

PER UN COMMENTO DI *ENTREBESCAR* (1982) DI ROSSI PRECERUTTI

Davide Belgradi

Università degli Studi di Udine

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1662-9981>

ABSTRACT IT

Il saggio propone un'anticipazione dell'edizione critica commentata di *Entrebescar* (1982) di Roberto Rossi Precerutti, di futura pubblicazione. Dell'edizione sono state selezionate nove poesie tratte dalla prima sezione del libro che possono essere considerate una sorta di micro-sequenza interna, capace di mostrare le peculiarità di questa sezione in cui a essere centrale è il concetto di disseminazione di Derrida. Il commento è corredata di un cappello metrico e dell'apparato con le eventuali varianti, e grazie ad esso si vedrà come le poesie, anche quando il significato è volutamente aperto e indecidibile, possano essere interrogate a partire dallo scavo intorno alla struttura (metrica, prosodica e sintattica).

PAROLE CHIAVE

Rossi Precerutti; *Entrebescar*; Edizione critica; Commento; Poesia contemporanea.

TITLE

For a comment of Rossi Precerutti's *Entrebescar* (1982)

ABSTRACT ENG

This paper previews a commented critical edition of *Entrebescar* (1982) by Roberto Rossi Precerutti. Nine poems from the first section of the book have been selected, and can be considered as an inner micro-series showing the relevance of Derrida's concept of dissemination in the context of the collection. The commentary is accompanied by metric notes and (when present) variants. Thanks to the commentary, the ways in which a reader can deal with this type of poetry starting from its structure (thus, the metrics, prosody and syntax) will be clear, even when the general meaning of the poems should be regarded as open and undecidable.

KEYWORDS

Rossi Precerutti; *Entrebescar*; Critical Edition; Commentary; Contemporary Poetry.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Davide Belgradi ha svolto un dottorato presso gli atenei di Udine-Trieste ed è attualmente assegnista di ricerca per il progetto PRIN 2022 "MeCo. Le forme della poesia italiana contemporanea". Si occupa principalmente di poesia italiana novecentesca e contemporanea (Rossi Precerutti, Giudici, Ceriani). Una seconda linea di ricerca, inoltre, è dedicata alla prosa novecentesca (Calvino, Landolfi, Ortese) e agli approcci critici di tipo psicoanalitico.

1. SULLA RACCOLTA *ENTREBESCAR*: CARATTERISTICHE GENERALI E CONTESTO

Il saggio propone un'anticipazione dell'edizione commentata di *Entrebescar*, libro d'esordio di Roberto Rossi Precerutti pubblicato nel significativo 1982, l'anno simbolico del neometricismo.¹ Sabrina Stroppa ne parla come di «un anno cruciale per la riemersione metrica finenovecentesca», perché è quello di composizione dell'ipersestina di Gabriele Frasca (in *Rame*, del 1984), quello di pubblicazione di *Medicamenta* di Patrizia Valduga e, per l'appunto, quello di *Entrebescar*, «la cui seconda parte è composta da sonetti di lessico provenzaleggiante».² Insomma, pur essendo attualmente la raccolta meno rappresentativa della lunga (e prolifica) carriera dell'autore, si tratta di un libro che per l'emersione neometrica è in qualche modo storico; si trova però fuori commercio ed è pressoché impossibile da reperire anche nel mercato dell'usato. A poco più di quarant'anni dall'uscita, e dopo alcuni approfondimenti critici che hanno tentato di riportare l'attenzione su questo esordio, è nata pertanto la volontà di ripubblicarlo.³

L'idea è stata sin da subito quella di dotare la raccolta di un apparato critico che comprendesse, oltre a un'introduzione generale e orientativa, anche un cappello metrico,⁴ il

¹ ROBERTO ROSSI PRECERUTTI, *Entrebescar*, Forum Quinta Generazione, Forlì 1982.

² SABRINA STROPPA, DAVIDE BELGRADI, *Microromanzi e microcosmi. La forma sestina nella poesia italiana degli anni Ottanta*, in LUCA BARBIERI, MARION UHLIG (a cura di), *Contrainte créatrice. La fortune littéraire de la sextine dans le temps et dans l'espace*, SISMEL/Edizioni del Galluzzo, Firenze 2023, pp. 87-110: 92-93. Ovviamente è sempre da ricordare come tutte queste sperimentazioni traggano impulso dal precedente esperimento zanzottiano dell'*Ipersonetto* (in ANDREA ZANZOTTO, *Il galateo in bosco*, Mondadori, Milano 1978). Su quest'ultimo cfr. anche LUIGI TASSONI, *Ipersonetto di Andrea Zanzotto. Guida alla lettura*, Carocci, Roma 2001. Per Valduga e Frasca si parla rispettivamente di: PATRIZIA VALDUGA, *Medicamenta*, Guanda, Milano 1982; GABRIELE FRASCA, *Rame*, Corpo 10, Milano 1984.

