

LA PRASSI RITMICA DI DAL BIANCO ATTRAVERSO PETRARCA E ZANZOTTO

Andrea Ragazzo

Premessa

In occasione del numero monografico di «Polisemie» dedicato al poeta, propongo due analisi formali condotte sui libri di Dal Bianco che precedono l'ultima raccolta, *Paradiso*,¹ con l'intento di fornire alcuni strumenti critici utili alla lettura complessiva dell'opera,² e di stimolare una riflessione stilistica che possa estendersi anche ad altre scritture strettamente contemporanee. I due *ritratti formali* puntano a individuare alcune delle figure ritmiche più ricorrenti e significative dello stile di Dal Bianco, attraverso un confronto diretto con due degli autori che maggiormente hanno segnato la sua scrittura: la prima analisi indaga il rapporto dell'autore con la tradizione, e con il portato ritmico della poesia di Petrarca; la seconda esamina l'importanza degli elementi "qualitativi"³ del ritmo in Dal Bianco, assimilabile al primato degli impulsi fonico-ritmici in Zanzotto.

¹ Stefano Dal Bianco, *Paradiso*, Milano, Garzanti, 2024.

² Si veda, tra gli scarsi interventi critici che affrontano direttamente questioni stilistiche in Dal Bianco, Francesca Donazzan, *La ricerca ritmica in "Ritorno a Planaval" di Stefano Dal Bianco*, «Italianistica», 44, (2015), 1, pp. 147-155.

³ Cfr. Gian Luigi Beccaria, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1975, p. 3.

Una parte viva di sé

Quanto più la tradizione del classico è distanziata e in sostanza abbandonata, tanto più all'occasione se ne dispiega al vento il vessillo.⁴

Non sempre un'influenza dichiara una presenza: una componente può rivelarsi influente in maniera direttamente proporzionale alla sua assenza. Quanto più ci sembra di allontanarci da una tradizione, tanto più la sua portata si fa, all'occorrenza, rilevante. Potrebbe darsi, dunque, che quella propensione alla «psicologia della forma»⁵ di Petrarca, occasionalmente autodichiarata⁶ da Stefano Dal Bianco, e da critico evidenziata per altri⁷, sia non solo pertinente alla sua scrittura, ma decisamente considerevole a dispetto di una certa predilezione per una lingua naturalmente aderente al parlato, distesa, rapida nella sua realizzazione elocutiva, talvolta quasi distratta, che nulla sembrerebbe condividere con la lentezza più tradizionalmente lirica. È possibile che l'eredità ritmica petrarchesca agisca su un linguaggio sostanzialmente veloce, su un dettato che si vuole quanto più realistico, per restituire alcune situazioni liricamente rallentate tanto da farci sostare sulla lingua stessa.

Prima di incominciare un'analisi più dettagliata sarà necessario mostrare quanto Petrarca sia presente nella scrittura di Dal Bianco, ben prima delle componenti lessicali. Intanto: l'endecasillabo è molto frequente a qualsiasi altezza della sua produzione, pur non essendo implicato in strutture metriche prestabilite. Il segnale, anche se non sufficiente a dimostrare l'influenza diretta di Petrarca,⁸ è il primo indice di una scrittura in aperto dialogo con la tradizione:

Ero sul clivo esatto rododendro	1 4 6 10
liquore di virtù che si rispetti, il colore ⁹	2 6 10 + x

⁴ Pier Vincenzo Mengaldo, *Questioni metriche novecentesche*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, p. 65.

⁵ Stefano Dal Bianco, *Metrica libera e biografia (2008)*, in Id., *Distratti dal silenzio. Diario di poesia contemporanea*, Macerata, Quodlibet, 2019, p. 108.

⁶ Ivi. Si veda in particolare anche: *Manifesto di un classicismo (1987)*, *Lo stile classico (1993)*.

⁷ Cfr. Stefano Dal Bianco, *Vittorio Sereni: Petrarca come forma interna*, in *Un'altra storia. Petrarca nel Novecento italiano*, a cura di Andrea Cortellessa, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 185-199.

⁸ Saranno più che altro alcune marche tipiche minime, nonché l'adesione a una *variatio* ritmica che esclude l'adozione di versi isoritmici in serie, a far pensare a un'eredità petrarchesca.

⁹ Si farà d'ora in avanti riferimento alle raccolte con le seguenti abbreviazioni: LBM = Stefano Dal Bianco, *La bella mano*, Milano, Crocetti, 1991/ SGC = *Stanze del gusto cattivo*, Milano, Guerini e associati, 1991. RP = *Ritorno a Planaval*, Varese, LietoColle, Collana Gialla Oro, 2018. PL = *Prove di libertà*, Milano, Mondadori, Lo Specchio, 2012. Per la citazione, cfr. LBM, p. 24.

Guarda vicino agli occhi collimando piano la luce della stessa primavera ¹⁰	1 4 6 10 + x 2 6 10
e con in casa l'imperiosa pace di una raggiunta storia di famiglia, ¹¹	4 8 10 4 6 10
che cosa pensi di poter pensare o fare ora che sai da molto tempo molto bene che cosa può portarti via la vita ¹²	4 8 10 + x 2 6 10 2 6 8 10

Endecasillabi tradizionali si riscontrano anche nelle prose:

Si pensa sempre a sé come invariabili, ma non avrei creduto che sarei¹³

2 4 6 10 | 4 6 10

I giovani non sanno e non salutano, e io non li saluto. La pietà delle donne, il rispetto degli uomini, il silenzio dei vecchi.¹⁴

2 6 10 | 2 6 | 3 6 | 3 6 | 3 6

Sulle cime dei monti c'è la neve. Fuori è freddo. La nebbia sta per diradarsi al sole.¹⁵

3 6 10 | 1 3 | 2 4 8 10

a cavallo di verso:

In camera le cose vanno bene, sulla strada si parla per metafore. ¹⁶	2 6 8 10 3 - 6 10
--	------------------------

¹⁰ SGC, p. 27.

¹¹ RP, p. 75.

¹² PL, p. 35.

¹³ RP, p. 89.

¹⁴ RP, p. 92.

¹⁵ PL, p. 80.

¹⁶ LBM, p. 21.

