

SINTASSI E ANDAMENTO RAGIONATIVO IN *RITORNO A PLANAVAL*

Francesca Donazzan

*Ritorno a Planaval*¹ è senz'altro tra le raccolte più significative dei primi anni Duemila: uno dei motivi risiede nell'architettura formale complessa, intesa tanto nelle componenti metrico-prosodiche, quanto nei fenomeni sintattici. La struttura delle poesie di *Planaval*, infatti, è l'esito di una riflessione ininterrotta da parte di Dal Bianco, sia in merito alla propria scrittura, sia in veste di metricologo, sugli effetti che l'«innesto di ritmo, sintassi, intonazione, vocalismo» produce sulla prosodia.² Pertanto, nella raccolta l'impalcatura formale appare da un lato accordata all'evoluzione della materia, dall'altro si realizza nel rispetto di alcuni capisaldi della poetica dell'autore, innanzitutto la volontà di comunicazione, che implica ad esempio il rifiuto del soggettivismo e scelte in linea con il principio della *medietas* linguistica.³

In questa sede si propone un approfondimento sulla sintassi dei testi di *Ritorno a Planaval*, nella consapevolezza già sottolineata che essa concorre all'impianto formale in accordo con altre componenti, quali metrica e soprattutto prosodia, alla luce della ricerca sul ritmo e in particolare sulle strategie di rallentamento concernenti non solo il profilo accentuale, ma anche stratagemmi di natura

¹ Stefano Dal Bianco, *Ritorno a Planaval*, Milano, Mondadori, 2001: le citazioni sono tratte da questa edizione. Lungo il contributo è impiegata la sottolineatura per evidenziare i fenomeni sintattici.

² Raffaella Scarpa, *“Ritorno a Planaval”: congetture e confutazioni*, postfazione a Stefano Dal Bianco, *Ritorno a Planaval*, Faloppio, Lietocolle, 2018, p. 122.

³ «Quanto minore appare la violenza sulla lingua, quanto maggiore è l'illusione sulla sua naturalezza, tanto più aumenta la possibilità, non solo di rivolgersi a tutti – cioè di rifondare una dimensione comunitaria per la poesia – ma anche di svolgere una funzione socialmente utile insinuando la dimensione del silenzio direttamente nel corpo della lingua di comunicazione e promuovendone la riscossa all'insaputa dello stesso lettore», Stefano Dal Bianco, *Il suono della lingua e il suono delle cose*, in «Trame di letteratura comparata», III, 7 (2003), p. 188. Questo e altri saggi citati nel presente contributo sono in seguito apparsi in Id., *Distratti dal silenzio. Diario di poesia contemporanea*, Macerata, Quodlibet, 2019.

linguistica, come incontri vocalici e *clusters* consonantici.⁴

Tanto per il *côté* sintattico, quanto per l'aspetto metrico, si può assumere una distinzione di fondo: il libro muove da un'impressione di caoticità, provocata da una sintassi più intricata e da una metrica talvolta difficilmente razionalizzabile, per approdare, dopo tappe intermedie, a una maggiore regolarità, in linea con lo sviluppo della materia.⁵ La sintassi appare pertanto più semplice in componimenti dal contenuto meno sofferto, come in *Prima di Arturo*,⁶ che racconta l'attesa di un figlio, e generalmente nella seconda metà di *Ritorno a Planaval*, sebbene vi siano delle eccezioni. Nella prima, invece, le poesie sono costituite spesso da un'unica frase molto articolata: collimando l'ampia arcata periodale con l'intero testo, vi è coincidenza e interdipendenza tra forma e riflessione, tra involucro e andamento ragionativo. In altre parole, se nelle prime fasi dell'elaborazione del lutto il pensiero non può essere ordinato, anche la sua restituzione scritta non può esserlo; viceversa, la sintassi si appiana in corrispondenza di un ragionamento che si è fatto più dicibile.

Vari espedienti, volti soprattutto all'ipertrofia del periodo, concorrono nella prima parte della raccolta alla complicazione dell'impianto sintattico.

In primo luogo, spesso la principale non è collocata all'inizio della frase, bensì è differita in alcuni casi anche fino alla fine della lirica, attraverso l'interpolazione di determinazioni accessorie, coordinate e subordinate di vario genere: il risultato è pertanto un affastellamento di informazioni e di legami proposizionali di diversa natura. *Pomeriggio fuori fase* (p. 69) evidenzia in modo lampante tale procedimento: il predicato di un soggetto posto in apertura ed espanso ipertroficamente è infatti procrastinato oltre la metà del testo:⁷

L'arancione che si vede guardando da dentro le palpebre chiuse
se si tiene la faccia contro sole, specialmente in un giorno di maggio, quando il
colore dell'aria riscaldata, verso le tre del pomeriggio, è rimasto di poco più denso
del mattino, e la spiaggia non fuma e il verdastro del mare è meno chiuso in sé, e
cielo mare e spiaggia comunicano perfettamente un identico senso del respiro
del mondo

⁴ Per una prima ricognizione sull'argomento si rimanda a Francesca Donazzan, *La ricerca ritmica in Ritorno a Planaval di Stefano Dal Bianco*, in «Italianistica», XLIV, 1 (2015), pp. 147-155.

⁵ Nota Andrea Afribo, *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Roma, Carocci, 2017, p. 85: «Molti testi del libro crescono lentamente e prospetticamente, sono fitti di subordinate e di incisi, procedono tra zone di scorrevolezza e altre in cui rallentano e si complicano».

⁶ *Prima di Arturo*, p. 33.

