando così l’atteggiamento antipositivista e tipicamente neomistico del poeta. L’*anima*, invece, è parola frequente del clima neomistico: Maeterlinck le dedica un capitolo nel *Trésor des humbles* (1896), mentre Edouard Schuré, già nel 1889, ne denuncia l’inaridimento a causa del positivismo nell’introduzione a *I grandi iniziati* (uno dei vangeli del neoidealismo). Senza contare la riscoperta in quegli



- Piccolo<sup>989</sup>    Abb            -UU            Ioo
- Fanciullo<sup>990</sup>    bAb            U-U            aiUo
- Poeta<sup>991</sup>        bAb            U-U            oEa

Gli altri lemmi su cui ci soffermiamo sono selezionati dalle liste di frequenza di Livi:<sup>992</sup>

- |     |                |     |     |     |
|-----|----------------|-----|-----|-----|
| 1)  | <u>Dolce</u>   | Ab  | -U  | Oe  |
| 2)  | <u>Piccolo</u> | Abb | -UU | Ioo |
| 3)  | <u>triste</u>  | Ab  | -U  | Ie  |
| 4)  | <u>bianco</u>  | Ab  | -U  | iAo |
| 5)  | <u>buono</u>   | Ab  | -U  | uOo |
| 6)  | <u>povero</u>  | Abb | -UU | Oeo |
| 7)  | <u>solo</u>    | Ab  | -U  | Oo  |
| 8)  | <u>ultimo</u>  | Abb | -UU | Uio |
| 9)  | <u>lontano</u> | bAb | U-U | oAo |
| 10) | <u>grande</u>  | Ab  | -U  | Ae  |
| 11) | <u>puro</u>    | Ab  | -U  | Uo  |
| 12) | <u>bello</u>   | Ab  | -U  | Eo  |
| 13) | <u>soave</u>   | bAb | U-U | oAe |
| 14) | <u>vano</u>    | Ab  | -U  | Ao  |
| 15) | <u>morto</u>   | Ab  | -U  | Oo  |
| 16) | <u>vecchio</u> | Ab  | -U  | Eio |

---

anni del saggio di Emerson su *La superanima*. L'anima è sede della conoscenza non razionale, ovvero della conoscenza intuitiva. La sua centralità nel neomisticismo è dovuta al valore che la fede nell'intuito riveste in essa, dato che permette una conoscenza improvvisa raggiunta attraverso l'inconscio che si contrappone, appunto, alla conoscenza analitica e deduttiva. Cfr. Villa A. I., *Sergio Corazzini "poeta sentimentale"*, op. cit., pp. 30-1.

<sup>989</sup> In quest'ottica l'attenzione per le *piccole cose* non è riconducibile ad un *realismo microscopico* ma all'idealismo mistico, in particolare alla filosofia del *quietismo* di Emerson divulgata da Maeterlinck; attenzione che conduce alla "rivalutazione dell'eroismo insito nella più umile quotidianità." Nel corso del tempo aumenta anche la predilezione di Corazzini ad instaurare corrispondenze tra le piccole cose, dotate anch'esse di un'anima, e la sua stessa anima. Si manifesta così "una sensibilità *nordica*" improntata alla tristezza. In Corazzini il processo giunge all'animismo che caratterizza gli oggetti sacri e profani (*La Madonna, La tipografia abbandonata, Il volume, La chiesa*). Cfr. Villa A. I., *Sergio Corazzini "poeta sentimentale"*, op. cit., pp. 34-5 e 46. Maeterlinck M., *Emerson*, in Id., *Il tesoro degli umili*, a cura di Cervesato A., Roma, Voghera, 1907, pp. 105 e segg.

<sup>990</sup> Si ricollega, da un lato, all'ammirazione per Pascoli, dall'altro, alla filosofia del quietismo, da un altro lato ancora alla propensione masochista ed impotente propria del crepuscolarismo corazziniano, secondo cui il fanciullo è il simbolo per eccellenza dell'anima indifesa.

<sup>991</sup> L'immagine del poeta è centrale per l'originalità della poesia corazziniana, nella quale infatti al poeta è attribuita una valenza sociale totalmente diversa da quella gloriosa che professava precedentemente la Triade.

<sup>992</sup> Livi F., *Dai simbolisti*, op. cit., p. 173.

## 2. Analisi metriche

### Romanzo sconosciuto (25-I-1903, "Marforio")

- |   |              |
|---|--------------|
| 1) 'Na mattina, zi' Rosa, nun vedeanno  | 3-6-10       |
| 2) su' <i>fia</i> Nannarella  | 2-6          |
| 3) a magnà <sup>^</sup> assieme <sup>^</sup> all'antri la pulenta,                    | 3-4-6-10     |
| 4) prima d'annà <sup>^</sup> ar lavoro, <sup>^</sup> annò corenno                     | 1-4-6-8-10   |
| 5) su la cammera sua,   | 3-6          |
| 6) la cammera più bella   | 2-5-6        |
| 7) der casale. Trovò chiusa la porta,   | 3-6-7-10     |
| 8) e cominciò <sup>^</sup> a chiamà: Nannì, che fai?                                  | 4-6-8-10     |
| 9) Nun t'arzi? Che te senti poco bene?  | 2-6-8-10     |
| 10) Risponne a mamma tua!   | 2-4-6        |
| 11) Nannì! Nannì! Risponni, <sup>^</sup> e che nun ciai                               | 2-4-6-10     |
| 12) core, pe' famme patì tante pene?!...  | 1-4-7-8-10   |
| 13) E la povera donna   | 3-6          |
| 14) nun senteanno rumore, co' le mano   | 3-6-10       |
| 15) cercava de sfascià la seratura  | 2-6-10       |
| 16) strillanno: Nanna <sup>^</sup> è morta!   | 1-4-5-6      |
| 17) Madonna mia, Madonna!...  | 2-4-6        |
| 18) Er fijo suo più granne,   | 2-5-6        |
| 19) piagnenno, <sup>^</sup> oprì la porta, con un sarto                               | 2-4-6-10     |
| 20) la madre <sup>^</sup> entrò pe' prima:  | 2-4-6        |
| 21) Nannerella nun c'era! Solo, <sup>^</sup> in cima                                  | 3-6-8-10     |
| 22) a <sup>^</sup> un cuscino trovarono <sup>^</sup> un bijetto                       | 3-6-10       |
| 23) in do' ce stava scritto: «mamma, <sup>^</sup> io parto                            | 2-4-6-8-10   |
| 24) per sempre, forse, perchè tu m'avrai  | 2-4-7-10     |
| 25) già maledetta! <sup>^</sup> Addio... ho <sup>^</sup> amato <sup>^</sup> ed amo    | 1-4-6-8-10   |
| 26) ancora, pazzamente, come mai  | 2-6-10       |
| 27) credo <sup>^</sup> aver tanto <sup>^</sup> amato <sup>^</sup> i miei fratelli!... | 1-3-4-6-8-10 |
| 28) Stanotte t'ho baciata sui capelli   | 2-4-6-10     |
| 29) per non svegliarti... <sup>^</sup> e <sup>^</sup> ho pianto...                    | 2-4-6        |
| 30) Addio, baciami Toto,  | 2-3-6        |
| 31) Giggetto <sup>^</sup> e mia sorella».   | 2-4-6        |
| 32) Sotto c'era firmato: «Nannarella».  | 1-3-6-10     |
| 33) Zi' Rosa sbottò <sup>^</sup> un pianto  | 2-5-6        |
| 34) s'arovesciò su quer lettuccio voto  | 4-6-8-10     |
| 35) sangozzanno tra sè: «Nanna diletta  | 3-6-7-10     |
| 36) no, nun è vero, nun t'ò maledetta!»   | 1-3-4-7-10   |
| 37) .....   |              |

- 38) Ne lo stanzone^a piantereno,^accanto 4-8-10  
39) ar camino, che manna 3-6  
40) sprazzi de luce sull'ammattionato, 1-4-10  
41) c'è 'na vecchietta tutta freddolosa... 1-4-6-10  
42) Nun pare,^eppuro^è proprio lei: Zi' Rosa. 2-4-5-6-8-10  
43) Zi' Rosa, ch'er gran pianto 2-5-6  
44) che^ in un anno^ha sverzato 3-6  
45) la fa sembrà più vecchia de dieci^anni. 2-4-5-6-9-10
- 46) Sente bussà^a la porta sgangherata, 1-4-6-10  
47) e' rosario je trema tra la mano, 3-6-10  
48) sa d'esse sola, la famija^è^annata 2-4-8-10  
49) quer giorno^a lavorà tanto lontano 2-6-7-10  
50) co 'na voce che pare d'ammalata 3-6-10  
51) sospira tra le labbra piano, piano 2-6-8-10  
52) «Se fusse Nannarella, Maria Santa!» 2-6-8-10  
53) E a 'sto pensiero trema tutta quanta... 3-4-6-8-10
- 54) S'opre la porta...^È Nannarella!^È lei 1-4-5-8-10  
55) la fija che credeva già perduta! 2-6-8-10  
56) È vestita de bianco 1-3-6  
57) e sur visetto stanco 2-4-6  
58) su quela bocca^impallidita^e muta 2-4-8-10  
59) ce so' l'impronte d'un dolore granne... 2-4-8-10  
60) Zi' Rosa vede tutto, soffocata 2-4-6-10  
61) dar pianto^opre le braccia...^Ha perdonato! 2-6-7-10  
62) Ha già scordato tutta 2-4-6  
63) l'infamia della fija... 2-6  
64) Nannarella tremanno ce se butta 3-6-10  
65) e suggella^er perdono su la bocca!... 3-6-10
- 66) Stanno lì strette, strette, abbracciate... 1-3-4-6-10  
67) Mentre^er foco tranquillo dolcemente 1-3-6-10  
68) illumina la rocca, 2-6  
69) pe' filà, de Zi' Rosa, e la mantija 3-6-10  
70) bianca de Nannarella... 1-6  
71) .....

Schema accentuativo

- 1) bbAb b Ab b bAb
- 2) bAb bbAb
- 3) b bAAb Ab b bAb
- 4) Ab bA bAb A bAb
- 5) b b Abb A
- 6) b Abb A Ab
- 7) b bAb bA Ab b Ab
- 8) b bbA bA bA b A
- 9) b Ab b b Ab Ab Ab
- 10) bAb Ab A
- 11) bA bA bAb b b A
- 12) Ab b Ab bA Ab Ab
- 13) b b Abb Ab
- 14) b bAb bAb b b Ab
- 15) bAb b bA b bbAb
- 16) bAb AA Ab
- 17) bAb A bAb
  
- 18) b Ab b A Ab
- 19) bAbA b Ab b b Ab
- 20) b AbA b Ab
- 21) bbAb b Ab Ab Ab
- 22) b bAb bAbb bAb
- 23) b A b Ab Ab Ab Ab
- 24) b Ab Ab bA b bA
- 25) A bbAbAb bAb Ab
- 26) bAb bbAb Ab A
- 27) AbA AbAb A bAb
- 28) bAb A bAb b bAb
- 29) b A bAb Ab
- 30) bAb Abb Ab
- 31) bAb b A bAb
- 32) Ab Ab bAb bbAb
- 33) b Ab bA Ab
- 34) bbbA b A bAb Ab
- 35) bbAb b A Ab bAb
- 36) A b A Ab b A bbAb
- 37) .....
- 38) b b bAb bbAbAb
- 39) b bAb b Ab

40) Ab b Ab b bbbAb  
 41) A b bAb Ab bbAb  
 42) b AbAA Ab A b Ab  
 43) b Ab b A Ab  
 44) b b Ab bAb  
 45) b A bA A Ab b AAb

46) Ab bA b Ab bbAb  
 47) b bAb b Ab b b Ab  
 48) b Ab Ab b bAbAb  
 49) b Ab bbA Ab bAb  
 50) b b Ab b Ab bbAb  
 51) bAb b b Ab Ab Ab  
 52) b Ab bbAb Ab Ab  
 53) b b A bAb Ab Ab Ab

54) Ab b AA bbAb A  
 55) b Ab b bAb A bAb  
 56) A bAb b Ab  
 57) b A bAb Ab  
 58) b Ab AbbbAb Ab  
 59) b A bAb b bAb Ab  
 60) b Ab Ab Ab bbAb  
 61) b Abb b AA bbAb  
 62) b A bAb Ab  
 63) bAb bb Ab  
 64) bbAb bAb b b Ab  
 65) b bAb bAb b b Ab

66) Ab A Ab Ab bbAb  
 67) Ab Ab bAb bbAb  
 68) bAbb b Ab  
 69) b bA b b Ab b b bAb  
 70) Ab b bbAb  
 71) .....

### Colorito vocalico

- 1) a aIa i Oa u eEo
- 2) u Ia aaEa
- 3) a aAaiEea Ai a uEa
- 4) Ia aAa aOoaOoEo
- 5) u a Aea Ua
- 6) a Aea iU Ea
- 7) e aAe oO iUa a Oa
- 8) e oiiOa iaA aI e Ai
- 9) u Ai e e Ei Oo Ee
- 10) iOea Aa Ua
- 11) aI aI iOie e u iAi
- 12) Oe e Ae aI Ae Ee
- 13) e a Oea Oa
- 14) u eEo uOe o e Ao
- 15) eAa e a iA a eaUa
- 16) iAo AaE Oa
- 17) aOa Ia aOa
  
- 18) e Io uo iU Ae
- 19) iaEool a Oa o u Ao
- 20) a AeeO e Ia
- 21) aaEa u Ea Ooi Ia
- 22) au uIo oAou iEo
- 23) i O e Aa Io Aaio Ao
- 24) e Ee Oe eE u aAi
- 25) iA aeEaalo oaAoe Ao
- 26) aOa aaEe Oe Ai
- 27) EoaE AoaAoi iEi aEi
- 28) aOe O aiAa ui aEi
- 29) e O eiAi eo iAo
- 30) aIo Aiai Oo
- 31) iEo e Ia oEa
- 32) Oo Ea iAo aaEa
- 33) i Oa oOu iAo
- 34) aoeiO u uE eUio Oo
- 35) aoAo a E Aa iEa
- 36) O u E Eo u O aeEa
- 37) .....
- 38) e o aOea iaeEoaAo
- 39) a aIo e Aa
- 40) Ai e Ue u aaoAo

41) E a eiEa Ua eoOa  
 42) u AeeUoE Oio Ei i Oa  
 43) i Oa e A iAo  
 44) ei u AoA eAo  
 45) a A eA iU Eia e iEiAi

46) Ee uAa a Oa aeAa  
 47) e oAio e Ea a a Ao  
 48) a Ee Oa a aIaeaAa  
 49) e iOoa aoA Ao oAo  
 50) o a Oe e Ae aaAa  
 51) oIa a e Aa iAo iAo  
 52) e Ue aaEa Aia Aa  
 53) e a O eiEo Ea Ua Aa

54) Oe a OaE aaEae Ei  
 55) a Ia e eEa iA eUa  
 56) E eIa e iAo  
 57) e U iEo Ao  
 58) u Ea OaiiIae Ua  
 59) e O iOe u oOe Ae  
 60) i Oa Ee Uo ooAa  
 61) a iAooe e AiaA eoAo  
 62) a iA oAo Ua  
 63) iAia ea Ia  
 64) aaEa eAo e e Ua  
 65) e uEae eOo u a Oa

66) Ao I Ee Ee aaiAe  
 67) Eee Oo aIo oeEe  
 68) iUia a Oa  
 69) e iA e i Oa e a aIa  
 70) iAa e aaEa  
 71) .....

Cellule quantitative

- 1) U U-U U-U U U-U
- 2) U-U U-U
- 3) UU -- U-U U U-U
- 4) -U U-U -U- U-U
- 5) UU- UU-
- 6) U-U U-U
- 7) UU- UU- -U U-U
- 8) UU U-U -U -U -
- 9) U-U U U-U -U -U
- 10) U- U- U-
- 11) U- U- U- U UU-
- 12) -UU -UU -- U -U
- 13) UU- UU- U
- 14) UU- UU- U UU- U
- 15) U-U U U-U U U-U
- 16) -UU -- -U
- 17) U-U - U-U
  
- 18) U-U U- -U
- 19) U-U - U-U U U-U
- 20) U-U - U-U
- 21) U U-U U-U - U-U
- 22) UU- UU- UU U-U
- 23) U-U - U-U - U-U
- 24) U-U -UU -UU -
- 25) -UU -U- U-U -U
- 26) U-U U U-U -U-
- 27) -U- -U- U-U -U
- 28) U-U -U- UU U-U
- 29) U-U - U-U
- 30) U- -U U-U
- 31) U-U - U-U
- 32) -U- U U-U U U-U
- 33) U-U U-U
- 34) UU U-U -U- U-U
- 35) UU- UU- -UU -U
- 36) -U- -UU -UU -U
- 37) .....
- 38) UU U-U U U-U -U
- 39) U U-U U-U
- 40) -UU -UU UU U-U
- 41) -UU -U- UU U-U



42) U-U -- -U- U-U  
 43) U-U U- -U  
 44) U U-U U-U  
 45) U-U -- -UU- -U  
  
 46) -UU -U- UU U-U  
 47) UU- UU- UUU -U  
 48) U-U -UU U-U -U  
 49) U-U U U- -U U-U  
 50) UU- UU- UU U-U  
 51) U-U U U-U -U -U  
 52) U-U U U-U -U -U  
 53) U U-U -U -U -U -U  
  
 54) -UU -- UU- U-  
 55) U-U U U-U -U -U  
 56) -U -U U-U  
 57) U-U - U-U  
 58) U-U - UU U- U- U  
 59) U-U -UU U-U -U  
 60) U-U -U -U U U-U  
 61) U-U U U- -U U-U  
 62) U-U -U -U  
 63) U-U U U-U  
 64) U U-U U-U U U-U  
 65) UU- UU- UU U-U  
  
 66) -U - -U -U UU-U  
 67) -U -U U-U U U-U  
 68) U-U U U-U  
 69) UU- UU- UU UU-U  
 70) -UU UU-U  
 71) .....

La tipografia abbandonata (19-III-1903 “Marforio”)

- |  |            |
|--|------------|
| 1) Quale mano pietosa,                         | 1-3-6      |
| 2) quale mano operosa,                         | 1-3-6      |
| 3) lo spiraglio breve oprì?                    | 3-5-8      |
| 4) Non lo so. Entrò il sole:                   | 1-3-5-7    |
| 5) una festa di pulviscoli                     | 1-3-7      |
| 6) d'oro, ^ e ^ i caratteri morti,             | 1-4-7      |
| 7) che composero parole                        | 1-3-7      |
| 8) e che fecero piangere                       | 3-6        |
| 9) i deboli ^ ed i forti,                      | 2-6        |
| 10) e che fecero ridere                        | 3-6        |
| 11) tante bocche di rosa,                      | 1-3-6      |
| 12) i caratteri tutti ^ illuminò               | 3-6-10     |
| 13) de la sua luce meravigliosa.               | 3-5-10     |
| <br>   |            |
| 14) Le lettere fremettero                      | 2-6        |
| 15) alla ^ improvvisa gioia,                   | 2-4-6      |
| 16) e nel silenzio della lunga camera          | 4-8-10     |
| 17) ove <sup>V</sup> i placidi ragni,          | 1-4-7      |
| 18) artefici sottili di sottili                | 2-6-10     |
| 19) trame, ^ ogni dì morivano di noia;         | 1-4-6-10   |
| 20) ove ^ era nata,                            | 1-4        |
| 21) su tanti ^ oggetti umili,                  | 2-4-6      |
| 22) polvere ^ immensa, come se ^ il suggello   | 1-4-6-10   |
| 23) suo ci volesse ^ all'opra ^ abbandonata    | 4-6-10     |
| 24) da ^ umani che fatica rese vili;           | 2-6-8-10   |
| 25) nel silenzio le lettere si ^ unirono,      | 3-6-10     |
| 26) composero parole, versi, canti             | 2-6-8-10   |
| 27) interi, per quel sole tanto bello          | 2-5-6-8-10 |
| 28) e tanto buono, per quel sol che ^ i pianti | 2-4-7-8-10 |
| 29) d'una lunga tristezza, ^ avea ^ asciugato  | 3-6-8-10   |
| 30) col suo raggio divino                      | 3-6        |
| 31) col suo raggio ^ infuocato.                | 3-6        |

32) . . . . .	
33) E le trame di seta <sup>V</sup> infransero	3-6-9
34) e si sparse nell'aria la polvere...	3-6-9
35) O sole!	2
36) dicevano le parole,	2-7
37) i versi e i canti: O pio sole,	2-6-10
38) anche noi siamo amate da te.	1-3-4-7-10
39) Tu ci vieni <sup>V</sup> a trovare	1-3-7
40) Vieni <sup>^</sup> ad illuminare	1-6
41) con la tue dolce luce	3-4-6
42) noi povere sorelle...	2-6
43) Oh quante volte, nelle	2-4-6
44) mani degli <sup>V</sup> uomini vivi	1-5-8
45) abbiamo composta la morte!	2-5-8
46) E <sup>^</sup> i pianti, <sup>^</sup> e le <sup>^</sup> angoscie, e il dolore	2-5-10
47) che <sup>^</sup> infrange <sup>^</sup> il cuore,	2-4
48) e le lacrime <sup>^</sup> a rivi,	3-6
49) e <sup>V</sup> il riso folle dei felici...	3-5-9
50) Noi, così fredde, <sup>^</sup> abbiamo	3-4-6
51) composto più di <sup>^</sup> un bacio <sup>^</sup> appassionato;	2-4-6-10
52) così piccine <sup>^</sup> abbiamo	2-4-6
53) più d'un immenso <sup>^</sup> amore rovinato	1-4-6-10
54) quando ci dividevamo	1-3-7
55) poi che l'ultimo bacio <sup>^</sup> era stampato...	3-6-10
56) . . . . .	
57) Oh, ma tu fuggi, <sup>^</sup> o sole!	2-4-6
58) Ritornerai domani?	4-6
59) O ci <sup>^</sup> abbandonano come già gli <sup>^</sup> umani	4-6-8-10
60) ci <sup>^</sup> abbandonarono?...	1-4
61) Dicon le cose: <sup>^</sup> è sera!	1-4-5-6
62) Dicon le stelle: <sup>^</sup> è notte!	1-4-5-6
63) E solitaria <sup>^</sup> e nera	4-6
64) tutta la stanza, <sup>^</sup> a frotte	1-4-6

- 65) tornarono ^ i ragni nelle tele loro,                   1-4-6-8-10  
 66) torna ^ a regnar la polvere                            1-4-6  
 67) là dove ^ un giorno vi regnò ^ il lavoro.       1-2-4-6-8-10

Schema accentuativo

- 1) Ab    Ab    bAb  
 2) Ab    Ab    bbAb  
 3) b     bAb   Ab    bA  
 4) A     b     A     bA   b     Ab  
 5) Ab    Ab    b     bAbb  
 6) Ab    bAbb   Ab  
 7) A     bAbb   bAb  
 8) b     b     Abb   Abb  
 9) b     Abb   b     Ab  
 10) b    b     Abb   Abb  
 11) Ab   Ab    b     Ab  
 12) b    bAbb   AbbbA  
 13) b    b     b     Ab    bbbAb
- 14) b     Abb   bAbb  
 15) bbbAb Ab  
 16) b     b     bAb   bb    Ab    Abb  
 17) bb    b     Abb   Ab  
 18) bAbb   bAb   b     bAb  
 19) Abb   A     bAbb   b     Ab  
 20) Abb   Ab  
 21) b     AbAb   Abb  
 22) AbbAb     Ab   b     bAb  
 23) b     b     bAb   AbbbAb  
 24) bAb   b     bAb   Ab    Ab  
 25) b     bAb   b     Abb   bAbb  
 26) bAbb   bAb   Ab    Ab  
 27) bAb   b     AAb   Ab    Ab  
 28) b     Ab    Ab    b     A     A     bAb  
 29) bb    Ab    bAbAbbAb  
 30) b     b     Ab    bAb  
 31) b     b     AbbAb  
 32) .....  
 33) b     b     Ab    b     Ab    bAbb

- 34) b    b    Ab    b    Ab    b    Abb
- 35) b    Ab
- 36) bAbb    b    bAb
- 37) b    Ab    b    b    Ab    b    b    Ab
- 38) Ab    A    Ab    bAb    b    A
- 39) A    b    Ab    b    bAb
- 40) Ab    bbbAb
- 41) b    b    A    Ab    Ab
- 42) b    Abb    bAb
- 43) b    Ab    Ab    Ab
- 44) Ab    bAbb    Ab
- 45) bAb    bAb    b    Ab
- 46) b    Ab    bAb    b    b    bAb
- 47) bAb    Ab
- 48) b    b    Abb    Ab
- 49) b    b    Ab    Ab    b    bAb
- 50) b    bA    AbAb
- 51) bAb    A    b    AbbbAb
- 52) bA    bAbAb
- 53) A    b    bAbAbbbAb
- 54) Ab    A    bbbAb
- 55) b    b    Abb    Abb    bAb
- 56) .....
- 57) b    A    b    Ab    Ab
- 58) bbbA    bAb
- 59) b    bbAb    Ab    A    bAb
- 60) bbbAbb
- 61) Ab    b    AA    Ab
- 62) Ab    b    AA    Ab
- 63) b    bbAb    Ab
- 64) Ab    b    Ab    Ab
- 65) Abb    Ab    Ab    Ab    Ab
- 66) Ab    bA    b    Abb
- 67) A    Ab    Ab    A    bA    bAb

Colorito vocalico

- 1) Ae Ao    ieOa
- 2) Ae Ao    oeOa
- 3) o    iAo    Ee    oI
- 4) O    oO    eO    i    Oe

- 5) Ua Ea i uIoi  
6) Ooei aAei Oi  
7) E oOeo aOe  
8) e e Eeo iAee  
9) i Eoie i Oi  
10) e e Eeo Iee  
11) Ae Oe i Oa  
12) i aAei UiiuiO  
13) e a ua Ue eaiOa
- 14) e Eee eEeo  
15) aaioIa iOia  
16) e e iEio ea Ua Aea  
17) oe i Aii Ai  
18) aEii oLi i oLi  
19) AeoI I oIao i Oia  
20) Oeea Aa  
21) u AioEi Uii  
22) OeeiEa Oe ei uEo  
23) uo i oEea OaaaOaAa  
24) auAi e aIa Ee Ii  
25) e iEio e Eee iuIoo  
26) oOeo aOe Ei Ai  
27) iEi e E Oe Ao Eo  
28) e Ao uOo e E O ei iAi  
29) ua Ua iEaaEaaiuAo  
30) o uo Aio iIo  
31) o uo AioiuoAo  
32) .....
- 33) e e Ae i Ea iAeo  
34) e i Ee e Aia a Oee
- 35) o Oe  
36) iEao e aOe

- 37) i Ei e i Ai o io Oe  
38) Ae Oi iAo aAe a E  
39) U i iEi a oAe  
40) iEia iuiAe  
41) o a Ua Oe Ue  
42) oi Oee oEe  
43) o Ae Oe Ee  
44) Ai eiuOii Ii  
45) aiAo oOa a Oe  
46) ei iAie eaOe e i oOe  
47) eiAei uOe  
48) e e Aiea Ii  
49) e i Io Oe ei eIi  
50) oi oi EeaiAo  
51) oOo iU iu AioaiaoAo  
52) oi ileaiAo  
53) iU u iEoaOe oiAo  
54) Ao I iieAo  
55) oi e Uio Aioea aAo  
56) .....  
57) o A u Uio Oe  
58) ioeAi oAi  
59) o iaaOi Oe iA iuAi  
60) iaaoAoo  
61) Io e OeE Ea  
62) Io e EeE Oe  
63) e oiAiae Ea  
64) Oa a Aaa Oe  
65) Oaoi Ai Ee Ee Oo  
66) Oaa eA a Oee  
67) A Oeu iOo I eOi aOo

Cellule quantitative

- 1) -U -U U-U
- 2) -U -U U U-U
- 3) UU- U-U U-
- 4) -U -U -U -U
- 5) -U -U UU- UU
- 6) -UU -UU -U
- 7) -U -U U U-U
- 8) UU- UU- UU
- 9) U-U U U-U
- 10) U U-U U-U U
- 11) -U -U U-U
- 12) UU- UU- U UU-
- 13) U UU-U U UU-U
  
- 14) U-UU U-UU
- 15) U UU- U-U
- 16) U UU- U UU- U -UU
- 17) U UU- UU- U
- 18) U-U U U-U U U-U
- 19) -UU -U -U UU-U
- 20) -UU -U
- 21) U-U -U -UU
- 22) -UU -U -U UU-U
- 23) U UU-U -UU U-U
- 24) U-U U U-U -U -U
- 25) UU-U U-UU U-UU
- 26) U-U U U-U -U -U
- 27) U-U U- -U -U -U
- 28) U-U -U U- -U -U
- 29) UU- UU- U- U-U
- 30) UU-U U-U
- 31) UU-U U-U
- 32) .....
- 33) UU-U U-U U-UU
- 34) UU-U U-UU -UU
  
- 35) U-U
- 36) U-U U UU-U
- 37) U-U U U-U UU-U
- 38) -U- -UU -UU-
- 39) -U- U UU-U
- 40) -UU UU-U



- 41) UU- -U -U  
 42) U-U U U-U  
 43) U-U -U -U  
 44) -UU U-UU -U  
 45) U-U U-U U-U  
 46) U-U U-U U UU-U  
 47) U-U -U  
 48) UU-U U-U  
 49) UU-U -UU U-U  
 50) UU- -U -U  
 51) U-U -U -U UU-U  
 52) U-U -U -U  
 53) -UU -U -U UU-U  
 54) -U -U UU-U  
 55) UU-U U-UU U-U  
 56) .....  
 57) U- U- U- U  
 58) U UU-U -U  
 59) U UU-U -U -U -U  
 60) U UU-U U  
 61) -UU - - -U  
 62) -UU - - -U  
 63) U UU-U -U  
 64) -UU -U -U  
 65) -UU -U -U -U -U  
 66) -UU -U -UU  
 67) - -U -U -U -U -U

**Trittico** (5 maggio 1903 “Marforio”; poi, lievemente modificato, 17 maggio 1903 “Capitan Fracassa”)

**I**

- |   |            |
|---|------------|
| 1) La triste pallidezza delle donne           | 2-6-10     |
| 2) prossime ^ al parto, le culle ^ assetate   | 1-4-7-10   |
| 3) per gli ^ ospiti futuri ^ e sconosciuti... | 2-6-10     |
| 4) forme ^ a pena ^ abbozzate,                | 1-3-6      |
| 5) fra le candide trine, ^ indefinite;        | 3-6-10     |
| 6) dolci balbettamenti senza fine,            | 1-6-8-10   |
| 7) larghe pupille sbigottite,                 | 1-4-8      |
| 8) piccole teste tonde come palle...          | 1-4-6-8-10 |
| 9) O bambini, ^ o bambine,                    | 3-6        |

10) sono nati, son nate!

1-3-5-6

## *II*

- |   |          |
|---|----------|
| 1) Cuori febbrili ^ ed indomati sensi,            | 1-4-8-10 |
| 2) desideri che ^ il sonno fa compire,            | 3-6-8-10 |
| 3) mani che lentamente                            | 1-6      |
| 4) si cercano, si toccano,                        | 2-6      |
| 5) labbra congiunte ^ appassionatamente,          | 1-4-6-10 |
| 6) soavi ^ appuntamenti ^ in mezzo ^ ai densi     | 2-6-8-10 |
| 7) ramoscelli, ^ ove Cupido                       | 3-7      |
| 8) attende che la notte nera mandi                | 2-6-8-10 |
| 9) a spegnere nel mare ^ azzurro ^ il sole,       | 2-6-8-10 |
| 10) per fondar le scuole;                         | 3-6      |
| 11) giovani ^ ardenti ^ e folleggianti vergini... | 1-4-8-10 |
| 12) Sono grandi, son grandi!                      | 1-3-5-6  |

## *III*

- |   |            |
|---|------------|
| 1) Nei cimiteri                                   | 1-4        |
| 2) spesse zolle di terra, fra le croci            | 1-3-6-10   |
| 3) sassi ^ e nicchie; dei nomi ^ antichi ^ assai  | 1-3-6-8-10 |
| 4) che sopra ^ i freddi marmi bianchi ^ e austeri | 2-4-6-8-10 |
| 5) la lebbra de le pietre cancellò...             | 2-6-10     |
| 6) Monumenti, davanti ^ alle cui porte,           | 3-6-10     |
| 7) Ove ^ un lume di morti stride ^ ed arde,       | 1-3-6-8-10 |
| 8) i ragni più feroci                             | 2-4-6      |
| 9) hanno filato le sottili tele...                | 1-4-8-10   |
| 10) O vegliardi, ^ o vegliarde                    | 3-6        |
| 11) sono morti, son morte!...                     | 1-3-5-6    |

## Schema accentuativo

### *I*

- 1) b Ab bbAb bb Ab
- 2) Abb Ab b AbbAb
- 3) b Abb bAb bbAb
- 4) Ab AbbAb
- 5) b b Abb AbbbAb
- 6) Ab bbbAb Ab Ab
- 7) Ab bAb bbAb
- 8) Abb Ab Ab Ab Ab
- 9) b bAb bAb
- 10) Ab Ab A Ab

### *II*

- 1) Ab bAb bbAb Ab
- 2) bbAb b Ab A bAb
- 3) Ab b bbAb
- 4) b Abb b Abb
- 5) Ab bAbbbbbAb
- 6) bAbbeA Ab Ab
- 7) bbAbb bAb
- 8) bAb b b Ab Ab Ab
- 9) b Abb b AbAb Ab
- 10) b bA b b Ab
- 11) AbbAb bbAb Abb
- 12) Ab Ab A Ab

### *III*

- 1) b bbAb
- 2) Ab Ab b Ab b b Ab

- 3) Ab Ab b AbAbA
- 4) b Ab Ab Ab Ab Abb
- 5) b Ab b b Ab bbA
- 6) bbAb bAbb b Ab
- 7) Ab Ab b Ab Ab Ab
- 8) b Ab A bAb
- 9) Ab bAb b bAb Ab
- 10) b bAb bAb
- 11) Ab Ab A Ab

### Colorito vocalico

#### ***I***

- 1) a Ie aiEa ee Oe
- 2) Oiea Ao e UeaeAe
- 3) e iOii uUie ooUi
- 4) Oea EaaoAe
- 5) a e Aie IeieiEe
- 6) Oi aeaEi Ea Ie
- 7) Ae uIe ioIe
- 8) IoeEe Oe Oe Ae
- 9) o aIio aIe
- 10) Oo Ai O Ae

#### ***II***

- 1) uOi eIie ioAi Ei
- 2) eiEi ei Oo A oIe
- 3) Ai e eaEe
- 4) i Eao i Oao
- 5) Aa oiUeaAioaaEe
- 6) oAiauaEii Eoai Ei

- 7) aoEioe uIo
- 8) aEe e a Oe Ea Ai
- 9) a Eee e AeaUoi Oe
- 10) e oA e ue uOe
- 11) iOaiaEie oeiAi Eii
- 12) Oo Ai O Ai

### *III*

- 1) ei iiEi
- 2) Ee Oe i Ea a e Oi
- 3) AieIie ei OiaIiaAi
- 4) e Oai Ei Ai iAie Auei
- 5) a Ea e e iEe aeO
- 6) ouEi aAiae ui Oe
- 7) Oeu Ue i Oi Iee Ae
- 8) i Ai iU eOi
- 9) Ao iAo e oIi Ee
- 10) O eAio eAe
- 11) Oo Oi O Oe

#### Cellule quantitative

### *I*

- 1) U-U U U-U U U-U
- 2) -UU -UU -UU -U
- 3) U-U U U-U U U-U
- 4) -U -U U-U
- 5) UU-U U-UU U-U
- 6) -UU UU-U -U -U
- 7) -UU -UU U-U
- 8) -UU -U -U -U -U
- 9) UU- UU-U
- 10) -U -U -U

## *II*

- 1) -UU -UU U-U -U
- 2) UU- UU- U-U -U
- 3) -UU UU-U
- 4) U-U U U-UU
- 5) -UU -U -U UU-U
- 6) U-U U U-U -U -U
- 7) UU- U UU-U
- 8) U-U UU-U -U -U
- 9) U-U U U-U -U -U
- 10) UU- UU-U
- 11) -UU -UU U-U -UU
- 12) -U -U - -U

## *III*

- 1) U UU-U
- 2) -U -UU -UU U-U
- 3) -U -U U-U -U -
- 4) U-U -U -U -U -UU
- 5) U-U UU-U UU-
- 6) UU- UU- U UU-U
- 7) -U -U U-U -U -U
- 8) U-U -U -U
- 9) -UU -UU U-U -U
- 10) UU- UU-U
- 11) -U -U - -U

L'anello (24 Febbraio 1904 "Marforio")

- |  |            |
|--|------------|
| 1) Ho ^ un anello sul tavolo, ^ un anello                  | 1-3-6-10   |
| 2) che rinvenni ^ una sera ^ in una tetra                  | 1-3-6-10   |
| 3) taverna. ^ È ^ un po' contorto, ^ è ^ un po' infangato; | 2-4-6-10   |
| 4) certo fu calpestato                                     | 1-3-6      |
| 5) furiosamente. ^ Un dito ^ ora n'è privo.                | 2-4-6-9-10 |
| 6) Un dito? Di chi mai? Ho nel pensiero                    | 2-6-10     |
| 7) un balenio di coltello,                                 | 4-8        |
| 8) un cuore che per lo spavento ^ impetra,                 | 2-8-10     |
| 9) un urlo di trionfo, un rosso vivo                       | 2-5-8-10   |
| 10) di sangue ^ e ^ un motto: Buona ^ è la vendetta!       | 2-4-6-7-10 |

Schema accentuativo

- |          |      |      |      |     |       |    |     |  |
|----------|------|------|------|-----|-------|----|-----|--|
| 1) A     | bAb  | b    | Abb  | bAb |       |    |     |  |
| 2) A     | bAbb | Ab   | bb   | Ab  |       |    |     |  |
| 3) bAA   | b    | bAb  | bbAb |     |       |    |     |  |
| 4) Ab    | A    | bbAb |      |     |       |    |     |  |
| 5) bbbAb | Abb  | A    | Ab   |     |       |    |     |  |
| 6) b     | Ab   | b    | b    | A   | b     | b  | bAb |  |
| 7) b     | bbAb | b    | bAb  |     |       |    |     |  |
| 8) b     | Ab   | b    | b    | b   | bAbAb |    |     |  |
| 9) b     | Ab   | b    | Ab   | b   | Ab    | Ab |     |  |
| 10) b    | Ab   | Ab   | AA   | b   | bAb   |    |     |  |

Colorito vocalico

- |            |       |       |       |     |   |   |      |  |
|------------|-------|-------|-------|-----|---|---|------|--|
| 1) Ou      | aEo   | u     | Aoou  | aEo |   |   |      |  |
| 2) e       | iEiua | Eai   | ua    | Ea  |   |   |      |  |
| 3) aEaeu   | O     | oOoeu | oiaAo |     |   |   |      |  |
| 4) Eo      | U     | aeAo  |       |     |   |   |      |  |
| 5) uioaEeu | Iooa  | E     | Io    |     |   |   |      |  |
| 6) u       | Io    | i     | i     | Ai  | o | e | eiEo |  |

- 7) u aeIo i oEo  
 8) u uOe e e o aEoiEa  
 9) u Uo i iOo u Oo Io  
 10) i Aueeu Oo uOaE a eEa

Cellule quantitative

- 1) -U -UU -UU U-U  
 2) -U -UU -UU U-U  
 3) U -UU U-U UU-U  
 4) -U -U U-U  
 5) U- U- U-U U- -U  
 6) U-U U U-U U U-U  
 7) U UU- U UU- U  
 8) U -UU U UU- U-U  
 9) U-U U-U U-U -U  
 10) U-U -U - - UU-U

*Il ritorno*

- 1) Ancora, sorella, ^ il cipresso, 2-5-8  
 2) laggiù, coronato 2-5  
 3) di piccole, pallide rose, 2-5-8  
 4) ancora lo stesso 2-5  
 5) viale, le scale corrose, 2-5-8  
 6) la porta, le brevi 2-5  
 7) finestre serrate 2-5  
 8) da l'ultima ^ estate, 2-5  
 9) l'antica fontana 2-5  
 10) che ^ accolse la luna ^ e le stelle, 2-5-8  
 11) che ^ accoglie le nevi 2-5  
 12) che ^ accoglie le foglie 2-5  
 13) de le vicine <sup>V</sup> alberelle, 2-4-8  
 14) ancora nell'aria 2-5  
 15) quel flebile suono di morte 2-5-8  
 16) che pianse ^ una triste || campana lontana, 2-5 || 2-5  
 17) ancora su la solitaria 2-8  
 18) villa <sup>V</sup> in rovina 1-5  
 19) lo spasimo grande de l'ora 2-5-8  
 20) le <sup>V</sup> ultime nostre parole, 2-5-8



21) l'abbandono del nostro sole!	3-6-8
22) Ancora, sorella,	2-5
23) come due colombi spauriti,	1-3-5-8
24) i tuoi grandi <sup>V</sup> occhi smarriti,	2-3-5-8
25) su le perdute cose.	4-6

### Schema accentuativo

1) bAb	bAb	bAb		
2) bA	bbAb			
3) b	Abb	Abb	Ab	
4) bAb	b	Ab		
5) Ab	b	Ab	bAb	
6) b	Ab	b	Ab	
7) bAb	bAb			
8) b	AbbAb			
9) bAb	bAb			
10) bAb	b	Ab	b	Ab
11) bAb	b	Ab		
12) bAb	b	Ab		
13) b	A	bAb	bbAb	
14) bAb	b	Ab		
15) b	Abb	Ab	b	Ab
16) b	Abb	Ab	bAb	bAb
17) bAb	b	b	bbAb	
18) Ab	b	bAb		
19) b	Abb	Ab	b	Ab
20) b	Abb	Ab	bAb	
21) bbAb	b	Ab	Ab	
22) bAb	bAb			
23) Ab	A	bAb	bAb	
24) b	A	Ab	Ab	bAb
25) b	b	bAb	Ab	

### Colorito vocalico

1) aOa	oEai	iEo	
2) aiU	ooAo		
3) i	Ioe	Aie	Oe
4) aOa	o	Eo	

- 5) iAe e Ae oOe  
6) a Oa e Ei  
7) iEe eAe  
8) a UiaeAe  
9) aIa oAa  
10) eaOe a Uae e Ee  
11) eaOe e Ei  
12) eaOe e Oe  
13) e E iIe aeEe  
14) aOa e Aia  
15) e Eie uOo i Oe  
16) e iAeua Ie aAa oAa  
17) aOa u a oiAia  
18) Ia i oIa  
19) o Aio Ae e Oa  
20) e Uie Oe aOe  
21) aaOo e Oo Oe  
22) aOa oEa  
23) Oe Ue oOi auIi  
24) i uOi Ai Oi aIi  
25) u e eUe Oe

### Cellule ritmico-sillabiche

- 1) U-U U-U U-U  
2) U-U U-U  
3) U-U U-U U-U  
4) U-U U-U  
5) -UU -UU -U  
6) U-U U-U  
7) U-U U-U  
8) U-U U-U  
9) U-U U-U  
10) U-U U-U U-U  
11) U-U U-U  
12) U-U U-U  
13) U-U -UU U-U  
14) U-U U-U  
15) U-U U-U U-U  
16) U-U U-U U-U U-U  
17) U-U UUU U-U  
18) -UU U-U

- 19) U-U U-U U-U  
 20) U-U U-U U-U  
 21) UU- UU- U-U  
 22) U-U U-U  
 23) -U -U -UU -U  
 24) U- -U -UU -U  
 25) U UU- U-U

**Vigilavano le stelle** (30 novembre 1904 “Marforio”)

- |  |            |
|--|------------|
| 1) Vigilavano le stelle                    | 3-7        |
| 2) le tre vecchie sorelle                  | 3-6        |
| 3) morte, ne le tre celle.                 | 1-6        |
| 4) Erano chiuse le porte,                  | 1-4-7      |
| 5) e dietro la porta c'era                 | 2-5-7      |
| 6) una piccola bara nera                   | 3-6-8      |
| 7) un odore ^ antico d'incenso             | 3-5-8      |
| 8) e tutte le povere cose                  | 2-5-8      |
| 9) e forse ^ ancora le rose                | 2-4-7      |
| 10) dell'ultima primavera.                 | 2-7        |
| 11) La Morte veniva leggiara,              | 2-5-8      |
| 12) soave, chiudeva le stanche             | 2-5-8      |
| 13) pupille, veniva ^ ogni sera            | 2-5-6-8    |
| 14) quasi, ^ e trovava le mute             | 2-5-8      |
| 15) sorelle sopravvissute                  | 2-7        |
| 16) raccolte, più vecchie, più bianche,    | 2-4-5-7-8  |
| 17) intorno ^ alla piccola bara            | 2-5-8      |
| 18) dell'ultima morta ^ a    pregare, così | 2-5    2-5 |
| 19) passa ^ e ripassa ^ il crudele         | 2-5-8      |
| 20) spegnitoio su le candele               | 3-8        |
| 21) cristiane de l'altare.                 | 2-6        |
| 22) Ma la Morte ^ aveva fretta.            | 3-5-7      |
| 23) Non erano chiuse le porte              | 2-5-8      |
| 24) di tutte le celle? Non c'era           | 2-5-8      |
| 25) un grande silenzio nell'aria?          | 2-5-8      |
| 26) Nella cappella solitaria               | 1-4-8      |
| 27) perché non veniva ^ accesa             | 2-5-8      |
| 28) la piccola lampa sospesa               | 2-5-8      |
| 29) davanti ^ all'Agnello confitto         | 2-5-8      |

30) in croce? - la Morte si chiese –	2-5-8
31) come non se ne vedeva,	1-3-7
32) nel buio che cresceva,	2-6
33) l'enorme cuore trafitto?	2-4-7
34) Le tre suore dimenticate,	3-8
35) erano molto malate?	1-4-7
36) Stavano <sup>V</sup> in agonia:	1-4-7
37) ecco perché nella via	1-4-7
38) non si <sup>V</sup> udiva quella sera	1-4-6-8
39) la nota soave preghiera,	2-5-8
40) ecco perché nella chiesa	1-4-7
41) la lampada non era <sup>^</sup> accesa.	2-5-8
42) Ma la Morte comprese <sup>^</sup> e <sup>^</sup> accorse.	1-3-6-8
43) E vide distese sul letto	2-5-8
44) con un coltello nel petto	1-4-7
45) le tre suore <sup>^</sup> agonizzanti	3-7
46) e vide le celle diserte,	2-5-8
47) tutti <sup>V</sup> i vetri <sup>^</sup> infranti	1-4-6
48) tutte le porte <sup>^</sup> aperte;	1-4-6
49) e nell'ombra vide, forse	3-5-7
50) le vecchie monache morte	2-4-7
51) di consunzione	1-4
52) uscir da le bare corrose	2-5-8
53) e fare corone	2-5
54) e fare ghirlande di rose	2-5-8
55) al lume de le stelle	2-6
56) per le tre sorelle	1-3-5
57) distese sul letto	2-5
58) con un coltello nel petto.	1-4-7

### Schema accentuativo

- 1) bbAbb b      Ab  
2) b      b      Ab      bAb  
3) Ab      b      b      b      Ab
- 4) Abb      Ab      b      Ab  
5) b      Ab      b      Ab      Ab  
6) bb      Abb      Ab      Ab

7) b      bAbAbbAb  
 8) b      Ab    b      Abb    Ab  
 9) b      AbAb b      Ab  
 10) b      Abb    bbAb

11) b      Ab    bAb    bAb  
 12) Ab      bAb    b      Ab  
 13) bAb    bAAb Ab  
 14) Ab      bAb    b      Ab  
 15) bAb    bbbAb  
 16) bAb    A      Ab    A      Ab  
 17) bAbb    Abb    Ab  
 18) b      Abb    Ab    bAb    bA  
 19) Ab      bAb    bAb  
 20) bbAb    b      b      bAb  
 21) bAb    b      bAb

22) b      b      AbAb Ab  
 23) b      Abb    Ab    b      Ab  
 24) b      Ab    b      Ab    b      Ab  
 25) b      Ab    bAb    b      Ab  
 26) Ab      bAb    bbAb  
 27) bA      b      bAb    bAb  
 28) b      Abb    Ab    bAb  
 29) bAb    bAb    bAb  
 30) b      Ab    b      Ab    b      Ab  
 31) Ab      A      b      b      bAb  
 32) b      Ab    b      bAb  
 33) bAb    Ab    bAb

34) b      b      Ab    bbbAb  
 35) Abb    Ab    bAb  
 36) Abb    b      bbA  
 37) Ab      bA    bb    Ab  
 38) b      b      bAb    Ab    Ab  
 39) b      Ab    bAb    bAb  
 40) Ab      bA    bb    Ab  
 41) b      Abb    A      bbAb

42) b      b      Ab    bAbAb

43) b Ab bAb b Ab  
 44) A b bAb b Ab  
 45) b b AbbiA  
 46) b Ab b Ab bAb  
 47) Ab AbAb  
 48) Ab b AbAb  
 49) b b Ab Ab Ab  
 50) b Ab Abb Ab  
 51) b bbAb  
 52) bA b b Ab bAb  
 53) b Ab bAb  
 54) b Ab bAb b Ab  
 55) b Ab b b Ab  
 56) b b A bAb  
 57) bAb b Ab  
 58) b b bAb b Ab

Colorito vocalico

1) iiAao e Ee  
 2) e e Eie oEe  
 3) Oe e e Ee

4) Eao iUe e Oe

5) e iEo a Oa Ea

6) ua Ioa Aa Ea

7) u oOeaIoiEo

8) e Ue e Oee Oe

9) e OeaOae Oe

10) e Uia iaEa

11) a Oe eIa eiEa

12) oAe iuEa e Ae

13) uIe eIaOi Ea

14) AieoAa e Ue

15) oEe oaiUe

16) aOe iU Eie iU iAe

17) iOaaa Ioa Aa

18) e Uia Oaa eAe oI

19) Aae      iAai    uEe  
 20) eiOio    u        e        aEe  
 21) iiAe     e        aAe

22) a    a        OeaEa Ea  
 23) o    Eao    iUe    e        Oe  
 24) i    Ue     e        Ee     o        Ea  
 25) u    Ae     iEio    e        Aia  
 26) Ea   aEa    oiAia  
 27) eE   o        eIa    aEa  
 28) a    Ioa    Aa     oEa  
 29) aAia    aEo    oIo  
 30) i    Oe     a        Oe     i        iEe  
 31) Oe   O     e        e        eEa  
 32) e    Uio    e        eEa  
 33) eOe    uOe    aIo

34) e    e        uOe    ieiAe  
 35) Eao    Oo     aAe  
 36) Aao    i        aoIa  
 37) Eo   eE    ea     Ia  
 38) O    i        uIa    Ea     Ea  
 39) a    Oa     oAe    eiEa  
 40) Eo   eE    ea     iEa  
 41) a    Aaa    O        eaaEa

42) a    a        Oe     oEeeaOe  
 43) e    Ie     iEe    u        Eo  
 44) O    u        oEo    e        Eo  
 45) e    e        uOeaoiAi  
 46) e    Ie     e        Ee     iEe  
 47) Uii   EiiAi  
 48) Ue   e        OeaEe  
 49) e    e        Oa     Ie     Oe  
 50) e    Eie    Oae    Oe  
 51) i    ouiOe  
 52) uI   a        e        Ae     oOe  
 53) e    Ae     oOe  
 54) e    Ae     iAe    i        Oe  
 55) a    Ue     e        e        Ee  
 56) e    e        E        oEe

- 57) iEeu Eo  
 58) o u oEo e Eo

Cellule ritmico-sillabiche

- 1) UU-U UU-U  
 2) U U-U U-U  
 3) -UU UU-U  
 4) -UU -UU -U  
 5) U-U U-U -U  
 6) UU- UU- U-U  
 7) UU- U-U U-U  
 8) U-U U-U U-U  
 9) U-U -UU -U  
 10) U-U U UU-U  
 11) U-U U-U U-U  
 12) -UU -UU -U  
 13) U-U U- -U -U  
 14) -UU -UU -U  
 15) U-U U UU-U  
 16) U-U - -U - -U  
 17) U-U U-U U-U  
 18) U-U U-U U-U U-  
 19) -UU -UU -U  
 20) U U-U U UU-U  
 21) U-U U U-U
- 22) U U-U - U-U  
 23) U-U U-U U-U  
 24) U-U U-U U-U  
 25) U-U U-U U-U  
 26) -UU -UU U-U  
 27) U-U U-U U-U  
 28) U-U U-U U-U  
 29) U-U U-U U-U  
 30) U-U U-U U-U  
 31) -U -UU U-U  
 32) U-U U U-U  
 33) U-U -UU -U



34)U U-U U UU-U  
 35)-UU -UU -U  
 36)-UU U UU-  
 37)-UU -UU -  
 38)U UU-U -U -U  
 39)U-U U-U U-U  
 40)-UU -UU -U  
 41)U-U U-U U-U

42)U U-U U-U -U  
 43)U-U U-U U-U  
 44)-UU -UU -U  
 45)UU-U UU-U  
 46)U-U U-U U-U  
 47)-U -U -U  
 48)-UU -U -U  
 49)UU-U -U -U  
 50)U-U -UU -U  
 51)U UU-U  
 52)U-U U-U U-U  
 53)U-U U-U  
 54)U-U U-U U-U  
 55)U-U U U-U  
 56)UU- U-U  
 57)U-U U-U  
 58)U UU-U U-U

**Toblack I** (27 ottobre 1904 “Rugantino”)

- |  |            |
|--|------------|
| 1) ...E giovinezze ^ erranti per le vie                | 2-4-6-10   |
| 2) piene di ^ un grande sole malinconico,              | 2-4-6-10   |
| 3) portoni semichiusi,davanzali                        | 2-4-6-8-10 |
| 4) deserti,qualche piccola fontana                     | 2-4-6-10   |
| 5) che piange ^ un pianto ^ eternamente ^ uguale       | 2-4-6-8-10 |
| 6) al passare di <sup>V</sup> ogni funerale,           | 3-6-8-10   |
| 7) un cimitero ^ immenso,^ un'infinita                 | 2-4-6-8-10 |
| 8) messe di croci ^ e di corone,^ un lento             | 1-4-8-10   |
| 9) angoscioso rintocco di campana                      | 3-6-10     |
| 10) a morto, sempre, tutti ^ i giorni, tutte           | 2-4-6-8-10 |
| 11) le notti,^ e ^ in alto,^ un cielo ^ azzurro, pieno | 2-4-6-8-10 |
| 12) di speranza e di consolazione,                     | 3-6-10     |

13) un cielo ^ aperto, buono come ^ un occhio  
14) di madre che rincuora ^ e benedice.

