

Implicazioni stilistiche della metrica giudiciana: *L'enjambement ne La Vita in versi*

Marco Conte
Università degli Studi di Milano

Abstract

Mediante l'analisi del ricorso all'*enjambement* nella raccolta poetica *La Vita in versi* di Giovanni Giudici, nella valutazione delle sue conseguenze metrico-ritmiche e della sua intensità, e nella descrizione delle sue implicazioni stilistico-espressive, si verifica l'interazione del livello metrico-semanticamente e del significante poetico nel determinare l'efficacia e la memorabilità dei versi della silloge, uno dei più notevoli episodi di realismo poetico del Novecento italiano.

Parole chiave

Giovanni Giudici, *enjambement*, metrica, semantica

Contatti

marco.conte4@gmail.com

1. *La Vita in versi*: metrica e semantica.

Nel 1965 Giovanni Giudici affida alle stampe mondadoriane *La Vita in versi*, silloge poetica che è stata autorevolmente definita «l'episodio più notevole di realismo poetico» del secondo dopoguerra italiano.¹ In antitesi al clima letterario dominante nel decennio – quello Neo-avanguardistico² – ed in consapevole e programmatica svolta rispetto alla sua produzione precedente,³ il poeta ligure ormai quarantenne dichiara la volontà di docu-

¹ Alfonso Berardinelli, *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna*, Bollati-Boringhieri, Torino, 1994, p. 139.

² Per comprendere in quale misura questo progetto poetico sia realmente 'controcorrente' rimandiamo a Laura Neri, Vittorio Sereni, Andrea Zanzotto, *Giovanni Giudici: un'indagine retorica*, Bergamo University Press, Edizioni Sestante, 2000, pp. 18-20 e pp. 62ss. Per l'anti-realismo e l'anti-comunicatività del movimento letterario neoavanguardista, ed in generale per una considerazione della letteratura contemporanea dal punto di vista del rapporto comunicativo col lettore comune, ci riferiamo, tra tanti, a Carlo Salinari, *Realismo e antirealismo*, in G. Grana, (acd.), *Letteratura Italiana. Novecento. I contemporanei*, Marzorati, Milano, 1979, pp. 9409-9414; si vedano inoltre Gianni Scalia, *Novissimi, Gruppo '63 e Neosperimentalismo*, in G. Grana (acd.), *Letteratura Italiana*, cit., pp. 9442-9457; ed infine Vittorio Spinazzola, *La democrazia letteraria. Saggi sul rapporto fra scrittore e lettori*, Edizioni di Comunità, Milano, 1984.

³ Si tratta di *Fiori d'improvviso* (Il Canzoniere, 1953), *La stazione di Pisa* (Istituto statale d'arte di Urbino, 1955) e *L'intelligenza col nemico* (Scheiwiller, 1957). Questi componimenti mostravano un carattere post-ermetico, e si componevano di motivi liguri (di ascendenza montaliana e caproniana), di paesaggi nativi ma anche di una sofferta religiosità, in cui si rendeva visibile l'«educazione cattolica» ricevuta: il Giudici lettore di Reborà, degli *Esercizi Spirituali* di Ignazio da Loyola, il traduttore di John Donne. In riferimento alla produzione poetica del primo Giudici rimandiamo, in particolare, a Marco Forti, *Inizio di Giovanni Giudici*, «Questioni», n. 4-5, luglio-settembre 1957, pp. 44-46, e a A. Della Rossa, *Esordio e primo tempo di Giovanni Giudici*, «Studi Italiani», n. 1, gennaio-giugno 1989.

mentare con la massima «onestà referenziale»⁴ e senza alcun filtro di 'letterarietà' il vissuto autobiografico, la cronaca, la quotidianità esistenziale di un personaggio dalla fisionomia autoriale.⁵

Lo studio stilistico che qui si propone si rivolgerà, mediante l'esame della figura poetico-formale dell'*enjambement*, all'indagine della compenetrazione e dell'interazione tra il livello metrico-ritmico e quello semantico-tematico nel determinare l'efficacia della poesia di questa raccolta;⁶ si cercherà attraverso questo esempio di suggerire e quanto possibile

⁴ Alfonso Berardinelli, *Tra il libro e la vita. Situazioni di letteratura contemporanea*, Bollati-Boringhieri, Torino, 1990, p. 50.

⁵ Il programma poetico del realismo, dell'onestà referenziale e della trascrizione in versi della vita è esplicitato dal testo eponimo alla raccolta: «Metti in versi la vita/trascrivi/fedelmente, senza tacere/particolare alcuno, l'evidenza dei vivi//. Ma non dimenticare che vedere non è/sapere, né potere, bensì ridicolo un altro voler essere che te//. [...] Inoltre metti in versi che morire/è possibile a tutti più che nascere/e in ogni caso l'essere è più del dire» (*La vita in versi*). Sulla categoria di 'personaggio autoriale' per definire l'io-poetico de *La Vita in versi*, categoria risalente al giudizio di Giovanni Raboni e variamente ripresa dalla critica, si vedano Giovanni Raboni, *Poesia degli anni Sessanta*, Editori Riuniti, Roma, 1976; Pier Vittorio Mengaldo, *Per un saggio sulla poesia di Giudici*, in *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Bollati-Boringhieri, Torino, 2000, p. 362; Andrea Zanzotto, *L'uomo impieगतizio*, «Corriere della Sera», 28 aprile 1977, ora anche parzialmente nell'antologia della critica in appendice a Giovanni Giudici, *Poesie (1953-1990)*, cit., pp. 469-473. Laura Neri, *Vittorio Sereni, Andrea Zanzotto, Giovanni Giudici*, cit., p. 19.

⁶ In questa nostra persuasione metodologica riguardo alla necessità di far interagire i livelli di metrica e semantica, teniamo conto dell'osservazione di Aldo Menichetti: «È una delle tante, periodiche illusioni scientiste l'idea [...] secondo cui lo studio della metrica possa e debba effettuarsi assumendo il punto di vista dello straniero che non capisce la lingua, cioè prescindendo completamente dai significati», secondo quella che il critico definisce l'«identificazione della metrica con la matematica»; questa metodologia risulta limitativa in quanto, come già osservava Todorov, «la comprensione del significato evidenzia anziché occultare i tratti formali, permettendo di coglierne meglio le proprietà». Aldo Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova, 1993, p. 65. Per quanto riguarda le coordinate metodologiche della nostra analisi stilistica, a guidarci sono state anzitutto le pagine di Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo dedicate alla Stilistica del verso (*Elementi di Teoria Letteraria*, Principato, Milano, 2003, pp. 152-159); inoltre gli studi nel medesimo ambito di Cesare Segre (*Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino, 1999; Id., *Stilistica*, in *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti*, Quarta Appendice (1961-1978), Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 490-491; Id., *La sintesi stilistica*, in Id., *I segni e la critica. Fra strutturalismo e semiologia*, Einaudi, Torino, 1969, pp. 29-35) e di Pier Vincenzo Mengaldo (*Prima lezione di Stilistica*, Laterza, Roma-Bari, 2001, in particolare pp. 3-13 e 78-84); oltre ai capisaldi della disciplina, come i contributi di Leo Spitzer: ad esempio, soprattutto per l'analisi delle implicazioni stilistiche dell'*enjambement* nella raccolta, si è applicato il metodo analitico spitzeriano come esposto nelle prime pagine di Leo Spitzer, *L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poesie de troubadours*, Chapel Hill, 1944, trad. it. in M. Mancini (acd.), *Il punto su: I trovatori*, Laterza, Roma, 1991, pp. 233-248. Per l'interpretazione del rapporto – di dialogo e di ripresa allusiva – delle fonti della tradizione, all'interno della metrica libera, ci rifacciamo soprattutto ai contributi teorici sempre di Mengaldo, ad esempio quelli confluiti ne *La tradizione del Novecento*, e di Edoardo Esposito (*Il verso*, Carocci, Torino, 2003, e Id., *Metrica e poesia del Novecento*, Franco Angeli, Milano, 1992). Un'interpretazione di tipo stilistico dell'*enjambement* e delle figure di suono si avvale invece delle osservazioni di Carlo Ossola sull'uso semantico dell'aspetto metrico-formale in Giudici. Per questo tipo di studio abbiamo anche fatto ricorso, oltre che ai contributi di Edoardo Esposito (*Il verso*, cit., soprattutto al capitolo *Suono e senso*, pp. 154-160), agli strumenti di analisi formale offerti dalla critica stilistico-semiologica o formalista-strutturalista: ad esempio Gian Luigi Beccaria (*L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Einaudi, Torino, 1975), Juri Lotman (*La struttura del testo poetico*, Mursia, Milano, 1990), Giulio Di Fonzo (*Sandro Penna. La luce e il silenzio*, Ateneo, Roma, 1981), László Gáldi (*Introduzione alla stilistica italiana*, Patron, Bologna, 1971). Senza con ciò mai indul-

mettere a fuoco il valore aggiunto, il *surplus* di senso e di potenzialità espressiva che ineriscono al *significante* poetico. In un'espressione, analizzando le implicazioni espressive dello stilema come 'campione' delle proprietà della poesia giudiciana nella silloge, cercheremo di suggerire e 'de-costruire' con la nostra analisi il funzionamento dell'*intentio textus*⁷ di questi versi: di offrire un esempio di quali siano i meccanismi espressivi e gli artifici stilistici attraverso i quali avviene che la poesia de *La Vita in versi* «accada» nel momento della lettura, si manifesti non come una poesia che «rappresenta», bensì come una poesia che è essa stessa, nella sua 'sostanza', «l'esperienza» trasmessa; una poesia in cui l'aspetto metrico-formale porta a 'vivere', ad esperire 'sensorialmente' quanto espresso ed assistere testimonialmente a quanto raccontato dall'autore; una poesia, insomma, che ottiene l' 'immedesimazione' di chi legge, ed in cui il 'realismo' non è solo un fatto di 'poetica' o di 'contenuti', bensì permea integralmente le scelte metrico-formali dell'autore.⁸

gere a interpretazioni psicologistiche e/o ad una considerazione del significante come autonomo o auto-referenziale. Siamo perfettamente consapevoli, nel proporre la seguente analisi critica, che una lettura stilistico-genetica che voglia interpretare univocamente il significante giudiciano ne *La vita in versi* è condannata inesorabilmente a cadere nel riduzionismo; tanto più che questa raccolta, come si è accennato, è programmaticamente – e fin dal titolo – votata quanto poche altre al realismo; e tanto più, inoltre, considerando la poetica dell'imprevedibilità dell'ispirazione che le pagine de *La Dama non cercata* (Giovanni Giudici, *La Dama non cercata. Poetica e letteratura (1968-1984)*, Mondadori, Milano, 1985) documentano; poetica che ci descrive questa poesia come ultimamente incomprensibile agli occhi del suo stesso autore, dunque non affatto riconducibile alle sue intenzioni. Un'evidente eterogenesi presiede infatti alle strutture ed alla composizione della silloge, e le scelte formali attuate da Giudici rispondono a plurime funzionalità. Ancora, rispetto allo studio delle implicazioni stilistico-espressive nel testo giudiciano, chiariamo che non è nostra intenzione indulgere ad impressionismo alcuno: nella nostra analisi delle inarcature/spezziature nella silloge si è cercato il più possibile di essere 'descrittivi', e non 'interpretativi'. La nostra aspirazione è cioè stata quella di analizzarne *fenomenologicamente* il funzionamento, per arrivare a comprendere le modalità attraverso cui si ottiene nel testo una *mise en relief* dei termini coinvolti, cosicché alcuni versi giudiciani assumono inedita memorabilità. Si è cercato, ricorrendo all'insegnamento che viene da parte di quel metodo di ascendenza spitzeriana (il circolo della comprensione, di «abduzione», si veda Leo Spitzer, *Critica stilistica e semantica storica*, Laterza, Bari, 1965) che Segre definisce «diaframma a due dimensioni»: «Qualcosa come un processo di abduzione, anche se Spitzer preferisce richiamarsi al diltheiano *Zirkel im Verstehen*, o circolo della comprensione: i particolari possono essere compresi solo per mezzo dell'insieme, l'insieme solo a partire dai particolari» (Cesare Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino, 1999, p. 316). Abbiamo, in sintesi e in conclusione, cercato di effettuare un continuo ritorno dal particolare all'insieme, dall'analisi del testo alla sintesi stilistico-interpretativa, per giustificare a livello testuale l'impressione che gli aspetti formali individuati destano nella lettura, e la loro potenzialità espressiva, mettendoli in relazione, come si è detto, alla poetica autoriale ma soprattutto al contesto tematico e semantico: «[l'opera letteraria] è il risultato (il coronamento) non solo di uno sforzo creativo, ma anche dell'esperienza umana dell'autore; viceversa, essa è il punto di partenza (la base) di un'applicazione analitica [...]. L'opera letteraria funge insomma come un diaframma a due dimensioni, perpendicolare alla linea espressione-interpretazione che unisce, attraversando tale diaframma, l'autore e il critico. Il procedimento stilistico sottopone il risultato della sintesi (espressiva) operata dall'artista sugli elementi analitici della sua ispirazione a un'analisi che ha come obiettivo una nuova sintesi (interpretativa)» (Cesare Segre, *I segni e la critica*, cit., p. 29; cfr. anche Pier Vincenzo, *Prima lezione di stilistica*, cit., pp. 7 e 80).

⁷ Ricorriamo qui a questa espressione critica, la cui matrice è nei noti lavori di Umberto Eco, snaturandone in qualche modo il significato originario, senza cioè voler indulgere a posizioni formalistiche o comunque inclini ad interpretare la forma del testo letterario come autonoma ed auto-referenziale.

⁸ Mutuiamo queste categorie interpretative da Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo, *Elementi di Teoria Letteraria*, cit., pp. 152ss.

È Giudici stesso a riconoscere come il *significante*, nel caso di un testo che sia ‘veramente’ poesia, non si limiti ad una registrazione del dato, ad un’espressione ‘strumentale’, che veicoli direttamente il contenuto. Vi aggiunge bensì un «sublime sovrappiù»⁹ di senso: «fisicità, materialità e concretezza» dell’oggetto poetico «gli conferiscono, a volte, una qualche capacità di significato ulteriore rispetto a ciò che in esso è scritto o detto»:¹⁰

Il testo non si esaurisce nell’idea di struttura verbale o di immagini o di suoni o di nessi sintattico-concettuali o di riferimenti a convenzioni e culture; ma nasce piuttosto dalla coesistenza di queste varietà di valori che però si modificano a vicenda anche in conflitto fra loro per dare luogo appunto a quel ‘linguaggio poetico’ che è un vero e proprio sistema di linguaggi.¹¹

Edoardo Esposito, prendendo in analisi la funzione del ritmo, di rime e di assonanze in un testo della raccolta giudiciana *Salutz*, afferma:

La componente musicale svolge in casi come questo un ruolo importante perché stringe o suggerisce nessi semantici [...] e il poeta si avvale continuamente del suo apporto per condizionare e per guidare l’attenzione del lettore. Non è, questa, una scelta che abdichi alla logica razionale, ma che semplicemente riconosce i limiti di questa razionalità e che cerca conseguentemente di superarli grazie a sonde di diversa natura.¹²

Così invece Giudici:

Una *cosa* che si può capire concettualmente con l’intelletto, ma anche *vedere* [...] con la vista, *udire* con l’udito come puro insieme di suoni e apprezzare persino indipendentemente dalla conoscenza o meno della particolare lingua di comunicazione di cui il poema si serve... [...]. La comprensione logica non è poi tanto indispensabile quando vi sia una comprensione – un’intelligenza emotiva; [...] la lingua della poesia è paragonabile a una lingua straniera, o quanto meno *strana*, a capire la quale non servono o comunque non bastano i comuni strumenti intellettuali se non vi sia anche un certo coinvolgimento di facoltà sensorie.¹³

In queste affermazioni tratte dal celebre saggio del 1984, *Come una poesia si costruisce*, il poeta ligure definisce la poesia come ‘cosa’, secondo la lezione formalista mediata dalla lettura (e traduzione) del testo di Tynjanov, *Il problema del linguaggio poetico*; asserisce che la differenza tra la lingua di comunicazione e quella poetica risiede nel fatto che quest’ultima «non si risolve [...] nella tranquilla sequenzialità di “significante-significato-senso”». Il linguaggio poetico è dunque «linguaggio polisenso»,¹⁴ una trasfigurazione, «transustanziazione»¹⁵ del linguaggio comune, che reca in sé una componente di suggestione misteriosa, un «sublime sovrappiù». Tra forma e contenuto si instaura «un effetto di interazione» («lotta» nei termini di Tynjanov).