⁷ La preferenza per una campata lunga si può notare in Petrarca e nel petrarchismo (vedi Arnaldo Soldani, *Sintassi e partizioni metriche del sonetto*, in *La metrica dei Fragmenta*, a cura di Marco Praloran, Roma-Padova, Antenore, 2003, pp. 383-504), di cui Dal Bianco è studioso.

è l'arancione della pelle, che pertanto da dentro scopriamo non essere pallida e rosea, come appare, ma di molto più vivace, in verità, e sensibile al calore, di cielo mare e spiaggia conniveni a mimare il respiro imperturbabile del mondo.⁸

Questa tecnica di montaggio può avere varie giustificazioni: ad esempio, a volte è più importante ai fini della comprensione generale anticipare una notazione circostanziale. In *Un regalo di fiori* è indispensabile per prima cosa precisare il luogo cruciale in cui l'io, dopo aver abbandonato la città, ora si trova; anche quando non è ambientato a Planaval, come nel secondo esempio, un testo può prendere le mosse innanzitutto da vari dettagli spazio-temporali, poiché il *setting* è fondamentale nel racconto dell'episodio:

Sotto il monte, al margine del prato,
sotto il torrente di Planaval,
non lo dico per vezzo,
ho raccolto dei fiori:⁹

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,
mi avventuro nell'ora di passaggio.¹⁰

Un altro possibile movente dello slittamento della principale a favore di informazioni accessorie potrebbe risiedere nell'esigenza di frapporre altro materiale tra sé e il fulcro del proprio ragionamento, riguardante la perdita dell'amata e la necessità di andare oltre, dissimulando così la frase minima, in senso grammaticale o metaforico che sia. Infine, la posposizione della reggente può essere funzionale alla rappresentazione della scena raccontata: nell'incipit de *Il vetrino* le notazioni

⁸ *Pomeriggio fuori fase*, p. 69.

⁹ *Un regalo di fiori*, vv. 1-4, p. 93. Samuele Fioravanti, *Mettere le cose in comune. Ritorno a Planaval di Stefano Dal Bianco (2001)*, in *Collezione visibile. Poesia 2000-2009*, a cura di Id., in «Nuova corrente», 160, 2 (2017), p. 59 vede in questo componimento una strategia di allentamento ottenuta «grazie all'inserimento di incisi e dilazioni continue», oltreché mediante varie ripetizioni.

¹⁰ *Avventura inventata*, p. 73.

incidentali esprimono la fretta del protagonista: «Una sera, ero in ritardo, con un asciugamano, inavvertitamente, ho urtato una preziosa bottiglietta di profumo, che è caduta».¹¹

Riassumendo, tale modo di procedere, fatto di puntualizzazioni e aggiunte che spesso antecedono il verbo principale, è frequente poiché concorre dal versante sintattico alla restituzione del contenuto: l'involuzione periodale può rappresentare un pensiero analogamente intricato, oppure far risaltare all'inizio della frase elementi grammaticalmente secondari sia per riprodurre l'ordine in cui il ricordo riemerge, sia perché è considerata più importante un'informazione accessoria, come quella spaziale, rispetto al predicato.

Accordandosi l'impianto sintattico all'incidere dell'argomentazione, spesso si ha l'impressione di un discorso diretto tutto mentale, talvolta irrazionale, come corroborano i grovigli frasali di alcuni testi incentrati su condizioni psico-fisiche alterate o anche i riferimenti ad uno stato onirico, pure in liriche non specificamente incentrate sul sogno («Sto nella situazione in cui si sogna»¹²). Per quanto riguarda il primo caso, si veda il seguente esempio: se le strofe iniziali e la conclusiva sono abbastanza lineari, la terza al contrario risulta poco decifrabile:

È più vago il giardino d'infanzia adolescenza giovinezza
se percorso costeggiando i muri esterni al buio a piedi.

Lo sfuoca di quel tanto, questa sera,
la mia temperatura
di trentasette gradi e mezzo, di quel tanto

che basterebbe a farci ritornare amici
anche mancando l'acacia e l'albicocco,
anche se l'erba è certamente troppo verde e questa febbre
troppo come quella,

così ogni sera stabile e matura,
dell'occhio che non vuole più vedere
perché non è capace di abitare
nella casa che era la sua casa.¹³

Il senso della terza strofa rimane in parte oscuro (chi deve tornare ad essere amico? Perché il fatto che manchino – nel senso di non essere presenti, o la frase va interpretata come se il protagonista temesse di non centrare le piante? – l'acacia e

¹¹ *Il vetrino*, p. 40.

¹² *Resistenza*, p. 42

¹³ *Febbre in giardino*, p. 82.

l'albicocco non dovrebbe andare a detimento dell'amicizia?) sia per una volontà d'aposiopesi, sia per uno stato di ribollimento interiore, espresso somaticamente dalla febbre, come premessa per l'ormai prossima rigenerazione dal lutto. Il testo subito successivo, *Il posto di Nelly*, rappresenta il discriminio tra i due andamenti sintattici: la lunga prosa evidenzia da un lato quello che si è definito discorso diretto mentale e, dall'altro, il progressivo dipanamento della sintassi:

Una volta era diverso, non era tutto così difficile, o forse lo era, ma era un facile e un difficile insieme, come quando ti ricordavo o mi spremevo per estrarre da me stesso il ricordo di qualcosa di esistito, per riportarlo alla vita come se. [...] Le altre, quelle cose che sono sempre state Nelly e che io ho voluto nella maggior parte dei casi utilizzare utilizzare sempre per averti accanto e non tenerti nel cassetto perché tenerti nel cassetto sarebbe stato ammettere il ricordo, farti diventare – Adesso do un'occhiata a come sta Nelly – adesso ti vengo a trovare – come stai come ti va la vita – io non c'è male ti penso sempre – ho dei problemi con le mie fidanzate – non so se ti piacerebbero ma penso di sì perché a noi piaceva tutto quello che ci concerneva – era una cosa naturale per tutti e due che si amassero le stesse persone al di là di una faccenda di gusto e di classe che non era la stessa e di geografia che non era la stessa – io così padano malgrado il Cadore di mia madre – io così appiattito al suolo della mia città – tu sempre impegnata in vette in motori in macchine fotografiche – tu che potevi dormire cinque ore per notte malgrado i tuoi vent'anni esattamente come il tuo popolo di roccia e di alti e bassi e di forti energie. [...] Quelle cose che erano tue o nostre io le ho usate fino alla consunzione ed è inutile ripetermi che è stata una buona mossa, che avrei sbagliato sicuramente a fare gli altarini, ora quelle cose sono diventate uguali alle altre, a quelle che non esistevano allora e che per me non hanno nessun senso, le rispetto perché sono fatto così e basta ma non sono non saranno mai Nelly. [...]

Voglio dire che forse questo mondo intorno non ti contiene, che tu continuamente tendi all'espansione ora che non sei più dentro di me e non sei più nelle tue cose.

Per questo ora mi sento inutile, non sono più il tuo custode, ed è solo adesso che, vigliaccamente, ti regalo agli altri, perché ho capito finalmente, povero idiota, che niente ti può fermare perché sei già dappertutto.

È così che amare te è diventato amare l'aria e il modo in cui le cose vi si immagazzinano, quella naturalezza che sicuramente anche tu avevi di ergerti nel mondo, ma che io non posso più ricordare, che io non ricordo più.¹⁴

Nella prima parte della citazione si possono notare alcuni segnali di un discorso interiore, come la brachilogia, con la soppressione di informazioni deducibili («come se»), e l'anadiplosi (pur in assenza di punteggiatura) di «utilizzare» in

¹⁴ *Il posto di Nelly*, pp. 85-87, quarto, nono, undicesimo, tredicesimo-quindicesimo periodo.

funzione di rinforzo. Un'altra strategia è la segmentazione delle tappe del ragionamento tramite i trattini: l'io finge di trovarsi nella situazione che ha invece deciso di evitare, ossia quella di aver isolato gli oggetti riguardanti la donna, e immagina le parole che rivolgerebbe a quest'ultima, benché il discorso si espanda, slittando lungo una catena associativa non del tutto governata razionalmente. Il monologo, pur svolgendosi all'inizio al presente, passa gradualmente all'indicativo imperfetto quando l'argomento trasmigra verso il *noi* dacché il soggetto, pur fingendo una conversazione con Nelly, è comunque consapevole della distanza, del fatto che non può usare la prima persona plurale per sé e l'amata unitamente al tempo della contemporaneità.¹⁵ Questi elementi, insieme alle precisazioni («al di là di una faccenda di gusto e di classe») e a espressioni tipiche dell'oralità («Adesso che sei dappertutto è una vita da cani», in un periodo sopra non riportato), si possono ritenerne funzionali alla costruzione di un dialogo immaginario, in cui le specificazioni superflue servono a renderlo più convincente. Anche nella parte successiva si rintracciano spie di uno svolgimento mentale, che anzi prende pieghe assillanti: alla puntualizzazione della natura delle cose appartenute a Nelly o di quelle venute dopo di lei, il pensiero mostra di volersi ribellare a sé stesso («sono fatto così e basta») e al continuo rimuginio sulla scelta compiuta. Il tormento del pensiero – e quindi la sua maggiore impulsività – è reso inoltre dall'accelerazione data dalla soppressione dei segni interpuntivi più lievi, come in «non sono non saranno mai Nelly» e nel periodo precedente i trattini. Nella seconda parte, invece, si diffonde una distensione sintattica prima sconosciuta, solidale con l'appianarsi del ragionamento: vengono meno gli ordini marcati (in «Quelle cose che erano tue o nostre io le ho usate fino alla consunzione», ad esempio, si ha una dislocazione a sinistra del complemento oggetto, oltre a un soggetto di per sé non necessario e per questo rilevato), i periodi sono più brevi e lineari. Il componimento, pertanto, potrebbe essere assunto a modello in scala ridotta dell'intero libro, manifestando il percorso di progressiva semplificazione dell'impianto frasale coerentemente col parallelo avvicinamento alla risoluzione del lutto.

Gli espedienti utilizzati al fine di aumentare il volume della frase sono vari: secondo un grado di complessità crescente, si possono innanzitutto annoverare accorgimenti lessicali. La presenza di avverbi in *-mente*, di termini polisillabi e di «qualsiasi forma verbale capace di provocare lunghezza», infatti, spesso sembra essere determinata dall'esigenza di gonfiare il periodo, benché la frequenza dei primi anche nel più recente *Paradiso* renda evidente come sia da considerarsi

¹⁵ Sull'imperfetto come tempo *elegiaco*, usato per persone scomparse, si rimanda a Marco Mazzoleni, *A proposito di un «effetto di senso» dell'indicativo imperfetto nell'italiano contemporaneo*, in «La lingua italiana», XVII (2021), pp. 111-131.

innanzitutto uno stilema della penna dalbianchiana.¹⁶

Un'altra strategia riguarda la rideterminazione di sintagmi o frammenti di frase, che sfocia in un andamento puntualizzante: il pensiero torna sui propri passi in una specificazione continua:

Una volta, guardando un ramo, o un passero, o una foglia stagliarsi oltre la finestra, era sempre aperta la possibilità che ramo, foglia, passero uscissero dai loro contorni, facessero corpo con noi, con l'aria tra di noi.¹⁷