2-4-6-8-10  
2-6-10

### Schema accentuativo

- 1) b bbAbAb b b A
- 2) Ab b Ab Ab bbAbb
- 3) bAb bbAb bbAb
- 4) bAb Ab Abb bAb
- 5) b Ab AbbbAbAb
- 6) b bAb b Ab bbAb
- 7) b bbAbAb bbAb
- 8) Ab b Ab b bAb Ab
- 9) bbAb bAb b bAb
- 10) b Ab Ab Ab Ab Ab
- 11) b Ab Ab AbAb Ab
- 12) b bAb b A bbbAb
- 13) b AbAb Ab Ab Ab
- 14) b Ab b bAb bbAb

### Colorito vocalico

- 1) e ioiEeeAi e e Ie
- 2) iEeiu Ae Oe aiOio
- 3) oOi eiiUi aaAi
- 4) eEiAe Ioa oAa
- 5) e iAeu iAoeeaEuuAe
- 6) a aAe i Oi ueAe
- 7) u iiEoiEou iiIa
- 8) Ee i Oie I oOeu Eo
- 9) aoiOo iOo i aAa
- 10) a Oo Ee Uii iOi Ue
- 11) e Oiei Aou iEoaUo iEo
- 12) i eAa e I ooaiOe
- 13) u iEoaEouOo Oeu Oio
- 14) i Ae e iuOae eeIe

## Cellule ritmico-sillabiche

- 1) U-U -U -UU U-
- 2) -UU -U -UU U-UU
- 3) U-U -U -U -U -U
- 4) U-U -U -U UU-U
- 5) U-U -U -U -U -U
- 6) U U-U U-U -U -U
- 7) U-U -U -U -U -U
- 8) -UU -UU U-U -U
- 9) UU-U U-UU U-U
- 10) U-U -U -U -U -U
- 11) U-U -U -U -U -U
- 12) UU- UU- U UU-U
- 13) U-U -U -U -U -U
- 14) U-U U U-U U U-U

### *La chiesa venne riconsacrata* (2 luglio 1904 “Giornale d’Arte”)

- |   |             |
|---|-------------|
| 1) Il sagrestano pazzo                              | 1-4-6       |
| 2) traversò la chiesa ^ oscura,                     | 3-5-7       |
| 3) lentamente, con il mazzo                         | 3-5-7       |
| 4) delle chiavi ^ appeso <sup>V</sup> alla cintura. | 3-5-7-10    |
|   |             |
| 5) I frati, ne le piccole celle,                    | 2-6-9       |
| 6) dicono le ^ orazioni                             | 1-4-6 + 10] |
| 7) de la sera,] poi, quando le stelle               | 1-3-6-9     |
| 8) prime de l’Ave Maria                             | 1-4-6       |
| 9) stanno su le cose terrene,                       | 1-5-8       |
| 10) ogni monaco viene                               | 1-3-6       |
| 11) al suo piccolo letto,                           | 1-3-6       |
| 12) nitido come ^ un altare,                        | 1-4-7       |
| 13) e accende ^ il luminetto                        | 3-7         |
| 14) a la Vergine Maria,                             | 3-7         |
| 15) che non fa che lagrimare                        | 1-3-7       |

- 16) perché ha sette spade ^ in core 2-4-6-8  
 17) che le danno acerba doglia, 3-6-8  
 18) sempre ^ acerba <sup>v</sup> e sempre lenta! 1-3-6-8  
 19) Poi ognuno si spoglia, 1-3-6  
 20) E ^ ognuno s'addormenta 2-6  
 21) nella pace del Signore. 1-3-7
- 22) L'acquasantiera di bronzo, tonda, 1-4-7-9  
 23) Sembra ^ un occhio lagrimoso 1-3-7  
 24) che ^ il suo pianto silenzioso 3-7  
 25) a stille su le fronti || de gli ^ uomini diffonda. 2-6 || 2-6
- 26) I confessionali, con le loro 2-5-9  
 27) tendine verdi ^ un po' sciupate, 2-4-6-8  
 28) con le piccole grate 3-6  
 29) gialle che ne l'ombra sembrano d'oro, 1-5-7-10  
 30) sonnacchiano ^ allineati, 2-7  
 31) ognuno con le sue *due* candele 2-6-10  
 32) spente a ^ i lati. 1-4  
 33) Sono ^ essi, ^ alveari ^ ove || ronzino, ^ api, ^ i peccati, 2-5-6 || 1-3-6  
 34) e l'assoluzione sia miele? 1-4-7
- 35) Un rosario di granatine 1-3-6-8  
 36) A ^ i piedi del Crocifisso morente 2-7-10  
 37) sembra sangue gocciato lentamente 1-3-6-10  
 38) dalla fronte coronata di spine. 1-3-7-10
- 39) Un piccolo libro delle 2-5-7  
 40) Massime ^ Eterne fu dimenticato 1-4-6-10  
 41) sopra ^ una sedia, ^ aperto. 1-4-6  
 42) È logoro. Certo, 1-2-5  
 43) è d'una delle solite beghine 1-2-4-6-10  
 44) che vengono la sera. 2-6  
 45) Fra le pagine c'è un Santo: 3-6-8

46) san Giovanni decollato;	1-3-7
47) dietro ^ il Santo, ^ una preghiera.	1-3-7
48) Il libro dimenticato	2-6
49) aperto, ^ è l'unica bocca che parli	2-4-7-10
50) nella chiesa silenziosa,	1-3-7
51) è l'unico ^ occhio che veda,	1-2-4-7
52) nella chiesa <sup>v</sup> oscura,	1-3-6
53) la morte della creatura.	2-4-8
54) Il sagrestano recise la grossa	4-7-10
55) corda per cui pendeva    davanti la figura	1-4-6    2-6
56) di Cristo, la lampada rossa	2-5-8
57) con la sua fiamma quieta ^ e pura.	2-4-6-8
58) La lampada cadde con sorda	2-5-8
59) percossa su le pietre sepolcrali;	2-6-10
60) l'uomo con tre moti ^ uguali	1-4-5-7
61) girò ^ intorno ^ al collo la corda	2-3-5-8
62) e penzolò nel vuoto.	4-6
63) Davanti ^ il Crocifisso	2-6
64) sembrò ^ un macabro voto	2-3-6
65) improvvisamente sorto	2-5-7
66) fra ^ il Cielo ^ e l'Abisso.	2-5
67) Poi che la lampada non c'era più	2-4-7-10
68) biancheggiò d'avanti Gesù,	3-5-8
69) piamente la cotta del sagrestano morto.	2-5-10-12

#### Schema accentuativo

- 1) b bbAb Ab
- 2) bbA b AbAb
- 3) bbAb A b Ab
- 4) bb AbAbbbAb

- 5) b Ab b b Abb Ab  
 6) Abb AbAb  
 7) A b Ab b Ab b Ab  
 8) Ab b Ab Ab  
 9) Ab b b Ab bAb  
 10) Ab Abb Ab  
 11) A b Abb Ab  
 12) Abb Ab bAb  
 13) b bAb bbAb  
 14) b b Abb bA  
 15) A b A b bbAb  
 16) bA b Ab Ab Ab  
 17) b b Ab bAb Ab  
 18) AbAb b Ab Ab  
 19) A bAb b Ab  
 20) bAb bbAb  
 21) Ab Ab b bAb  
  
 22) AbbAb b Ab Ab  
 23) Ab Ab bbAb  
 24) b b Ab bbAb  
 25) b Ab b b Ab || A Abb bAb  
  
 26) b bbbAb b b Ab  
 27) bAb Ab A bAb  
 28) b b Abb Ab  
 29) Ab b b Ab Abb Ab  
 30) bAbbbbAb  
 31) bAb b b A bb bAb  
 32) Ab b Ab  
 33) AAbAAb || AbAb bAb  
 34) b bbbAb b Ab  
  
 35) A bAb b bbAb  
 36) b Ab b bbAb bAb  
 37) Ab Ab bAb bbAb  
 38) Ab Ab bbAb b Ab

39) b Abb Ab Ab  
 40) AbbAb A bbbAb  
 41) Abb AbAb  
 42) A Abb Ab  
 43) A Ab Ab Abb bAb  
 44) b Abb b Ab  
 45) b b Abb A b Ab  
 46) A bAb bbAb  
 47) Ab Abb bAb  
 48) b Ab bbbAb  
 49) bAb Abb Ab b Ab  
 50) Ab Ab bAb  
 51) b Ab Ab bbAb

52) b bbAb bAb b Ab  
 53) Ab b A bAb || bAb b bAb  
 54) b Ab b Abb Ab  
 55) b A b Ab Ab Ab  
 56) b Abb Ab b Ab  
 57) bAb b b Ab bbAb  
 58) Ab b A AbAb  
 59) bAAb Ab b Ab  
 60) b bbA b Ab  
 61) bAb bbAb  
 62) bA Abb Ab  
 63) bbbbAb Ab  
 64) b Ab bAb

65) b A b Abb A bb A  
 66) bbA bAb bA  
 67) bAb b Ab b bbAb Ab

Colorito vocalico

1) i aeAo Ao  
 2) aeO a iEaoUa  
 3) eaEe O i Ao  
 4) ee iAiaEoaa iUa

- 5) i Ai e e Ioe Ee  
6) IooEoaiOi  
7) e a Ea oi Ao e Ee  
8) Ie e Ae Aia  
9) Ao u e Oe eEe  
10) Oi Oao iEe  
11) a uo Ioo Eo  
12) Iio Oeu aAe  
13) e aEei uiEo  
14) a a Eie aIa  
15) e o A e aiAe  
16) eE a Ee Aei Oe  
17) e e Ao aEa Oa  
18) EeaEa e Ee Ea  
19) Oi oUo i Oa  
20) eoUo aoEa  
21) Ea Ae e iOe
- 22) aaaiEa i Oo Oa  
23) Eau Oio aiOo  
24) Ei uo iAo ieiOo  
25) a Ie u e Oi || e iuOii iOa
- 26) i oeioAi o e Oo  
27) eIe Eiu O iuAe  
28) o e Ioe Ae  
29) iAee e Oa Eao Oo  
30) oEiaoaieAi  
31) oUo o e Ue Ue aEe  
32) Ee ai Ai  
33) ooEiaeAiOe || OioAii eAi  
34) e aouiOeia iEe
- 35) u oAio i aaIe  
36) ai iEi e oiIo oEe  
37) Ea Aue oiAo eaEe  
38) Aa Oe ooAa i Ie
- 39) u Ioo Io Ee  
40) AiceEe U ieiAo



- 41) Oaua EiaaEo  
42) e Ooo Eo  
43) e Ua Ee Oie eIe  
44) e Eoo a Ea  
45) a e Aie E u Ao  
46) A ioAi eoAo  
47) iEoi Aoua eiEa  
48) i Io ieiAo  
49) aEoe Uia Oa e Ai  
50) Ea iEa ieiOa  
51) E UioOio e Ea  
52) Ea iEa oUa  
53) a Oe Ea eaUa
- 54) i aeAo eIe a Oa  
55) Oa e Ui eEa || aAi a iUa  
56) i Io a Aaa Oa  
57) o a ua iAa iEae Ua  
58) a Aaa Ae o Oa  
59) eOa u e iEe eoAi  
60) uOo o E OiuuAi  
61) iOiOoa Oo a Oa  
62) e eoO e uOo  
63) aAii oiIo  
64) eOu Aao Oo  
65) ioiaEe Oo  
66) ai iEoe aIo
- 67) Oi e a Aaa O ea iU  
68) iaieiO aAi eU  
69) iaEe a Oa e aeAo Oo

Cellule quantitative

- 1) U UU-U -U  
2) UU-U -U -U  
3) UU-U -U -U  
4) UU-U -UU U-U # UU-U -U -U U-U  
5) U-U U U-U U-U  
6) -UU -U -U

7) -U -UU -UU -U  
 8) -UU -U -U  
 9) -UU U-U U-U  
 10) -U -UU -U  
 11) -U -U U-U  
 12) -UU -UU -U  
 13) UU-U UU-U  
 14) UU-U UU-  
 15) -U -UU U-U  
 16) U-U -U -U -U  
 17) UU-U U-U -U  
 18) -U -UU -U -U  
 19) -U -U U-U  
 20) U-U U U-U  
 21) -U -UU U-U

22) -UU -UU -U -U  
 23) -U -UU U-U  
 24) U U-U U U-U  
 25) U-U U U-U || U-U U U-U  
 26) U-U U-U U U-U  
 27) U-U -U -U -U  
 28) U U-U U-U  
 29) -UU U-U -UU -U  
 30) U-U U UU-U  
 31) U-U U U-U UU-U  
 32) -UU -U  
 33) - -U- U || -U- UU-U  
 34) U-U U-U U-U  
 35) -U -UU -U -U  
 36) U-U U UU-U U-U  
 37) -U -UU -UU U-U  
 38) -U -UU U-U U-U

39) U-U U-U -U  
 40) -UU -U -U UU-U  
 41) -UU -U -U  
 42) - -UU -U  
 43) - -U -U -UU U-U  
 44) U-U U U-U  
 45) UU-U U-U -U  
 46) -U -UU U-U

47) -U -UU U-U  
 48) U-U U UU-U  
 49) U-U -UU -UU -U  
 50) -U -UU U-U  
 51) - -U -UU -U  
 52) -U -UU -U  
 53) U-U -UU U-U  
 54) U UU-U U-U U-U  
 55) -UU -U -U || U-U U U-U  
 56) U-U U-U U-U  
 57) - -U -U -U -U  
 58) U-U U-U U-U  
 59) U-U U U-U UU-U  
 60) -UU - -U -U  
 61) U- -U -UU -U  
 62) U UU-U -U  
 63) U-U U U-U  
 64) U- -U U-U  
 65) U-U U-U -U  
 66) U-U U-U

67) - -U -UU -UU -  
 68) UU- U-U U-  
 69) U-U U-U U UU-U -U

**Spleen** (10 giugno 1905 “Marforio”)

- |                                    |           |
|------------------------------------|-----------|
| 1) Che cosa mi canterai tu         | 2-4-7-8   |
| 2) questa sera?                    | 2-4       |
| 3) Amica, non voglio pensare       | 2-4-5-8   |
| 4) troppo: la prima canzone        | 1-4-7     |
| 5) che ricordi, antica,            | 3-6       |
| 6) non importa;                    | 1-3       |
| 7) una di quelle canzoni           | 1-4-7     |
| 8) che non si cantano più          | 2-4-7     |
| 9) da tanto                        | 2         |
| 10) non fanno più schiuder balconi | 2-3-5-6-9 |
| 11) da ^ un secolo. Vuoi           | 2-5       |
| 12) darmi la nostalgia             | 1-6       |

13) di ^ una canzone morta?	4-6	
14) Sei triste, mi dai pena	2-5-6	
15) questa sera; non canti, non mi parli...	1-3-6-8-10	
16) Che hai? Malinconia	2-6	
17) di morire? Ti duoli	3-6	
18) perché siamo soli?	2-3-5	
19) Ricordi l'ultimo ballo	2-4-7	
20) nel tuo salotto giallo	2-4-6	
21) roso dai tarli?	1-4	
22) Sai che ^ è primavera?	2-5	
23) Io non me n'era ^ accorto;	2-4-6	
24) non ho rosai,	2-4	
25) non ne ho avuto mai	1-3-5-7	
26) nel mio triste orto.	1-3-5	
27) Perché non suoni? [ Languie	2-4-6 #	[1 + 3-6
28) di desiderio	1-4	
29) quel tuo piccolo pianoforte ^ esangue,	3-8-10	
30) nell'ombra; [ o non così,	2-7 #	[ 2-4 + 6
31) amica,	2	
32) l'anima ci sospira nell'attesa	1-4-6-10	
33) di chi	2	
34) sappia farla vibrare?	1-3-6	
35) Oh, che tristezza! [ Pare,	2-4-6 #	[1 + 5-8
36) nel biancore lunare,	3-6	
37) malata di etisia,	2-7	
38) con tutte le sue porte	2-6	
39) chiuse, la nostra via	1-4-6	
40) diserta ^ e quel fanale	2-4-6	
41) solo ^ e torbido pare	1-3-6	
42) che ^ attendendo la morte	3-6	
43) ne vegli l'agonia.	2-6	

Schema accentuativo

- 1) b Ab A bbA A
- 2) Ab Ab
- 3) bAb A Ab bAb
- 4) Ab b Ab bAb
- 5) b bAb bAb
- 6) b bAb
- 7) bb b Ab bAb
- 8) b A b Abb A
- 9) b Ab
- 10) b A Ab A Ab bAb
- 11) b Abb A
- 12) Ab b bbA
- 13) bb bAb Ab

- 14) b Ab b A Ab
- 15) Ab Ab b Ab A b Ab
- 16) b A bbbA
- 17) b bAb b Ab
- 18) bA Ab Ab
- 19) bAb Abb Ab
- 20) b b bAb Ab
- 21) Ab b Ab
- 22) b A bbAb
- 23) b A b AbAb
- 24) b A bA
- 25) b b A bAb A
- 26) b b Ab Ab
- 27) bA b Ab Ab
- 28) b bbAb
- 29) b b Abb bbAbAb
- 30) b Ab b b bA
- 31) bAb
- 32) Abb b bAb b bAb
- 33) b A
- 34) Ab Ab bAb

- 35) b b bAb Ab

- 36) b      bAb    bAb  
 37) bAb    b        bbA  
 38) b      Ab      b        b        Ab  
 39) Ab      b        Ab      Ab  
 40) bAb    A        bAb  
 41) Ab      Abb     Ab  
 42) bbAb   b        Ab  
 43) b      Ab      bbA

Colorito vocalico

- 1) e      Oa      I        aeAi    U  
 2) Ea      Ea  
 3) aIa     O        Oo      eAe  
 4) Oo      a        Ia      aOe  
 5) e      iOi      aIa  
 6) o      iOa  
 7) ua      i        Ee      aOi  
 8) e      O        i        Aao     iU  
 9) a      Ao  
 10) e      O        Ao      iU      iUe     aOi  
 11) au     Eoo     uOi  
 12) Ai      a        oaIa  
 13) iua     aOe     Oa
- 14) ei      Ie      i        Ai      Ea  
 15) Ea      Ea      o        Ai      O      i        Ai  
 16) e      Ai      aioIa  
 17) i      oIe     i        uOi  
 18) eE     iAo     Oi  
 19) iOi     Uio     Ao  
 20) e      uo      aOo     iAo  
 21) Oo     ai      Ai  
 22) ai      eE      iaEa  
 23) io      O        e        EaaOo  
 24) o      O        oAi  
 25) o      e        O        aUo     Ai  
 26) e      io      Ie      Oo

27) eE o uOi Aue  
 28) i eiEio  
 29) e uo Ioo iaoOeeAue  
 30) e Oa o o oI  
 31) aIa  
 32) Aia i oIa e aEa  
 33) i I  
 34) Aia Aa iAe

35) o e iEa Ae  
 36) e iaOe uAe  
 37) aAa i eiIa  
 38) o Ue e ue Oe  
 39) iUe a Oa Ia  
 40) iEae E aAe  
 41) Ooe Oio Ae  
 42) eaeEo a Oe  
 43) e Ei aoIa

### Cellule ritmico-sillabiche

- 1) U-U -UU - -
- 2) -U -U
- 3) U-U - - UU-U
- 4) -UU -UU -U
- 5) UU- UU-U
- 6) UU-U
- 7) U UU-U U-U
- 8) U-U -UU -
- 9) U-U
- 10) U- -U - - UU-U
- 11) U-U U-
- 12) -UU UU-
- 13) U UU-U -U
  
- 14) U-U U- -U
- 15) -U -UU -U -U -U
- 16) U-U UU-
- 17) UU-U U-U
- 18) U- -U -U

- 19) U-U - - U-U  
 20) U UU-U -U  
 21) -UU -U  
 22) U-U U-U  
 23) U-U -U -U  
 24) U- U-  
 25) UU- U- U-  
 26) UU-U -U  
 27) U-U -U -U  
 28) U UU-U  
 29) UU-U U UU-U -U  
 30) U-U U UU-  
 31) U-U  
 32) -UU U U-U U U-U  
 33) U-  
 34) -U -UU -U  
 35) U UU-U -U  
 36) UU-U U-U  
 37) U-U U UU-  
 38) U-U U U-U  
 39) -UU -U -U  
 40) U-U -U -U  
 41) -U -U U-U  
 42) U U-U U-U  
 43) U-U UU-

**La finestra aperta sul mare**

- |   |           |
|---|-----------|
| 1) Non rammento. ^ Io la vidi                             | 1-3-6     |
| 2) aperta sul mare,                                       | 2-5       |
| 3) come ^ un occhio ^ a guardare,                         | 1-3-6     |
| 4) coronata di nidi.                                      | 3-6       |
| 5) Ma non so né dove, né quando,                          | 2-4-5-7-8 |
| 6) Mi ^ apparve; tenebrosa                                | 2-6       |
| 7) come <sup>V</sup> il cuore di <sup>V</sup> un usuraio, | 1-4-10    |
| 8) canora come l'anima                                    | 2-4-6     |
| 9) di <sup>V</sup> un fanciullo. <sup>V</sup> Era         | 2-4-6     |



- 10) la finestra di ^ una torre ^ in mezzo ^ al mare, desolata 3-7-9-11-15
- 11) terribile nel crepuscolo, 2-7
- 12) spaventosa nella notte, 3-7
- 13) triste cancellatura 1-6
- 14) nella chiarezza dell'alba. 1-5-7
- 15) Le <sup>v</sup> antichissime || sale morivano 1-4 || 1-4
- 16) [di noia: solamente || l'eco delle gavotte,] 2-6 || 1-3-6 # [2-6-8-10-13]
- 17) ballate ^ in tempi lontani 2-4-7
- 18) da piccole folli || signore ^ incipriate, 2-5 || 2-5
- 19) le confortava <sup>v</sup> un poco. 4-7
- 20) Qualche gufo co' ^ i tristi 1-3-6
- 21) occhi, dall'alto nido 1-4-6
- 22) scricchiolante ^ incantava 3-6
- 23) l'ombra vergine di stelle. 1-3-7
- 24) E non c'era più nessuno 3-5-7
- 25) da tanti ^ anni, nella torre, 2-3-5-7
- 26) come nel mio cuore. 1-4-5
- 27) Sotto la polvere ^ ancora, 1-4-7
- 28) un odore ^ appassito, ^ indefinito, 3-6-10
- 29) esalavano le cose, 3-7
- 30) come se le ^ ultime rose 1-4-7
- 31) dell'ultima lontana primavera 2-6-10
- 32) fossero tutte morte 1-4-6
- 33) in quella torre triste, || in una sera triste. 2-4-6
- 34) E lacrimava per i soffitti 4-9
- 35) pallidi, ^ il cielo, talvolta 1-4-7
- 36) sopra lo sfacelo delle cose. 1-5-9
- 37) Lacrimava dolcemente 3-7
- 38) quietamente per ore 3-6
- 39) e ^ ore, [come ^ un piccolo || fanciullo malato.] 1-3-5 || 2-5 # [1-3-7-10]

40) Dopo, per la finestra	1-6		
41) veniva ^ il sole, ^ e ^ il mare,	2-4-6		
42) sotto, cantava.	1-4		
43) Cantava l'azzurro <sup>V</sup> amante,	2-5-8		
44) cingendo la torre tristissima	2-5-8		
45) di tenerezze <sup>V</sup> improvvise,	4-8		
46) e ^ il canto del titano	2-6		
47) aveva dolcezze, sconforti,	2-5-8		
48) malinconie, tristezze	4-6		
49) profonde, nostalgie	2-6	#	2-6 + 8]
50) terribili...] <sup>V</sup> Ed egli    le ^ offriva <sup>V</sup> i suoi morti,	2-6		2-6
51) tutte le navi ^ infrante,	1-4-6		
52) naufragate lontano.	3-6		
53) Una sera per la malinconia	3-6-8-10		
54) di ^ un cielo che ^ invano	2-5		
55) chiamava da <sup>V</sup> ore <sup>V</sup> e <sup>V</sup> ore	2-5-8		
56) le stelle, volarono via	2-5-8		
57) con il cuore	1-3		
58) pieno di tremore	2-6		
59) le ultime rondini ^ e ^ a poco	2-5-8		
60) a poco nel mare	2-5		
61) caddero ^ i nidi: [un giorno	1-4-6	#	[2 + 4-6-7-8-10
62) non vi fu più nulla ^ intorno	1-3-4-5-7		
63) alla finestra. ^ Allora	1-4-6		
64) qualche cosa tremò	1-3-6		
65) si spezzò	1-3		
66) nella torre ^ e, [quasi	3-5	#	[1 + 4-6-8-10
67) in un inginocchiarsi lento	2-4-6-8		
68) di rassegnazione	2-5		
69) davanti al grigio altare	2-5-8		
70) dell' <u>aurora</u> ,	1-3		
71) la torre	2	#	2 + 6-8

Schema accentuativo

- 1) A    bAb    b    Ab  
 2) bAb    b    Ab  
 3) Ab    Ab    bAb  
 4) bbAb    b    Ab  
 5) b    A    b    A    Ab    A    Ab  
 6) bAb    bbAb  
 7) Ab    b    Ab    b    b    bbAb  
 8) bAb    Ab    Abb  
 9) b    A    bAb    Ab  
 10) b    bAb    bb    Ab    Ab    Ab    bbAb  
 11) bAbb    b    bAbb  
 12) bbAb    bb    Ab  
 13) Ab    bbbAb  
 14) Ab    bbA    b    Ab

- 15) b    bbAbb ||    Ab    bAbb  
 16) b    Ab    bbAb ||    Ab    Ab    bAb  
 17) bAb    Ab    bAb  
 18) b    Abb    Ab    ||    bAbbAb  
 19) b    bbAb    b    Ab

- 20) Ab    Ab    b    Ab  
 21) Ab    b    Ab    Ab  
 22) bbAbbAb  
 23) Ab    Abb    b    Ab  
 24) b    b    Ab    A    bAb  
 25) b    AAb    Ab    Ab  
 26) Ab    b    b    Ab

- 27) Ab    b    AbbAb  
 28) b    bAbbAbbbAb  
 29) bbAbb b    Ab  
 30) Ab    b    Abb    Ab  
 31) b    Abb    bAb    bbAb  
 32) Abb    Ab    Ab

33) b Ab Ab Ab || b bb Ab Ab

34) b bbAb b b bAb

35) Abb Ab bAb

36) Ab b bAb bb Ab

37) bbAb bbAb

38) bbAb b Ab

39) Ab Ab Abb || bAb bAb

40) Ab b b bAb

41) bAb Ab Ab

42) Ab bAb

43) bAb bAb bAb

44) bAb b Ab bAbb

45) b bbAb bbAb

46) b Ab b bAb

47) bAb bAb bAb

48) bbbA bAb

49) bAb bbA

50) bAbb b Ab || bAb b b Ab

51) Ab b AbAb

52) bbAb bAb

53) bb Ab b A bbbAb

54) b Ab bAb

55) bAb b Ab b Ab

56) b Ab bAbb Ab

57) b b Ab

58) Ab b bAb

59) b Abb Abb Ab

60) b Ab b Ab

61) Abb Ab Ab

62) A b A A AbAb

63) Ab bAbAb

64) Ab Ab bA

65) b bA

66) bb Ab Ab

67) b b bbbAb Ab

68) b bbbAb

69) bAb b Ab bAb

70) b bAb

- 71) b Ab  
 72) b bA b Ab

Colorito vocalico

- 1) O aEoio a Ii  
 2) aEa u Ae  
 3) Oeu Oioa uaAe  
 4) ooAa i Ii  
 5) a O o E Oe E Ao  
 6) iaAe eeOa  
 7) Oe i uOe I u uuAio  
 8) aOa Oe Aia  
 9) i U aiUo Ea  
 10) a iEa iua Oei Eoa Ae eoAa  
 11) eIie e eUoo  
 12) aeOa ea Oe  
 13) Ie aeaUa  
 14) Ea iaiA e Aa

- 15) e aiIie || Ae oIao  
 16) i Oia oaEe || Eo Ee aOe  
 17) aAei Ei oAi  
 18) a Ioe Oi || iOeiiiAe  
 19) e ooAa u Oo

- 20) Ae Uo oi Ii  
 21) Oi a Ao Io  
 22) iioAeiaAa  
 23) Oa Eie i Ee  
 24) e o Ea iU eUo  
 25) a AiAi Ea Oe  
 26) Oe e io uOe

- 27) Oo a OeeaOa  
 28) u oOeaaIoieiIo  
 29) eaAao e Oe  
 30) Oe e eUie Oe  
 31) e Uia oAa iaEa

32) Oeo Ue Oe  
33) i Ea Oe Ie || i ua Ea Ie

34) e aiAa e i oIi  
35) Aiii iEo aOa  
36) Oa o aEo ee Oe  
37) aiAa oeEe  
38) ieaEe e Oe  
39) eOe Oeu Ioo || aiUo aAo  
40) Oo e a iEa  
41) eIai Oeei Ae  
42) Oo aAa

43) aAa aUo aAe  
44) iEo a Oe iIia  
45) i eeEe ioIe  
46) ei Ao e iAo  
47) aEa oEe oOi  
48) aioIe iEe  
49) oOe oaIe  
50) eIii e Ei || eoIa i uoi Oi  
51) Ue e AiiAe  
52) auaAe oAo

53) ua Ea e A aioIa  
54) iu iEo eiAo  
55) iaAa a Oe e Oe  
56) e Ee oAoo Ia  
57) o i uOe  
58) iEoi eOe  
59) e Uie Oiiea Oo  
60) a Oo e Ae  
61) AeoI Iiu iOo  
62) O i U iU UaiOo  
63) aa iEaaOa  
64) Ae Oa eO  
65) i eO  
66) ea Oee Ai  
67) i u iioiAi Eo  
68) i aeaiOe  
69) aAia Iio aAe

- 70) e auOa  
 71) a Oe  
 72) i oO a Ae

Cellule quantitative

- 1) - U-U U-U  
 2) U-U U-U  
 3) -U -U U-U  
 4) U U-U U-U  
 5) U-U - - U- -U  
 6) U-U U U-U  
 7) -UU -UU U UU-U  
 8) U-U -U -UU  
 9) U-U -U -U  
 10) U U-U U U-U -U -UU U-U  
 11) U-U U UU-U U  
 12) U U-U UU-U  
 13) -UU UU-U  
 14) -UU U-U -U

- 15) UUU -UU || -UU -UU  
 16) U-U U U-U || -U -UU -U  
 17) U-U -UU -U  
 18) U-U U-U || U-U U-U  
 19) U UU-U U-U

- 20) -U -UU -U  
 21) -UU -U -U  
 22) U U-U U-U  
 23) -U -UU U-U  
 24) UU-U -U -U  
 25) U- -U -U -U  
 26) -UU U-U

- 27) -UU -UU -U  
 28) UU-U U-U UU-U  
 29) UU-U UU-U

30) -UU -UU -U  
 31) U-U UU-U UU-U  
 32) -UU -U -U  
 33) U-U -U -U || U UU-U -U

34) U UU-U U UU-U  
 35) -UU -UU -U  
 36) -UU U-U UU-U  
 37) UU-U UU-U  
 38) UU-U U-U  
 39) -U -U -UU || U-U U-U  
 40) -UU UU-U  
 41) U-U -U -U  
 42) -UU -U

43) U-U U-U U-U  
 44) U-U U-U U-UU  
 45) U UU-U UU-U  
 46) U-U U U-U  
 47) U-U U-U U-U  
 48) U UU-U -U  
 49) U-U UU-  
 50) U-U UU-U || U-U UU-U  
 51) -UU -U -U  
 52) UU-U U-U

53) UU-U U-U -U -U  
 54) U-U U-U  
 55) U-U U-U U-U  
 56) U-U U-U U-U  
 57) UU-U  
 58) -UU U-U  
 59) U-U U-U U-U  
 60) U-U U-U  
 61) -UU -U -U  
 62) -U - - -U -U  
 63) -UU -U -U  
 64) -U -UU -  
 65) UU-  
 66) U U-U -U  
 67) U UU-U -U -U



- 68) U-U U-U  
 69) U-U U-U U-U  
 70) UU-U  
 71) U-U  
 72) UU- U-U

**Desolazione del povero poeta sentimentale** (estate 1906)

**I**

- 1) Perché tu mi dici: poeta? 2-5-8  
 2) Io non sono ^ un poeta. 3-6  
 3) Io non sono che ^ un piccolo fanciullo | che piange. 3-6-10 | 2  
 4) Vedi: [non ho che le lagrime] da ^ offrire al Silenzio. 1 [2-6] 2-6  
 5) Perché tu mi dici: poeta? 2-5-8

**II**

- 1) Le mie tristezze sono povere || tristezze comuni. 2-4-6-8 || 2-5  
 2) Le mie gioie furono semplici, 3-5-8  
 3) semplici così, [che se io dovessi || confessarle a te] arrossirei. 1-5 [2-4 || 3-5] 2-4 #  
 1-5 [2-4-8-10] 2-4  
 4) Oggi ^ io penso <sup>v</sup> a morire. 1-3-7

**III**

- 1) Io voglio morire, || solamente, || perché sono stanco; 2-5 || 3 || 2-5  
 2) solamente perché <sup>v</sup> i grandi <sup>v</sup> angoli 3-6-8-10  
 3) su le vetrate delle cattedrali 4-6-10  
 4) mi fanno tremare || d'amore ^ e di ^ angoscia; 2-5 || 2-5  
 5) solamente perché, || io sono, <sup>v</sup> oramai, 3-6 || 2-6 # 3-6 ^ 7 ^ 10  
 6) rassegnato come <sup>v</sup> uno specchio, 3-5-7-9  
 7) come ^ un povero specchio melanconico. 1-3-6-10  
 8) Vedi che ^ io non sono ^ un poeta: 1-4-5-8  
 9) sono ^ un fanciullo triste || che ^ ha voglia di morire. 1-4-6 || 2-6

**IV**

- 1) [Oh, ]non meravigliarti || della mia tristezza! ]1-5 || 1-3-5 # [2-6 || mia 3-6  
 2) E non domandarmi; 2-5  
 3) io non saprei dirti che parole || [così vane, 2-4-6-10 || 2-3# [2-3 + 5 mio 6-9-10  
 4) Dio mio, così vane, 1-2-4-5  
 5) che mi verrebbe di piangere || come se fossi per morire. 2-4-8 || 1-4-8  
 6) Le mie lagrime ^ avrebbero l'aria 2-4-7-10  
 7) di sgranare ^ un rosario di tristezza 3-6-10  
 8) davanti ^ alla mia ^ anima || sette volte dolente, 2-6 || 1-3-6  
 9) ma io non sarei ^ un poeta; 2-3-5-6

- 10) sarei, semplicemente, || un dolce ^ e pensoso fanciullo 2-7 || 2-5-8  
 11) cui ^ avvenisse di pregare, || così, || come canta ^ e come dorme. 1-3-5-7 || 2 || 1-3-5-7  
 # 1 ^ 4-6-8 || 2 || 1-3 ^ 6-8

## V

- 1) Io mi comunico del silenzio, || cotidianamente, || come di Gesù. 2-4-9 || 3-5 || 1-5  
 2) E i sacerdoti del silenzio || sono ^ i romori, 5-9 || 1-5  
 3) poi che senza di ^ essi || io non avrei cercato || e trovato ^ il Dio. 1-3-5 || 2-4-6 || 3-6

## VI

- 1) Questa notte ^ ho dormito || con le mani ^ in croce. 1-3-6 || 1-3-6  
 2) Mi sembrò di ^ essere || un piccolo ^ e dolce || fanciullo 1-3-5 || 2-5 || 2  
 3) dimenticato da tutti gli ^ umani, 4-7-10  
 4) povera tenera preda del primo venuto; 1-4-7-10-13  
 5) e desiderai || di ^ essere venduto, 3-5 || 1-5  
 6) di ^ essere battuto 1-5  
 7) di ^ essere costretto a digiunare 1-5-10  
 8) per potermi mettere a piangere || tutto solo, 3-5-10 || 1-3  
 9) disperatamente triste, 2-5-7  
 10) in un angolo ^ oscuro. 3-7

## VII

- 1) Io amo la vita || semplice delle cose. 1-3-6 || 1-4-6  
 2) Quante passioni vidi sfogliarsi, || a poco a poco, 1-5-7-10 || 2-5  
 3) per ogni cosa che se ne ^ andava! 2-4-6-10  
 4) Ma tu non mi comprendi ^ e sorridi. 2-4-6-10  
 5) E pensi che io sia malato. 2-5-7-10

## VIII

- 1) Oh, io sono, veramente malato! 3-7-10  
 2) E muoio, un poco, ^ ogni giorno. 2-5-7-10  
 3) Vedi: come le cose. 1-3-6  
 4) Non sono, dunque, ^ un poeta: 2-4-7  
 5) io so che per esser detto: [poeta, || conviene] 2-5-7 [10 || 2 # 2-5-7 [2 || 5]  
 # || conviene 3 + 5-7-8-10  
 6) viver ben altra vita! 1-3-4-6  
 7) Io non so, Dio mio, che morire. 2-4-6-10 # 2 Dio mio 5-8 + 10  
 8) Amen. 1

Schema accentuativo

*I*

- 1) bA b b Ab bAb
- 2) b b Ab bAb
- 3) b b Ab b Abb bAb | b Ab
- 4) Ab [ A A b b bAb ] bAb b bAb
- 5) bA b b Ab bAb

*II*

- 1) b A bAb Ab Abb || bAb bAb
- 2) b b Ab Abb Abb
- 3) Abb bA || b b bAb bbAb A bbbA
- 4) Ab Ab b bAb

*III*

- 1) b Ab bAb || bbAb || bA Ab Ab
- 2) bbAb bA Ab Abb
- 3) b b bAb Ab bbAb
- 4) b Ab bAb || bAb bAb
- 5) bbAb bA || b Ab bbA
- 6) bbAb Ab Ab Ab
- 7) Ab Abb Ab bbAbb
- 8) Ab b A Ab bAb
- 9) Ab bAb Ab || b Ab b bAb

*IV*

- 1) b [ A bbbAb || Ab A bAb
- 2) b A bbAb
- 3) b A bAb Ab b bAb || bA Ab
- 4) A A bA Ab
- 5) b A bAb b bAbb || Ab b Ab b bAb

- 6) b Ab AbbAbb Ab  
 7) b bAb bAb b bAb  
 8) bAbb Abb || Ab Ab bAb  
 9) b Ab b bA bAb  
 10) bAb bbbAb || b Ab bAb bAb  
 11) AbAb A bAb || bA || Ab Ab Ab Ab

### V

- 1) b A bAbb b bAb || bbbbAb || Ab b bA  
 2) b b bbAb b bAb || Ab b bAb  
 3) A b Ab Ab || A A bA bAb || b bAb b  
 A

### VI

- 1) Ab Ab bAb || A b Ab b Ab  
 2) A bA b Abb || b Abb Ab || bAb  
 3) bbbAb b Ab bAb  
 4) Abb Abb Ab b Ab bAb  
 5) b bbbA || Abb bAb  
 6) Abb bAb  
 7) Abb bAb b bbAb  
 8) b bAb Abb b bAbb || Ab Ab  
 9) bbbbAb Ab  
 10) b b Abb bAb

### VII

- 1) Ab Ab b Ab || Abb bb Ab  
 2) Ab bbAb Ab bAb || b Ab b Ab  
 3) b Ab Ab A b b bAb  
 4) b A b A bAb b bAb  
 5) b Ab b Ab Ab bAb

### VIII

- 1) b    b    Ab    bbAb   bAb
- 2) b    Ab   b    Ab    Ab    bAb
- 3) Ab   [ Ab   b    Ab
- 4) b    Ab   Ab    bAb
- 5) b    A    b    b    Ab    Ab    [ bAb ||    bAb
- 6) Ab   A    Ab    Ab
- 7) b    A    A    [ Ab   Ab ]   b    bAb
- 8) Ab

Colorito vocalico

*I*

- 1) eE    u    i    Ii    oEa
- 2) io    o    Oou   oEa
- 3) io    o    Oo   eu   Ioo   aiUo |    e    iAe
- 4) Ei    [O   O    e    e    aIe]   aoIe   a    iEio
- 5) eE    u    i    Ii    oEa

*II*

- 1) e    Ie    iEe   Oo   Oee   ||    iEe   oUi
- 2) e    ie    iOie   Uoo   Eii
- 3) Eii   oI   ||    e    eio   oEi   oeAea E    aoiEi
- 4) OiiO   Eo   a    oIe

*III*

- 1) io    Oo   oIe   ||    oaEe   ||    eE    Oo    Ao
- 2) oaEe   eEi   Ai    Aioi
- 3) u    e    eAe   Ee   aeAi
- 4) i    Ao   eAe   ||    aOee   iaOa
- 5) oaEe   eE   ||    io    Oo    oaAi
- 6) aeAo   Oe   Uo    Eio

- 7) O eu Oeo Eio eaOio  
 8) Ei eio O Oou oEa  
 9) Oou aiUo Ie || ea Oa i oIe

#### IV

- 1) o O aaiAi || Ea Ia iEa  
 2) e O oaAi  
 3) io O aEi Ii e aOe || oI  
 4) Io Io oI Ae  
 5) e I eEe i iAee || Oe e Oi e oIe  
 6) e Ie AieaEeo Aia  
 7) i aAeu oAio i iEa  
 8) aAiaa iaAia || Ee Oe oEe  
 9) a Io O aEiu oEa  
 10) aEi eieEe || u Oee eOo aiUo  
 11) UiaeIe I eAe || oI || Oe Aae Oe Oe

#### V

- 1) io I oUio e iEio || oiaaEe || Oe i eU  
 2) e i aeOi e iEio || Oo i oOi  
 3) Oi e Ea iEi || Io O aEi eAo || e oAo i  
 Io

#### VI

- 1) Ea Oeo oIo || O e Ai i Oe  
 2) I eO i Eee || u Ioee Oe || aiUo  
 3) ieiAo a Ui iuAi  
 4) Oea Eea Ea e Io eUo  
 5) E eieAi || iEee eUo  
 6) iEee aUo  
 7) iEee oEo a iiuAe  
 8) e oEi Eee a iAee || Uo Oo  
 9) ieaaEe Ie  
 10) i u Aoo oUo

## VII

- 1) Io Ao a Ia || Eie ee Oe
- 2) Ae aiOi Ii oAi || a Oo a Oo
- 3) E Oi Oa E e e aAa
- 4) A U o I oEi e oIi
- 5) E Ei e Io Ia aAo

## VIII

- 1) o io Oo eaEe aAo
- 2) e uOio u Oo Oi iOo
- 3) Ei Oe e Oe
- 4) o Oo Ueu oEa
- 5) io O e e Ee Eo [oEa || oiEe]
- 6) Ie E Aa Ia
- 7) Io O O [Io Io] e oIe
- 8) Ae

### Cellule quantitative

#### I

- 1) U-U U-U U-U
- 2) U U-U U-U
- 3) U U-U U-U U U-U | U-U
- 4) -U [ -U UU-U ] U-U U U-U
- 5) U-U U-U U-U

#### II

- 1) U-U -U -U -UU || U-U U-U
- 2) UU-U -UU -UU
- 3) -UU U- || U UU-U UU-U - [ UU U- ]

4) -U -UU U-U

### III

- 1) U-U U-U || UU-U || U- - U-U
- 2) UU-U U- - U-UU
- 3) U UU-U -UU U-U
- 4) U-U U-U || U-U U-U
- 5) UU- UU- || U-U UU-
- 6) UU-U -U -U -U
- 7) -U -UU -UU U-UU
- 8) -UU - - UU-U
- 9) -UU -U -U || U-U U U-U

### IV

- 1) - ]-U UU-U || -U -U -U
- 2) U-U U-U
- 3) U-U -U -UU U-U || U- -U
- 4) - - U - -U
- 5) U-U -UU U-UU || -UU -UU U-U
- 6) U-U -UU -UU -U
- 7) UU-U U-U UU-U
- 8) U-U U-U U || -U -UU -U
- 9) U-U -U -U -U
- 10) U-U U UU-U || U-U U-U U-U
- 11) -U-U -U -U || U- || -U -U -U -U

### V

- 1) U-U -UU UU-U || UU-U -U || -UU U-
- 2) U UUU- UUU- U || -UU U-U
- 3) -U-U -U || - -U -U -U || UU-U U-

### VI

- 1) -U-UU -U || -U -UU -U
- 2) -U-U -UU || U-U U-U || U-U



- 3) U UU-U U-UU -U
- 4) -UU -UU -UU -UU -U
- 5) UU UU- || -UU U-U
- 6) -UU U-U
- 7) -UU U-U U UU-U
- 8) UU-U -UU UU-U U || -U -U
- 9) U UUU- U-U
- 10) UU-U UU-U

### *VII*

- 1) -U -U U-U || -UU UU-U
- 2) -UU U-U -UU -U || U-U U-U
- 3) U-U -U -U UU-U
- 4) U-U -U -U UU-U
- 5) U-U U-U -UU -U

### *VIII*

- 1) -U -U UU-U U-U
- 2) U-U U-U -UU -U
- 3) -U -UU -U
- 4) U-U -UU -U
- 5) U-U U-U -U [U -U || U-U]
- 6) -U - - U-U
- 7) U - - -U -UU U-U
- 8) -U

## Sonata in bianco minore

### *I*

- |  |            |   |                                      |
|--|------------|---|--------------------------------------|
| 1) — Sorelle, venite ^ a vedere!                       | 2-5-8      |   |                                      |
| 2) — C'è ^ il sole nell'orto, c'è ^ il sole!           | 2-5-8      | # | 1 <sup>V</sup> 3-6-8 <sup>V</sup> 10 |
| 3) — È ^ un povero sole    che ^ ha freddo, non senti? | 2-5    2-5 |   |                                      |
| 4) — Che piange le sue primavere...                    | 2-5-8      |   |                                      |
| 5) — Sole di convalescenti.                            | 1-7        |   |                                      |
| 6) — Suor Anna sorride così.                           | 2-5-8      |   |                                      |
| 7) — Che ci voglia raccontare                          | 3-7        |   |                                      |
| 8) una fiaba d'oltre mare!                             | 3-5-7      |   |                                      |
| 9) — È venuto <sup>V</sup> a trovare                   | 3-7        |   |                                      |
| 10) noi, povere sperdute,                              | 1-2-6      |   |                                      |
| 11) e, forse ^ un malato lo ^ aspetta                  | 2-5-8      | # | 2 <sup>V</sup> 6 <sup>V</sup> 10     |
| 12) invano ^ al limitare                               | 2-5        |   |                                      |
| 13) della sua casa per la sua salute.                  | 4-8-10     |   |                                      |
| 14) — È più bianco della mia cornetta...               | 3-7-10     |   |                                      |
| 15) — Sorelle, scendiamo nell'orto                     | 2-5-8      |   |                                      |
| 16) prima che se ne vada.                              | 1-4-6      |   |                                      |

### *II*

- |                                       |              |   |                    |
|---------------------------------------|--------------|---|--------------------|
| 1) — Sorelle, pregatelo ^ a mani      | 2-5-8        | # | 2-5-8 + 10]        |
| 2) giunte] ché torni domani!          | Giunte 2-5-8 |   |                    |
| 3) — Che torni, per poco, [che torni, | 2-5-8        | # | 2 + 5-6-8          |
| 4) però, tutti ^ i giorni!            | 2-3-5        |   |                    |
| 5) — Perché non dovrebbe venire?      | 2-5-8        |   |                    |
| 6) Noi stiamo per morire.             | 2-4-6        | # | noi stiamo 2-4-6-8 |
| 7) — Comunichiamocene, sorelle,       | 4-6-9        |   |                    |
| 8) prima che vengano le stelle.       | 1-4-8        |   |                    |
| 9) — Noi non abbiamo che Gesù,        | 2-4-8        | # | noi 3 abbiamo 6-10 |
| 10) Maria ^ e niente più.             | 2-3-5        | # | Maria 2 ^ 4-6      |
| 11) — Un po' d'acqua nella scodella   | 3-5-8        |   |                    |
| 12) E ^ un po' di sole nella cella.   | 2-4-6-8      |   |                    |

- 13) — Io mi farò ^ una ghirlandetta 1-4-8  
 14) per i miei poveri capelli. 4-8  
 15) — Io, sorella benedetta, 3-7  
 16) avrò ^ il miglio per gli ^ uccelli. 2-3-7

### III

- 1) — Oh, Sorelle, ^ e, se non torna, 1-3-7  
 2) che faremo? 3  
 3) — Se non torna, ^ aspetteremo. 3-7  
 4) — Come ^ è gelido ^ il convento. 3-7  
 5) — È più gelido ^ il mio cuore. 3-7  
 6) — Oh, Sorelle, ^ invece, ^ io sento 1-3-5-7 # 1-3<sup>v</sup>6<sup>v</sup>9  
 7) tutto ^ il sole nel mio cuore. 1-3-7  
 8) — Stelle ^ in cielo ^ e vele ^ in mare, 1-3-5-7  
 9) tante vele ^ e tante stelle... 1-3-5-7  
 10) — Accendiamo le candele sull'altare. 3-7-11  
 11) — Ricordiamoci, sorelle, 3-7  
 12) che siamo mortali. 2-5  
 13) — Regina *sine labe* ^ *originali*... 2-4-6-10  
 14) — Che faremo, se non torna? 3-7  
 15) — Se non torna più, morremo. 3-5-7

### Schema accentuativo

### I

- 1) bab bab bab  
 2) b ab b ab b ab  
 3) b abb ab || b ab b ab  
 4) b ab b a bbab  
 5) ab b bbbab  
 6) b ab bab ba  
 7) b b ab bbab  
 8) bb ab ab ab

- 9) a      bab   b      bab
- 10) a     abb   bab
- 11) b     ab    bab   bab
- 12) bab   bbab
- 13) bb    b     ab    b     b     a     bab
- 14) a     a     ab    bb    ab    bab
- 15) bab   bab   b     ab
- 16) ab    b     a     b     ab

***II***

- 1) bab   babb   ab
- 2) ab ]   a     ab    bab
- 3) b     ab    b     ab    b     ab
- 4) ba     ab    ab
- 5) ba     b     bab   bab
- 6) b     ab    b     bab
- 7) bbbabbb   bab
- 8) ab    b     abb   b     ab
- 9) b     a     bab   b     ba
- 10) ba    ab    a
- 11) b     b     ab    ab    bab
- 12) b     a     b     ab    ab    ab
- 13) a     b     bab   bbab
- 14) b     b     b     abb   bab
- 15) b     bab   bbab
- 16) ba    ab    b     bab

***III***

- 1) b     bab   b     b     ab
- 2) b     bab
- 3) b     b     abbbab
- 4) bb    abb   bab
- 5) b     b     abb   b     ab
- 6) b     babab   ab
- 7) ab    ab    b     b     ab
- 8) ab    ab    ab    ab
- 9) ab    ab    ab    ab
- 10) bbab   b     bab   b     bab

11) bbabb bab

12) b ab bab

13) bab ab abbbab

14) b bab b b ab

15) b b ab a bab

### Colorito vocalico

#### **I**

1) oEe eIea eEe

2) ei Oe e Oo ei Oe

3) eu Oeo Oe || ea Eo o Ei

4) e iAe e Ue iaEe

5) Oe i oaeEi

6) uO Aa oIe oI

7) e i Oa aoAe

8) ua iAa Oe Ae

9) E eUo a oAe

10) Oi Oee eUe

11) e Oeu aAo oaEa

12) iAoa iiAe

13) ea ua Aa e a Ua aUe

14) E iU iAo ea Ia oEa

15) oEe eiAo e Oo

16) Ia e E e Aa

#### **II**

1) oEe eAeoa Ai

2) iUe E Oi oAi

3) e Oi e Oo e Oi

4) eO Uii iOi

5) eE o oEe eIe

- 6) oi iAo e oIe  
7) ouiiAoe e oEe  
8) Ia e Eao e Ee  
9) oi O aiAo e eU  
10) aIae iEe iU  
11) u o Aa Ea oEa  
12) eu O i Oe Ea Ea  
13) Io i aOua iaEa  
14) e i iei Oei aEi  
15) io oEa eeEa  
16) aOi Io e iuEi

### III

- 1) o oEee e o Oa  
2) e aEo  
3) e o OaaeeEo  
4) oeE Eioi oEo  
5) e iU Eioi io uOe  
6) o oEeiEeio Eo  
7) Uoi Oe e io uOe  
8) Eei iEoe Eei Ae  
9) Ae Eee Ae Ee  
10) aeiAo e aEe u aAe  
11) ioiAoi oEe  
12) e iAo oAi

- 13) eIa Ie AeoiAi  
14) e aEo e o Oa  
15) e o Oa iU oEo

## Cellule quantitative

### *I*

- 1) U-U    U-U    U-U
- 2) U-U    U-U    U-U
- 3) U-UU    -U    ||    U-U    U-U
- 4) U-U    U-U    U-U
- 5) -UU    U    UU-U
- 6) U-U    U-U    U-
- 7) UU-U    UU-U
- 8) UU-U    -U    -U
- 9) -U    -UU    U-U
- 10) - -U    UU-U
- 11) U-U    U-U    U-U
- 12) U-U    U    U-U
- 13) U UU-U    UU-U    -U
- 14) - -    -UU    U-U    U-U
- 15) U-U    U-U    U-U
- 16) -UU    -U    -U

### *II*

- 1) U-U    U-U    U-U
- 2) -U    - -    UU-U
- 3) U-U    U-U    U-U
- 4) U- -    U-U
- 5) U-U    U-U    U-U
- 6) U-U    U    U-U
- 7) U UU-U    -UU    -U
- 8) -UU    -UU    U-U
- 9) U-U    -UU    U-
- 10) U- -    U-
- 11) UU-    U-    UU-U
- 12) U-U    -U    -U    -U
- 13) -UU    -UU    U-U
- 14) U UU-U    UU-U
- 15) UU-    U    UU-U
- 16) U-    -UU    U-U

### III

- 1) -U -UU U-U
- 2) UU-U
- 3) UU- U UU-U
- 4) UU- U UU-U
- 5) UU- U UU-U
- 6) -U -U -U -U # -U -UU -UU -U
- 7) -U -UU U-U
- 8) -U -U -U -U
- 9) -U -U -U -U
- 10) UU- U UU-U UU-U
- 11) UU- U UU-U
- 12) U-U U-U
  
- 13) U-U -U -UU U-U
- 14) U U-U U U-U
- 15) UU-U -U -U

#### Sera della domenica (1 Dicembre 1906 "Vita letteraria")

- 1) Ora che li ^ organi 1-4
- 2) di Barberia singhiozzano ^ al Crepuscolo 4-6-10
- 3) li ^ ultimi balli ^ e le ^ ultime canzoni 4-6-10
- 4) anche ^ una volta, quasi ^ una paura 4-6-10
- 5) folle di rimanere 1-6
- 6) soli nell'imminente ^ ombra li tenga; 1-6-10
  
- 7) ora che ^ i poveri 1-4
- 8) amanti hanno sepolta 2-4-7
- 9) nel cuore, senza piangere, la piccola 2-4-6-10
- 10) loro felicità domenicale, 1-6-10
- 11) e vanno muti 2-4
- 12) per il noto viale 3-5
- 13) al convegno dell'ultima tristezza; 3-6-10
  
- 14) ora che ^ il pianto ^ in maschera 1-4-6
- 15) di Sorriso 3



16) affetta ^ ancora ^ un'aria disinvolta	2-4-6-10	
17) prima che scada ^ il facile noleggio	1-4-6-10	
18) dell'abito di gala;	2-6	
19) ora che ne' conventi ^ e ne' collegi	1-4-6-10	
20) abbassano le lampade,	2-6	
21) asciugano le lagrime,	2-6	
22) e s'imagina che nel Paradiso	3-6-10	
23) ogni giorno sarà	1-3-6 #	1-3-6 + 8
24) domenica;	2	
25) ora che nei postriboli	1-4-6	
26) le femine si lasciano baciare	2-6-10	
27) cantando	2 #	2 + 5 <sup>v</sup> 8-10
28) il breve ^ elogio funebre	2-4-6	
29) della verginità;	1-6	
30) il Poeta, <sup>v</sup> ebro di morte,	3-5-8	
31) viene ^ a patti	2-4	
32) con la Disperazione	1-4-6	
33) che gli <sup>v</sup> offre <sup>v</sup> il domani con tutte	3-7-10	
34) le sue piccole ^ ire sorde,	3-5-7	
35) le <i>sue</i> facili rassegnazioni,	4-8-10	
36) mentre gli ride <sup>v</sup> in faccia	1-4-7	
37) perché non seppe <sup>v</sup> ancora	2-4-7	
38) morire di fame!	2-5	

### Schema accentuativo

- 1) ab    b    abb
- 2) b    bba    babb    babb
- 3) abb    ab    abb    bab
- 4) bbb    ab    abb    ab
- 5) ab    b    bbab
- 6) ab    b    bbabb    b    ab
  
- 7) ab    b    abb
- 8) bab    ab    bab
- 9) b    ab    ab    abb    b    abb
- 10) ab    bbba    bbbab
- 11) b    ab    ab