⁹ *La Dama non cercata*, cit., p. 92

¹⁰ Ivi, p. 145.

¹¹ Giovanni Giudici, *La letteratura verso Hiroshima e altri scritti (1959-1975)*, Editori Riuniti, Roma, 1976, p. 256.

¹² Edoardo Esposito, *Metrica e poesia del Novecento*, cit., p. 129.

¹³ Giovanni Giudici, *Come una poesia si costruisce*, ora in Id., *La Dama non cercata*, cit., p. 60.

¹⁴ *La Dama non cercata*, cit., p. 66.

¹⁵ Ivi, p. 117.

Esposito, nel testo sopra citato, proseguiva dichiarando che «la poesia è sempre consistita nell'equilibrio di queste diverse componenti»¹⁶ (riferendosi a semantica e significante linguistico e prosodico, di 'forma' e 'contenuto'); questo equilibrio è interazione e integrazione, completamento ed esaltazione reciproca, sintesi binaria: il significato può esigere che il significante infranga le misure regolari e tradizionali (come avviene per la libertà metrica, nella pratica del verso lungo),¹⁷ che si plasmi su di esso, assecondandone il ritmo e la forma. Ma, al contrario, dove il 'dire' è insufficiente, dove l'espressione esplicita è manchevole, la «soccorre»¹⁸ l'*intentio operis*, nel senso della potenzialità espressiva del significante, il «senso del suono», come definito da Esposito.¹⁹ Nella vera poesia per Giudici «il non detto» è «una presenza incomparabilmente più forte del detto» in quanto «accanto all'elemento puramente lessicale agiscono e interagiscono altri valori semantici non verbali».²⁰

Il nostro intento sarà proprio quello di mostrare come ciò si realizzi nella poesia dell'autore ligure, nella sintesi e nella co-operazione di 'forma' e 'contenuto', interagenti inescandibilmente nel determinare il risultato e la 'memorabilità' di questi versi.²¹

¹⁶ Edoardo Esposito, *Metrica e poesia del Novecento*, cit., p. 129.

¹⁷ Le scelte metriche di Giudici, ed il suo rapporto con le forme regolari consegnate dalla tradizione, sono orientate dal principio della «gestione ironica» degli strumenti espressivi, secondo il quale il contenitore formale, la cornice metrico-strofica deve funzionare come un «conduttore elettrico di minima resistenza» rispetto al contenuto da veicolare, e deve essere, a questo fine, infranta, o meglio 'consumata' dall'interno. Cfr. Giovanni Giudici, *La gestione ironica*, «Quaderni piacentini», n. 19-20, ottobre-dicembre 1964, pp. 23-30; ora in Id., *La letteratura verso Hiroshima*, cit. Per le modalità di ripresa-citazione delle forme tradizionali nelle poesie di Giudici, come attuazione concreta di questo programma poetico, rimandiamo allo studio di Rodolfo Zucco, *Fonti metriche della tradizione nella poesia di Giovanni Giudici*, «Studi Novecenteschi», n. 45-46, giugno-dicembre 1993, pp. 171-208. Si veda in particolare p. 172.

¹⁸ Il termine è 'fubiniiano'. Cfr. Mario Fubini, *L'«enjambement» nella Gerusalemme Liberata*, in M. Pazzaglia (acd.), *La Metrica. Testi*, cit., p. 422.

¹⁹ Edoardo Esposito, *Il verso*, cit., pp. 154-160. Per il significato con cui ricorriamo all'espressione '*intentio operis*', si veda *supra*, nota 7.

²⁰ *La Dama non cercata*, cit., p. 145. Cfr. il passo già citato da *La Letteratura verso Hiroshima e altri scritti (1959-1975)*, Editori Riuniti, Roma, 1976, p. 256. Questa posizione ha diversi riscontri nella critica e nella teoria della letteratura. Sottolinea anche il critico padovano Pier Vincenzo Mengaldo: «Sulla stilistica incombe tuttavia un grave pericolo: che nello stile si trovi esattamente quello che si cercava, cioè lo stesso che si è trovato o troverà nel contenuto, nei temi, nella psicologia ecc.» (*Prima lezione di stilistica*, cit., p. 12). Si veda, a questo proposito, anche quanto afferma Costanzo Di Girolamo: «La questione che si solleva adesso è quella del rapporto che, nel testo, si viene a stabilire tra l'organizzazione del materiale fonico e quella dei contenuti: in altri termini, del rapporto tra significante e significato [...]. È stata da più parti avanzata la nozione di preponderanza del significante, il quale non sempre e non automaticamente, in poesia, aderisce ai contenuti e se ne fa interprete; ma può, entro limiti variabili da poeta a poeta e da poetica a poetica, costituire un sistema a sé, e fornire esso stesso strutture di significazione. [...] Alla concezione tradizionale [...] del significante come strumento di accompagnamento del contenuto, quasi un *marker* a mille colori e sfumature in cui a ogni colore corrisponde una situazione, uno stato sentimentale, un significato: a questa concezione se ne sostituisce un'altra, che riconosce al significante una sua più o meno limitata (o più o meno *ilimitata*) libertà di azione, al di sotto, e a volte *contro*, i significati patenti e dichiarati dal testo». Costanzo Di Girolamo, *Teoria e prassi della versificazione*, Il Mulino, Bologna, 1976, pp. 77-78.

²¹ Osserva Gian Luigi Beccaria: «quello che conta non è quello che nel componimento è detto, ma il *come* è detto. L'efficacia del componimento è figlia della forma, nasce da essa» (*L'autonomia del significante*, cit., p. 62). Il risultato della nostra analisi giunge ad una conclusione meno 'unilaterale': diremmo

2. Enjambements e contesto metrico

Osserviamo preliminarmente che nelle sue conseguenze ritmiche, e collocato contestualmente in una cornice metrica fortemente caratterizzata dalla tendenza all'oralità prosastica e dalla ricerca di narritività,²² l'*enjambement* (in particolare nel caso dell' 'inarcatura')²³ consente alla poesia de *La Vita in versi* – al pari del verso lungo sintattico impiegato

piuttosto che il risultato poetico, l' 'efficacia' del testo derivi da una sintesi, da un'interazione tra il livello metrico-formale e quello contenutistico-tematico.

²² Facciamo nostra la persuasione metodologica di Edoardo Esposito, secondo cui, rispetto allo stilema che stiamo prendendo in analisi, «non è possibile attribuirgli un significato unico, e la sua applicazione va valutata in ambito stilistico e storico, rispetto al tipo di effetto che ne sortisce» (Edoardo Esposito, *Il verso*, cit., p. 113). Una simile premessa metodologica ci è suggerita anche da Costanzo Di Girolamo: «Vario è l'impiego della spezzatura a seconda dei poeti [...] ed è compito della stilistica individuarne le differenti realizzazioni e funzioni» (*Teoria e prassi della versificazione*, cit., p. 62). Cfr. anche ivi, p. 56: «La forza della spezzatura va sempre correlata strettamente al contesto sintattico e metrico di cui è ospite». Simile anche l'osservazione di Aldo Menichetti: «Ciò che più importerebbe sapere [...] è come ogni artefice l'ha messo a frutto» (Aldo Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova, 1993, p. 504; corsivo nostro). Il critico sottolinea anche, accanto alla necessità di storicizzare l'uso di questo stilema e di determinarne l'utilizzo che ne fa il singolo scrittore, il pericolo di un apriorismo stilistico-psicologico, di «proiettare sull'inarcatura l'intuizione – o, peggio, l'immagine preconfezionata – della personalità stilistica dell'autore esaminato per poi trovare conferma nel suo modo di maneggiare la figura: le due *démarches* dovrebbero integrarsi, sostenendosi e correggendosi mutuamente» (*Ibidem*). Altro avvertimento del critico è quello di non cadere in un ulteriore circolo vizioso, e cioè di non proiettare sulla figura stilistica le caratteristiche della poesia nel suo complesso – ad esempio la prosasticità esibita da lessico e temi – o di interpretarla solo in relazione ai contenuti veicolati dal testo, anziché verificare nel concreto gli effetti che sortisce l'uso dello stilema (cfr. *ibidem*). In merito alla metrica giudiciana, illuminata in particolare nei suoi aspetti di tendenza alla prosa, di dialogo spregiudicato con le forme isometriche tradizionali, di creazione di effetti di simmetrico «disordine» e di irregolarità volti ad una sottolineatura del senso logico e del contenuto referenziale, rimandiamo in particolare agli studi di Roberto Zucco (*Fonti metriche della traduzione nella poesia di Giovanni Giudici*, «Studi Novecenteschi», n. 45-46, pp. 171-208) e di Bertoni (Alberto Bertoni, *Simmetrie del disordine*, «Hortus», n. 18, 1995, pp. 33-48). Inoltre, per una rassegna delle misure versali e strofiche della raccolta, rimandiamo all'apparato critico a cura di Carlo Di Alesio in appendice all'edizione Meridiani Mondadori di Giovanni Giudici, *I versi della vita*, Mondadori, Milano, 2000, pp. 1369-1371.

²³ Parliamo qui genericamente di '*enjambement*', ricorrendo ad un termine francese che denomina una figura in realtà tipologicamente varia. Scegliamo di non addentrarci nelle problematiche teoriche ad essa inerenti. Ad ogni modo indichiamo qui a margine alcuni essenziali riferimenti: una istruttiva sottolineatura della varietà di fenomeni che vanno sotto il nome di *enjambement* e della molteplicità di fattori metrico-ritmici annessi è in Renzo Cremante, *Nota sull' «enjambement»*, «Lingua e Stile», n. 3, dicembre 1967, pp. 377-391, e in Aldo Menichetti, *Metrica italiana*, cit., p. 486: «L'inarcatura presenta figure quanto mai varie, restie all'incasellamento». Il fenomeno preso in analisi comporta, inoltre, notevoli problemi teorici, quali la sua definizione, il dibattito rispetto a quale termine sia più appropriato per indicarlo, una sua possibile tipologia e classificazione, la descrizione della sua intensità e delle sue funzioni/implicazioni stilistiche. Rispetto al problema della nomenclatura più adeguata per questa figura metrico-stilistica, rimandiamo a Costanzo Di Girolamo, *Teoria e prassi della versificazione*, Il Mulino, Bologna, 1976, p. 53, nota 15; inoltre, a Aldo Menichetti, *Metrica italiana*, cit., pp. 477-483, e a Antonio Pinchera, *La Metrica*, Bruno Mondadori, Milano, 1999, p. 48. Per una tipologia del fenomeno, e per un'indagine dei fattori concorrenti a determinarne l'intensità, si veda invece Aldo Menichetti, *Metrica italiana*, cit., pp. 486ss.; Costanzo Di Girolamo, *Teoria e prassi della versificazione*, cit., pp. 56-61; Antonio Pinchera, *La Metrica*, cit., p. 50. Per le funzioni dello stilema, si veda Aldo Menichetti, *Metrica italiana*, cit., pp. 502-505. Per gli effetti stilistici che può generare nel testo, invece, tra tanti, rimandiamo a Antonio Pinchera, *La Metrica*, cit., pp. 54-57.

da Giudici nelle ultime due sezioni della silloge²⁴ – di assecondare la propria vocazione al racconto, al discorso di ampia portata.²⁵

Quest'uso della spezzatura accomuna Giudici ad altri poeti i cui versi inclinano alla prosasticità ed al *continuum* affabulatorio, quali Sbarbaro e Pavese;²⁶ un simile *usus* si ricorda cioè con altri fatti metrico-formali che producono 'narratività', quali la predominanza quantitativa (nelle sequenze enneasillabiche) degli endecasillabi *a maiore* su quelli *a minore*; oppure con la preferenza per una ritmicità crescente, con il ricorso frequente al piede giambico (– +), per amore del quale Giudici dichiara di aver intrapreso la traduzione dell'*Onegin* di Puškin,²⁷ o anapestico (– – +), quest'ultimo soprattutto in passaggi dedicati al racconto, o per creare un tono 'sentenzioso' ed epigrammatico. Mengaldo parla a tal proposito di *enjambements* «tranquilli e prosastici».²⁸

Documentano chiaramente quest'uso dell'inarcatura per assecondare le esigenze di narrativa gli esempi di *enjambements* interstrofici – uso che era già dei poeti Saba e Caproni nei loro sonetti.²⁹ Ad esempio nelle quartine endecasillabiche di *Lasciando un luogo di*

²⁴ Bertoni sottolinea che nei versi di Giudici è il «discorso che determina la propria fisionomia metrica piuttosto che esserne orientato o costretto. [...] l'andamento sintattico non è quasi mai modificato dalle necessità prosodiche della scansione in versi. [raramente] necessità ritmiche inducono cambiamenti nell'ordine sintattico ben più frequente risulta semmai il fenomeno opposto di invasione del territorio metrico da parte della grammatica» (Alberto Bertoni, *Simmetrie del disordine*, cit., pp. 36ss.). Una simile modulazione della metrica per assecondare le esigenze del discorso si ha in una raccolta poetica di un 'maestro' di Giudici, in *Nel magma* di Mario Luzi. Si veda per questo Giovannetti-Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Carocci, Roma, 2010, p. 267. Per la definizione del verso giudiciano come 'sintattico', inoltre, si veda anche Carlo Ossola, *Metrica e Semantica in Giovanni Giudici*, cit., p. 247.

²⁵ Afferma Laura Neri, analizzando gli effetti del ricorso ad *enjambement* a inizio vocalico nella poesia *Una casa a Milano*, che essi «se da una parte producono una certa tensione tra la struttura metrica e quella sintattica, dall'altra conferiscono fluidità al discorso[...]. La struttura ritmica assume così una dinamicità eccezionale» (Laura Neri, *Vittorio Sereni, Andrea Zanzotto, Giovanni Giudici*, cit., p. 21).