Il pesco che vedo fiorito tra i cumuli della città di Milano non è l'idea della vita che vince il cemento ma solo un'aria di cemento, una vita di cemento nel pesco, la mia vita. La nostra vita elusa sopra i tetti.¹⁸

Quando il ragionamento assume una forma argomentativa, il movimento da puntualizzante si fa sillogistico:

ho incontrato un platano e mi tocca di scriverlo,
anche se scrivere è di più che raccontare,
anche se raccontare è già difficile,
anche se il difficile è rientrare
a scrivere del platano,
a raccontare il platano¹⁹

Un'altra strategia molto usata per incrementare la massa periodale è la moltiplicazione dei verbi di modo indefinito, specialmente al gerundio:

La mia donna solleva sorridendo gli occhi
e come non pensando dice: «Siamo noi
i morti, quando finisce il sogno
come adesso, della vita di tutti
dentro le case, lavorando
imparando una fatica buona,
dando da bere ai fiori

¹⁶ La citazione proviene da Andrea Afribo, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2007, p. 176. Spogliando *Paradiso* (Milano, Garzanti, 2024) si può infatti notare come sei poesie della sezione *Appuntamento al buio*, su un totale di dodici, presentino un avverbio in *-mente*; benché nella sezione eponima la media sia inferiore, vi sono alcuni testi che ne presentano più di uno (ne contengono tre le poesie di p. 27, 102, 126, 127).

¹⁷ *La distrazione*, incipit, p. 21. Un altro esempio si trova in *Trasloco*, p. 20: «E tutto si trasforma: la casa non è più occupata, o non c'è, o è diversa, o siamo diversi noi che adesso comprendiamo solo il mare e la sua fluidità di roccia».

¹⁸ *I sensi*, incipit, p. 11: idea della vita che vince il cemento > un'aria di cemento > una vita di cemento nel pesco > la mia vita > la nostra vita.

¹⁹ *Platano*, vv. 3-8, p. 66.

con tutto l'anno che è già scorso
ricordando la primavera
siamo noi i porci, gli schifosi
con la faccia di chi spera
contenti della minestra
*di chi sa che è prenotato...»*²⁰

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 ritagli²¹

L'ultimo esempio rivela, grazie all'analisi sintattica, un pensiero inconscio opposto rispetto al contenuto logicamente più immediato. A una prima lettura, i versi descrivono l'apprensione per l'ennesimo lavaggio delle lenzuola, reperto del proprio passato; se tuttavia si posiziona ciascuno dei tre gerundi coordinati prima del complemento ci si accorge che, mentre il primo e il terzo mantengono lo stesso significato («pensando lo strappo che potrebbe seguire al lavaggio», «temendo lo strappo che potrebbe seguire al lavaggio»), il secondo invece («pregando lo strappo che potrebbe seguire al lavaggio»), pur con una costruzione inusitata ma corretta, per cui il verbo è da intendere nell'accezione “invocare qualcosa implorando”, controverte il concetto. Se il lettore considera il testo senza focalizzarsi sulla struttura sintattica e lo interpreta sulla scia del senso generale, sciogliendo il secondo gerundio come «pregando che le lenzuola non si strappino», disattiva il dissidio che vi si cela, ossia l'auspicio inconscio che accada proprio ciò che si teme, palesato di converso dall'esame della costruzione periodale. Il rapporto dell'io con le cose di Nelly è mutevole, quindi non è improbabile che, insieme con la paura di perdere ciò che le è appartenuto, si affacci il desiderio di disfarsi di un oggetto affettivamente ingombrante nel percorso di superamento del lutto.

Piuttosto numerosi sono pure gli infiniti in funzione descrittiva: affini alle costruzioni nominali, possono essere usati «in frasi esprimenti verità generali» o regole sempre applicabili.²² Gli infiniti, inoltre, consentono di evitare i pronomi,

²⁰ *La vita oscena*, vv. 1-13, p. 27: si noti anche la campata periodale unica.

²¹ *Lenzuola*, vv. 1-8, p. 49.

²² Elisabetta Fava, *Tipi di frase. Tipi di frasi principali. Il tipo dichiarativo*, in *Grande grammatica italiana di consultazione*, a cura di Lorenzo Renzi, Giampaolo Salvi, Anna Cardinaletti, Bologna, il

presentando azioni private di un agente: questa competenza sembra applicata soprattutto nei passaggi più delicati dell'elaborazione della perdita, come se la voce poetante fosse consapevole che la donna cui si rivolge non può essere il soggetto di un'azione e decidesse per questo di sopprimere i pronomi, compreso l'io (anche, naturalmente, alla luce della concezione poetica sottostante).²³ Infiniti e gerundi, dunque, spesso presentano in serie precetti relativi al comportamento cui l'io crede sia meglio attenersi:²⁴

Scrivere a te come se tu fossi viva, lasciare che lo spazio fra di noi si riempia di un affetto come quello che c'è stato e che per forza di cose è venuto a mancare.

Lasciare che il tuo corpo diventi grande come il mondo, come la mia casa, il giardino che mi accoglie fuori dalla finestra.²⁵

[...] una vita gentile e appassionata, dei ricordi da gestire al meglio, buttando via ciò che non serve e il resto liberandolo equamente, lasciando posto al nuovo, un colpo al cerchio uno alla botte, per non tornare a Planaval [...]²⁶

Uno stratagemma differente per l'ampliamento del periodo è costituito dalla frequenza del polisindeto, specialmente in apertura di verso. La paratassi può però essere apparente: talvolta infatti vengono così collegate proposizioni dal peso diverso, per cui sarebbero più adatte altre congiunzioni. Pertanto, la congiunzione e ha valore ipocodificante, richiedendo al lettore di operare un arricchimento inferenziale.²⁷ *Poesia dell'arancia* mostra questo e altri fenomeni sintattici:

Resto, mi fermo sull'arancia
in lucide perlustrazioni
e vengo a una città
una città murata come nelle fiabe
dove si entra per rimanere
e dove si rimane, nella gioia.

