

# IL VERSO BREVE NELLA POESIA ITALIANA DEL DUEMILA

*Marco Villa*

## *Piccola introduzione storico-tipologica*

Una delle grandi novità che il regime di verso libero (o metrica libera<sup>1</sup>) ha mostrato, fin dalle sue origini, è stata la comparsa di misure lunghe mai o quasi mai saggiate prima dalla tradizione poetica italiana, sia per quanto riguarda la struttura del singolo verso sia relativamente alla sua compaginazione con altri versi lunghi. Accanto a questa possibilità e per così dire all'altro estremo dello spettro, un'altra novità, meno appariscente ma altrettanto significativa, è consistita nella rifunzionalizzazione delle misure brevi. Il doppio esempio di Pascoli e di D'Annunzio, benché per il primo non si possa parlare di metrica libera a nessun grado, è stato anche in questo fondamentale, soprattutto per lo sdoganamento dell'otto/novenario come verso capace di costituire l'ossatura metrica di un testo, accanto o in concorrenza con il settenario.<sup>2</sup> Nei decenni successivi, fino a coprire tutto il XX secolo, ci sono stati diversi esempi di metrica imperniata su un verso libero lungo, superiore all'endecasillabo, o al contrario su un verso libero breve, sub-endecasillabico.<sup>3</sup> Sono casi in cui l'impiego sistematico del verso breve o del verso

---

<sup>1</sup> Per il discorso che si farà qui le due espressioni possono essere intese come sinonimiche (cfr. comunque Pier Vincenzo Mengaldo, *Questioni metriche novecentesche*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 27-73 e Paolo Giovannetti, *Metrica del verso libero italiano (1888-1916)*, Milano, Marcos y Marcos, 1994). Le due categorie sono state recentemente ridiscusse in due studi sulla nascita del verso libero, Federica Massia, *Il fogliame americano. Whitman in Italia e la nascita del verso libero*, Modena, STEM Mucchi, 2021 e Elena Coppo, *La nascita del verso libero fra Italia e Francia*, Padova, Padova University Press, 2022, che ne confermano, almeno a un certo livello, la sostanziale complementarità.

<sup>2</sup> Il manuale di Giovannetti e Lavezzi (Paolo Giovannetti e Gianfranca Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2010, pp. 211-222) offre la migliore panoramica sul verso breve nel Novecento a mia conoscenza. Dello stesso autore, si veda anche Paolo Giovannetti, *Modi della poesia italiana contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Roma, Carocci, 2005, pp. 117-119.

<sup>3</sup> Nel citato manuale di Giovannetti e Lavezzi il verso libero breve è individuato, nelle sue linee portanti novecentesche, all'interno di uno «spettro che va dal quinario all'endecasillabo (ma con propaggini sino al tredecasillabo), e che tuttavia valorizza con particolare cura da un lato ottonari, novenari e decasillabi, dall'altro il “nesso leopardiano” settenario-endecasillabo» (p. 211). In questo

lungo è strettamente legato a una poetica (l'esempio, per il verso breve, dell'*Allegria* di Ungaretti è eloquente), ed è a questi casi che si guarderà qui, avanzando sulla linea del tempo.

In effetti, questa duplice possibilità di scrivere poesie interamente costituite da versi lunghi e magari lunghissimi o da versi brevi e magari brevissimi è attiva e produttiva anche nel Duemila. Sul primo versante si pensi per esempio a poeti narratori come Vincenzo Frungillo, Marilena Renda o Valentino Ronchi, ma una diffusa predilezione per un verso molto lungo è anche in Biagio Cepollaro, dove la segmentazione metrica sembra obbedire a criteri primariamente grafici; per quanto riguarda l'ambito lirico, basti rilevare la crescente inclinazione verso le misure lunghe nelle ultime raccolte di Milo De Angelis. In questo articolo vorrei però soffermarmi su alcuni impieghi del verso (libero) breve.<sup>4</sup> Partirò dall'analisi di testi esemplari, tali perché indicativi di atteggiamenti che trovo rilevanti e che, al netto delle differenze particolari, mi sembrano comuni a più esperienze poetiche. Tutto ciò senza la pretesa di coprire per intero le possibilità di utilizzo del verso breve nella poesia italiana recente, ma con l'obiettivo di avviare un'analisi che isoli alcune delle tendenze principali.

Si può partire facendo un passo indietro. Con le inevitabili semplificazioni e, di nuovo, senza pretese di esaurire lo spettro, nella tradizione del Novecento italiano si possono riconoscere almeno quattro tipologie-matrice di verso breve, basate su caratteristiche tecniche ma con implicazioni relative anche alla postura del poeta. 1) C'è il verso breve che, fin dagli albori della metrica libera, sfrutta l'anisosillabismo e l'assenza di uno schema di rime rigido per dare vita a strutture raffinatamente musicali, un verso che "suona" senza cantare troppo, come invece da tradizione canzonettistica e melodrammatica (il primo e principale nome associato a questo tipo di verso breve è ovviamente quello di D'Annunzio); 2) c'è invece il verso breve che, sul piano tecnico, si ricollega proprio alla canzonetta e a forme analoghe della tradizione, un verso breve cantabile se non addirittura cantilenante, al limite da filastrocca (qui su tutti viene in mente Caproni);<sup>5</sup> 3) c'è poi un verso breve "tragico",

---

studio lo spettro è aggiustato verso una riduzione delle misure: si considera l'endecasillabo come spartiacque simbolico tra verso lungo e verso breve, mentre al limite inferiore si danno casi di versi monosillabici o addirittura corrispondenti a un singolo fonema.

<sup>4</sup> I casi studiati in questo articolo rientrano tutti, pur in gradi variabili, nella categoria della metrica libera così come definita da Mengaldo (si veda nota 1): sequenze anisosillabiche, assenza di una funzione strutturante della rima, assenza di isostrofitismo, se non in grado debole.