²⁶ A rilevare la funzionalità narrativizzante della spezzatura nei versi pavesiani, coerentemente con la vocazione prosastica del lessico e della sintassi, è Costanzo Di Girolamo. Si veda Edoardo Esposito, *Metrica e poesia del Novecento*, cit., pp. 22-23. Rispetto agli *enjambement* in Sbarbaro, ad esempio nella sua celebre poesia *Pianissimo*, Esposito osserva: «Dell'*enjambement* si deve notare in particolare la funzione "prosastica"; se la sua presenza all'interno di un tessuto tramato sapientemente in senso musicale contribuisce infatti a dare sinuosità al ritmo piuttosto che a spezzarlo, il contrario si verifica dove non si sia posta attenzione alcuna a salvaguardare quest'ultimo: l'*enjambement* trascina in questo caso verso il basso anche i segmenti melodicamente meglio definiti e li assimila alla continuità della prosa» (ivi, pp. 55-56).

²⁷ «Il ritmo giambico che è dei battiti del cuore e dei movimenti dell'amplesso (una misura prosodica, cioè, preesistente nella nostra natura e fisiologia) e che inspiegabilmente così poco spazio ha avuto nella tradizione poetica italiana; il ritmo giambico anche per amore del quale stavo finendo di tradurre in quell'anno, 1973 o 1974, i 5541 versi dell'*Evgenij Onegin* di Puškin» (*La Dama non cercata*, cit., p. 62). Si veda anche Giovanni Giudici, *Da un'officina di traduzioni*, in Id., *Per forza e per amore. La poesia e la sua officina di prosa: occasioni critiche, letture, riflessioni teoriche, predilezioni*, Garzanti, Milano, 1995, pp. 32-33, dove il poeta parla di «incantevole tetrapodia giambica puškiniana» e afferma: «ancora una volta mi cimentavo con una prosodia in fondo prediletta, prossima a quella dell'*Onegin*: una prosodia che, nel caso dovesse restare di me una sola poesia, mi augurerei, in fondo, che fosse di tale poesia norma e misura».

²⁸ Pier Vincenzo Mengaldo, *Per un saggio sulla poesia di Giudici*, in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Bollati-Boringhieri, Torino, 2000, p. 359.

²⁹ «L'*enjambement* [...] è a volte anche inter-strofico, e può dunque attivamente correggere, modificandone il profilo complessivo, stanze o momenti rappresentativi apparentemente in sé conclusi, persino trasformando il sonetto, come avviene un paio di volte nei *Versi* militari di Saba, in organismo funzio-

residenza e di *Il ventre della lucertola*: in questi componimenti l'inarcatura consente al poeta di travalicare la chiusura della strofa tetrastica ed il suo schema rimico abbracciato, di assecondare l'impeto del dire, infrangendo la tradizionale cornice formale e permettendo per questa via una continuità narrativo-referenziale.³⁰

L'*énjambement* infatti, secondo un uso di ascendenza romantica, determina un andamento ritmico di tipo prosastico, più vicino alla sintassi naturale del parlato:³¹ tale figura consente di «variare la monotonia del discorso versificato, negando la coincidenza piatta tra verso e frase, e vivacizzando il contesto metrico-ritmico». L'inarcatura/spezzatura può infrangere una dominante metrico-ritmica, stemperare il profilo accentuativo regolare di una successione isosillabica (soprattutto nelle sezioni della raccolta precedenti a *L'educazione cattolica*, all'interno delle quali si conserva ancora un certo grado di tradizionalismo formale e di regolarità strofico-versale), rompendo la monotonia della cadenza versale e originando così un 'abbassamento' prosastico: le «spezzature» concorrono a determinare a-ritmicità ed a-tonalità, mimetiche dell'andamento di un discorso colloquiale.

Sempre da un punto di vista ritmico-melodico, ma con esito in un certo senso opposto, numerosi *énjambements* nella raccolta contribuiscono alla genesi della musicalità del verso, sono una risorsa di incremento prosodico:³² si tratta di inarcature di carattere più 'lirico-melodico', generanti fluidità ed arricchimento armonico. Avviene che il verso violi la sintassi per andare a capo cercando la rima o l'assonanza esterna, in funzione di una chiusura e coesione verticale e di una ricerca di una *barre d'appui*,³⁴ di un appoggio e di un impulso da parte della parola poetica ispirata;³⁵ a volte anche con associazione e sottoli-

nale a un intento narrativo» (Edoardo Esposito, *Il verso*, cit., p. 136). Per le inarcature inter-strofiche in Caproni, rimandiamo, tra i tanti, a Antonio Pinchera, *La Metrica*, cit., pp. 58-59.

³⁰ In questi rilievi abbiamo a termine di confronto l'analisi svolta da Mengaldo sulle quartine di Scataglini. Si veda Pier Vincenzo Mengaldo, *La quartina ed altri tratti formali in Scataglini*, in *La Tradizione del Novecento. Quarta serie*, cit., pp. 381-391.

³¹ Si tratta evidentemente di un uso consona alla prosasticità della lingua e del registro stilistico giudicano, per i quali si veda in particolare Alfonso Berardinelli, *Giudici o la musa umile*, in Id., *La poesia verso la prosa*, cit., pp. 139-146.

³² Costanzo Di Girolamo, *Teoria e prassi della versificazione*, cit., pp. 61-62. Si veda anche Antonio Pinchera, *La Metrica*, cit., p. 56, dove si afferma che l'*énjambement* permette di «evitare la monotonia di un troppo facile "cantabile"». Rispetto all'impiego che i romantici facevano dell'*énjambement*, rilevava Janaccone che «Il romanticismo francese aveva creduto grande e insuperabile conquista il rompere il tedioso accordo del ritmo fonico e del ritmo logico per mezzo dell'*énjambement*». Citato in Paolo Giovannetti, *Metrica del verso libero italiano*, Marcos y Marcos, Milano, 1994, p. 247. L'uso dell'*énjambement* 'romantico', che tende a dare 'naturalità' e 'prosasticità' al discorso in versi, è descritto anche da Žirmunkij: «In genere, il verso *enjambé* è associato al tono "colloquiale" [...]. La poesia conversazionale acquista una notevole libertà strutturale e cerca di avvicinarsi al discorso vero e proprio e alle libere inflessioni del linguaggio "parlato"». V. Žirmunskij, *L'«énjambement»*, trad. it. in Mario Pazzaglia (acd.), *La Metrica. Testi*, Il Mulino, Bologna, 1972, pp. 189-191.

³³ La dimensione musico-prosodica riveste nel verso giudicano un ruolo fondamentale, ed è oggetto delle attenzioni dell'autore nel *labor* di creazione e riscrittura, oltre che esito di una vena nativa. La centralità della componente ritmico-prosodica deriva da una concezione musicale del verso, mediata per Giudici anche da Noventa e Saba (cfr. Edoardo Esposito, *Metrica e poesia del Novecento*, cit., p. 196). Essa è inoltre legata, come ampiamente documentato dai testi metapoetici *La Dama non cercata* e *Andare in Cina a piedi*, a una pratica di composizione 'a orecchio', che asseconda l'auto-associarsi eufonico delle parole secondo l'ispirazione.

³⁴ L'espressione è mutuata da Franco Fortini, *Saggi italiani*, Garzanti, Milano, 1987, p. 318.

³⁵ Per il poeta Giudici la scrittura è 'ispirazione', un assecondare, da parte del poeta-*artifex* la combinazione dell'elemento linguistico, una traduzione sulla pagina di una voce che «ditta dentro», come un

neatura semantica tra le parole rimanti. In secondo luogo l'incartatura può consentire il costituirsi di una misura versale tradizionale: l'*enjambement* può cioè evidenziare un verso regolare dissimulato a cavallo di altri versi, permettendo in questo modo di individuare una dominante metrica nascosta.³⁶ Nella poesia *Ruber*, ad esempio, l'incartatura permette di individuare quinari e settenari trans-versali, quindi 'emistichi' che alludono ad una latente ritmicità endecasillabica, come 'impulso ritmico' che sta alla base della composizione di questa poesia.³⁷

3. *Enjambement* come 'indicatore di poeticità'

Consideriamo però a questo punto i seguenti versi *enjambés*:

Yo-yò – vezzeggiativo
Di Yolande. (*Les aides au camping*, vv. 1-2)³⁸

Non più che quattro
Figli due coniugi con eccezioni
In meno e in più. (*Birth-control*, vv. 1-3.)

A te beato
Giuseppe...Detta in coro
La preghiera che terminava
Alla per noi distante favolosa
Morte con angeli e santi. (*Il tempo che non volevo*, vv. 1-5)

Che si tratti
Della vicina Bergamo o del lontano
Brasile – le trasferte
Gli vietano i medici. Viani
non quello del *come si fa*

«segreto solfeggiatore». Questa poetica dell'«ispirazione» trova ampio spazio di riflessione in molti scritti ed interventi critici dell'autore, in particolare quelli confluiti ne *La Dama non cercata* (cit.) e in *Andare in Cina a piedi* (cit): «Il poema viene a noi da un mondo ignoto [...] e noi, che ce ne pretendiamo «creatori», non ne siamo in realtà che tramiti e ogni poema non è, in fondo, che una diligente e sofferta «traduzione», uno «splendido fallimento», un balbettio medianico su noi rimandato dal mondo altro di un agostiniano *nosse simub*. *La Dama non cercata*, cit., p. 166. Simili riflessioni meta-poetiche sono discusse in A. Cadioli, *Al servizio della lingua della poesia*, in *Il silenzio della parola. Scritti di poetica del Novecento*, Unicopli, Milano, 2002, pp. 108-109. Il critico mette in evidenza l'ascendenza letterariamente simbolista di questa concezione, piuttosto che vedervi una parentela col clima filosofico platoneggiante/heideggeriano negli anni ottanta. *Ibidem*.

³⁶ Simili rilievi sono fatti da Beccaria a proposito dei versi del Pascoli. Si veda G. L. Beccaria, *L'autonomia del significante*, cit., pp. 246 segg.

³⁷ La categoria critica, è mutuata da Osip Brik: «L'impulso ritmico, l'organizzazione ritmica del movimento, sussistono nella coscienza prima di ogni loro materializzazione; il ritmo giambico, ad esempio, preesiste ai versi giambici». (O. Brik, *Ritmo e Sintassi*, in M. Pazzaglia, *La Metrica. Testi*, cit., p. 181). Vi ricorriamo qui senza allinearci alla posizione teorica riguardo alla pre-esistenza del ritmo, ma in riferimento ad affermazioni autoriali, contenute nei già citati *Andare in Cina a piedi* (cit.) e *La Dama non cercata* (cit.), che documentano un affidamento, da parte dell'autore nell'atto creativo, a un'«ispirazione ritmica».

³⁸ Notiamo a margine che si tratta di versi incipitari, pertanto in posizione di indubbio rilievo nel testo. Per tutti i versi riportati, citiamo da *I Versi della vita*, Mondadori, Milano, 2000.

*a dormire con tanti
moscerini e citando*

testualmente Ungaretti *con tante cacate*. (Viani, *sociologia del calcio*, vv. 1-8)

Gli esempi citati sono tratti dalle ultime due sezioni della raccolta. A quell'altezza l'acquisizione del verso lungo da parte dell'autore – in luogo di un anisosillabismo a dominante endecasillabica e (para-) alessandrinica – è ormai compiuta. Come è stato osservato, un verso 'libero' a un simile grado (un verso libero, cioè, di tipo 'sintattico', che si adatta dunque soltanto alla logica discorsiva),³⁹ almeno in linea teorica escluderebbe la possibilità che si verifichi l'inarcatura, in quanto la misura versale dovrebbe essere dettata direttamente dal contenuto da trasmettere, dal ritmo soggettivo del poeta o dalla struttura logico-sintattica della frase, e non da misure regolari consegnate dalla tradizione.⁴⁰ Se il poeta non è vincolato al rispetto di una misura isosillabica, laddove la misura versale e frastica non coincidono si ha uno 'sfasamento' significativo, in quanto ricercato deliberatamente dall'autore. La presenza frequente e vistosa di *enjambements* forti⁴¹ richiede in questo senso una spiegazione di tipo 'stilistico', cioè, appunto, come 'scelta' dello scrittore. Molte inarcature della raccolta, e in particolare quelle delle ultime due sezioni sono particolarmente intense.⁴² Esse non sono riconducibili a spiegazioni ritmico-melodiche (ricerca della rima, costituzione di misure versali tradizionali, creazione di piedi metrici o profili accentuali regolari) o di ricerca di effetti 'espressivi', 'stilistici' in senso stretto (messa in rilievo di termini semanticamente centrali, per esempio parole-tema). L'a-capo conserva volutamente il marchio dell'arbitrarietà del gesto creativo del poeta, che li *ha voluto* andare a capo, senza ragioni apparentemente comprensibili, ha deciso di segmentare la linea versale con motivazioni 'irrazionali', nel senso di assolutamente, 'impenetrabilmente' soggettive. Si segnala in tal maniera, nonostante il realismo cronachistico, nono-

³⁹ La definizione è in Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino, 1991, p. 56.

⁴⁰ «Corollario di questi ragionamenti [...] è il rifiuto per lo meno in linea di principio dell'*enjambement* da parte dei primi versiliberisti. Se suono e senso devono correre in parallelo, sarebbe del tutto impossibile pensare a inarcature di una certa intensità, che con la loro stessa esistenza separerebbero le parole ritmate dal loro contenuto». Paolo Giovannetti e Gianfranca Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Carocci, Roma, 2010, p. 29.

⁴¹ Annotiamo in sintesi quali consideriamo essere i principali fattori da cui dipende la forza dell'*enjambement*, dunque gli elementi che ci consentono di valutarne, 'misurarne' non impressionisticamente l'intensità. In primo luogo il tipo di sintagma coinvolto: sarà cioè più forte quanto maggiore è il legame logico tra le parole (Cfr. Aldo Menichetti, *Metrica italiana*, cit., pp. 487 e 479); in secondo luogo la misura del verso: sarà più percepibile nel caso di un verso lungo che nel caso di un verso breve, in cui l'a-capo possiede un maggior tasso di necessità e risulta per così dire 'sfumato' alla percezione uditiva (Cfr. Costanzo Di Girolamo, *Teoria e prassi della versificazione*, cit., p. 56 e Aldo Menichetti, *Metrica italiana*, cit., p. 488). Terzo fattore che concorre a determinare l'intensità dell'*enjambement* è, ricorrendo alla terminologia proposta da Menichetti (*Metrica italiana*, cit., pp. 477ss.) il rapporto quantitativo tra «innesco» (*contre-rejet*) e «riporto» (*rejet*): ad esempio avrà intensità molto forte nel caso di un'intera frase di cui è rigettata nel verso successivo solo una parola breve, eventualmente seguita da cesura con segno interpuntivo forte (caso analizzato in Antonio Pinchera, *La metrica*, Bruno Mondadori, Milano, p. 49).