E tu, mia donna, resta	2 4 6
nella casa dell'altra mia città:	3 6 8 10
noi siamo in questa	1 2 4 -
e a volte siamo in quella	6 8 10
e dove siamo importa	2 4 6 -
e importa il modo. ¹⁷	8 10

e in generale, anche qualora non si manifestassero endecasillabi espliciti, si vedrebbero ictus «giocati in larga maggioranza su sedi pari e, oltre a questo, su sedi che sono quasi sempre quelle canoniche dell'endecasillabo, indipendentemente dalla misura del verso interessato»:¹⁸

Se questa luna bassa e verde di Milano	4 6 8 12 (7+7)
fosse una vera luna e non un sogno	1 4 6 10 12 16 20
[in via di sparizione o rifrazione	
la staremmo a guardare per ore	3 6 9
senza seguire le nuvole intorno	4 7 10
e le finestre sotto con le figurine	4 6 12
negli uffici rimasti luminosi ¹⁹	3 6 10

La neve scende bianca	2 4 6
sulla profondità opalina dello sfondo,	1 6 8 12
una teoria del niente-dopo-niente	4 6 10
che ci ruba l'azzurro	3 6
mentre la nostra mente si sottrae	1 4 6 10
alla sagra del mondo e si fa incline	3 6 9 10
a risonare di sé, a rispecchiare in sé	4 7 11 13
la perfezione della neve. ²⁰	4 8

Già si potrebbe osservare che «malgrado non ci sia niente di manifestamente ortodosso sul piano della misura dei versi, l'autore [...] è per forza un "classicista" e la sua psicologia della forma non può essere che derivata o almeno imparentata con quella di Petrarca».²¹ A sostenere questa convinzione sono alcuni micromovimenti autoriali, più o meno volontari, che si manifestano come tic petrarcheschi, marche tipiche minime riscontrabili a livello ritmico o timbrico. Uno su tutti lo scontro d'arsi in sesta e settima con clausola esametrica (ˉUUˉU):

¹⁷ RP, p. 29

¹⁸ Dal Bianco, *Mettrica libera e biografia*, p. 111.

¹⁹ RP, p. 50.

²⁰ PL, p. 82.

²¹ Dal Bianco, *Mettrica libera e biografia*, p. 112.

pretendere di me tutto per sempre.²²

e tutto è volontà, niente è bellezza;²³

persino smaccatamente depotenziato (con effetto quasi “pedagogico” di esplicitazione del ritmema):

cominciare da noi, tutte
le
volte²⁴

altre volte isolato e incistato in versi lunghi o addirittura nelle prose:

Ma il cielo è sgombro, *il sole entra dai vetri* [...] ²⁵

[...] dei ricordi da gestire al meglio, buttando *via ciò che non serve*²⁶

non estraneo a effetti timbrici ben petrarcheschi – si noti in particolar modo la sinalefe dura (*dialefe nella sinalefe*) in sesta e settima accompagnata da insistite ripercussioni timbriche:

chi al margine del prAtO_AbitA AncOrA²⁷

preso da chissÀ quAll_AltrI pensIerI²⁸

Tutto ciò potrebbe già abbondantemente bastare non solo a portare in evidenza quanto Petrarca sia silenziosamente presente al di sotto di una certa immediatezza comunicativa, ma anche, e per lo più, a far intuire quanto questo portato agisca sulla dizione dei testi, frenandone lo slancio elocutivo. Non mi soffermerò dunque sui fenomeni più riconoscibili, e riscontrabili negli esempi più sopra riferiti, che già in Petrarca apportano complessità notevoli in fase di lettura (ictus ribattuti o ravvicinati, sinalefi dure spinte al limite, ripercussioni timbriche). Basti come caso significativo il rallentamento estremo che lo stesso Dal Bianco faceva notare nell’ultimo dei versi che ho precedentemente riportato:

Fanno pensare alla tradizione petrarchista alcune marche tipiche, come la

²² SGC, p. 22.

²³ PL, p. 67.

²⁴ PL, p. 60.

²⁵ RP, p. 40.

²⁶ RP, p. 89.

²⁷ RP, p. 86.

²⁸ PL, p. 15.

concomitanza di tre ictus consecutivi (!) [...] fomentati anche dalle vocali toniche omotimbriche in «chissà quali altri», con sinalefe forte, dura [...]. Va da sé un conseguente rallentamento autoriflessivo del verso («preso da chissà quali altri pensieri»);²⁹

Proverei, piuttosto, a trattenere alcuni fenomeni meno evidenti, non facilmente riconoscibili, sia per osservare come la psicologia della forma di Petrarca si sia più subdolamente insinuata nella scrittura di Dal Bianco, sia per approfondire come questo tipo di dominio psicologico-formale sia pregnante al punto di far sospettare possibili rallentamenti anche dove saremmo generalmente propensi a escluderli.

Per cominciare: pare che in questo caso, spostando l'attenzione sull'uso linguistico contemporaneo, l'incisività della forma di Petrarca non sia logorata, né tantomeno esaurita, al massimo diversamente sublimata. E già questo sarebbe molto, per una poesia «che si mantiene sempre rigorosamente su modalità realistiche e “parlate”». ³⁰ Ciò che intendo dire è che più ci si distanzia dalla lingua di Petrarca, più i suoi modi di infiltrarsi nella scrittura sono sottili. Per esempio, se torniamo su uno dei versi prima citati a sostegno della presenza del dominio endecasillabico di fondo, possiamo focalizzare un fenomeno tassativamente escluso dai versi di Petrarca – poiché realizzabile solamente in contesti metrici distesi – che in Petrarca ha la sua motivazione interna:

Guarda vicino agli occhi collimando piano³¹

Questo verso, in realtà, è molto più che un “endecasillabo + x”. Di fatto, lo si legga dall'attacco o dalla parola seguente, restituisce in ogni caso un endecasillabo ritmicamente canonico:

Guarda | vicino agli occhi collimando piano

1 4 6 10 + x
oppure
x + 2 4 8 10

Si predispongono sensibilmente due “fronti”,³² con la duplice conseguenza di rendere da un lato «particolarmente accettabile il verso a un orecchio abituato al ritmo endecasillabico», dall'altro di rafforzare «l'identità di questo verso lungo

²⁹ Dal Bianco, *Metrica libera e biografia*, p. 112.

³⁰ *Ibid.*

³¹ SGC, p. 27.

³² Cfr. Dal Bianco, *Vittorio Sereni: Petrarca come forma interna*, p. 199. Segnalo graficamente i diversi “fronti” del verso con il segno |. Per cui la prima scansione esprime un endecasillabo contato dall'attacco, seguito da una misura x; la seconda una misura x (prima del segno del secondo fronte |), seguita da un endecasillabo. Così via per i casi “trifronti” seguenti.

così com'è». ³³ Il fenomeno non è isolato: ³⁴

per quel tanto | che basta a raccontare e ringraziare ³⁵

3 6 10 + x
oppure
 x + 2 6 10

responsabilità | della scrittura e mi può capitare ³⁶

1 6 10 + x
oppure
 x + 4 7 10

in un'ora | qualsiasi della notte o del mattino. ³⁷

3 6 10 + x
oppure
 x + 2 6 10

Un pomeriggio | ho chiuso gli occhi a letto un quarto d'ora ³⁸

4 6 8 10 + x
oppure
 x + 2 4 6 10

e, trascurando un po' la canonicità dei versi, osserveremmo anche casi di endecasillabi "trifronti":

aspettando | il tramonto | che ogni sera ritarda, in primavera... ³⁹

x (settenario) + 3 6 10
oppure
 3 6 10 + x (settenario)
oppure
 x + 3 7 10 (endecasillabo anomalo) + x

³³ *Ibid.*

³⁴ Si noti che gli esempi qui riportati appartengono a quattro testi consecutivi, segno di alta frequenza del fenomeno.