<sup>5</sup> Per un approfondimento sulla canzonetta nel Novecento cfr. Ilaria Cavallin, *La canzonetta nel Novecento: strofa, prosodia e rima*, in «Stilistica e metrica italiana», 22 (2022), pp. 197-252. Dal punto di vista tipologico che si sta adottando è possibile non riservare una categoria specifica alle manipolazioni alle quali, nel XX secolo, la forma canzonetta è stata sottoposta in direzione anticantabile, soprattutto mediante continui sfasamenti tra piano metrico e piano sintattico e altri artifici quali gradini e versi rientrati (si pensi a Giotti o all'ultima fase dello stesso Caproni, per non

spezzato, sollecitatore di silenzio (il nome-emblema è Ungaretti, ma nella seconda metà del secolo è importantissimo anche l'esempio straniero di Celan); 4) c'è infine un verso breve tendenzialmente informale, nelle cui serie la sequenza degli a capo non genera effetti musicali o di rottura drammatica né si indulge a isoritmie esibite, mentre il solo, eventuale elemento di ricorsività può consistere nella natura procedurale, meccanica, della sequenza (come accadeva in certe elaborazioni dell'area neoavanguardistica, da Balestrini a Porta). Se la prima tipologia mi sembra poco o nulla rappresentata oggi, le altre coprono una parte significativa – in senso sia quantitativo che qualitativo – della poesia in versi brevi degli ultimi anni.

### *Verso breve cantabile*

Si parlava di postura: la postura che sta dietro il verso breve cantabile, quando non obbedisce a un effettivo intento di levità e semplicità espressiva, è spesso in qualche modo dissimulatore. Si adotta un verso leggero, al limite scherzoso, per nascondere almeno in parte contenuti invece drammatici, oppure per creare un cozzo o un cortocircuito tra i due piani. Questo atteggiamento può poggiare su una concezione difensiva della forma poetica, con il linguaggio che funge da schermo (magari nei termini dell'*understatement* e al limite dell'ironia) dietro cui poter veicolare nuclei psicologici perturbanti o addirittura terrificanti; oppure può poggiare sull'idea che il dramma o il male riescano a emergere con tanta più forza quanto più è straniante la forma che li dice e rappresenta. In questi casi una caratteristica tipica della versificazione è l'isoritmia più o meno marcata, oppure – o contemporaneamente – il ricorso a una rima sonante; sul piano sintattico-retorico, poi, è frequente la presenza di anafore e parallelismi sintattici.<sup>6</sup>

---

fare che due nomi). Nella nostra ottica, questo tipo di verso breve può essere considerato una variante di quello cantabile da canzonetta o melodramma, almeno sul piano categoriale, anche perché qui ci si concentrerà sui casi in cui tale cantabilità viene esaltata, o comunque non contraddetta.

<sup>6</sup> Sul finire del Novecento l'esempio più celebre è quello delle *Sette canzonette del Golfo* di Fortini (da *Composita solvantur*, 1994: in versi brevi sono la prima, la terza e l'ultima). Si vedano anche, dalle generazioni successive, i casi emblematici di Vivian Lamarque e di Franco Buffoni. Lamarque fa dello stridore tra forma leggera e contenuti dolorosi e persino traumatici uno dei cardini della propria poetica. Così, fin dall'esordio *Teresino*, del 1981, si possono trovare poesie come questa (*Sole invernale*): «Fa bene al mio male | questo sole invernale | fa male al mio cuore | il tuo freddo tepore», dove la cantabilità facilissima e infantile è portata dalle rime bacciate, dai versi brevi isoritmici a coppie (senari dattilici i vv. 1 e 3, settenari anapestici i vv. 2 e 4; peraltro i due ritmi ternari sono perfettamente compatibili), dall'anafora e dalla struttura parallelistica, il tutto per quella che è una sofferta accusa al dedicatario. Buffoni ricorre a questo verso breve cantabile e dissimulatore nella sua prima raccolta, *Nell'acqua degli occhi* (1979), per esempio per raccontare un suicidio in quinari, semplici o doppi: «Era la scuola di stare soli | peggio per sempre | solo l'inizio. | Ed una sera di pomeriggio | mentre Pavese si compiangeva | scelse da solo la sua ringhiera | per

---

Prendo una breve poesia da *50 tentati suicidi più 50 corpi contundenti*, di Alessandra Carnaroli:

contro il palo della luce  
senza casco  
dove hanno già attaccato  
una sciarpa fano calcio  
madonnina fiore finto  
per un altro morto

Sei versi brevi: quattro ottonari, un quadrisillabo (v. 2) e un senario (v. 6). L'ottonario trocaico, il verso per eccellenza della filastrocca, detta il passo di tutta la poesia, che da questo punto di vista offre un perfetto esempio di ritmica scalare, con un'accentazione rigorosamente giocata sulle sedi dispari. L'andamento regolare conferisce al testo una cantabilità spiccata, a cui contribuiscono anche l'assonanza quasi paronomastica *casco* : *calcio*, a sua volta assonante con *attaccato*,<sup>7</sup> la mancanza di *enjambement* infrasintagmatici, che sbilancino il verso, e l'assenza di punteggiatura a interrompere il flusso. Questo ritmo saltellante accompagna però il sintetico racconto di una tragedia, un (tentato) suicidio, come da titolo della raccolta, avvenuto dove un'altra persona era già prematuramente defunta.

La violenza più caratteristica che la poesia di Carnaroli mette in campo è comunque quella di genere, e anche qui si trovano numerosi esempi (cfr. la sezione "Carico e scarico" di *Poesie con katana*) di stridore tra versificazione breve e leggera e rappresentazione di abusi tanto estremi quanto normalizzati dalle voci che li raccontano, sia vittime che carnefici. Riporto giusto un caso emblematico, dove si vedano di nuovo il ritmo trocaico marcato (soprattutto vv. 1, 3, 4, 7) dei versi brevi e lo straniamento che questo andamento da pseudo-filastrocca – con tanto di terribile battuta finale – contribuisce a generare nel rapporto con i contenuti:

se prendiamo la bambina  
appena uscita da scuola  
mentre gira l'angolo

mentre ha ancora in testa la  
coniugazione giusta  
dei verbi

ci farà godere in molte lingue

---

archiviarsi | come da un vizio» (questa sequenza è analizzata anche in Andrea Afribo, *Questioni metriche*, in Id., *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Roma, Carocci, 2017, pp. 94-95, a cui si rimanda).