⁴² Giovanni Raboni ha parlato per Giudici, anche se in riferimento ad una silloge cronologicamente successiva, di *enjambements* «mostruosamente sbilanciati». Giovanni Raboni, *Autobiologia o la carriera di un libertino*, «Paragone», n. 232, 1969, ora in Id., *Poesia degli anni sessanta*, Editori Riuniti, Roma, 1976, p. 182. Il giudizio è ripreso da Rodolfo Zucco: si veda Rodolfo Zucco, *Rima, rima interna, enjambement: sui segnali dell'oralità nella poesia di Giudici*, «Nuova Corrente», n. 120, luglio-dicembre 1997, pp. 283-290.

stante un descrittivismo a tratti (apparentemente) impersonalmente fotografico, la presenza della soggettività autoriale e creativa che sta dietro alla pagina scritta; si evidenzia che nonostante il lessico quotidiano e moderno, nonostante l'andamento prosastico, mimetico dell'oralità di questi versi, ciò che si sottopone al lettore è un testo che è 'poesia': scrittura irriducibilmente 'altra' dal linguaggio comunicativo, cui a tratti potrebbe formalmente (linguisticamente) assomigliare.⁴³ A simili *enjambements* si addice efficacemente la definizione di Osip Brik, in quanto si tratta di «un troncamento là dove non ce lo si attenderebbe»,⁴⁴ di un «indugio irrazionale» del poeta,⁴⁵ fattore di una pronuncia «poeticamente straniata».⁴⁶ La spezzatura, ricercata non coincidenza tra metro e sintassi, tra pausa di fine verso e frase logica,⁴⁷ produce nella lettura un effetto di 'straniamento', lo sconcerto nel fruitore per un *a-capo* che appare gratuito e inspiegabile, come una scelta arbitraria da parte di chi scrive; determina una incertezza tra un'esecuzione che privilegi il senso del discorso e una che asseconi la pausa metrica:⁴⁸

Non esattamente sbattendo la porta – ma
Con una slabbrata asola infilando
Una maniglia e pertanto non senza fracasso. (*EC*, XIV, vv. 1-3)

In casi come questi il lettore si trova di fronte a un'incertezza esecutiva, a un'«esitazione tra il suono e il senso»⁴⁹ poiché un 'sirrema', un gruppo fonico-sintattico

⁴³ «[La lingua poetica] non è soltanto, rispetto alla normale lingua di comunicazione basata principalmente sul lessico e sulla sintassi, un qualcosa di più "ricco" (un sistema cioè di ritmi e suoni e procedimenti che interagiscono fra loro dando luogo a una varia complessità di effetti) ma anche un qualcosa di "strano", di inusitato rispetto al quotidiano scrivere e parlare. Insomma una poesia è una poesia in quanto riesce a fare di una lingua, la nostra, che ogni giorno abbiamo sotto gli occhi o negli orecchi, quasi una lingua straniera, o almeno qualcosa di nuovo rispetto all'abitudine». Giovanni Giudici, *La Dama non cercata*, cit., p. 66.

⁴⁴ Osip Brik, *Ritm i sintaksis*, in T. Todorov (acd.), *Théorie de la littérature*, trad. it. *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Einaudi, Torino, 1968; anche trad. it. in M. Pazzaglia (acd.), *La Metrica. Testi*, Il Mulino, Bologna, 1972, p. 183. Sull'imprevedibilità dell'*a-capo* («pausa imprevista») dei versi *enjambants* di Giudici si veda anche Rodolfo Zucco, *Rima, rima interna enjambement*, cit., p. 231.

⁴⁵ L'espressione deriva da Mario Fubini, in *Metrica e poesia*, Feltrinelli, Milano, 1962, p. 40.

⁴⁶ Gianfranco Folena, *Un cambio di cavalli*, Prefazione a Giovanni Giudici, *Eugenio Onieghin di Puškin in versi italiani*, Garzanti, Milano, 1983, p. VII.

⁴⁷ «Le fait que la phrase syntaxique ne cadre pas avec le metre» (Maurice Grammont, *Le vers français, ses moyens d'expression, son harmonie, çaise*, Delagrave, Paris, 1913, p. 33). Osip Brik definiva l'*enjambement* come rottura del parallelismo ritmico-sintattico: «Di solito il verso tonico-sillabico tende a far coincidere le divisioni ritmiche con quelle sintattiche, fenomeno analogo a quello della coincidenza dei momenti forti ritmici e lessicali. Tuttavia il parallelismo ritmico-sintattico si realizza in forme più complesse [...] e oltre alle coincidenze conosce le opposizioni, in cui la suddivisione ritmica non combacia con quella sintattica. E questo è proprio il caso dell'*enjambement*» (Osip Brik, *Ritm i sintaksis*, 1927, in T. Todorov (acd.), *Théorie de la littérature*, trad. it. Id., *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Einaudi, Torino, 1968, p. 176. Anche (parzialmente) in M. Pazzaglia, (acd.), *La Metrica. Testi*, Il Mulino, Bologna, 1972, p. 183). La definizione dell'*enjambement* come sfasamento metrico-sintattico è anche in V. Žirmunskij, *L'«enjambement»*, in M. Pazzaglia (acd.), *La Metrica. Testi*, op. cit., p. 188: «Quando la divisione metrica e quella sintattica non coincidono, il risultato è l'*enjambement*».

⁴⁸ Cfr. Jean Cohen, *La versificazione*, in M. Pazzaglia (acd.), *La Metrica. Testi*, cit., pp. 70-71. La presenza dell'*enjambement* determina volutamente un'ambiguità e un'incertezza esecutiva per il lettore, come riconosciuto anche da Giudici stesso: cfr. *Andare in Cina a piedi*, cit., pp. 27ss., dove l'autore considera l'effetto delle inarcature nel sonetto leopardiano *L'Infinito*.

⁴⁹ Paul Valéry, citato in Gian Luigi Beccaria, *L'autonomia del significante*, cit., p. 65.

(congiunzione-verbo tra i versi 1 e 2, predicato verbale e oggetto nei versi 2 e 3), che nella pronuncia normale costituirebbe un *continuum*, è separato dalla pausa metrica.⁵⁰

La segmentazione innaturale del verso assume in questo senso il valore di un indicatore di poeticità:⁵¹ la natura imprevedibile e inconsueta della pausa a fine verso indica al lettore che i versi davanti a cui si trova, a dispetto del loro aspetto prosasticamente e comunicativamente dimesso, a dispetto della loro libertà metrica, sono 'poesia', forma poetica, significante di un discorso 'altro'. 'Richiamare' il lettore alla natura di 'poesia' del testo che si trova davanti significa invitarlo a ricercare e a scorgere tra le pieghe del testo i significati metaforici e allusivi che ineriscono ai versi: il componimento segnala il suo carattere di parola irripetibile, pronunciata dal suo *artifex* per l'urgenza di dire una verità essenziale, che ha un valore del tutto personale ma allo stesso tempo è ultra-individuale e irriducibile a una quotidiana, normale comunicazione.

L'*énjambement*, in quanto «caso più evidente di violenza organizzata nel linguaggio comune»,⁵² è il marchio del gesto arbitrariamente creativo dell'autore, di un discorso che

⁵⁰ Per la nozione di *sirrema*, che dobbiamo a Balbin, ripreso dallo studio di Quilis sulla poesia castigliana, rimandiamo a Costanzo Di Girolamo, *Teoria e prassi della versificazione*, cit., p. 58 e a Renzo Creman-te, *Nota sull'«énjambement»*, cit., p. 382, nota 8.

⁵¹ Parliamo volutamente di 'indicatore' e non di 'fattore' di letterarietà poiché non intendiamo affatto sostenere che l'*a-capo* basti da solo a fare la poesia, ma semplicemente che esso la segnali al lettore. Rimandiamo, per il dibattito intorno a questo problema teorico, a Edoardo Esposito, *Il verso*, cit., pp. 9-33. Il critico si ricollega alla posizione di Menichetti: «Aldo Menichetti, ad esempio, ha più volte e con chiarezza affrontato la questione, sottolineando che alla base del testo poetico c'è un "principio di strutturazione formale", e che proprio questo principio produce quella "segmentazione" di cui l'*a-capo* è semplicemente il «normale correlato esteriore», un segnale "che ci predispone a un certo tipo di ricezione, ma che non riveste in quanto tale carattere di essenzialità"» (ivi, p. 18). Cfr. Aldo Menichetti, *Per un nuovo manuale di metrica italiana*, «Metrica», n. 4, 1986, pp. 13-15. Aggiungiamo un'ulteriore nota per illuminare la genesi dei nostri assunti metodologici. Afferma Edoardo Esposito, riferendosi allo stilema che stiamo prendendo in analisi, che «non è possibile [...] attribuirgli un significato unico, e la sua applicazione va valutata in ambito stilistico e storico, rispetto al tipo di effetto che ne sortisce» (*Il verso*, cit., p. 113). Sulla scorta di questa sottolineatura, consideriamo che nel contesto della metrica italiana degli anni '50, quando ormai sono comparsi versi atonali ad esempio nella produzione di Luzi, Caproni e Sereni (Cfr. Paolo Giovannetti e Gianfranca Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, cit., p. 258), dunque a liberazione metrica avvenuta, l'arbitrarietà dell'*a capo* come elemento di letterarietà è ormai un concetto ben assestato (a un livello per così dire 'istituzionale' e di ricezione), tanto nella coscienza del lettore quanto in quella dello scrittore nel momento in cui si appresta a scriverne. Si veda per esempio quando si è affermato in merito all'*énjambement* e all'*a-capo* arbitrario in Caproni: «In un autore come Caproni [...] l'exasperazione quasi irrazionale dei versi sembra evocare una specie di "aprosodia" [...], vale a dire un gratuito, coattivo bisogno di andare accapo e di produrre *énjambements* che finisce quasi per negare la natura orizzontale del verso e per imporre una verticalizzazione del discorso che "divora completamente il ritmo"» (ivi, p. 205).

⁵² Gian Luigi Beccaria, *L'autonomia del significante*, cit., p. 59. Così Costanzo Di Girolamo: «La spezzatura è l'esempio più noto, e più macroscopico, di sfasamento tra le strutture metriche e le strutture della lingua» (*Teoria e prassi della versificazione*, cit., p. 61). Proprio per questo si è visto in tale fenomeno il marchio della poeticità. Si veda, in proposito, Jean Cohen, *La versificazione*, trad. it. in M. Pazzaglia (acq.), *La Metrica. Testi*, cit., pp. 71-72. Il critico definisce infatti il verso come «a-grammaticale», come «*écart*» e come «anti-frase», concludendo – a nostro parere indebitamente – che, per il fatto che la non coincidenza tra metro e sintassi è deliberatamente ricercata dal poeta, l'arbitrarietà dell'*a-capo* è in sé fattore sufficiente a garantire la poeticità. A riconoscere nell'*énjambement* una «*propriété spécifique* del discorso in versi» – ma non nel senso definitorio di Cohen – è anche Aldo Menichetti. Si veda Aldo Menichetti, *Metrica italiana*, cit., p. 503.

rivendica per sé uno statuto irriducibile al discorso comunicativo:⁵³ si tratta di un «segnale» che ci «predispose a un certo tipo di ricezione»,⁵⁴ cioè quella della lirica.

4. Implicazioni stilistiche dell'*enjambement*

L'*enjambement* non è solo senso né solo ritmo; non soltanto modifica il metro ma anche modifica il significato.⁵⁵

Il genere poetico è caratterizzato da 'opacità',⁵⁶ e non da mera trasparenza e comunicazione di contenuti referenziali; la poesia, in quanto 'ente', attira l'attenzione del lettore sulle proprietà formali, sul significante in quanto dotato di una propria «intenzionalità» (*intentio operis*), di una capacità di trasmettere significati, esprimere ed evocare, destare impressioni in accordo o in contrasto con l'argomento tematico.⁵⁷ L'*enjambement*, in quanto *figura* poetica, ha in sé lo stesso carattere della parola del testo letterario in versi, che si presenta come pluri-significante, forma di un contenuto, ma insieme *coincidenza* di forma e contenuto, significante stilistico che è anche espressione semantica, più o meno razionalmente traducibile. L'inarcatura è insomma un fattore fondamentale e un espediente privilegiato di un discorso che non si risolve meramente in una diretta comunicazione di contenuti a livello referenziale, ma che nella sua 'sostanza', reca un 'di più' di senso.⁵⁸ Per questo prendere in analisi questo stilema ci consente di indagare le potenzialità semantiche della metrica giudiciana,⁵⁹ le implicazioni stilistiche delle scelte operate dall'autore a livello formale:

⁵³ Pertinente a questo proposito è un giudizio di Wlassics riportato da Costanzo Di Girolamo, rispetto alla necessità – nell'esecuzione di versi *enjambés* – di privilegiare il metro, in quanto il poeta ricerca consapevolmente la discrasia tra questo e la sintassi logica: «Mi sembra che il modo tradizionale di recitare la *Commedia* sia contro le intenzioni di Dante. [...] La naturale recita di un testo di poesia è quella *immatura*: l'ascoltatore deve essere consapevole che sta ascoltando qualcosa di straordinario, assolutamente fuori dal quotidiano, qualcosa che non s'era mai prima avverato e non si avvererà mai più: il supremo artificio» (*Teoria e prassi della versificazione*, cit., p. 62, nota 40).

⁵⁴ Aldo Menichetti, *Per un nuovo manuale di metrica italiana*, cit., p. 15.

⁵⁵ Gian Luigi Beccaria, *L'autonomia del significante*, cit., pp. 63-64.

⁵⁶ Ci rifacciamo qui indirettamente al concetto di «contesto opaco» in Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo, *Elementi di teoria letteraria*, cit., pp. 8-9.

⁵⁷ Si veda Edoardo Esposito, *Il verso*, cit., al capitolo *Suono e senso*, pp. 154-162, e Id., *Metrica e poesia del Novecento*, cit., p. 87: «[il nesso tra parola e musica nel testo montaliano] è capace (quanto più capace e stringente sa essere) di fondare la vera ragione della poesia, quella di riuscire a dire (parafrasiamo Montale stesso) ciò cui le parole non arrivano». Si veda anche Pier Vincenzo Mengaldo, *Prima lezione di stilistica*, cit., pp. 4-5, dove si mette in luce la possibilità di una tensione contraddittoria tra il livello del significante fonico e quello del significato.

⁵⁸ Lo stesso Giudici riconosceva all'*enjambement*, in quanto appartenete al livello del significante, in quanto 'figura poetica', la capacità di 'esprimere' più della nuda parola, di creare sensazioni ed espressività stilistico-evocative; per esempio commentando l'*enjambement* tra i versi 4 e 5 dell'*Infinito* leopardiano egli si esprime come segue: «Mentre in "sedendo e mirando, interminati / spazi di là da quella..." non poco del fascino sta esattamente nella sospensione a cui la voce è indotta dalla fine del verso: quegli *interminati* davvero si spalancano sull'*infinito*» (*Andare in Cina a piedi. Racconto sulla poesia*, Edizioni e/o, Roma, 1992, p. 27). Per questo utilizzo consapevole dell'*enjambement* per creare una sensazione di grandezza e vastità, si veda Antonio Pinchera, *La Metrica*, cit., pp. 54ss., e Mario Fubini, *L'«enjambement» nella «Gerusalemme Liberata»*, in M. Pazzaglia (ac.), *La Metrica. Testi*, cit., p. 421.

⁵⁹ Vedi *supra*, p. 2, nota 6.

L'*enjambement* non è né solo suono né solo ritmo [...]. La peculiarità appunto di ogni *figura* del discorso in versi ha questo vantaggio: di significare simultaneamente su due piani, quello del senso e quello del ritmo. Anche il prosastico del linguaggio da cronaca giornalistica [...] acquista immediatamente un significato *autre* rispetto alla quotidianità linguistica del linguaggio di comunicazione [...] per l'«esitazione» (Valery) tra il ritmo e il senso.⁶⁰

Occorre però tener presente che l'*enjambement* costituisce una possibilità tradizionale del verso che lo scrittore può sfruttare, un elemento della 'grammatica' della poesia prima che della sua 'stilistica'.⁶¹ In alcuni casi il poeta può attivarne il valore espressivo, oppure può essere la semantica ed il tema del testo stesso ad attribuirgli una potenzialità evocativa e suggerirne un'interpretazione di questo tipo.