12) b    b    ab    ab  
13) b    bab    b    abb    bab

14) ab    b    ab    abb  
15) b    bab  
16) babab    ab    bbab  
17) ab    b    ab    abb    bab  
18) b    abb    b    ab

19) ab    b    a    bab    b    bab  
20) babb    b    abb  
21) babb    b    abb  
22) b    babb    a    b    bbab  
23) ab    ab    ba  
24) babb

25) ab    b    a    babb

26) b    abb    b    abb    bab  
27) bab  
28) b    abab    abb  
29) ab    bbba

30) b    bab    ab    b    ab  
31) ab    ab  
32) a    b    bbbab  
33) b    b    ab    b    bab    b    ab  
34) b    b    abab    ab  
35) b    bb    abb    bbbab  
36) ab    b    ab    b    ab  
37) ba    b    ab    bab  
38) bab    b    ab

Colorito vocalico

- 1) Oa e iOai
- 2) i aeIa iiOaoa eUoo
- 3) iUii Aie eUie aOi
- 4) Aeua Oa Aiua aUa
- 5) Oe i iaEe
- 6) Oi e iiEeoa i Ea

- 7) Oa ei Oei
- 8) aAi Ao eOa
- 9) e uOe Ea iAee a Ioa
- 10) Oo eiiA oeiAe
- 11) e Ao Ui
- 12) e i Oo iAe
- 13) a oEo e Uia iEa

- 14) Oa ei iAoi Aea
- 15) i oIo
- 16) aEaaOau Aia iiOa
- 17) Ia e Aai Aie oEio
- 18) e Aio i Aa

- 19) Oa e E oEie e oEi
- 20) aAao e Aae
- 21) aiUao e Aie
- 22) e iAia E e aaIo
- 23) Oi iOo aA
- 24) oEia

- 25) Oa e Ei oIoi
- 26) e Eie i Aao aiAe
- 27) aAo
- 28) i EeeOio Uee
- 29) Ea eiiA

- 30) i oEa Eo i Oe

- 31) iEea Ai  
 32) O a ieaiOe  
 33) e i Oe i oAi o Ue  
 34) e ue IoeIe Oe  
 35) e ue Aii aeaiOi  
 36) Ee i Ie i Aia  
 37) eE o Ee aOa  
 38) oIe i Ae

Cellule quantitative

- 1) -UU -UU  
 2) U UU-U -UU U-UU  
 3) -UU -U -UU U-U  
 4) U UU-U -UU -U  
 5) -UU UU-U  
 6) -UU UU-U UU-U

- 7) -UU -UU  
 8) U-U -UU -U  
 9) U-U -U -UU U-UU  
 10) -UU UU-U UU-U  
 11) U-U -U  
 12) UU-U-U  
 13) UU-U U-U UU-U

- 14) -UU -U -UU  
 15) UU-U  
 16) U-U -U -UU U-U  
 17) -UU -U -UU U-U  
 18) U-U U U-U  
 19) -UU -U -UU U-U  
 20) U-U U U-UU  
 21) U-U U U-UU  
 22) UU-UU-U UU-U  
 23) -U -UU -  
 24) U-UU

25) -UU -U -UU  
 26) U-U U U-U UU-U  
 27) U-U  
 28) U-U -U -UU  
 29) -UU UU-

30) UU-U -UU -U  
 31) -U -U  
 32) -UU -U -U  
 33) UU-U UU-U U-U  
 34) UU-U-U -U  
 35) U UU-U UU-U -U  
 36) -UU -UU -U  
 37) U-U -UU -U  
 38) U-U U-U

### La liberazione

- |  |            |
|--|------------|
| 1) Cantarellando, senza                  | 4-6        |
| 2) tremare, la prigioniera               | 2-7        |
| 3) dalle mani logore                     | 1-3-5      |
| 4) raccolse tutte le vecchie cose        | 2-4-7-10   |
| 5) polverose, ^ i suoi denari            | 3-5-7      |
| 6) di un'altra ^ epoca,                  | 3-5        |
| 7) riguardò nelli ^ angoli ^ ove la sera | 3-5-7-10   |
| 8) già tesseva le sue tele d'ombra       | 1-3-6-8-10 |
| 9) e tentò la porta vigilata             | 3-5-9      |
| 10) dai ragni centenari.                 | 2-6        |
| <br>                                     |            |
| 11) Seguivano con aria                   | 2-6        |
| 12) di danza                             | 2          |
| 13) un loro monotono giro le foglie      | 2-5-8-11   |
| 14) davanti ^ alla casa                  | 2-5        |
| 15) della Melanconia,                    | 1-6        |
| 16) donde la Speranza ^ affamata         | 1-5-8      |
| 17) fuggiva ^ indisturbata.              | 2-6        |

### Schema accentuativo

- 1) bbbab ab
- 2) bab b bbab
- 3) ab ab abb
- 4) bab ab b abb ab
- 5) bbab a bab
- 6) b b abab
- 7) bba babab b ab
- 8) a bab b b ab ab
- 9) b ba b ab bbab
- 10) b ab bbab

- 11) babb b ab
- 12) b ab
- 13) b ab babb ab b ab
- 14) babb ab
- 15) ab bbba
- 16) ab b babbab
- 17) babbab

### Colorito vocalico

- 1) aaeAoEa
- 2) eAe a iioiEa
- 3) Ae Ai Ooe
- 4) aOe Ue e Eie Oe
- 5) oeOei uOi eAi
- 6) i u AaeOa
- 7) iuaO eiAoiOe a Ea
- 8) iA eEa e ue Ee Oa
- 9) e eO a Oa iiAa
- 10) ai Ai eeAi

- 11) euIao o Aia
- 12) i Aa
- 13) u Oo oOoo Io e Oe
- 14) aAiaa Aa

- 15) ea eaoIa  
 16) Oe a eAaaaAa  
 17) uIaiiuAa

Cellule quantitative

- 1) U UU-U -U  
 2) U-U U UU-U  
 3) -U -U -UU  
 4) U-U -UU -UU -U  
 5) UU-U-U -U  
 6) UU-U -U  
 7) UU-U -U -UU -U  
 8) -U -UU U-U -U  
 9) UU-U -UU U-U  
 10) U-U U U-U  
  
 11) U-U U U-U  
 12) U-U  
 13) U-U U-U U-U U-U  
 14) U-U U-U  
 15) -UU UU-  
 16) -UU U-U U-U  
 17) U-U U U-U

*Elemosina nel sonno*

- |   |        |            |
|---|--------|------------|
| 1) Piccolo vecchio lebbroso,              | 1-4-7  |            |
| 2) tu sogni, le mani sul ventre,          | 2-5-8  |            |
| 3) nell'ombra della via suburbana         | 2-6-10 |            |
| 4) odorata di gelsomini,                  | 3-8    | # 3-8 + 10 |
| 5) sogni                                  | 1      |            |
| 6) che ti ^ hanno ^ incoronato re dei re! | 2-6-10 |            |
| 7) È dunque la tua reggia                 | 1-6    |            |
| 8) meravigliosa, questa che fiammeggia    | 4-6-10 |            |

9) come <sup>V</sup> un rogo?	1-4		
10) Sono tue queste logge sul mare?	1-4-6-9		
11) E quei vascelli	2-4	#	2-4 + 6
12) d'oro?	1		
13) Vengono ^ a te	1-4		
14) da favolosi <u>reami</u>	4-6		
15) li <sup>V</sup> omaggi stupendi?	3-6		
16) E quel buffone gobbo,	2-4-6		
17) vestito di campanelli	2-7	#	2-7 + 10
18) d'argento,	2		
19) narra ^ a te un'originale	1-3-8		
20) storia sentimentale	1-6		
21) per farti singhiozzare	2-6	#	2-6 + ^ 10
22) a tradimento?	4		
23) Piccolo vecchio lebbroso,	1-4-7		
24) non sorridere così!	1-3-7		
25) L'alba grida da ^ un'ora per la via.	1-3-6-10		
26) Destati! Non vedi	1-5		
27) che taluno s'è fermato ^ a guardare	3-5-7-10		
28) quel tuo sorriso muto d'idiota,	2-4-6-10		
29) mentre	1	#	1 + 4-9
30) tu seguiti <sup>V</sup> a sognare,	2-7		
31) le mani sul ventre,	2-5		
32) quella tua grande felicità	1-4-9	#	1-4-9 + ^ 10
33) ignota?	2		

### Schema accentuativo

- 1) abb ab bab
- 2) b ab b ab b ab
- 3) b ab bb ab bbab
- 4) bbab b bbab
- 5) ab
- 6) b abbbab b b a
- 7) a ab b b ab
- 8) bbbab ab b bab
- 9) ab b ab
- 10) ab b ab ab b ab



11) b      b      bab  
 12) ab  
 13) abb    a  
 14) b      bbab    ab  
 15) b      bab      bab

16) b      a      bab    ab  
 17) bab    b      bbab  
 18) bab  
 19) ab      a      b      bbbab  
 20) ab      bbbab  
 21) b      ab      bbab  
 22) b      bbab

23) abb    ab      bab  
 24) b      babb    ba  
 25) ab      ab      b      ab      b      b      ab  
 26) abb    b      ab  
 27) b      bab    a      bab    bab  
 28) b      a      bab    ab      bab  
 29) ab  
 30) b      abb    b      bab  
 31) b      ab      b      ab  
 32) ab      b      ab      bbba  
 33) bab

Colorito vocalico

1) Ioo    Eio    eOo  
 2) u      Oi    e      Ai    u      Ee  
 3) e      Oa    ea    Ia    uuAa  
 4) ooAa    i      eoIi  
 5) Oi  
 6) e      iAoiooAo    e      ei    E  
  
 7) E      Ue    a      ua    Eia  
 8) eaiOa    Ea    e      iaEia  
 9) Oe      u      Oo

10) Oo ue Ee Oe u Ae  
 11) e ei aEi  
 12) Oo  
 13) Eooa E  
 14) a aoOi eAi  
 15) i oAi uEi

16) e E uOe Oo  
 17) eIo i aaEi  
 18) aEo  
 19) Aaa E u oiiAe  
 20) Oia eieAe  
 21) e Ai iioAe  
 22) a aiEo

23) Ioo Eio eOo  
 24) o oIee oI  
 25) Aa Ia au Oa e a Ia  
 26) Eai o Ei  
 27) e aUo E eAoa uaAe  
 28) e Uo oIo Uo iiOa  
 29) Ee  
 30) u Euui a oAe  
 31) e Ai u Ee  
 32) Ea ua Ae eiiA  
 33) iOa

### Cellule quantitative

1) -UU -UU -U  
 2) U-U U-U U-U  
 3) U-U U U-U UU-U  
 4) U U-U U UU-U  
 5) -U  
 6) U-U UU-U UU-  
 7) - -U UU-U  
 8) U UU-U -UU U-U

- 9) -UU -U  
 10) -UU -U -UU -U  
 11) U UU-U  
 12) -U  
 13) -U U-  
 14) U UU-U -U  
 15) UU-U U-U

- 16) U-U -U -U  
 17) U-U U UU-U  
 18) U-U  
 19) -U -UU UU-U  
 20) -UU UU-U  
 21) U-U UU-U  
 22) U UU-U

- 23) -UU -UU -U  
 24) UU-U UU-  
 25) -U -UU -UU U-U  
 26) -UU U-U  
 27) UU-U -U -UU -U  
 28) U-U -U -U U-U  
 29) -U  
 30) U-U U UU-U  
 31) U-U U-U  
 32) -UU -UU UU-  
 33) U-U

### Le illusioni

- |   |          |          |
|---|----------|----------|
| 1) Non piangere così! [Lascia                   | 2-6-7 #  | 1 + 6-10 |
| 2) che se ne vadano ^ in silenzio               | 4-8      |          |
| 3) prima che ^ accendano <sup>V</sup> i fanali! | 1-4-8    |          |
| 4) Se taluna sopporta ^ a malincuore            | 3-6-10   |          |
| 5) il suo fardello di stracci, aiutala!         | 2-4-7-10 |          |
| 6) perché non si soffermi ^ e voglia            | 2-6-8    |          |
| 7) sedersi sulla soglia!                        | 2-4-6    |          |
| 8) Non ti torcere le mani!                      | 1-3-7    |          |

9) Lascia che se ne vadano	1-6	
10) senza sapere che tu piangerai	1-4-7-10	
11) fino a domani!	1-5	
12) Chiudi bene le porte ^ e non udire	1-3-6-10	
13) le loro ^ efimere parole!	2-4-8	
14) Se ne vanno cantando tutte sole,	3-6-8-10	
15) in cerca d'amore.	2-5	
16) Non singhiozzare così!	1-4-7	
17) Perché le chiami? [Speri	2-4-6 #	[1-4]
18) che tornino?] ^ Oh, allora,	2-4-6	
19) tu non hai cercato <sup>V</sup> a bastanza	3-6-10	
20) nell'ombra della sera,	2-6	
21) non hai chiuso bene la porta	2-5-7-10	
22) su la via!	3	
23) Taluna rimase: quella	2-5-7	
24) che ti sarà sorella,	2-4-6	
25) che ti sarà ^ infermiera	2-4-6	
26) nell'agonia.	1-4	

### Schema accentuativo

1) b	abb	ba	ab		
2) b	b	b	abb	bab	
3) ab	babb	abb			
4) b	bab	bab	bbab		
5) b	a	bab	b	ab	bab
6) ba	b	b	bab	ab	
7) bab	ab	ab			

8) b	b	abb	b	ab	
9) ab	b	b	b	abb	
10) ab	bab	b	a	bba	
11) ab	b	bab			
12) ab	ab	b	ab	b	bab
13) b	ababb	bab			
14) b	b	ab	bab	ab	ab
15) b	ab	bab			

16) a	bbab	ba			
-------	------	----	--	--	--

17) ba    b    ab    ab  
 18) b    abb    b    bab  
 19) b    b    ab    bab    b    bab  
 20) b    ab    bb    ab  
 21) b    b    ab    ab    b    ab  
 22) b    b    ab  
 23) bab    bab    ab  
 24) b    b    ba    bab  
 25) b    b    babab  
 26) b    bba

Colorito vocalico

1) o    iAee    oI    aA  
 2) e    e    e    Aaoi    iEio  
 3) Ia    eaEaoi    Aai  
 4) e    aUa    oOaa    aiuOe  
 5) i    Uo    aEo    i    Ai    aiuAa  
 6) eE    o    i    oEie    Oa  
 7) eEi    Ua    Oa

8) o    i    Oee    e    Ai  
 9) Aa    e    e    e    Aao  
 10) Ea    aEe    e    U    iaeAi  
 11) Io    a    oAi  
 12) iUi    Ee    e    Oee    o    uIe  
 13) e    OoeIeeaOe  
 14) e    e    Ao    aAo    Ue    Oe  
 15) i    Ea    aOe

16) O    iioAe    oI  
 17) eE    e    iAi    Ei  
 18) e    Oio    o    aOa  
 19) u    o    Ai    eAo    a    aAa  
 20) e    Oa    ea    Ea  
 21) o    ai    iUo    Ee    a    Oa  
 22) u    a    Ia  
 23) aUa    iAe    Ea  
 24) e    i    aA    oEa  
 25) e    i    aAieiEa

26) e      aoIa

Cellule quantitative

- 1) U-U   UU-   -U
- 2) U      UU-U   UU-U
- 3) -UU   -UU   -UU
- 4) UU-U      U-UU   U-U
- 5) U-U   -UU   -UU   -U
- 6) U-U   U      U-U   -U
- 7) U-U   -U      -U

- 8) UU-U      UU-U
- 9) -UU   UU-UU
- 10) -UU   -UU   -U      U-
- 11) -UU   U-U
- 12) -U   -UU   -UU   U-U
- 13) U-U   -UU   U-U
- 14) UU-   UU-   U-U   -U
- 15) U-U   U-U

- 16) -U   U-   UU-
- 17) U-U   -U   -U
- 18) U-U   U-U   -U
- 19) UU-U      U-UU   U-U
- 20) U-U   UU-U
- 21) UU-U      -UU   -U
- 22) UU-U
- 23) U-U   U-U   -U
- 24) U      UU-U   -U
- 25) U      UU-U   -U
- 26) U      UU-

*Dialogo di Marionette*

1) — Perché, mia piccola regina,	2-4-8		
2) mi fate morire di freddo?	2-5-8		
3) Il re dorme, potrei, quasi,	3-6-7		
4) cantarvi ^ una canzone,	2-6		
5) ché non udrebbe! ^ [Oh, fatemi	1-4-6 #	[2 + 6-10	
6) salire sul balcone!	2-6		
7) — Mio grazioso <sup>V</sup> amico,	3-6		
8) il balcone ^ è di cartapesta,	3-6-8		
9) non ci sopporterebbe!	2-6		
10) Volete farmi morire	2-4-7		
11) senza testa?	1-3		
12) — Oh, piccola regina, sciogliete	2-6-9		
13) i lunghi capelli d'oro!	2-5-7		
14) — Poeta! non vedete	2-4-6		
15) Che <sup>V</sup> i miei capelli sono	3-5-7 #	3-5-7 + 10	
16) di stoppa?	2		
17) — Oh, perdonate!	4 #	4 + 7 + 10	
18) — Perdono.	2 #	2 + 5 + 7	
19) — Così?	2		
20) — Così...?	2		
21) — Non mi dite <sup>V</sup> una parola,	1-3-5-8		
22) io morirò...	1-4		
23) — Come? per questa sola	1-4-6 #	1-4-6 + ragione 10	
24) ragione?	2		
25) — Siete <sup>V</sup> ironica... addio!	1-4-8 #	1-4-8 + 10	
26) — Vi sembra?	2		
27) — Oh, non avete rimpianti	2-4-8		
28) per l'ultimo nostro convegno	2-5-8		
29) nella foresta di cartone?	4-8		
30) — Io non ricordo, mio	1-4-6 #	1-4-6 + 7-10]	
31) dolce <sup>V</sup> amore...] Ve ne ^ andate...	1-4-6-8	# 1^3-5-7 + 10]	
32) Per sempre?] Oh, come	2-5 #	]2 + 5-6]	
33) vorrei piangere!] Ma che posso farci <sup>993</sup>		2-3-6-8-10	
34) se ^ il mio piccolo cuore	1-3-6	# 1-3-6-8-10	
35) è di legno?	1-3		

<sup>993</sup> La disposizione irregolare dei versi alternativi trasmette un'idea di singhiozzo.

### Schema accentuativo

- 1) ba b abb bab
- 2) b ab bab b ab
- 3) b b ab ba ab
- 4) babb bab
- 5) a b bab abb
- 6) bab b bab
- 7) b bab bab
- 8) b bab b bbab
- 9) b a bbbab
- 10) bab ab bab
- 11) ab ab
- 12) b abb bab bbab
- 13) b ab bab ab
- 14) bab a bab
- 15) b b a bab ab
- 16) b ab
- 17) b bbab
- 18) bab
- 19) ba
- 20) ba
- 21) b b ab ab bab
- 22) b bba
- 23) ab b ab ab
- 24) bab
- 25) ab babb ba
- 26) b ab
- 27) b b bab bbab
- 28) b abb ab bab
- 29) bb bab b bab
- 30) a b bab ab
- 31) ab bab b bab
- 32) b ab b ab
- 33) ba abb b b ab ab
- 34) b b abb ab
- 35) a b ab



## Colorito vocalico

- 1) eE ia Ioa eIa
- 2) i Ae oIe i Eo
- 3) i e Oe oEi Ai
- 4) aAiu aOe
- 5) E o uEeo Aei
- 6) aIe u aOe
- 7) io aiOo aIo
- 8) i aOee i aaEa
- 9) o I ooeEe
- 10) oEe Ai oIe
- 11) Ea Ea
- 12) o Ioa eIa oEe
- 13) i Ui aEi Oo
- 14) oEa O eEe
- 15) e i iEi aEi Oo
- 16) i Oa
- 17) o eoAe
- 18) eOo
- 19) oI
- 20) oI
- 21) o i Ie Ua aOa
- 22) io oiO
- 23) Oe e Ea Oa
- 24) aiOe
- 25) iEe iOia aIo
- 26) i Ea
- 27) o o aEe iiAi
- 28) e Uio Oo oEo
- 29) ea oEa i aOe
- 30) Io o iOo Io
- 31) Oe aOe e eaAe
- 32) e Ee o Oe
- 33) oEi iAee a e Oo Ai
- 34) ei io Ioo uOe
- 35) E i Eo

Cellule quantitative

- 1) U-U -UU U-U
- 2) U-U U-U U-U
- 3) UU-U U- U-
- 4) U-U U U-U
- 5) -UU -U -UU
- 6) U-U U U-U
- 7) UU-U U-U
- 8) UU-U U- U-U
- 9) U-U U U-U
- 10) U-U -U U-U
- 11) -U -U
- 12) - -U UU-U UU-U
- 13) U-U U-U -U
- 14) U-U -U -U
- 15) UU-U -U -U
- 16) U-U
- 17) U UU-U
- 18) U-U
- 19) U-
- 20) U-
- 21) UU-U -UU -U
- 22) UUU-
- 23) -UU -U -U
- 24) U-U
- 25) -UU -UU U-
- 26) U-U
- 27) -UU -UU U-U
- 28) U-U U-U U-U
- 29) U UU-U UU-U
- 30) -UU -U -U
- 31) -UU -UU U-U
- 32) U-U - -U
- 33) U- -UU UU- U-U
- 34) U U-U U-U
- 35) -U -U

### Stazione sesta

- |  |          |
|--|----------|
| 1) Tu vedi: che cosa rimane?                     | 2-5-8    |
| 2) Se n'è ^ andata davvero, questa volta.        | 3-6-8-10 |
| 3) Adesso puoi sospirare                         | 2-4-8    |
| 4) i tuoi madrigali <sup>V</sup> alla Tristezza. | 2-5-10   |
| 5) Se n'è ^ andata davvero...                    | 3-6      |
| 6) Non la ricordi canterellare                   | 1-4-9    |
| 7) le canzonette napoletane                      | 1-4-9    |
| 8) fuori di moda?                                | 1-4      |
| 9) La cerchi nelle sue cose?                     | 2-4-7    |
| 10) Ritrovi le sue dita ^ in quelle rose         | 2-6-8-10 |
| 11) di carta gialla ^ o lungo la tastiera        | 2-4-6-10 |
| 12) di quel suo vecchio pianoforte ^ a coda?     | 2-4-8-10 |
|  |          |
| 13) Ma non vedi? Nessuno comprende               | 3-6-9    |
| 14) questo tuo ricercare,                        | 1-3-6    |
| 15) questo tuo sollevare                         | 1-3-6    |
| 16) improvviso di tende,                         | 3-6      |
| 17) questo sentirti morire                       | 1-4-7    |
| 18) udendo battere <sup>V</sup> alla postierla   | 2-4-10   |
| 19) della sua casa melanconica!                  | 4-8      |
| 20) Nessuno ^ imagina che il tuo volto           | 2-4-8-10 |
| 21) piangevole ^ e doloroso                      | 2-7      |
| 22) in quel piccolo specchio polveroso           | 3-6-10   |
| 23) somigli quello di Cristo sul lino            | 2-4-7-10 |
| 24) della Veronica!                              | 1-4      |

### Schema accentuativo

- |         |      |       |       |     |     |
|---------|------|-------|-------|-----|-----|
| 1) b    | ab   | b     | ab    | bab |     |
| 2) b    | bab  | bab   | ab    | ab  |     |
| 3) bab  | ab   | bbab  |       |     |     |
| 4) b    | a    | bbab  | bb    | bab |     |
| 5) b    | bab  | bab   |       |     |     |
| 6) b    | b    | bab   | bbbab |     |     |
| 7) b    | bbab | bbbab |       |     |     |
| 8) ab   | b    | ab    |       |     |     |
| 9) b    | ab   | ab    | b     | ab  |     |
| 10) bab | b    | b     | ab    | ab  | ab  |
| 11) b   | ab   | ab    | ab    | b   | bab |

12) b a b ab bbab ab

13) b b ab bab bab

14) ab a bbab

15) ab a bbab

16) bbab b ab

17) ab bab bab

18) bab abb bb bab

19) bb b ab bbabb

20) bababbb a b ab

21) babb bbab

22) b b abb ab bbab

23) bab ab b ab b ab

24) ab babb

### Colorito vocalico

1) u Ei e Oa iAe

2) e eaAa aEo Ea Oa

3) aEo uOi oiAe

4) i uOi aiAi aa iEa

5) e eaAa aEo

6) o a iOi aaeAe

7) e aoEe aoeAe

8) uOi i Oa

9) a Ei Ee ue Oe

10) iOi e ue Iai Ee Oe

11) i Aa iAao Uo a aiEa

12) i E uo Eio iaoOeaOa

13) a o Ei eUo oEe

14) Eo Uo ieAe

15) Eo Uo oeAe

16) ioIo i Ee

17) Eo eIe oIe

18) uEo Aee aa oiEa

19) ea ua Aa eaOia

20) eUoiAia e I uo Oo

21) iaEoeo ooOo

22) i e Ioo Eio oeOo

- 23) oIi Eo i Io u Io  
 24) Ea eOia

Cellule quantitative

- 1) U-U U-U U-U  
 2) UU-UU-U -U -U  
 3) U-U -UU U-U  
 4) U-UU -UU UU-U  
 5) UU-U U-U  
 6) U UU-U U UU-U  
 7) U UU-U U UU-U  
 8) -UU -U  
 9) U-U -UU -U  
 10) U-U U U-U -U -U  
 11) U-U -U -UU U-U  
 12) U-U -UU U-U -U

- 13) U U-U U-U U-U  
 14) -U -UU -U  
 15) -U -UU -U  
 16) U U-U U-U  
 17) -UU -UU -U  
 18) U-U -UU U UU-U  
 19) U UU- U UU- UU  
 20) U-U -UU U- U-U  
 21) U-U U UU-U  
 22) UU- UU- U UU-U  
 23) U-U -UU -UU -U  
 24) -UU -UU

*L'ultimo sogno*

- 1) Io sono giunto ^ alla città 2-4-8  
 2) nel mezzo del bosco. 2-5  
 3) Batto ^ alla porta, nessuno domanda, 1-4-7-10 # 1<sup>v</sup> 5 || 2-5  
 4) Batto ^ a tutte le porte 1-3-6  
 5) della città muta; non odo 1-4-5-8  
 6) che fontane cantare 1-3-6

7) canzoni senza ritornelli	2-4-8		
8) a la Monotonia.	1-6		
9) Io grido: «non saprò	2-4-6		
10) domani tornare	2-5		
11) per la stessa via!	3-5		
12) Sono ^ un fanciullo bianco	1-4-6		
13) ed è fiorita per i miei capelli	2-4-8-10		
14) una ghirlanda!	4		
15) Le mie piccole mani sono pure	3-6-8-10		
16) come quelle dei santi di cera;	1-3-7-10		
17) amo le creature	1-6		
18) non so che <sup>V</sup> una povera preghiera».	2-4-6-10		
19) Le fontane cantano sempre	3-5-8		
20) nella città muta dei sogni.	1-4-5-8		
21) Io mi ^ allontano	1-4		
22) e la mia veste bianca	4-6		
23) se la dividono <sup>V</sup> i rovi,	4-8		
24) e la mia ghirlanda s'è mutata	3-5-7-9		
25) in una corona di spine,	2-5-8		
26) le mie piccole mani sanguinano	3-6-8		
27) senza fine	1-3		
28) e l'anima <sup>V</sup> è triste come	2-5-6-8	#	2-5-6-8 + 10
29) li ^ occhi	1		
30) di <sup>V</sup> un agnello che sia per morire.	4-7-10		
31) E le fontane cantano	4-6		
32) dietro le bianche porte.	1-4-6		
33) Ah! sono io dunque colui	2-4-5-8		
34) che non dormirà più	2-5-6		
35) che non sognerà più	2-5-6		
36) fino <sup>V</sup> alla morte?	1-5		

### Schema accentuativo

- 1) b      ab      abb    ba
- 2) b      ab      b      ab
- 3) abb    ab      bab    bab
- 4) ab     ab      b      ab

5) ab ba ab b ab  
 6) a bab bab  
 7) bab ab bbab  
 8) b b bbba

9) b ab a ba  
 10) bab bab  
 11) b b ab ab  
 12) ab bab ab  
 13) b a bab b b a bab  
 14) bb bab  
 15) b b abb ab ab ab  
 16) ab ab b ab b ab  
 17) ab b bbab  
 18) b a b ab abb bab

19) b bab abb ab  
 20) ab ba ab b ab

21) a bbab  
 22) b b b ab ab  
 23) b b babb b ab  
 24) b b a bab a bab  
 25) b ab bab b ab  
 26) b b abb ab abbb  
 27) ab ab  
 28) b abb a ab ab  
 29) ab  
 30) b b bab b a b bab

31) b b bab abb  
 32) ab b ab ab

33) b ab a ab ba  
 34) b a bba a  
 35) b a bba a  
 36) ab bb ab

Colorito vocalico

- 1) io Oo iUoaa iA
- 2) e Eo e Oo
- 3) Aoa Oa eUo oAa
- 4) Aoa Ue e Oe
- 5) Ea iA Ua o Oo
- 6) e oAe aAe
- 7) aOi Ea ioEi
- 8) a a oooIa

- 9) io Io O aO
- 10) oAi oAe
- 11) e a Ea Ia
- 12) Oou aiUo iAo
- 13) e E ioIa e I iEi aEi
- 14) ua iAa
- 15) e ie Ioe Ai Oo Ue
- 16) Oe Ee ei Ai i Ea
- 17) Ao e eaUe
- 18) o O e Ua Oea eiEa

- 19) e oAe Aao Ee
- 20) Ea iA Ua ei Oi

- 21) Io iaoAo
- 22) e a ia Ee iAa
- 23) e a iloo i Oi
- 24) e a Ia iAa E uAa
- 25) i Ua oOa i Ie
- 26) e ie Ioe Ai Auiao
- 27) Ea Ie
- 28) e Aia E Ie Oe
- 29) iOi
- 30) i u aEo e Ia e oIe

- 31) e e oAe Aao
- 32) iEo e iAe Oe



33) a    Oo    Io    Ue    oUi  
 34) e    O    oiA    iU  
 35) e    O    oeA    iU  
 36) Io    aa    Oe

Cellule quantitative

1) U-U   -UU   U-  
 2) U-U   U-U  
 3) -UU   -UU   -UU   -U  
 4) -U   -UU   -U  
 5) -UU   --   UU-U  
 6) -U   -UU   -U  
 7) U-U   -UU   U-U  
 8) UUU   UU-  
 9) U-U   -U-  
 10) U-U   U-U  
 11) UU-U   -U  
 12) -UU   -U   -U  
 13) U-U   -UU   U-U   -U  
 14) U   UU-U  
 15) U   U-UU   -U   -U   -U  
 16) -U   -UU   -UU   -U  
 17) -UU   UU-U  
 18) U-U   -U   -U   UU-U  
  
 19) UU-   U-   UU-U  
 20) -UU   --   UU-U  
  
 21) -UU   -U  
 22) U   UU-U   -U  
 23) U   UU-U   UU-U  
 24) UU-U   -U   -U   -U  
 25) U-UU   -U   U-U  
 26) UU-U   U-U   -UUU  
 27) -U   -U  
 28) U-UU   -U   -U  
 29) -U

30) U UU-U U-U U-U

31) U UU-U -UU

32) -UU -U -U

33) -- U- -UU -

34) U-U U—

35) U-U U—

36) -UU U-U

### Castello in aria

- |  |         |  |
|--|---------|--|
| 1) Oh! piangi <sup>V</sup> ancora, [mia          | 2-4-7 # | [1 + 2-7                                   |
| 2) piccola tenerezza!                            | 1-6     |  |
| 3) Piangi, fosse <sup>^</sup> anche per un'ora!  | 1-3-6-8 |  |
| 4) che t'importa? [Sarà questa                   | 3-6-7 # | [3 + 5-8]                                  |
| 5) l'ultima grazia...] Non sai                   | 1-4-6-7 | # ]2 + 4-6 <sup>^</sup> 8                  |
| 6) che me ne voglio <sup>V</sup> andare?         | 2-4-7   |  |
| 7) Ma se tu non piangerai,                       | 3-7     |  |
| 8) Come <sup>^</sup> allora, [per una            | 1-3-6 # | 1 <sup>V</sup> 4-7 # [2 + <sup>^</sup> 5-8 |
| 9) improvvisa tristezza,                         | 3-6     |  |
| 10) per una melanconia                           | 2-5-7   |  |
| 11) senza causa, mia                             | 1-3-6   |  |
| 12) piccola tenerezza,                           | 1-6     |  |
| 13) come potrò questa sera,                      | 1-4-5-7 |  |
| 14) mentre tu dormi <sup>V</sup> e sogni         | 1-4-7 # | 1-4 <sup>^</sup> 6 + 10]                   |
| 15) la mia bocca,] fuggire?                      | 3-6     |  |
| 16) Andarmene <sup>^</sup> a morire nel castello | 2-6-10  |  |
| 17) della Nostalgia?                             | 1-5     |  |

### Schema accentuativo

1) b abab a  
2) abb bbab  
3) ab abb a b ab  
4) b bab ba ab  
5) abb ab a a  
6) b a b ab bab

7) b b a b bba  
8) abab b ab  
9) bbab bab  
10) b ab bbba  
11) ab abb a  
12) abb bbab  
13) ab ba ab ab  
14) ab b ab b ab  
15) b b ab bab

16) babb bab b bab  
17) ab bba

### Colorito vocalico

1) o iAiaOaIa  
2) Ioa eeEa  
3) iAi Oeae E u Oa  
4) e iOa aA Ea  
5) Uia Aia O Ai  
6) e E e Oo aAe

7) a e U o iaeAi  
8) OeaOae Ua  
9) ioIa iEa  
10) e Ua eaoIa  
11) Ea Aua Ia  
12) Ioa eeEa

- 13) Oe oO Ea Ea  
 14) Ee u Oi e Oi  
 15) a ia Oa uIe  
 16) aAeea oIe e aEo  
 17) Ea oaIa

Cellule quantitative

- 1) -- U-U -  
 2) -UU UU-U  
 3) -U -UU -U -U  
 4) UU-U U—U  
 5) -UU -U --  
 6) U-U -UU -U

- 7) U U-U UU-  
 8) -U -UU -U  
 9) UU-U U-U  
 10) U-U U- U-  
 11) -U- UU-  
 12) -UU UU-U  
 13) -UU —U -U  
 14) -UU -UU -U  
 15) UU-U U-U

- 16) U-U UU-U UU-U  
 17) -UU U-

Scena comica finale

- |   |          |
|---|----------|
| 1) L'ultimo Desiderio traballando                 | 1-6-10   |
| 2) nell'ombra della porta                         | 2-6      |
| 3) d'un postribolo fa                             | 3-6      |
| 4) la serenata ^ alla Disperazione.               | 4-10     |
| 5) Ma dai tegoli goccia                           | 3-6      |
| 6) la pioggia sul balcone, ^ a quando ^ a quando: | 2-6-8-10 |
| 7) forse la Bella non apparirà.                   | 1-4-6-10 |

8) Che sia morta di fame? che ^ un amante	3-6-10
9) le <sup>V</sup> offra tutte le <i>sue</i> lagrime	2-4-7-9
10) con un bel gesto galante?	3-4-7
11) Ma non trapela	2-4
12) per le chiuse ^ imposte lume	3-5-7
13) di candela.	3
14) Converterà cercarla ^ altrove:	3-5-7
15) peregrinare	4
16) per tutte le taverne della via,	2-6-8-10
17) strisciare lungo <sup>V</sup> i muri	2-4-7
18) come ^ una spia	1-4
19) prima che l'alba ruffiana torni	1-4-8-10
20) e conduca ^ alla sua casa li ^ umani.	3-7-10
21) L'ultimo Desiderio	1-6
22) con la logora	1-3
23) chitarra ^ a bandoliera	2-6
24) cerca per ore ^ e ore	1-4-6
25) la Disperazione.	3-6
26) Ma non la trova... né la troverà,	2-4-6-10
27) ché gli ^ è la Bella fino dalla sera	2-4-6-8-10
28) nel cuore.	2

### Schema accentuativo

1) abb	bbab	bbab				
2) b	ab	bb	ab			
3) b	babb	a				
4) b	bbabb	bbbab				
5) b	b	abb	ab			
6) b	ab	b	bab	ab	ab	
7) ab	b	ab	a	bbba		
8) b	b	ab	b	ab	b	bab
9) b	ab	ab	b	ab	abb	
10) b	b	a	ab	bab		
11) b	a	bab				
12) b	b	abab	ab			
13) b	bab					
14) bba	babab					

15) bbbab

16) b ab b bab ab ab

17) bab ab b ab

18) abb a

19) ab b ab bbab ab

20) b babb b ab bab

21) abb bbab

22) b b abb

23) bab bbab

24) ab b ab ab

25) b bbbbab

26) b a b ab a b bba

27) b a b ab ab ab ab

28) b ab

### Colorito vocalico

1) Uio eiEio aaAo

2) e Oa ea Oa

3) u oIoo A

4) a eeAaaaieaiOe

5) a ai Eoi Oia

6) a iOa u aOea AoA Ao

7) Oe a Ea O aaiA

8) e ia Oa i Ae eu aAe

9) e Oa Ue e Ue Aie

10) o u E Eo aAe

11) a O aEa

12) e e iUeiOeUe

13) i aEa

14) oeA eAaaOe

15) eeiAe

16) e Ue e aEe Ea Ia

17) iAe Uo i Ui

18) Oeua Ia

19) Ia e Aa uiAa Oi

20) e oUaaa ua Aa iuAi

- 21) Uio eiEio  
 22) o a Ooa  
 23) iAaa aoiEa  
 24) Ea e Oee Oe  
 25) a ieaiOe  
 26) a O a Oa E a oeA  
 27) e iE a Ea Io Aa Ea  
 28) e uOe

Cellule quantitative

- 1) -UU UU-U UU-U  
 2) U-U UU-U  
 3) UU- UU-  
 4) U UU-U UU UU-U  
 5) U U-U U-U  
 6) U-U UU-U -U -U  
 7) -UU -U -UU U-
- 8) UU- UU- U UU-U  
 9) U-U -UU -U -UU  
 10) UU— UU- U  
 11) U-U -U  
 12) UU- U-U -U  
 13) UU-U  
 14) UU- U-U -U  
 15) U UU-U  
 16) U-U U U-U -U -U  
 17) U-U -UU -U  
 18) -U U-  
 19) -UU -UU U-U -U  
 20) UU-UU U-U U-U
- 21) -UU UU-U  
 22) UU-UU  
 23) U-U UU-U  
 24) -UU -U -U  
 25) UU- UU- U

- 26) U-U -U -UU U-  
 27) U-U -U -U -U -U  
 28) U-U

**Bando**

- |  |                           |   |   |
|--|---------------------------|---|---|
| 1) Avanti! Si <sup>V</sup> accendano <sup>V</sup> i lumi           | 2-4-6-10                  | # | 2 <sup>^</sup> 5 <sup>^</sup> 8                                   |
| 2) nelle sale della mia reggia!                                    | 1-3-5-8                   |   |   |
| 3) Signori! Ha principio la vendita                                | 2-6-10                    |   |   |
| 4) Delle <sup>V</sup> mie idee.                                    | 1-3-5                     | # | 1 <sup>^</sup> 4  |
| 5) Avanti! Chi le vuole?   | 2-4-6                     |   |   |
| 6) Idee <sup>^</sup> originali                                     | 2-6                       |   |   |
| 7) a prezzi normali.   | 2-5                       |   |   |
| 8) Io vendo perché voglio  | 2-5-6                     |   |   |
| 9) Raggomitolarmi <sup>V</sup> al sole                             | 2-5-8                     | # | 2-5 <sup>^</sup> 7  |
| 10) come <sup>V</sup> un gatto <sup>V</sup> a dormire              | 1-4-8                     | # | 1 <sup>^</sup> 3 <sup>^</sup> 6 # 1 <sup>^</sup> 3 <sup>V</sup> 7 |
| 11) fino <sup>^</sup> alla consumazione                            | 1-4-7                     | # | 1 <sup>V</sup> 5-8 # 1-4-7 + 10]                                  |
| 12) de' secoli!] Avanti! [L'occasione                              | 2-6-10                    | # | 2] 6 [ # 2 [6 #   |
|  | 2 [6 + <sup>^</sup> 7-10] |   |   |
| 13) è favorevole.] Signori,  | 1-4-8                     | # | ]2 + 4-6 <sup>V</sup> 8]  |
| 14) non ve ne <sup>^</sup> andate,] non ve ne <sup>V</sup> andate; | 1-4-6-10                  |   | 1 <sup>V</sup> 5    1 <sup>V</sup> 5                              |
| 15) vendo <sup>^</sup> a così poco prezzo!                         | 1-4-5-7                   | # | 1 <sup>V</sup> 5-6-8  |
| 16) Diventerete celebri  | 1-4-6                     |   |   |
| 17) con pochi denari.  | 2-5                       | # | 2-5 + 8   |
| 18) Pensate:] l'occasione <sup>^</sup> è favorevole!               | 2-6-10                    | # | 3 <sup>V</sup> 5-8  |
| 19) Non si ripeterà.   | 1-6                       |   |   |
| 20) Oh! non abbiate timore di <sup>^</sup> offendermi              | 2-4-7-10                  |   |   |
| 21) con un'offerta <sup>^</sup> irrisoria!                         | 1-4-7                     | # | 1-4 <sup>V</sup> 8  |
| 22) Che m'importa della gloria!                                    | 1-3-7                     |   |   |
| 23) E non badate, Dio mio, non badate                              | 2-4-6-7-8-10              |   |   |
| 24) troppo <sup>V</sup> alla mia voce                              | 1-6                       | # | 1-6 + piangevole 10   |
| 25) piangevole!  | 2                         |   |   |



### Schema accentuativo

- 1) bab babb ab
- 2) ab ab ab b ab
- 3) bab b bab b abb
- 4) ab a bab
- 5) bab a b ab
- 6) babbea
- 7) b ab bab
- 8) b ab ba ab
- 9) bbbbab b ab
- 10) ab b ab b bab
- 11) abb bbbab
- 12) b abb bab bbab
- 13) a bbabb bab
- 14) a b bab a b b bab
- 15) ab ba ab ab
- 16) bbbab abb
- 17) b ab bab
- 18) bab bbab bbabb
- 19) a b bbba
- 20) b a bab bab babb
- 21) a b babbab
- 22) a bab bb ab
  
- 23) b a bab a a a bab
- 24) ab bb b ab
- 25) babb

### Colorito vocalico

- 1) aAi I aEao i Ui
- 2) Ee Ae Ea ia Eia
- 3) iOi a iIo a Eia
- 4) Ee Ie iEe
- 5) aAi I e uOe
- 6) iEeoiAi
- 7) a Ei oAi
- 8) io Eo eE Oo
- 9) aoioAi a Oe

- 10) Oe u Ao a oIe  
 11) Ioaa ouaiOe  
 12) e Eoi aAi oaiOe  
 13) E aoEoe iOi  
 14) O e eaAe O e e aAe  
 15) Eoa oI Oo Eo  
 16) ieeEe Eei  
 17) o Oi eAi  
 18) eAe oaiOeeaoEoe  
 19) O i ieeA  
 20) o O aiAe iOe ioEei  
 21) O u oEaiiOia  
 22) E iOa ea Oia

- 23) e O aAe Io Io O aAe  
 24) Oo aa ia Oe  
 25) iaEoe

Cellule quantitative

- 1) U-U -U -UU U-U # U-U U-U U-U  
 2) -U -U -U U-U  
 3) U-U UU-U U-UU  
 4) -U -U -U  
 5) U-U -U -U  
 6) U-U UU-U  
 7) U-U U-U  
 8) U-UU -U  
 9) U UUU-U U-U  
 10) -UU -UU U-U  
 11) -UU -UU -U  
 12) U-UU U-UU U-U  
 13) -UU -UU U-U  
 14) -UU -U -UU U-U  
 15) -UU -U -U  
 16) U UU-U -UU  
 17) U-U U-U  
 18) U-UU U-UU U-UU  
 19) -UU UU-  
 20) -U -UU -UU -UU  
 21) -UU -UU -U

22) -U -U UU-U

23) U-U -U- -- U-U

24) -UU UU- U

25) U-UU

**Il sentiero** (10 giugno 1907)

- |                                       |           |
|---------------------------------------|-----------|
| 1) Dolce mio bene, dov'eri?           | 1-4-6-7   |
| 2) Ho chiamato per tutt'i sentieri    | 1-3-6-9   |
| 3) e portavo ^ una ghirlandella       | 3-7-8     |
| 4) per te, mia triste sorella;        | 2-4-7     |
| 5) ma tu non c'eri, ma tu non venivi. | 2-4-6-9   |
| 6) E ^ i fiori si facean men vivi.    | 2-6-9     |
| 7) E taluno cadeva per via            | 3-6-9     |
| 8) a morirsene di nostalgia,          | 3-6-9     |
| 9) in fin che le mie mani pure        | 2-6-7     |
| 10) non strinsero che rame ^ oscure.  | 2-6-8     |
| 11) Oh, dolce mio bene, dov'eri?      | 2-5-8     |
| 12) Ho chiamato per tutti i sentieri, | 1-3-6-9   |
| 13) ho battuto ^ a tutte le porte...  | 1-3-5-8   |
| 14) ma dov'eri tu, dunque, sperduto?  | 1-3-5-6-9 |
| 15) -Oh? ma se non sei venuto         | 1-4-7     |
| 16) pe' 'l sentiero della morte!      | 1-3-7     |

### Schema accentuativo

- 1) ab    b    ab    a    ab  
2) a    bab    b    a    b    bab
- 3) b    babb    bbab  
4) b    a    b    ab    bab
- 5) b    a    b    ab    b    a    b    bab  
6) b    ab    b    bab    b    ab
- 7) b    bab    bab    b    ab  
8) b    babb    b    bba
- 9) b    a    b    b    b    ab    ab  
10) b    abb    b    abab
- 11) b    ab    b    ab    b    ab  
12) a    bab    b    a    b    bab
- 13) a    bab    ab    b    ab  
14) a    b    ab    a    ab    bab
- 15) b    b    b    a    b    bab  
16) b    bab    bb    ab

### Colorito vocalico

- 1) Oe    io    Ee    O    Ei  
2) O    iaAo    e    U    i    eiEi
- 3) E    oAoua    iaEa  
4) e    E    ia    Ie    oEa
- 5) a    U    o    Ei    a    U    o    eIi  
6) ei    iOi    i    aEa    e    Ii
- 7) e    aUo    aEa    e    Ia  
8) a    oIee    i    oaIa
- 9) i    I    e    e    ie    Ai    Ue

- 10) o    Ieo   e    AeoUe
- 11) o    Oe    io    Ee    oEi
- 12) O    iaAo   e    U    i    eiEi
- 13) O    aUoa   Ue    e    Oe
- 14) A    o    Ei    U    Ue    eUo
- 15) o    a    e    O    ei    eUo
- 16) e    eiEo   ea    Oe

Cellule quantitative

- 1) -UU   -U-   -U
- 2) -U-   UU-   UU-U
- 3) UU-   UU-   U-U
- 4) U-U   -UU   -U
- 5) U-U   -UU   -UU   -U
- 6) U-U   UU-U   U-U
- 7) UU-U   U-U   U-U
- 8) UU-UU    UUU-
- 9) U-U   UU-U   -U
- 10) U-U   UU-U   -U
- 11) --    UU-U   U-U
- 12) -U   -UU   -UU   -U
- 13) -U   -U   -UU   -U
- 14) -U   -U   --    UU-U
- 15) -UU   -UU   -U
- 16) UU-U   UU-U

*La morte di Tantalò* (28 giugno 1907 “Vita letteraria”)

- |   |                      |   |                |
|---|----------------------|---|----------------|
| 1) Noi sedemmo sull'orlo                          | 1-3-6                |   |                |
| 2) della fontana nella vigna d'oro.               | 1-4-6-8-10           |   |                |
| 3) Sedemmo lacrimosi <sup>V</sup> in silenzio.    | 2-6-10               |   |                |
| 4) Le palpebre della mia dolce <sup>^</sup> amica | 2-5-8-10             |   |                |
| 5) si gonfiavano dietro le lagrime                | 4-7-10               |   |                |
| 6) come due vele                                  | 1-4                  |   |                |
| 7) dietro <sup>^</sup> una leggera brezza marina. | 1-5-7-10             |   |                |
| 8) Il nostro dolore] non    era [dolore d'amore   | 2-5-7    1-4-7       | # | 2-5] 2 [2-5    |
| 9) né dolore di nostalgia                         | 1-3-8                |   |                |
| 10) né dolore carnale.                            | 1-3-6                |   |                |
| 11) Noi morivamo tutti i giorni                   | 1-4-6-10             |   |                |
| 12) cercando <sup>V</sup> una causa divina        | 2-6-10               |   |                |
| 13) il mio dolce bene <sup>V</sup> ed io.         | 2-3-5 <sup>V</sup> 8 |   |                |
| 14) Ma quel giorno già vanìa                      | 2-3-5-7              |   |                |
| 15) e la causa della nostra morte                 | 3-5-7-9              | # | causa 3-6-8-10 |
| 16) non era stata rinvenuta.                      | 2-4-8                |   |                |
| 17) [E calò la sera    su la vigna d'oro]         | 3-5    3-5           | # | [3-5-9-11]     |
| 18) e tanto essa era <sup>^</sup> oscura          | 2-4-6-8              |   |                |
| 19) che <sup>V</sup> alle nostre anime apparve    | 4-6-10               |   |                |
| 20) una nevicata di stelle.                       | 1-5-8                |   |                |
| 21) Assaporammo tutta la notte                    | 4-6-9                |   |                |
| 22) i meravigliosi grappoli.                      | 5-7                  |   |                |
| 23) Bevemmo l'acqua d'oro,                        | 2-4-6                |   |                |
| 24) e l'alba ci trovò seduti                      | 2-4-6-8              |   |                |
| 25) sull'orlo della fontana                       | 2-4-7                |   |                |
| 26) nella vigna non più d'oro.                    | 1-3-5-6-7            |   |                |
| 27) O dolce mio <sup>V</sup> amore,               | 2-4-6                |   |                |
| 28) Confessa <sup>^</sup> al viandante            | 2-6                  |   |                |
| 29) che non abbiamo saputo morire                 | 2-4-7-10             |   |                |
| 30) negandoci <sup>^</sup> il frutto saporoso     | 2-5-9                |   |                |
| 31) e l'acqua d'oro, come la luna.                | 2-4-6-9              |   |                |
| 32) E aggiungi che non morremo più                | 3-6-8-10             |   |                |
| 33) e che <sup>^</sup> andremo per la vita        | 3-7                  |   |                |
| 34) errando per sempre.                           | 2-5                  |   |                |

### Schema accentuativo

- 1) b      bab    b      ab
- 2) ab     bab    ab     ab     ab
- 3) bab    bbab   b      bab
- 4) b      abb    ab     b      abab
- 5) b      bbabb ab     b      abb
- 6) ab     b      ab
- 7) abb    bab    ab     bab

- 8) b      ab     bab    a      ||     ab     bab    bab
- 9) a      bab    b      bba
- 10) a     bab    bab
- 11) a     bbab   ab     b      bab
- 12) bab   bb     ab     bab
- 13) b      a      ab     ab     b      a

- 14) b     a      ab     a      bab
- 15) b     b      ab     ab     ab     ab
- 16) b     ab     ab     bbab

- 17) b     ba     b      ab     ||     b      b      ab     ab
- 18) b     ab     ab     abab
- 19) b     bb     ab     abb    bab
- 20) ab    bbab   b      ab

- 21) bbbab ab     b      ab
- 22) b      bbbab abb
- 23) bab    ab     ab
- 24) b      ab     a      ba     bab
- 25) b      ab     ab     bab
- 26) ab     ab     a      a      ab

- 27) b      ab     a      bab
- 28) bab    bbab
- 29) b      a      bab    bab    bab
- 30) babb   ab     bbab

31) b ab ab ab b ab

32) b bab b a bab a

33) b bab b b ab

34) bab b ab

### Colorito vocalico

1) oi eEo u Oo

2) Ea oAa Ea Ia Oo

3) eEo aiOi I iEio

4) e Aee Ea ia OeaIa

5) i oiAao iEo e Aie

6) Oe ue Ee

7) iEoua eEa Ea aIa

8) i Oo oOe O || Ea oOe] aOe

9) E oOe i oaIa

10) E oOe aAe

11) Oi oiAo Ui i iOi

12) eAo ua Aua iIa

13) i Io Oe Ee e Io

14) a E iOo iA aIa

15) e a Aua Ea Oa Oe

16) o Ea Aa ieUa

17) e aO a Ea || u a Ia Oo

18) e Ao Ea EaoUa

19) e ae Oe Aie aAe

20) Ua eiAa i Ee

21) aaoAo Ua a Oe

22) i eaiOi Aoi



23) eEo Aa Oo  
 24) e Aa I oO eUi  
 25) u Oo Ea oAa  
 26) Ea Ia O iU Oo

27) o Oe Io aOe  
 28) oEaa iaAe  
 29) e O aiAo aUo oIe  
 30) eAoi Uo aoOo  
 31) e Aa Oo Oe a Ua

32) e aiUi e O oEo iU  
 33) e eaEo e a Ia  
 34) eAo e Ee

Cellule quantitative

1) UU- UU-U  
 2) -UU -U -U -U -U  
 3) U-UU U-U UU-U  
 4) U-U U-U U-U -U  
 5) U UU-U U-U U-UU  
 6) -UU -U  
 7) -UU U-U -UU -U  
 8) U-U U-U -- UU-U U-U  
 9) -U -UU UU-  
 10) -U -UU -U  
 11) -UU -U -UU U-U  
 12) U-U UU-U U-U  
 13) U-- U-U U-  
 14) U-- U-U -U  
 15) UU- U-U -U -U  
 16) U-U -UU U-U

17)UU-U -UU U-U -U  
18)U-U -U -U -U  
19)U UU-U -UU U-U  
20)-UU U-U U-U

21)U UU-U -UU -U  
22)UUUU- U-UU  
23)U- U-U -U  
24)U-U -U -U -U  
25)U-U -UU -U  
26)-U -U -- -U

27)U-U -U -U  
28)U-U U U-U  
29)U-U -UU -UU -U  
30)U-U U-U U U-U  
31)U-U -U -UU -U

32)U U-U U- U- U-  
33)UU-U U U-U  
34)U-U U-U

## APPENDICE II

### GRAFICI SINGOLE POESIE

#### **1. Istruzioni per la lettura dei grafici**

I risultati esposti nell'appendice 1 sono riportati nell'appendice 2 sottoforma grafica con lo scopo di analizzare la poesia corazziniana tramite strumenti analitici, quali diagrammi ed istogrammi, che consentano una più chiara interpretazione della stessa. Inoltre, al fine di evidenziare lo sviluppo della metrica libera corazziniana, le singole poesie sono disposte cronologicamente.

I dati metrici di ciascuna poesia sono distribuiti in quattro differenti tabelle. La prima riguarda lo schema sillabico ed è suddivisa in due colonne rispettivamente dedicate alla fisionomia del verso e al numero di presenze.<sup>994</sup> La seconda tabella rappresenta, attraverso un istogramma, i valori numerici degli apici accentuativi. La terza tabella riguarda il colorito vocalico, dei cui singoli *pattern* sono indicati i valori numerici. La quarta tabella, infine, rappresenta sotto forma di istogramma le cellule quantitative e i rispettivi valori numerici.

Riguardo la prima tabella, essa possiede una configurazione differente per quelle poesie, quali ad esempio la *Desolazione del povero poeta sentimentale*, che presentano una suddivisione in sezioni. In questo caso inseriamo un'ulteriore colonna, in modo tale da poter indicare la quantità che un determinato schema sillabico presenta sia nella singola sezione sia nella totalità del componimento.

I valori numerici e le rappresentazioni grafiche sono realizzate attraverso il programma *Microsoft Excel* avvalendosi della *funzione* CONTA.SE per la tramutazione numerica dei *pattern* linguistici emersi dall'analisi metrica e per la successiva indicizzazione e rappresentazione diagrammatica delle stesse.