<sup>7</sup> Senza contare le assonanze interne: cfr., in sequenza, *palo, hanno, fano, altro*.

anche straniera<sup>8</sup>

Il verso breve di Carnaroli rientra in un processo di rinsecchimento linguistico, di una regressione per la quale le frasi enunciate sembrano provenire da una voce che faticchi ad articolare il discorso e quindi si esprima in una sintassi minimale e smozzicata e in una metrica elementare. Questo vale per le prostitute straniere, per le quali la mancata padronanza della lingua è scontata, ma anche per i loro aguzzini, così come per gli aspiranti suicidi del libro eponimo:

spararsi alla tempia  
sotto ponte autostrada  
confondere il colpo  
con buca sull'asfalto  
porca madonna  
di autista contro  
ministro trasporti

Si vedano qui l'assenza di punteggiatura, l'omissione di articoli e, di nuovo, la tendenziale isoritmia, questa volta dattilico-anapestica (solo i vv. 4 e 6 deviano: per il resto ci sono tre senari di 2<sup>a</sup>5<sup>a</sup>, un settenario di 3<sup>a</sup>6<sup>a</sup> e un quinario di 1<sup>a</sup>4<sup>a</sup>).

Un uso simile del verso breve, pur nel quadro di una poetica diversissima da quella di Carnaroli, è in Vito Bonito. Il suo verso breve, in realtà, per postura soggiacente e talvolta per esiti tecnici potrebbe stare benissimo nella prossima tipologia; e però in Bonito è altrettanto evidente una tendenza a esprimere un'oscurità complessiva, una concentrazione simbolica dei referenti e in certi casi un'inquietante violenza in versi leggeri e cantilenanti, di nuovo vicini alla filastrocca e alla ninna nanna (non senza sovrapposizioni con il sacro della litania e della preghiera). Si veda, da *Soffiati via*, questo uso della rima baciata insieme all'isoritmia (in particolare vv. 6-7, senari di 1<sup>a</sup>5<sup>a</sup>), oltre di nuovo all'assenza di punteggiatura e di *enjambement*, il tutto a stridere con la nemmeno troppo velata violenza delle immagini:

mettiti freddi i vestitini  
non torneranno i lumini

le vedi le statueine?

<sup>8</sup> In questa poesia i forti *enjambement* dei vv. 4-6 minano almeno in parte la cantabilità della sequenza. Si tratta in effetti di un'altra possibilità ampiamente sfruttata da Carnaroli, quella cioè di sottoporre il verso breve a un ulteriore processo di riduzione e frantumazione, fino al monosillabo. Cfr. per esempio, sempre da *Poesie con katana* (e si notino anche gli stacchi strofici urtanti e la sintassi tendenzialmente azzerata): «uno lo volevo ammazzare || ci ero vicina || non la finiva | di | grattare | come cane cerca | osso || sepolto || boh | martello».

vacillano appena  
come i bambini

smonta i corpicini  
mangia gli ossicini

Questa metrica trova il suo ambito di realizzazione ideale nelle poesie dedicate alla «bambina bianca» di *Fabula rasa*, figura infantile e divina, indifesa e insieme dotata di un potere totale, elementare per definizione e però punto di addensamento di significati simbolici. Qualche esempio sparso, dove si può apprezzare, oltre a quelle già individuate (cfr. soprattutto le rime e l'iteratività ritmica), un'altra caratteristica che esalta la cantabilità di questo verso breve, ossia l'andamento anaforico, unito al parallelismo sintattico:

la bambina è in fiamme  
la bambina è lieve  
la bambina è bianca  
la bambina è neve

[...]

fiamma che lieve dilaga  
pèue la mente mi allaga

pèue che bianca m'assetta  
neve che implora  
e divora

dovunque di me  
dalla a alla zeta

spasimo madre cometa

### *Verso breve tragico*

Se la postura ironico-dissimulatoria associata al verso breve cantabile risulta abbastanza in linea con i tempi, quella che sta dietro il verso breve "tragico" appare per certi aspetti (e senz'altro andrà fatta distinzione tra poeta e poeta) più anacronistica. È una postura che poggia su una concezione ancora quasi sacrale della poesia e su una fiducia nei confronti della parola poetica, che come da tradizione simbolista va circondata di silenzio affinché possa significare e risuonare meglio. Ne risulta così un verso dall'andamento grave, rallentatissimo anche grazie a fattori sintattici (pause interne, inarcature forti), ricco di silenzio, al quale si

accompagna spesso e volentieri una tendenziale rarefazione e/o concrezione simbolica dei referenti. Prendo un testo da *La mente paesaggio* di Laura Pugno:

alla  
 perla che quella ha nella mano  
 rispondi  
 con la perla sotto  
 la lingua  
 dopo è vuoto  
 non c'è ragione di paura  
 se questo che è corpo quasi identico –  
 ti sparge

Nessuna isoritmia, nessuna rima, inarcature anche molto forti (su tutte quella infrasintagmatica ai vv. 1-2, o quella ai vv. 4-5), contrappunti marcati tra le varie misure pur nel *range* limitato dei versi brevi: tutto ciò contribuisce a rallentare quasi allo spasimo l'elocuzione, a valorizzare al massimo grado singole parole e talvolta singole sillabe. Anche l'assenza di punteggiatura, che questa poesia condivide con gli esempi visti finora, ha qui un valore diverso. Non propizia lo scorrere del flusso discorsivo, ma anzi determina salti e ambiguità che aggiungono interruzioni: si veda il passaggio, sintatticamente straniante, tra il v. 5 e il v. 6, o l'intromissione agrammaticale del trattino a separare soggetto e verbo, utile per esaltare ulteriormente la pausa e, di conseguenza, l'isolamento enfatico del verso-sintagma finale, peraltro molto più corto del precedente.