Alcune osservazioni di Rodolfo Zucco confermano un uso consapevole e ricercato di questo stilema da parte di Giudici:

[Giudici ha] piena consapevolezza della possibilità di sfruttare l'*enjambement* per il potenziamento semantico dell'espressione poetica.⁶²

Il critico rimanda ad un'esplicita affermazione di Giudici, contenuta in *Servire la lingua*:

Consiglierei in linea di massima di evitare (a meno che esso non abbia una sua precisa funzione di ambiguità) anche il vecchio *enjambement*: altrimenti l'onesto lettore avrà tutto il diritto di dubitare che l'autore sia andato a capo perché non gli tornava il verso sopra.⁶³

5. Ricorso 'sistemico' all'*enjambement*

Significativa conferma di un utilizzo consapevole dell'*enjambement* da parte di Giudici viene dall'osservazione che esso, nei testi del poeta ligure, 'fa sistema'. Avviene cioè esattamente come per la rima, per la regolarità isosillabica e per l'aspetto prosodico. Nei versi giudiciani, in presenza di sequenze fittamente rimate, la parola contraddistinta da non-

⁶⁰ Gian Luigi Beccaria, *L'autonomia del significante*, cit., pp. 64-65.

⁶¹ Un avvertimento in questo senso, cioè di non sovra-interpretare stilisticamente l'incrocio, considerandola anzitutto come un fatto appartenente alla sfera metrica, viene da Cremante: «La preoccupazione di rincorrere subito e a tutti i costi, e magari attraverso la crocianamente vecchia ma sempre comoda scorciatoia dell'equazione psicologica, un "assoluto" significato espressivo dei singoli versi *enjambants*, impedisce, talora, che sia prestata la dovuta attenzione alla struttura e all'ambito effettivo delle situazioni sintattiche, ritmiche, metriche, che individuano il procedimento di cui si discorre. [...] Neppure nel più levigato, armonico, contrappesato sonetto del monoglotta e "classico" Petrarca il sistema delle pause semantiche potrà mai coincidere interamente con quello delle pause metriche» (Renzo Cremante, *Nota sull'«enjambement»*, op. cit., pp. 377-379). Un simile avvertimento è anche quello di Aldo Menichetti: «Se la presenza del fenomeno risulta incontestabile, la sua elevazione a indizio stilistico richiede la massima cautela: in certi casi appare giustificata, in altri rischia di assomigliare a un'acrobazia critica» (*Metrica italiana*, op. cit., p. 494). Rispetto al rischio di 'impressionismo' critico, si veda anche Costanzo Di Girolamo, *Teoria e prassi della versificazione*, op. cit., p. 65. Ma anche Mario Fubini, da parte sua, richiamava alla necessità di inserire lo studio dell'*enjambement* in una più ampia considerazione della metrica dell'autore, e di considerare questo elemento formale come un indizio di più generali tendenze stilistiche. Si veda Mario Fubini, *L'«enjambement» nella «Gerusalemme Liberata»*, in M. Pazzaglia (acq.), *La Metrica. Testi*, op. cit., p. 424.

⁶² Rodolfo Zucco, *Rima, rima interna, enjambement*, cit., p. 235.

⁶³ *La Dama non cercata*, cit., p. 166.

rima – come nota Mengaldo – acquista un rilievo semantico;⁶⁴ allo stesso modo non è priva di significato espressivo l'inserzione di un versicolo, oppure quella di un endecasillabo regolare, all'interno di una serie anisosillabica di versi lunghi. Non è indifferente, a livello stilistico e di sottolineatura semantica, la comparsa di versi allitteranti o atonali, di serie di piedi ritmici o viceversa la loro mancanza; oppure il passaggio da endecasillabi *a maggiore* a endecasillabi *a minore*, da un ritmo crescente ad un ritmo calante.

Così, nei componimenti della raccolta, è significativa tanto la presenza quanto l'assenza di *enjambements*:

Giudici non propone una programmatica rinuncia all'*enjambement*, quanto la rinuncia all'*enjambement* "meccanico": ciò che conta è che tanto la coincidenza di metro e sintassi quanto la loro sfasatura appaiano come scelte stilistiche liberamente operate all'interno di un sistema.⁶⁵

In testi in cui prevale numericamente l'inarcatura, la presenza di versi non-*enjambants* ha conseguenze ricercate sia a livello ritmico (ad esempio di rallentamento), sia a livello semantico, con effetti di marcatura enfatica di nuclei tematici. E questo dimostra una strategia d'impiego dello stilema che è funzionale all'andamento del discorso, e la genesi di una architettura testuale assai calibrata, tanto a livello prosodico quanto a livello tematico.

Si consideri per esempio il testo *Mimesi*, che apre l'ultima sezione della raccolta. La poesia è formata da versi *enjambants* fino all'ultima strofa, isolata dalla spaziatura tipografica e da un verso interamente costituito da puntini di sospensione:

con uno scatto di reni
riemergere dal fondo...

.....
E' artrite o artrosi che mi fa torcere il collo?
Ma di chi sono queste parole che dico?
Già forse ho una mia smorfia abituale?
E niente più da nascondere?
Solo *me* da imitare? (*Mimesi*, vv. 38-44)

Le domande contenute in questi versi – «patetica trafila di interrogazioni» -⁶⁶ rimangono drammaticamente senza risposta, sospese sul bianco della pagina, con un effetto di risonanza emotiva incrementato dalla progressiva contrazione della misura versale, che passa da lunga (due tredecasillabi), a medio-lunga (un decasillabo anapestico), a media

⁶⁴ «In genere è da vedere se il rarefarsi delle rime canoniche non comporti un maggiore affollarsi dei principali indicatori di significato in fine verso, insomma un intensificarsi della rima semantica. Inversamente, la non-rima, in un contesto tutto ben strutturato dagli allacciamenti fonici esposti, può ospitare il nucleo o la componente più accusata del senso testuale [...]; in Giudici, *Il male dei creditori. A una giovane sindacalista*, è senza rima solo la parola-chiave ironica *erotismo*» (Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Terza serie*, cit., pp. 56-57).

⁶⁵ Rodolfo Zucco, *Rima, rima interna, enjambement*, cit., p. 235.

⁶⁶ «L'aspetto di maggior rilievo nella poesia di Giudici non è [...] la forte cadenza emotiva con la sua «patetica» trafila di interrogazioni che si richiamano ad eco da verso a verso, ma l'irrisolubilità del dialogo» (Enrico Testa, *La colpa di chi resta. Poesia e strutture antropologiche*, «Nuova Corrente», n. 107, 1991, pp. 176-177; poi in *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Bulzoni, Roma, pp. 33-48).

(un ottonario e, in chiusura di componimento, un settenario, di nuovo anapestico). Nel verso precedente si estingueva la serie delle inarcature inter-versali: dopo una strofa caratterizzata dalla continuità e dalla tensione realizzata dalla spezzatura, in questo passaggio l'andamento ritmico-discorsivo rallenta, si distende nei due versi lunghi. Possiamo verificare qui un uso consapevolmente stilistico dell'*enjambement*, che utilizza a fini espressivi il contrasto tra versi in cui questa figura è presente e versi in cui è assente. Si nota infatti che dove coincide con la lunghezza del verso, la frase logica acquista un rilievo, una potenza comunicativa e un'incisività maggiore sulla coscienza e sulla memoria del lettore. Osserviamo a margine che altri artifici sono coerentemente funzionalizzati alla *mise en relief* di questi versi, come il corsivo (*me*, v. 44), l'assonanza *abituAIE : imitArE* (vv.42-44), l'iterazione delle parole proparossitone (*torcere*, v. 40 in rima con *nascondere*, v. 43), che dettano una ritmicità sospesa, un andamento trascorrente e instabile, 'sdrucchiolo', appunto.

È possibile un'ulteriore constatazione, relativa alla punteggiatura ed allo stacco strofico-tipografico in questo passaggio: il primo verso riportato termina ellitticamente con i puntini di sospensione, così come inizia la strofa riportata. Essi, *ex parte lectoris*, suggeriscono alla voce il respiro, la pausa intonativa, preparando l'attenzione del fruitore al pensiero che segue, la cui importanza tematica è messa così in rilievo. D'altro canto, *ex parte auctoris*, la stasi che si genera è anche la traccia di una pausa dell'io poetante nel momento di genesi della scrittura; essa segnala un momento di interruzione del flusso della sua meditazione, e poi la sua ripresa coi versi seguenti. Lo conferma il contenuto referenziale dei versi: un dolore alla schiena provoca verosimilmente l'interruzione dei pensieri e quindi della scrittura (*è artrite o artrosi che mi fa torcere il collo?*; v. 40), che poi riprende nel momento in cui l'autore si guarda dall'esterno, si ascolta parlare (*Ma di chi sono queste parole che dico?*). Si mostra qui, in questa catena di interrogative, una poesia *in fieri*, colta nella lettura sul punto di nascere, nel momento in cui scaturisce dalla penna dell'autore, registrando l'andamento imprevedibile della sua riflessione: il verso, nelle sue dilatazioni e contrazioni, nelle sue pause 'irrazionali' e retoricamente marcate, si fa «diagramma» dei moti della coscienza.⁶⁷

Il meccanismo di marcatura semantica della frase attraverso l'interruzione di una sequenza di versi *enjambants* che abbiamo osservato si attua anche nella penultima strofa di *Le giornate bianche*:

Sii uomo, non succede niente, tutto
 È già quasi accaduto in quegli *affanni*
Giovanili. Adesso si leva il buon vento
 Che di serenità ci rende vili. (*Le giornate bianche*, vv. 45-48)

Il tema della fine dell'età giovanile, qui come altrove,⁶⁸ è evocato da versi con inarcatura, e trova nell'*enjambement* efficace correlativo ed espressione formale. È come se

⁶⁷ «Il dettato poetico vuol farsi diagramma sensibile del "cuore" e dei suoi "moti" segreti e intermittenti» (Fanco Brioschi e Costanzo Di Girolamo, *Elementi di teoria letteraria*, cit., p. 158). La definizione è ivi riferita a versi leopardiani. Laura Neri parla di «un soggetto che si rimette in discussione ogni volta nell'atto stesso della creazione poetica e attraverso un'esperienza che si compie *in fieri*» (Vittorio Sereni, *Andrea Zanzotto, Giovanni Giudici*, cit., p. 28).

⁶⁸ Si vedano le poesie della sezione *L'Educazione Cattolica VII e VIII (La resurrezione della carne)*. (Di qui in avanti citeremo questa sezione della silloge ricorrendo all'abbreviazione *EC*). È interessante notare come in questi testi all'uso di *enjambements* incalzanti, che incrementano l'enfasi di una ritmicità trascor-

L'affiorare del tema del trascorrere del tempo desse un sussulto alla coscienza dell'autore, sconvolgesse la linearità del verso, imprimendogli una dinamicità e una tensione che sono trasmesse, rese percepibili al lettore stesso.⁶⁹ La cesura forte dopo l'aggettivo *giovanili*, clausola di peone III (– – + –), in seguito alla sospensione su *affanni* – in un piede metricamente identico, *quegli affanni* (– – + –) – data dall'*enjambement*, rende percepibile al lettore come il sogno della prima età sia 'strozzato', negato dal tempo che passa. Sulla parola *affanni* la voce rimane sospesa, per poi 'cadere' su *giovanili*, in rigetto nel verso seguente, il cui *ictus* risuona nella mente del lettore per la durata della pausa dovuta alla cesura. Contrasta con la serie *enjambant* l'ultimo verso riportato: la pausa dopo *vili* chiude, definisce senza possibilità d'appello la condizione attuale del protagonista, nell'ossimoro di una «serenità vile», che è non-vita.⁷⁰ La coincidenza tra lunghezza della frase e ampiezza versale, valorizzata stilisticamente dall'opposizione ai precedenti versi con inarcatura, sottolinea la definitività dell'enunciato, gli attribuisce un tono marcatamente sentenzioso.

6. *Mise en relief* semantica e ridestarsi dell'attesa del lettore

Per comprendere come all'*enjambement* inerisca la possibilità di implicazioni stilistico-espressive è però necessario mettere in luce anzitutto il meccanismo mediante il quale esso riesca a creare una sottolineatura semantica, una marcatura dei due termini a cavallo di verso; come cioè risulti possibile che esso conferisca una memorabilità inedita al sintagma spezzato, cosicché esso si imprima nella mente e nella memoria del lettore più che le altre parole della linea versale. È oggetto di esperienza comune come spesso si ricordino più facilmente sintagmi (ad esempio nominali) *enjambés*, piuttosto che sintagmi dello stesso tipo uniti all'interno di verso; e questo non è sempre e solo riconducibile a ragioni di pregnanza semantica o di 'evocatività' emotiva del passo. La memorabilità deve altresì molto alla valorizzazione metrico-ritmica realizzata dall'inarcatura.⁷¹ Ricorrendo a una metafora 'chimica', diremmo che l'impressione che si ha nella lettura è dovuta al fatto che dalla rottura del legame logico-sintattico tra le due parole a cavallo di verso si spri-

rente, si associno sequenze allitteranti di consonanti spiranti o in generale fricative, che assumono in relazione al tema un valore quasi 'fonosimbolico'. Si veda quanto affermato da László Gáldi in riferimento ad uno dei 'maestri' di Giudici, cioè il triestino Saba. Cfr. László Gáldi, *Introduzione alla stilistica italiana*, cit., p. 38.

⁶⁹ Un fatto simile è evidenziato da Mario Fubini nei versi di Tasso e di Foscolo. Si veda Mario Fubini, *L'«enjambement» nella «Gerusalemme Liberata»*, p. 425. Rispetto a questo effetto 'immedesimativo' ottenuto dall'*enjambement* riportiamo qui anche delle affermazioni di Giudici in merito ai versi dell'*Infinito* leopardiano: «Dei quindici versi di cui *L'Infinito* è composto ben nove sono appunto in *enjambement*: un procedimento, questo, sicuramente adottato dal poeta per conferire al suono e al ritmo dei versi quell'ampio movimento ascensionale in cui il lettore si trova coinvolto. Una spirale, un blando vortice aereo...» (*Andare in Cina a piedi*, cit., p. 28).

⁷⁰ Cfr. *Il ventre della lucertola*, vv. 25-26: «Volendo qualche volta per durare / vivo al mondo non vivere».

⁷¹ Rispetto alla 'memorabilità' e all'incisività semantica conferita dall'*enjambement* ad alcuni versi, che fanno supporre un utilizzo di esso come *marker* di luoghi tematicamente importanti per chi scrive, fa notare Mario Fubini: «È un caso che tale fenomeno metrico si manifesti in luoghi che per altre ragioni attraggono l'attenzione dei lettori del poema?» (*L'«enjambement» nella «Gerusalemme Liberata»*, cit., p. 421).

gioni una 'energia' – come se si infrangesse un legame chimico in una reazione – che investe i due termini, valorizzandoli e potenziandone l'espressività.⁷²

Il fatto è spiegabile da un punto di vista fonico-acustico e percettivo: tutta la ritmicità del verso, il respiro della sua lettura confluiscono e si appoggiano sull'*ictus* finale, quello – nel caso di un verso parossitono – della penultima posizione, che risulta pertanto essere il più marcato dalla voce. L'intonazione rimane poi sospesa in corrispondenza della pausa metrica di fine verso e la tensione si riversa infine sulla prima parola del verso seguente, di cui è sottolineato l'accento.