³⁵ PL, p. 15.

³⁶ PL, p. 16.

³⁷ PL, p. 17.

³⁸ PL, p. 18.

³⁹ RP, p. 63.

Ricordo l'attimo | di mancamento, | e la riconoscenza, che dura ancora.⁴⁰

2 4 10 + x (settenario + quinario)

oppure

x (quinario) + 4 6 10 + x (quinario)

oppure

x (endecasillabo di 2 4 10) + 2 6 9 11

(endecasillabo ipermetro)

Sono casi come questi che manifestano una «coincidenza interiore con l'asse portante della tradizione»,⁴¹ nonostante il perseguimento di un andamento di lingua parlata, che abbassa naturalmente la densità di ictus nei versi,⁴² e giocoforza la possibilità di riproporre moduli più rigidamente petrarcheschi. Insomma ciò che succede è che per quanto “distrattamente” un verso sia scritto, per quanto sia basso il suo tenore accentuale, per quanto velocemente sia letto, ci si sente dentro l'endecasillabo. Tutto ciò aiuta a conferire un'insospettabile “aura lirica” a un tono discorsivo realistico, comune. Ne consegue una dizione piuttosto rallentata, o comunque una certa predisposizione ad accogliere possibili rallentamenti autoriflessivi.

Questo tipo di sensibilità formale consente un investimento prosodico sulla lingua tale da restituire ritmi archetipici, tradizionali, in forme sempre più sottili e sempre meno riconoscibili. Se spostassimo il focus dall'orizzontalità del fenomeno precedente, puntando invece sulle diverse intensità dei tempi forti nei versi, noteremmo un principio di accentazione secondaria minima che, unita ad altri effetti «di natura soprattutto intonativa ma anche timbrica e prosodica», contribuisce all'emissione di una sorta di disturbante «rumore di fondo».⁴³ Mi riferisco a ciò che lo stesso Dal Bianco in un intervento di qualche anno fa nominava «accento d'aura»:⁴⁴

[...] la successione di parecchie sillabe atone può essere portatrice di instabilità ritmica, producendo fenomeni che chiamerò di “aura accentuale” su termini normalmente atoni. Voglio dire che in certi particolari contesti accade il contrario di ciò che dovrebbe accadere normalmente: ossia che a un numero limitato di ictus corrisponda un'esecuzione veloce.⁴⁵

Negli intervalli in cui due ictus sono allontanati all'interno di una catena fonica tesa al massimo (frequentemente in casi di cinque spazi atoni), entro un determinato contesto metrico-sintattico, compare qualcosa di molto simile a un

⁴⁰ RP, p. 88.

⁴¹ Stefano Dal Bianco, *Farsi del male con la lingua*, «L'ospite ingrato», 1 febbraio 2024.

⁴² Cfr. Dal Bianco, *Metrica libera e biografia*, p. 113.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ivi*, p. 115.

⁴⁵ *Ibid.*

accento, ma per nulla necessario all'esecuzione del verso:

A essere determinante perché noi sentiamo di essere alla presenza di un elemento di instabilità ritmica [...] è il contesto, il tono generale del contesto, il grado di rallentamento lirico cui l'autore sottopone la sua dizione nella sequenza specifica [...]. Quei versi, presi singolarmente non ci parlano.⁴⁶

Il fenomeno, insomma, si pone a metà strada tra ciò che succede sforzando la lingua, dilatando lo spazio atono appena prima di incontrare una reale necessità di produrre un ictus per pronunciare il verso, e una memoria endecasillabica di fondo che fa sospettare la presenza di accenti su sedi canoniche del verso tradizionale anche dove in altri contesti non avrebbero motivo di esistere.

A volte sono dei polisillabi lunghi a favorire un'accentazione auratica entro lo spazio atono, con incertezza ritmica proprio su sedi canoniche dell'endecasillabo:

tu mi scopri in una stanza e io ti scopro | e ci baciamo insopportabilmente⁴⁷
3 7 11⁴⁸ | 4 "6" 10

Mi allargo e occupo il tuo posto momentaneamente vuoto⁴⁹
2 4 8 "10" 14 16

Vi lascio immaginare lo stupore 2 6 10
nel realizzare un alleggerimento della pena⁵⁰ 4 "6" 10 14

Altre volte sono elementi secondari della catena fonosintattica a ricevere rilievo, sempre in posizioni non indifferenti all'endecasillabo:

per rispetto o per amore l'ho posato 3 7 11
sul nero della scrivania, davanti a me, 2 "4" 8 10 12
e scrivendo lo contemplo e raccolgo⁵¹ 3 7 10

⁴⁶ Ivi, p. 116.

⁴⁷ RP, p. 24.

⁴⁸ Si veda per il verso in questione Dal Bianco, *Farsi del male con la lingua*: «Questa dilatazione dei tempi forti, come effetto di una sintassi rispettosa del parlato, sta promuovendo, negli ultimi decenni, la diffusione del dodecasillabo di 4^a7^a11^a e soprattutto una sua percezione come verso 'non marcato' per l'orecchio endecasillabico». Un accorgimento simile potrebbe valere anche per il dodecasillabo di 3^a7^a11^a, inteso come endecasillabo veloce di 2^a6^a10^a "spostato in avanti".

⁴⁹ RP, p. 28.

⁵⁰ PL, p. 59.

⁵¹ RP, p. 39.

pretenderebbe di avere con gli altri anche me
nella promessa della primavera, quasi⁵²

4 7 10 13

4 "6" 10 12

Come | si sta, facendo sera, in piedi fermi
sul terrazzino dell'appartamento
aspettando | il tramonto | che ogni sera ritarda,
[in primavera...⁵³

4 6 8 10 12

4 "6" 10

3 6 10 13 17

La luna che si nascondeva dietro | la massa nera della nuvolaglia | non si sa se lo
faceva di proposito,⁵⁴

2 8 10 | 2 4 "6" 10 | 3 7 11

Vedo l'esempio della vostra vita
incunarsi nella mia
e non ho niente da rimproverarvi.⁵⁵

1 4 8 10

4 8

4 "6" 10

per una forma di saluto e di ringraziamento⁵⁶

4 8 "10" 14

oppure in accordo ad altri metri tradizionali, in particolar modo al settenario:

Ti eserciti a guardare dall'esterno
di te, fuori della paura
che mi fa in alto o in basso | per immaginazione.⁵⁷

2 6 10

2 3 8

4 6 | "2" 6

cominciare da noi, tutte
le
volte
che cadiamo nel tranello quotidiano
e ci dimentichiamo.⁵⁸

3 6 7 10

3 7 11

"2" 6

come farebbe un padre io di sicuro

4 6 10

⁵² RP, p. 58.