Oltre che in Pugno, esempi di questo uso del verso breve si trovano, per non fare che alcuni dei nomi possibili, nella poesia di Giovanna Marmo, della "celaniana" Elisa Biagini, di Silvia Bre<sup>9</sup> e del Mario Benedetti di *Pitture nere su carta*. Si veda *Metà orso*, poesia di *Occhio da cui tutto ride* di Marmo:

La lingua  
  
 feroce afferra  
 il cielo vuoto  
 di esseri  
  
 acquatici  
 entrano ed escono  
 evaporando  
 in trasparenza.

<sup>9</sup> Più nelle prime raccolte, e con un'inclinazione al canto (anche per il frequente ricorso alla rima) che avvicina in certi casi il suo verso breve alla prima tipologia (ironia esclusa).

La canoa taglia l'aria  
e separa il tempo.

Deforma la superficie

come la lingua liquida  
della bambina

metà orso.

Varie caratteristiche individuate nel testo di Pugno<sup>10</sup> si ripresentano qui. In aggiunta, e sempre nella direzione di rallentamento ieratico e di spezzato anticantabile, si possono notare: i forti *enjambement* tra le strofe (tra sostantivo e aggettivo ai vv. 1-2, 4-5, in parte anche nella chiusa, tra sostantivo e apposizione qualificativa), la generale frantumazione strofica, la presenza di scontri d'arsi, che introducono ulteriori pause (cfr. «La canoa taglia l'aria»<sup>11</sup> e, rilevato dal finale, «metà órso»). Inoltre, come in Pugno, è evidente un'indeterminatezza dello scenario, dominato da astratti o da elementi che tendono a un'assolutezza emblematica; non è un caso poi che in entrambi i testi sia centrale il simbolo metapoetico per eccellenza della «lingua», spia di una tendenza diffusa, da parte dei poeti e delle poetesse di questo gruppo, a riflettere su quella stessa parola che tentano al meglio di valorizzare.

Chiudo questa parte con un esempio da *Pitture nere su carta* di Benedetti, libro in cui la lotta con il silenzio per fare emergere la parola si svolge spesso sul campo di una versificazione breve, che segna una drammatica contrazione rispetto al respiro ampio di *Umana gloria*. Da questo punto di vista il discorso sulla fiducia nella parola poetica fatto all'inizio va quanto meno relativizzato, perché su tutto il libro incombe la minaccia di un'afasia terminale, di un azzeramento della pronuncia che fa sembrare le parole effettivamente presenti sulla pagina delle vittorie faticose e precarie. Questa è la poesia con cui si conclude la raccolta:

*physical dimensions*

Erano le fiabe, l'esterno.  
Bisbigli, fasce, dissolvenze.

L'esterno dell'esterno,  
qualcosa ascolta.

<sup>10</sup> Cfr. per esempio l'ambiguità portata dall'assenza di punteggiatura tra il v. 5 e il v. 6, con il sintagma preposizionale «di esseri || acquatici» che diventa il soggetto logico della successiva dittologia verbale «entrando ed escono».

<sup>11</sup> Dove «canoa» è senz'altro bisillabico.



Qui.  
Oh.

La punteggiatura e in generale la sintassi hanno il doppio effetto di minare tanto la scorrevolezza del singolo verso, tramite spezzature interne, quanto quella della sequenza, isolando ogni singola unità metrica (vale anche per i vv. 3-4, nonostante a separarli sia una virgola). La stessa sintassi nominale (non la incrina l'«ascolta» del v. 4, né tanto meno l'«Erano» incipitario, che ha un valore meramente presentativo) fa sì che il verso si costruisca come a scatti, per accostamento sussultorio di spezzoni linguistici minimi, gli unici che riescono a passare per le strette maglie di un silenzio incombente. Al rallentamento generale concorre poi la variazione ritmica (per esempio hanno un ritmo del tutto differente i primi due novenari), che allontana questo verso breve da ogni facile cantabilità; allo stesso esito porta l'assenza di rime – ci sono invece ripetizioni (vd. «esterno» tra v. 1 e v. 3), ma appunto anti-cantabili, funzionali piuttosto a un difficile rilancio del discorso. Si ha, infine, l'accorciamento brutale dell'ultimo distico, che riduce il verso e in generale il linguaggio prima al monosillabo di un deittico vuoto, quindi al monosillabo prelinguistico della pura esclamazione di stupore.<sup>12</sup>

### *Verso breve informale e verso breve procedurale*

L'ultima tipologia di verso breve che vorrei discutere è in realtà doppia. Si parlava di un verso breve informale, in cui l'a capo appare – e vuole apparire – immotivato, fuori da ogni coerente progetto espressivo, se non quello di esibire una noncuranza per l'istituto del verso, e di un verso breve procedurale, in cui l'a capo è motivato da principi estrinseci applicati in modo sistematico, come “due parole per riga” o “un verso un dattilo” o “un verso un nome + aggettivo” e simili. La resa superficiale dei due principi è spesso divergente, anche solo a livello visivo: tanto risulta caotica una sequenza del primo tipo, quanto si mostrano ordinati gli incolonnamenti del

<sup>12</sup> Tra i fattori di rallentamento elocutivo e di isolamento delle unità, si noti anche che, su sei, ben tre versi – il v. 1 e, naturalmente, i vv. 5-6 – hanno un attacco in battere, che è la tipologia di attacco prosodico più faticosa all'orecchio italiano e che Bendetti sfrutta abbondantemente nella raccolta, sia a inizio verso sia dopo pausa sintattica. In questa poesia, per esempio, tranne che all'inizio ogni ripresa dopo pausa sintattica forte (e non solo forte) è tonica, e in certi casi si crea persino uno scontro d'arsi, a rallentare ulteriormente: «Agapetus II, Benedictus V, | Ioannes XII. Busti di uomini, | sotto le monofore a vetri. | Volte a crociera, il coro. | Blù e stèlle, c'è del rosso | e angeli, una corona di angeli. || Cinque órdini di stelle, la cupola. | Blù e stèlle nei riquadri d'oro, | e le ogive di luce di ottanio». Qualcosa di analogo avviene in quest'altro testo, dove si può apprezzare anche un'altra strategia di straniamento e interruzione del verso tipica del libro, vale a dire gli inserti in lingua straniera: «Vieni. Te a me, e anche a te. | Ride, ...lacht | mit der... | con la lingua. || E dutis lis musis,... | Facce. Invisibili ormai, | ...die Gesänge... | i canti».