Ad un livello 'semantico' l'*enjambement* consente dunque una marcatura di termini chiave, una sottolineatura delle parole-tema, spesso associate dalla rima:

Metti in versi la vita, *trascrivì*
Fedelmente, *senza tacere*
Particolare alcuno, l'evidenza dei *vivì*.

[...]
Inoltre metti in versi che *morire*
È possibile a tutti più che nascere
E in ogni caso l'essere è più del *dire*. (*La vita in versi*, vv. 1-3 e 13-15)

O anche, ad esempio, con tronca in fine verso e rima poliptotica:

Non è dunque *bontà*
Il mio desiderio del *bene*. (*Le giornate bianche*, vv. 17-19)

L'*enjambement* può agire come potenziatore di senso in quanto ridesta l'attenzione del lettore. Consideriamo di nuovo, a questo proposito, il meccanismo che esso determina a livello fonico-acustico: in corrispondenza dell'ultimo accento forte di verso la voce leggente aumenta di intensità; poi però essa non si arresta, perché l'incompletezza logica della frase provoca una intonazione sospensiva; questo causa nel lettore un'attesa – sia logico-semanticamente, sia ritmicamente – di completamento, che porta a rivolgere l'attenzione al verso successivo; desta nel fruitore una rinnovata tensione empatica, un 'di più' di curiosità rivolta al testo.

La dinamica è efficacemente descritta da Henri Morier:

*La voix s'élève considérablement à la rime en éternise la voyelle pour laisser entendre d'abord que l'on a bien atteint les limites du vers, mais surtout pour faire deviner qu'il existe une suite, comme si l'on cherchait, une fraction de seconde, un mot assez fort pour exprimer son idée [...]. Il faut satisfaire cette curiosité, qui est un espoir ou une appréhension, un désir ou une angoisse: moins que jamais l'écrivain ne peut se permettre, en un tel moment, de décevoir. Voilà pourquoi le mot qui apparaît au début du vers suivant doit être un mot fort, qui frappe, saisit, étonne: la voix tombe alors, dans un brusque détente de la mélodie sur le mot rejeté.*⁷³

⁷² Fubini afferma che è come se dal vuoto dato dalla separazione dei due termini emergesse il sentimento che sta dietro di essi: «Ora quella pausa viene come a sollevare in primo piano il sentimento che è al di sotto delle parole e a dire quel che le parole da sole non direbbero o almeno ad approfondire il loro valore, così come farebbe un carattere spaziatto». *Ivi*, p. 424.

⁷³ Henri Morier, *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, «enjambement», PUF, Paris, 1961, p. 159; citato in Renzo Cremante, *Nota sull'«enjambement»*, cit., p. 388; corsivo nostro. Morier, nella sua ipotesi di classi-

Sulla stessa linea anche l'osservazione di Gian Luigi Beccaria:

La pausa finale è marcatissima, l'accento ritmico – che diventa subito accento semantico – è fortissimo. La voce resta come violentemente sospesa alla fine del verso e trascina per questo motivo l'attenzione commossa, intensa del lettore.⁷⁴

Grazie alla rottura dell'unità sintattica e al meccanismo del ridestarsi dell'attenzione nel lettore, tanto il *rejet* quanto la parola in *contre-rejet* risultano enfaticizzati, messi in risalto, potenziati.

La pausa finale del verso, limite dell'unità di intonazione, frontiera posta davanti alla parola, rappresenta un tipo di *enfasi*, tanto maggiore quanto due parole che il verso separa sono legate dal senso.⁷⁵

Bisogna infatti dire che l'*enjambement* separa quanto unisce, creando un momento di tensione funzionale proprio alla messa in evidenza del sintagma interessato.⁷⁶

Beccaria parla di una vera e propria «rietimologizzazione» delle parole coinvolte nel sirrema *enjambée*:

[l'*enjambement*] rinnova, «rietimologizza» la parola, le fa dire e non dire, dire di più di quello che in prosa direbbe.⁷⁷

I termini coinvolti dalla spezzatura recuperano autonomia accentuativa, e ottengono così una *mise en relief*: i lessemi separati ritornano in qualche modo «semanticamente autonomi», viene ripristinato il significato specifico di ciascuno di essi:

La forzatura semantica dell'*enjambement*, in luogo di limitare, ha potenziato il significato [...]. Il metro, ecco, costituisce un elemento che disautomatizza il linguaggio corrente [...]. La combinazione e la spezzatura offrono la possibilità di due significati anziché di un unico significato.⁷⁸

In questo modo termini del linguaggio giudiciano – attinti dalla modernità, dalla lingua comune⁷⁹ – escono dal loro significato convenzionale, dall'usura del linguaggio co-

ficazione delle funzioni dell'*enjambement*, individua anche una funzione che definisce «di attesa» e «di sorpresa» per il lettore. Si veda Aldo Menichetti, *Metrica italiana*, cit., p. 502. Lo stesso rilievo sull'*enfasi* che l'*enjambement* può produrre, grazie alla sospensione recitativa che esso crea, è avanzato da Antonio Pinchera: «Una certa enfasi nella dizione, variamente motivata dal punto di vista espressivo, con una durata variabile volta per volta, terrà più alta e come sospesa la sillaba accentata, prima che la voce ridiscenda, scalando senza soluzione e posandosi oltre il limite metrico, sulla tonica del *rejet*» (Antonio Pinchera, *La Metrica*, cit., p. 49). Maurice Grammont nota inoltre che l'*enfasi* è generata dal fatto che l'*enjambement* costringe a una intonazione *ascendente* anziché quella comune discendente. Si veda Viktor Žirmunskij, in *L'«enjambement»*, cit., p. 189.

⁷⁴ Gian Luigi Beccaria, *L'autonomia del significante*, cit., p. 62.

⁷⁵ Ivi, p. 59.

⁷⁶ Edoardo Esposito, *Il verso*, cit., p. 114.

⁷⁷ Gian Luigi Beccaria, *L'autonomia del significante*, cit., p. 63.

⁷⁸ Ivi, pp. 63-64.

⁷⁹ Si veda, tra tanti, Pier Vincenzo Mengaldo, *Per un saggio sulla poesia di Giudici*, cit., p. 357.

municativo e «rinverdiscono»,⁸⁰ assumono su di sé valore metaforico, divengono linguaggio 'altro', 'poetico', «qualitativamente diverso dalla prosa»⁸¹ benché ne utilizzi gli ingredienti lessicali. Le parole a fine e in cima di verso, proprio grazie alla *mise en relief* operata dall'inarcatura, sono per così dire 'ri-semanticizzate', acquistano agli occhi del lettore una pregnanza di significato che altrimenti non avrebbero:⁸²

Il metro [...] costituisce un elemento che disautomatizza il linguaggio corrente, che ci dà un tipo di discorso autonomo, qualitativamente diverso dalla prosa, quantitativamente potenziato, perché introduce una componente supplementare, mette a disposizione della lingua mezzi extra-sintattici. La parola poetica, meno limitata dai significati letterali del contesto e potenziata piuttosto da significanti ritmici, s'inscrive in un sistema diverso da quello corrente.⁸³

Ecco alcuni esempi tratti dai versi della raccolta:

Nasca chi vuole – se *tutto*
Deve morire. (*Birth-Control*, vv. 10-11)

Sii uomo, non succede niente, *tutto*
È già quasi accaduto. (*Le giornate bianche*, vv. 45-46)

- mi dicesti all'orecchio
- e anche *questo*
Io dovevo imparare. (*EC*, XII, vv. 10-12)

Pure non qui la sua *vera*
Vita è, né la mia – credo. (*La mia compagna di lavoro*, vv. 11-12)

Adesso so che non sapeva *niente*
Ruber

[...]

Ma quante volte quel *niente*
Io l'ho confessato. (*EC*, IX, vv. 12-16)

Nel seguente esempio la messa in rilievo del termine *paradiso* operata dall'inarcatura (*paradiso/comunista*) rimanda al tema della poesia, sottolinea il valore della fede politica nel comunismo come emblema di un più ampio ideale di felicità sulla terra; nella poesia in-

⁸⁰ Cfr. *La Dama non cercata*, cit., pp. 28-30.

⁸¹ Gian Luigi Beccaria, *L'autonomia del significante*, cit., p. 63.

⁸² Mario Fubini, rispetto ad un uso 'lirico' dell'*enjambement* nei versi della *Liberata*, suggeriva addirittura che la figura stilistica consente la comunicazione espressiva di qualcosa (un'emozione) di non comunicabile verbalmente: «Ora, quel che mi pare caratteristico nel Tasso è il valore lirico che la dissonanza rappresentata dall'*enjambement* (l'*enjambement* è sempre, in grado maggiore o minore, una dissonanza), assume nella sua poesia, e caratteristico, che nei momenti di maggiore commozione lirica, sempre, starei per dire, *gli soccorra quel modo di espressione*» (*L'«enjambement» nella «Gerusalemme Liberata»*, cit., p. 422; corsivo nostro).

⁸³ Gian Luigi Beccaria, *L'autonomia del significante*, cit., p. 63.

fatti la Russia è metafora di una pace esistenziale: *je voudrais/ [...] etre en U.R.S.S. ou bien me reposer* (vv. 32-34):

Il *paradiso*

Comunista sarà questa, le spiego. (*La mia compagna di lavoro*, vv. 25-26)

All'*enjambement* Giudici ricorre anche con fini ironici, sfruttando la possibilità di creare un «equivoco semantico» tramite «l'esitazione ritmica». ⁸⁴ Il risultato, per il lettore, è a volte di vero e proprio straniamento ed *aprosdoketon*:

sospirò la più *dolce*
e la più *racchia* – un socialista vero. (*Les aides au camping*, vv. 20-21)

Il *paradiso*

Comunista sarà questa, le spiego. (*La mia compagna di lavoro*, vv. 25-26)

O, con simile ricercato effetto di *deminutio*, con sarcasmo rispetto ai propri vagheggiamenti e alle proprie passioni di gioventù (con probabile allusione palinodica «giovanile error» petrarchesco-leopardiano), e con brusco passaggio da una serietà sentenziosa al tono scherzoso e cinico:

Tutto
È già quasi accaduto in quegli *affanni*
Giovanili. (*Le giornate bianche*, vv. 46-47)

L'inarcatura può essere artificio formale che condensa, a livello di significante, una dinamica di speranza-disillusione, come nella poesia *Mimesi*, in cui l'immagine religioso-folclorica dell'angelo custode diviene emblema dell'impossibile intersezione del contingente e dell'ultraterreno:

Invece no,
ben altro aveva da fare che non passare *di lì*
dove io ero – e fu un vero peccato. (*Mimesi*, vv. 5-7)

O, in combinazione con l'antitesi o con l'ossimoro:

Ma nella guasta coscienza *io so*
Io dubito. (*Le giornate bianche*, vv. 51-52)

La preghiera che terminava
Alla per noi *favolosa*
Morte con angeli e santi. (*Il tempo che non volevo*, vv. 3-5)

7. Tensione del discorso ed infrazione metrica

[...]
il cielo

⁸⁴ Cfr. Gian Luigi Beccaria, *L'autonomia del significante*, cit., p. 63.

non si traduce in dimensione alterna
a questa che si logora in chi cerca
nel cemento una crepa, lo spiraglio
nel carcere, il cammino sotterraneo
nella fortezza assediata. Al tramonto
il sole non si ferma, e forse il poco
tempo che basta era al di là. (*L'intelligenza col nemico*, vv. 9-16)

Si consideri come in questi versi, tratti dalla stilisticamente montaliana *L'intelligenza col nemico*, gli *enjambements* conferiscano al testo la stessa apertura e lo stesso respiro cui il poeta allude nel contenuto; le inarcature mimano e rendono sensibile esattamente lo stesso protendersi della ricerca umana e poetica dello scrittore al di là della contingenza. L'inarcatura può avere infatti un effetto dinamizzante, imprimendo velocità ed enfasi al dettato. In alcuni passaggi, ad esempio nelle poesie *La caduta del ciclista* o il testo dall'*Educazione cattolica* in cui è descritta una scena di ballo con una giovane sovietica,⁸⁵ questa potenzialità stilistico-espessiva dell'*enjambement* è in evidente sintonia con l'immagine ritratta, in quanto la figura stilistica acuisce l'enfasi del dettato, rende ritmo-foneticamente percepibile al lettore «un *crescendo* che sembra imitare le rapide evoluzioni della danza».⁸⁶ Si noti come nei seguenti versi l'*enjambement* sia associato alla complicazione sintattica data da iperbato ed anastrofe:

Ma quando per diletto

La lucertola volta o per arsura
Il ventre, o a mezzogiorno s'avventura
Per le case o il rapace in uno stretto
Vicolo, odiato e inerme, è preso – il mondo

Tutto corre a quel punto, e là m'ascolto
Anch'io cadere capofitto e labile. (*Il ventre della lucertola*, vv. 29-35)

Se un sasso scheggia il legno
Delle ruote o scagliata fra i lucenti
Raggi una sbarra rompe l'armonia
- Capovolgarsi è un attimo, la mia

Stessa vita precipita con lui
La fronte a quel durissimo cemento. (*La caduta del ciclista*, vv. 5-10)

⁸⁵ EC, XVII.

⁸⁶ Rimane indecidibile, in molti casi - non essendovi testimonianza diretta da parte dell'autore - se si tratti di una valorizzazione stilistica dell'*enjambement* voluta, di un effetto ricercato dall'autore, o se si tratti di un uso inconscio, indotto dall'immagine tematica evocata e dal coinvolgimento dello scrittore col tema della poesia; di una suggestione che l'*intentio textus* opera nel lettore e/o di una traccia dell'emotività che ha presieduto alla composizione e che si riversa sulla pagina irreflessivamente.

Nei seguenti versi *enjambés* (anche con inarcatura inter-strofica), è invece efficacemente resa l'idea di 'scivolamento' insieme alla percezione di precarietà e vulnerabilità dell'io-poetico:⁸⁷

E aspettando ti senti grado per grado
Scivolare, risali un poco, ma sempre

Meno sulla liscia parete fanno presa
Gli alluci i calcagni dei nostri piedi storpi. (*Le giornate bianche*, vv. 35-38)

In altri componimenti il fraseggio e la sintassi franta, rotta, nervosa, l'a-capo arbitrario con *enjambement* molto sbilanciati, mediante la «dissonanza» data dallo sfasamento metrico-sintattico, rendono percepibile al lettore l'ansia, l'angoscia kafkiana del soggetto poetico, lo stato d'animo del personaggio-protagonista:⁸⁸

Quella pausa viene come a sollevare in primo piano il sentimento che è al di sotto delle parole e a dire quel che le parole da sole non direbbero.⁸⁹

L'infrazione metrica e la sequenza *enjambante* segnalano e corrispondono alla tensione del contenuto.⁹⁰ Per esempio l'emergere dell'ossessione della colpa:⁹¹

Non senza fracasso
E interiezioni di rabbia se ne andò l'ufficiale
Giudiziario, infierendo sardonico, fra
Commenti di vicini – proroghe
Non concedendo.
Pietà
Gli avevo chiesto, pure non responsabile
Io – ma schiacciato
Da tanta sicura virtù ai creditori devota. (*EC, XIV*, vv. 4-10)⁹²

⁸⁷ Antonio Pinchera, *La Metrica*, cit., pp. 57-58. Il analizza *ivi* le inarcature inter-versali nell'ode foscoliana *All'amica risanata*. Si tratta di un uso stilisticamente 'romantico' dell'*enjambement* messo in luce anche in Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo, *Elementi di teoria letteraria*, cit., pp. 155-156.