⁵³ RP, p. 63.

⁵⁴ RP, p. 71.

⁵⁵ RP, p. 76.

⁵⁶ RP, p. 101.

⁵⁷ PL, p. 68.

⁵⁸ PL, p. 60.

mi innamorerei.⁵⁹

“2” 6

L'effetto ottenuto non è tanto quello di «tonificare o meno la sillaba interessata, bensì di produrre instabilità, ambiguità ritmica e dunque rallentamento».⁶⁰ Ossia: l'accento auratico non punta affatto a marcare un sintagma significativo, semmai al contrario, di sottofondo, disturba l'attenzione ritmica del lettore, distrae.

Veniamo ora all'ultimo dei fenomeni petrarcheschi di contenimento della velocità di esecuzione di un testo, legato alla resa melodica dei versi. Dalla chiusa de *Il vetrino* (RP):

Ma io ci vedo dentro il firmamento e questa notte
lo metto all'aperto e me lo guardo
perché c'è la luna, perché ritorni,
nella chiara altezza di cobalto, il cielo.⁶¹

Si potrà notare subito che: a) il finale in esame è un ottimo esempio di «sublime dal basso», di ricerca di un «lirismo “alto” attraverso i mezzi della lingua comune»;⁶² nonostante un linguaggio manifestamente parlato, realistico, c'è qualcosa che risulta istantaneamente e profondamente lirico; b) malgrado la distensione del tono generale «l'effetto è sempre di una dizione rallentata».⁶³

Per capire cosa stia succedendo, da dove venga il rallentamento avvertito, bisognerà soffermarsi sul «disorientamento melodico»⁶⁴ cui è sottoposto il lettore. Tornando al testo: la resa intonativa del primo e del terzo verso non è così immediatamente comprensibile. Nel primo caso il verso potrebbe concludersi lì: nel «vetrino» ci si vede dentro il firmamento e quella notte. Salvo rilanciare nel verso successivo, con rivalutazione del sintagma «questa notte», legato ora al verso che segue, investito di nuova funzione sintattica. E ancora: a cosa dobbiamo riferire il verbo del terzo verso? Cosa ci si aspetta che «ritorni»? Il «firmamento»? Il «vetrino»? La risposta melodica arriva in realtà alla fine del testo («il cielo»), ma la costruzione sintattica complica la comprensione intonativa del brano. Tutto ciò è «assolutamente e *immediatamente* petrarchesco»:⁶⁵

Una delle prerogative della versificazione e dello stile di Petrarca, e anche ciò che rivoluziona le basi della lirica dopo di lui, è proprio una strategia sintattica – di cui la prolessi è solo il motore principale – che mira all'instabilità melodica di molti versi nella

⁵⁹ PL, p. 20.

⁶⁰ Dal Bianco, *Mettrica libera e biografia*, p. 116.

⁶¹ RP, p. 39.

⁶² Dal Bianco, *Mettrica libera e biografia*, p. 114.

⁶³ Ivi, p. 113.

⁶⁴ Ivi, p. 114.

⁶⁵ *Ibid.*

sequenza.⁶⁶

E se «l'avvio di poco meno di un quarto dei sonetti del *Canzoniere* è segnalato da un andamento prolettico»,⁶⁷ il «motore principale» di una resa intonativa strategicamente ambigua rimane lo stesso per Dal Bianco. Frequenti sono i casi di esasperazione prolettica:

E se dovesse guardare per aria
in un giorno che il sonno
non gli permettesse di sorridere continuamente
e rendesse l'espressione seriosa o meditata,
come farebbe un padre io di sicuro
mi innamorerei.⁶⁸

Il sole che nel nuovo parco cittadino si appoggia in silenzio sulle schiene
dei cani e delle madri, e si rifrange sulle ciglia dei bambini addormentati,
sulle capigliature rare dei pensionati in vena di pensieri miti,
e che come un ricordo d'amore
pretenderebbe di avere con gli altri anche me
nella promessa della primavera, quasi
quasi ci riesce:⁶⁹

Verso le cinque sei del pomeriggio,
quando l'aria è più fresca e ritorna dal mare
in regime di brezza
verso la terra che l'aspetta,
e sulla spiaggia non resta nessuno
perché tutti si consegnano ai gelati
o alle spese serali,
io con il cono già comprato,
con la cresta delle onde e una famiglia di cirri
che dall'alto dei cieli e dei mari salutando
mi ricordano il bianco,

⁶⁶ Stefano Dal Bianco, *La struttura ritmica del sonetto*, in *La metrica dei Fragmenta*, a cura di Marco Praloran, Roma-Padova, Antenore, 2003, p. 261. A tal proposito è importante citare, nello stesso volume, Arnaldo Soldani, *Sintassi e ripartizioni metriche nel sonetto*, poi in Id., *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2009.

⁶⁷ Natascia Tonelli, *Varietà sintattica e costanti retoriche nei sonetti dei Rerum Vulgarium Fragmenta*, Firenze, Olschki, 1999, p. 99.

⁶⁸ PL, p. 20.

⁶⁹ RP, p. 58.

mi avventuro nell'ora di passaggio.⁷⁰

Sono testi chiaramente costruiti sullo sfiancamento intonativo che un'insistita posposizione della principale provoca, con l'effetto di disorientare il lettore costretto a resistere in attesa della chiusura del movimento sintattico in un verso con intonazione discendente («mi innamorerai»; «quasi ci riesce»; «mi avventuro nell'ora di passaggio»). E se la prolessi è *solo* motore principale, tratto più evidente e marcato, tangibile, non mancheranno casi di incertezza intonativa più sottili:

Come dai pioppi sale e sta sospesa
nell'aria, sulle terrazze dei palazzi alti,
una peluria bianca, in primavera,
che sembra la neve di un'altra stagione
e entra nei salotti e nelle camere,
così adesso li vediamo
che si sono spogliati
ma non nella testa
e la chioma si muove e sta sopra la foschia.⁷¹

Qui, entro uno schema retorico di norma intonativamente prevedibile (*come x, così y*; costruzione tendenzialmente ascendente nel primo membro, enunciato in attesa di compimento, in seguito completato da una risposta melodica discendente nell'enunciato successivo) la resa melodica risulta in realtà piuttosto incerta: il profilo intonativo del brano ci invita a sospendere la lettura pressoché a ogni finale di verso, addirittura in anticipo sulla comparsa del secondo membro della similitudine. La posticipazione forzata di quest'ultimo (il secondo membro dista ben quattro versi dal primo), indebolisce il traliccio intonativo che abitualmente viene attribuito allo schema retorico in questione, complicandone la lettura:

Ciò che conta è che [...] l'intonazione non è mai del tutto univoca ma piuttosto ambigua, o meglio sempre dibattuta, in bilico tra un profilo ascendente o sospensivo, e la tentazione di chiudere lì ogni volta il discorso [...].⁷²

Siamo di nuovo di fronte a un effetto di spaesamento, a una «leggera implicazione autoriflessiva nella catena fonosintattica»,⁷³ al rallentamento.