secondo, dove peraltro l'ordine procedurale può determinare serie isosillabiche. Se qui li considero insieme, tuttavia, è perché in entrambi i tipi è massimo il grado di arbitrarietà che li sostanzia. Semplicemente, nel verso breve informale l'arbitrio viene riproposto a ogni svolta di verso, in quello procedurale sta invece a monte, nello stabilire un criterio *a priori* del quale poi tutti i versi del testo sono l'applicazione meccanica. Questo criterio è deciso di volta in volta ed esula da quelli che tradizionalmente hanno guidato l'organizzazione metrica di una poesia. Può essere meramente sintattico (p. es. un nesso soggetto-verbo per verso<sup>13</sup>) o numerico o spaziale (come quello che guidava la metrica – però non breve – di Rosselli); altre volte può chiamare in causa elementi più direttamente metrici, come la sillaba o il piede ritmico, ma rifunzionalizzati secondo una legge decisa *ex novo* dall'autore e riprodotta senza eccezioni.

È ciò che accade in *Quattro* di Italo Testa. Obbedendo a un principio di massima riduzione, molte sequenze di versi brevi sono fondate su cellule prosodiche minime, corrispondenti a singoli piedi ritmici. Qui, per esempio, la regola base è quella di un verso una parola (e due versi-parola per “strofa”), ma non solo: ogni parola è un bisillabo piano. Questo fa sì che ciascun verso corrisponda a un trocheo:

luce  
lenta

entra  
luce

taglia  
viso

luce  
calma

scinde  
ombra

La sequenza immediatamente successiva presenta invece strofe di tre versi e l'articolo «un» sempre in seconda posizione. Di fatto, per ciascun gruppo abbiamo un anfibraco seguito da un altro anfibraco scomposto:

ancora

<sup>13</sup> Si pensi, nel Novecento, a *Come se fosse un ritmo* di Porta, con le sue doppie colonne di versi brevi tutti o quasi composti da un verbo alla terza persona plurale e un complemento («si servono di uncini | si alzano dalle sedie | chiedono dei fagioli | azzannano i bambini | amano la musica | si tolgono le scarpe | [...]»).

un  
giorno

ancora  
un  
lento

variare  
un  
cerchio

ancora  
un  
altro

Più avanti nel libro l'anfibraco ritorna, a strutturare queste configurazioni appena più complesse:

respirasul braccio  
disteso dal gomito  
al polso

la testa piegata  
di lato respira  
in affanno

un falco aggrappato  
al suo falconiere  
respira<sup>14</sup>

Sulla metrica di *Quattro* (e in generale di Testa) si è espresso autorevolmente Giovannetti, che vede in soluzioni come quelle appena riportate un fenomeno di «ri-fondazione, se non proprio di re-invenzione» metrica.<sup>15</sup> In effetti, qui la metrica risulta scomposta fino alle sue cellule-base,<sup>16</sup> privata (liberata?) di tutte le

<sup>14</sup> Da notare i meccanismi di compensazione che fanno rientrare le eccezioni: i piedi anapestici o hanno un attacco vocalico, creando una sinalefe con il piede precedente («respira | in affanno», «un falco aggrappato»), oppure prestano la loro sillaba iniziale a un piede precedente monco («al suo falconiere»)

<sup>15</sup> Paolo Giovannetti, *Intermittenze della stilistica e dello stile. Due casi esemplari*, in «L'Ulisse», 25 (2023), p. 144.

<sup>16</sup> Abbiamo visto il piede ritmico, ma altrove può essere sollecitato un altro costituente metrico, la sillaba, privata però del suo nesso essenziale (nel quadro della metrica sillabo-tonica italiana) con l'ictus. Qui, per esempio, il principio regolatore del verso breve parrebbe il semplice numero delle

impalcature che storicamente, a partire dalle innumerevoli e complesse combinazioni di quelle poche unità ritmiche, l'hanno caratterizzata. Si tratta insomma di una metrica che tende a farsi natura, *bios*,<sup>17</sup> benché ciò non possa avvenire che in modo paradossale, per quello (e non è poco) che di artificiale c'è nel piegare in una simile direzione un organismo-istituzione che è indissolubilmente natura e storia. Di qui anche la vicinanza che i risultati di quest'area della produzione di Testa esibiscono rispetto a sequenze procedurali in cui la componente di manipolazione artificiale del linguaggio è palese e magari orgogliosamente rivendicata. A conti fatti e in una prospettiva storica, mi pare che l'operazione di Testa si collochi nei pressi di un interessante punto medio tra un tipo di proceduralità post-metrica caratteristica delle ultime avanguardie e gli esperimenti sul ritmo e sulle sue unità prosodiche minime con i quali già nelle prime fasi della metrica libera poeti come D'Annunzio o, in modo più meccanico, Palazzeschi miravano a riattivare potenzialità latenti e in un certo senso sorgive della metrica stessa.

Tra la categoria dell'informale e quella del procedurale, almeno come sono state definite qui, si colloca il verso breve di Michele Zaffarano. In *La vita, la teoria e le buche*, e in particolare nella sezione "La vita è la ciliegina sulla torta", molti testi sono strutturati su versi brevi e su un sistema anaforico sovrabbondante,<sup>18</sup> che in certi casi arriva a coprire quasi tutti e dieci i versi che formano ciascuna poesia della sezione. Riporto alcuni testi imperniati sull'anafora di «per» (preposizione o congiunzione), la più frequente:

per le mani  
scioperano  
ci spiano  
per i capelli  
per sfortuna  
per essere sconfitti  
soffrono  
per rinunciare all'impegno  
per punire  
per poco

---

sillabe, al di là di qualsiasi possibilità accentuativa, cosa che peraltro motiva lo spezzarsi di alcune parole: «risveglio | nella lu- | ce gialla | della stan- | za quattro | occhi a | puntarci».