E tu, mia donna, resta

Mulino, 1995, III, p. 56. Sull'infinito descrittivo cfr. pure Giampaolo Salvi, *L'infinito*, ivi, pp. 53-55.

²³ L'autore ritorna più volte sulla questione della soggettività in poesia: si rimanda innanzitutto a Stefano Dal Bianco, *Materiali di una nuova lirica*, in «Scarto minimo», 3 (1988), pp. 31-37: 32.

²⁴ Gli infiniti sono frequenti anche in *Prove di libertà* (Milano, Mondadori, 2012), in sintonia con le aperture etico-morali ivi rintracciabili: vedi ad esempio *Un lavoro da fare* e *Autolavaggio* (pp. 60 e 75).

²⁵ *Il posto di Nelly*, incipit, p. 85.

²⁶ *Si pensa sempre a sé come invariabili*, p. 96.

²⁷ Vedi Michele Prandi, *Le regole e le scelte. Grammatica italiana*, Torino, UTET, 2020, pp. 227-234.

nella casa dell'altra mia città:
 noi siamo in questa
 e a volte siamo in quella
 e dove siamo importa
e importa il modo.

Essere la materia di qualcosa
 essere fatti della pasta che lega gli oggetti
 e lega gli uomini al respiro
 e vanno senza la morte
 non lo vorremmo
 che sarebbe una cosa troppo nostra
 o forse una poesia d'amore

[...]

Mia donna, io sono malato e non vorrei
 dover succhiare le ore
 assaporarle solo per il loro gusto
 e non poterle perdere
 nella fatica dell'adeguarsi a te, gli uomini
 gli uomini,

e non poterle portare più su, dove ci si dimentica
 dei giorni e gli anni non si contano
 e tutto è nel passato
e ci si adegua
e un'arancia è un frutto desolato.²⁸

La poesia si apre con due esempi di rideterminazione («Resto, mi fermo sull'arancia», «e vengo a una città | una città murata [...]»); nella seconda strofa sono presenti quattro *e* a inizio verso, di cui l'ultimo, secondo il senso comune, sarebbe meglio introdotto da una congiunzione avversativa («e dove siamo importa | *ma* importa [soprattutto] il modo»). La discrepanza è più marcata in un altro punto, alla fine del componimento, in cui sono incolonnati tre versi comincianti con *e*: anche qui viene preferita a una congiunzione più calzante («e tutto è nel passato | *quindi/poiché* ci si adegua»); inoltre, il significato dell'ultimo verso esorbita del tutto dal contenuto delle proposizioni a cui è concatenato. Nella poesia si possono notare altri fenomeni sintattici interessanti: la strofa precedente, oltre a esibire una dislocazione a sinistra del complemento oggetto («Essere la materia di qualcosa | [...] | non lo vorremmo»), mostra un'altra costruzione («e

²⁸ *Poesia dell'arancia*, vv. 1-19, 25-35, pp. 31-32.

vanno senza la morte») alla quale è il lettore a dover attribuire un soggetto. Infatti, la prima parte del periodo, riasettata sintatticamente, risulta: non vorremmo essere la materia di qualcosa, essere fatti della pasta che lega gli oggetti e lega gli uomini al respiro, e vanno senza la morte: qual è il soggetto del verbo *andare*? Gli uomini, gli oggetti, oppure entrambi? Vi è subito dopo una subordinata causale, introdotta di nuovo da un connettore approssimativo (*che*), più vicino al parlato («*perché* sarebbe una cosa troppo nostra»). Ai vv. 29-30, infine, si può notare la ripetizione di un elemento («[...] gli uomini | gli uomini») privo di una funzione sintattica e di legami coi versi adiacenti.

La ripetizione di un termine non è rara: può rappresentare una variante del bisogno di puntualizzazione continua, iterando un elemento come *cliché* di ripresa del ragionamento («In casi come questo sorridendo, un pochino vergognandomi, di solito rispondo, rispondo una qualsiasi cosa [...]»²⁹); altrove può anche rendere un pensiero compulsivo (come l'«utilizzare utilizzare» ne *Il posto di Nelly*).

La riproposizione in serie può inoltre coinvolgere interi costrutti, a favore dell'ipertrofia sintattica. Particolarmente numerose in *Ritorno a Planaval*, le soggettive con verbo inaccusativo impersonale possono proliferare entro uno stesso testo:

Sembra che la chitarra appesa mandi una nuova luce, e che lo specchio rifletta se stesso in un'ombra chiara, e che l'argento si sia preso la tenda abbagliandomi ferocemente e come da dentro un ricordo.³⁰

Sembra che non ci lasci scampo, che invada la casa e che si muova con le cose che tocca senza peraltro contaminarci, anzi svuotandoci la testa, sbattendoci fuori di casa leggeri dementi e senza chiavi.³¹

I versi seguenti presentano una costruzione più complessa: due soggettive precedono il verbo reggente, prima del quale si frappongono altri costituenti. Le ipotattiche, dunque, devono essere considerate dislocate a sinistra.³²

Che una bambina bionda rientri bagnata
dal bagnasciuga tra le fila ordinate e affollate
della spiaggia di Lignano Sabbiadoro,
che una barca proceda parallela alla costa
sul confine tra le acque differenti

²⁹ *La vita oscena*, p. 27.

³⁰ *Una parete del salotto*, incipit, p. 51.