Per l'esito positivo dell'operazione si ringrazia il Dr. Mascia Riccardo per aver generosamente condiviso le sue conoscenze informatiche senza cui, certamente, non saremmo giunti né alla rappresentazione grafica dei dati né alla creazione dell'algoritmo *jealous*.

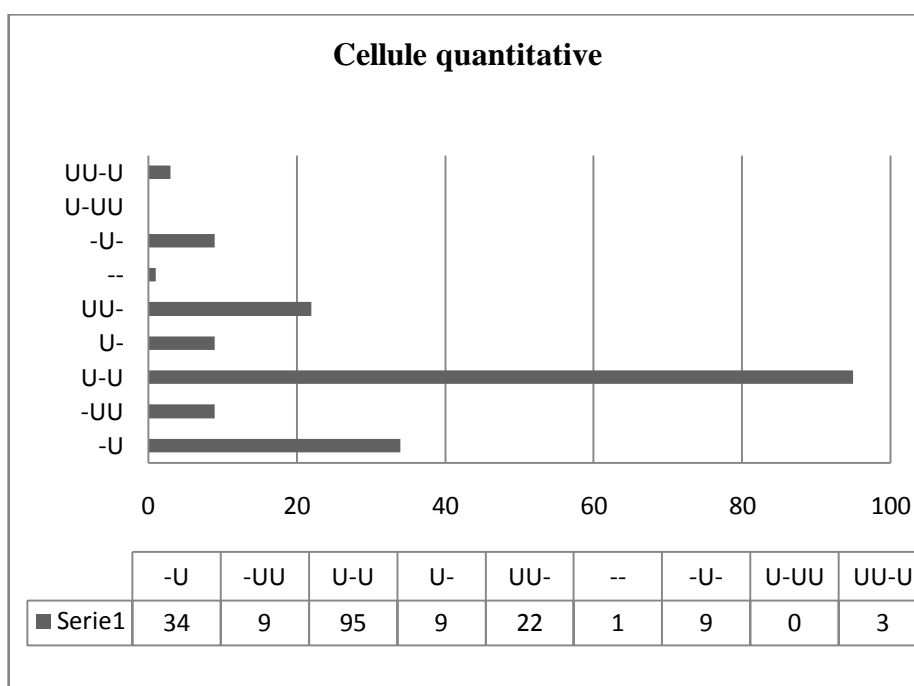
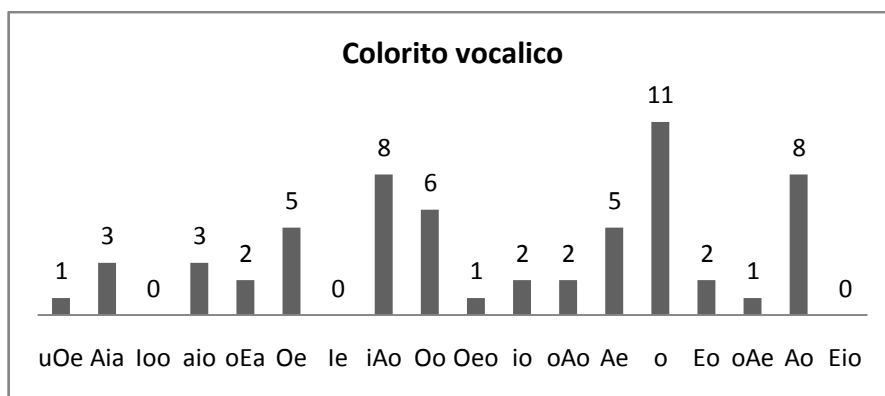
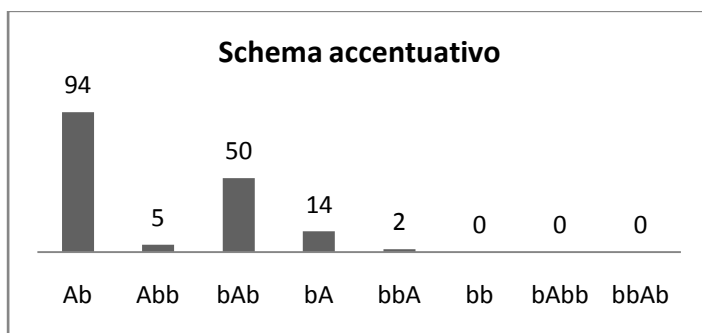
---

<sup>994</sup> La colonna riportante la fisionomia interna del verso è intitolata *Schema*, quella indicante il numero di versi con quel determinato schema è contrassegnata dalla *N* di *numero*.

## 2. Grafici

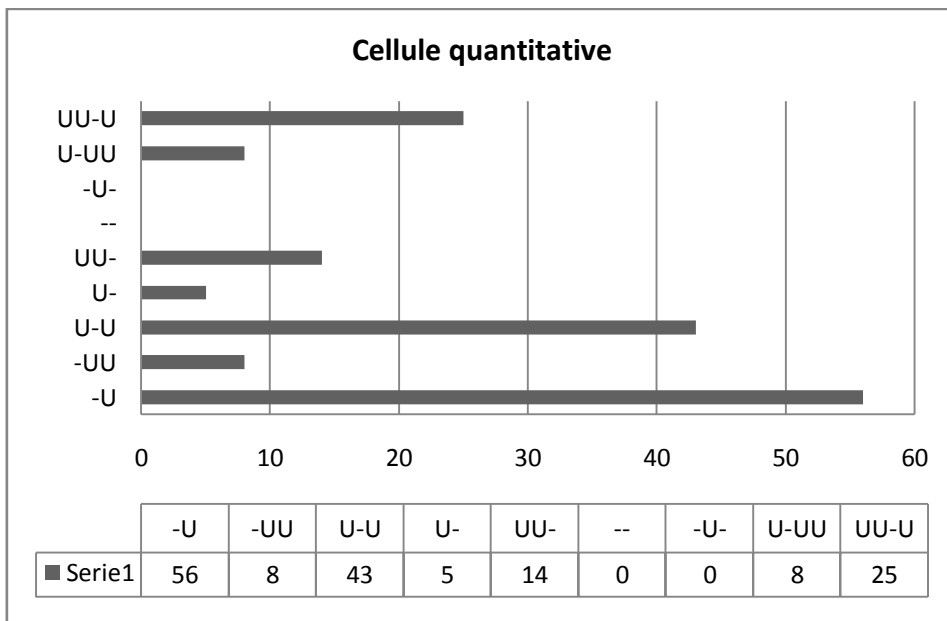
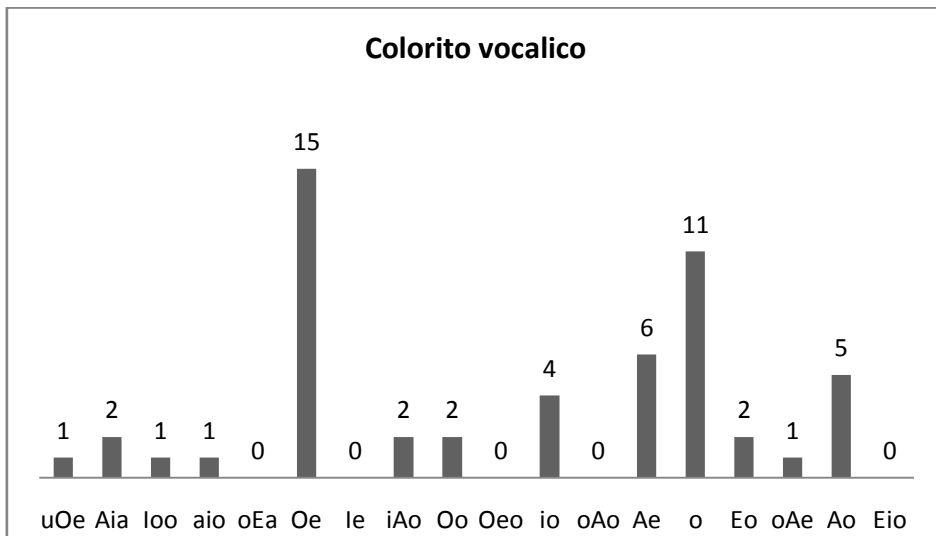
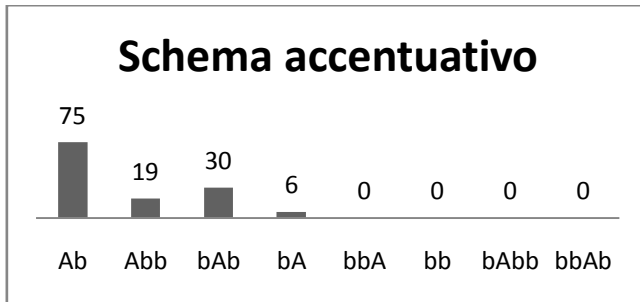
### Romanzo sconosciuto

Schema	N
3 4 6 10	1
1 4 7 8 10	1
1 4 5 6	1
3 6 8 10	1
2 4 6 8 10	1
2 4 7 10	1
1 3 4 6 8 10	1
2 3 6	1
1 3 4 7 10	1
4 8 10	1
1 4 10	1
2 4 5 6 8 10	1
2 4 5 6 9 10	1
3 4 6 8 10	1
1 4 5 8 10	1
1 3 6	1
1 3 4 6 10	1
1 6	1
1 4 6 8 10	2
3 6 7 10	2
4 6 8 10	2
2 6 10	2
1 3 6 10	2
1 4 6 10	2
2 6 7 10	2
2 6	3
2 4 8 10	3
3 6	4
2 5 6	4
2 6 8 10	4
2 4 6 10	4
2 4 6 10	4
2 4 6	7
3 6 10	8



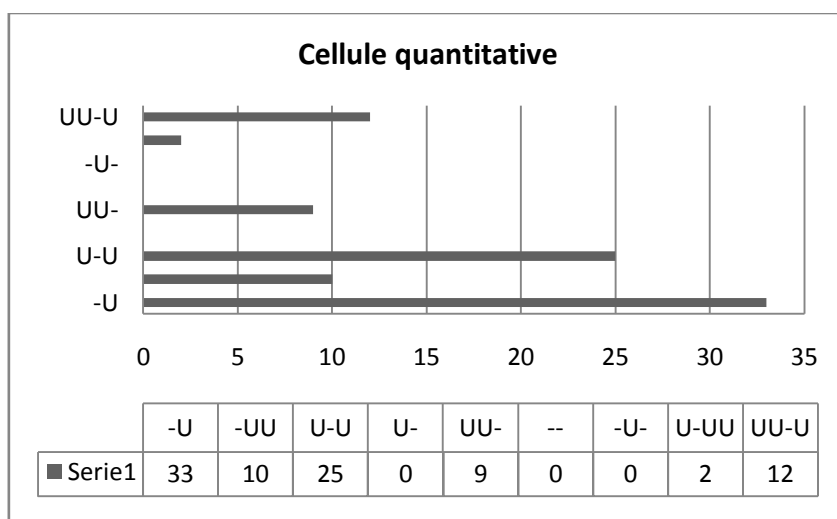
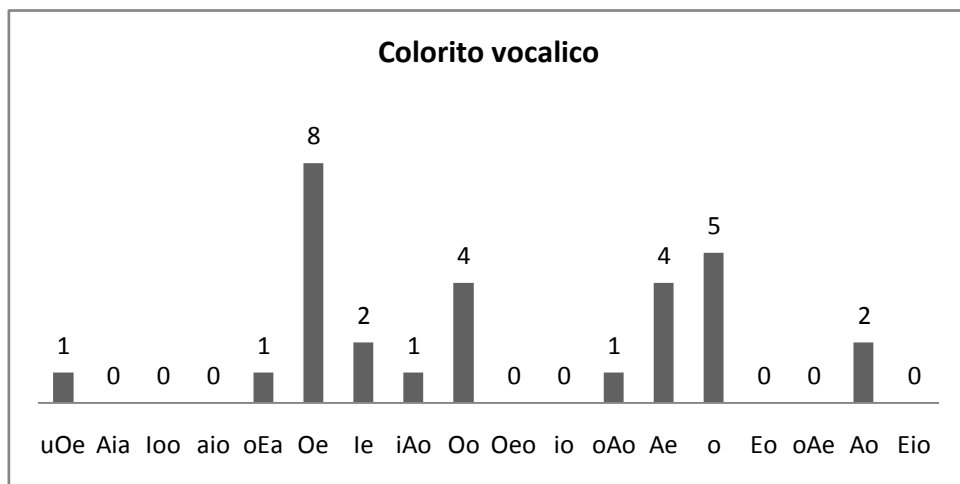
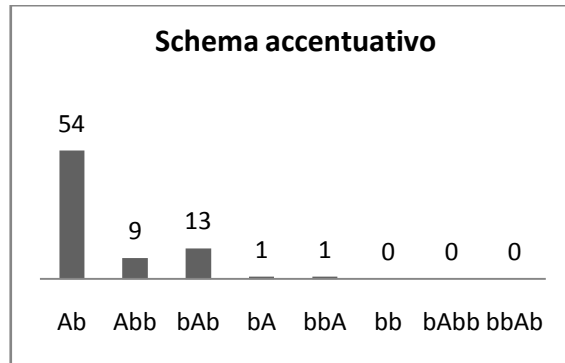
*La tipografia abbandonata*

Schema	N
2	1
1 2 4 6 8 10	1
1 3 4 7 10	1
1 3 5 7	1
1 3 6	3
1 3 7	4
1 4	2
1 4 5 6	2
1 4 6	2
1 4 6 10	3
1 4 6 8 10	1
1 4 7	2
1 5 8	1
1 6	1
2 4	1
2 4 6	5
2 4 6 10	1
2 4 7 8 10	1
2 5 10	1
2 5 6 8 10	1
2 5 8	1
2 6	3
2 6 10	2
2 6 8 10	2
2 7	1
3 4 6	2
3 5 10	1
3 5 8	1
3 5 9	1
3 6	5
3 6 10	3
3 6 8 10	1
3 6 9	2
4 6	2
4 6 10	1
4 6 8 10	1
4 8 10	1



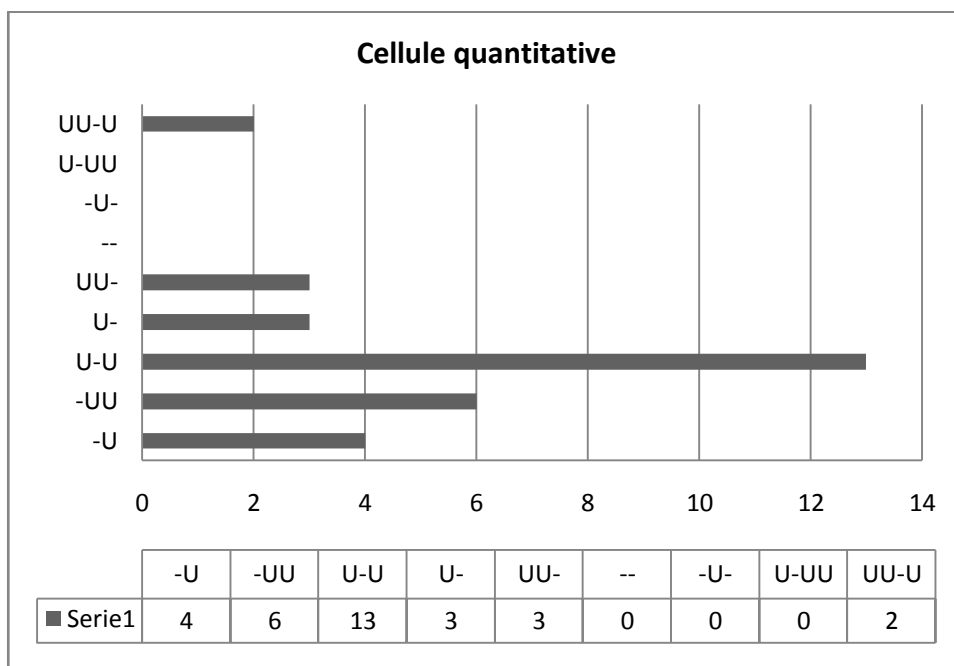
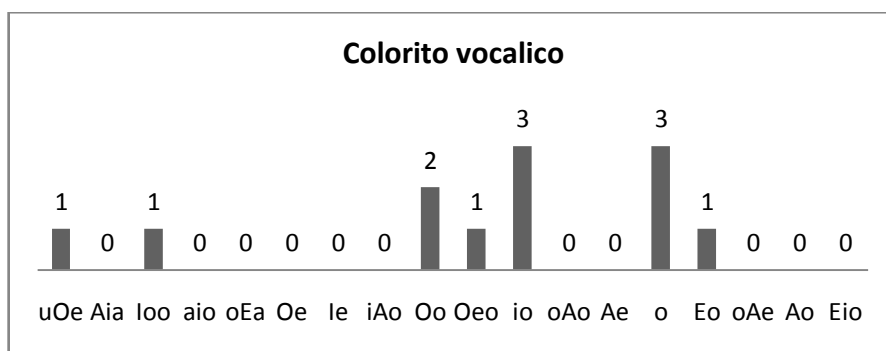
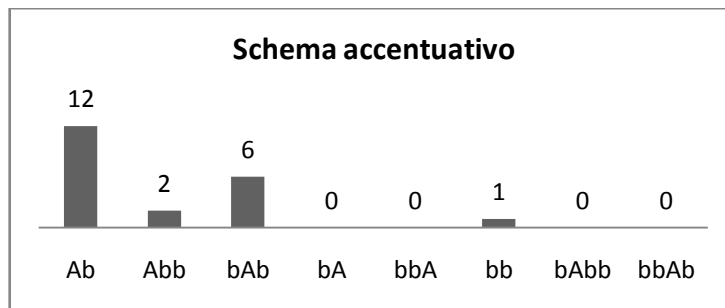
*Trittico*

Schema	N
2 6 10	3
1 4 7 10	1
1 3 6	1
3 6 10	2
1 6 8 10	1
1 4 8	1
1 4 6 8 10	1
3 6	3
1 3 5 6	1
1 4 8 10	3
3 6 8 10	1
1 6	1
2 6	1
1 4 6 10	1
2 6 8 10	3
3 7	1
1 3 5 6	2
1 4	1
1 3 6 10	1
1 3 6 8 10	2
2 4 6 8 10	1
2 4 6	1



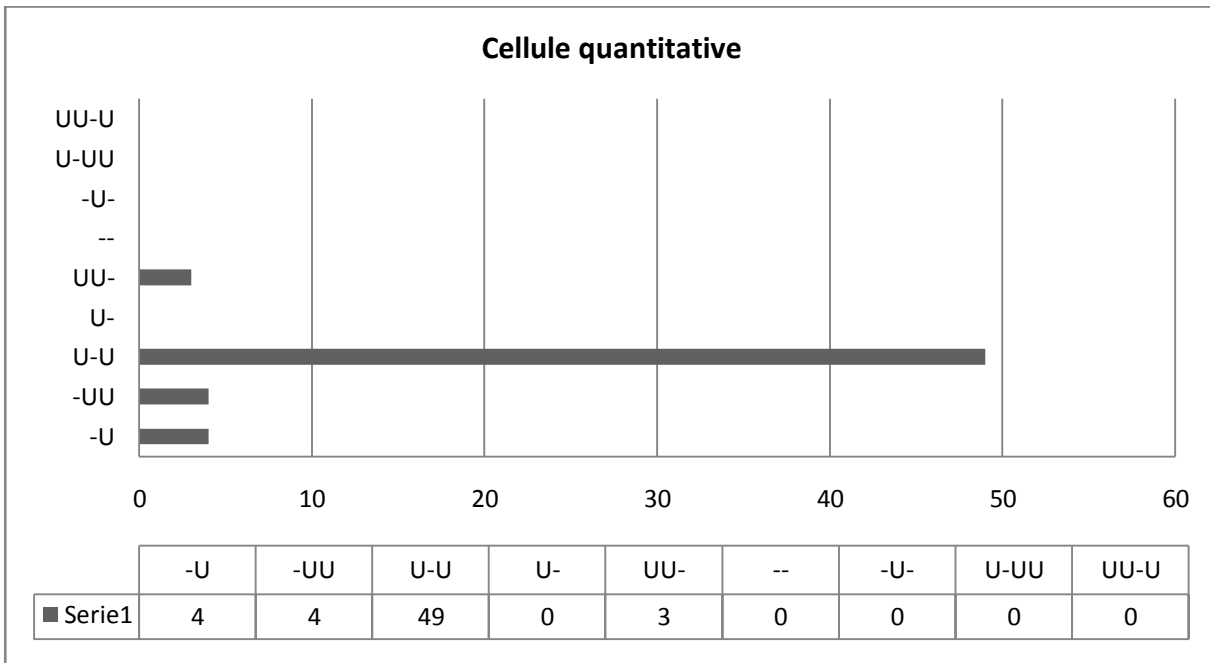
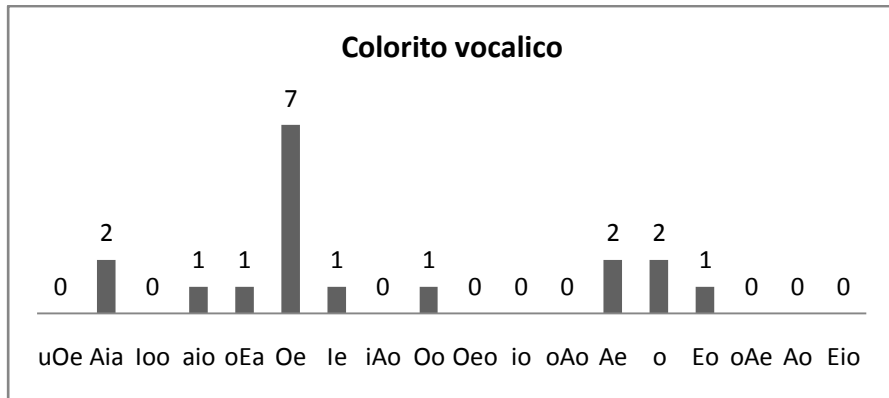
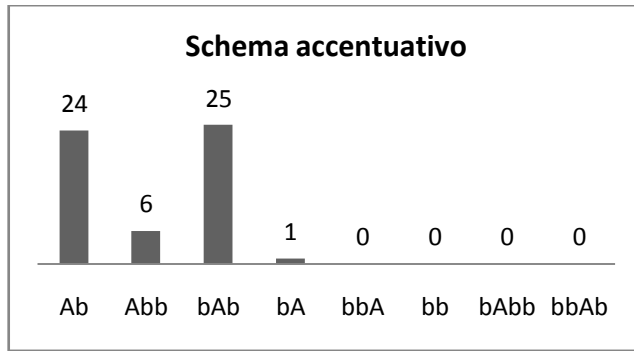
## *L'anello*

Schema	N
1 3 6 10	2
2 4 6 10	1
1 3 6	1
2 4 6 9 10	1
2 6 10	1
4 8	1
2 8 10	1
2 5 8 10	1
2 4 6 7 10	1



*Il ritorno*

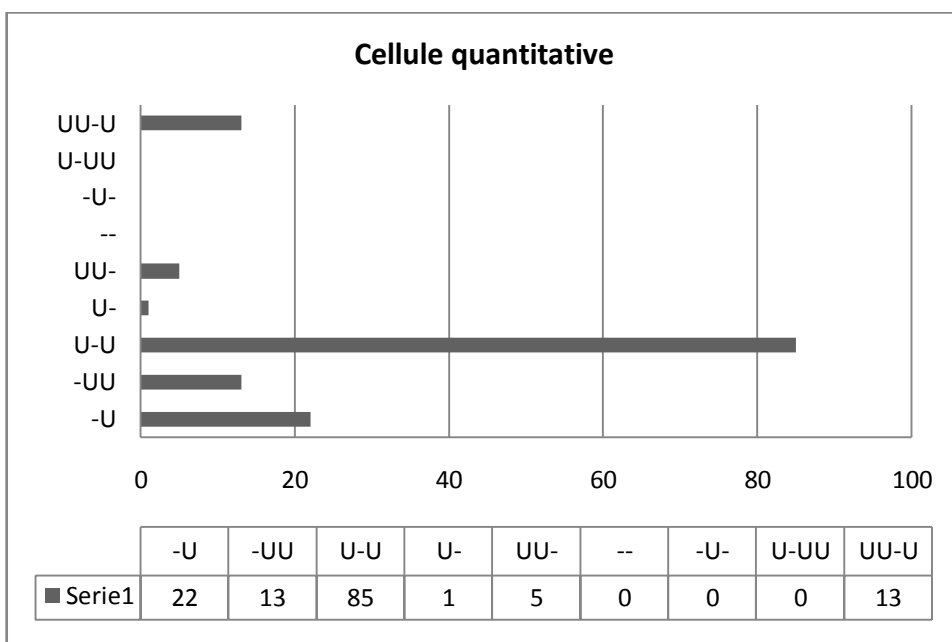
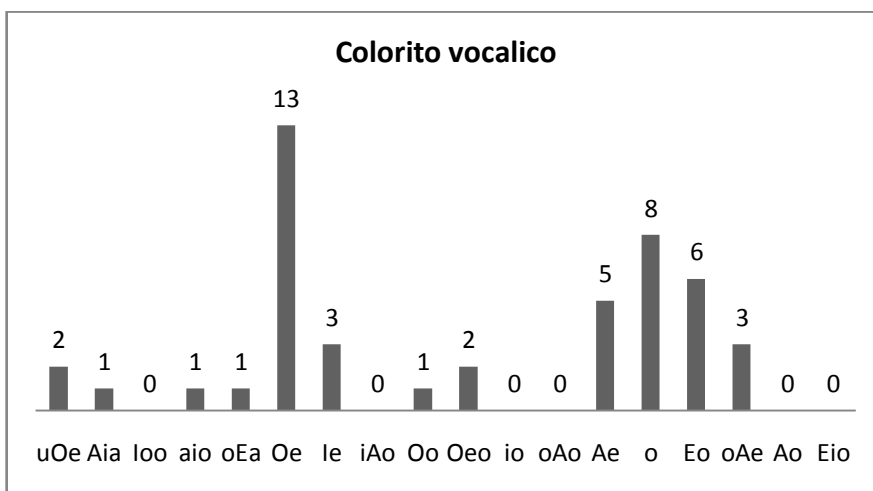
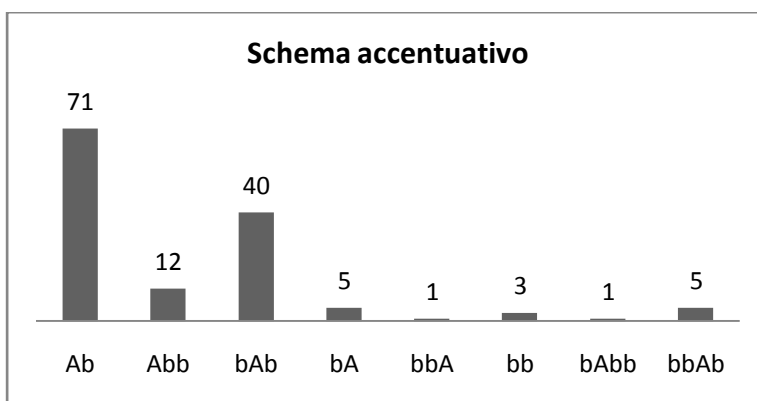
Schema	N
2 5 8	7
2 5	10
2 4 8	1
2 5    2 5	1
2 8	1
1 5	1
3 6 8	1
1 3 5 8	1
2 3 5 8	1
4 6	1





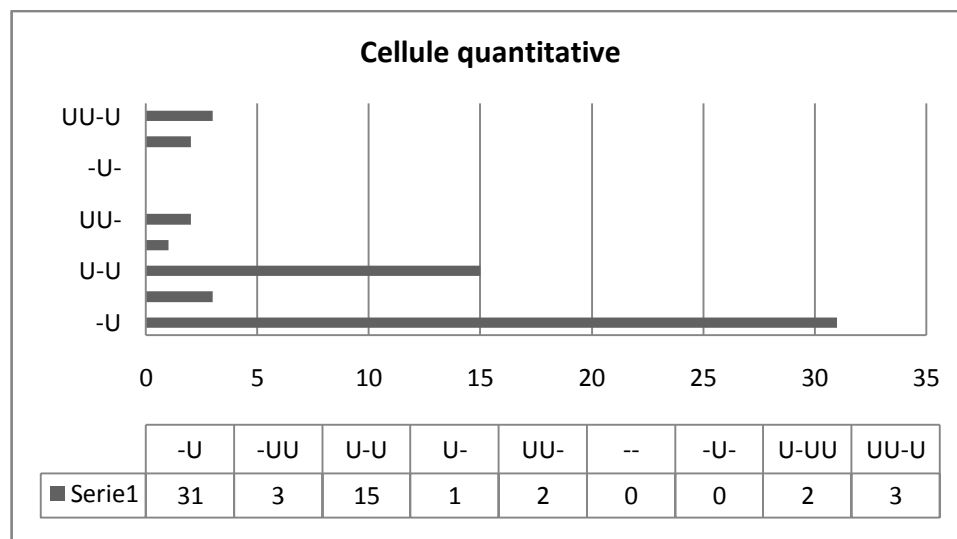
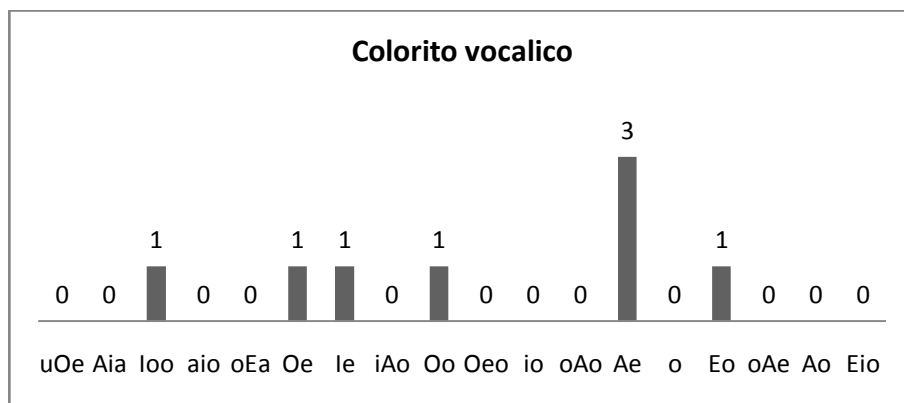
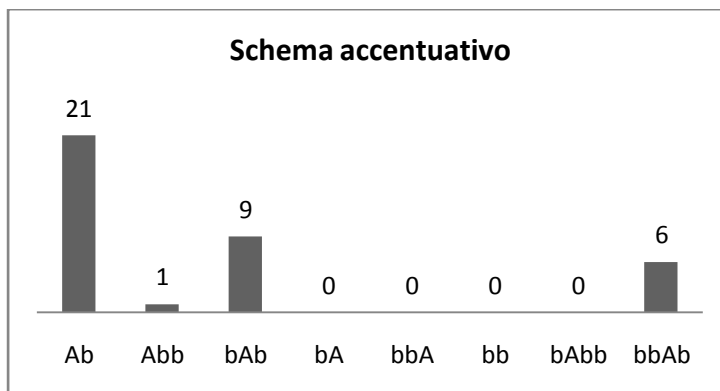
*Vigilavano le stelle*

Schema	N
3 7	2
3 6	1
1 6	1
1 4 7	7
2 5 7	1
3 6 8	1
3 5 8	1
2 5 8	19
2 4 7	3
2 7	2
2 5 6 8	1
2 4 5 7 8	1
2 5    2 5	1
3 8	2
2 6	3
3 5 7	2
1 4 8	1
1 3 7	1
1 4 6 8	1
1 3 6 8	1
1 4 6	2
1 4	1
2 5	2
1 3 5	1



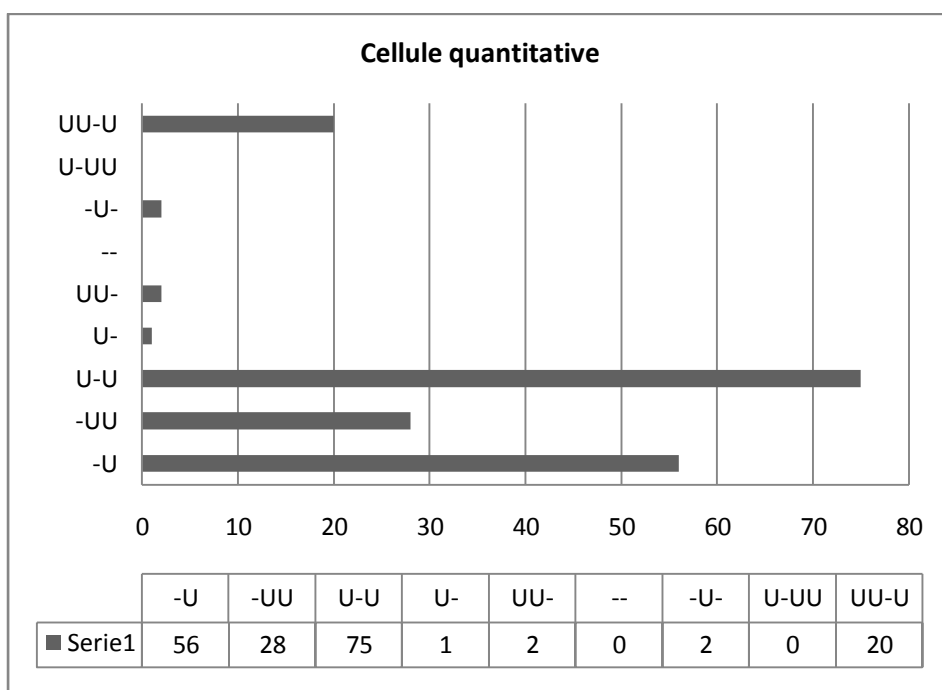
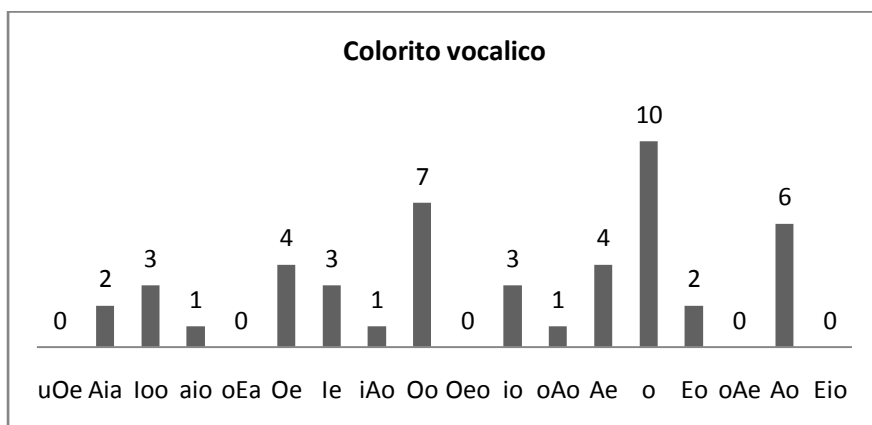
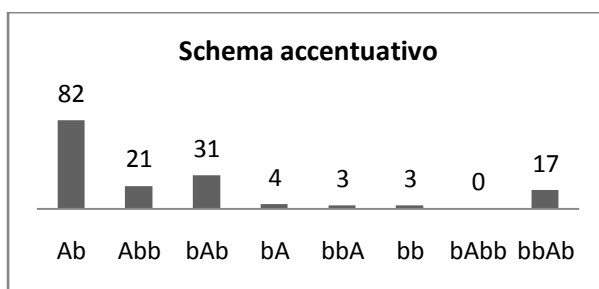
*Toblack I*

Schema	N
2 4 6 10	3
3 6 8 10	1
2 4 6 8 10	6
1 4 8 10	1
3 6 10	2
2 6 10	1



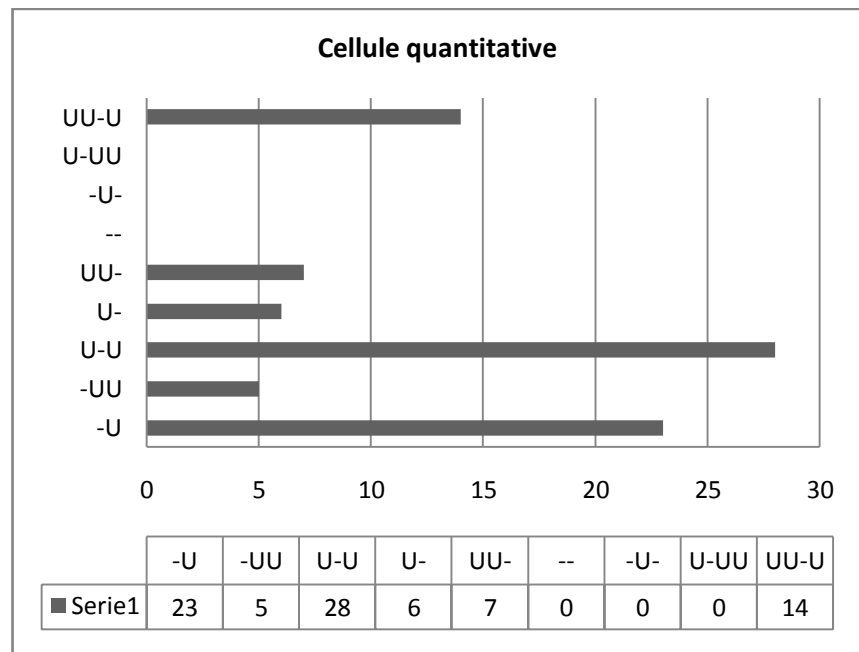
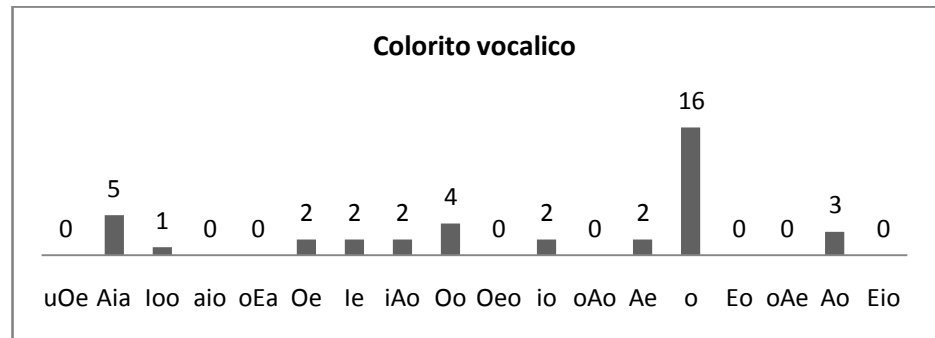
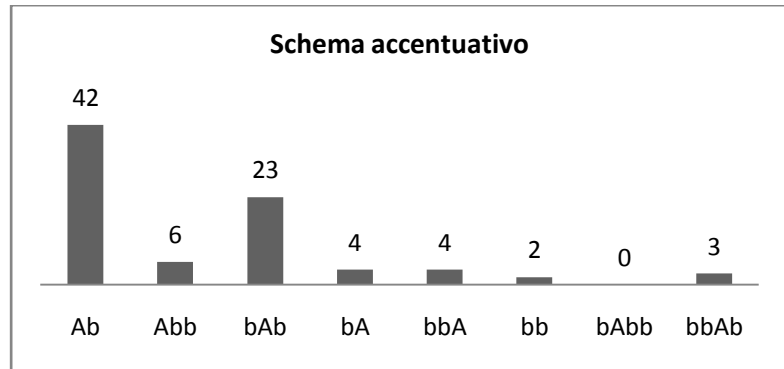
## La chiesa venne riconsacrata

Schema	N
1 4 6	3
3 5 7	2
2 6    2 6	1
3 5 7 10	1
2 4 7 10	2
2 6 9	1
1 3 6 9	1
1 2 4 7	1
1 5 8	1
1 3 6	4
1 4 7 9	1
1 4 7	2
3 7	9
3 6	1
2 4 6 8	3
3 6 8	4
2 5 9	1
2 6	4
3 5 8	1
2 5 10 12	1
2 5 7	2
1 4 6 10	1
1 5 7 10	1
2 7	1
2 6 10	2
1 4	1
2 5 6    1 3 6	1
2 7 10	1
1 3 6 10	1
1 3 7 10	1
1 2 5	1
1 2 4 6 10	1
2 4 8	1
4 7 10	1
1 4 6    2 6	1
2 5 8	2
1 4 5 7	1
2 3 5 8	1
4 6	1
2 3 6	1
2 5	1



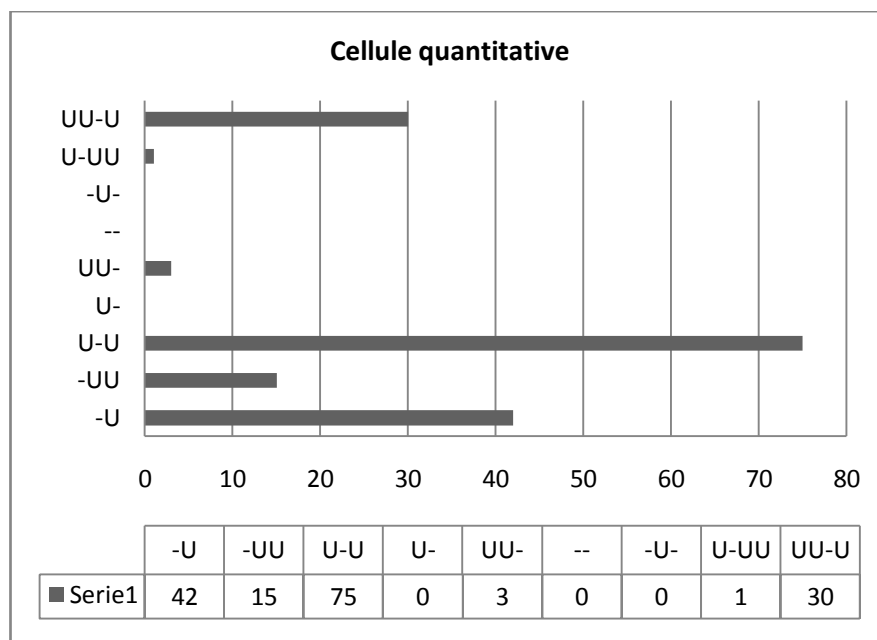
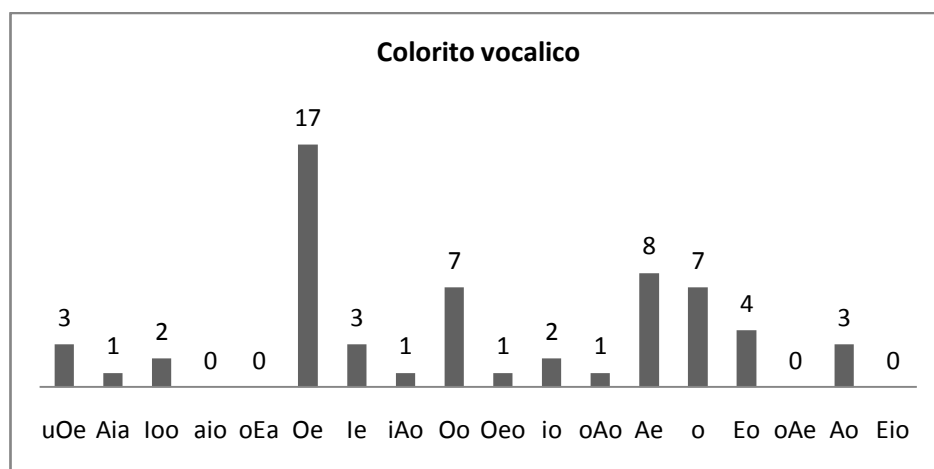
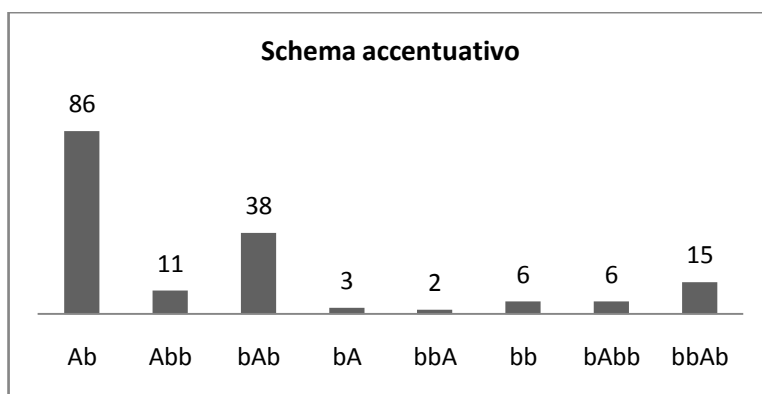
## Spleen

Schema	N
2 4 7 8	1
2 4	2
2 4 5 8	1
1 4 7	2
3 6	4
1 3	1
1 4 6	1
2 4 7	2
2	3
2 3 5 6 9	1
2 5	2
1 6	1
4 6	1
2 4 6	5
2 6	3
2 5 6	1
2 3 5	1
1 3 6 8 10	1
3 8 10	1
1 4	2
2 7	2
1 3 5 7	1
1 3 5	1
1 3 6	2
1 4 6 10	1



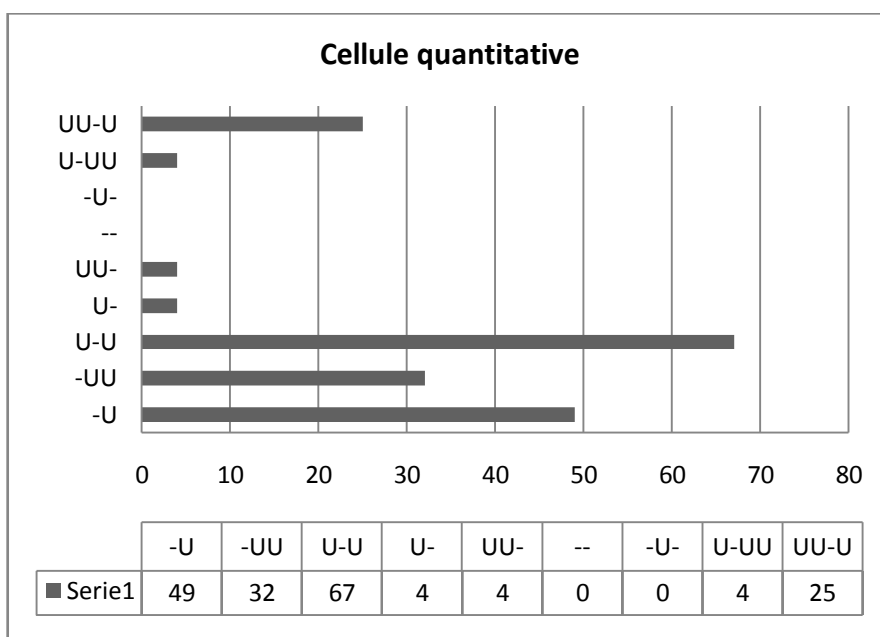
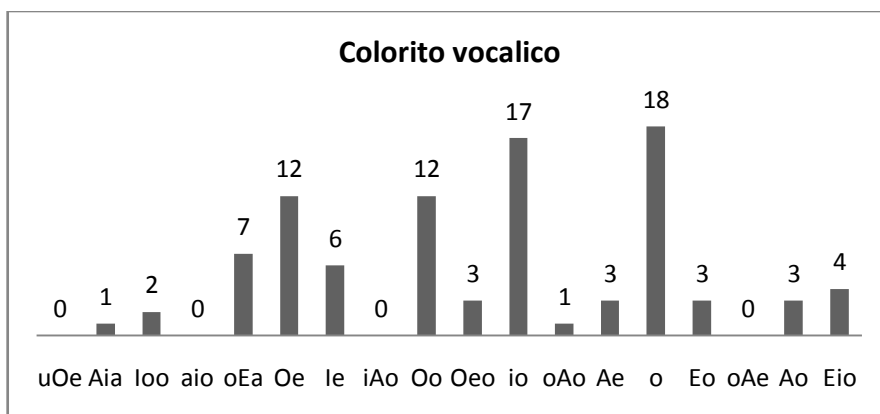
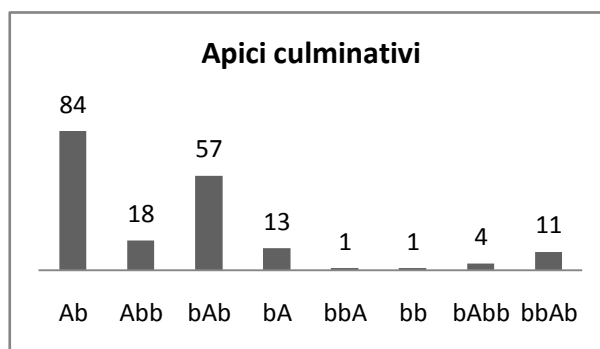
*La finestra aperta sul mare*

Schema	N
1 3 6	4
2 5	4
1 3 4 5 7	1
3 6	4
2 4 5 7 8	1
2 6	4
1 4 10	1
2 4 6	4
1 4 6	5
3 7 9 11 15	1
2 7	1
3 7	3
1 6	2
1 5 7	1
2	1
1 4    1 4	1
2 6    1 3 6	1
2 4 7	1
2 5    2 5	1
4 7	1
1 4 7	3
3 6 10	1
3 5	2
2 4 6 8	1
1 3 7	1
3 5 7	1
2 3 5 7	1
1 4 5	1
2 6 10	1
1 5 9	1
4 9	1
1 3 5    2 5	1
1 4	1
2 5 8	7
4 8	1
4 6	1
2 6    2 6	1
3 6 8 10	1
1 3	3



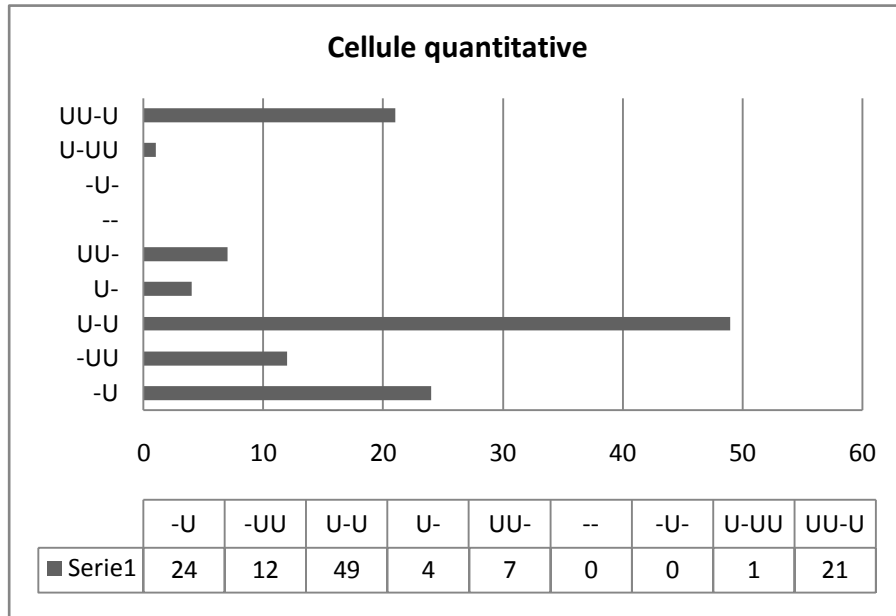
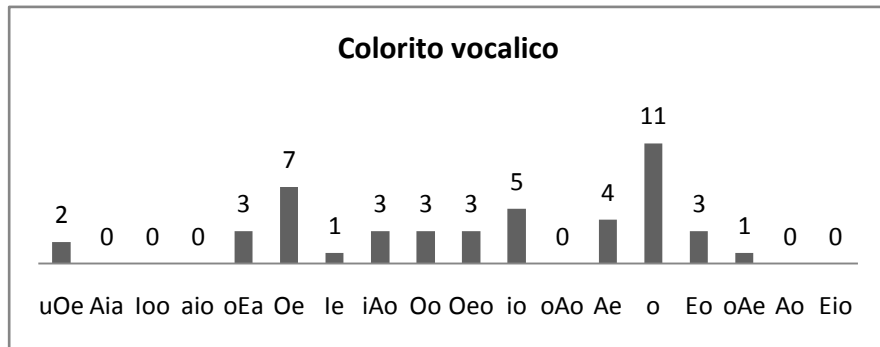
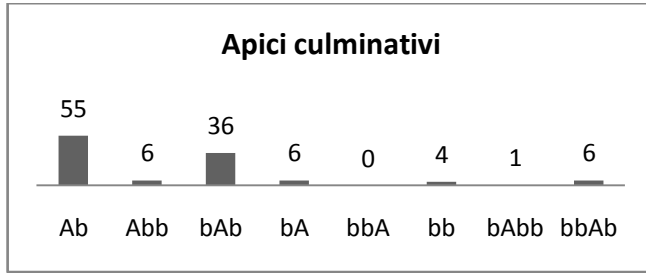
## Desolazione del povero poeta sentimentale

Schema	Totale	I
2 5 8	2	2
3 6	1	1
3 6 10   2	1	1
1 [2 6] 2 6	1	1
		<b>II</b>
2 4 6 8    2 5	1	1
3 5 8	1	1
1 5 [2 4    3 5] 2 4	1	1
1 3 7	1	1
		<b>III</b>
2 5    3    2 5	1	1
3 6 8 10	1	1
4 6 10	1	1
2 5    2 5	1	1
3 6    2 6	1	1
3 5 7 9	1	1
1 3 6 10	1	1
1 4 5 8	1	1
1 4 6    2 6	1	1
		<b>IV</b>
1 5    1 3 5	1	1
2 5	1	1
2 4 6 10    2 3	1	1
1 2 4 5	1	1
2 4 8    1 4 8	1	1
2 4 7 10	1	1
3 6 10	1	1
2 6    1 3 6	1	1
2 3 5 6	1	1
2 7    2 5 8	1	1
1 3 5 7    2    1 3 5 7	1	1
		<b>V</b>
2 4 9    3 5    1 5	1	1
5 9    1 5	1	1
1 3 5    2 4 6    3 6	1	1
		<b>VI</b>
1 3 6    1 3 6	1	1
1 3 5    2 5    2	1	1
4 7 10	1	1
1 4 7 10 13	1	1
3 5    1 5	1	1
1 5	1	1
1 5 10	1	1
3 5 10    1 3	1	1
2 5 7	1	1
3 7	1	1
		<b>VII</b>
1 3 6    1 4 6	1	1
1 5 7 10    2 5	1	1
2 4 6 10	3	2
2 5 7 10	2	1
		<b>VIII</b>
3 7 10	1	1
1	1	1
1 3 6	1	1
2 4 7	1	1
2 5 7 [10    2	1	1
1 3 4 6	1	1