<sup>17</sup> *Biometrie* si intitolava uno dei primi libri di Testa (2005). Sulla "bio-metrica" di Testa si veda anche Elisa Vignali, *In forme diverse. Alcune ipotesi critiche*, in «L'Ulisse», 25 (2023), pp. 81-91.

<sup>18</sup> Da questo punto di vista, si può rilevare una certa prossimità con la prima delle tipologie analizzate. A differenziare il verso breve di Zaffarano da quello cantabile visto all'inizio stanno però vari fattori: assenza di isoritmie marcate, disinteresse per la rima, mancanza, pur in un contesto per lo più ironico, della ricerca di una specifica dissonanza fra tragicità dei contenuti e leggerezza della forma.

\*

per aria  
per amore o per forza  
per pigrizia  
per mano  
per il bavero  
per la musica  
fu ricoverato in ospedale  
sentiva i brividi  
per il freddo  
per la montagna

\*

per un braccio  
per il mare in agosto  
per l'ospedale  
mi sono impegnato molto  
che cosa ti passa  
per i controlli radiologici  
per la tosse  
per radio  
per scrivere  
per la lontananza del padre

\*

io viaggio  
per certo  
perforare  
ho capito la situazione  
per vivere  
per telefono  
per la schiena  
per ore e ore  
per intuito sono stato assolto  
per non aver commesso il fatto

In questi casi l'anafora e la sintassi minimale che deriva dalla sua insistenza costituiscono la griglia procedurale di dieci versi brevi all'interno della quale Zaffarano esercita una certa *variatio*, sfruttando le possibili strutture che il «per» può reggere: preposizione + sostantivo, congiunzione + verbo all'infinito,

locuzioni avverbiali (tipo «per sfortuna», «per poco», «per radio», «per certo» ecc.) e in certi casi proverbiali («per amore o per forza»), persino prefisso di un verbo («perforare»). Il fatto che la serie anaforica non copra mai l'intera poesia movimenta il testo, e tuttavia anche qui la sistematicità con cui la serie completa è scongiurata, lasciando liberi due, massimo tre versi, dà un senso di ripetizione automatica a mano a mano che le varie poesie si presentano nel libro.<sup>19</sup> L'anafora si configura insomma come principio ordinatore del testo, nel quadro di un anisosillabismo metrico e di una debolissima coesione logico-sintattica (tipica dell'area delle scritture di ricerca, a cui l'autore appartiene) tra i vari sintagmi e versi. Elevata a primo, pervasivo e tendenzialmente meccanico formante della poesia, l'anafora vede potenziata la sua funzione retorica, con una ricaduta non marginale sull'esecuzione: è del resto nella vocalità che molta della poesia in versi di Zaffarano trova probabilmente la sua dimensione ideale.

Quanto detto vale anche quando la struttura retorica è meno percepibile, benché in tal caso le poesie in versi brevi tendano più decisamente all'informale. Giusto un esempio, da *Bianca come neve* (la poesia si intitola *Curare la natura*):

al polo sud  
 e al polo nord  
 un meccanico  
 babbo natale  
 avevo una casa grande  
 a mettermi il rossetto  
 a parigi andare  
 avere un altro cucciolo  
 mangiare la pasta  
 rolleravere  
 essere un gatto  
 avere un treno tutto per me  
 abitare in un palazzo  
 avere un robot  
 essere una volpe  
 un alieno che non esistesse  
 mangiare  
 e essere  
 andare alle feste

Qui è la polverizzazione sintattica che, da un lato, fa risaltare l'arbitrarietà della

<sup>19</sup> Lo stesso fenomeno riguarda il testo in corsivo che chiude la sezione, costruito sull'anafora del pronome dimostrativo «quella»: «quella è basilico | quella è anice stellato | quella è anguria | quella è bambagia | quella è alchimia | alambicco | quella è fardello e prisma | quella è tara | quella è tariffa e giudizio».

struttura metrica stessa, perché, oltre all'anisosillabismo e alla mancanza di periodicità ritmiche percepibili, ogni verso porta minime informazioni slegate da quelle portate dai versi limitrofi;<sup>20</sup> dall'altro, tende a riconfigurare un ordine meccanico nella sequenza, perché ciascun verso breve corrisponde a un sintagma giocato sulla struttura-base, tale per il predominio quantitativo, di verbo all'infinito + complemento.

Un'impressione di proceduralità possono dare anche alcune sequenze di versi brevi nella poesia di Carlo Bordini, l'ultimo autore che verrà trattato. In realtà, come quasi sempre accade nella sua produzione, la metrica di Bordini tende a svilupparsi in modo rapsodico, operando tagli che poco o nulla hanno a che fare con strategie e strutture tradizionali, compresa ovviamente tutta la tradizione del verso libero fino anche ai suoi esperimenti più recenti.<sup>21</sup> Prendo un testo da *Strategia*, e in particolare dalla serie intitolata *Sondaggio*:<sup>22</sup>

Perché io tento con=  
 ti=  
 nuamente di  
 essere amato da te?  
 Scusami, se vado sull'  
 ovvio, ho tutte le  
 donne che voglio.  
 Perché, dimmi  
 vorrei che tu  
 smettessi  
 di  
 mangiarmi  
 a  
 pezzettini,  
 una tregua,  
 una tregua,  
 perché ti

<sup>20</sup> Fanno reale eccezione solo i due versi incipitari, dove peraltro la massima apertura in termini di latitudine suggerita dalla congiunzione «polo sud» - «polo nord» sembra fungere da cornice onnicomprensiva della massa irrelata di eventi elencati nella poesia.