⁸⁸ Riportiamo a margine il celebre commento foscoliano dei versi spezzati nel sonetto 54 di Giovanni Della Casa, che contiene la famosa invocazione al Sonno: «Il merito della sua poesia consiste principalmente nel collocare le parole e spezzare la melodia de' versi con tale ingegnosa spezzatura, da far risultare l'effetto che i maestri di musica ottengono dalle dissonanze, e i pittori dall'ombre assai risentite. Nota, come in quest'invocazione al Sonno, lo stile sebbene retoricamente amplificato, pur non pregiudica alla natural espressione dell'uomo travagliato da' pensieri e dalla veglia: appunto quel verseggiar sì rotto ti fa sentire l'angoscia» (citato in Antonio Pinchera, *La Metrica*, cit., p. 48 e ripreso anche in Renzo Cremante, *Nota sull'«enjambement»*, cit., p. 391).

⁸⁹ Gian Luigi Beccaria, *L'autonomia del significante*, cit., p. 424. Cfr *supra*, p.19, nota 78.

⁹⁰ L'elemento di 'tensione' intrinseco all'*enjambement* porta Pinchera a prediligere il termini, di conio cinquecentesco, di 'inarcatura': «La metafora dell'arco gettato fra i due versi è quanto mai felice, perché suggerisce l'idea di tensione (rispetto alla linearità) che è uno dei tratti salienti del fenomeno» (Antonio Pinchera, *La Metrica*, cit., p. 48). Il nome di Kafka per descrivere la situazione esistenziale del personaggio de *La Vita in versi*, invece, è stato fatto da molti critici. Ad esempio si veda Giovanni Raboni, *Poesia degli anni Sessanta*, cit., pp. 119 e 179.

⁹¹ Di una «questione della colpa» (*«schuldfrage»*) ha parlato Giansiro Ferrata. Si veda Giansiro Ferrata, *Poesia e verbo Essere*, «Rinascita», 30 luglio 1966, p. 16.

Oppure l'assillo del debito, del «*redde rationem*», «tema autobiografico ed eticamente apocalittico»:⁹³

Il figlio del debitore – *io*
Sono stato.

Per il mio padre pregavo al mio *Dio*. (*EC, VI, Piazza Saint-Bon*, vv. 9-10)

O ancora il rimorso e l'insoddisfazione di sé:

Un tempo di vita *ho perduto*
A travestirmi a scherzare
Sicuro che dietro ogni maschera
L'altro che ero restasse
Paziente ad aspettare. (*Mimesi*, vv. 32-36.)⁹⁴

Altrove è invece la persecuzione onirica, come in *La resurrezione della carne*:

Io piango le tue lacrime, io atterrisco
D'angoscia nel sonno: perché *tu*
Mi guardi, minacci un castigo? (*EC, VIII, La resurrezione della carne*, vv. 31-33)

Come osservava Gian Luigi Beccaria analizzando la poesia *Crecida* di Blas de Otero «l'ossessione [si traduce] in una contravvenzione alla convenzione metrica del ritmo fluente, e in una esaltazione della rottura e della pausa».⁹⁵

Nei frangenti testuali citati la tensione poetico-sentimentale diviene dunque infrazione della norma metrica, denunciando e insieme sottolineando una situazione emotivamente significativa.⁹⁶ Così avviene anche ne *L'intelligenza col nemico*:

arretra senza
flettere l'arco del solstizio...
È aperta
La chiesa solo il sabato al *tardivo*
Penitente;
Già spenta, quando appare, la cometa. (*L'intelligenza col nemico*, vv. 4-8)

In questi versi un'evidente *mise en relief* è ottenuta grazie all'a-capo interno al verso (v. 4), con i puntini di sospensione che creano un tempo vuoto nell'endecasillabo, preparan-

⁹² Si presti attenzione anche all'uso del verso a gradino, che isola un termine semanticamente centrale, caricandolo di una intonazione quasi esclamativa.

⁹³ Carlo Ossola, *Metrica e semantica in Giovanni Giudici*, cit., p. 250.

⁹⁴ Facciamo notare come in questi di momenti di tensione la sintassi si faccia ellittica, con accumuli verbali senza punteggiatura.

⁹⁵ Gian Luigi Beccaria, *L'autonomia del significante*, cit., p. 61.

⁹⁶ Si veda Edoardo Esposito, *Il verso*, cit., p. 113, con l'analisi *ivi* riportata dei versi di Hugo, proposta originariamente da Grammont e ripresa da Viktor Žirmunskij in *L'«enjambement»*, cit., pp. 189-190. Un simile uso dell'*enjambement* è messo in evidenza da Mario Fubini (in un passo che abbiamo già citato) rispetto ai versi del Tasso. Cfr *supra*, nota 91.

do l'attenzione del lettore all'epigrammatica sentenza finale, che decreta l'esclusione esistenziale del protagonista. Molto forte è la sottolineatura semantica dell'aggettivo *tardivo* (v. 6), in *contre-rejet*, e del sostantivo associato *penitente*, in rigetto (v. 7), termini definitivi della condizione dell'io poetico; il sostantivo occupa da solo una misura versale eccezionalmente contratta, quella di un quadrisillabo, un vero e proprio *unicum* in un componimento di strofe lunghe costituite completamente di endecasillabi tradizionali. Il nome ottiene anche immediata *repercussio* ed eco fonica - ad incrementarne la centralità tematica e la pregnanza semantica - dalla quasi-rima *penitente : spenta* (vv.7-8).

8. Enjambements 'teatrali'

L'*enjambement* giudiciano è però anche fortemente connotato in senso drammatico. Esso costituisce cioè uno degli elementi centrali di un contesto teatrale,⁹⁷ coerentemente con la presenza di una maschera dell'io-*fictus* autoriale, di personaggi, di inserti di discorso diretto o riportato e fraseologie dell'oralità, frequente deissi - specie in apertura di poema, ad 'indicare' e delineare la 'scena' - e un alto tasso di presenza pronominale.⁹⁸ L'inarcatura cioè, come già nei testi palazzeschi o nelle prosopopee caproniane degli anni cinquanta (ma la radice ultima è dannunziana)⁹⁹ costituisce una marca di oralità e di teatralità; è uno stilema che ben s'addice a una poesia «che tende spesso alle forme dell'*oratio*, fatta per essere recitata più che per essere letta».¹⁰⁰ L'*enjambement* si aggiunge dunque al novero dei "segnali di oralità" individuati da Rodolfo Zucco:¹⁰¹ rime, rime interne, versi a gradino (*a-capo* interni), barrette orizzontali, bianco tipografico, versi isolati, stacchi strofici, maiuscole, corsivi etc.

Attraverso questi fatti formali la metrica 'imita' l'oralità della lingua, mima degli effetti di voce. Ma non si tratta solo di espedienti di 'teatralità' o, come osserva Rodolfo Zucco, del suggerimento quasi pedagogico del giusto *modus* della lettura ad alta voce: il poeta

⁹⁷ Sulla natura teatrale delle poesie de *La Vita in versi* insiste Fernando Bandini, nella sua introduzione alla raccolta mondadoriana delle poesie di Giudici edita nel '75. Egli parlava di «qualità teatrali, quasi da sceneggiatura del linguaggio di Giudici» (Fernando Bandini, *Introduzione* a Giovanni Giudici, *Poesie scelte*, Mondadori, Milano, 1975, p. 15).

⁹⁸ Da più critici è stata segnalata - e variamente definita - questa frequenza dei pronomi personali, anch'essa coerente alla presenza di personaggi-maschere (autobiografiche e non), sulla 'scena' poetica. Ad esempio Gatto ha parlato di «mischia pronominale», mentre Ossola di «disseminazione» e «balbettamento» pronominale. Si veda Carlo Ossola, *Metrica e semantica in Giovanni Giudici*, cit., pp. 251-252. Laura Neri, nella sua analisi retorica di *Una casa a Milano*, indica nell'uso dei pronomi - personali e possessivi - uno dei tratti formali che segnalano la ritrovata «centralità dell'io» nella poesia di Giudici (Laura Neri, *Vittorio Sereni, Andrea Zanzotto, Giovanni Giudici*, cit., pp. 19-21).

⁹⁹ Lo si documenta in Paolo Giovannetti e Gianfranca Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, cit., pp. 199-201. Con Caproni Giudici condivide ad esempio il ricorso a versi a gradino, di cui Rodolfo Zucco ha documentato un'origine teatrale, individuabile ad esempio nelle tragedie alferiane. Si veda Rodolfo Zucco, *Versi "a gradino" nel primo Caproni*, «Istmi», n. 5-6, 1999, pp. 125-152. Con le poesie di Palazzeschi, invece, quelle di Giudici condividono anche la disinvoltura delle spezzature, la rima facile e ridotta a clausola (senza funzione demarcativa), l'a-capo arbitrario e imprevedibile, l'effetto contrappuntistico dato dal dilatarsi e dal contrarsi della misura sillabica del verso. Tutti artifici formali che sortiscono effetti di teatralità discorsiva e un'impressione di oralità. Si veda a proposito Paolo Giovannetti e Gianfranca Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, cit., pp. 199ss.

¹⁰⁰ Fernando Bandini, *Introduzione*, cit., p. 16.

¹⁰¹ Si veda Rodolfo Zucco, *Rima, rima interna, enjambement*, cit.

Giudici immette il timbro della sua voce nel dettato, cosicché la scrittura reca la traccia della sua pronuncia.¹⁰²

Al di là della scrittura si avverte il valore comunicativo che il poeta vorrebbe affidato all'intonazione, al gesto.¹⁰³

Nel testo è «incorporata la voce del poeta».¹⁰⁴ Si considerino i versi che chiudono *Sperimentale*:

«Dimmi – e se
fosse tutto sbagliato?» (*Sperimentale*, vv. 19-20)

Più propriamente, avremmo dovuto parlare di 'verso', in quanto si tratta di un endecasillabo trans-versale, cioè di un endecasillabo regolare 'de-strutturato' su due versi ed interrotto al suo interno dal trattino e dall'incartatura. È un frammento di discorso diretto, una domanda che resta tragicamente sospesa nel vuoto, a gettare un'ombra di pessimismo inquietante sulle sorti dell'inchiesta umana e poetica dell'io monologante. Notiamo la cesura creata dalla barretta orizzontale e l'innaturalità e la forza della pausa di fine verso, che rende tonica la congiunzione *se* in *contre-rejet*, separata dal verbo dall'*enjambement*: è una pausa «irrazionale»,¹⁰⁵ come se la voce recitante si interrompesse *ex-abrupto* davanti al sorgere della disperante ipotesi del fallimento, per la trafittura improvvisa del dolore originato dal dubbio.

Ecco qui di seguito un ulteriore esempio di interruzione recitativa della linea versale, di pausa enfatica di un'ipotetica voce recitante:

C'è

Chi mi crede un mercante intento ai traffici (*L'intelligenza col nemico*, vv. 30-31)

Il monosillabo tronco in cima di verso, semanticamente non autonomo, è evidenziato dal gradino¹⁰⁶ e dal bianco tipografico; la particella compare dopo cesura forte, un punto fermo dopo la decima posizione di un endecasillabo che ne isola l'ultima sillaba. Si verifica così un cambio di intonazione nella lettura, la sottolineatura dell'arsi: l'accento finale

¹⁰² Varie sono le testimonianze di recitazioni – soprattutto in privato – dei propri versi da parte di Giudici. Ad esempio in Giulio Ferroni, "To invento questo inizio al mio finire", «Hortus», cit., p. 90; e in Gianfranco Folena, *Un cambio di cavalli*, cit., p. VII: «La sera, in mezzo a studenti attenti e allegri, Giudici leggeva poesie sue [...]. Conobbi comunque direttamente il genio aedico di Giudici, la sua propensione all'oralità sia pure poeticamente straniata e a un recitativo forte seppur dimesso d'apparenza; scoprii con particolare interesse la sua singolare vocazione prosodica». Un particolare molto significativo riportato da queste testimonianze è che la pronuncia giudiciana era molto attenta all'aspetto prosodico e metteva in risalto la melodicità del suo verso, che acquistava grazie ad essa singolare memorabilità.

¹⁰³ Fernando Bandini, *Introduzione*, cit., p. 16.

¹⁰⁴ Paolo Giovannetti e Gianfranca Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, cit., p. 201: «[il testo] sembra aver incorporato la voce del poeta, la sua personalissima pronuncia di un discorso che in molte sue parti può apparire – e in effetti è – prosastico».

¹⁰⁵ Come *supra* utilizziamo qui un'espressione che deriva da Mario Fubini, *Metrica e poesia*, Feltrinelli, Milano, 1962, p. 40.

¹⁰⁶ Nella poesia contemporanea l'*a-capo* interno sottolinea sovente una «intermittenza logica». Si veda, in merito, Paolo Giovannetti e Gianfranca Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, cit., p. 189.

del verso si prolunga grazie all'incartatura, la sua eco si dilata e solleva l'attesa di completamento logico nella mente del lettore,¹⁰⁷ che viene come 'avvertito' del rilievo della frase. La dichiarazione dell'io-poetico assume centralità nel discorso ed inedita potenza espressiva e comunicativa.

9. Enjambements 'visivi'

Si consideri il seguente esempio:

Emerse senza rumore dall'antro
Semibuio. (EC, VIII, *La resurrezione della carne*, vv. 1-2)

Potremmo definire un *enjambement* così funzionalizzato e valorizzato come un *enjambement* 'visivo'. Esso è cioè dotato di una funzionalità icastico-rappresentativa: l'incartatura, grazie all'intonazione sospensiva richiesta nella sua esecuzione, costringe il lettore a soffermarsi sull'immagine descritta, a visualizzarla, ad approfondirla con un sovrappiù di immedesimazione. Le immagini scorrono così in una sequenza rallentata dall'interruzione del flusso sintattico, oltre che dalla presenza della rima (*dicevo : vedevo*, vv. 1-2) e dall'accumulo asindetico (*lontanissime, in piedi, a braccia conserte*, v. 4). Il poeta ci fa 'vedere':

Sempre, sì – mi dicevo

E le vedevo
Alla distanza del tempo rimpicciolire
Lontanissime, in piedi, a braccia conserte
Su quelle stesse soglie, o leggendo gli stessi giornali
Crollando il capo, scuotendo gli stessi grembiali,
di nero o di grigio vestite e decisamente
fuori moda. (EC, VII, vv. 1-8)¹⁰⁸

La spezzatura è utilizzata per «porre in risalto ed intensificare e rafforzare, come ritagliandole, le diverse e successive immagini».¹⁰⁹ In *Viani, Sociologia del calcio* compare un simile utilizzo dello stilema:

¹⁰⁷ «Tou se réduit à ceci: tandis que dans les vers ordinaires on laisse tomber la voix à la fin de chaque vers, la voix reste soutenue et suspendue à la fin de ceux qui enjambent; par là est réveillée l'attention de l'auditeur, qui reste dans l'attente tant que dure la pause; puis comme la voix n'a pas baissé, elle doit, pour le rejet, augmenter d'intensité ou changer d'intonation» (Maurice Grammont, *Le vers français: ses moyens d'expression*, Delagrave, Paris, 1947, pp. 35ss.; corsivo nostro).