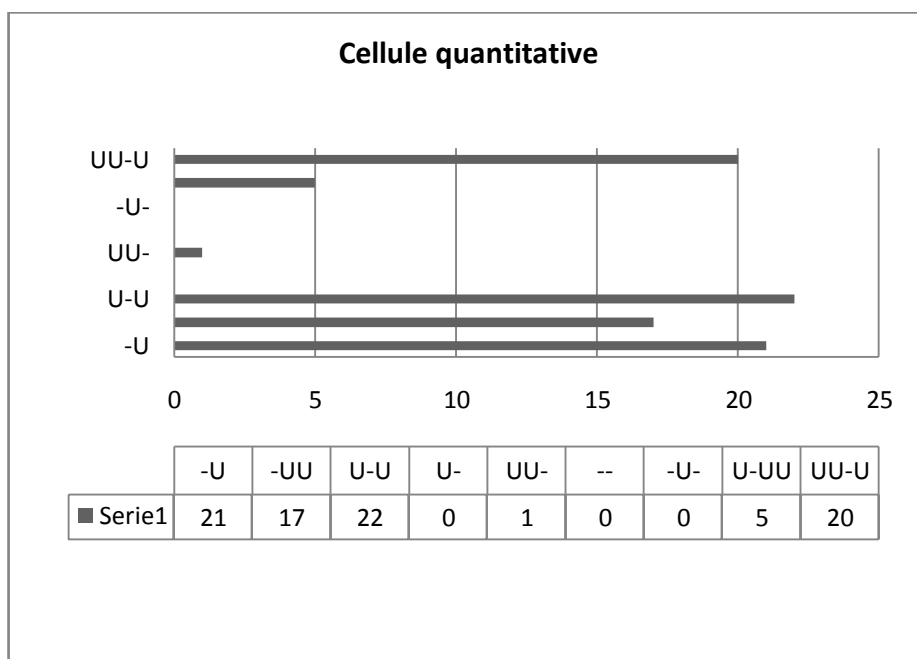
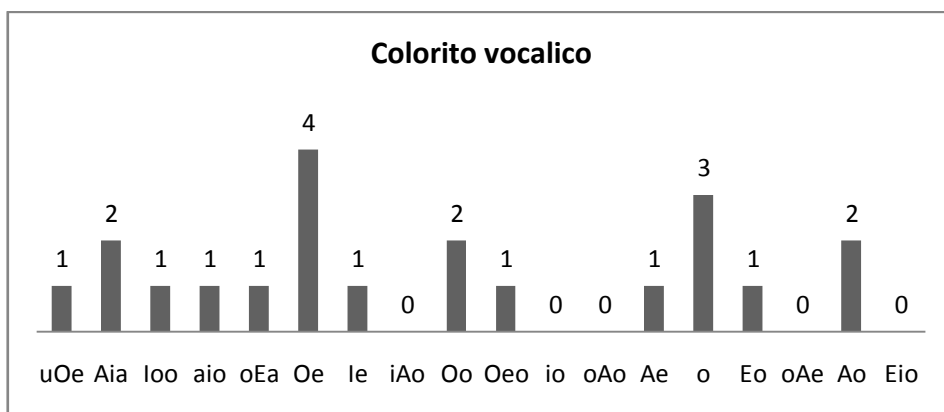
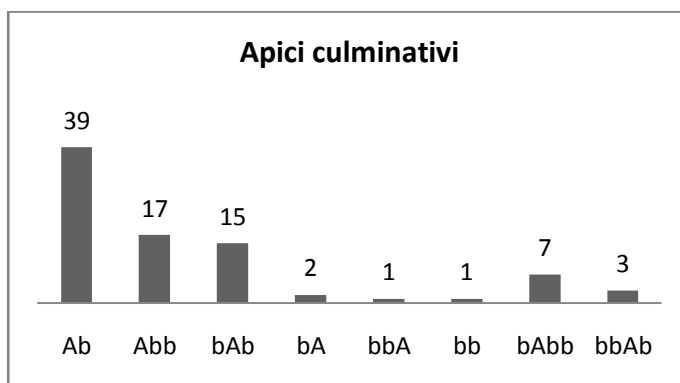
*Sonata in bianco minore*

Schema	Totale	I
2 5 8	10	6
2 5    2 5	1	1
1 7	1	1
3 7	8	2
3 5 7	2	1
1 2 6	1	1
2 5	2	1
4 8 10	1	1
3 7 10	1	1
1 4 6	1	1
		<b>II</b>
2 5 8	10	4
2 3 5	2	2
2 4 6	1	1
4 6 9	1	1
1 4 8	2	2
2 4 8	1	1
3 5 8	1	1
2 4 6 8	1	1
4 8	1	1
3 7	8	1
2 3 7	1	1
		<b>III</b>
1 3 7	2	2
3	1	1
3 7	8	5
1 3 5 7	3	3
3 7 11	1	1
2 5	2	1
2 4 6 10	1	1
3 5 7	2	1



*Sera della domenica*

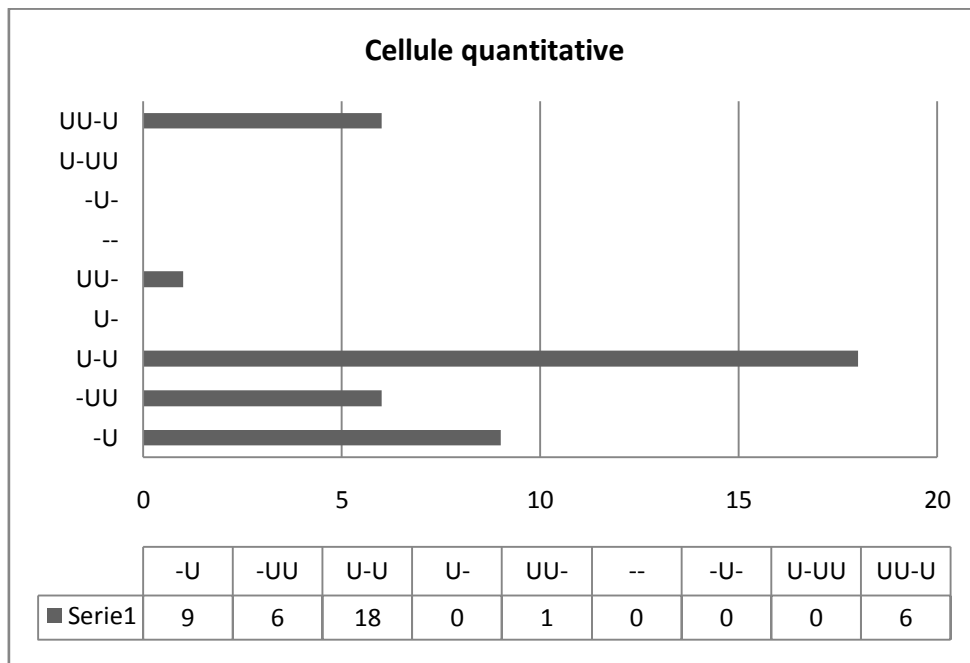
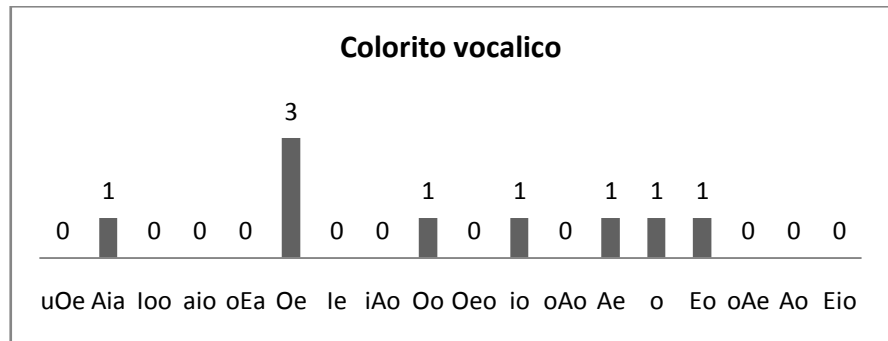
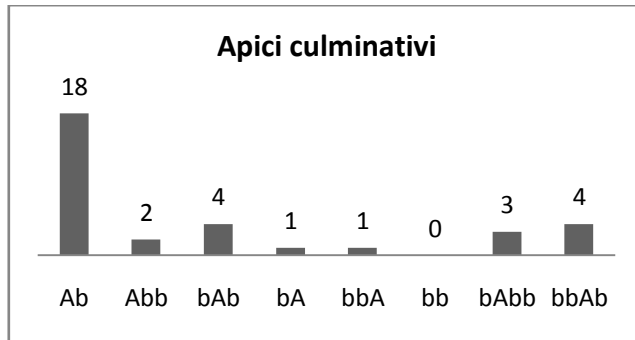
Schema	N
1 4	2
4 6 10	3
1 6	2
1 6 10	2
2 4 7	2
2 4 6 10	2
2 4	2
3 5	1
3 6 10	2
1 4 6	3
3	1
1 4 6 10	2
2 6	3
1 3 6	1
2	2
2 6 10	1
2 4 6	1
3 5 8	1
3 7 10	1
3 5 7	1
4 8 10	1
1 4 7	1
2 5	1





*La liberazione*

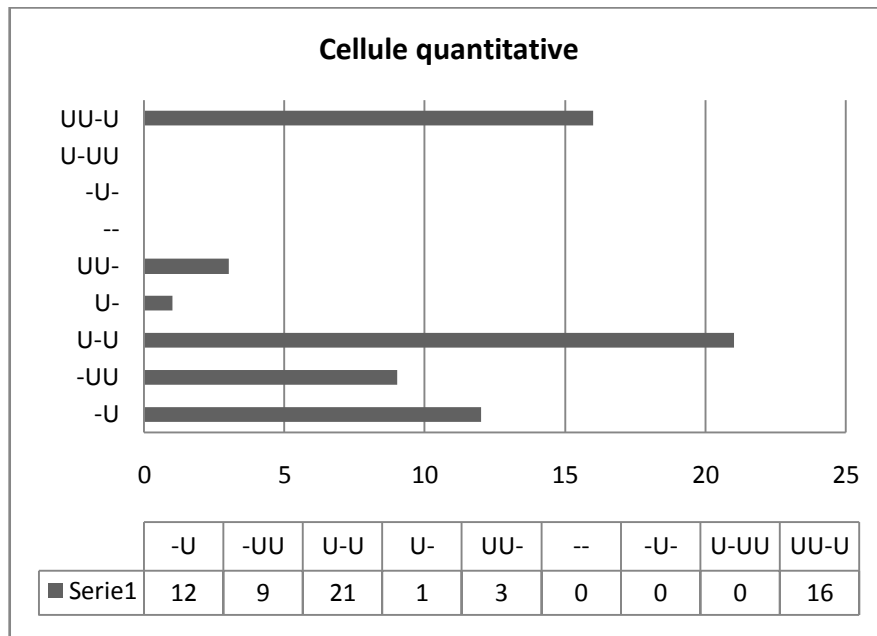
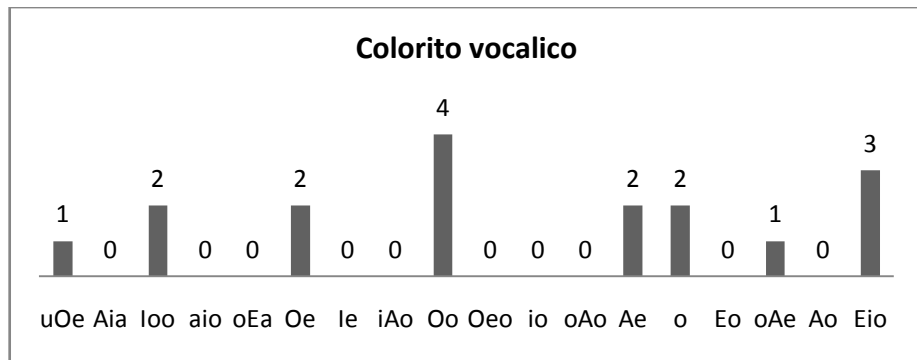
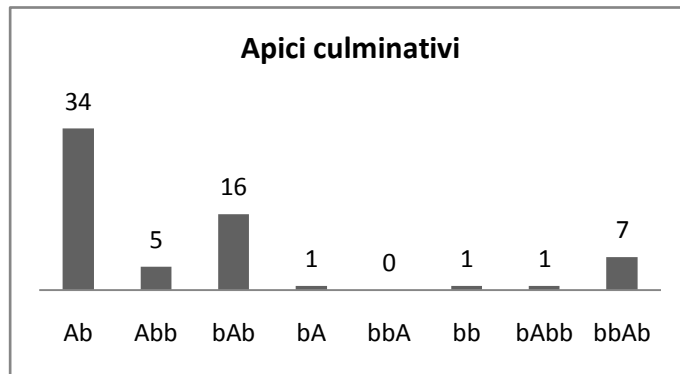
Schema	N
4 6	1
2 7	1
1 3 5	1
2 4 7 10	1
3 5 7	1
3 5	1
3 5 7 10	1
1 3 6 8 10	1
3 5 9	1
2 6	3
2	1
2 5 8 11	1
2 5	1
1 6	1
1 5 8	1



	-U	-UU	U-U	U-	UU-	--	-U-	U-UU	UU-U
■ Serie1	9	6	18	0	1	0	0	0	6

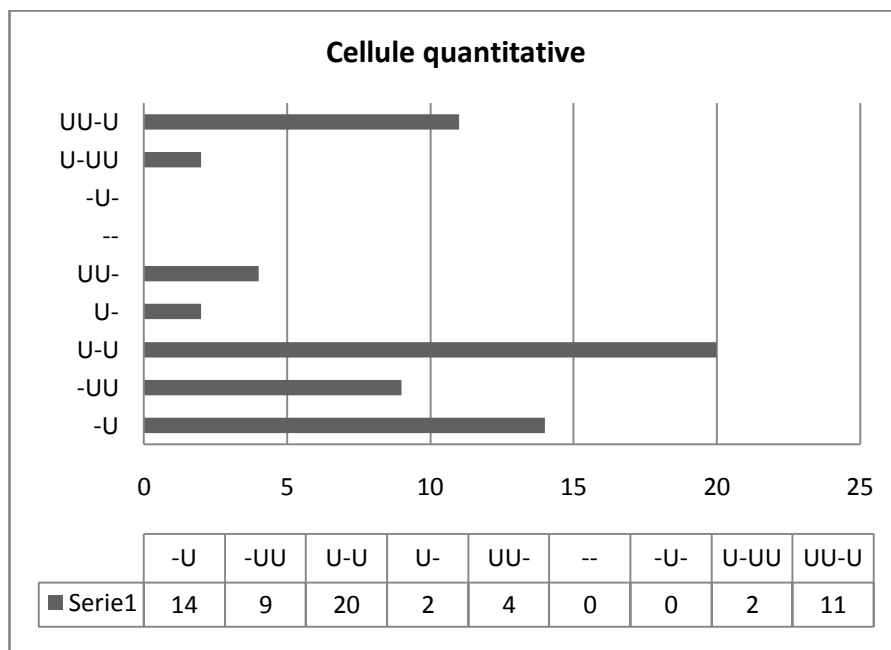
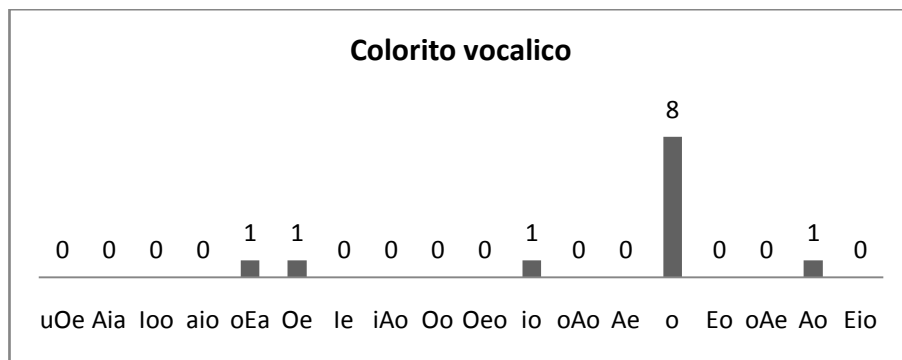
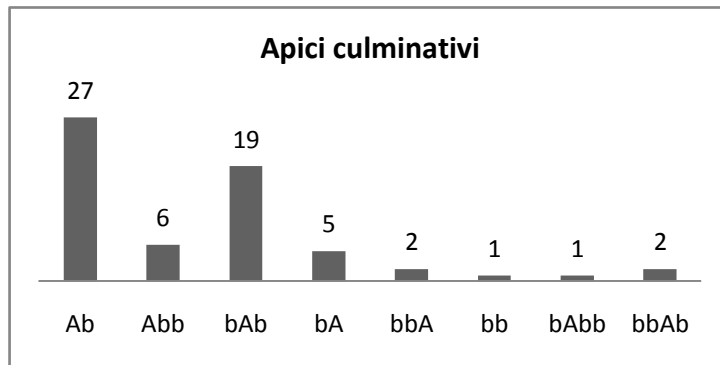
*Elemosina nel sonno*

Schema	N
1 4 7	2
2 5 8	1
3 8	1
1	3
2 6 10	1
1 6	2
4 6 10	1
1 4	2
1 4 6 9	1
2 4	1
4 6	1
3 6	1
2 4 6	1
2 7	2
2	2
1 3 8	1
2 6	1
4	1
1 3 7	1
1 3 6 10	1
1 5	1
3 5 7 10	1
2 4 6 10	1
2 5	1
1 4 9	1



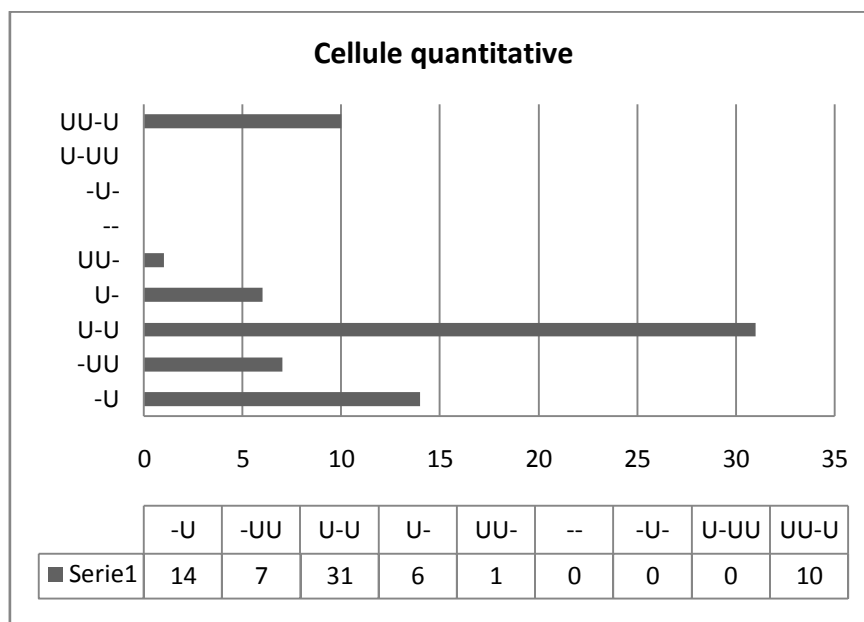
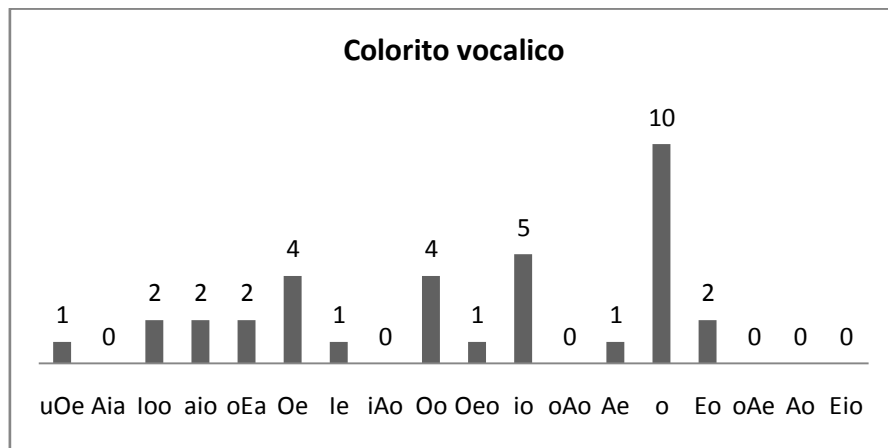
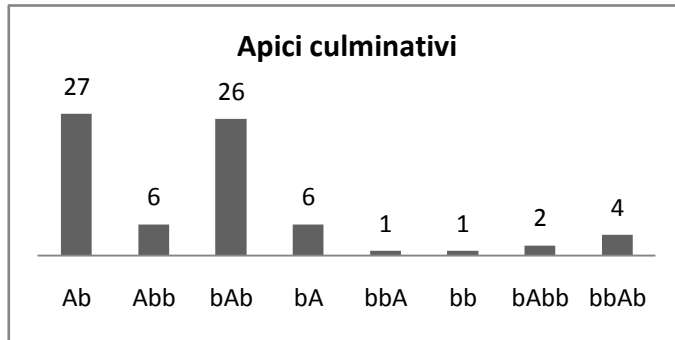
*Le illusioni*

Schema	N
2 6 7	1
4 8	1
1 4 8	1
3 6 10	2
2 4 7 10	1
2 6 8	1
2 4 6	5
1 3 7	1
1 6	1
1 4 7 10	1
1 5	1
1 3 6 10	1
2 4 8	1
3 6 8 10	1
2 5	1
1 4 7	1
2 6	1
2 5 7 10	1
3	1
2 5 7	1
1 4	1



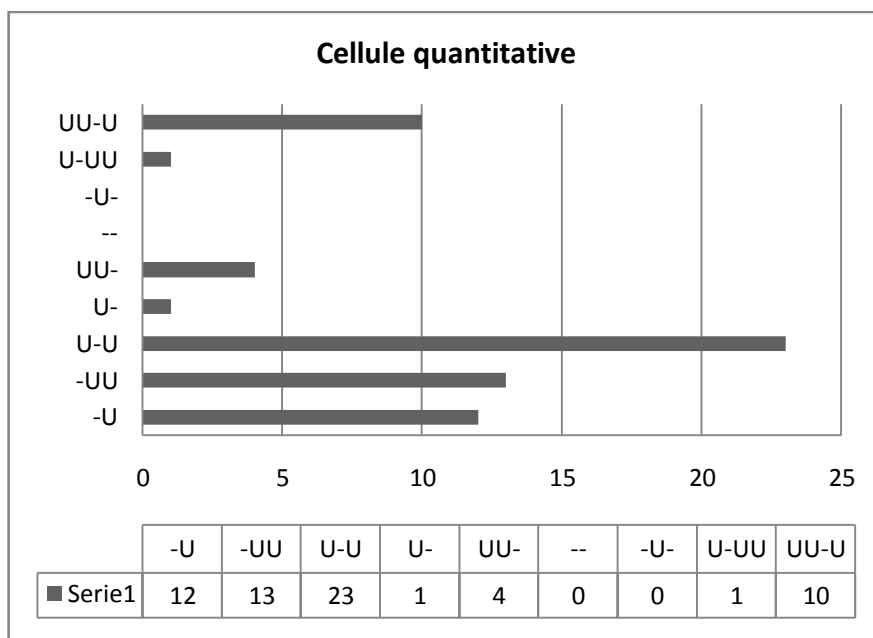
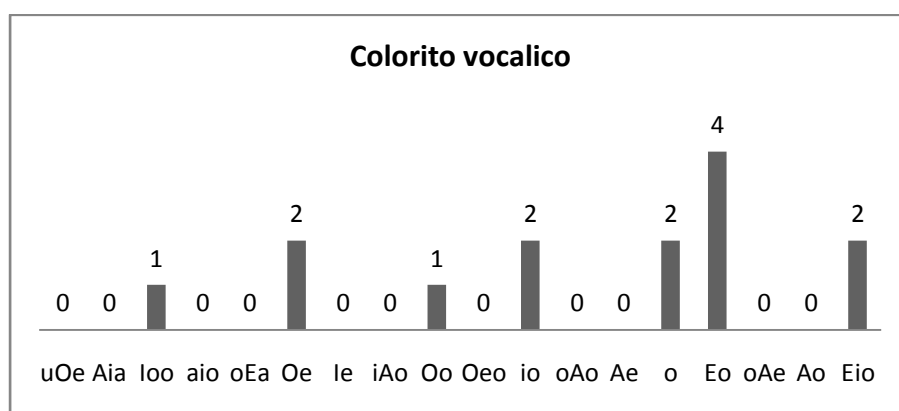
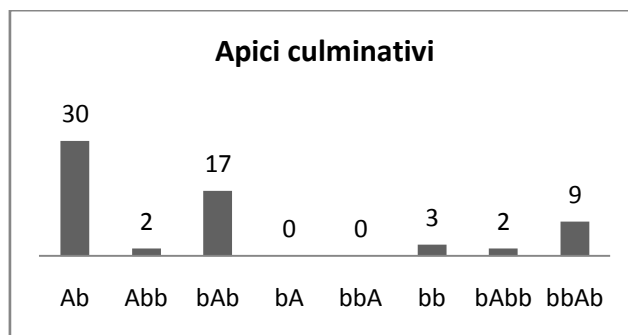
*Dialogo di marionette*

Schema	N
2 4 8	2
3 6 7	1
2 5 8	2
2 6	3
3 6	1
1 4 6	3
3 6 8	1
2 4 7	1
2 5 7	1
1 3	2
2 4 6	1
2 6 9	1
3 5 7	1
2	6
4	1
4 8	1
1 3 5 8	1
1 4	1
1 4 8	1
1 4 6 8	1
2 5	1
2 3 6 8 10	1
1 3 6	1



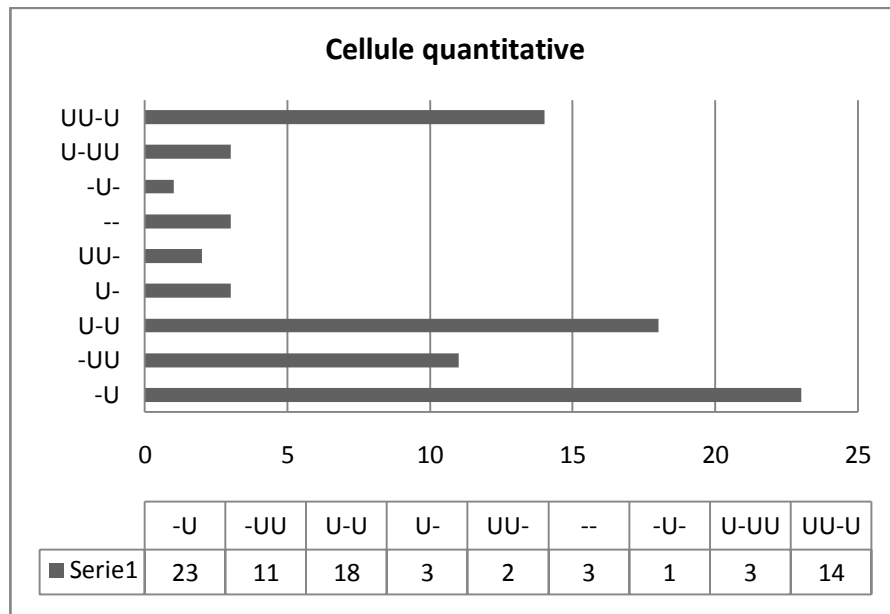
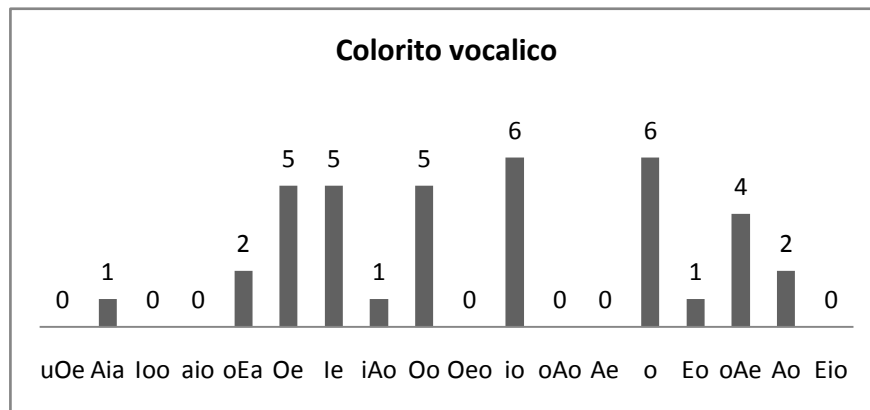
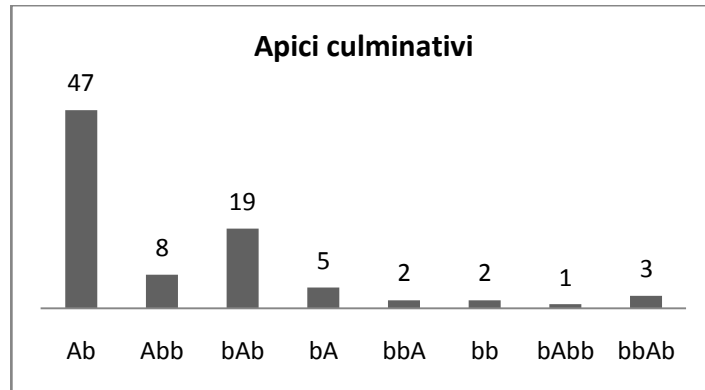
*Stazione sesta*

Schema	N
2 5 8	1
1 4	2
3 6 8 10	1
2 4 7	1
2 4 8	1
2 6 8 10	1
2 5 10	1
2 4 6 10	1
3 6	2
2 4 8 10	2
1 4 9	2
3 6 9	1
1 3 6	2
1 4 7	1
2 4 10	1
4 8	1
2 7	1
3 6 10	1
2 4 7 10	1



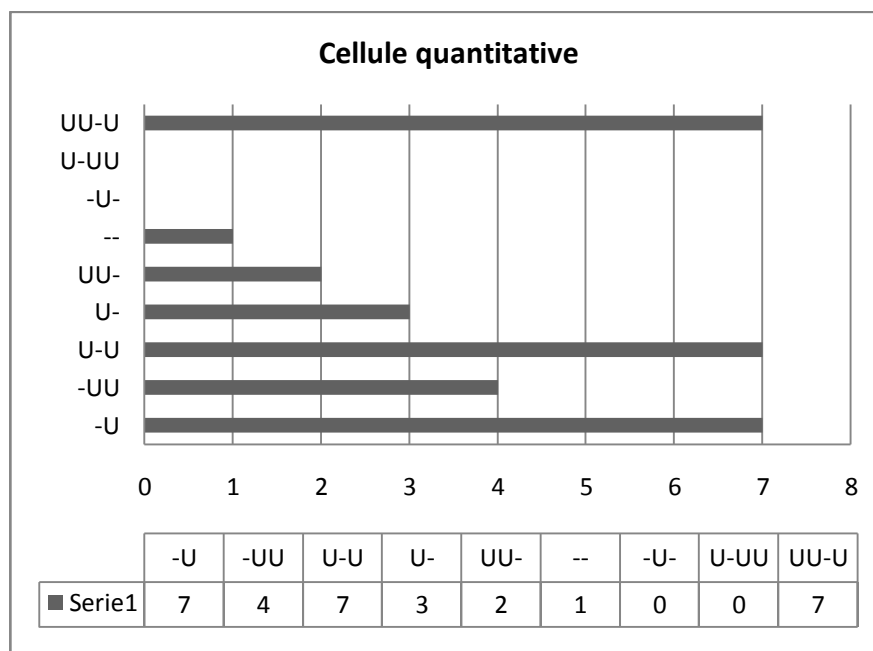
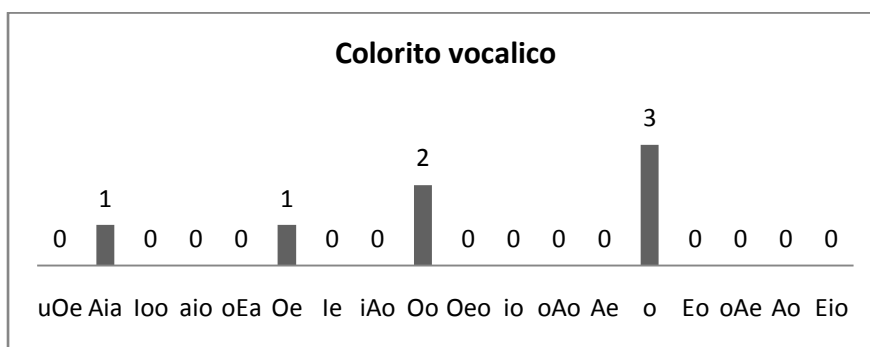
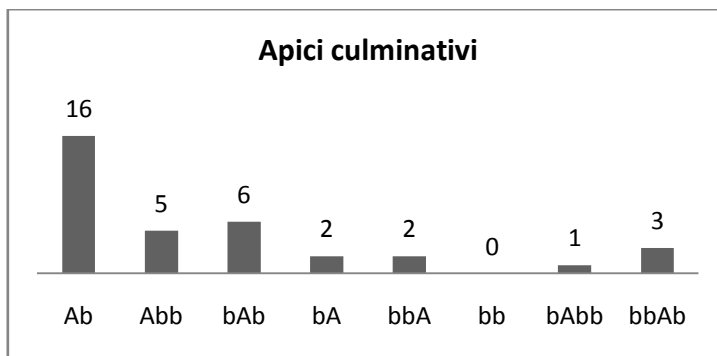
## *L'ultimo sogno*

Schema	N
2 4 8	2
2 4 6 10	1
2 5	2
3 5 8	1
1 4 7 10	1
1 4	1
1 3 6	2
4 6	2
1 4 5 8	2
1 6	2
4 8	1
2 4 6	1
3 5	1
3 5 7 9	1
1 4 6	2
3 6 8	1
2 4 8 10	1
2 5 8	1
4	1
2 5 6 8	1
3 6 8 10	1
4 7 10	1
1 3 7 10	1
1 3	1
2 4 5 8	1
2 5 6	2
1 5	1
1	1



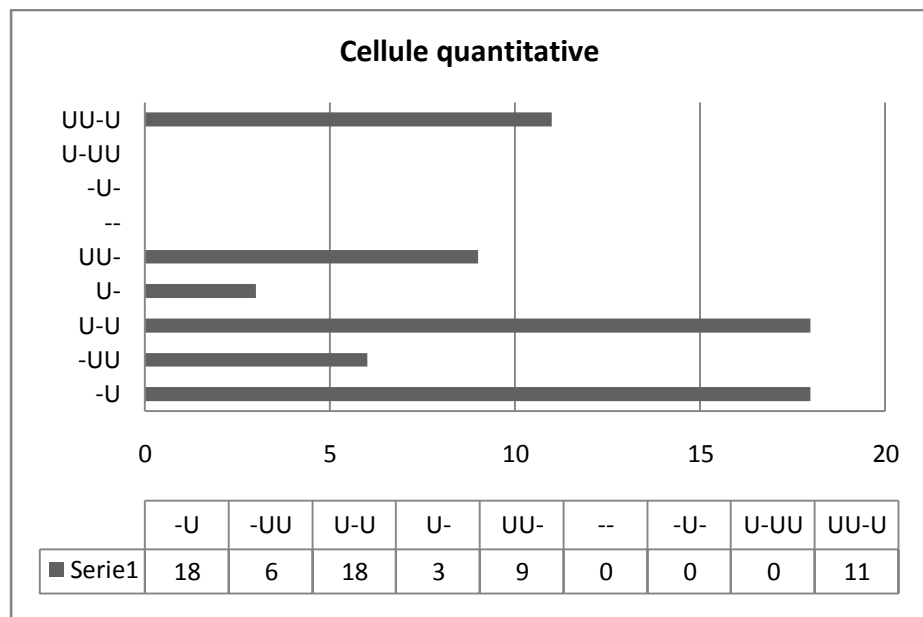
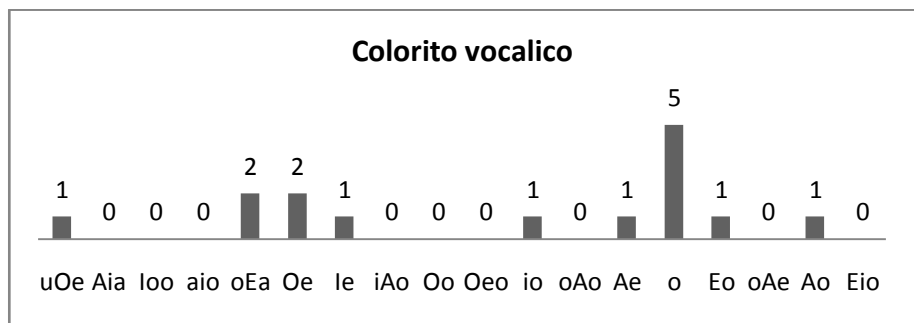
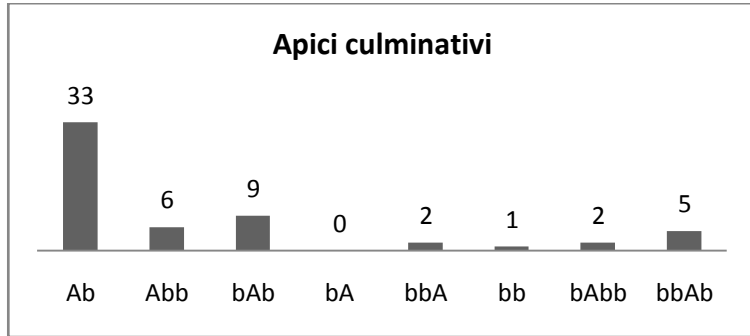
*Castello in aria*

Schema	N
2 4 7	1
1 5	1
1 6	2
3 7	1
1 3 6 8	1
1 3 6	2
3 6 7	1
2 5 7	1
1 4 6 7	1
3 6	2
1 4 5 7	1
1 4 7	1
2 6 10	1



*Scena comica finale*

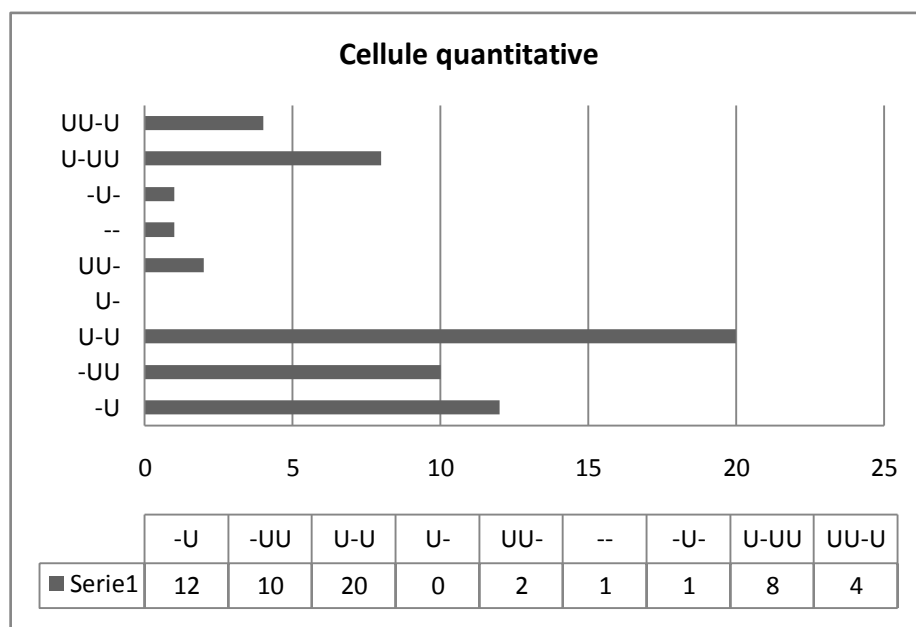
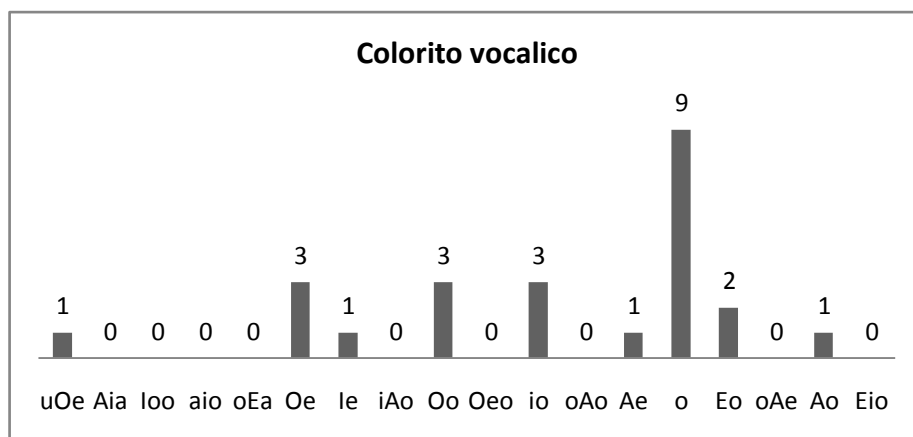
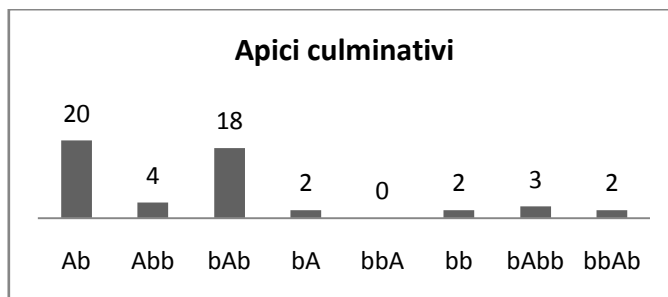
Schema	N
1 6 10	1
3 6	3
2 6	2
4 10	1
2 6 8 10	2
2 4 7	1
1 4 6 10	1
3	1
3 6 10	1
1 4 6	1
2 4 7 9	1
1 6	1
3 4 7	1
4	1
2 4	1
3 5 7	2
1 4	1
1 4 8 10	1
3 7 10	1
1 3	1
2 4 6 10	1
2 4 6 8 10	1
2	1





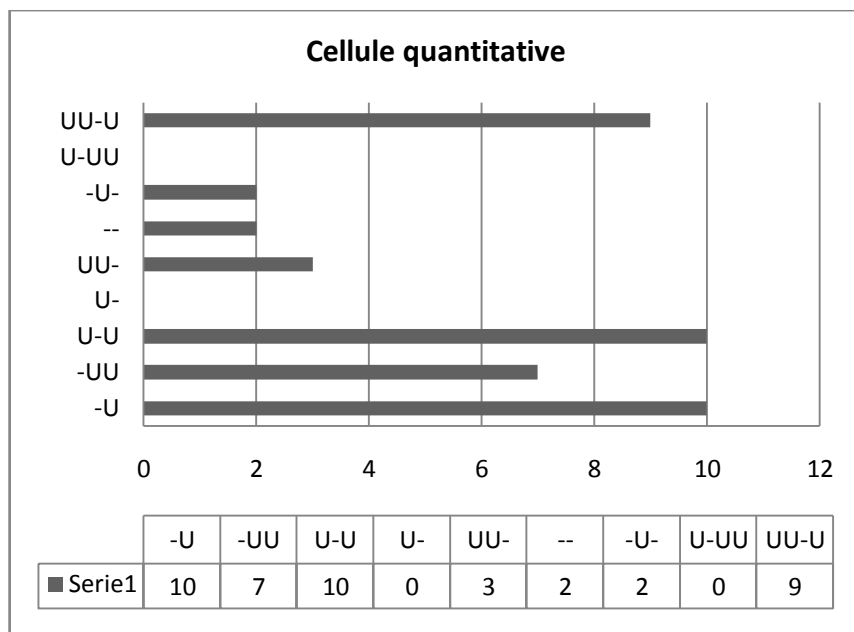
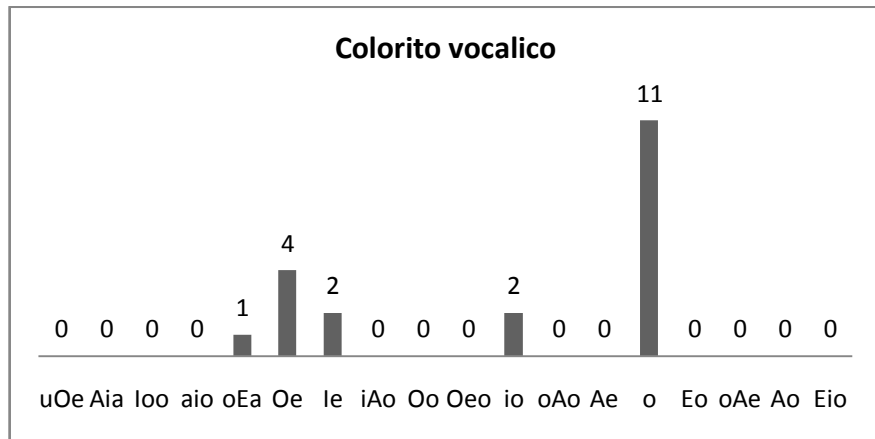
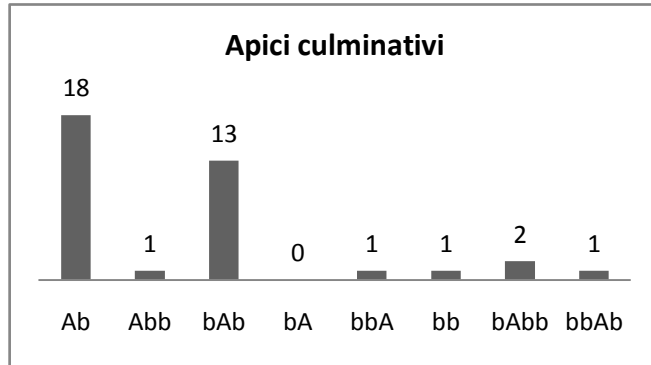
## Bando

Schema	N
2 4 6 10	1
2 4 6	1
1 3 5 8	1
2 6	1
2 6 10	3
2 5	2
1 3 5	1
2 5 6	1
2 5 8	1
1 4 8	1
1 4 7	2
1 4 8	1
1 4 6 10	1
1 4 5 7	1
1 4 6	1
1 6	1
2 4 7 10	1
1 3 7	1
2 4 6 7 8 10	1
1 6	1
2	1



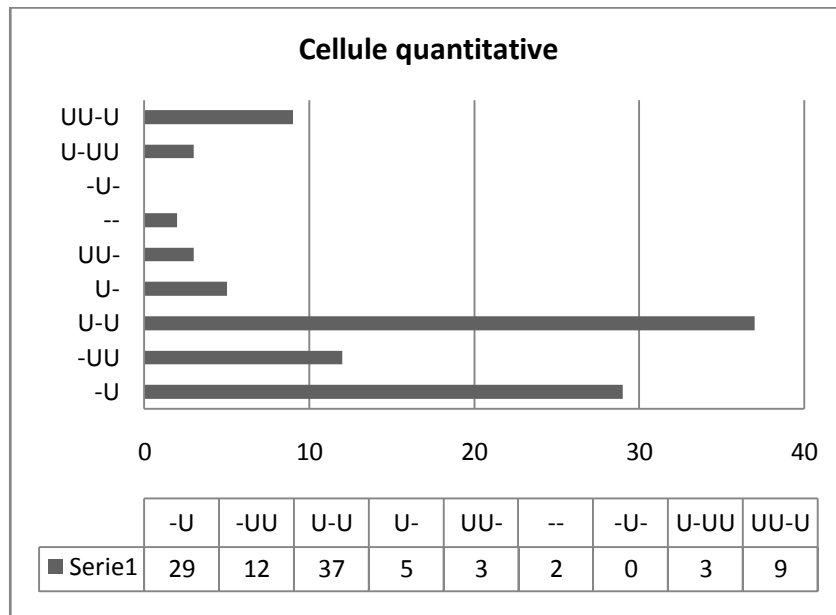
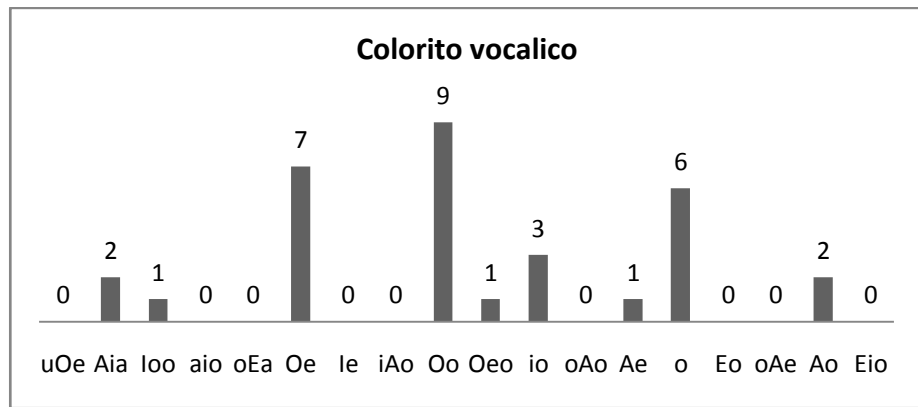
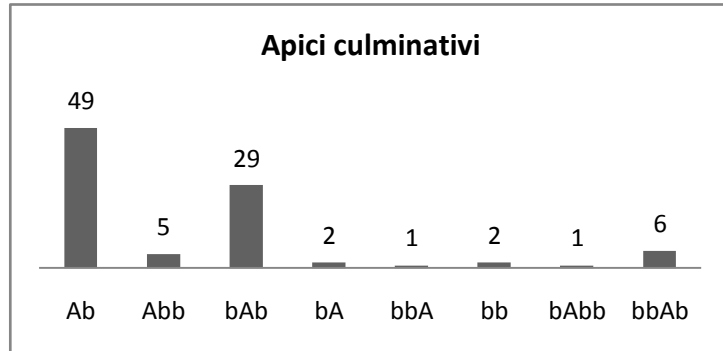
*Il sentiero*

Schema	N
1 4 6 7	1
1 3 6 9	2
3 7 8	1
2 4 7	1
2 4 6 9	1
2 6 9	1
3 6 9	2
2 5 8	1
2 6 7	1
2 6 8	1
1 3 5 8	1
1 3 5 6 9	1
1 4 7	1
1 3 7	1



*La morte di Tantalò*

Schema	N
1 3 6	2
1 4 6 8 10	1
2 6 10	2
2 5 8 10	1
4 7 10	1
1 4	1
1 5 7 10	1
2 5 7    1 4 7	1
1 3 8	1
1 4 6 10	1
2 3 5 <sup>v</sup> 8	1
2 3 5 7	1
3 5 7 9	1
2 4 8	1
3 5    3 5	1
2 4 6 8	2
4 6 10	1
1 5 8	1
4 6 9	1
5 7	1
2 4 6	2
2 4 7	1
1 3 5 6 7	1
2 6	1
2 4 7 10	1
2 5 9	1
2 4 6 9	1
3 6 8 10	1
3 7	1
2 5	1



## APPENDICE III

### VERSI SILLABICI

#### 1. Istruzioni per la lettura dei grafici

Nella prima sezione dell'appendice 3 si riportano le quantità numeriche di ciascun verso e con il simbolo // si indicano i valori pari a zero. I versi sono suddivisi in categorie in base alla loro natura sillabica ed incolonnati in modo tale da mostrare la loro frequenza in ciascun componimento versoliberistico riportato nella prima colonna di sinistra.

La seconda sezione dell'appendice ha l'obiettivo di tracciare graficamente l'evoluzione dei versi sillabici lungo la produzione versoliberistica corazziniana. I versi liberi sono suddivisivi in tre tabelle dedicate ciascuna ad una macro suddivisione versale: *ipermetri, dall'endecasillabo al senario*,<sup>995</sup> *brevi*. I versi di ciascuna macro suddivisione sono riportati nella parte bassa della tabella affiancati dal simbolo che li rappresenta nel grafico.

Queste tre tabelle si duplicano per fotografare l'intera produzione versoliberistica corazziniana: le prime tre tabelle comprendono la produzione da *Romanzo sconosciuto* a *Sonata in bianco minore*, le successive tre quella da *Sera della domenica* a *La morte di Tantalo*.

#### 2. Valori numerici

Componimento	Versi lunghi	Versi doppi	Versi composti	Tredecasillabi	Dodecasillabi
Romanzo sconosciuto	//	//	//	//	//
La tipografia	//	//	//	//	//
Trittico	//	//	//	//	//
L'anello	//	//	//	//	//
Il ritorno	//	1	//	//	//
Vigilavano le stelle	//	1	//	//	//
Toblack I	//	//	//	//	//
La chiesa riconsacrata	//	3	//	1	//
Spleen	//	//	//	//	//
La finestra aperta	1	5	//	//	//
Desolazione	1	6	17	//	//
Sonata in bianco	//	1	//	//	1

<sup>995</sup> Per questa seconda suddivisione abbiamo optato questa terminologia piuttosto che quella di *versi lunghi* perché quest'ultima accezione si prestava ad essere fraintesa con il verso lungo vero e proprio riportato nella categoria dei *versi ipermetri*.