<sup>21</sup> Questa poesia dalla quarta parte di *Sondaggio*, per esempio, sembra impostare la sequenza sul principio arbitrario ma rigido di una parola per verso, salvo poi iniziare a disattenderlo in vari modi (due parole, mezza parola, una parola e mezza) e infine perdersi in un tipico *explicit* sospeso bordiniano: «ti | odierò | io | più | di | quanto | non | mi | odi | te lo | prometto | non | vince= | rai | solo | con | me | ti | pro= | metto | amore | non | odio | odio | il | tuo | odio | o | lo vin= | cerò | o lo».

<sup>22</sup> La prima edizione del libro, ripubblicato pochi anni fa, è del 1981. Mi permetto questa deroga dal limite cronologico del 2000, nella convinzione che la poesia di Bordini, al di là delle date di composizione, appartenga di fatto al XXI secolo, avendo cominciato a imporsi all'attenzione del pubblico con l'autoantologia *I costruttori di vulcani* (2010).

chiedo una  
tregua?

Poesia d'amore come le altre della raccolta, caratterizzata da un notevole pathos veicolato soprattutto dalle domande incalzanti rivolte al tu, il testo offre un perfetto esempio della versificazione breve di Bordini: nessuna regolarità sillabica o ritmica apprezzabile, a capo che possono indifferente rispettare la sintassi o determinare inarcature brutali fino al taglio della parola, addirittura doppio (vv. 1-3), versi che possono avere un senso compiuto e "complesso" (v. 4) o ridursi a una sillaba vuota, eventualmente nemmeno corrispondente a una parola (v. 2), sintassi prosastica che esalta l'arbitrarietà e l'effetto caotico degli a capo (cfr. in particolare i vv. 5-7), anche per le tipiche, volute sciatte bordiniane, come la virgola agrammaticale del v. 5 o la sua ellissi alla fine del v. 8.<sup>23</sup> In un contesto simile, qualsiasi possibile attivazione di memoria tradizionale (come l'endecasillabo a cavallo dei vv. 8-10: «Perché, dimmi, / vorrei che tu / smettessi», o il quinario adonio in chiusura di frase al v. 7: «donne che voglio») è compromessa in partenza da una compagine metrica che stabilisce percorsi di lettura tali da far passare impercettibili questi – pur latenti, volendo – agganci. Del resto, la segmentazione almeno apparentemente casuale dei versi fa emergere alcune risorse espressive particolarmente efficaci nel contesto. Giusto qualche esempio: l'esagerata sillabazione di «con= / ti= / nuamente» dà un senso di sottolineatura vocale a una parola e a una condizione di cui il soggetto fatica a capacitarsi, mentre l'isolamento di «ti» in un verso monosillabico evoca per via di significante la dimensione allocutiva del discorso (cfr. i pronomi «te», «tu», «ti», sempre a fine verso); poi, la segmentazione dei vv. 11-14 («di / mangiarmi / a / pezzetti») oltre alla resa iconica dello spezzettamento ha l'effetto di dare ulteriore risalto a «mangiarmi», verbo-chiave di Bordini per rappresentare la dinamica relazionale, e non solo quella; infine, più palese, la ripetizione del verso-sintagma «una tregua», poi icasticamente rilanciato ma spezzato nel finale, veicola bene tanto l'urgenza della richiesta quanto, di nuovo, l'incredulità dell'io di fronte ai propri movimenti psicologici.

Se il verso breve di Testa ha una motivazione prevalentemente concettuale (ridurre il verso alle sue cellule ritmiche primarie), mentre per il verso breve di Zaffarano abbiamo visto agire un criterio di ordine retorico-sintattico, non senza implicazioni in termini di vocalità, quello di Bordini si lascia più difficilmente ridurre a un principio chiaro, anche per la mancanza, rispetto agli altri due autori, di una specifica intenzionalità filosofica e consapevolezza teorica (Testa) e di una progettualità pur nella destrutturazione, oltre che di una proiezione pragmatica

<sup>23</sup> Virgola che invece è mantenuta in tutti gli altri casi paragonabili. Questo dell'assenza di sistematicità nelle soluzioni stilistiche è un altro tratto tipico della scrittura di Bordini che potenzia al massimo l'impressione di arbitrarietà e ostinata sprezzatura.



(Zaffarano).<sup>24</sup>

### *Nota conclusiva*

Per concludere, qualche considerazione tratta da questa – ricordo: non esaustiva – panoramica sul verso breve del XXI secolo. Innanzitutto, si può partire dal fatto che l'insieme degli autori e delle autrici di cui si è parlato copre molte aree dell'odierno campo poetico italiano, dalle frange più dichiaratamente sperimentali al lirismo più massimalista, passando per le varie zone intermedie.<sup>25</sup> In effetti, il verso breve si dimostra anche oggi uno strumento molto duttile, capace di piegarsi a istanze differenti se non addirittura contrapposte. La sua misura ridotta è ideale per: concentrare energia espressiva sulla singola parola o sintagma, potenziarne la portata evocativa circondandola di silenzio, eventualmente valorizzarne le risonanze simboliche; oppure sfruttare al meglio le potenzialità del verso in termini di cantabilità, con l'apertura alle possibili stratificazioni ironiche, dissimulatorie e/o dissonanti; o ancora propiziare e rendere massimamente visibili tagli arbitrari e giochi combinatori, di manipolazione meccanica o casuale di segmenti linguistici ridotti ai minimi termini. Tutto questo fa sì che con il verso breve si possano coprire modalità del discorso poetico disparate: abbiamo visto la poesia d'amore, l'impegno e la denuncia civile, l'astrazione simbolica con propaggini neo-orfiche e l'astrazione portata invece dalla destrutturazione linguistica.<sup>26</sup> È variabile, infine, anche l'atteggiamento che il verso breve può significare nei confronti dell'istituto metrico stesso. Soprattutto nell'ultimo gruppo emerge una volontà – ironica in senso lato – di abbassamento, se non proprio di umiliazione del verso; più che a collocarsi in un territorio post-metrico, praticare la misura breve sembra equivalere, in questi casi, a declassare il verso a uno statuto pre-metrico e talvolta pre-linguistico, quando le unità del ritmo e della sintassi non hanno ancora cominciato a combinarsi e ad articolarsi in strutture più complesse (fuori dal terzo