Finisco qui:

⁷⁰ RP, p. 70.

⁷¹ RP, p. 43.

⁷² Dal Bianco, *Metrica libera e biografia*, p. 114.

⁷³ Stefano Dal Bianco, *Il suono della lingua e il suono delle cose*, in Id., *Distratti dal silenzio*, p. 77.

La posizione che a me interessa di più è quella di chi non considera la tradizione come data per tutte, ma come una *parte viva di sé*, e quindi non si pone più il problema di conservarla più o meno intatta.⁷⁴

È in questa «parte viva di sé» che risiedono le motivazioni profonde del «classicismo» di Dal Bianco, al di là di qualsiasi pedissequa riproduzione di stilemi petrarcheschi. Se le forme tradizionali⁷⁵ non sono più integre è perché si sono infiltrate in una lingua diversa, così che quanto più lontani dalla tradizione ci sembra di essere, tanto più aumenta l'aderenza «interna»: Petrarca più scompare più è presente.

*Fantasie di avvicinamento*⁷⁶

Una seconda lente per avvicinare alcuni fenomeni minimi, principi ritmici fondanti nell'opera di Stefano Dal Bianco, ora non più «elementi di «relazione»»⁷⁷ (metro, sintassi, intonazione), ma piuttosto «elementi «qualitativi»»⁷⁸ (allitterazione, timbro, rima), mi è sembrato particolarmente opportuno ritrovarla in un altro dei *suoi* autori⁷⁹: Andrea Zanzotto. Non si tratta qui di evidenziare – sarebbe forse poco produttore, oltre che fuorviante – elementi linguistici specificatamente zanzottiani presenti in Dal Bianco, che pur non mancano,⁸⁰ ma piuttosto di rilevare una condivisa sensibilità estrema ai fatti di lingua, una stessa dimensione del poetico dove il configurarsi di elementi ritmici si fa quasi autonomo, impreveduto. Insomma, più che a un'acquisizione passiva di elementi esteriori, si assiste alla partecipazione di una comune esperienza linguistica.

In *Tentativi di esperienze poetiche (poetiche-lampo)*⁸¹ Zanzotto scrive:

⁷⁴ Dal Bianco, *Farsi del male con la lingua*, (corsivi miei).

⁷⁵ Cfr. Id., *Tradire per amore. La metrica del primo Zanzotto 1938-1957*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1997, p. 174.

⁷⁶ Titolo ripreso dalla raccolta di interventi critici di Andrea Zanzotto del 1991: Andrea Zanzotto, *Fantasie di avvicinamento. Le letture di un poeta*, Milano, Mondadori, 1991.

⁷⁷ Beccaria, *L'autonomia del significante*, p. 3.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Cfr. Dal Bianco, *Tradire per amore; Profili dei libri e note alle poesie*, in Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori, I Meridiani, 1999; *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto*, in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, Oscar, 2011; *Il mio Zanzotto*, in *Risonanze. Poeti per Andrea Zanzotto*, a cura di Stefano Dal Bianco e Natascia Tonelli, Lecce, Pensa MultiMedia, 2024, pp. 89-98.

⁸⁰ Si veda un caso su tutti: *Teoria della neve*, in Dal Bianco, *Prove di libertà*, p. 82. Il «niente-dopo-niente» rimanda al «non-si-sa» di *Non si sa quanto verde I di Meteo*, in Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, p. 825, e la «perfezione della neve» rimanda a *La perfezione della neve* de *La Beltà*, in Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, p. 271.

⁸¹ Andrea Zanzotto, *Tentativi di esperienze poetiche (poetiche-lampo)*, da *Prospezioni e consuntivi*, in Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, pp. 1309-1319.

Del punto culminante di esperienza non si può dunque riferire se non come si riferisce dei sogni [...], o di un vuoto, di un «altro» nel senso più radicale. Quel momento di distruzione-superamento (di sublimazione?) può anche essere sentito come una specie di miniorgasmo che comporta una «sospensione della consapevolezza».⁸²

È dall'osservazione di fenomeni come lo starnuto, il balbettio, l'allucinazione uditiva, stati sospesi tra autoaffermazione e annichilimento della coscienza,⁸³ che Zanzotto abbozza l'idea di una *poetica-lampo*, intesa entro una disposizione poetica esistente ben prima di qualsiasi apparente messaggio trasmesso dal testo. È un allargamento di campo all'*altro* attraverso una «pulsione iniziale [...] che viene da terreni talmente lontani e profondi che risultano comuni [...] a tutto ciò che è vivente».⁸⁴ Sorella maggiore della *distrazione*⁸⁵ di Dal Bianco, la poetica di Zanzotto apre allo stesso avvenire di qualcosa di imprevedibile e indipendente dalla volontà individuale, nell'estensione del focus sul circostante.

Una volta avvicinate queste due dimensioni poetiche, saranno da approfondire le conseguenze formali di cui sono cariche, entro una simile disposizione nei confronti della lingua. In *Tradire per amore, La metrica del primo Zanzotto*,⁸⁶ Dal Bianco scrive:

Tra i fattori che determinano le difficoltà di un approccio analitico alla versificazione di Zanzotto, quello che concerne l'asprezza e l'ambiguità del trattamento degli incontri tra vocali assume un rilievo particolare.⁸⁷

«Sintomo di una forte tensione psichica»,⁸⁸ l'oltranza zanzottiana nel trattamento vocalico complica la comprensione del verso sul profilo mensurale, tanto da rendere necessario affrontare gli incontri tra vocali come «un capitolo particolare di fenomeni di ordine fonico-timbrico»,⁸⁹ piuttosto che fermarsi unicamente alle implicazioni sulla misura del verso. È il loro «sommarsi e accavallarsi nel testo a determinare la *quidditas* della scansione di Zanzotto»,⁹⁰ a concorrere a un «rallentamento tragico-patetico».⁹¹ Si aggiunga: l'importanza di

⁸² Ivi, p. 1312.

⁸³ Cfr. Matilde Manara, *Diplopie, Sovrimpressioni. Poesia e critica in Andrea Zanzotto*, Pisa, Pacini, 2021, p. 77.

⁸⁴ Zanzotto, *Tentativi di esperienze poetiche*, p. 1310.

⁸⁵ Concetto cardine in Dal Bianco, più volte ripreso. Si veda Dal Bianco, *Il suono della lingua e il suono delle cose*, p. 83.

⁸⁶ Dal Bianco, *Tradire per amore*.

⁸⁷ Ivi, p. 111.

⁸⁸ Ivi, p. 112.

⁸⁹ Ivi, p. 111.

⁹⁰ Ivi, p. 112.