Sera della domenica	//	//	//	//	//
La liberazione	//	//	//	//	1
Elemosina nel sonno	//	//	//	//	//
Le illusioni	//	//	//	//	//
Dialogo di marionette	//	//	//	//	//
Stazione sesta	//	//	//	//	//
L'ultimo sogno	//	//	//	//	//
Castello in aria	//	//	//	//	//
Scena comica finale	//	//	//	//	//
Bando	//	//	//	//	//
Il sentiero	//	//	//	//	//
La morte di Tantalò	//	2	//	//	//

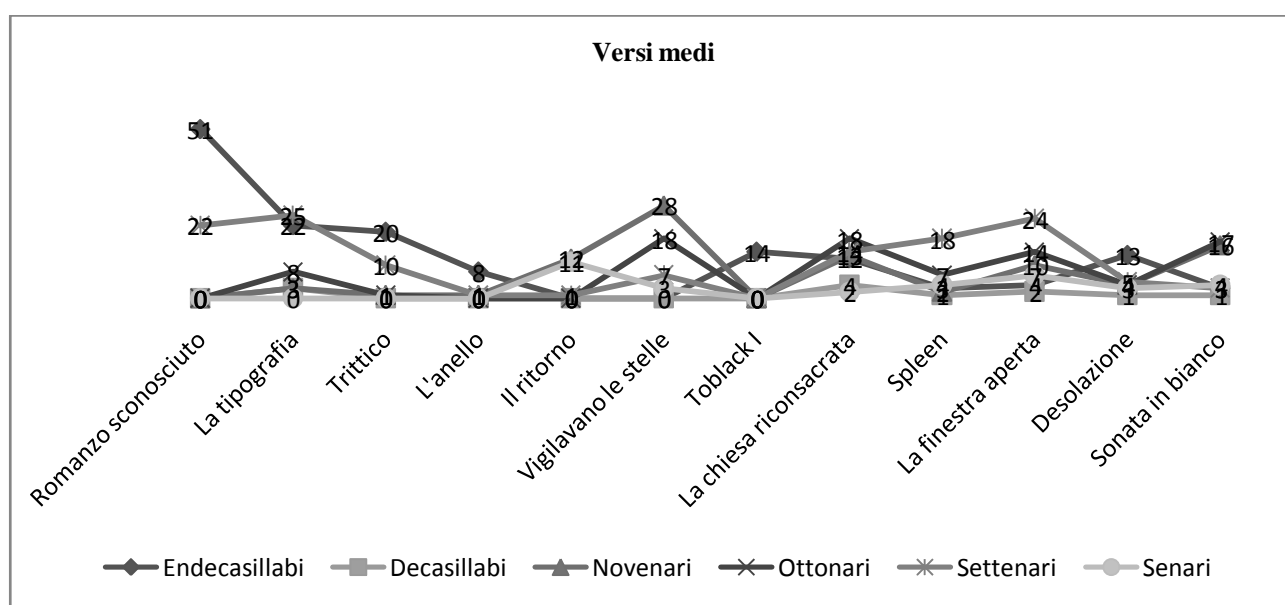
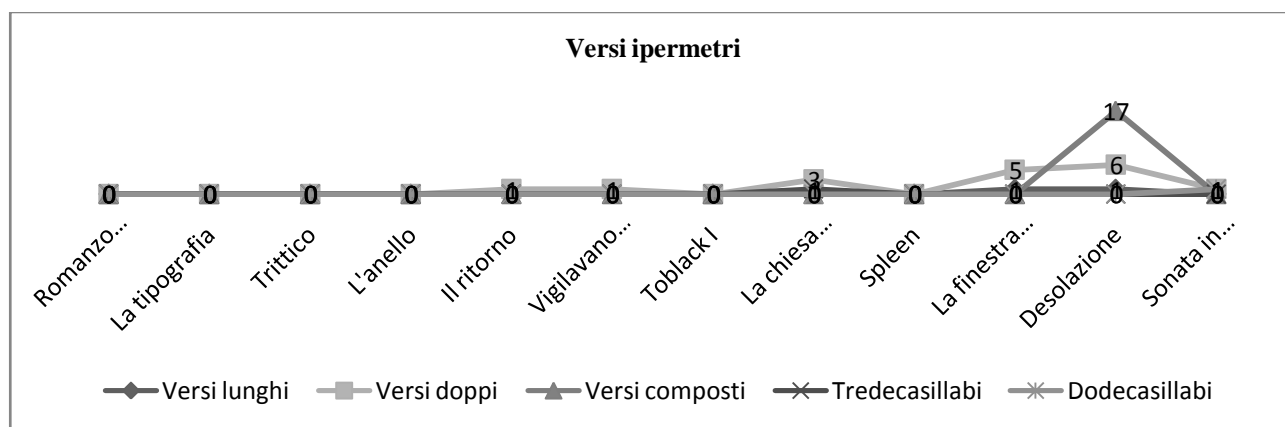
Componimento	Endecasillabi	Decasillabi	Novenari	Otonari	Settenari
Romanzo sconosciuto	51	//	//	//	22
La tipografia	22	3	3	8	25
Trittico	20	//	1	1	10
L'anello	8	//	1	//	1
Il ritorno	//	//	12	//	1
Vigilavano le stelle	//	//	28	18	7
Toblack I	14	//	//	//	//
La chiesa riconsacrata	12	4	13	18	14
Spleen	3	1	2	7	18
La finestra aperta	4	2	10	14	24
Desolazione	13	1	4	4	5
Sonata in bianco	3	1	16	17	3
Sera della domenica	14	//	1	4	10
La liberazione	3	1	1	2	5
Elemosina nel sonno	5	2	3	5	6
Le illusioni	7	//	4	4	7
Dialogo di marionette	1	1	9	4	9
Stazione sesta	9	3	3	3	4
L'ultimo sogno	6	1	10	//	11
Castello in aria	1	//	1	7	6
Scena comica finale	10	1	//	4	7
Bando	7	//	4	4	6
Il sentiero	//	7	4	5	//
La morte di Tantalò	10	4	6	5	5

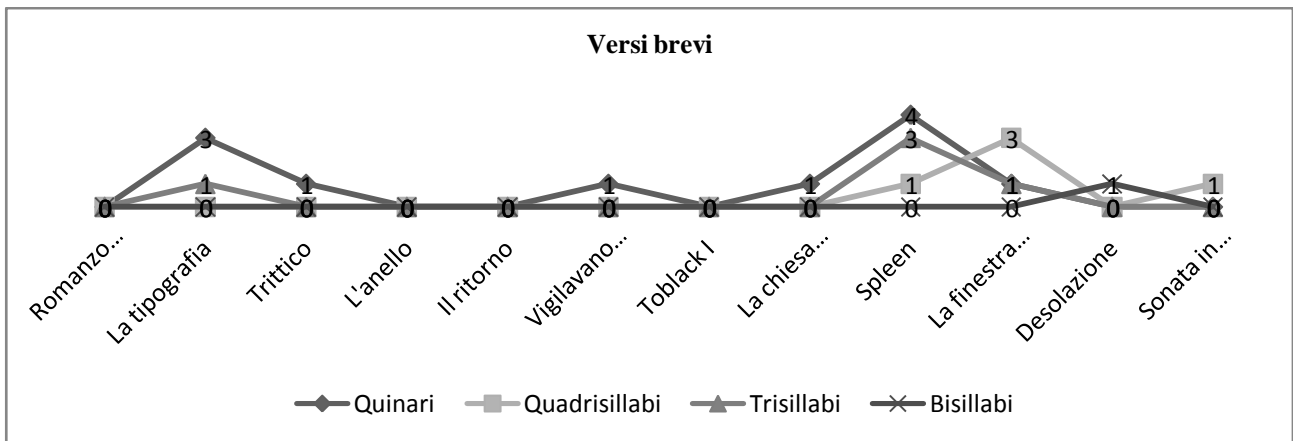
Componimento	Senari	Quinari	Quadrisillabi	Trisillabi	Bisillabi
Romanzo sconosciuto	//	//	//	//	//
La tipografia	//	3	//	1	//
Trittico	//	1	//	//	//
L'anello	//	//	//	//	//
Il ritorno	11	//	//	//	//
Vigilavano le stelle	3	1	//	//	//
Toblack I	//	//	//	//	//
La chiesa riconsacrata	2	1	//	//	//
Spleen	4	4	1	3	//
La finestra aperta	7	1	3	1	//
Desolazione	3	//	//	//	1

Sonata in bianco	4	//	1	//	//
Sera della domenica	2	4	1	1	//
La liberazione	3	//	//	1	//
Elemosina nel sonno	2	4	//	2	3
Le illusioni	2	1	1	//	//
Dialogo di marionette	1	2	2	6	//
Stazione sesta	//	2	//	//	//
L'ultimo sogno	4	2	1	//	1
Castello in aria	1	//	//	//	//
Scena comica finale	//	3	2	1	//
Bando	3	//	//	1	//
Il sentiero	//	//	//	//	//
La morte di Tantalò	1	1	//	//	//

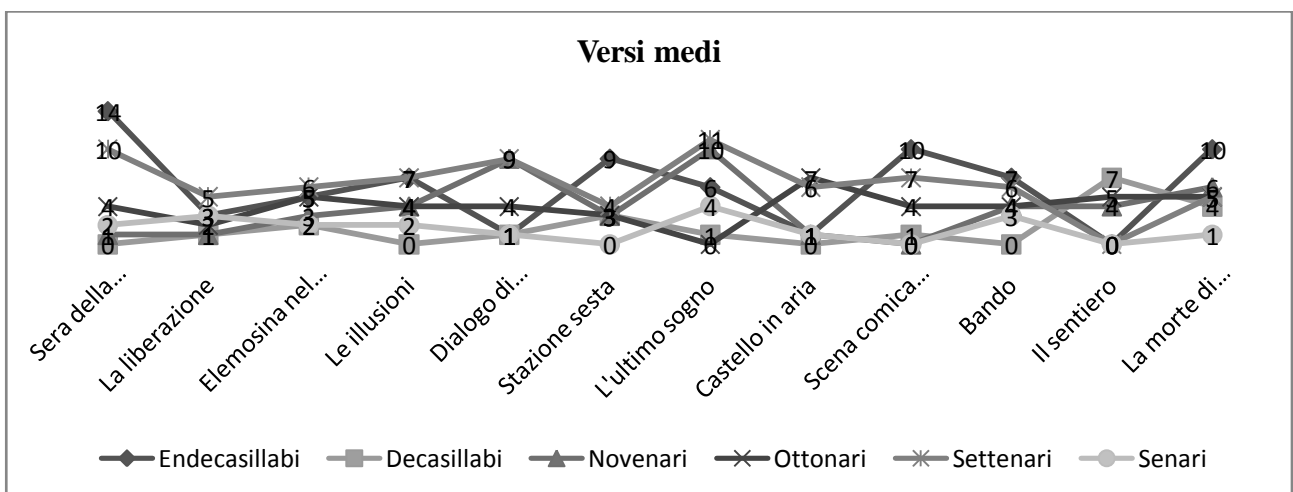
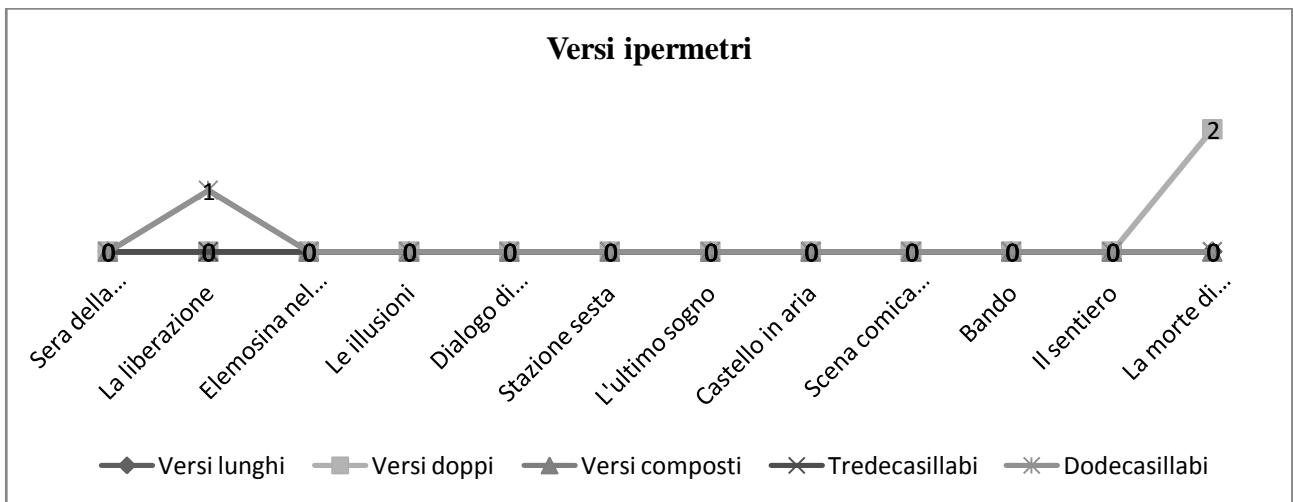
### 3. Evoluzione versi sillabici

#### 3.1 Da *Romanzo sconosciuto* a *Sonata in bianco* minore

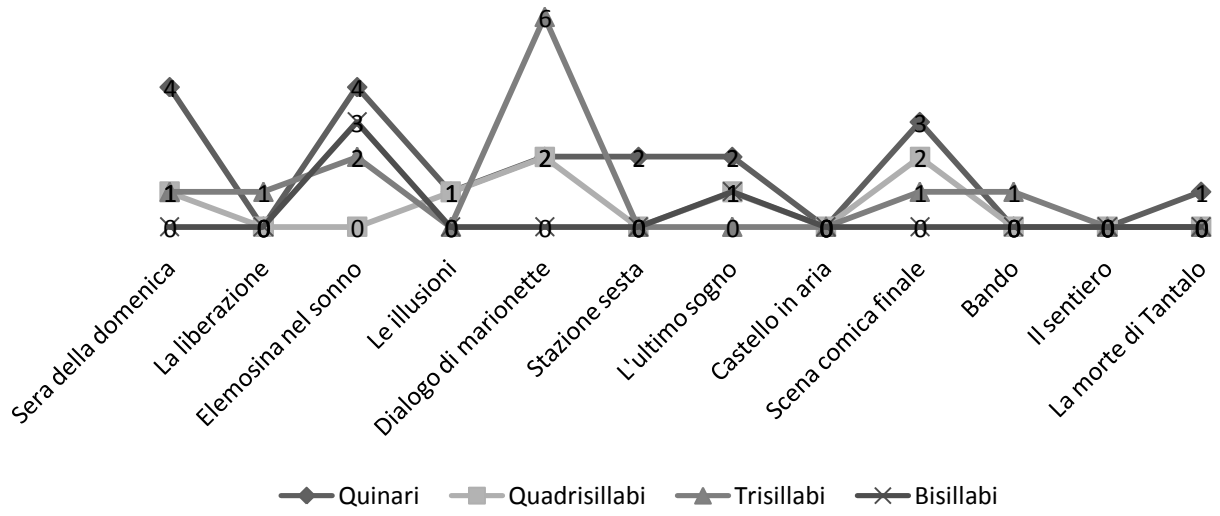




### 3.2 Da Sera della domenica a La morte di Tantalò



### Versi brevi





## APPENDICE IV

### EVOLUZIONE *PATTERN*

#### 1. Istruzioni per la lettura dei grafici

L'appendice 4 si compone di grafici indicanti l'evoluzione<sup>996</sup> dei *pattern* accentuativi, quantitativi e vocalici lungo la produzione versoliberistica corazziniana. Nella parte alta di ciascun grafico sono indicati i *pattern* presi in considerazione ed il simbolo con cui sono rappresentati nel grafico. Nella parte bassa sono indicate le poesie versoliberistiche, la cui disposizione in ordine cronologico permette di tracciare un'eventuale linea evolutiva dei *pattern* esaminati.

L'evoluzione dei *pattern* accentuativi è riportata in due tabelle rispettivamente dedicate agli apici accentuativi primari, ovvero dotati di numerose presenze, e agli apici accentuativi secondari, ovvero caratterizzati da una minore frequenza. Le cellule quantitative sono suddivise in due grafici sulla base dei criteri di *frequenza*, ossia in alta e bassa frequenza.

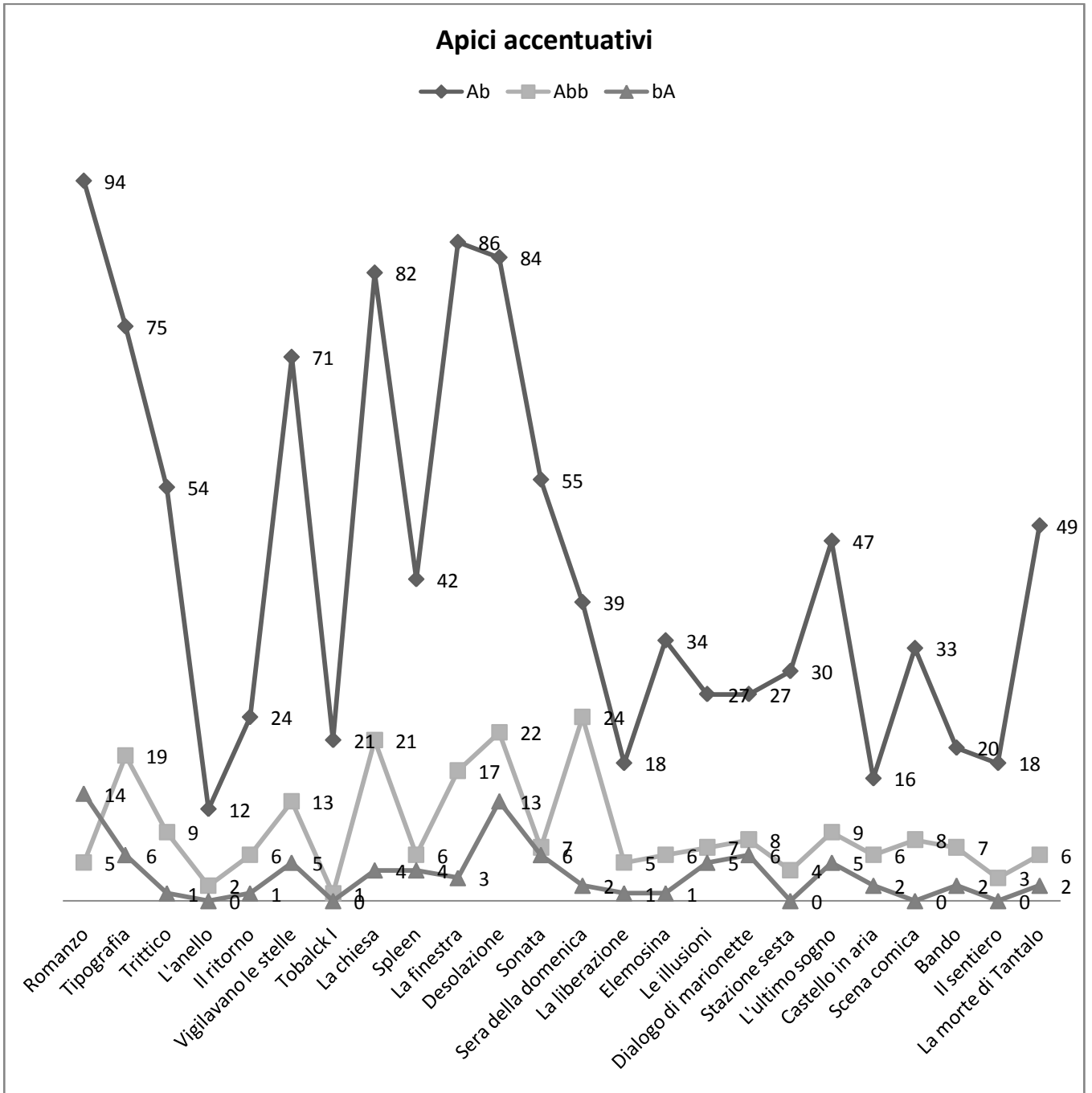
L'evoluzione del colorito vocalico è riportata su quattro grafici dedicati ciascuno al tema specifico a cui i *pattern* vocalici sono riconducibili perché tratti da parole, indicate nella parte superiore del grafico, strettamente connesse al tema in questione.

---

<sup>996</sup> Per *evoluzione* intendiamo specificatamente il comportamento quantitativo dei *pattern* lungo tutta la produzione versoliberistica corazziniana.

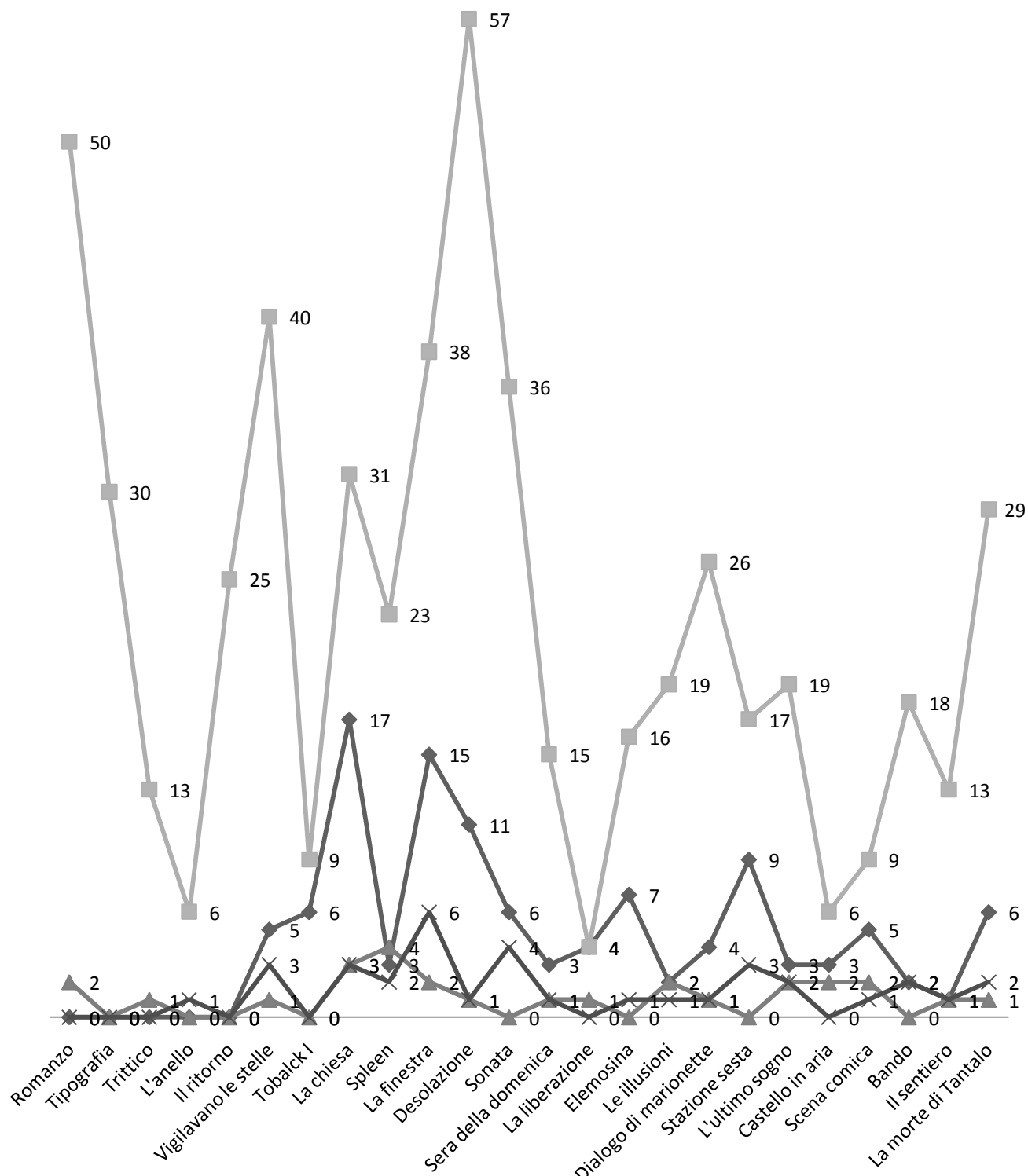
## 2. Grafici

### 2.1 Apici accentuativi

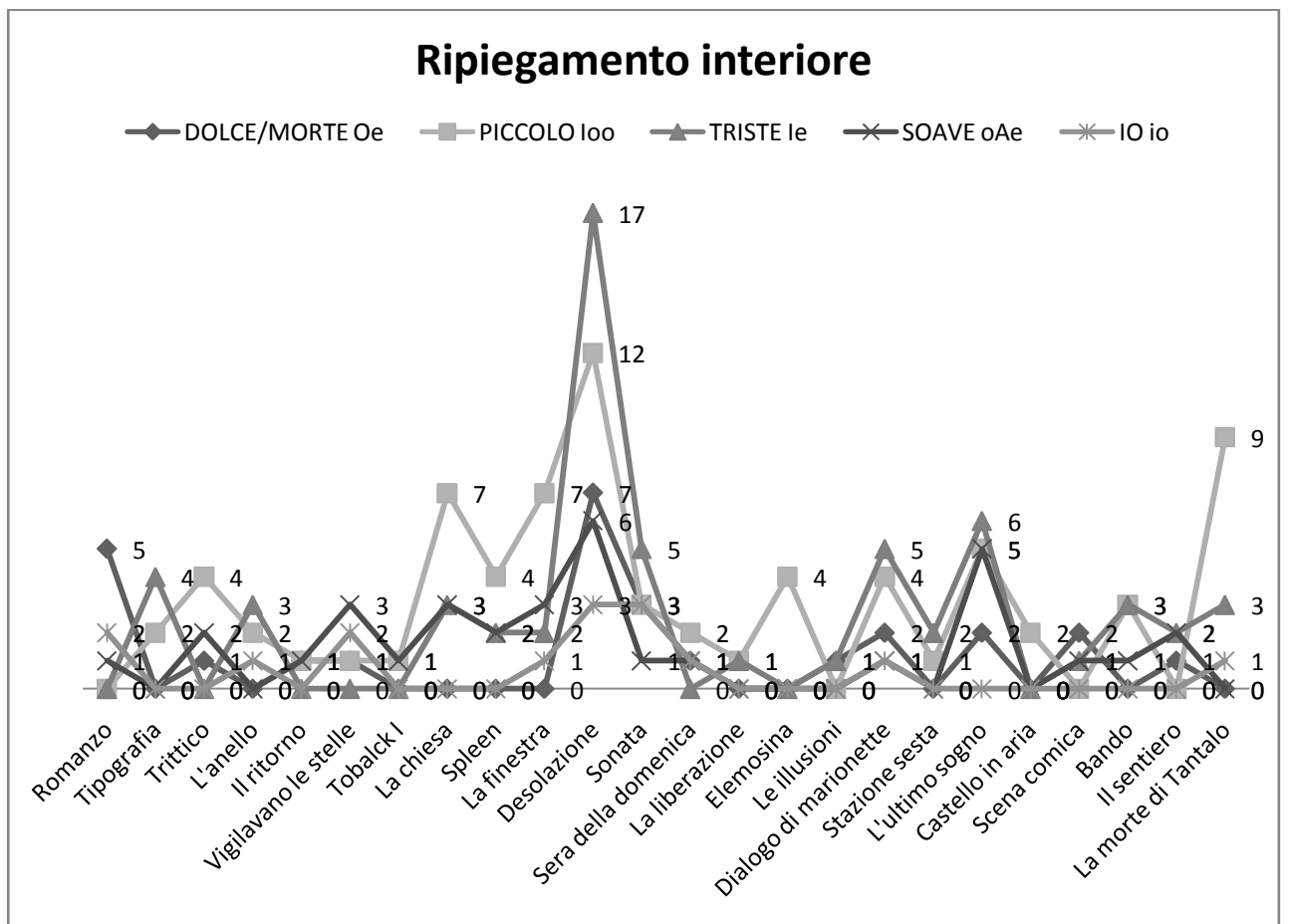
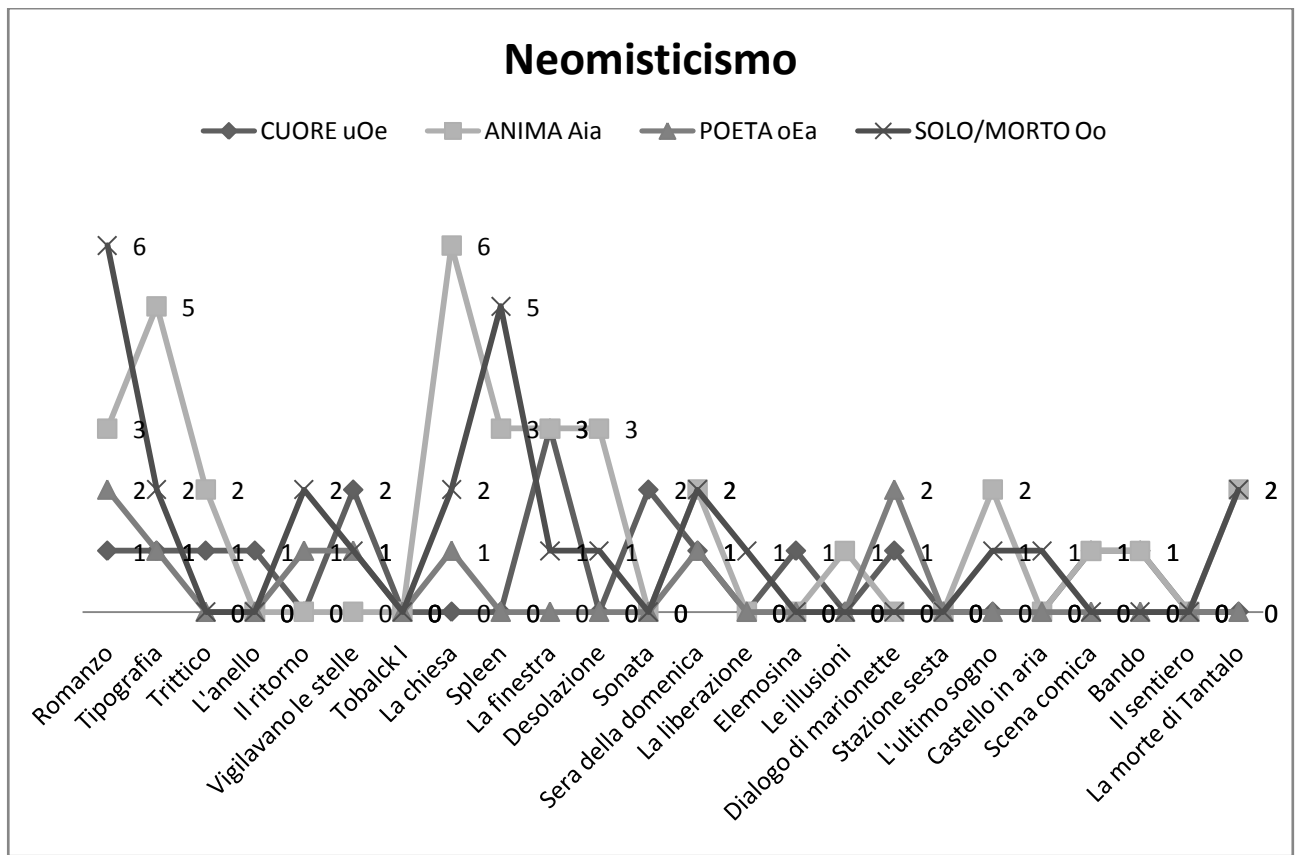


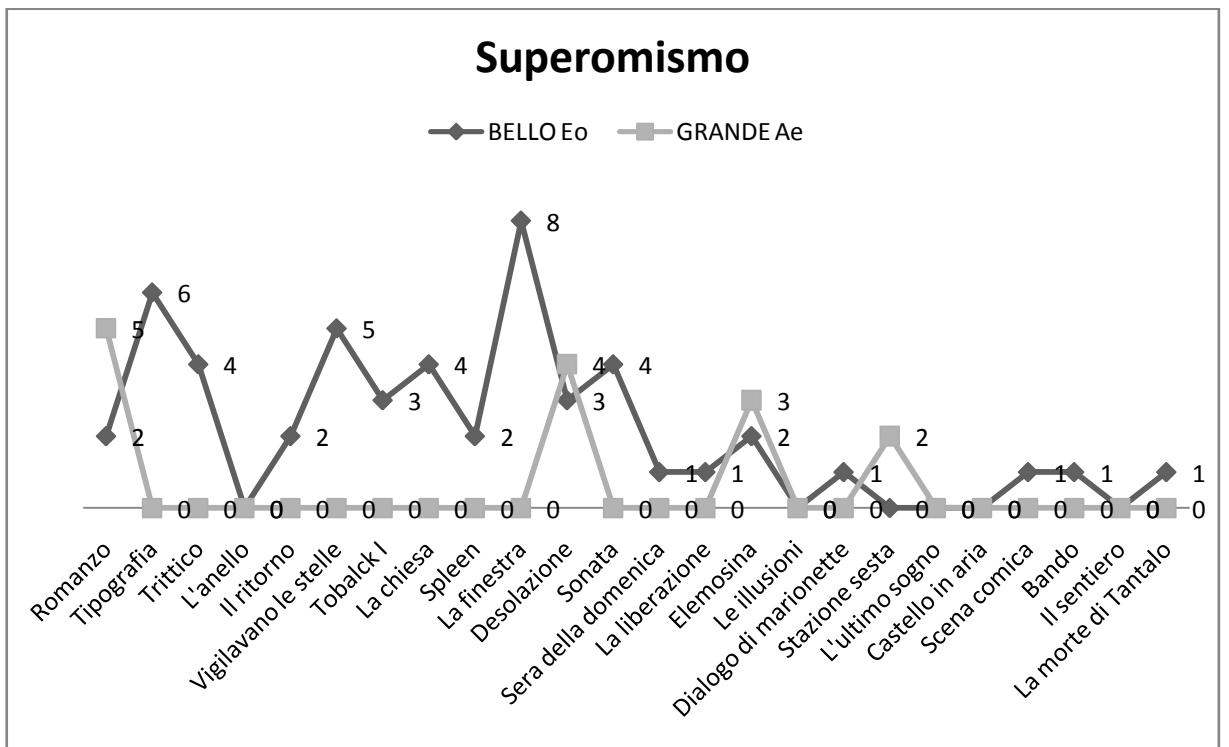
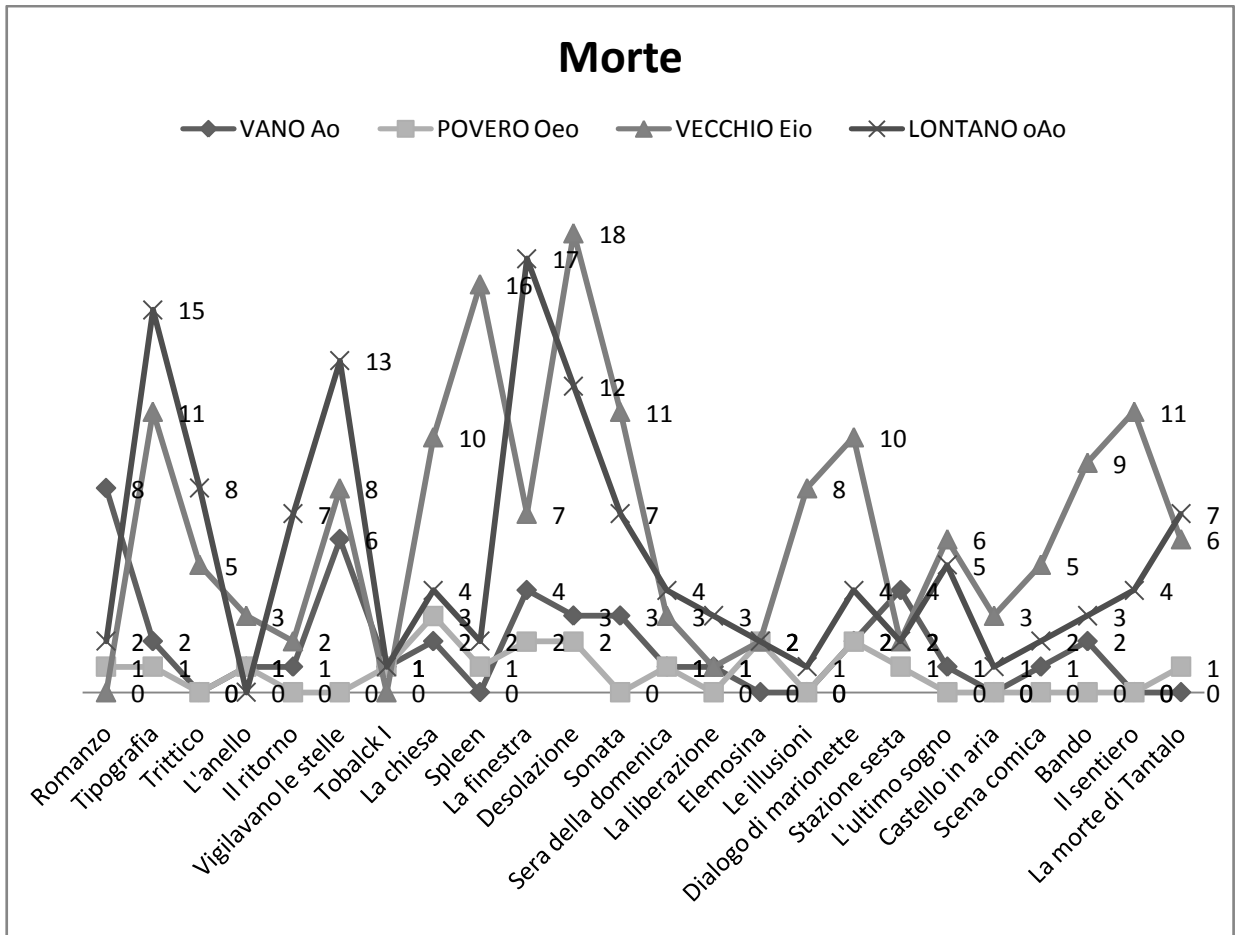
## Apici accentuativi secondari

◆ bbAb ■ bAb ▲ bbA ✕ bb

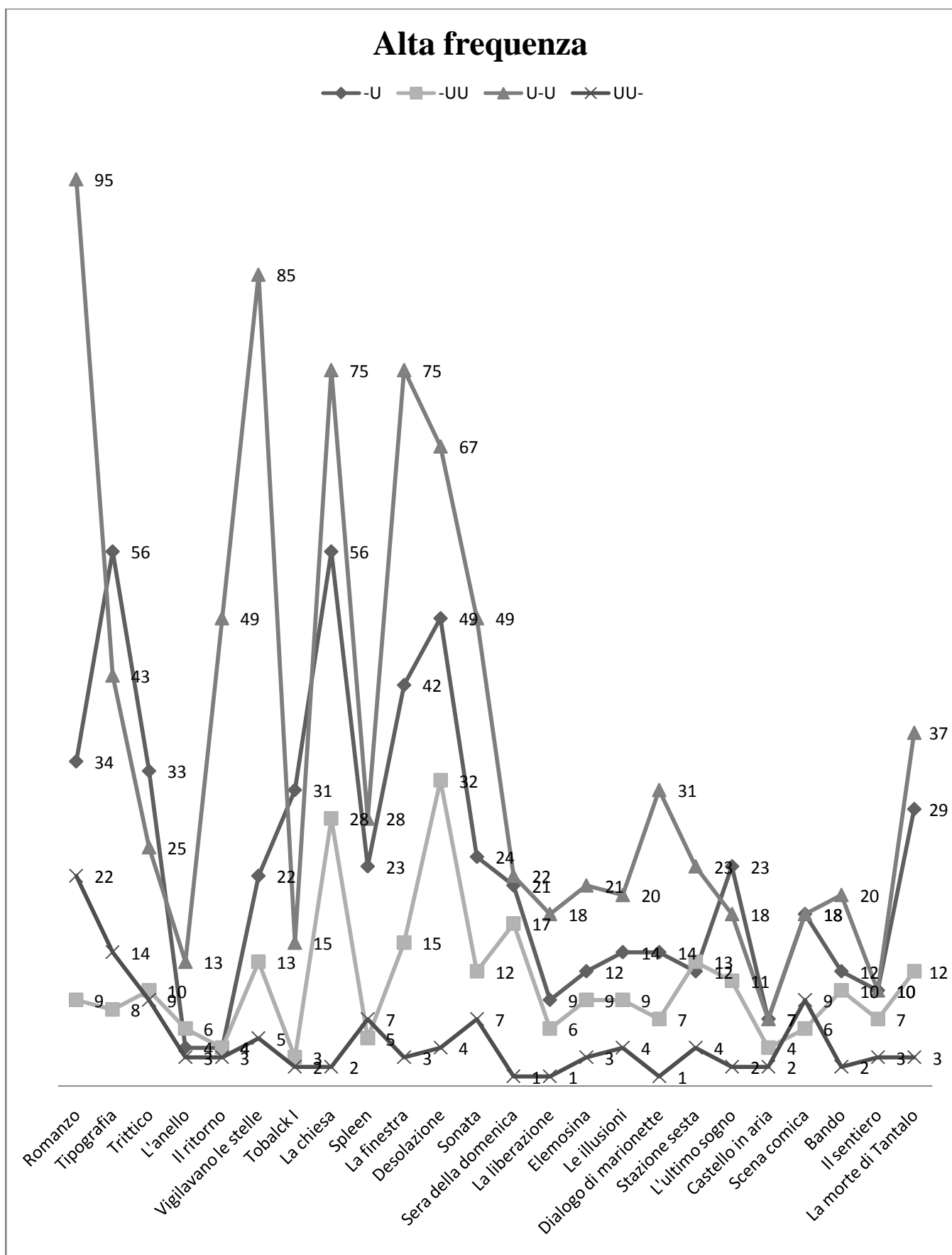


## 2.2 Colorito vocalico



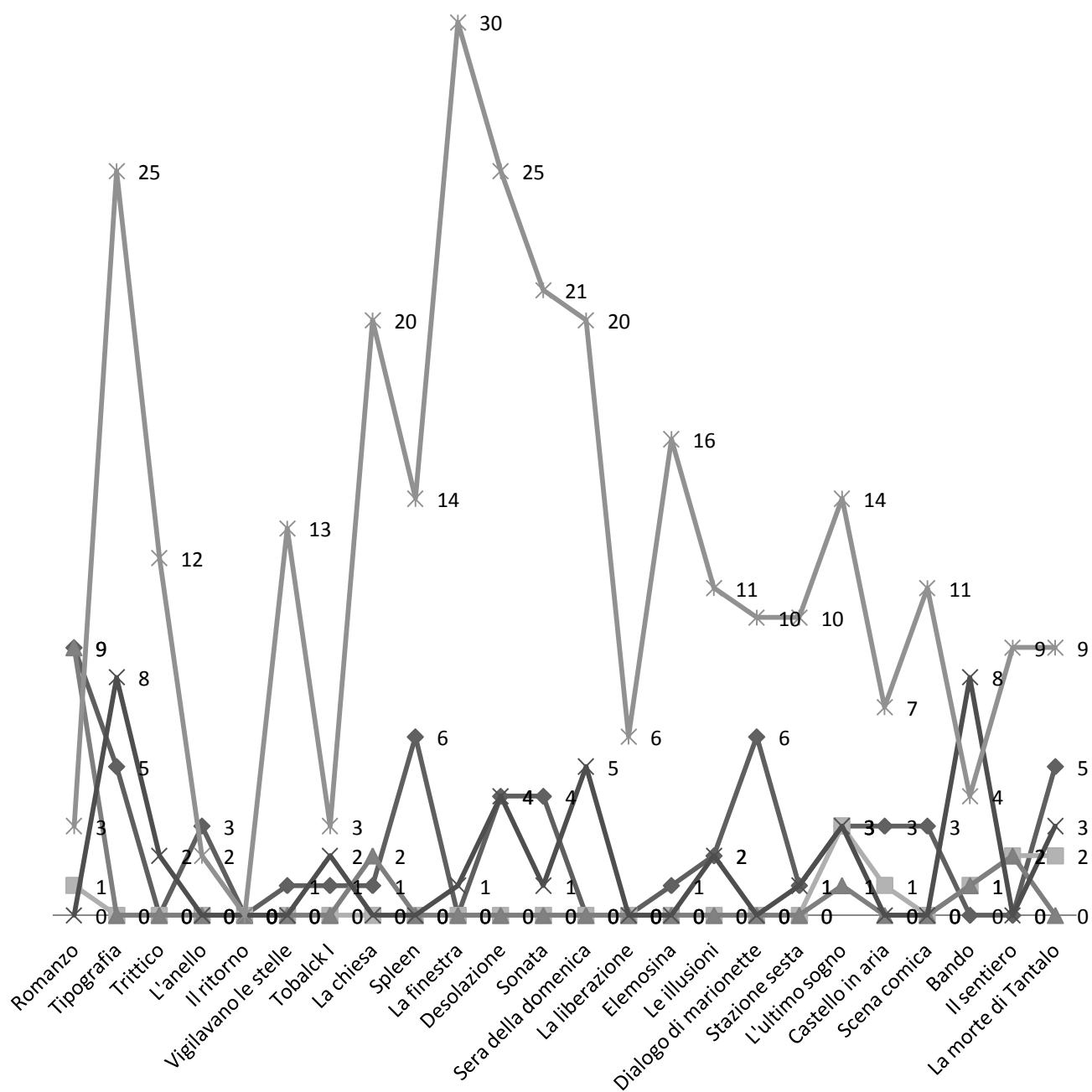


## 2.3 Cellule quantitative



## Bassa frequenza

◆ U-    ■ ---    ▲ -U-    ✕ U-UU    ✱ UU-U



# BIBLIOGRAFIA

## 1. Metrica

### 1.1 Metrica italiana e questioni di teoria metrica

- Bàrberi Squarotti G., *Problemi di metrica*, in Id., *Metodo, stile, storia*, Milano, Fabbri, 1962, pp. 109-38.
- Id., *Fra metro e ritmo: situazioni e problemi della metrica del Novecento*, in «Metrica», IV, 1986, pp. 181-208.
- Bausi F., Martelli M., *La metrica italiana. Teoria e storia*, Firenze, Le Lettere, 1993.
- Beccaria G. L., *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1975.
- Id., *La poesia del Novecento. Figure ritmico-sintattiche*, in Aa. Vv., *La sintassi dell'italiano letterario*, a cura di Dardano M., Trifone P., Roma, Bulzoni, 1995, pp. 311-32.
- Beltrami P. G., *Prospettive della metrica*, in “Lingua e stile”, XV, 2, aprile-giugno, 1980, pp. 281-300.
- Id., recensione a B. de Cornulier *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, (Paris, Seuil, 1982), “Rivista di Letteratura italiana”, II, 3, 1984, pp. 587-605.
- Id., *Appunti su metro e lingua*, in “Nuova Rivista di Letteratura italiana”, VI, 1-2, pp. 9-26.
- Id., *Endecasillabo, décasyllabe, e altro*, in “Rivista di Letteratura italiana”, VIII, 3, pp. 465-513.
- Id., *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1991.
- Id., *Gli strumenti della poesia. Guida alla metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1996.
- Benveniste E., *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore, 1971.
- Bertinetto P. M., *Strutture soprasegmentali e sistema metrico. Ipotesi, verifiche, risposte*, in “Metrica”, I, 1978, pp. 1-54.
- Id., *Implicazioni metriche*, in Id., *Strutture prosodiche dell'italiano. Accento, quantità, sillaba, giuntura, fondamenti metrici*, Firenze, Accademia della Crusca, 1981, pp. 219-46.
- Id., *Autonomia e relazionalità della metrica*, in “Annali della Scuola normale superiore di Pisa” (Classe di Lettere e Filosofia - Serie III), XVIII, 3, 1988 [ma 1989], pp. 1387-409.
- Bertone G., *Breve dizionario di metrica italiana*, Torino, Einaudi, 1999.
- Bertoni A., *La poesia. Come si legge e come si scrive*, Bologna, Il Mulino, 2006.
- Boldrini S., *La prosodia e la metrica dei romani*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1992.



- Brik O., *Ritmo e sintassi (Materiali per uno studio del discorso in versi)*, in Aa. Vv., *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di Todorov T., Torino, Einaudi, 1968, pp. 151-85.
- Brioschi F., *Il lettore e il testo poetico*, in Id., *La mappa dell'impero. Problemi di teoria della letteratura*, Milano, Il Saggiatore, 1983, pp. 57-114.
- Id., Di Girolamo C., *Elementi di teoria letteraria*, Milano, Principato, 1984.
- Buffoni F., *Ritmologia*, in Aa. Vv., *Ritmologia. Atti del Convegno «Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione» (Università degli studi di Cassino, Dipartimento di Linguistica e letterature comparate, 22-24 marzo 2001)*, a cura di Buffoni F., Milano, Marcos y Marcos, 2002, pp. 9-12.
- Cavallini G., *La metrica parte integrante del significato*, in Id., *Strutture, tendenze, esempi della poesia italiana del Novecento*, Roma, Bulzoni, 1988, pp. 157-70.
- Id., *Metrica e poesia: motivazioni e articolazioni di un rapporto intrinseco*, Ivi, pp. 171-81.
- Chiummo C., *Ritmo e traduzione: tra "barbare", "semiritmi" e sperimentalismo pascoliano*, in Aa. Vv., *Ritmologia. Atti del Convegno «Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione» (Università degli studi di Cassino, Dipartimento di Linguistica e letterature comparate, 22-24 marzo 2001)*, a cura di Buffoni F., Milano, Marcos y Marcos, 2002, pp. 201-23.
- Cohen J., *Struttura del linguaggio poetico*, Bologna, Il Mulino, 1974.
- Colangelo S., *Metrica come composizione*, Bologna, Gedit, 2002.
- Coletti V., *Metro e perimetro della poesia nel Novecento*, in Id., *Italiano d'autore. Saggi di lingua e letteratura del Novecento*, Genova, Marietti, 1989, pp. 99-106.
- Contini G., *Innovazioni metriche italiane fra Otto e Novecento*, in Contini G., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 587-99.
- Id., *Di un modo di tradurre*, in Id., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 372-9.
- Cornulier B. de, *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Paris, Suil, 1982.
- D'Elia G., *Il linguaggio del ritmo: Leopardi, Baudelaire...*, in Aa. Vv., *Ritmologia. Atti del Convegno «Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione» (Università degli studi di Cassino, Dipartimento di Linguistica e letterature comparate, 22-24 marzo 2001)*, a cura di Buffoni F., Milano, Marcos y Marcos, 2002, pp. 333-36.
- Dal Bianco S., *L'endecasillabo italiano: aspetti del ritmo e dell'intonazione*, in Aa. Vv., *Ritmologia. Atti del Convegno «Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione» (Università degli studi di Cassino, Dipartimento di Linguistica e letterature comparate, 22-24 marzo 2001)*, a cura di Buffoni F., Milano, Marcos y Marcos, 2002, pp. 185-92.

- Deidier R., *Ritmi della modernità*, in Aa. Vv., *Ritmologia. Atti del Convegno «Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione» (Università degli studi di Cassino, Dipartimento di Linguistica e letterature comparate, 22-24 marzo 2001)*, a cura di Buffoni F., Milano, Marcos y Marcos, 2002, pp. 355-62.
- Di Girolamo C., *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, Il Mulino, 1976.
- Dorfles G., *Necessità del ritmo e della proporzione*, in Id., *Discorso tecnico delle arti*, Milano, Christian Marinotti, 2003, pp. 43-68.
- Esposito E., *Metrica e linguaggio poetico*, in Cucchi M., *Dizionario della poesia italiana*, Milano, Mondadori, 1983, pp. 397-419.
- Id., *Preliminari sul ritmo*, in Aa. Vv., *Ricerche di lingua e letteratura italiana*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1989, pp. 253-82.
- Id., *Metrica e poesia del Novecento*, Milano, Franco Angeli, 1992.
- Id., *Il verso. Forma e teoria*, Roma, Carocci, 2003
- Febbraro P., *Il ritmo della tradizione*, in Aa. Vv., *Ritmologia. Atti del Convegno «Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione» (Università degli studi di Cassino, Dipartimento di Linguistica e letterature comparate, 22-24 marzo 2001)*, a cura di Buffoni F., Milano, Marcos y Marcos, 2002, pp. 351-62.
- Fortini F., *Metrica e libertà* [1957], in Fortini Franco, *Saggi italiani*, Bari, De Donato, 1974, pp. 301-314.
- Id., *Metrica e biografia*, in “Quaderni piacentini”, nuova serie, II, 1981, pp. 105-21.
- Id., *Metrica e libertà*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura Lenzini L., Milano, Mondadori, 2003, pp. 783-98.
- Id., *Verso libero e metrica nuova*, Ivi, pp. 799-808.
- Id., *Su alcuni paradossi della metrica moderna*, Ivi, pp. 809-17.
- Fraisse, P., *Psicologia del ritmo*, Roma, Armando, 1979.
- Fumi E., *I testi poetici: le costanti stilistiche*, in Id., *La tentazione simbolista*, Pisa, Giardini, 1992, pp. 156-83.
- Gardini Nicola, *Ritmo temporale e ritmo spaziale: ritmo spaziale*, in Aa. Vv., *Ritmologia. Atti del Convegno «Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione» (Università degli studi di Cassino, Dipartimento di Linguistica e letterature comparate, 22-24 marzo 2001)*, a cura di Buffoni F., Milano, Marcos y Marcos, 2002, pp. 363-73.
- Gavazzeni F., *La poesia e la critica* [intervista a cura di Raboni G.], in “Poesia”, I, 7-8, luglio-agosto 1988, pp. 55-7.

- Genette G., *Linguaggio poetico, poetica del linguaggio*, in Id., *Figure II. La parola letteraria*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 93-120.
- Ghidinelli S., *Metrica: tra norma e infrazione*, in Aa. Vv., *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, a cura di Asor Rosa A., Torino, Einaudi, 2000, pp. 268-80.
- Id., *Verso e discorso*, in "Poetiche", 1, 2004, pp. 97-128.
- Giovannetti P., *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Novara, Interlinea, 2008.
- Girardi A., *Prosa in versi. Da Pascoli a Giudici*, Padova, Esedra, 2001.
- Graffi G., Scalise S., *Le lingue e il linguaggio*, Bologna, Il Mulino, 2002.
- Inglese A., *Ritmo e figurazione. Appunti per una genealogia della forma poetica*, in Aa. Vv., *Ritmologia. Atti del Convegno «Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione» (Università degli studi di Cassino, Dipartimento di Linguistica e letterature comparate, 22-24 marzo 2001)*, a cura di Buffoni F., Milano, Marcos y Marcos, 2002, pp. 35-53.
- Jakobson R., *Saggi di linguistica generale*, a cura di Heilmann L., Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 181-218.
- Id., *Selected Writings I-V*, L'Aia, Mouton, 1971.
- Lavezzi G., *Manuale di metrica italiana*, Roma, Carocci, 1996.
- Id., *I numeri della poesia. Guida alla metrica italiana*, Roma, Carocci, 2006.
- Lippmann F., *Versificazione italiana e ritmo musicale. I rapporti tra verso e musica nell'opera italiana dell'Ottocento*, Napoli, Liguori, 1986.
- Luzi M., *Metrica ed eloquenza*, in "Il Bargello", X, 38, 17 luglio 1938, p. 3.
- Macrì O., *Chiarimento sulla 'metrica'*, in Ramat S., *L'Ermetismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1969, pp. 550-2.
- Marotta G., *Modelli e misure ritmiche: la durata vocalica in italiano*, Bologna, Zanichelli, 1985.
- Martelli M., *Le forme poetiche italiane dal Cinquecento ai nostri giorni*, in Aa. Vv., *Letteratura italiana*, a cura di Asor Rosa A., III, 1, *Le forme del testo. Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 519-620.
- Mattioli E., *La poetica del ritmo di Henri Meschonnic*, in Aa. Vv., *Ritmologia. Atti del Convegno «Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione» (Università degli studi di Cassino, Dipartimento di Linguistica e letterature comparate, 22-24 marzo 2001)*, a cura di Buffoni F., Milano, Marcos y Marcos, 2002, pp. 15-23.
- Mazzoni G., *Forma e biografia nella lirica moderna*, in Aa. Vv., *Ritmologia. Atti del Convegno «Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione» (Università degli studi di Cassino, Dipartimento*

- di *Linguistica e letterature comparate*, 22-24 marzo 2001), a cura di Buffoni F., Milano, Marcos y Marcos, 2002, pp. 193-99.
- Menichetti A., *Problemi della metrica*, in Aa. Vv., *Letteratura italiana*, a cura di Asor Rosa A., III, 1, *Le forme del testo. Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 349-90.
- Id., *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993.
- Id., *Saggi metrici*, a cura di P. Gresti, M. Zenari, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2006.
- Id., *Prima lezione di metrica*, Roma-Bari, Laterza, 2013.
- Moroni G., *Appunti di ritmica e metrica. In margine a una trascurata teoria musicale del ritmo poetico*, Bologna, Clueb, 1995.
- Nespor M., *Fonologia*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- Pasquali G., *Esametro*, in *Enciclopedia Italiana*, XXIV, Roma 1932, p. 285.
- Id., *Metrica classica*, in *Enciclopedia Italiana*, XXIII, Roma 1934, pp. 104-6.
- Pazzaglia M., *Teoria e analisi metrica*, Bologna, Pàtron, 1974.
- Id., *Rassegna di studi di metrica italiana*, in "Lettere italiane", XXIX, 2, aprile-giugno 1977, pp. 207-32.
- Id., *Manuale di metrica italiana*, Firenze, Sansoni, 1990.
- Pighi G. B., *Studi di ritmica e metrica*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1970.
- Pinchera A., *La metrica*, Milano, Mondadori, 1999.
- Raimondi S., *La voce che modula il pensiero. Il ritmo nell'intuizione poetica*, in Aa. Vv., *Ritmologia. Atti del Convegno «Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione» (Università degli studi di Cassino, Dipartimento di Linguistica e letterature comparate, 22-24 marzo 2001)*, a cura di Buffoni F., Milano, Marcos y Marcos, 2002, pp. 55-80.
- Sansone G. E., *Le trame della poesia. Per una teoria funzionale del verso*, Firenze, Vallecchi, 1988.
- Id., *Nel movimento di verbo e concetto*, in Aa. Vv., *Ritmologia. Atti del Convegno «Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione» (Università degli studi di Cassino, Dipartimento di Linguistica e letterature comparate, 22-24 marzo 2001)*, a cura di Buffoni F., Milano, Marcos y Marcos, 2002, pp. 133-37.
- Sasso G., *Le strutture anagrammatiche della poesia*, Milano, Feltrinelli, 1982.
- Segre C., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.
- Schirru G., *Correlati acustici del ritmo linguistico*, in Aa. Vv., *Ritmologia. Atti del Convegno «Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione» (Università degli studi di Cassino, Dipartimento di Linguistica e letterature comparate, 22-24 marzo 2001)*, a cura di Buffoni F., Milano, Marcos y Marcos, 2002, pp. 267-304.
- Tynjanov J., *Il problema del linguaggio poetico*, Milano, Il Saggiatore, 1981.

Tomaševskij B., *Sul verso*, in Aa. Vv., *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di Todorov T., Torino, Einaudi, 1968, pp. 187-204.

Wimsatt W. K. jr., Beardsley M. C., *The Concept of Meter: an Exercise in Abstraction*, in "Publications of the Modern Language Association of America", 74 (1959), pp. 585-98.

## **1.2 Verso libero e metrica libera**

### **1.2.1 Per un inquadramento generale**

Aa. Vv., *Dal Simbolismo al Déco. Antologia poetica cronologicamente disposta*, a cura di Viazzi G., Torino, Einaudi, 1981.

Bertone G., *Ricerche primonovecentesche*, in Id., *Appunti e nozioni di metrica italiana*, Genova, Bozzi, 1981, pp. 72-122.

Bertoni A., *Dai simbolisti al Novecento. Le origini del verso libero italiano*, Bologna, Il Mulino, 1995.

Collavini J. M., *La nascita della metrica libera in Italia (1888-1910)*, tesi di laurea, relatore prof. Curti L., Università degli studi di Pisa, a.a. 1992-93.