³¹ *Invadenza*, explicit, p. 54.

³² Cfr. Paolo Acquaviva, *Funzioni delle frasi subordinate. Frasi argomentali. Le frasi soggettive*, in *Grande grammatica italiana di consultazione*, a cura di Lorenzo Renzi, Giampaolo Salvi, Bologna, il Mulino, 1991, II, pp. 657-674: 667-668.

di uno stesso mare blu e azzurrino è quanto basta³³

Tra le subordinate argomentali in serie si possono annoverare anche le complettive oggettive: l'attacco di *Vento in città* tematizza una genesi *in fieri*, come se la scrittura fissasse i particolari del ricordo nell'ordine in cui riemergono:³⁴

Comincerò col dire che c'erano le luci – quelle sospese al centro della via – che si muovevano paurosamente alle spinte del vento,
che pioveva poco e da pochi minuti, ma sufficienti a sporcare con il vetro la vista,
e che io nella macchina in corsa mi sentivo sicuro e potevo guardare, sforzarmi di capire³⁵

Nella raccolta si trovano anche strutture correlative comparative del tipo *come... così*: i termini di paragone possono essere collocati a molta distanza tra loro, permettendo l'inserimento di vario materiale e, conseguentemente, l'impinguamento del periodo. Può accadere che l'intera poesia sia costituita da un'ampia arcata periodale sostenuta dall'impianto correlativo:

Come quando si è concentrati su qualcosa
– per esempio la lettura di un romanzo –
e un rumore sordo e secco si produce
in un altro appartamento
che attraverso la finestra aperta più robusto e più preciso
e più imprevisto di un qualsiasi altro rumore
dall'esterno giunge al timpano,
il lettore ha un mancamento e tanto più trasale
quanto più forte è l'altro mondo scritto
e più denso il sogno che conduce;

così non preparato alle figure e ai fatti della sua giornata
è colto uno che conosce
e non ascolta la sua vita.³⁶

Slogature analoghe possono interessare anche altre costruzioni: *Il sogno della madre* è formato da un periodo ipotetico in cui la protasi è separata dall'apodosi da quattro versi e un emistichio nei quali sono incuneati, oltre a una relativa retta dalla subordinata, diversi complementi e attributi:

³³ *Vita e vista*, vv. 1-6, p. 70.

³⁴ L'incipit ricrea per Afribo, *Poesia contemporanea*, cit., p. 176 «[...] l'effetto di un testo che si va facendo durante l'atto dell'osservazione, o di un testo che si dà come sviluppo estemporaneo di una paginetta di appunti».

³⁵ *Vento in città*, p. 59.

³⁶ *Il rumore*, p. 48.

Se state guardando una madre che dorme in poltrona
 in un qualsiasi dopopranzo invernale
 con il televisore temporaneamente spento
 e con in casa l'imperiosa pace
 di una raggiunta storia di famiglia,
restate lì, non ve ne andate
 e copritela con uno scialle.³⁷

Del tutto assenti in *La bella mano* e *Stanze del gusto cattivo*, le interrogative dirette si addensano alla fine della sezione eponima di *Ritorno a Planaval* e sono frequenti anche in *Prove di libertà*, dove le domande riflettono la ricerca di un nuovo senso, di una vita che goda di una libertà diversa, piena.³⁸ Nella prima parte della raccolta del 2001 le domande sono rare; nell'ultima, al contrario, ve ne sono svariate, non soltanto a dimostrazione di quanto l'io possa finalmente confrontarsi con i propri dubbi in modo diretto, ma anche per scopi pragmatici diversi. *Difficilmente* (p. 106) è imperniata per intero su una domanda ostica:

Riuscirò a raccontare a me e al mondo
 il perché della paura sulla strada di Valgrisa
 che passa per il bosco,
 una paura che qui non era mai esistita,
 come se fosse venuto a mancare il contatto,
 la protezione consueta,
 la notte fosse diventata indifferente
 e l'ombra di un mondo diverso incombesse?³⁹

La poesia potrebbe sì esprimere il timore di non riuscire a comunicare a causa di una lingua imperfetta, preoccupazione che viene esplicitata sulla soglia dell'ultimo testo e che nondimeno potrebbe essere qui anticipata,⁴⁰ tuttavia pare più rilevante l'aspetto contenutistico rispetto alla riflessione metalinguistica, poiché vi si rivela un nuovo stadio nell'elaborazione della perdita. Infatti, se prima la paura non si manifestava a Planaval in virtù della presenza ancora forte dell'amata, ora invece può comparire anche lì, giacché la donna è ovunque, come si afferma nella chiusa

³⁷ *Il sogno della madre*, p. 79.

³⁸ La riflessione sull'importanza di interrogarsi è del resto al centro dell'ultima poesia della raccolta del 2012, *Essere umani*.

³⁹ *Difficilmente*, p. 106.

⁴⁰ Nella poesia Afribo, *Poesia contemporanea*, cit., p. 181, vede uno dei motivi ricorrenti dell'ultima parte del libro proprio nel «[...] dubbio che la lingua possa assolvere al suo compito di comunicare, da qui l'interrogativa che percorre il testo dall'inizio alla fine». La citazione posta in esergo al *Limite* in chiusura di raccolta (tratta da *Rvf'49*, vv. 1-8) pone l'accento sui difetti dell'espressione e con l'ultimo verso («son imperfecte et quasi d'uom che sogna») avalla anche l'ipotesi di un discorso onirico-irrazionale.

de *Il posto di Nelly*: la vulnerabilità avvertita nei luoghi di Nelly rappresenta dunque un passo in avanti nel superamento del lutto. La voce poetante si chiede se riuscirà a spiegare la paura, benché sia già in possesso degli elementi per farlo: infatti, non si tratta di un'inquietudine ingiustificata perché ne è rilevata la causa nella sensazione di aver perso la protezione della donna. Pertanto, più che strumento dell'io per un esame libero da remore, l'interrogativa serve in questo caso a nascondere entro una domanda ciò di cui si è già consapevoli, neutralizzandone in parte la portata.