⁹¹ *Ibid.*

questa resa vocalica, dovuta a una certa sensibilità al significante, è preminente a tal punto da mettere in discussione finanche la valenza semantica di alcuni elementi testuali:

Frequentissimo [*in* Vocativo] è il pronome di prima persona io, e ho l'impressione che esso – per la sua natura di lessema-dittongo puro, con forti difficoltà di aggancio enclitico, in certe sedi, al lessema che lo precede – sia spesso immesso nella testura più per incrementare il tasso di arduo “vocalismo” che per esigenze semantiche specifiche, o anche solo patetiche.⁹²

Gli incontri vocalici sono così frequenti da assumere da un lato una particolare autonomia fonica nella configurazione ritmica dei versi, dall'altro da sommarsi agli altri fattori di rallentamento già in atto. Siamo di fronte a un'altra restituzione formale di ciò che è stato chiamato il *silenzio della lingua*: la resistenza faticosa in cui restiamo invischiati ci obbliga a frenare di molto la velocità elocutiva, a sostare in quella dimensione *distratta* in cui la lingua pensa sé stessa.⁹³

Questo tipo di esasperazione del trattamento vocalico, in tutte le sue occorrenze ravvicinate – con «effetto di rallentamento [...] massimo in presenza di due vocali in iato»,⁹⁴ minore ma nondimeno significativo «per la gravitas [...] del verso»⁹⁵ nell'accumulazione dei «dittonghi (ascendenti e discendenti)»⁹⁶ – non è estranea alla scrittura di Stefano Dal Bianco. Molti sono i versi interessati al fenomeno:⁹⁷

MIA donnA, IO sono malatO E non vorrEI
dover succhiARE lE Ore⁹⁸

da cUI gUArDIAMO qUEsti pIOppi⁹⁹

QUAndo verrAI vedrAI la luna sul pendIO,¹⁰⁰

QUEsto qUI della visIOnE Invece se ne stava

⁹² Ivi, p. 117.

⁹³ Cfr. Dal Bianco, *Il suono della lingua e il suono delle cose*.

⁹⁴ Dal Bianco, *Tradire per amore*, p. 114.

⁹⁵ Ivi, p. 115.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ I maiuscoli sono miei, segnalano gli incontri vocalici.

⁹⁸ RP, p. 30.

⁹⁹ RP, p. 43.

¹⁰⁰ RP, p. 102.

(falsO Arturo, mIA prOIEzIOne)¹⁰¹

di te, dell'estistenzA AliEna
che ti mUOvE Il sonno
mentrE Il mIO sgUARdo da dentro sI EspandE
A costrUIrE Una visIOne.¹⁰²

Il mondo duncUE In qUEI momenti

se ne vada dIEtrO A IO,
che non pUÒ farE AltrO,
E IO non se ne vada dIEtrO Al mondo.¹⁰³

QUAndo per nOI da nOI, solo da nOI, comprenderemo
qUAnto sIA piccolO Il mondO
e qUAnto sIA ImprobabilE Ogni nostra
presa di posizIOnE, Ogni nostrA
OpinIOnE, O qUAnto sIA AvventatA
Ogni decisIOne,¹⁰⁴

altrettante le prose:

Il corridOIIO È Un po' pIU' bUIO, E non avvIEne mAI che cI IncontrIAMo lì:¹⁰⁵

da tantI AnnI È mortA EppurE Ancora forse Abita qUI E non ci fa compagnIA E dEI
fIORi forse non lE Importa, né del pAEse chE È cambiAtO.¹⁰⁶

C'è, tuttO IntornO Al pAEsE, Una serIE di lUOghI E di sentIERI, Al solE O In Ombra,
chE IO non conoscevO.

Ogni nUOVa EscursIONe AUmentA Il mIO poterE, Ogni scopertA È Un velo per la
mIA memoRIA E Un dolorE, Una gioIA che si va perdendo¹⁰⁷

[...] senza intenzIOne. La terra non è nIEnte. NOI non sIAMo nIEnte. SIAMO materIA

¹⁰¹ PL, p. 18.

¹⁰² PL, p. 23.

¹⁰³ PL, p. 33.

¹⁰⁴ PL, p. 61.

¹⁰⁵ RP, p. 24.

¹⁰⁶ RP, p. 86.

¹⁰⁷ RP, p. 92.

Organica. NOI non abbIAmo lingUA. StIAmo nell'odIO. FalsificatI In divisIOne.¹⁰⁸

in alcuni casi interi testi:

La vacanza

MI AllargO E OccupO Il tUO posto momentanEAmente vUOto
 come se fosse la mIA libertÀ Ad accogliermi,
 ma se tu chIAmi
 da dentrO Una presenza di lenzUOIa, Ecco
 IO sono prontO
 A stringermi nel sonnO, A prenderE Atto
 di qUAnto sIA rimastO, In qUEsto lettO,
 E qUAnto sIA, di te, rimasto fUOri.¹⁰⁹

Diario (8)

È il ventesimo giorno di lugliO. All'angolo del prato che dà sul torrente le cillEgie sono pronte sUI rami mentre nOI parIAmo sempre delle stesse cose – la vita del pAEse, l'infanzia dEi vecchi, la qUALità della fontina – senza che qUEsto condizIONI l'attenzIONe O Intacchi la riserva d'amore Allorchè tU, Ombra del monte, vIEnI A verificare qUAnto c'è di falsO O dI Incompleto nella preghIERa del cillEgio qUAndo si pIEga all'estate nell'ora pIU' calda, chE È Anche la nostrA Ora.¹¹⁰

in un caso anche per inconscia rispondenza testuale a Zanzotto:¹¹¹

La parte del figlio

So chE Ogni vostro giorno
 per vOI È qUAsi fosse l'ultimo.
 Vedo per qUEstO Ogni giorno crescere l'amore
 Fra di vOI. Vi vedo sempre piÙ sereni.
 Vedo l'esempIO della vostra vitA
 IncunEARsi nella mIA
 E non ho nIEnte da rimproverarvi:
 così con gIOIA E con fatica,
 con la gIOIA che porta la faticA
 IO scelgo le parole per vOI

¹⁰⁸ PL, p. 80.

¹⁰⁹ RP, p. 28.

¹¹⁰ RP, p. 93.

¹¹¹ Si veda in particolare l'analisi di *Da un'altezza nuova* (in Dal Bianco, *Tradire per amore*, pp. 115-116), testo in cui Zanzotto si rivolge alla madre. La ripetizione del *voi* si presta alla stessa osservazione che Dal Bianco faceva per il pronome di prima persona *io*, riportata più sopra.

E compIO AlmenO In parteE Il mIO dovere
 sentendomI Importante, grazIE A vOI,
 per tutto ciò che contA
 E perché sono stato capace
 di darvi qUEste qUAttro righe In croce
 prima, prima che ve ne andIAte
 con i vostri (pochi) segreti
 nel paradiso dEI ricordi.¹¹²

o persino in esplicitazione del meccanismo formale:

“A Arturo per forza di cose”

“A Arturo per forza di cosE”
 È una frase d’inizIO O dI AUgurIO
 che capirebbe chI AvessE Intelletto
 d’amorE E dolorE: IO nO. IO non conosco
 responsabilità della scritturA E mi pUÓ capitare
 di buttar giù cose sconosciutE
 O soltanto per poco conosciutE.