Corda F., *Ragguagli sul concetto di verso libero*, in Id., *Il punto sulla metrica italiana*, Cagliari, Editrice Sarda Fossataro, 1969, pp. 85-94.

Elwert W. T., *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Firenze, Le Monnier, 1973.

Fortini F., *Verso libero e metrica nuova*, in Id., *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 315-323.

Id., *Su alcuni paradossi della metrica moderna*, Ivi, pp. 324-331.

Gasparov M., *Storia del verso europeo*, Bologna, Il Mulino, 1993.

Giovanetti P., *Metrica del verso libero italiano (1888-1916)*, Milano, Marcos y Marcos, 1994.

Id., Lavezzi G., *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2010.

Giusti S., *Premessa*, in Id., *La congiura stabilita. Dialoghi e comparazioni tra Ottocento e Novecento*, Milano, Franco Angeli, 2005, pp. 9-28.

Id., *Il ritmo senza sguardo. Il dibattito sul verso libero*, in Id., *La congiura stabilita. Dialoghi e comparazioni tra Ottocento e Novecento*, Milano, Franco Angeli, 2005, pp. 29-37.

Mariani G., *Poesia e tecnica nella lirica del Novecento*, Padova, Liviana, 1958.

Mengaldo P. V., *Aspetti e tendenze della lingua poetica italiana del Novecento*, in Id., *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975, pp.125-51.

Id., *Questioni metriche novecentesche*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 27-74.

- Mesa G., *Il verso libero e il verso necessario. Sulle forme chiuse nella poesia italiana contemporanea*, in “Baldus”, 5, 1996, pp. 40-6.
- Id., *Il verso libero e il verso necessario*, in Aa. Vv., *Ákusma. Forme della poesia contemporanea*, Fossombrone, Metauro, 2000, pp. 243-55.
- Id., *Il verso libero e il verso necessario. Ipotesi ed esempi nella poesia italiana contemporanea*, in Aa. Vv., *Ritmologia. Atti del Convegno «Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione» (Università degli studi di Cassino, Dipartimento di Linguistica e letterature comparate, 22-24 marzo 2001)*, a cura di Buffoni F., Milano, Marcos y Marcos, 2002, pp. 375-89.
- Noferi A., *La nascita del verso libero*, in Id., *L’Alcyone nella storia della poesia dannunziana*, Firenze, Vallecchi, 1946, pp. 145-80.
- Pazzaglia M., *Appunti sul verso libero*, in Id., *Teoria e analisi metrica*, Bologna, Pàtron, 1974, pp. 221-61.
- Petruzzi S., *Note sul verso libero*, in “La Martinella di Milano”, XXIV, 1-2, gennaio-febbraio 1970, pp. 38-43.
- Pietropaoli A., *Riflessioni sul verso libero in Italia (1900-1920)*, in Aa. Vv., *Materiali critici per lo studio del verso libero in Italia*, a cura di Pietropaoli A., Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1994, pp. 269-316.
- Id., *De versibus liberis disputandum est*, in “Poetiche”, 1, 1999, pp. 135-72.
- Pighi G. B., *Ritmi moderni*, in Id., *Studi di ritmica e metrica*, a cura della Facoltà di Lettere dell’Università degli Studi di Bologna, Torino, Bottega d’Erasmus, 1970, pp. 447-63.
- Praz M., voce *Verso libero*, in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, XXXV, 1937, p. 200.
- Salibra E., *Considerazioni sul verso libero*, in Id., *Voci in fuga. Poeti italiani del primo Novecento*, Napoli, Liguori, 2005, pp. 297-320.
- Utrera Torremocha M. V., *Historia y teoría del verso libre*, Sevilla, Padilla Libros, 2001.
- Viviani A., *Dal verso libero all’aeropoiesia (1905-1942)*, Torino, Paravia, 1942.

### **1.2.2 Questioni particolari**

- Belloli C., *La componente visuale-tipografica nella poesia d’avanguardia. I. I pionieri: dal simbolismo agli anni Venti*, in “Pagina”, 3, ottobre 1963, pp. 4-47.
- Bonora E., *Crisi e rinascita del verso*, in Id., *Gli ipocriti di Malebolge e altri saggi di letteratura italiana e francese*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1953, pp. 159-90.
- Bugliani R., *Il verso libero non c’è*, in “Alfabeta”, VI, 72, maggio 1985, pp. 7-8.

- Caruso C., *Metri barbari, verso libero*, in Aa. Vv., *Poetiche barbare-Poétiques barbares*, a cura di Rigoli J., Caruso C., Ravenna, Longo, 1998, pp. 209-30.
- Id., *La nota carducciana alle Odi barbare (1877), la libertà metrica e la poesia di Leopardi*, in “Per leggere”, VII, 13, 2007, pp. 109-24.
- Contessi P. L., *Ritmo e poesia nei contemporanei*, in Aa. Vv., *Dai dettatori al Novecento. Studi in ricordo di Carlo Calcaterra nel primo anniversario della sua morte*, Torino, Società Editrice Internazionale, s. d. [ma 1953], pp. 275-80.
- De Michelis E., *Delle traduzioni di poesia e in ispecie dai simbolisti francesi*, in Aa. Vv., *Studi in onore di Vittorio Lugli e Diego Valeri*, vol. I, Venezia, Neri Pozza, 1961, pp. 325-32.
- Esposito E., *La libertà del verso*, in Id., *Metrica e poesia del Novecento*, Milano, Franco Angeli, 1992, pp. 13-39.
- Id., *La regola metrica e il «découpage»*, in “Belfagor”, LV, 2, 31 marzo 2000, pp. 149-60.
- Gallino A., *La metrica di Romolo Quaglinò (1871-1938). Contributo per una storia del verso libero italiano*, in “Otto/Novecento”, XXIII, 3, settembre-dicembre, 1999, pp. 37-68.
- Garoglio D., *Il verso libero (a proposito di Verso l’Oriente di Angiolo Orvieto)*, in Id., *Versi d’amore e prose di romanzi. Saggi di critica contemporanea*, Livorno, Giusti, 1903, pp. 151-71.
- Giusti S., *Proposte e ritrovamenti in margine ad una storia del verso libero*, in Aa. Vv., *L’identità nazionale nella cultura letteraria italiana. Atti del II Congresso dell’ADI (Lecce-Otranto, 20-22 settembre 1999)*, vol. II, Galatina, Congedo, 2001, pp. 127-35.
- Guglielminetti M., *Leopardi nella letteratura italiana da Graf alla “Voce”*, in Aa. Vv., *Leopardi e il Novecento. Atti del III Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 2-5 ottobre 1972)*, Firenze, Olschki, 1974, pp. 95-125.
- Hrushovski, B., *On Free Rhythms in Modern Poetry*, in Aa. Vv., *Style in Language*, a cura di Sebeok T. S., Cambridge Mass., M. I. T. Press, 1964, pp. 173-90.
- Kahn G., *Préface*, in Id., *Premiers poèmes*, Paris, Mercure de France, 1897, pp. 3-36.
- Lonardi G., *Leopardismo. Saggio sugli usi del Leopardi dall’Otto al Novecento*, Firenze, Sansoni, 1974.
- Majakovskij V., *Come far versi*, Roma, Editori Riuniti, 1993.
- Mengaldo P. V., *Su una costante ritmica della poesia di Palazzeschi*, in Id., *La tradizione del Novecento. Da D’Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 217-41.
- Id., *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni (1903-1915)*, in Id., *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, 1987, pp. 139-88.
- Meschonnic H., *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, 1982.

- Musarra F., *Risillabare Ungaretti*, Roma-Leuven, Bulzoni-Leuven University Press, 1992.
- Negri R., *Leopardi nella poesia italiana*, Firenze, Le Monnier, 1970.
- Olson C., *Il verso proiettivo*, in “Il Verri”, V, 1, febbraio 1961, pp. 9-23.
- Panicali A., *Del verso libero e altro*, in Aa. Vv., *Metrica e poesia*, a cura di Daniele A., Padova, Esedra, 2004, pp. 203-19.
- Pastore S., *Appunti su una coordinata ritmica novecentesca*, in “Studi novecenteschi”, XXVIII, 62, dicembre, 2001, pp. 345-62.
- Pietropaoli A., *Poesie in libertà. Govoni, Palazzeschi, Soffici*, Napoli, Guida, 2003.
- Pinchera A., *L'influsso della metrica classica sulla metrica italiana del Novecento (da Pascoli ai “novissimi”)*, in “Quaderni urbinati di Cultura classica”, 1, 1966, pp. 92-127.
- Id., *La metrica dei “Novissimi”*, in “Ritmica”, 4, 1990, pp. 62-76.
- Id., *Gabriele D'Annunzio, dal metro al ritmo (Prolegomeni ad “Alcyone”)*, in Aa. Vv., *Studi su D'Annunzio. Un seminario di studio*, Genova, Marietti, 1991, pp. 87-126.
- Trompeo P. P., *Domenico Gnoli romano*, in Id., *Carducci e D'Annunzio. Saggi e postille*, Roma, Tumminelli, 1943, pp. 227-49.

### **1.2.3 Su strofe libere e tensione metro-sintassi**

- Bozzola S., *Strutture strofiche e versificazione nella Bufera*, in Id., *Seminario montaliano*, Roma, Bonacci, 2006, pp. 35-55.
- Id., *Il mottetto «Brina sui vetri»*, in Id., *Seminario montaliano*, Roma, Bonacci, 2006, pp. 21-31.
- Id., *Figure anaforiche montaliane*, in “Lingua e Stile”, XLII, 1, giugno, 2007, pp. 101-21.
- Capovilla G., *Occasioni arcaicizzanti della forma poetica italiana fra Otto e Novecento: il ripristino della ballata antica da Tommaseo a Saba*, in “Metrica”, I, 1978, pp. 95-145.
- Id., *Materiali per la morfologia e la storia del madrigale “antico”, dal ms. Vaticano Rossi 215 al Novecento*, in “Metrica”, III, 1982, pp. 159-252.
- Cremante R., *Nota sull'enjambement*, in “Lingua e Stile”, II, 3, 1967, pp. 377-91.
- Dal Bianco S., *Per uno studio dell'anafora nella poesia italiana fra le due guerre*, in Matarrese T. et al., *Stilistica, metrica e storia della lingua. Studi offerti dagli allievi a Pier Vincenzo Mengaldo*, Padova, Antenore, 1997, pp. 351-67.
- Id., *Anafore e ripetizioni lessicali nella poesia italiana fra le due guerre*, in “Studi novecenteschi”, XXV, 56, dicembre, 1998, pp. 207-37.



- Giovanetti, P., *La strofa allusa. Esempi di parodia metrica nella poesia italiana fra Otto e Novecento*, in Aa. Vv., *Ricerche di lingua e letteratura italiana (1988)*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1989, pp. 223-52.
- Giudici G., *La gestione ironica*, in Id., *La letteratura verso Hiroshima e altri scritti (1959-1975)*, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. 207-17.
- Marazzini C., *Revisione ed eversione metrica. Appunti sul sonetto del Novecento*, in "Metrica", II, 1981, pp. 189-205.
- Ritrovato S., *Enjambement "verso" la prosa. Appunti su una questione metrica novecentesca*, in Cerboni Baiardi G. et al., *Enjambement. Teoria e tecniche dagli antichi al Novecento*, Pisa, ETS, 2008, pp. 193-204.
- Soldani A., *Rime e richiami fonici nella Bufera*, in Aa. Vv., *Quaderno montaliano*, a cura di Mengaldo P. V., Padova, Liviana, 1989, pp. 25-39.
- Žirmunskij V., *L'«enjambement»*, in Aa. Vv., *La metrica*, a cura di Cremante R., Pazzaglia M., Bologna, Il Mulino, 1972, pp. 187-92.
- Zucco R., *Versi "a gradino" nel primo Caproni*, in "Istmi", 5-6, 1999, pp. 125-52.

#### **1.2.4 Sulla rima e altre figure del suono**

- Agosti S., *Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi*, Milano, Rizzoli, 1972.
- Antonelli R., *Tempo testuale e tempo rimico. Costruzione del testo e critica nella poesia rimata*, in "Critica del Testo", I, 1, 1998, pp. 177-201.
- Beccaria G. L., *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1975.
- Bertinetto P. M., *Echi del suono ed echi del senso. Implicazioni semantiche in rima*, in "Parole e Metodi", III, aprile, 1972, pp. 47-57.
- Bertone G., *La rima nelle Ceneri di Gramsci di Pier Paolo Pasolini*, in "Metrica", IV, 1986, pp. 225-65.
- Coletti, V., *Per uno studio della rima nella poesia italiana del Novecento*, in Id., *Italiano d'autore. Saggi di lingua e letteratura del Novecento*, Genova, Marietti, 1989, pp. 83-98.
- Cornulier B. de, *La rime n'est pas une marque de fin de vers*, in "Poétique", 46, avril, 1981, pp. 247-56.
- Lotman J. M., *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1980.
- Mengaldo P. V., *D'Annunzio e la lingua poetica del Novecento*, in Id., *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 190-216.

Valesio P., *Strutture dell'allitterazione*, Bologna, Zanichelli, 1967.

## **2. Sergio Corazzini**

### **2.1 Opere in volume**

*Dolcezze*, Roma, Tipografia cooperativa operaia romana, 1904.

*L'amaro calice*, Roma, Tipografia cooperativa operaia romana, 1905.

*Il traguardo*, Scene drammatiche in un atto, Napoli, Edizioni del «Giornale d'Arte», 1905.

*Le aureole*, Roma, Tipografia cooperativa operaia romana, 1905.

*Piccolo libro inutile*, Roma, Tipografia cooperativa operaia romana, 1906.

*Elegia (frammento)*, Roma, Tipografia cooperativa operaia romana, s.d. [ma 1906].

*Libro per la sera della domenica*, Roma, Tipografia cooperativa operaia romana, 1906.

### **2.2 Poesie sparse**

*'Na bella idea*, "Pasquino de Roma", 17 maggio 1902.

*Partenza*, "Rugantino", 14 settembre 1902; poi *Marinaresca*, "La Stella e l'Aurora Milanese", 5 aprile 1903.

*Un bacio*, "Marforio", 29 novembre 1902.

*L'agnello*, "Capitan Fracassa", 13 dicembre 1902.

*La Madonna*, "Marforio", 1° gennaio 1903.

*Il dubbio*, "Marforio", 4 gennaio 1903.

*A Nina*, "Marforio", 4 gennaio 1903.

*Pe' la morte de la socera*, "Marforio", 15 gennaio 1903; poi modificato in "Stella", 3 maggio 1903.

*La villa antica*, "Marforio", 15 gennaio 1903.

*Romanzo sconosciuto*, "Marforio", 25 gennaio 1903.

*Amore e morte*, "Marforio", 1° febbraio 1903.

*Dal treno*, "L'Amore illustrato", 12 febbraio 1903.

*I Ricordi*, "L'Amore illustrato", 12 febbraio 1903.

*Il Roseto*, "L'Amore illustrato", 12 febbraio 1903.

*La geografia*, "Marforio", 19 febbraio 1903.

*Campana*, "Marforio", 22 febbraio 1903.

*La morte dell'albero*, "Marforio", 26 febbraio 1903.

*Il canto del cieco*, “Marforio”, 1° marzo 1903.  
*L’addio*, “Marforio”, 8 marzo 1903.  
*Giovanni dalle bande nere*, “Marforio”, 12 marzo 1903.  
*L’oca*, “Marforio”, 12 marzo 1903.  
*Malinconie*, “Marforio”, 15 marzo 1903.  
*La tipografia abbandonata*, “Marforio”, 19 marzo 1903.  
*Tu...*, “Marforio”, 19 marzo 1903.  
*L’attesa*, “Marforio”, 26 marzo 1903.  
*Capelli perduti*, “Marforio”, 28 marzo 1903.  
*Contrasti*, “Marforio”, 2 aprile 1903.  
*Vinto*, “Marforio”, 5 aprile 1903.  
*Il distico dell’inganno*, “Marforio”, 26 aprile 1903.  
*L’arivo de Marconi*, “Marforio”, 9 maggio 1903.  
*Trittico*, “Fracassa”, 17 maggio 1903.  
*La campana*, “Marforio”, 10 giugno 1903.  
*Medio Evo*, “Marforio”, 12 giugno 1903.  
*La nave*, “Marforio”, 24 giugno 1903.  
*Il volume*, “Marforio”, 27 giugno 1903.  
*Rossaccio*, “Marforio”, 8 luglio 1903.  
*La chiesa*, “Fracassa”, 12 luglio 1903.  
*«Il cuore languiva»*, “Marforio”, 15 luglio 1903.  
*Lettere ad una donna*, “Marforio”, 18 luglio 1903.  
*Leone XIII*, “Marforio”, 29 luglio 1903.  
*Per un amico, morto*, “Marforio”, 26 settembre 1903.  
*Dittico della chiesa*, “Rugantino”, 29 ottobre 1903.  
*Sonetti all’amica*, “Fracassa”, 14 dicembre 1903.  
*L’ascesa*, “Marforio”, 19 dicembre 1903.  
*L’incanto*, “Gran Mondo”, 26 dicembre 1903.  
*L’anelito vano*, “Marforio”, 2 gennaio 1904.  
*La leggenda delle stelle*, “Marforio”, 2 gennaio 1904.  
*L’anello*, “Marforio”, 2 febbraio 1904.  
*Il brindisi folle*, “Marforio”, 16 febbraio 1904.  
*All’amica*, “Marforio”, 19 febbraio 1904.  
*Il cimitero*, “Marforio”, 27 febbraio 1904.

*L'imperatrice*, "Marforio", 14 settembre 1904.

*Ballata del fiume e delle stelle*, "L'Unione Sarda", 9 ottobre 1904.

*Sonetto d'autunno*, "L'Unione Sarda", 9 ottobre 1904.

*Isola dei morti*, "L'Unione Sarda", 9 ottobre 1904.

*Toblack*, "Marforio", 27 ottobre 1904.

*Il gatto e la luna*, "Marforio", 28 ottobre 1904.

*Rime dell'inverno imminente*, "L'Unione Sarda", 20 novembre 1904; poi *Rime dell'inverno*, "Gran mondo", 26 novembre 1904; infine *Rime dell'ultima delusione*, "Marforio", 10 dicembre 1904.

*Il ritorno*, "Marforio", 26 novembre 1904.

«*Vigilavano le stelle*», "Marforio", 30 novembre 1904.

*Una storia*, "Marforio", 30 novembre 1904.<sup>997</sup>

Da «*Toblack*», "Giornale d'Arte", 17 dicembre 1904.

*Il convegno*, "Marforio", 28 dicembre 1904.

*I suoi occhi*, "Marforio", 1° febbraio 1905.

*Spleen*, "Marforio", 10 giugno 1905.

*Alla Serenità*, "Giornale d'Arte", 11 giugno 1905.

*Nostalgia*, "La Colomba", 30 luglio 1905.

*L'orfano*, "Vita letteraria", 1° settembre 1905.

*Soliloquio delle cose*, "Cronache latine", 15 dicembre 1906.

*Ballata a morte*, "Cronache latine", 1° gennaio 1906.

*Esortazione al fratello*, "Cronache latine", 15 gennaio 1906.

*Il sentiero*, "Rivista di Roma", 10 giugno 1907.

*La morte di Tantalo*, "Vita letteraria", 28 giugno 1907.

*Fantasia*, "Rugantino della Domenica", 28 agosto 1910.<sup>998</sup>

*Stornelli*, "Rivista di Roma", 8 aprile 1928.

«*Tutta l'anima mia, tutte le pure*», in margine al volume *La gaia scienza* di Nietzsche.

<sup>997</sup> Unico racconto corazziniano; ora in Villa A. I., *Scoperte e recuperi corazzini ani [II]*, op. cit., pp. 254-5. L'inserimento nella sezione *Poesie sparse* è legato a ragioni di economicità testuale.

<sup>998</sup> La poesia, risalente all'ottobre 1902, fu rintracciata e pubblicata da Farinelli in *Storia e poesia dei crepuscolari*, Milano, IPL, 1969; ora anche in Villa A. I., *Scoperte e recuperi corazziniani [I]*, op. cit., pp. 172-3.

### **2.3 Articoli, recensioni e lettere**

*Considerazioni letterarie I*, [Recensione a Francesco Chiesa], “L’Unione Sarda”, 30 gennaio 1904.

*Considerazioni letterarie II*, [Recensione a Giulio Orsini], “L’Unione Sarda”, 30 gennaio 1904.

*Il mal francese*, “Roma flamma”, luglio 1904.

Recensione a Matilde Serao, *Storia di due anime*, “Roma flamma”, luglio 1904.

Recensione a Francesco Chiesa, *La reggia*, “Roma flamma”, luglio 1904.

Recensione a Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, *Il viandante*, “Roma flamma”, luglio 1904.

*Per un poeta* [Recensione a Corrado Govoni, *Fuochi d’artificio*], “Giornale d’Arte”, 24 dicembre 1904.

Recensione a Federico De Maria, *Le canzoni rosse*, “Don Marzio”, 29-30 gennaio 1905.

Recensione a Guido Ruberti, *Le fiaccole*, “Giornale d’Arte”, 28 maggio 1905.

Recensione a Giuseppe Vannicola, *De profundis clamavi ad te*, “Cronache latine”, 15 dicembre 1905.

Recensione a Giuseppe Vannicola, *Da un velo*, “Cronache latine”, 15 dicembre 1905.

Recensione a Guido Vitali, *Voci di cose e di uomini*, “Sancio Pancia”, 11 marzo 1906.

Recensione a Aldo Palazzeschi, *I cavalli bianchi*, “Sancio Pancia”, 11 marzo 1906.

Recensione a Umberto Bottone, *Lumi d’argento*, “Sancio Pancia”, 11 marzo 1906.

Lettera a Marino Moretti, novembre 1906, in Wanke D. M., *Corazzini a Moretti (con una lettera inedita)*, “Il Lettore di Provincia”, aprile-settembre 1980, p. 58.

### **2.4 Edizioni**

*Liriche*, edizione «a cura degli amici», Napoli, Ricciardi, 1909 (ma 1908)<sup>999</sup>; 1914.

*Liriche*, edizione «a cura degli amici», con prefazione di Martini F. M., Napoli, Ricciardi, 1922; 1935.

*Liriche*, Nuova edizione, prefazione di Martini F. M., *Introduzione* di Solmi S., Napoli, Ricciardi, 1959.

*Poesie edite e inedite*, a cura di Jacomuzzi S., Torino, Einaudi, 1968.

*Poesie*, a cura di Landolfi I., Milano, Rizzoli, 1992.

---

<sup>999</sup> La pubblicazione del libro avvenne nel 1908 nonostante la data di stampa riporti il 1909. Infatti, a conferma del 1908 abbiamo sia l’annuncio pubblicitario del 16 ottobre 1908 sulla “Vita Letteraria”, sia quello del 20 dicembre 1908 sulla “Voce”. Cfr. Donini F., *Vita e poesia*, op. cit., p. 211 nota 2.

*Opere. Poesie e prose*, a cura di Villa A. I., Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1999.

*Poesie scelte*, a cura di Ferraris A., Bari, Palomar, 2005.

## **2.5 Saggi, monografie e articoli su Corazzini**

Acerbo F., *Una lirica dispersa di Sergio Corazzini (Il Convegno)*, in “Misura”, settembre-ottobre 1947, p. 356.

Id., *Per un'edizione critica delle liriche di Sergio Corazzini*, in “Presente”, II, 1957.

Allanic G., *La vie et l'oeuvre du poète Sergio Corazzini*, Bellegarde, Scop-Sadag, 1973.

Antonielli S., *recensione a Corazzini S., Liriche*, in “Giornale storico della letteratura italiana”, vol. CXXXIX, a. LXXIX, fascicolo 428 (IV trimestre 1962).

Baldacci L., *Sergio Corazzini*, “Il Popolo”, 6 maggio 1960.

Id., *Piccola grandezza*, in “La fiera letteraria”, 31 ottobre 1968.

Bàrberi Squarotti G., *Corazzini e D'Annunzio*, in Aa. Vv., «*Io non sono un poeta*». *Sergio Corazzini (1886-1907). Atti del Convegno Internazionale di Studi, Roma, 11-13 marzo 1987*, a cura di F. Livi, A. Zingone, Roma-Nancy, Bulzoni-Presses Universitaires, 1989, pp. 181-95.

Barbieri E., *Corazzini e Marrone: il giardino, l'ombra, la visione*, *Ivi*, pp. 147-55.

Barbuto A., *Corazzini e il «Poema paradisiaco»*, *Ivi*, pp. 37-43.

Id., *Il poeta della consolazione: Sergio Corazzini*, “Il Giornale d'Italia”, 10 novembre 1908.

Bellonzi F., *Sergio Corazzini, poeta romanesco*, “Sette colli”, 7 dicembre 1945.

*Ivi*, 14 dicembre 1945.

*Ivi*, 28 dicembre 1945.

Benevento A., *Corazzini prosatore*, in “Critica letteraria”, n. 13, 1976.

Id., *Sergio Corazzini*, Napoli, Loffredo, 1980.

Id., *Il punto sulla metrica di Corazzini*, in “Italianistica”, IX, 2, maggio-agosto 1980, pp. 330-3.

Bettica R., *Sergio Corazzini e Gozzano Guido, poeti*, “Meridiano di Roma”, 20 dicembre 1942.

Binazzi B., *Sergio Corazzini*, “Il Resto del Carlino”, 14 novembre 1922.

Bruno F., *Corazzini*, “Roma”, 28 dicembre 1968.

Bruscia M., *La Primavera tra sogno e mito nei sonetti di Corazzini*, in Aa. Vv., «*Io non sono un poeta*», cit., pp. 87-93.

Cada F., *La poesia di Sergio Corazzini*, "Meridiano di Roma", 17 novembre 1940.

Calamandrei F., *Sergio Corazzini*, in "Campo di Marte", a. II, n. 7-8, 15 aprile 1939.

Callegari L., *Corazzini e i poeti decadenti francesi*, in "Le Lingue Straniere", luglio-agosto 1961, p. 23.

Calzone S., *Corazzini, Sergio*, in Aa. Vv., *Storia della civiltà letteraria italiana*, a cura di Bàrberi Squarotti G., t. I, Torino, Utet, 1993, p. 218-242.

Cataldi P., *L'ultima poesia (incompiuta) di Sergio Corazzini*, in "Filologia e Critica", settembre-dicembre 1987.

Catania L., *Un'esperienza teatrale di Sergio Corazzini*, in "Otto/Novecento", a. V, 3-4, maggio-agosto 1981, pp. 56-61.

Cecchi E., *I crepuscolari: Gozzano e Corazzini*, in Aa. Vv., *Storia della letteratura italiana*, a cura di Cecchi E., Sapegno N., vol. IX, *Il Novecento*, Milano, Garzanti, 1969, pp. 653-85.

Cibotto G. A., *Poesia di Corazzini*, "Il giornale d'Italia", 20 ottobre 1968.

Circeo E., *Ritratti di poeti: Gozzano e Corazzini*, Pescara, Editrice Italica, 1963.

Colombo A., *Sergio Corazzini*, "Circoli", settembre-ottobre 1933.

Contorbia F., *Corazzini a Moretti (1906-1907)*, relazione tenuta al convegno «*Leggera va la mia spoglia vivente*». *Ricordo di Marino Moretti a 10 anni dalla morte*, Cesenatico, 18 dicembre 1989, ora in Corazzini S., *Opere. Poesie e prose*, a cura di Ida Villa A., Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1999, pp. 301-05.

Costanzo M., *Corazzini, Michelstaedter, Campana. Note critiche*, Roma, Tip. S. Barbara, 1952.

Id., *Sergio Corazzini*, in "La Fiera Letteraria", a. IX, n. 46, 14 novembre 1954.

Croce B., *Sergio Corazzini*, "Il Giornale d'Italia", 17 maggio 1949.

Clerici L., *Croce crepuscolare e illatione futurista*, in Aa. Vv., «*Io non sono un poeta*», cit., pp. 109-14.

Coletti V., *Prelievi linguistici corazziniani*, *Ivi*, pp. 117-24.

Cuchetti C., *Un antesignano dei crepuscolari, Sergio Corazzini*, Venezia, Scuola Tipografica Emiliana, 1929.

D'Alba A., *Sergio Corazzini*, "Piccolo", 20-21 marzo 1923.

D'Aquino Creazzo A., *Tangenze linguistiche Corazzini-Gozzano: suggestioni dannunziane e «territorio» crepuscolare*, in Aa. Vv., «*Io non sono un poeta*», cit., pp. 53-61.

- De Crecchio Parladore L., *Sergio Corazzini nelle sue liriche*, "Il Saggiatore", luglio 1930.
- De Giovine E., *Bibliographie de Corbière, Lautréamont et Laforgue en Italie*, Firenze-Paris, Sansoni-Didier, 1962.
- De Lorenzi A., *Tutto Corazzini poeta*, "Messaggero veneto", 28 gennaio 1969.
- De Rinaldis A., *Sergio Corazzini*, in "Prose", giugno-luglio 1907, p. 270-89.
- De Robertis G., *Corazzini fermato dalla morte*, "Il Tempo", 31 dicembre 1949.
- Id., *Corazzini*, "La Nazione", 29 ottobre 1960.
- Debenedetti A., *Corazzini, luce sul crepuscolo*, "Corriere della Sera", 28 febbraio 1987.
- Debenedetti E., *Corazzini: tentativi di ricerca per un simbolismo italiano*, in Aa. Vv., «*Io non sono un poeta*», cit., pp. 223-27.
- Dillon Wanke M., *Corazzini a Moretti (con una lettera inedita)*, "Il Lettore di Provincia", aprile-settembre 1980.
- Donini F., *Trittico crepuscolare in memoria di Sergio Corazzini*, Milano, L'Eroica, 1937.
- Id., *Poesie disperse di Sergio Corazzini*, in "Nuova Antologia", luglio-agosto 1942.
- Id., *Sergio Corazzini e la sua famiglia*, Ivi, dicembre 1947.
- Id., *Le ultime due poesie di Sergio Corazzini*, in "La Fiera letteraria", 18 aprile 1948.
- Id., *Memorie corazziniane*, Ivi, 13 giugno 1948.
- Id., *Roma nella poesia di Sergio Corazzini*, in "L'Urbe", maggio-giugno 1948.
- Id., *Vita e poesia di Sergio Corazzini*, Torino, De Silva, 1949.
- Id., *Postille al libro "Vita e poesia di Corazzini". Un'apertura verso la lirica nuova*, in "La Fiera Letteraria", a. IX, n. 46, 14 novembre 1954.
- Id., *Poeti romani del Novecento. Sergio Corazzini e il suo cenacolo*, in "Studi Romani", aprile-giugno 1981.
- Id., *Sergio Corazzini e la poesia del Novecento*, in Aa. Vv., «*Io non sono un poeta*», cit., pp. 25-36.
- D'Alba A., *Il male di casa Corazzini*, "Idea", 18 gennaio 1953.
- Id., *Sergio Corazzini, 1923*, in "Città di vita", XIII, 1958.
- De Bella N., *Il poeta della rinuncia*, "Il Secolo sera", 25 novembre 1953.
- De Tommaso V., *La personalità di Sergio Corazzini*, in "Carovana", X (1960), p. 1.
- Ducros F., *Rhétorique du pathétisme. Lire Corazzini*, in "Lingua e Stile", XIII, 1° marzo 1978, pp. 59-87.



Farinelli G., *Interpretazioni e motivi dell'opera di Sergio Corazzini*, in "Dialoghi", IX (1963), p. 3.

Id., *Perché tu mi dici poeta? Storia e poesia del movimento crepuscolare*, Roma, Carocci, 2005.

Fabiani E., *Fini a vent'anni il mesto sogno di Sergio Corazzini*, "Gente", 29 gennaio 1960.

Felcini F., *Sergio Corazzini*, in "Studium", n. 2, 1965, p. 5.

Fiumi L., *Un poeta sempre vivo*, "Delta", maggio 1923.

Id., *Per il padre di Sergio Corazzini*, "Giornale di Genova", 26 giugno 1929.

Id., *Rileggendo Corazzini*, "Ivi", 21 novembre 1929.

Id., *Corazzini*, "Il Mattino", 13 agosto 1937.

Id., *Vitalità di Sergio Corazzini*, "Meridiano di Roma", 8 febbraio 1942.

Id., *Religiosità di Corazzini*, "L'Eco di Bergamo", 9 luglio 1958.

Fontana L., *Évolution poétique de Sergio Corazzini*, in "Revue des Études Italiennes", aprile-settembre 1938, pp. 176-206.

Fontanella L., *Corazzini in America*, in Aa. Vv., «*Io non sono un poeta*», cit., pp. 101-08.

Frattoni A., *Corazzini il poeta fanciullo*, in Id. *Poeti italiani del Novecento*, Alcamo-Trapani, Accademia di Studi "Cielo d'Alcamo", 1952, pp. 53-72.

Id., *Rileggendo Sergio Corazzini*, "Idea", gennaio 1961.

Id., *I colori nella semantica poetica di Corazzini*, in Aa. Vv., «*Io non sono un poeta*», cit., pp. 241-50.

Garzia R., *Consensi e dissensi*, Bologna, Stabilimenti poligrafici riuniti, 1924.

Gennarini A., *La poetica dei crepuscolari*, Siena, Quaderni di "Ausonia", 1949.

Gennarini E., *Nel cinquantenario di Corazzini*, "Il Mattino", 1° giugno 1957.

Giannessi F., *Corazzini*, in *Dizionario biografico degli autori*, Milano, Bompiani, 1956, I, p. 548.

Gigante V., *L'inquietudine metafisica dei crepuscolari: Sergio Corazzini*, Guido Gozzano, Messina, Siciliano, 2001.

Gigli L., *Corazzini al di là dei crepuscolari*, "Gazzetta del popolo", 18 dicembre 1968.

Giordani F. P., *Il poeta che si sentiva morire*, "Il Paese", 29 dicembre 1948.

Giovanardi S., *Povero tenero poeta*, "La Repubblica", 11 marzo 1987.

- Govoni C., *Ricognizioni romane*, Sergio Corazzini, "Il Popolo d'Italia", 25 marzo 1943.
- Id., *Ricordi corazziniani*, "Il Giornale della Sera", 19 aprile 1949.
- Id., *Corazzini non parlò mai del male che lo consumava*, "L'Unione Sarda", 6 maggio 1954.
- Id., *Lo vedo sempre come a vent'anni*, in "La Fiera letteraria", a. IX, n. 46, 14 novembre 1954.
- Grieco G., *La struggente poesia di Sergio Corazzini*, "Eva", 20 ottobre 1968.
- Guarnieri S., *I poeti crepuscolari. Guido Gozzano e Sergio Corazzini*, in *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere. Università di Feltre*, 1975-76, pp. 29-57.
- Jacomuzzi S., *Sergio Corazzini*, Milano, Mursia, 1963.
- Id., *La poesia di Sergio Corazzini*, in Corazzini S., *Poesie edite e inedite*, a cura di Jacomuzzi S., Torino, Einaudi, 1968, pp. 5-30.
- Id., *Corazzini*, voce in *Dizionario Critico della Letteratura Italiana*, Torino, UTET, 1973, I, pp. 632-33.
- Id., *Gli esili versi di Corazzini vincono il silenzio*, "La Stampa", 14 marzo 1987.
- Id., *Sipari ottocenteschi e altri studi*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1987.
- Id., *L'innocenza impossibile: realtà e metafora del «fanciullo» corazziniano*, in Aa. Vv., «*Io non sono un poeta*», cit., pp. 269-75.
- Landolfi I., *Introduzione a Corazzini S., Poesie*, a cura di Landolfi I., Milano, Rizzoli, 1992, pp. 5-36.
- Livi F., *Corazzini e Francis Jammes*, in "Rassegna lucchese", n. 41, 1966, pp. 24-31.
- Id., *Index lexical de la poésie de Sergio Corazzini*, Documents de travail et prépublications du CRLLI, n. 20, Université de Paris X – Nanterre, 1980.
- Id., *La parola crepuscolare. Corazzini, Gozzano, Moretti*, Milano, IPL, 1986.
- Id., *Il teatro della morte. Corazzini e il simbolismo francese*, in Aa. Vv., «*Io non sono un poeta*», cit., pp. 167-80.
- Luperini R., *Sergio Corazzini*, in Id., *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Loescher, 1981, pp. 115-38.
- Luti G., *Corazzini e Palazzeschi*, in Aa. Vv., «*Io non sono un poeta*», cit., pp. 73-85.
- Maniaci C., *Nel labirinto del poeta-fanciullo*, "Il Popolo", 19 marzo 1987.
- Mancuso M., *Poesia decadente: Sergio Corazzini*, Messina, Industria Grafica Meridionale, 1927.

Marchesi M., *Poeti crepuscolari. Corazzini, Gozzano*, Genova-Roma, Società Dante Alighieri, 1942.

Marcovecchio A., *E il "crepuscolare" va in paradiso*, "Il Giornale", 8 marzo 1987.

Id., *Sergio Corazzini: Manierismo come poesia*, in Aa. Vv., «Io non sono un poeta», cit., pp. 45-52.

Martini F. M., *Prefazione a Corazzini S., Liriche*, Napoli, Ricciardi, 1959, pp. VII-XV.

Id., *Sergio Corazzini*, "La Tribuna", 14 marzo 1923.

Martellini L., *Corazzini e il mare*, in Aa. Vv., «Io non sono un poeta», cit., pp. 157-63.

Mayerù P., *Corazzini e i Crepuscolari*, "Meridiano di Roma", 12 gennaio 1941.

Mancini C., *Ricordo di Sergio Corazzini*, "Il Giornale di Italia", 12 febbraio 1949.

Mazzoleni F., *Un "canto" crepuscolare*, "L'Osservatore Romano", 5 maggio 1987.

Id., *Ha attraversato in un lampo l'orizzonte della poesia*, "L'Osservatore Romano", 8 settembre 1990.

Mengaldo P. V., *Sergio Corazzini*, in *Poeti italiani del Novecento*, a cura di Mengaldo P. V., Milano, Mondadori, 1978.

Michellini R., *Le fonti di Sergio Corazzini*, in "Studi novecenteschi", n. 60, 2000, pp. 36-48.

Id., *La sintassi simbolista di Sergio Corazzini*, in "Lingua nostra", nn. 3-4, 2001, pp. 14-37.

Mileschi C., *Appuntamenti mancati: «Voi non veniste» (Lettere ad una donna: lettera prima)*, in Aa. Vv., «Io non sono un poeta», cit., pp. 261-67.

Montefoschi P., *Memoria leopardiana in Corazzini*, in Aa. Vv., «Io non sono un poeta», cit., pp. 63-71.

Moretti M., *Alloro per Sergio*, "Il Corriere della Sera", 19 dicembre 1942.

Morotti S., *Il testamento poetico di Sergio Corazzini: "Il sentiero" e "La morte di Tantalo"*, in "Soglie", n. 1, 2002, pp. 41-72.

Musarra F., *Alcune sequenze ritmiche primarie nella lirica di Sergio Corazzini*, in Aa. Vv., «Io non sono un poeta», cit., pp. 125-33.

Napoli F., *Nuovi documenti per Sergio Corazzini*, in "Otto/Novecento", a. XIII, 5, settembre-ottobre 1989, pp. 86-111.

Id., *Sergio Corazzini. Malinconia di morire*, in "Poesia", a. III, n. 25, gennaio 1990, pp. 55-69.

- Id., *Simbologia dell'occhio in Sergio Corazzini*, in "Otto/Novecento", novembre-dicembre 1993, pp. 76-92.
- Nicastro L., *Il ritorno di Corazzini*, "La provincia", 10 dicembre 1968.
- Id., *Sergio Corazzini*, in Flora F., Nicastro L., *Storia della letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 1947, vol. III, p. II, pp. 678-80.
- Nosari A., *La saletta d'Aragno*, Roma, Sapientia, 1928.
- Oliva D., *Sergio Corazzini*, "Il Giornale d'Italia", 18 giugno 1907.
- Id., *Versi di Sergio Corazzini*, "Il Giornale d'Italia", 4 maggio 1907.
- Orsini L., *Il dolce poeta del crepuscolo*, "Il mattino", 26 novembre 1968.
- Palazzeschi A., *Corazzini non è morto*, "La Fiera letteraria", 19 dicembre 1948; poi *Introduzione a Donini F., Vita e poesia*, cit., pp. VII-XV.
- Palli Baroni G., *La prigioniera dell'anima. L'oratio conclusa di Sergio Corazzini*, in Aa. Vv., «*Io non sono un poeta*», cit., pp. 213-21.
- Pancrazi P., *Corazzini e i crepuscolari*, in Id., *Ragguagli di Parnaso*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1967, II, pp. 179-84.
- Id., *Principio e fine d'una poesia*, "Il Corriere della Sera", 28 maggio 1936.
- Papini M. C., *Sergio Corazzini*, Firenze, La Nuova Italia, 1977.
- Personè L. M., *Corazzini: nostalgia di un incontro mancato*, "L'Osservatore Romano", 16 maggio 1987.
- Id., *Un cuore crepuscolare*, "Il Gazzettino", 15 luglio 1987.
- Petrocchi F., *Aspetti della problematica religiosa in Corazzini*, in Aa. Vv., «*Io non sono un poeta*», cit., pp. 135-46.
- Petruciani M., *Un'orma certa: il paradosso della gracilità (Corazzini, la critica e un'epigrafe)*, in Aa. Vv., «*Io non sono un poeta*», cit., pp. 13-23.
- Piccolo F., *Zodiaco letterario*, Firenze, Vallecchi, 1923.
- Pieri P., "La fiaccola sotto il moggio" in *Corazzini, Moretti, Palazzeschi e Govoni. La sorprendente alleanza crepuscolare di D'Annunzio*, in "Poetiche", n. 2, 2004, pp. 65-89.
- Piomalli A., *La favola breve di Corazzini*, "Quadrivio", 19 ottobre 1939.
- Id., *Vita e poesia di Sergio Corazzini*, "La Gazzetta", 12 dicembre 1939.
- Id., *La poesia di Sergio Corazzini*, Catania, Intelisano Editore, 1942.
- Id., *Sergio Corazzini*, in Aa. Vv., *Letteratura italiana. I contemporanei*, a cura di Grana G., Vol. I, Milano, Marzorati, 1963, pp. 709-29.
- Porcelli B., *Tradizione e personalità in Corazzini*, in Id., *Momenti dell'antinaturalismo. Fogazzaro Svevo Corazzini*, Ravenna, Longo, 1975, pp. 101-60.

- Prezzolini G., *La cultura italiana*, Firenze, Vallecchi, 1923.
- Pupino A. R., *Strategia della negazione metrica*, in Id., *L'astrazione e le cose nella lirica di Sergio Corazzini*, Bari, Adriatica, 1969, pp. 29-99.
- Rinaldi A., *I crepuscolari*, Santa Maria Capua Vetere, La Fiaccola, 1924.
- Romagnoli S., *Sergio Corazzini*, in *Antologia della letteratura italiana*, a cura di Vitale M., vol. V, Milano, 1968, pp. 65-86.
- Rossani W., *La poesia di Sergio Corazzini*, "Meridiano di Roma", 12 giugno 1938.
- Saba U., *Sergio Corazzini*, in Id., *Prose*, a cura di Saba L., Milano, Mondadori, 1964, pp. 348-71.
- Santangelo V., *Gozzano e Corazzini. Incertezze, limiti e ricerche del nuovo*, Trapani, Veneto, 1973.
- Savoca G., *I crepuscolari e Guido Gozzano*, in Savoca G., Tropea M., *Pascoli, Gozzano e i crepuscolari*, Roma-Bari, Laterza, 1976.
- Id., *Concordanza delle poesie di Sergio Corazzini. Testo, concordanza, liste di frequenza, indici*, Firenze, Olschki, 1984.
- Id., *Concordanza delle poesie di Sergio Corazzini. Testo, concordanza, liste di frequenza, indici*, Firenze, Olschki, 1987.
- Id., *Forme della regressione nella poesie di Corazzini*, in Aa. Vv., «*Io non sono un poeta*», cit., pp. 229-40.
- Scorrano L., *Presenze stilnovistiche e dantesche in Sergio Corazzini*, in Id., *Modi ed esempi di dantismo novecentesco*, Lecce, Adriatica Editrice Salentina, 1976, p. 114-138.
- Id., *Per "La morte di Tantalò" di Sergio Corazzini*, in "Studi e Problemi di Critica Testuale", n. 11, ottobre 1975, pp. 188-210.
- Serri M., *Storia di un'ambizione: l'"impegno" crepuscolare*, in Aa. Vv., *Poeti del riflusso. Corazzini, Gozzano, Graf, De Amicis e altri.*, antologia a cura di Gagliardi R., Roma, Savelli, 1979, pp. 80-91.
- Sgroi C., *La poesia di Sergio Corazzini*, "Compendio", agosto-settembre 1923.
- Id., *La poesia di Sergio Corazzini*, in Id., *Saggi e problemi di critica letteraria*, Catania, Studio editoriale moderno, 1932, pp. 257-62.
- Simone S., *Corazzini e Pascoli*, in Aa. Vv., «*Io non sono un poeta*», cit., pp. 95-100.
- Solmi S., *Sergio Corazzini e le origini della poesia contemporanea*, Palermo, Palumbo, 2008.
- Tarchiani A., *Sergio a Roma*, in "La Fiera Letteraria", a. IX, n. 46, 14 novembre 1954.

Tedeschi G., *Ricordi di Corazzini. Poesia, nostro dolore*, in "La Fiera letteraria", 6 agosto 1957.

Tordi R., *Dal rosso all'oro. Suggestioni «alchemiche» nel dire poetico di Sergio Corazzini*, in Aa. Vv., «*Io non sono un poeta*», cit., pp. 251-9.

Trenti L., *Corazzini Sergio*, in Aa. Vv., *Letteratura italiana. Gli autori. Dizionario bio-bibliografico e Indici*, a cura di Asor Rosa A., Vol. I, A-G, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1990, pp. 602-03.

Trompeo P. P., *Piazza Margana*, Roma, Staderini, 1942.

Id., *Sergio ai Lincei*, "La Nuova Stampa", 22 dicembre 1948.

Id., *Mussolini e Corazzini*, "Il Corriere della Sera", 19 ottobre 1954.

Tusiani J., *David Gray and Sergio Corazzini: a parallel*, in Aa. Vv., *English Miscellany. A Symposium of History Literature and the Arts*, a cura di Praz M., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1958, pp. 315-28.

Ulivì F., «*Non un poeta...ma un fanciullo che piange*», "Il Tempo", 19 luglio 1986.

Vallier J., *Quelques lettres inédites de Sergio Corazzini*, "Dante", Parigi, gennaio-febbraio 1936.

Id., *À propos d'une lettre inédite de Corazzini*, "Ausonia", luglio-settembre 1938.

Id., *Le vie douloureuse d'un poète: Sergio Corazzini*, "Ausonia", aprile-giugno 1938, pp. 60-72.

Id., *Les thèmes lyriques de la poésie de Sergio Corazzini*, "Ausonia", gennaio-marzo 1939, pp. 1-16.

Id., *Style et forme chez Corazzini*, "Ausonia", luglio-dicembre 1939, pp. 97-104.

Vallone A., *I crepuscolari*, Palermo, Palumbo, 1960.

Varanini G., *Note su Sergio Corazzini*, in "Humanitas", agosto 1948.

Veo E., *Un dramma di Sergio Corazzini*, "Il Mondo", 17 marzo 1923.

Id., *I poeti romaneschi*, Roma, Ass. romana edit., 1927.

Id., *Sergio Corazzini e le amiche speranze*, "Il Messaggero", 8 aprile 1928.

Id., *Sergio Corazzini romanesco*, in "Strenna dei romanisti 1942", Roma, Staderini editore, 1942, pp. 156-73.

Villa A. I., *Scoperte e recuperi corazzini ani [I]*, in "Otto/Novecento", novembre-dicembre 1995, pp. 93-173.

Id., *Scoperte e recuperi corazziniani [II]*, in "Otto/Novecento", numero unico, 1997, pp. 211-279.

Id., *Neoidealismo e rinascenza latina tra Otto e Novecento. La cerchia di Sergio Corazzini. Poeti dimenticati e riviste del crepuscolarismo romano (1903-1907)*, Milano, LED, 1999.

Id., *Sergio Corazzini "poeta sentimentale": un poeta del neomisticismo simbolista nella Roma neolatina d'inizio secolo*, in Corazzini S., *Opere. Poesie e prose*, cit., pp. 13-66.

Viola C. G., *Sergio*, "Le Cronache d'Italia", 5 agosto 1922.

Id., *Sergio*, "Il Paese", 6 agosto 1922.

Vitale M., *Mezzo secolo di Corazzini*, "L'Eco di Bergamo", 2 novembre 1957.

Vitali L., *Sergio Corazzini*, in "Nouvelle Revue d'Italie", 25 agosto 1921, pp. 735-44.

Zingone A., *Corazzini. In bianco*, in Aa. Vv., «*Io non sono un poeta*», cit., pp. 197-211.

### **3. Orizzonte d'attesa del verso libero corazziniano**

#### **3.1 Fonti primarie (dal 1876 al 1916)**

*Nella presente sezione i riferimenti bibliografici sono disposti in ordine cronologico al fine di rendere maggiormente evidente il mutamento della percezione del verso libero testimoniato dagli scritti sull'argomento composti nel periodo surriferito.*

Gnoli D., *La rima e la poesia italiana*, in "Nuova Antologia", serie II, III, 12, 1876, pp. 705-35.

Aa. Vv., *La poesia barbara nei secoli XV e XVI*, a cura di Carducci G., ristampa anastatica dell'edizione del 1881, Bologna, Zanichelli, 1985.

Mallarmé S., *Crise de vers [1886-95]*, in Id., *Oeuvres complètes*, a cura di Mondor H., Jean-Aubry G., Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1951, Vol. II, pp. 205-316.

Barbiera R., *Semiritmi*, in "Fanfulla della Domenica", IX, 47, 20 novembre 1887, p. 1.

Gamberale L., *Prefazione a Whitman W., Canti scelti*, Sonzogno, Milano, 1887, pp. 3-18.

Fraccaroli G., *D'una teoria razionale di metrica italiana*, Torino, Loescher, 1887.

Cimbali G., *La nuova bizzarria del Capuana*, in "Gazzetta Letteraria", XII, 14, 7 aprile 1888, pp. 107-8.

Tanganelli U., *Semiritmi*, in "Cronaca Rossa", II, 17, 2 settembre 1888, pp. 6-8.

Capuana L., *Semiritmi*, Milano, Treves, 1888.

Benzoni R., *Metrica e psicologia (Frammenti d'estetica)*, in "Vita Nuova", I, 18, 19 maggio 1889, pp. 2-4.

Id., *Metrica e psicologia (Frammenti d'estetica)*, "Ivi", I, 19, 26 maggio 1889, pp. 5-8.

Sormani A., *Speranza triste. Ex-voto*, in "Gazzetta Letteraria", XIII, 34, 24 agosto 1889, pp. 267-8.

Id., *Speranza triste. Ex-voto*, "Ivi", XIII, 35, 31 agosto 1889, pp. 274-5.

Fabris G. A., *Poemetti in prosa (Cielo stellato)*, in "Vita Nuova", I, 27, 21 luglio 1889, p. 3.

Gargano G. S., *Letteratura francese recentissima*, in "Vita Nuova", I, 38, 6 ottobre 1889, pp. 6-8.

Maurici A., *Prefazione a Colosi E., Canti e prose ritmiche*, Palermo, Tipografia Gilberti V., 1889, pp. VII-XV.

Cesareo G. A., *Canti Sinfonali*, in "Fanfulla della Domenica", XII, 27, 6 luglio 1890, pp. 1-2; poi in *Poesie (Le Occidentali, Gl'Inni, Le Consolatrici)*, Bologna, Zanichelli, 1912, pp. VII-XV.

Gargano G. S., *Ragguagli di Parnaso (Canti Sinfonali)*, in "Vita Nuova", II, 30, 27 luglio 1890, pp. 1-5.

Fleres U., *Canti Sinfonali*, in "Vita Nuova", II, 31, 3 agosto 1890, pp. 1-3.

Ringhiera S., *Ancora sui 'Canti Sinfonali'*, in "Vita Nuova", II, 34, 24 agosto 1890, pp. 5-7.

Amore A., *I 'Semiritmi' del Capuana*, in Id., *Fanfulliana. Quisquillie e ripicchi*, Catania, Giannotta, 1890, pp. 200-14.

Pica V., *All'avanguardia. Studi sulla letteratura contemporanea*, Napoli, Piero, 1890.

Lucini G. P., [*Le Armonie Sinfoniche*] [1891], in "Il Verri", 33-34, 1970, pp. 21-3.

Marescotti E. A., *La Poesia dell'Avvenire*, in "Domenica Letteraria", I, 6, 9 febbraio 1896, p. 2.

Mendola N. V., *Dal trionfo della vita*, "Ivi", I, 34, 8 novembre 1896, p. 2.

Pascoli G., *Il Fanciullino*, in "Marzocco", 17-I; 7-III; 11-IV, 1897; poi in Id. *Poesie e prose scelte*, a cura di Garboli C., tomo II, Milano, Mondadori, 2002, pp. 924-89.

Gargano G. S., *L'evoluzione del verso*, in "Il Marzocco", II, 28, 15 agosto 1897, pp. 1-2.

Tumiati D., *Il verso*, in "Il Marzocco", II, 29, 22 agosto 1897, p. 2.



- Pirandello L., *Lettera a An. Orvieto*, in “Il Marzocco”, II, 30, 29 agosto 1897, p. 3.
- Gargàno G. S., *Sulla prosa*, in “Il Marzocco”, II, 31, 5 settembre 1897, p. 3.
- Carducci G., *Le tre canzoni patriottiche [sic] di Giacomo Leopardi*, in “Rivista d’Italia”, 15 febbraio e 15 marzo 1898; poi in *Opere*, ed. nazionale, XX, Bologna, Zanichelli, 1937, pp. 103-75.
- Fogazzaro A., *Le grand poète de l’avenir*, in “Revue Bleue”, marzo 1898; ora in *Ascensioni umane. Teoria dell’evoluzione e filosofia cristiana*, a cura di Rossi P., Milano, Longanesi, 1977, pp. 160-77.
- Jannaccone P., *La poesia di Walt Whitman e l’evoluzione delle forme ritmiche*, Torino, Roux Frassati e C., 1898.
- Neera [Zuccari A.], *Un idealista. Alberto Sormani*, Milano, Galli & Raimondi, 1898.
- Pica V., *Letteratura d’eccezione*, Milano, Baldini e Castoldi, 1898.
- Capuana L., *Cronaca letteraria [su Romolo Quaglini]*, in “La Tribuna”, n. 84, 1899; poi *Dialoghi d’esteta*, in *Cronache letterarie*, Catania, Giannotta, 1899, pp. 271-8.
- Orvieto A., *Le nuove odi di Gabriele D’Annunzio*, in “Il Marzocco”, V, 37, 16 settembre 1900, p. 4.
- Pascoli G., *Nota per gli insegnanti*, in Id., *Sul limitare* [1900], ora in *Poesie e prose scelte*, a cura di Garboli C., tomo II, Milano, Mondadori, 2002, pp. 136-9.
- Id., *Il ritmo* [1900], in “Rivista d’Italia”, IV, 5, maggio 1901, pp. 167-73; poi in *A Giuseppe Chiarini. Della metrica neoclassica*, in *Poesie e prose scelte*, a cura di Garboli C., tomo II, Milano, Mondadori, 2002, pp. 243-45.
- Carducci G., *Dello svolgimento dell’ode in Italia*, in “Nuova Antologia”, 16 gennaio e 1° febbraio 1902; ora in *Opere*, ed. nazionale, XV, Bologna, Zanichelli, 1936, pp. 3-81.
- Buzzi P., *Un poeta italo-francese*, in “La Sera”, XI, 148, 31 maggio-1° giugno 1902, pp. 2-3; poi, con varie modifiche, in Aa. Vv., *Enquête internationale sur le Vers libre*, Milano, Editions de ‘Poesia’, 1909, pp. 7-12; infine, con il titolo *Il Verso libero*, in Aa. Vv., *I poeti futuristi*, Milano, Edizioni futuriste di “Poesia”, 1912, pp. 43-8.
- A. P., *Misticismo e simbolismo*, “Il Torrazzo”, 10 settembre 1902.
- Gargàno G. S., *Le poesie e la metrica [su Tommaseo N.]*, in “Il Marzocco”, VII, 41, 12 ottobre 1902, pp. 2-3.
- Kahn G., *Symbolistes et décadents*, Paris, Vanier, 1902.
- Ivanov M. M., *In villa, da Gabriele D’Annunzio* [1902], in “Quaderni del Vittoriale”, 7, gennaio-febbraio 1978, pp. 32-9.
- Nemi, *Il verso libero*, in “Nuova Antologia”, CIII, 748, 16 febbraio 1903, pp. 751-4.