¹⁰⁸ L'effetto di rallentamento e di *mise en relief* è rafforzato anche da rime, rime interne ed assonanze, che inducono pause impreviste nella lettura; esse forzano così il lettore a fermarsi, a visualizzare i segmenti della narrazione, mettendone a fuoco le immagini.

¹⁰⁹ Dámaso Alonso, *Garcilaso e i limiti della stilistica*, in *Saggio di metodi e limiti stilistici*, Il Mulino, Bologna, 1965, p. 39. L'affermazione del critico è ivi riferita al ricorso alla tecnica dell'*enjambement* nel sonetto *Al Sonno* del Della Casa. In un senso simile Morier parla di una funzione 'visuale' dell'*enjambement*, ad esempio nel caso in cui esso «mima un percorso tortuoso o un moto dello sguardo». Si veda Aldo Menichetti, *Metrica italiana*, cit., p. 503. Anche Antonio Pinchera spiega come l'incartatura determini «un ideale prolungamento» del verso, «un'interna dilatazione del ritmo, in cui l'immagine si proietta come amplificata nella dimensione del tempo o dello spazio» (*La Metrica*, cit., p. 54).

altra spina è nel *profondo*
del quotidiano servire. (*Viani, Sociologia del calcio*, vv. 70-71)

L'*énjambement* causa la marcatura dell'*ictus* su *profondo*, l'indugio della voce leggente su questa parola (lunga, e di lenta esecuzione anche per il nesso consonantico nasale + dentale) in fine-verso, che la cesura metrica isola separandola dal relativo complemento di specificazione in rigetto. La pausa sintattica costringe il lettore a soffermarsi, a visualizzare l'immagine metaforica della spina che affonda nel tessuto vitale dell'esistenza, ed atardarsi nella sua contemplazione.¹¹⁰ In un certo senso l'accento calcato dalla voce sulla parola *profondo* fa 'sentire' proprio l'affondare della *spina* in profondità nel tessuto vitale dell'esistenza quotidiana.

Simili implicazioni stilistico-espressive sono determinate dall'uso dell'inarcatura nei versi seguenti:

Emerse senza rumore dall'*antro*
Semibuio di **semi**luce: non
Luce di lampada. (*EC, VIII, La resurrezione della carne*, vv. 1-3.)

L'immedesimazione di chi legge procede per sensazioni graduali e immagini successive: *antro/ semibuio di semiluce*. Essa è ottenuta tramite l'uso anaforico dell'omeoacro: *semi*buio, *semi*luce. Ma vi concorre anche l'*énjambement*: l'attenzione scorre lungo la linea versale e si sofferma sulla parola bisillabica di misura trocaica e di lettura lenta per l'arduo triplice gruppo consonantico *aNTRo* (+ -) in posizione di rima, per poi trapassare rapidamente su *semibuio*, quadrisillabo con ritmo di peone III (- - + -) reiterato dal termine seguente *semiluce* (- - + -). L'intonazione sospensiva nell'esecuzione dei versi *enjambants* dà un impulso alla graduale visualizzazione mentale, in un progressivo incremento di visione di questo antro dalla luce crepuscolare. Il lettore vi può 'entrare', immedesimandosi con l'atmosfera del racconto. L'evocazione dell'*antro semibuio* è come ritardata e moltiplicata dalla scissione in due del sintagma; ognuno dei due termini e delle due sensazioni visive recupera autonomia.

Ecco, nella stessa poesia, come l'inarcatura contribuisce a mettere a fuoco per immagini, 'fermo-immagine' successivi, l'inquietante apparizione del personaggio fantasmatico, resa in sintassi paratattica e, di nuovo, in un procedere accumulativo:

da me si distolse, guardò le pareti,
fetide di croste, di segni osceni - levò
le mani in alto, appoggiò sulle palme,
si accostò al muro coi denti... (*EC, VIII, La resurrezione della carne*, vv. 36-39)

Efficace soprattutto la messa in rilievo alla fine del verso 2 della parola ossitona *levò*: l'immagine resta sospesa sul silenzio che segue al verso che, in quanto tronco, si chiude

¹¹⁰ Nota Mario Fubini - in alcuni versi del Tasso - la capacità dell'*énjambement* di creare un 'fermo-immagine' che permette al lettore di 'visualizzare'. Il critico analizza, per esempio, i versi in cui Tancredi è rapito dalla visione di Clorinda, in cui nella sospensione data dall'inarcatura sembra fissarsi sulla pagina uno sguardo rapito dalla contemplazione: «Egli midolla; ed ammirò la *bella / sembianza*, e d'essa si compiacque e n'arse» (*L'«énjambement» nella «Gerusalemme Liberata»*, cit., pp. 422-423).

con un tempo vuoto, come se fosse una battuta vuota di uno spartito.¹¹¹ In questo modo all'azione viene data enfasi; in termini metaforici, è come se una 'diapositiva' fermasse e consentisse di mettere a fuoco il gesto del personaggio di alzare le mani verso l'alto (vv. 3 e 4).

10. Sospensione del discorso e distassia onirica

Un caso interessante di *enjambement* con implicazioni stilistiche è quello in cui questa figura coopera alla creazione di una «distassia» e di una sospensione che Carlo Ossola definisce «onirica».¹¹² Fa osservare il critico che l'uso della spezzatura segnala, in alcuni componimenti, l'emergere del tema del sogno,¹¹³ dell'irrequietezza nell'inconscio, che si riversa sulla pagina con movimenti sintattici sbilanciati e sospesi. In simili frangenti testuali l'incarcatura compare in combinazione con altre costanti formali. Ad esempio incisi, versi a gradino; oppure l'accumulo di gerundi,¹¹⁴ o più in generale verbi ai modi indefiniti che segnalano «l'impossibilità di un compimento qualsiasi dell'enunciato, la sua sospensione a ipotesi onirica».¹¹⁵ Si può notare inoltre negli esempi seguenti l'uso di avverbi modali in sede di rima con funzione straniante,¹¹⁶ che alludono alla confusione interiore del personaggio protagonista, all'automatismo dell'esistenza alienata;¹¹⁷ soprattutto si evidenzia come siano frequenti in questa posizione quelli in '-mente'.¹¹⁸ Altro fattore evidente è una disseminazione di deittici e pronomi personali che «aggroviglia il *ductus* sintattico» denunciando anche a livello di significante la crisi dell'io.¹¹⁹

Ecco un esempio significativo, tratto dalla sezione *L'educazione cattolica*:

¹¹¹ Ci rifacciamo a una concezione temporale e non sillabico-spaziale della misura del verso come proposto da Edoardo Esposito: «una sillaba accentata non seguita da una atona (parole tronche) *richiede* una pausa dietro di sé, uno "spazio d'eco" che consenta alla vibrazione – privata della possibilità di «appoggiarsi» all'atona seguente – il tempo necessario a smorzarsi» (Edoardo Esposito, *Il verso*, cit., p. 54). Esposito riporta ivi anche l'osservazione di Giuseppe Sansone in merito: «In prospettiva melodica, il grado zero dopo una tronca finale è fittizio visto che l'inevitabile pausa dopo di essa (anche ove vi sia *enjambement*) equivale a una sillaba inarticolata ma aritmicamente esistente, così come, per converso, il bisillabo postonico finale si riduce a un solo tempo fonoritmico» (Giuseppe Sansone, *Per un'analisi strutturale dell'endecasillabo*, «Lingua e stile», n. 2, 1997, pp. 179-180).

¹¹² Carlo Ossola, *Metrica e semantica in Giovanni Giudici*, cit., p. 253.

¹¹³ Concorde l'osservazione di Marco Forti, che sottolinea come la «comparsa del sogno» sia evidenziata da una «slogatura sintattica del discorso» (Marco Forti, *Ancora per Giudici: «Autobiologia»*, in Id., *Le proposte della poesia e nuove proposte*, Mursia, Milano, 1971, p. 335). Anche Fernando Bandini associa «onirismo» giudiciano ed effetti di 'straniamento' ottenuti a livello metrico e sintattico mediante figure di *constructio* (Fernando Bandini, *Introduzione*, cit., p. 462).

¹¹⁴ «L'inclinazione di Giudici a tramare le sue strutture narrative attraverso l'iterazione dei gerundi» (Fernando Bandini, *Introduzione*, cit., p. 462). Si veda anche Carlo Ossola, *Metrica e semantica in Giovanni Giudici*, cit., p. 257.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ *Ibidem*: «L'attestazione dell'avverbio [...] lungi dal certificare le modalità del nostro 'fare' quotidiano, ne proietta la ritualistica immotivazione, accentua il ritmo di marionette che si ripetono nella danza della *vanitas*».

¹¹⁷ Osserva Carlo Ossola: «è difficile trovare nel nostro Novecento un uso così 'marcato' dell'avverbio» (*Metrica e semantica in Giovanni Giudici*, cit., p. 256, nota 33). Per una simile «sperimentazione onirica» del suo impiego, il critico rimanda a Palazzeschi e Campana (*Ibidem*).

¹¹⁸ Si rintraccia quest'uso nei testi seguenti: *EC*, XVI, *Il profilo*, v. 4 (*decisamente*), v. 18 (*astutamente*); *EC*, VII, v. 7 (*decisamente*); *EC*, VIII, *La resurrezione della carne*, v. 5 (*probabilmente*), v. 27 (*perfettamente*).

¹¹⁹ Carlo Ossola, *Metrica e semantica in Giovanni Giudici*, cit., p. 252.

O **leggendo** gli stessi giornali
Crollando il capo, **scuotendo** gli stessi grembiali,
di nero o di grigio vestite e decisamente
fuori moda. (*EC, VII*, vv. 5-8)

Ci sembra significativo notare come i versi del componimento, dedicato al tema dello scorrere del tempo, siano (quasi) tutti dinamicamente, ‘concitatamente’ *enjambants*. Soffermiamoci su un passaggio in particolare:

[...]
quieta ubbidiente e dimessa passò
la mia età infantile. (*EC, VII*, vv. 12-13)

La parola tronca (*passò*) in *contre-rejet*, sospesa dall’intonazione, evoca l’estinguersi della prima età della vita. L’inarcuratura, stilema in sé ‘vuoto’ ed ‘inespressivo’, pura forma, nell’interazione tra il livello contenutistico-tematico e quello formale si carica qui di implicazioni stilistiche e di effetti espressivi, «si colora [...] del significato e del tono del contesto in cui è compresa»:120 coopera alla descrizione di una realtà sfuggente, mima, mediante l’«esitazione ritmica» un «rapido dileguare».121

A un livello più generale lo «sfasamento metrico-sintattico»122 è stato interpretato come il correlativo formale di una certezza sull’esistente costantemente messa in dubbio: come se l’ambiguità esecutiva, la lettura sospesa dell’inarcuratura proiettasse una luce di dubbio sulla cosa rappresentata, ottenendo un effetto di straniamento; come se si mettesse in discussione la solidità del reale e dei rapporti umani, dandoci la misura dell’*impasse* gnoseologica dell’io poetico:

È in sostanza la trasformazione dello sfasamento ideologico-semanticò (incapacità di riconoscimento dell’alterità) in *glissement* metrico, come se fosse quest’ultimo quell’«inarcuratura onirica» che impedisce il districarsi dall’incubo.123

Si considerino i seguenti versi giudiciani:

La *mia*

Stessa vita precipita con lui. (*La caduta del ciclista*, vv. 8-9)

Per trattenermi non ho più che *me*
Vivo al fondo del luogo vulnerabile. (*Il ventre della lucertola*, vv. 36-37)

¹²⁰ Aldo Menichetti, *Metrica italiana*, cit., p. 503

¹²¹ Cfr. quanto osserva Gian Luigi Beccaria a proposito di un *enjambement* con parola tronca in fine-verso nella pascoliana *Alba*: «*e fu / giorno*»: «L’esitazione ritmica tra *fu* e *giorno* è come una sorta di equivoco semantico; soltanto quando si passa al verso successivo i si rende conto che il termine staccato (il “*fu*” che sta a significare il rapido dileguare della rondine nel cielo e non ancora il sorgere del giorno) ha un prolungamento di senso successivo che non è quello che si prevedeva» (*L’autonomia del significato*, cit., pp. 63-64).

¹²² Cfr. Carlo Ossola, *Metrica e semantica in Giovanni Giudici*, cit.

¹²³ Ivi, p. 254.

Fa notare Rodolfo Zucco, all'interno della produzione di Giudici, casi come questi, in cui l'*enjambement* separa aggettivo possessivo in punta di verso dal il suo sostantivo, rigettato nella linea seguente; oppure la spezzatura compare tra un verbo gnoseologico e il suo oggetto. In entrambi i casi è messa a fuoco un'istanza di possesso, di conoscenza e di rapporto che è negata, impossibilitata: il «desiderio di appropriazione sulle cose [...] nella dichiarata impotenza del soggetto».¹²⁴ Il critico si riferisce in particolare a *La Bovary c'est moi*, in *Autobiologia*, il cui tema è «la presenza continuamente messa in dubbio e negata dell'oggetto d'amore»:

Mi interrogo *se tu sei*
Gioco burla o passione irreversibile.¹²⁵

Commenta Zucco:

[L'*enjambement* offre] alla voce monologante esecutrice del testo la possibilità di un'esitazione in cui trovi spazio il dubbio sulla stessa realtà della persona amata [...]. Ad essere continuamente riaffermato è il dubbio, l'assenza, il nulla.¹²⁶

In questo modo è consapevolmente attivata da parte dell'autore una potenzialità stilistica dell'*enjambement*, che è quella di originare ambiguità semantica:

L'*enjambement* fa emergere ed esalta l'ambiguità e l'indeterminatezza del messaggio. [...] La determinatezza oggettiva della parola posta nella sede polare di fine verso è in funzione dell'indeterminatezza reale del messaggio.¹²⁷

Vediamo, ancora una volta, che «il metro, che porta un'alterazione nell'ordine e nella scansione delle parole, costituisce una risorsa di arricchimento poetico».¹²⁸

¹²⁴ Laura Neri, *Vittorio Sereni, Andrea Zanzotto, Giovanni Giudici*, cit., p. 69: «L'insistenza spesso ossessiva dell'aggettivo possessivo di prima persona, mentre mostra il desiderio di appropriazione sulle cose, ne svela la valenza antifrastica, nella dichiarata impotenza del soggetto».

¹²⁵ *La Bovary c'est moi*, in *Autobiologia*, vv. 10-11.

¹²⁶ Rodolfo Zucco, *Rima, rima interna, enjambement*, cit., pp. 236-237.

¹²⁷ Gian Luigi Beccaria, *L'autonomia del significante*, cit., p. 64. Il critico si rifà qui, sulla scorta di Empson, a una concezione del fatto poetico che ha nell'«ambiguità» il suo carattere specifico, la sua «proprietà intrinseca e indelebile» (*Ibidem*).

¹²⁸ Rodolfo Zucco, *Rima, rima interna, enjambement*, cit., p. 237.