Eppure c’è qUAlcosa che mi pare di capire,
 se mi fermo sulle sillabe E mi sforzO:
 È la forza delle cose
 chE hA generatO ArturO
 E l’amorE E Il dolore che non ho
 conosciutO A sufficienzA,

E dunqUE dedicarE A IUI Un librO, Una pOEsIA,
 È come dire
 “Questa pOEsIA È delle cose:
 fate chE AlmenO Arturo ne sIA degno”.¹¹³

Su quest’ultimo testo: l’omissione della “d” eufonica normalmente prevista per la formulazione della dedica presente nel titolo e nel primo verso, la conseguente restituzione di una forma così faticosa fin dall’attacco, unite a un dichiarato bisogno interno di *fermarsi sulle sillabe e sforzarsi, per capire qualcosa*, funzionano per piccoli “segnali di avvertimento”. È possibile che l’autore lo stia esplicitando: c’è qualcosa in quelle vocali, qualcosa di cui ci si accorge solamente abbandonando il piano contenutistico, e rivalutando l’ascolto. Il tentativo è di portare il lettore a

¹¹² RP, p. 76.

¹¹³ PL, p. 16.

riflettere attraverso la lingua, trattenendo ciò che viene conosciuto «soltanto per poco»: la «forza delle cose», la sospensione momentanea del sé nella *distrazione*, una *prova di libertà* che ci viene affidata per aprirci la possibilità di intraprenderla. Il rallentamento disorientante che consegue al trattamento vocalico porta a svincolarsi dalle esigenze di comunicazione del testo per consentire una sosta nella lingua, una liberazione dal senso: il meccanismo formale *in sé* è promosso a elemento prioritario del discorso.

Allargando l'attenzione agli altri aspetti "qualitativi" del ritmo (rima, allitterazione, ecc.) il confronto tra i due autori può essere esteso, a sostegno del condiviso primato degli impulsi fonico-ritmici:

Il riserbo zanzottiano nei confronti della rima conferma il principio di base tendenziale enunciato da Coletti, secondo cui il tasso rimico nei poeti del Novecento sarebbe inversamente proporzionale alla liricità del linguaggio. [...] Quando compare, la rima perfetta si mimetizza nella testura fonica complessiva. [...] le rime si dissolvono nell'impasto fonico di cui sono parte. [...] sull'assetto 'verticale' prevale insomma lo sviluppo 'orizzontale' e sintagmatico del testo: "la rima sarebbe uno dei tanti elementi di omogeneizzazione del discorso, di saldatura fonica estesa a superare ogni soluzione di continuità".¹¹⁴

In Dal Bianco, così come in Zanzotto, la rima perfetta lascia spazio ai suoi sostituti, sottraendo preminenza fonica alla punta del verso, per ridistribuirla entro fenomeni fonici esterni e interni meno riconoscibili, ma non meno frequenti. Si prenda a esempio:

Lenzuola

Ho due lenzuola vecchie di vent'anni
e una federa a fiori
che tengo in casa per gli amici intimi,
usandole sempre ma ogni volta pensando
e pregando, temendo lo strappo
che potrebbe seguire al lavaggio,
ogni volta congetturando
un utilizzo diversificato dei ritagli

¹¹⁴ Dal Bianco, *Tradire per amore*, p. 145.

come tendina, fazzoletto, come involucro antipolvere,
come sacca per le pantofole.¹¹⁵

Il primo impulso fonico del testo (l'attacco vocalico netto: «Ho») si propaga per irradiazione sul trattamento vocalico delle parole che seguono («dUE», «lenzUOla», «vecchIE», «annI E Una»), fino a esplicitarsi in posizione marcata in punta di verso nell'ultimo dittongo della sequenza («fIOri»), concomitante alla chiusura del movimento sintattico della principale. Per lo stesso principio l'aggiunta quasi pleonastica del secondo verso si giustifica con l'inserzione di una parola sdrucchiola («fédera» – fortemente allitterante nella sequenza «Federa a Fiori»), riproposta in punta del terzo verso («intimi», in iato, con ripercussioni timbriche non indifferenti [«amIcI'IntImI»]), e in attacco del successivo («usàndole»). Il quarto verso contiene la rima ipermetra «usANDole»: «pensANDO», ricalcata dalla rima interna del quinto verso («pregANDO»), e progressivamente diluita prima nella quasi-rima («pregANDO»: «temeNDO»), e poi nella catena di assonanze a fine verso («pensAndO»: «strAppO»: «lavAggiO»), fino a essere riproposta in rima perfetta al settimo verso («pensANDO»: «congetturANDO»). Tra settimo e ottavo verso assuonano «congetturAndO»: «diversificAtO». Per il nono verso non sono irrilevanti l'allitterazione della dentale («ogni volTa congeTTurando / un uTilizzo diversificaTo dei riTagli / come Tendina, fazzoleTTo...») e l'assonanza a distanza «ritAgli»: «AnnI» che ritorna su fonemi incipitari. Accomunano nono e decimo verso la ripresa anaforica («come [...] come [...] / come [...]») e l'insistenza sulle sdrucchiole con tonica omotimbrica («invòlucro», «antipòlvere», «pantòfole»), anch'essi fenomeni in chiusura di strofa che richiamano gli impulsi iniziali (vocalismo, ripetizione della sdrucchiola).

E ancora, per un raffronto più ravvicinato:

Stilema tipico di Zanzotto [...] è l'ecolalia tramite rima, o altro parallelismo fonico forte, fra il lessema in punta di verso e uno all'interno dello stesso: il più delle volte in maniera più sensibile ciò accade fra lessemi ravvicinati, ma capita spesso che il rimando sia di poco più distanziato.¹¹⁶

Lo stilema preso in causa è facilmente riscontrabile nel testo di Dal Bianco:

Ho due lenzuola VEcchie di VEnt'anni
e una Federa a Fiori
che tengo in casa per gli aMIci intiMI,
usANDole sempre ma ogni volta pensANDO

¹¹⁵ RP, p. 46 (vv. 1-10).