Anche le interrogative dirette possono tendere all'espansione. In *Notte di Saint Barthélemy* la domanda si propaga per strofe, le prime tre introdotte da *come* col verbo *potere* all'indicativo presente mentre la quarta, attraverso la *variatio* dell'attacco (la congiunzione, il verbo al condizionale), rappresenta un cambio di passo anche del ragionamento. Anche in questo caso, essendo la domanda di tipo retorico, si può notare come le interrogative siano talvolta impiegate non nella loro funzione precipua, ossia la ricerca di una risposta, specialmente se il contenuto ha a che fare con uno stato di inquietudine:

Come si può trovare il sonno
se il momento è passato
e quando tutto con la luce accesa
è diventato nitido e violento,

come si può rifiutare
lo stordimento e la fatica
della testa che cade
e ancora intende funzionare,

come si può non voler prendere visione
del copriletto a quadri
della maniglia della porta
della propria ombra,

e come potrebbe un occhio allora non distrattamente
sbirciare sulla foto messa lì con intenzione
per portare sollievo e dolore
a qualsivoglia testa calda e assonnata,

così tanto più vecchia di te, della tua rosa,
così tanto innamorata,
di se stessa e di te,
da aver voluto vivere

sostituendoti con l'ansia a poco a poco?⁴¹

Infine, si considerano brevemente le variazioni dell'ordine naturale dei costituenti, che intervengono per rendere la sintassi più mossa o per creare particolari effetti ritmici, volti in genere al rallentamento il quale, comportando un'«implicazione autoriflessiva», agevola la riattivazione della parola poetica e la possibilità di comunicare col lettore.⁴² Secondo un criterio crescente di spostamento – dunque dagli artifici metrico-retorici a quelli più propriamente sintattici –, al livello più basso si trovano le inversioni interne a un sintagma, le anastrofi, gli iperbati. Tali espedienti possono concorrere inoltre alla resa del contenuto, esponendo alla fine del verso un termine pregnante, o creando un movimento sintattico particolare, in sintonia con quello del protagonista della lirica:

[...] il sole che farà domani sarà uguale e porterà memoria e quel poco di morte nel calore che non è nostalgia ma tua presenza, presenza tua fredda per sempre.⁴³

non ce la fa tutta questa luce
a illuminarti⁴⁴

[...] a volte c'è una mosca a volte un moscerino che volando descrive traiettorie stranamente geometriche, di colpo e di continuo svoltando con un angolo di solito acuto [...]⁴⁵

Schiva benissimo le onde la rondine sul mare [...]⁴⁶

Si possono poi riscontrare componimenti dall'andamento più contorto per via di varie specificazioni che si susseguono e di inversioni più consistenti:

Davanti ai palazzoni orrendi, quelli bianchi, con piscina, fronte mare,
forse ora si convertono le dune, forse ancora
si avvicinano incerte, in sé, senza sapere
quanto bagni la pioggia la sabbia,

⁴¹ *Notte di Saint Barthélémy*, pp. 108-109.

⁴² Stefano Dal Bianco, *Otto domande sulla poesia*, in «Studi duemilleschi», 2 (2002), p. 38.

⁴³ *Diario*, par. 2, p. 99: reduplicazione di un sintagma, con chiasmo degli elementi. La posposizione dell'aggettivo possessivo potrebbe derivare da Zanzotto di cui Dal Bianco, com'è noto, è fine studioso (Id., *Tradire per amore. La metrica del primo Zanzotto*, Lucca, Pacini Fazzi, 1997, p. 117 evidenzia infatti come i possessivi, «enfatizzati dalla loro stessa ricorsività», siano «sempre parole-chiave dell'atto illocutorio del vocativo» e siano di frequente posposti e accentati).

⁴⁴ *Alfabeto*, vv. 4-5, p. 23: l'anastrofe consente l'esposizione della parola chiave *luce*.

⁴⁵ *Il piano*, parte del primo periodo, p. 38: inversione per resa del contenuto.

⁴⁶ *Rondine*, incipit, p. 71: inversione per resa del contenuto ed eco fonica.

o ancora quanto si sollevi su se stessa la corrente
di un mare che sottrae quanto deposita.⁴⁷

La disposizione dei costituenti può assumere connotati sintatticamente più rilevanti, grazie a strutture marcate. Nella raccolta il movimento interessa solitamente il complemento oggetto, che può precedere soggetto – venendo quindi tematizzato al suo posto – e verbo, oppure essere anticipato da una ripresa pronominale cataforica. Il primo assetto sintattico, oltre a essere giustificato dalla messa in rilievo dell'elemento dislocato, potrebbe essere favorito dalla negazione del verbo, come nell'esempio sottostante: il complemento oggetto, infatti, è più suscettibile di spostamento se il predicato è negato o legato ad avverbi e complementi che ne integrano il significato:⁴⁸

la foglia che mi chiama
e che non ha calore
se non quello del sole che è nel verde
io non la conosco
non la riconosco, non è più
di nespolo o di alloro.⁴⁹

La seconda possibilità, ossia la ripresa pronominale cataforica del complemento oggetto, è rappresentata dalla dislocazione a destra. Nei versi seguenti l'elemento spostato – e reduplicato – è una completiva oggettiva:

come se l'altra lo credesse,
lo credesse
che una luna e un'antenna condividono per noi
la musica dei giovani⁵⁰

Nella raccolta sono presenti anche altre strutture marcate: negli esempi seguenti si trovano rispettivamente una frase scissa e una topicalizzazione a sinistra del soggetto (qui, infatti, ci si aspetterebbe un soggetto postverbale, mentre esso si colloca prima del verbo, godendo così di una maggiore enfasi):

Quando cala il silenzio in città è un eccesso di noi che si coltiva a forza
e si circonda di figure chiuse [...]⁵¹

⁴⁷ *Ciclo del mare*, p. 68.