Panzacchi E., *Sull'onda canora*, in "Il Giornale d'Italia", III, 130, 12 maggio 1903, p. 3.

Comitti E., *Apriamo i vetri*, "Capitan Fracassa", 20 maggio 1903.

Lucini G. P., *Gabriele D'Annunzio affacciandosi alle 'Laudi'*, in "L'Italia del Popolo", XII, 896, 24-25 giugno 1903, pp. 1 e 4; poi in Id., *Antidannunziana. D'Annunzio al vaglio della Critica*, Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1914, pp. 71-6.

Bontempelli M., *L'ultima maschera di Gabriele D'Annunzio*, in "Il Piemonte", I, 1, 27 giugno 1903, pp. 1-3.

Lucini G. P., *Sulla soglia delle 'Laudi' d'annunziane. II*, in "L'Italia del Popolo", XII, 912, 10-11 luglio 1903, pp. 1 e 4; poi in Id., *Antidannunziana*, cit., pp. 91-6.

Gargàno G. S., *La 'Laus Vitae' e i critici*, in "Il Marzocco", VIII, 29, 19 luglio 1903, p. 1.

D'Annunzio G., *Lettera a Gargàno G. S. del 19 luglio 1903*, in De Michelis E., *Una lettera di D'Annunzio*, in Id., *Novecento e dintorni. Dal Carducci al neorealismo*, Milano, Mursia, 1976, p. 34-69.

Lucini G. P., *Le 'Laudi' di G. D'Annunzio. III*, in "L'Italia del Popolo", XII, 926, 24-25 luglio 1903, pp. 1 e 4; poi in *Antidannunziana*, cit., pp. 99-106.

Id., *Le 'Laudi' di G. D'Annunzio*, in "L'Italia del Popolo", XII, 926, 24-25 luglio 1903, pp. 1 e 4; poi in *Antidannunziana*, cit., pp. 106-12.

Bodrero E., *L'evoluzione del ritmo*, in "Il Piemonte", I, 12, 12 settembre 1903, pp. 1-2.

Bontempelli M., *Per l'endecasillabo. Lettera aperta a Emilio Bodrero*, in "Rivista ligure di scienze, lettere ed arti", XXV, 6, novembre-dicembre 1903, pp. 287-99.

Garoglio D., *Il verso libero (a proposito di 'Verso l'Oriente' di Angiolo Orvieto)*, in Id., *Versi d'amore e prose di romanzi. Saggi di critica contemporanea*, Livorno, Giusti, 1903, pp. 151-71.

*Rassegna bibliografica* [recensione a S. C., *Dolcezze*], "L'Italia Moderna", Roma, n. 18, 1904.

Oliva D., *Il secondo libro delle 'Laudi' di Gabriele D'Annunzio*, in "Il Giornale d'Italia", IV, 22, 22 gennaio 1904, p. 3.

Lucini G. P., *Il secondo volume delle 'Laudi'. Elettra*, in "L'Italia del Popolo", XIII, 1142, 28-29 febbraio 1904, pp. 1 e 4; poi in *Antidannunziana*, cit., pp. 120-4.

Id., *Il secondo volume delle 'Laudi'. Elettra*, "L'Italia del Popolo", XIII, 1143, 29 febbraio-1° marzo 1904, pp. 1 e 4; poi in *Antidannunziana*, cit., pp. 134-8.

- Altomonte R., *Non è per me!*, “Marforio”, 19 marzo 1904.
- Graf A., *Anime di poeti. Giovanni Bertacchi. Giulio Orsini*, in “Nuova Antologia”, CX, 775, 1° aprile 1904, pp. 403-36.
- Lucini G. P., *Ancora del II° volume delle ‘Laudi’. Alcione*, in “L’Italia del Popolo”, XIII, 1190, 17-18 aprile 1904, pp. 1 e 4; poi in *Antidannunziana*, cit., pp. 139-45.
- Id., *Leggendo ancora le ‘Laudi’*, in “L’Italia del Popolo”, XIII, 1191, 18-19 aprile 1904, pp. 1 e 4; poi in *Antidannunziana*, cit., pp. 152-61.
- Liberty, recensione a Corazzini S., *Dolcezza*, “Capitan Fracassa”, 6 maggio 1904.
- Parisi P., recensione a Corazzini S., *Dolcezza*, “Giornale d’Arte”, 14 maggio 1904.
- Chiara B., *Noviziato di lirica*, “Scienza e Diletto”, 12 giugno 1904.
- Basilici C., *Due critici di Giulio Orsini*, “Rivista di Roma”, 19 giugno 1904.
- Chiara B., recensione a *Dolcezza*, in “Roma flamma”, n. u., luglio 1904.
- Lucini G. P., *Per tutti i poeti*, in “L’Italia del Popolo”, a. XIII, n. 1387, 8-9 Novembre 1904; ora in Id., *Scritti critici*, Bari, De Donato, 1971, pp. 213-216.
- Il Gastigamatti, *Fuochi di fila*, recensione a Corazzini S., *L’amaro calice*, “Marforio”, 16 novembre 1904.
- Parisi P., recensione a *L’amaro calice*, “Giornale d’Arte”, 19 novembre 1904.
- L’Ultima Ruota, recensione a Corazzini S., *L’amaro calice*, 19 novembre 1904.
- Frontini G. M., *Novissimi. Semiritmi*, Catania, Galàtola, 1904.
- Mariotti C., *Ciarle di varia letteratura: “L’amaro calice”, versi di SC [...]*, “L’Unione Sarda”, 4 dicembre 1904.
- [D’Annunzio G.], *Commentaire a La fille de Iorio, tragédie pastorale de G. D., traduite par Georges Hérelle*, Paris, Calmann Lévy, 1905, pp. 179-200; poi in Rosina T., *Mezzo secolo de ‘La figlia di Iorio’*, Milano-Messina, Principato, 1955, pp. 347-50.
- M. T. [Monicelli Tomaso<sup>1000</sup>], recensione a Corazzini S., *L’amaro calice*, in “L’Avanti della domenica”, a. III, n. 6, 12 febbraio 1905.
- Arte, lettere e scienze [lettura dei versi di Corazzini, Tusti e Ruberti]*, “La Tribuna”, 17 e 18 marzo 1905.
- Lettura di versi al Nazionale [Corazzini, Tusti, Ruberti]*, “Gran Mondo”, 26 marzo 1905.
- Damiani E., recensione a Corazzini S., *L’amaro calice*, “Ars Nova”, maggio 1905.
- Altomonte R., «*Il traguardo*» di Sergio Corazzini, “Gran Mondo”, 18 giugno 1905.

<sup>1000</sup> L’autore della recensione, firmatosi con le iniziali T. M., è stato erroneamente individuato dalla critica in Tito Marrone; Villa, invece, rettifica l’attribuzione in favore di Tomaso Monicelli. Cfr. Villa A. I., *Scoperte e recuperi corazziniani [II]*, cit., p. 270.

Marrone T., *Note di poesia: Sergio Corazzini, «Le aureole»*, in “Rivista di Roma”, a. IX, fascicolo XIV, 25 luglio 1905, pp.12-3.

Mariotti C., *Parlando d'arte e di poesia. [...] Un libro di versi di Sergio Corazzini*, “L'Unione Sarda”, 26 luglio 1905.

Martini F. M., recensione a *Le aureole*, “Il Tirso”, 30 luglio 1905.

Granelli A., recensione a *Le aureole*, in “Vita letteraria”, 1° agosto 1905.

Caprino A., recensione a *Le aureole*, “Giornale d'Arte”, 13 agosto 1905.

Altomonte R., recensione a *Le aureole*, “Gran mondo”, 27 agosto 1905.

Macchia A., *Versi di giovani* [recensione a *Piccolo libro inutile*], “La Tavola Rotonda”, 25 novembre 1906.

Kahn G., *risposta all'Inchiesta internazionale sul Verso Libero*, in “Poesia”, I, 10-11, novembre-dicembre 1905, pp. 33-5; ora in Aa. Vv., *Enquête internationale sur le Vers libre*, Milano, Editions de ‘Poesia’, 1909, pp. 21-31.

Colautti A., *risposta all'Inchiesta internazionale sul Verso Libero*, *ivi*, p. 35; ora in Aa. Vv., *Enquête*, cit., pp. 31-2.

Vielé-Griffin F., *risposta all'Inchiesta internazionale sul Verso Libero*, in “Poesia”, I, 12, gennaio 1906, p. 17; ora in Aa. Vv., *Enquête*, cit., pp. 32-4.

Rachilde, *risposta all'Inchiesta internazionale sul Verso Libero*, *ivi*; ora in Aa. Vv., *Enquête*, cit., pp. 34-5.

Verhaeren E., *risposta all'Inchiesta internazionale sul Verso Libero*, *ivi*; ora in Aa. Vv., *Enquête*, cit., pp. 35-6.

Régnier H. de, *risposta all'Inchiesta internazionale sul Verso Libero*, *ivi*; ora in Aa. Vv., *Enquête*, cit., pp. 36-7.

Capuana L., *risposta all'Inchiesta internazionale sul Verso Libero*, *ivi*; ora in Aa. Vv., *Enquête*, cit., pp. 37-8.

Ducoté E., *risposta all'Inchiesta internazionale sul Verso Libero*, *ivi*, p. 18; ora in Aa. Vv., *Enquête*, cit., pp. 38-9.

Dauguet M., *risposta all'Inchiesta internazionale sul Verso Libero*, *ivi*; ora in Aa. Vv., *Enquête*, cit., pp. 39-40.

Tumiati D., *risposta all'Inchiesta internazionale sul Verso Libero*, *ivi*, p. 19; ora in Aa. Vv., *Enquête*, cit., pp. 40-1.

Pascoli G., *risposta all'Inchiesta internazionale sul Verso Libero*, in “Poesia”, II, 1-2, febbraio-marzo 1906, p. 33; ora in Aa. Vv., *Enquête*, cit., pp. 41-2.

Orvieto A., *risposta all'Inchiesta internazionale sul Verso Libero*, *ivi*; ora in Aa. Vv., *Enquête*, cit., p. 42.

Benco S., *risposta all'Inchiesta internazionale sul Verso Libero*, *ivi*; ora in Aa. Vv., *Enquête*, cit., pp. 43-4.

Comtesse De Noailles, *risposta all'Inchiesta internazionale sul Verso Libero*, *ivi*; ora in Aa. Vv., *Enquête*, cit., pp. 44-5.

Neera, *risposta all'Inchiesta internazionale sul Verso Libero*, *ivi*, p. 34; ora in Aa. Vv., *Enquête*, cit., pp. 45-6.

Bois J., *risposta all'Inchiesta internazionale sul Verso Libero*, *ivi*; ora in Aa. Vv., *Enquête*, cit., pp. 46-9.

Mockel A., *risposta all'Inchiesta internazionale sul Verso Libero*, *ivi*, p. 35; ora in Aa. Vv., *Enquête*, cit., pp. 49-52.

Boissière A., *risposta all'Inchiesta internazionale sul Verso Libero*, *ivi*; ora in Aa. Vv., *Enquête*, cit., pp. 52-3.

Chiesa F., *risposta all'Inchiesta internazionale sul Verso Libero*, *ivi*, p. 36; ora in Aa. Vv., *Enquête*, cit., pp. 53-7.

D'Annunzio G., *risposta all'Inchiesta internazionale sul Verso Libero*, in "Poesia", II, 3-4-5, aprile-maggio-giugno 1906, p. 49; ora in Aa. Vv., *Enquête*, cit., p. 57.

Negri A., *risposta all'Inchiesta internazionale sul Verso Libero*, *ivi*; ora in Aa. Vv., *Enquête*, cit., p. 58.

Marradi G., *risposta all'Inchiesta internazionale sul Verso Libero*, *ivi*; ora in Aa. Vv., *Enquête*, cit., pp. 58-9.

Merril S., *risposta all'Inchiesta internazionale sul Verso Libero*, *ivi*, p. 50; ora in Aa. Vv., *Enquête*, cit., pp. 60-1.

Dehmel R., *risposta all'Inchiesta internazionale sul Verso Libero*, *ivi*; ora in Aa. Vv., *Enquête*, cit., pp. 61-2.

Holz A., *risposta all'Inchiesta internazionale sul Verso Libero*, *ivi*, p. 51; ora in Aa. Vv., *Enquête*, cit., pp. 62-4.

Alonge A., *risposta all'Inchiesta internazionale sul Verso Libero*, *ivi*; ora in Aa. Vv., *Enquête*, cit., pp. 64-5.

Mauclair C., *risposta all'Inchiesta internazionale sul Verso Libero*, *ivi*, p. 52; ora in Aa. Vv., *Enquête*, cit., pp. 65-8.

Ghéon H., *risposta all'Inchiesta internazionale sul Verso Libero*, *ivi*; ora in Aa. Vv., *Enquête*, cit., pp. 68-73.

Fontana F., *risposta all'Inchiesta internazionale sul Verso Libero*, *ivi*, p. 53; ora in Aa. Vv., *Enquête*, cit., pp. 73-4.

Bernardini A., *risposta all'Inchiesta internazionale sul Verso Libero*, *ivi*, p. 54; ora in Aa. Vv., *Enquête*, cit., p. 74.

Symons A., *risposta all'Inchiesta internazionale sul Verso Libero*, in "Poesia", II, 6-7-8, luglio-agosto-settembre 1906, p. 49; ora in Aa. Vv., *Enquête*, cit., pp. 75-6.

Holz A., *risposta all'Inchiesta internazionale sul Verso Libero*, *ivi*, p. 50; ora in Aa. Vv., *Enquête*, cit., pp. 76-9.

Borelli G., *risposta all'Inchiesta internazionale sul Verso Libero*, *ivi*, p. 51; ora in Aa. Vv., *Enquête*, cit., pp. 79-81.

Jacobsen R., *risposta all'Inchiesta internazionale sul Verso Libero*, *ivi*; ora in Aa. Vv., *Enquête*, cit., pp. 82-3.

Vacaresco H., *risposta all'Inchiesta internazionale sul Verso Libero*, *ivi*, p. 52; ora in Aa. Vv., *Enquête*, cit., pp. 83-4.

Bocquet L., *risposta all'Inchiesta internazionale sul Verso Libero*, *ivi*; ora in Aa. Vv., *Enquête*, cit., pp. 84-6.

Bernard E., *risposta all'Inchiesta internazionale sul Verso Libero*, *ivi*, p. 53; ora in Aa. Vv., *Enquête*, cit., p. 86.

Marquina E., *risposta all'Inchiesta internazionale sul Verso Libero*, *ivi*; ora in Aa. Vv., *Enquête*, cit., pp. 86-8.

Magalhaez de Azeredo C., *risposta all'Inchiesta internazionale sul Verso Libero*, *ivi*, p. 54; ora in Aa. Vv., *Enquête*, cit., pp. 89-95.

D'Annunzio G., *In memoria di G. Giacosa*, in "La Lettura", VI, 10, ottobre 1906, pp. 849-54; poi *Della malattia e dell'arte medica*, in Id., *Il compagno dagli occhi senza cigli*, in Id., *Prose di ricerca*, Milano, Mondadori, 1950, pp. 611-27.

Altomonte R., *Bilancio poetico del 1905*, "Il Bibliografo", novembre 1906.

Aganoor Pompili V., *risposta all'Inchiesta internazionale sul Verso Libero*, in "Poesia", II, 9-10-11-12, ottobre-novembre-dicembre-gennaio 1906-1907, p. 46; ora in Aa. Vv., *Enquête*, cit., pp. 95-6.

Baccelli A., *risposta all'Inchiesta internazionale sul Verso Libero*, *ivi*, p. 47; ora in Aa. Vv., *Enquête*, cit., pp. 96-7.

Jammes F., *risposta all'Inchiesta internazionale sul Verso Libero*, *ivi*; ora in Aa. Vv., *Enquête*, cit., pp. 97-8.

Souza R. de, *risposta all'Inchiesta internazionale sul Verso Libero*, *ivi*, pp. 47-8; ora in Aa. Vv., *Enquête*, cit., pp. 98-102.

Le Cardonnel L., *risposta all'Inchiesta internazionale sul Verso Libero*, *ivi*, p. 48; ora in Aa. Vv., *Enquête*, cit., pp. 102-3.

Lucini G. P., *risposta all'Inchiesta internazionale sul Verso Libero*, *ivi*, pp. 48-55; ora in Aa. Vv., *Enquête*, cit., pp. 103-30.

Smara, *risposta all'Inchiesta internazionale sul Verso Libero*, *ivi*, p. 55; ora in Aa. Vv., *Enquête*, cit., pp. 131-2.

Genua G., *Libri e autori. "Libro per la sera della domenica" di Sergio Corazzini*, "Avanti della Domenica", 5 gennaio 1907.

Piazza G., '...Forse è nato', in "La Vita Letteraria", IV, 1, 11 gennaio 1907, p. 1.

Marrone T., *Il metro libero*, in "La Vita Letteraria", IV, 3, 25 gennaio 1907, p. 1.

Piazza G., *Strofe falsaria e rima prevaricatrice*, in "La Vita Letteraria", IV, 4, 1° febbraio 1907, p. 1.

Macchia A., *Versi di giovani* [recensione a *Libro per la sera della domenica*], "La Tavola Rotonda", 10 febbraio 1907.

Mariotti C., *Cronache di poesia*, "L'Unione Sarda", 9 marzo 1907.

Panizza C., *Per l'unità e la determinatezza del ritmo e del metro*, in "Letture Venete", I, 9, 1° maggio 1907, pp. 63-4.

Genua G., *Agli amici della tristezza*, in "Vita letteraria", 3 maggio 1907.

Oliva D., *Versi di Sergio Corazzini*, in "Il Giornale d'Italia", 4 maggio 1907.

Granelli A., recensione a *Libro per la sera della domenica*, in "Vita letteraria", 7 giugno 1907.

Oliva D., *Sergio Corazzini*, "Il Giornale d'Italia", 18 giugno 1907.

Marrone T., *Sergio Corazzini*, "Vita letteraria", 21 giugno 1907.

Chiara B., *Sergio Corazzini*, "La Tavola Rotonda", 23 giugno 1907.

Piazza G., *'Homo' di Giovanni Cena*, in "La Vita Letteraria", IV, 26, 5 luglio 1907, pp. 1-2.

Panizza C., *Ancora per l'unità e la determinatezza del ritmo e del metro*, in "Letture Venete", I, 13-14, 1-15 luglio 1907, pp. 23-55.

Tarchiani A., "Libro per la sera della domenica", "Il Nuovo Giornale", 10 aprile 1907.

*Da Roma. Lettura poetica alla sala degli autori drammatici e lirici*, "Il Nuovo Giornale", 4 maggio 1907.

- Sergio Corazzini* [necrologio], “La Tribuna”, 18 giugno 1907.
- Sergio Corazzini* [necrologio], “Avanti”, 18 giugno 1907.
- Sergio Corazzini* [necrologio], “Il Nuovo Giornale”, 19 giugno 1907.
- I funerali di Sergio Corazzini*, “Avanti”, 21 giugno 1907.
- Il Tirso, *Sergio Corazzini*, “Il Tirso”, 23 giugno 1907.
- Chiara B., [*Sergio Corazzini*], “La Tavola Rotonda”, 23 giugno 1907.
- De Rinaldis A., *Sergio Corazzini*, “Prose”, giugno-luglio 1907.
- Macchia A., *Per un giovane poeta morto*, “Il Pensiero Latino”, 28 luglio 1907.
- Fracchia U., *Sergio Corazzini*, “Letture Venete”, 15 agosto 1907.
- Caruso G., *I conventi* [poesia dedicata a Corazzini, 1906], “La Fiorita”, agosto-settembre 1907; ora anche in Villa A. I., *Scoperte e recuperi corazziniani [II]*, cit., pp. 274-5.
- Lanzalone G., *Sulla ‘Francesca da Rimini’ di Gabriele D’Annunzio*, in Id., *Accenni di critica nuova*, Milano, La Vita Internazionale, 1907, pp. 23-55.
- Lucini G. P., *Ai Mani gloriosi di Giosuè Carducci*, Varazze, Botta, 1907; ora Id., *Giosuè Carducci*, Varese, A. Nicola & C., 1912.
- Orsini G., *Prefazione alla prima edizione del volume «Fra terra ed astri»*, in *Appendice a Poesie edite ed inedite*, Torino-Roma, Società Tipografico-Editrice Nazionale, 1907, pp. 221-6.
- Bellonci G., *Note di poesia. Sergio Corazzini*, in “Nuova Rivista”, 1° novembre 1907.
- I Paladini, *Alla giostra!*, “Rolando”, 17 novembre 1907.
- Rivalta E., *Note di letteratura*, “Il Ventesimo”, 1° dicembre 1907.
- Vannicola G., *Modern-Style*, “La Settimana Artistica Letteraria”, 14 dicembre 1907.
- Ruberti G., *Parole d’avanguardia. Per la nostra poesia [II]*, “Rolando”, 22 dicembre 1907.
- Buzzi P., *Il verso libero* [1908], in Aa. Vv., *I poeti futuristi*, Milano, Edizioni futuriste di “Poesia”, 1912, pp. 43-8.
- Papini G., *Onoranze a Sergio Corazzini*, “Il Commento”, 16 febbraio 1908.
- Per Sergio Corazzini*, “Il Giornale d’Italia”, 8 giugno 1908.
- Per una giovine gloria sfiorita. Sergio Corazzini commemorato da D. Oliva e da G. Romualdi*, “Il Giornale d’Italia”, 10 giugno 1908.
- Civinini G., *É morto un poeta*, “Il Corriere della Sera”, 16 giugno 1908.



Lucini G. P., *Il Verso Libero. «Proposta». Ragion Poetica e Programma del Verso Libero. Grammatica, Ricordi e Confidenze per servire Alla Storia delle Lettere contemporanee*, Milano, Edizione di “Poesia”, 1908 (ristampa anastatica a cura di Ferro P. L., Novara, Interlinea, 2008).

Gianelli E., *risposta all’Inchiesta internazionale sul Verso Libero*, in “Poesia”, IV, 4, maggio 1908, pp. 1-2; ora in Aa. Vv., *Enquête*, cit., pp. 133-7.

Milelli G., *A Sergio Corazzini nel primo anniversario della sua morte*, in “Vita letteraria”, 26 giugno 1908.

Govoni C., *Notte, alla memoria dell’amico indimenticabile Sergio Corazzini*, in “Poesia”, ottobre 1908.

Bellonci G., *Il poeta della sconsolazione, Sergio Corazzini*, “Il Giornale d’Italia”, 10 novembre 1908.

Varaldo A., *Le poesie di Fogazzaro*, “Corriere di Genova”, 7-8 dicembre 1908.

Granelli A., *Le “Liriche” di Sergio Corazzini*, in “La Vita Letteraria”, gennaio 1909.

Gorleri Di Diano G., *Gli scomparsi [Corazzini e Altomonte]*, “Pensiero Novo”, 15 gennaio 1909.

Gigli L., *Le liriche di un morto*, “Il Cittadino”, 7 febbraio 1909.

De Maria F., *risposta all’Inchiesta internazionale sul Verso Libero*, in Aa. Vv., *Enquête internationale sur le Vers libre*, Milano, Editions de ‘Poesia’, 1909, pp. 138-42.

Buzzi P., *risposta all’Inchiesta internazionale sul Verso Libero*, in Aa. Vv., *Enquête internationale sur le Vers libre*, Milano, Editions de ‘Poesia’, 1909, pp. 142-8.

Lucini G. P., *Le ‘novità’ del mese [su Capuana]*, “La Giovane Italia”, febbraio 1909; ora in *Libri e cose scritte*, a cura di Viazzi G., Napoli, Guida, 1971, pp. 37-8.

Trompeo P. P., *Note di poesia*, “Otia”, 16 marzo 1909.

Puccini M., *Cronaca di poesia [recensione a Corazzini Liriche]*, “L’Abruzzo Letterario”, 20 marzo 1909.

Trompeo P. P., *Note di poesia. Sergio Corazzini [recensione a Corazzini Liriche]*, “Otia”, 1° aprile 1909.

Buzzi P., *Liriche di Sergio Corazzini*, in “Poesia”, V, aprile-luglio 1909.

Cecchi E., *Preliminari a una rassegna di poesia*, in “La Voce”, 8 luglio 1909, n. 30, p. 122.

Bianchi A., *Glorie postume. Sergio Corazzini – Luisa Giaconi*, “L’Abruzzo Letterario”, 20 novembre 1909.

Borgese G. A., *Gabriele D’Annunzio*, Napoli, Ricciardi, 1909.

- Colagrosso F., *Stile, ritmo e rima*, in *Studii stilistici*, Livorno, Giusti, 1909, pp. 239-357.
- Thovez E., *Il Pastore, il Gregge e la Zampogna. Dall'Inno a Satana alla Laus Vitae*, Napoli, Ricciardi, 1909.
- Spetia G. C., *Per un'Antologia*, in "La Fiorita", n. 4, 1909, pp. 16-21.
- Buzzi P., *Toute la lyre*, [recensione a Corazzini, *Liriche*], "Poesia", nn. 3-4-5-6, 1909, pp. 82-86.
- Romagnoli E., *I Greci e il verso libero*, in "Nuova Antologia", CXLVI, 919, 1° aprile 1910, pp. 453-61.
- Pasini F., *Metrica archeologica*, in Aa. Vv., *Miscellanea di studi in onore di Attilio Hortis*, Trieste, Stabilimento artistico tipografico G. Caprin, 1910, I, pp. 129-44.
- Gargàno G. S., *Una provincia della letteratura*, in "Il Marzocco", 25 settembre 1910.
- Romagnoli E., *Il verso*, in Id., *Musica e poesia nell'antica Grecia*, Bari, Laterza, 1911, pp. 321-68.
- Cazzamini-Mussi F., *Alma Poësis*, Rocca San Casciano, Licinio Cappelli Editore, 1911.
- Govoni C., *In morte di Sergio Corazzini*, in Id., *Poesie elettriche*, Milano, Edizioni Futuriste di "Poesia", 1911.
- Slataper S., *Perplexità crepuscolare*, in "La Voce", III, 46, 16 novembre 1911, p. 689.
- Onofri A., *La libertà del verso*, in "Lirica", I, 4, aprile 1912, pp. 148-55.
- Cardile E., *Pel 'Verso Libero'*, in "Quartiere Latino", I, 4, 24 dicembre 1913, pp. 1-3.
- Striglia F., *Poeti di "Terza sala"*, "Il Secolo XIX", 30 dicembre 1913.
- Girardini E., *In difesa della rima*, in "Fanfulla della Domenica", XXXVI, 14, 5 aprile 1914, pp. 2-3.
- Pancrazi P., *Sergio Corazzini*, in "Gazzetta di Venezia", giugno 1914.
- Biondolillo F., *Le liriche di Sergio Corazzini*, in "Il Fanfulla della domenica", a. XXXVI, n. 23, 7 giugno 1914, pp. 9-10.
- Valori A., *Poeti scomparsi, Sergio Corazzini*, "Il Resto del carlino", 16 giugno 1914.
- Prunas R., *Un poeta morto: Sergio Corazzini*, "L'Unione Sarda", 9 luglio 1914.
- Parodi T., *Sergio Corazzini "Liriche"*, in "La Voce", a. VI, n. 13, 13 luglio 1914, p. 45.
- Bacchelli R., *Nota metrica*, in Id., *Poemi lirici*, Bologna, Zanichelli, 1914, p. 5.

Serra R., *Le lettere*, Roma, Bontempelli e Invernizzi, 1914; ora in *Scritti di Renato Serra*, a cura di De Robertis G., Grilli A., Firenze, Le Monnier, 1958, vol. I, pp. 236-390.

Lucini G. P., *Del 'Verso Libero' d'annunziano*, in Id., *Antidannunziana. D'Annunzio al vaglio della Critica*, Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1914, pp. 169-94; ora in *Prose e canzoni amare*, a cura di Ghidetti I., Firenze, Vallecchi, 1971, pp. 394-410 e 507-14.

Fiumi L., *Sergio Corazzini*, in "Myricae", 5 febbraio 1915.

Papini G., *Testimonianze*, Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1918.

Oxilia N., *Gli Orti*, Milano, Alfieri e Lacroix, 1918; ora in Id., *Poesie*, a cura di Tessari R., Napoli, Guida, 1973.

Papini G., Pancrazi P., *Poeti d'oggi, antologia 1900-1920*, Firenze, Vallecchi, 1920.

Slataper S., *Scritti letterari e critici*, Firenze, Vallecchi, 1920.

### **3.2 Monografie e saggi per la ricostruzione dell'orizzonte d'attesa**

Anceschi L., *Pascoli verso il Novecento*, in Id., *Barocco e Novecento*, Milano, 1960, pp. 87-127.

Id., *Ipotesi di lavoro sui rapporti tra D'Annunzio e la lirica del Novecento*, Ivi, pp. 13-32.

Id., *Le poetiche del Novecento in Italia. Studio di fenomenologia e storia delle poetiche*, Milano, Marzorati, 1961.

Id., *Dai crepuscolari ai vociani*, in *Le poetiche del Novecento in Italia*, Milano, Marzorati, 1963, pp. 63-89.

Id., *Introduzione a Lirica del Novecento*, antologia a cura di Anceschi L. e Antonielli S., Firenze, Vallecchi, 1968, pp. VII-CIV.

Annoni C., *Il crepuscolarismo; l'avanguardia sottovoce*, in Id., *Il decadentismo*, Brescia, La Scuola, 1982, pp. 45-78.

Antonielli S., *Il decadentismo nella letteratura italiana del Novecento*, in Aa. Vv., *Letteratura italiana. Novecento. I Contemporanei*, a cura di Grana G., vol. I, Milano, Marzorati, 1979, 323-412.

Id., *I crepuscolari e Guido Gozzano*, in Aa. Vv., "M'illumino d'immenso". *Viaggio nella letteratura italiana contemporanea*, a cura di Esposito E., Milano, Mursia, 1987, pp. 61-89.

Id., *Dal Decadentismo al Neorealismo*, in Aa. Vv., *La letteratura italiana. Le Correnti*, Milano, Marzorati, 1956, vol. II, pp. 897-936.

- Aymone R., *Circostanze crepuscolari*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1991.
- Baldacci L., *I crepuscolari*, Torino, Eri, 1970.
- Bàrberi Squarotti G., *Quasi un'introduzione: letteratura e decadenza borghese*, in Id., *Poesia e ideologia borghese*, Napoli, Liguori, 1976, pp. 33-57.
- Id., *Crepuscolari e dintorni*, in Aa. Vv., *Piemonte e letteratura nel '900. Atti del Convegno di San Salvatore Monferrato, 19-21 ottobre 1979*, s.l., Comune di San Salvatore Monferrato-Cassa di Risparmio di Alessandria, 1980, pp. 186-213.
- Bargellini P., *Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1950.
- Id., *Guido Gozzano e i crepuscolari*, in Id., *Pian dei giullari. Panorama storico della letteratura italiana*, vol. XI, tomo I, Firenze, Vallecchi, 1963, pp. 167-98.
- Battaglia S., *Provincia e crepuscolo*, "Il Mattino", 13 giugno 1963.
- Battistini A., Raimondi E., *Retoriche e poetiche dominanti*, in Aa. Vv., *Letteratura italiana*, a cura di Asor Rosa A., III, 1, *Le forme del testo. Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 5-339.
- Beccaria G. L., *Ricerche sulla lingua poetica del primo Novecento*, Torino, Giappichelli, 1971.
- Binazzi B., *Antichi, moderni e altro*, Firenze, Vallecchi, 1941.
- Binni W., *La poetica del decadentismo italiano*, Firenze, Sansoni, 1936.
- Id., *Crepuscolari e futuristi*, in *La poetica del decadentismo*, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 76-111.
- Biondolillo F., *I contemporanei. Panorama della letteratura odierna*, Padova, Liviana, 1948.
- Biondolillo F., *Il crepuscolarismo*, in Id., *Panorama della letteratura italiana contemporanea*, Roma, Corso, 1959, pp. 87-125.
- Bocelli A., *Cinquantesimo crepuscolare*, in Id., *Letteratura del Novecento*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1975, 115-120.
- Borgese G. A., *Poesia crepuscolare*, in Id., *La Vita e il Libro*, serie II, Torino, Bocca, 1911, pp. 149-60.
- Boschini D., *I crepuscolari. Introduzione alla lettura e allo studio dei poeti crepuscolari. Storia e antologia della critica*, Bresso, CETIM, 1972.
- Bosco U., *Leopardi, Thovez e i Crepuscolari*, in "Convivium", IV, maggio-giugno 1936, pp. 263-72.
- Id., *Dal Carducci ai crepuscolari*, in "Nuova Antologia", 1 marzo 1938, pp. 21-33.

Id., *Crepuscolare poesia*, voce in *Enciclopedia Italiana*, Roma, Istituto G. Treccani, 1931, vol. IX, p. 837.

Bruno F., *Novecento europeo*, Salerno, Di Giacomo, 1937.

Bruschetti C., *Incontri con Fausto ed altri crepuscolari*, Cortona, Calosci, 1981.

Buzzi P., *I tempi di 'Poesia'*, in "La Fiera Letteraria", 6 maggio 1928; ora in *Futurismo. Scritti – Carteggi – Testimonianze*, a cura di Morini M., Pignatari G., vol. I, Milano, Comune di Milano (I Quaderni di Palazzo Sormani), 1982-83, pp. 5-16.

Cadioli A., *La ricezione*, Roma-Bari, Laterza, 1998.

Capelli L., *Trent'anni di indagine critica. Il crepuscolarismo*, in "La Fiera Letteraria", 20 giugno 1954, pp. 23-8.

Cecchi E., *Di giorno in giorno*, Milano, Garzanti, 1954.

Civinini G., *Giorni del mondo di prima*, Milano, Mondadori, 1926.

Coletti V., *I conti col passato (I crepuscolari. I futuristi)*, in Id., *Storia dell'italiano letterario*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 54-97.

Contini G., *Crepuscolari*, in Id., *La letteratura italiana*, IV, Firenze, Sansoni, 1974, pp. 656-73.

Cornacchia M. R., *I mondi artificiali del primo Novecento. Tra futuristi e crepuscolari*, in "Nuova Secondaria", 9, 1996, pp. 31-3.

Corti M., *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976.

Crémieux B., *Panorama de la littérature italienne contemporaine*, Paris, Kra, 1928.

Croce B., *Di un carattere della più recente letteratura italiana*, in Id., *Letteratura della Nuova Italia*, IV, Bari, Laterza, [1915] 1973, pp. 7-66.

Curi F., *Per uno straniamento di Lucini*, in Aa. Vv., *Lucini e il futurismo*, in "Il Verri", 33-34, ottobre 1970, pp. 199-248; ora in Id., *Metodo, storia, strutture*, Torino, Paravia, 1971, pp. 69-119.

D'Alba A., *Formato tessera: incontri fra due secoli*, Milano, Ceschina, 1956.

D'Ambra L., *Trent'anni di vita letteraria*, Milano, Corbaccio, 1928.

De Bella N., *Dai crepuscolari agli ermetici*, in Id., *Dagli scapigliati agli ermetici*, Roma, Ciranna, 1965, pp. 61-129.

De Lisa G., *Studi sui "crepuscolari"*, in Id., *Fra Ottocento e Novecento. Studi critici*, Parma, La Nazionale, 1974.

De Marchi S., *Origine e tematiche del crepuscolarismo*, in Id., *La parola pura*, Abano Terme, Piovan, 1983, pp. 89-132.

De Mauro T., *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari, Laterza, 1963.

- Debenedetti G., *Poesia italiana del Novecento*, Milano, Garzanti, 1980.
- Escarpit R., *L'artista e il suo pubblico*, in A.a. V.v., *Letteratura italiana*, a cura di Asor Rosa A., Vol. II, *Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 5-24.
- Id., *Sociologia della letteratura*, Roma, Newton Compton, 1994.
- Farinelli G., *Storia e poesia dei crepuscolari*, Milano, IPL, 1969.
- Felcini F., *Pascoli tra Carducci e D'Annunzio*, in Aa. Vv., *Giovanni Pascoli. Poesia e poetica, Atti del Convegno di studi di San Mauro 12-13 aprile 1982*, a cura di Sanguineti E., Rimini, Maggioli, 1984, pp. 199-243.
- Ferroni G., *Le vie della modernità: dai crepuscolari agli ermetici*, in Aa. Vv., *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, a cura di Brioschi F., Di Girolamo C., vol. IV, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.
- Fiumi L., *Parnaso amico*, Genova, Emiliano degli Orfini, 1942.
- Flora F., *Dal Romanticismo al Futurismo*, Piacenza, Porta, 1921.
- Frattoni A., *Il rinnovamento della lirica italiana nel primo Novecento*, in Id., *Da Tommaseo a Ungaretti*, Bologna, Cappelli, 1959, pp. 11-43.
- Id., *Dai crepuscolari ai "novissimi". Studi sulla poesia italiana del Novecento*, Milano, Marzorati, 1969.
- Gadamer H. G., *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 1983.
- Galletti A., *Il Novecento*, Milano, Vallardi, 1961.
- Gargiulo A., *I crepuscolari fino ad oggi*, in "Italia Letteraria", 7 febbraio 1932; ora in Id., *Letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1958, pp. 267-72.
- Garin E., *Politica, società e cultura tra Ottocento e Novecento*, in Aa. Vv., *Letteratura italiana contemporanea*, a cura di Mariani G., Petrucciani M., I, Roma, Lucarini, 1979, pp. 31-127.
- Gentili C., *Introduzione a Jauss H. R., Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria. III. Estetica e interpretazione letteraria. Il testo poetico nel mutamento d'orizzonte della comprensione*, Genova, Marietti, 1990.
- Getto G., *Guido Gozzano e la letteratura del Novecento*, in "Lettere italiane", XVIII, ottobre-dicembre 1966, n. 4, pp. 409-26.
- Ghidetti E., *La poesia "crepuscolare": indagini critiche e prospettive storiografiche*, in Aa. Vv., *I classici italiani nella storia della critica*, a cura di Walter B., vol. III, Firenze, La Nuova Italia, 1977, pp. 43-86.
- Ghidetti E., *Geografia dei crepuscolari*, in Aa. Vv., *Poesia italiana del '900*, a cura di Mancini M., Marchi M., Marinari D., Milano, Franco Angeli, 1984, pp. 140-98.

Giacalone G., *I crepuscolari e la reazione antidannunziana*, in Id., *Da Svevo ai nostri giorni*, Milano, Signorelli, 1975, pp. 67-118.

Giannone A. L., *Tradizione e innovazione nella poesia italiana del Novecento*, Lecce, Miella, 1983.

Gioanola Elio, *Crepuscolarismo*, in *Il decadentismo*, Roma, Studium, 1977.

Gioanola Elio, *Crepuscolari e futuristi*, in *Storia letteraria del Novecento in Italia*, Torino, SEI, 1983.

Gioanola Elio, *L'itinerario poetico dai crepuscolari a Montale*, in Aa. Vv., *Da Leopardi a Montale*, a cura di Paganizzi P., Rabozzi P., Brescia, Grafo, 1990, pp. 45-98.

Giordani F. P., *Ricordi di un poeta gentile a Roma*, in Aa. Vv., *Amor di Roma*, Roma, Arte della Stampa, 1956, p. 184.

Grisi F., *D'Annunzio e i crepuscolari*, in "Il Giornale", 29 luglio 1993.

Guarnieri S., *La tradizione e i giovani. Crepuscolari, futuristi, vociani*, in "Letterature Moderne", marzo-giugno 1962.

Id., *Motivi e caratteri della poesia italiana da Gozzano a Montale*, in Aa. Vv., *Studi in memoria di Luigi Russo*, Pisa, Nistri-Lischi, 1974, pp. 32-57.

Guglielminetti M., *La cultura crepuscolare*, in Aa. Vv., *Cultura e società in Italia nel primo Novecento (1900-1915)*, Atti del Convegno, Milano 7-11 settembre 1981, Milano, Vita e pensiero, 1984, pp. 493-521.

Id., *La «scuola dell'ironia». Gozzano e i vicini*, Firenze, Olschki, 1984.

Id., *Poeti, scrittori e movimenti culturali del primo Novecento*, in Aa. Vv., *Storia della Letteratura Italiana*, a cura di Malato E., Vol. VIII, *Tra l'Otto e il Novecento*, Roma, Salerno Editrice, 1999, pp. 1017-1140.

Hauvette H., *Littérature italienne*, Parigi, A. Colin, 1932.

Holub R., *Reception theory*, London, Methuen, 1984.

Intersimone G., *Incontri letterari*, Roma, Signorelli, 1957.

Jacomuzzi S., *Situazione dei crepuscolari*, in Aa. Vv., *Letteratura italiana contemporanea*, vol. I, a cura di Mariani G., Petrucciani M., Roma, Lucarini, 1979, pp. 187-213.

Id., *Il messaggio francescano e i poeti del crepuscolo. Un'appropriazione indebita*, in Id., *Sipari ottocenteschi e altri studi*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1987, pp. 207-223.

Jauss Hans R., *Apologia dell'esperienza estetica*, Torino, Einaudi, 1985.

Id., *Estetica della ricezione e comunicazione letteraria*, in Id., *Estetica della ricezione*, Napoli, Guida, 1988, pp. 132-67.

Id., *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*. I. *Teoria e storia dell'esperienza estetica*, Bologna, Mulino, 1987; II. *Domanda e risposta: studi di ermeneutica letteraria*, Bologna, Mulino, 1988; III. *Estetica e interpretazione letteraria. Il testo poetico nel mutamento d'orizzonte della comprensione*, Genova, Marietti, 1990.

Id., *La teoria della ricezione. Identificazione retrospettiva dei suoi antecedenti storici*, in "Carte semiotiche", n. 4-5, 1988; ora in A.a. V.v., *Teoria della ricezione*, a cura di Holub R., Torino, Einaudi, 1989, pp. 87-139.

Lanza F., *Arturo Onofri*, Milano, Mursia, 1973.

Livi F., *Dai simbolisti ai crepuscolari*, Milano, IPL, 1974.

Id., *Tra crepuscolarismo e futurismo: Govoni e Palazzeschi*, Milano, IPL, 1980.

Luperini R., *Il decadentismo italiano e le origini della letteratura del Novecento*, in Id., *Il Novecento*, tomo I, Torino, Loescher, 1981, pp. 23-95.

Id., *I crepuscolari: da Villa Amarena (ancora un museo) a Toblack*, in Id., *Il Novecento*, tomo I, Torino, Loescher, 1981, pp. 97-143.

Maggio Valveri G., *I crepuscolari*, Palermo, Renna, 1949.

Maione I., *Studi e saggi di letteratura*, Zanichelli, Bologna, 1923.

Marcovecchio A., *I crepuscolari*, in "Terzo Programma", 3, 1965, p. 8.

Mariani G., *Crepuscolari e futuristi: contributo a una chiarificazione*, in "Critica letteraria", n. 4, fasc. III, 1974, pp. 343-445.

Id., *Poesia e tecnica nella lirica del Novecento*, Padova, Liviana, 1958.

Id., *Slataper, Carducci e i crepuscolari: contributo alla storia di una definizione*, in Aa. Vv., *Scritti in onore di Salvatore Pugliatti*, vol. V, Milano, Giuffrè, 1978, pp. 78-96.

Marti M., *Leopardi nella critica del Novecento*, in Aa. Vv., *Leopardi e il Novecento, Atti del III Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 2-5 ottobre 1972)*, Firenze, Olschki, 1974, pp. 43-72.

Martini F. M., *Si sbarca a New York*, Milano, Mondadori, 1930.

Id., *Fondiamo una rivista, "Pègaso"*, a. 1930, fasc. V.

Marzot G., *Crepuscolari*, in Id., *Il decadentismo italiano*, Bologna, Cappelli, 1970, pp. 45-96.

Mengaldo P. V., *Da D'Annunzio a Montale*, in Id., *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 13-106.

Id., *Un panorama della poesia italiana contemporanea*, Ivi, pp. 107-124.



Id., *Intorno al linguaggio dei crepuscolari*, in Aa. Vv., *Sui primi poeti del Novecento: la generazione degli anni Ottanta*, a cura di Merlino G., Roma, Bulzoni, 1995, pp. 33-65.

Migliorini B., *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1961.

Mignosi P., *La poesia italiana di questo secolo*, Palermo, Edizioni del Ciclope, 1929.

Id., *Linee di una storia della nuova poesia italiana*, Palermo, La Tradizione, 1933.

Momigliano A., *Intorno al decadentismo*, in Id., *Storia della letteratura italiana. Dalle origini ai nostri giorni*, Messina-Milano, Principato, 1937, pp. 56-134.

Id., *Tendenze della lirica italiana dal Carducci ad oggi*, in Id., *Introduzione ai poeti*, Roma, Tumminelli, 1946, pp. 28-67.

Mondo L., *Crepuscolarismo*, voce in *Dizionario critico della letteratura italiana*, diretto da Branca Vittore, Torino, UTET, 1973, vol. I, pp. 636-40.

Moretti M., *Il libro dei sorprendenti vent'anni*, Milano, Mondadori, 1944.

Moretti M., *Il libro dei miei amici*, Milano, Mondadori, 1960.

Mukařovsky J., *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*, Torino, Einaudi, 1971.

Nardi P., *Palinodia del crepuscolarismo*, in "Pègaso", gennaio 1931.

Necco G., *Estetica dei crepuscolari*, in "Meridiano di Roma", 28 gennaio 1938.

Negri R., *Fine dell'Ottocento. I crepuscolari*, in Id., *Leopardi nella poesia italiana*, Firenze, Le Monnier, 1970, pp. 35-81.

Nicastro L., *Il Novecento*, in Flora F., Nicastro L., *Storia della letteratura italiana*, vol. III, Milano, Mondadori, 1947, pp. 245-87.

Nozzoli A., Soldateschi J., *I crepuscolari*, Firenze, La Nuova Italia, 1978.

Palazzeschi A., *Vent'anni*, in "Pègaso", a. III, n. 6, giugno 1931.

Papini G., *Ritratti italiani (1904-1931)*, Firenze, Vallecchi, 1932.

Id., *Poeti del Caffè Aragno*, "Il Messaggero", 14-24 gennaio 1951.

Panaro O., *I poeti crepuscolari*, Livorno, Favillini, 1962.

Pancrazi P., *Scrittori italiani dal Carducci al D'Annunzio*, Bari, Laterza, 1937.

Parodi T., *Carducci e la letteratura della nuova Italia*, Torino, Einaudi, 1939.

Pascoli G., *A Giuseppe Chiarini. Della metrica neoclassica (1900)*, in Id., *Poesie e prose scelte*, a cura di Garboli C., tomo II, Milano, Mondadori, 2002, pp. 177-290.

Pellizzi C., *Le lettere italiane del nostro secolo*, Milano, Libreria d'Italia, 1929.

Perticucci Bernardini A., *Jammes e la poesia crepuscolare*, Roma, Palombi, 1940.

Petronio G., *Poeti del nostro secolo. I crepuscolari*, Firenze, Sansoni, 1937.

- Id., *Poesia e poetica dei crepuscolari*, in “Poesia”, quaderno IX, 1948, pp. 62-90.
- Id., *L'attività letteraria in Italia*, Palermo, Palumbo, 1964.
- Id., *L'autore e il pubblico*, Pordenone, Studio Tesi, 1981.
- Id., *Racconto del Novecento Letterario in Italia (1890-1940)*, Vol. I, Milano, Mondadori, 2000.
- Piromalli A., *I crepuscolari, poeti tra due secoli*, in “Quadrivio”, 25 agosto 1940.
- Pozzi G., *Dai crepuscolari alla “ronda”*, in Id., *La poesia italiana del Novecento da Gozzano agli ermetici*, Torino, Einaudi, 1965, pp. 53-78.
- Pupino A. R., *Esempi di poesia crepuscolare*, Napoli, De Simone, 1987.
- Id., *Crepuscolarismo*, in Id., *Manifesti dei movimenti letterari italiani del Novecento*, Catani, CUECM, 1991, pp. 23-45.
- Id., *Introduzione ai crepuscolari*, in Id., *Frammenti di Liberty*, Catania, CUECM, 1992, pp. 13-46.
- Russo L., *Compendio storico della letteratura italiana*, Messina-Firenze, D'Anna, 1961.
- Quatela A., *Invito a conoscere il crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 1988.
- Ramat S., *La poesia italiana 1903-1943*, Venezia, Marsilio, 1977.
- Renard R., *Maeterlinck et l'Italie*, Paris, Didier, 1959.
- Rinaldi A., *I crepuscolari*, Santa Maria Capua Vetere, La Fiaccola, 1924.
- Rinaldi M., *La crisi della poesia italiana del Novecento*, Napoli, Anima e Pensiero, 1969.
- Romani B., *Dai crepuscolari ai futuristi*, in Id., *Dal simbolismo al futurismo*, Firenze, Sandron, 1969, pp. 56-108.
- Rossani W., *La posizione dei crepuscolari nei primi anni del Novecento*, in “Ausonia”, XII, luglio-agosto 1958, pp. 13-18.
- Rossi A., *D'Annunzio e il Novecento*, in “Paragone”, n. 222, agosto 1968, pp. 32-51.
- Id., *D'Annunzio e il Novecento*, in “Paragone”, n. 226, dicembre 1968, pp. 48-67.
- Sanguineti E., *Tra liberty e crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 1965.
- Id., *Poesia del Novecento*, Torino, Einaudi, 1969.
- Id., *Introduzione a Poesia italiana del Novecento*, Torino, Einaudi, 1971, vol. I., pp. XXIX-LXI.
- Santoro M., *Il “crepuscolarismo”*, in Id., *Letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1980, pp. 86-121.
- Id., *Civiltà letteraria del XX secolo (1860-1970)*, Firenze, Le Monnier, 1970.

Sapegno N., *Compendio di storia della letteratura italiana*, Firenze, La Nuova Italia, 1947, vol. III.

Savoca G., *I crepuscolari e Guido Gozzano*, in Aa. Vv., *La Letteratura Italiana. Storia e testi, Il Novecento*, a cura di Muscetta C., Roma-Bari, Laterza, 1976, IX, 1, pp. 313-52.

Scalia G., *I crepuscolari*, in "Officina", VIII, gennaio 1957, pp. 76-85.

Scaramucci I., *La vita come noia e come malattia: dal crepuscolarismo alla "condizione crepuscolare"*, in Id., *La dimensione pascaliana da Leopardi a Montale*, Milano, IPL, 1972, pp. 159-70.

Id., *Narrativa contemporanea e "condizione crepuscolare"*, Milano, IPL, 1975.

Scorrano L., *Dante tra i crepuscolari*, in Id., *Modi ed esempi di dantismo novecentesco*, Lecce, Adriatica Editrice Salentina, 1976, pp. 47-89.

Segre C., *Testo letterario, interpretazione, storia: linee concettuali e categorie critiche*, in Aa. Vv., *Letteratura italiana*, a cura di Asor Rosa A., Vol. IV, *L'interpretazione*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1985, pp. 21-140.

Serri M., *L'ingenuo crepuscolare*, in Id., *Storie di spie. Saggi sul Novecento in letteratura*, Salerno, Edisud, 1992, pp. 35-71.

Sigillino N., *Uno sguardo sulla poesia contemporanea. I maestri crepuscolari*, in "La Fiera Letteraria", 21 febbraio 1950.

Soldateschi J., *I crepuscolari*, in Aa. Vv., *Il Novecento*, a cura di Luti G., tomo I, in Aa. Vv., *Storia letteraria d'Italia*, a cura di Balduino A., Padova, Piccini Nuova Libreria, 1989, pp. 48-83.

Solmi S., *La poetica del decadentismo italiano*, in Id., *Scrittori negli anni*, Milano, Il Saggiatore, 1963, pp. 171-8.

Sorrentino A., *Il frammentismo nella letteratura italiana del Novecento*, Roma, Azienda Editoriale Italiana, 1950.

Spagnoletti G., *La poesia moderna senza i crepuscolari e i futuristi?*, in Id., *Scrittori di un secolo*, Milano, Marzorati, 1974, pp. 243-250.

Id., *I crepuscolari: mito e realtà*, in *Scrittori di un secolo*, Milano, Marzorati, 1974, pp. 203-14.

Id., *Origini e sviluppi della poesia contemporanea*, in Id., *Scrittori di un secolo*, Milano, Marzorati, 1974, pp. 309-37.

Id., *I crepuscolari e Gozzano*, in Id., *Profilo della letteratura italiana del Novecento*, Roma, Gremese, 1975, pp. 75-117.

Id., *Con i crepuscolari*, in Id., *Il verso è tutto. Alle fonti della poesia italiana del primo Novecento*, Lanciano, Carabba, 1979.

Id., *Tempo di crepuscolarismo. Rapporto con la tradizione illustre*, in Id., *La letteratura italiana del nostro secolo*, vol. I, Milano, Mondadori, 1985, pp. 65-98.

Stempel Wolf-Dieter, *Aspetti generici della ricezione*, in A.a. V.v., *Teoria della ricezione*, a cura di Holub Robert, Torino, Einaudi, 1989, pp. 86-137.

Tedesco N., *La condizione crepuscolare. Saggi sulla poesia italiana del '900*, Firenze, La Nuova Italia, 1970.

Tedesco N., *La coscienza letteraria del Novecento: Gozzano, Svevo*, Palermo, Flaccovio, 1979.

Tessari R., *Il crepuscolarismo. Vecchiaia del "fanciullino"*, in Id., *Pascoli, D'Annunzio, Fogazzaro e il decadentismo italiano*, Torino, Paravia, 1976, pp. 115-49.

Testaferrata L., *D'Annunzio «paradisiaco»*, Firenze, La Nuova Italia, 1972.

Tripodi N., *I Crepuscolari*, Roma, Edizioni del Borghese, 1966.

Trompeo P. P., *Carducci e D'Annunzio*, Milano, Tumminelli, 1943.

Ravegnani G., *I contemporanei*, Torino, Bocca, 1930.

Id., *Il Novecento letterario italiano*, Bologna, Testa, 1939.

Salaris C., *Marinetti editore*, Bologna, Il Mulino, 1990.

Titta Rosa G., *Alcuni crepuscolari*, in Id., *Poesia italiana del Novecento*, Siena, Maia, 1953, pp. 76-94.

Trompeo P. P., *La pantofola di vetro. Note di varia letteratura*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1951.

Vallone A., *Aspetti della poesia italiana contemporanea*, Pisa, Nistri-Lischi, 1960.

Id., *I crepuscolari*, Palermo, Palumbo, 1973.

Vàrvaro A., *Introduzione a Jauss H. R., Perché la storia della letteratura?*, Napoli, Guida, 1969, pp. VIII-XXXVI.

Id., *Introduzione a Jauss H. R., Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria. I. Teoria e storia dell'esperienza estetica*, Bologna, Mulino, 1987, pp. VI-XXXIX.

Viazzi G., *Studi e documenti per il Lucini*, Napoli, Guida, 1972.

Zaccaria G., *Nuovi documenti "crepuscolari" (e un'ipotesi di lettura)*, in Aa. Vv., *Cultura e società in Italia nel primo Novecento (1900-1915)*, Milano, Vita e Pensiero, 1984, pp. 43-78.