<sup>24</sup> È vero che la poesia riportata sopra sembrerebbe sollecitare una resa orale, ma già i vv. 5-7 scoraggiano questa tentazione. Inoltre, varie soluzioni formali che Bordini adotta per il verso breve, talvolta ancora più estreme di quelle appena viste, vanno decisamente più in una direzione scritto-visiva che vocale. Si veda qui, per fare solo un esempio, sempre da *Strategia*, la gestione dei tagli di verso e di parola (e perfino di sillaba): «tu sei la | mia mamma, | io ti voglio | bene, | so che non | mi | lascerai | mai, | non an- | dare con gli | uomini cat- | tivi, | mamma | io | n | on | voglio | io | v | o | glio | che | tu | re | sti | se | mpre | c | on | m | e | || m | a | m | m | a».

<sup>25</sup> Non è rappresentata la poesia narrativa, che del resto, storicamente, ha sempre prediletto le misure lunghe (e per l'oggi si sono già citati Frungillo, Renda e Ronchi). Non che il verso breve non possa essere piegato al racconto: in anni relativamente recenti, si pensi al caso di Umberto Fiori, il quale però, significativamente, quando affronta la narrazione in versi vera e propria (con *Il Conoscente*) tende all'allungamento delle misure.

<sup>26</sup> Con tutta la gamma tonale del caso: dall'ironia all'indignazione alla disperazione al sublime tragico ecc.

gruppo si è visto che qualcosa di simile avviene in Carnaroli), o quando non si riesce nemmeno ad arrivare a una parola di senso compiuto (cfr. le segmentazioni estreme di Bordini).<sup>27</sup> Nel secondo gruppo, al contrario, la misura ridotta del verso è proprio ciò che consente la massima valorizzazione del segmento prosodico e verbale, e corrisponde quindi a una strategia di potenziamento invece che di abbassamento; adottare una versificazione breve consente di far entrare una grande quantità di silenzio nel testo e così di interrompere più facilmente la catena di rumore linguistico caratteristica della comunicazione quotidiana, con tutti i suoi effetti opacizzanti e corrompenti sulla parola.

Ad ogni modo, che prosegua, rilanciandole, tendenze già attive nella tradizione della metrica libera novecentesca, o che le estremizzi portando a soluzioni almeno in parte inedite, il verso breve conferma tutta la sua vitalità, anche e proprio per la sua capacità di intercettare e dare forma a esigenze profonde che animano le varie e talvolta conflittuali poetiche del Duemila.

### *Bibliografia*

Afribo, Andrea, *Questioni di metrica*, in Id., *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Roma, Carocci, 2017, pp. 91-106.

Benedetti, Mario, *Pitture nere su carta*, Milano, Mondadori, 2008 (si cita da Id., *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 2017).

Bonito, Vito M., *Soffiati via*, Rovigo, Il Ponte del Sale, 2015.

Bonito, Vito M., *Fabula rasa*, Salerno, Oèdipus, 2018.

Bordini, Carlo, *Strategia*, Roma, Savelli, 1981 (si cita da Id., *I costruttori di vulcani. Tutte le poesie (1975-2010)*, Roma, Sossella, 2010).

Buffoni, Franco, *Poesie. 1975-2012*, Milano, Mondadori, 2012.

Carnaroli, Alessandra, *Poesie con katana*, Torino, Miraggi, 2019.

Carnaroli, Alessandra, *50 tentati suicidi più 50 corpi contundenti*, Torino, Einaudi,

---

<sup>27</sup> Da questo punto di vista, il verso breve dà prova di essere uno strumento efficace per le operazioni di forzatura della metrica verso l'informale, valido tanto quanto il verso lungo sesquipedale, a cui normalmente sono attribuiti i tentativi novecenteschi effettuati in quella direzione. La differenza è che, mentre il verso lungo si associa naturalmente a un'abbondanza di parola, tale da non tollerare più i confini metrici usuali, il verso breve, almeno nei casi più spinti, sembra spia di una difficoltà articolatoria, di una lingua "che non ce la fa" e che si spezza ricadendo su sé stessa prima ancora di raggiungere il segmento metrico compiuto.

2021.

Cavallin, Ilaria, *La canzonetta nel Novecento: strofa, prosodia e rima*, in «Stilistica e metrica italiana», 22 (2022), pp. 197-252.

Coppo, Elena, *La nascita del verso libero fra Italia e Francia*, Padova, Padova University Press, 2022.

Giovannetti, Paolo, *Metrica del verso libero italiano (1888-1916)*, Milano, Marcos y Marcos, 1994.

Giovannetti, Paolo, *Modi della poesia italiana contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Roma, Carocci, 2005.

Giovannetti, Paolo e Gianfranca Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2010.

Giovannetti, Paolo, *Intermittenze della stilistica e dello stile. Due casi esemplari*, in «L'Ulisse», 25 (2023), pp. 140-146.

Lamarque, Vivian, *Poesie. 1972-2002*, Milano, Mondadori, 2002.

Marmo, Giovanna, *Occhio da cui tutto ride*, Milano, No Reply, 2009.

Massia, Federica, *Il fogliame americano. Whitman in Italia e la nascita del verso libero*, Modena, STEM Mucchi, 2021.

Mengaldo, Pier Vincenzo, *Questioni metriche novecentesche*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 27-73.

Pugno, Laura, *La mente paesaggio*, Roma, Perrone, 2010.

Testa, Italo, *Quattro*, Salerno, Oèdipus, 2021.

Vignali, Elisa, *In forme diverse. Alcune ipotesi critiche*, in «L'Ulisse», 25 (2023), pp. 81-91.

Zaffarano, Michele, *Bianca come neve*, Roma, La Camera Verde, 2009.

Zaffarano, Michele, *La vita, la teoria e le buche*, Salerno/Milano, Oèdipus, 2015.