⁴⁸ Si rimanda a Paola Benincà, Giampaolo Salvi, *L'ordine degli elementi della frase e le costruzioni marcate*, in *Grande grammatica italiana di consultazione*, a cura di Lorenzo Renzi, Bologna, il Mulino, 1988, I, pp. 115-194: 120, 130-133.

⁴⁹ *Altra resistenza*, vv. 2-7, p. 43: vi è anche ripresa con *variatio*.

⁵⁰ *Luna e antenna*, vv. 8-11, p. 16.

⁵¹ *Diario*, par. 6, p. 100.

Colombino alla mia finestra
che sei venuto intirizzato,
quando ti guardo penso alle volte
che ti ho visto, se tu eri quello che vedeo
o se era un tuo cugino un po' più grigio
un po' più bianco.⁵²

Riassumendo, in *Ritorno a Planaval* l'impianto sintattico, così come gli altri livelli linguistici, non mostra violente escursioni verso il basso o in direzione aulica rispetto alla lingua media, a tutela della possibilità di comunicare con il lettore. Cionondimeno, l'adesione al principio della *medietas* non comporta semplicità del dettato, sia esso inteso dal punto di vista periodale o metrico-prosodico. La ricerca sintattica che affiora dalla raccolta è infatti complessa poiché a essa e ad altre componenti formali è demandato il compito di rispecchiare l'evoluzione della materia: dall'immobilità dell'io e da un pensiero che continuamente ricomincia, puntualizza, si complica, resi da un andamento frasale ipertrofico, di cui si sono analizzate varie strategie, alle fasi di elaborazione del lutto fino al suo compimento, con un senso di distensione che si propaga anche al piano sintattico.

Bibliografia

- Acquaviva, Paolo, *Funzioni delle frasi subordinate. Frasi argomentali. Le frasi soggettive*, in Lorenzo Renzi, Giampaolo Salvi (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, Bologna, il Mulino, 1991, II, pp. 657-674.
- Afribo, Andrea, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2007.
- Afribo, Andrea, *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Roma, Carocci, 2017.
- Benincà, Paola, Salvi, Giampaolo, *L'ordine degli elementi della frase e le costruzioni marcate*, in Lorenzo Renzi (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, Bologna, il Mulino, 1988, I, pp. 115-194.
- Dal Bianco, Stefano, *Distratti dal silenzio. Diario di poesia contemporanea*, Macerata, Quodlibet, 2019.
- Id., *Il suono della lingua e il suono delle cose*, in «Trame di letteratura comparata»,

⁵² *Colombino*, vv. 1-6, p. 39.

- III, 7 (2003), pp. 185-193.
- Id., *La bella mano*, Milano, Crocetti, 1991.
- Id., *Materiali di una nuova lirica*, in «Scarto minimo», 3 (1988), pp. 31-37.
- Id., *Otto domande sulla poesia*, in «Studi duemilleschi», 2 (2002), pp. 33-39.
- Id., *Paradiso*, Milano, Garzanti, 2024.
- Id., *Prove di libertà*, Milano, Mondadori, 2012.
- Id., *Ritorno a Planaval*, Milano, Mondadori, 2001.
- Id., *Stanze del gusto cattivo*, in *Poesia contemporanea. Primo quaderno italiano*, Milano, Guerini e associati, 1991, pp. 13-44.
- Id., *Tradire per amore. La metrica del primo Zanzotto*, Lucca, Pacini Fazzi, 1997.
- Donazzan, Francesca, *La ricerca ritmica in Ritorno a Planaval di Stefano Dal Bianco*, in «Italianistica», XLIV, 1 (2015), pp. 147-155.
- Fava, Elisabetta, *Tipi di frase. Tipi di frasi principali. Il tipo dichiarativo*, in Lorenzo Renzi, Giampaolo Salvi, Anna Cardinaletti (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, Bologna, il Mulino, 1995, III, pp. 49-69.
- Fioravanti, Samuele, *Mettere le cose in comune. Ritorno a Planaval di Stefano Dal Bianco (2001)*, in Samuele Fioravanti (a cura di), *Collezione visibile. Poesia 2000-2009*, in «Nuova corrente», 160, 2 (2017), pp. 49-62.
- Mazzoleni, Marco, *A proposito di un «effetto di senso» dell'indicativo imperfetto nell'italiano contemporaneo*, in «La lingua italiana», XVII (2021), pp. 111-131.
- Prandi, Michele, *Le regole e le scelte. Grammatica italiana*, Torino, UTET, 2020.
- Salvi, Giampaolo, *L'infinito*, in Lorenzo Renzi, Giampaolo Salvi, Anna Cardinaletti (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, Bologna, il Mulino, 1995, III, pp. 53-55.
- Scarpa, Raffaella, *“Ritorno a Planaval”: congetture e confutazioni*, postfazione a Stefano Dal Bianco, *Ritorno a Planaval*, Faloppio, Lietocolle, 2018, pp. 109-124.
- Soldani Arnaldo, *Sintassi e partizioni metriche del sonetto*, in *La metrica dei Fragmenta*, a cura di Marco Praloran, Roma-Padova, Antenore, 2003, pp. 383-504.