¹¹⁶ Dal Bianco, *Tradire per amore*, p. 154.

e pregAndO, temendo lo strAppO¹¹⁷

E se ancora il parallelismo non convincesse, non sarebbe controproducente proseguirlo:

Esiste una sorta di griglia psichica che regola – in modo certamente tutt'altro che rigido, e soggetto alle più svariate contravvenzioni – l'affiorare dei rimandi esterni e interni nella sequenza. Il metodo seguito è quello dello scarto minimo tra fenomeni ravvicinati: una vocale – o una consonante – tira l'altra, e ogni nuova inserzione costituisce un possibile aggancio per le occorrenze successive [...] senza che sia possibile individuare con precisione i punti di discontinuità fra una coppia e l'altra, in una sorta di accordatura globale.¹¹⁸

Prendiamo un altro testo, qui, da *Prove di Libertà*:

Carità, sordità, vuoto

Chi non ha niente in sé sta nella paura
e chi ha paura si difende aggredendo.
Così va il mondo e vai tu
senza pensieri allontanandoti
da ciò che più spaventa: te,
quel buco di violenza dentro te
che resta chiuso in autocommiserazioni
e vede e sente solo la violenza altrui:
senza pietà né comprensione
per quanto sia di debolezza in altri,
sempre calata in un atto di guerra
supposto immaginato amplificato.
Tu contro tutti e contro te. Buongiorno!¹¹⁹

L'iterazione regola l'incipit: «chi» è ripetuto in anafora attenuata, «paura» è parola-rima proposta in rima interna. Nei primi due versi, sottratte le costruzioni iterative, e i due monosillabi sotto ictus in sesta e settima («sé», «sta»), rimangono tre elementi fonicamente consistenti, così relazionati: «niEntE» genera «difEndE» (quasi-rima che innesca il nesso *n* + dentale, rimarcato in tutta la sequenza), che a sua volta si prolunga in quasi-rima interna in «aggredENDo». Il gerundio produce «moNDO», e poi «allontanaNDOti»; e la variazione poliptotica di «va» («vai») richiama un «tu», reiterato in punta di verso nelle

¹¹⁷ RP, p. 46.

¹¹⁸ Dal Bianco, *Tradire per amore*, p. 155.

¹¹⁹ PL, p. 71.

varianti «-ti» e «te», parola-rima al verso successivo. Dopo i due monosillabi tronchi («ciò», «più»), «spavEntA» (già accordato a «sEnzA») causa «violEnzA», con conseguente eco vocalica propagata dai dittonghi («pIÙ», «vIOlenza», «chIUso», «autocommiserazIONi»). «ViolENZA», ripetuta a distanza di un verso, rima internamente con «sENZA», ripresa anaforica del quarto verso. La serie dei dittonghi continua in «altrUI», «pIETà» e «comprensIOne», in quasi-rima con «autocommiserazIONi». «sEnzA» si lega a «debolEzzA», e poi assuona in «guErrA»; «altrui» forma una rima poliptotica con «altri». «AttO» riprende «QuAntO», e propaga l'assillabazione «quanTO», «atTO», «supposTO», «immaginaTO», «amplificaTO» (questi ultimi interni al verso 12). Il verso conclusivo è fortemente allitterante («Tu conTro TuTTi e conTro Te»), e «BuongiOrnO!» assuona con «suppOstO» e «cOntrO».

Non è certo il caso di stupirsi per occorrenze di questo livello: i principi fonici rilevati, per nulla esclusivi, sono ben radicati nella tradizione del Novecento.¹²⁰ Eppure questo tipo di sensibilità al significante – declinata nell'oltranza del trattamento vocalico, nella distribuzione fonica della rima in un'accordatura globale così densa di rimandi, e in ulteriori fattori secondari come la tendenza all'ecolalia tra parola interna e in punta di verso – fa sospettare che assieme alla manifesta dedizione critica per il poeta di Pieve di Soligo esista in Dal Bianco una silenziosa devozione formale, restituita nei fenomeni linguistici minimi. Se per quanto riguarda il trattamento vocalico la filiazione è piuttosto diretta, per l'uso della rima non è detto che lo sia; tuttavia, così come in Zanzotto, gli elementi “qualitativi” del ritmo sembrano acquistare in Dal Bianco una loro autonomia dal significato complessivo dei testi, essendo promossi a principi formali rilevanti *in sé*. Tutto ciò contribuisce alla produzione di un *rumore di fondo* che si somma ai molti (e nascosti) fattori di rallentamento tipici di questa poesia.

Bibliografia

- Beccaria, Gian Luigi, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1975.
- Dal Bianco, Stefano, *La bella mano*, Milano, Crocetti, 1991.
- Id., *Stanze del gusto cattivo*, Milano, Guerini e associati, 1991.
- Id., *Tradire per amore. La metrica del primo Zanzotto 1938-1957*, Lucca, Maria

¹²⁰ Dal Bianco, *Tradire per amore*, p. 152.

- Pacini Fazzi, 1997.
- Id., *Profili dei libri e note alle poesie*, in *Andrea Zanzotto. Le poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori, I Meridiani, 1999.
- Id., *Ritorno a Planaval*, Milano, Mondadori, 2001 (in seguito Id., *Ritorno a Planaval*, Varese, LietoColle, Collana Gialla Oro, 2018 [da cui si cita]).
- Id., *La struttura ritmica del sonetto*, in Praloran, Marco (a cura di), *La metrica dei Fragmenta*, Roma-Padova, Antenore, 2003.
- Id., *Vittorio Sereni: Petrarca come forma interna*, in Cortellessa, Andrea (a cura di), *Un'altra storia. Petrarca nel Novecento italiano*, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 185-199.
- Id., *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto*, in *Andrea Zanzotto. Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, Oscar, 2011.
- Id., *Prove di libertà*, Milano, Mondadori, Lo Specchio, 2012.
- Id., *Distratti dal silenzio. Diario di poesia contemporanea*, Macerata, Quodlibet, 2019.
- Id., *Farsi del male con la lingua*, «L'ospite ingrato», a margine del Vol. 14 No. II (2023).
- Id., *Paradiso*, Milano, Garzanti, 2024.
- Id., *Il mio Zanzotto*, in Dal Bianco, Stefano, Tonelli, Natascia (a cura di), *Risonanze. Poeti per Andrea Zanzotto*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2024, pp. 89-98.
- Francesca Donazzan, *La ricerca ritmica in "Ritorno a Planaval" di Stefano Dal Bianco*, «Italianistica», 44, (2015), 1, pp. 147-155.
- Manara, Matilde, *Diplopie, Sovrimpressioni. Poesia e critica in Andrea Zanzotto*, Pisa, Pacini, 2021.
- Mengaldo, Pier Vincenzo, *Questioni metriche novecentesche*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991.
- Soldani, Arnaldo, *Sintassi e ripartizioni metriche nel sonetto*, in Praloran, Marco (a cura di), *La metrica dei Fragmenta*, Roma-Padova, Antenore, 2003, pp. 383-504.
- Id., *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2009.
- Tonelli, Natascia, *Varietà sintattica e costanti retoriche nei sonetti dei Rerum Vulgarium Fragmenta*, Firenze, Olschki, 1999.

Zanzotto, Andrea, *Fantasie di avvicinamento. Le letture di un poeta*, Milano, Mondadori, 1991.

Id., *Prospezioni e consuntivi*, in *Andrea Zanzotto. Le poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori, I Meridiani, 1999, pp. 1309-1319.