³ La collocazione “fuori dal canone” di Rossi Precerutti, che non figura in nessuna delle antologie storiche sulla poesia contemporanea, sembra recentemente confermata dalla sua assenza, anche nelle parti dedicate al neometricismo, in PAOLO GIOVANNETTI, GIANFRANCA LAVEZZI, JACOPO GALAVOTTI, *Che cos’è la metrica italiana contemporanea*, Carocci, Roma 2024. L'autore però compare nella più recente antologia critica curata da Sabrina Stroppa: cfr. DAVIDE BELGRADI, «*Struttura di separazione*: Roberto Rossi Precerutti da “Entrebescar” a “Falso paesaggio” (1982-1984), in SABRINA STROPPA (a cura di), *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, vol. II, Pensa Multimedia, Lecce 2017, pp. 57-84. Sulla sua opera si segnalano anche: ID., «*e ancora*: l'eredità dei trovatori in “Entrebescar” di Roberto Rossi Precerutti (1982), «*Per Leggere*», XXI, 41, 2021, pp. 135-155; ID., *Le prose poetiche di Roberto Rossi Precerutti: strutture e reversibilità dello sguardo nei “Fatti di Caravaggio”* (2016), «*Italian Studies*», LXXVIII, 3, 2023, pp. 376-388; SABRINA STROPPA, *I colori del buio. Sabrina Stroppa a colloquio con Roberto Rossi Precerutti*, «*Insula europea*», 10 gennaio 2022 (disponibile online: <www.insulaeuropea.eu/2022/01/10/i-colori-del-buio-sabrina-stroppa-a-colloquio-con-roberto-rossi-precerutti>; u.c. 07.07.24).

⁴ Nella scansione prosodica si seguono le norme stabilite da MARCO PRALORAN, ARNALDO SOLDANI, *Teoria e modelli di scansione*, in MARCO PRALORAN (a cura di), *La metrica dei Fragmenta*, Antenore, Roma-Padova 2003, pp. 3-123. Eventuali discostamenti vengono segnalati e motivati. In riferimento alle figure di suono, si precisa che sono state indicate tutte le rime perfette (anche interne); assonanze e consonanze sono state valorizzate quando poste in posizione marcata (ad esempio in punta di verso) e quando la loro funzione è rafforzata da elementi linguistici, sintattici o semantici. Non vengono considerate, in posizione non marcata, assonanze e consonanze di tipo meramente

regesto delle varianti (quando presenti) e, soprattutto, un apparato di note puntuale. Infatti, se è vero che – facendo riferimento alla storica distinzione fortiniana tra “oscurità” e “difficoltà” – *Entrebescar* risponde per lo più alla logica di una poesia oscura, tale oscurità non è totalmente impenetrabile.⁵ La ricerca di Rossi Precerutti in questi anni, anche (ma non soltanto) per l’influenza di una precedente lettura di *Stratagemmi* di Cesare Greppi (1979), tende a unire la predilezione per una parola poetica troubadoricamente *ric* con la lezione di Derrida sulla “disseminazione”.⁶ Con il concetto di disseminazione, da non confondersi con quello di polisemia, si intende uno statuto ontologicamente aperto dei testi letterari: questi testi si pongono come non-finiti e denunciano l’impossibilità sia di affidarsi a una parola che riproponga la supposta verità di un soggetto interiore di tipo cartesiano, sia ad una parola che condivida la fiducia (strutturalista) in un’architettura in grado di dare ordine e senso alla realtà frammentata.⁷ Il testo, quindi, volutamente avviluppato (avviluppare è la traduzione letterale del prov. *entrebescar*), si presenta anche come derridianamente aperto e indecidibile, impossibile da imbrigliare in una lezione unica.

A dire il vero ciò è valido soprattutto per la prima sezione, mentre per la seconda il testo risponde, più che altro, alla logica dell’enigma. La raccolta presenta una struttura quasi geometrica, essendo composta da 2 sezioni, la prima con lo stesso titolo del libro, *Entrebescar*, e la seconda dal titolo *Cacce formali*.⁸ Le poesie sono in tutto 34, ma è più corretto parlare di 36 poesie: infatti, se nella sezione *Entrebescar* ci sono 18 componimenti anisosillabici e pluristrofici, *Cacce formali* è composta da 15 sonetti endecasillabici

desinenziale. Con il termine “assonanza”, oltre alla sua accezione perfetta (del tipo -àcca : -àtta), si intende in senso estensivo anche quella che Menichetti (*Metrica italiana*, Antenore, Padova 1993, p. 518) chiama “assonanza tonica”, soprattutto se rafforzata dall’identità della consonante/del gruppo consonantico (ad es.: -àta : -àto). Il caso opposto, quello che implica una corrispondenza significativa o in posizione marcata di due parole che differiscono per la vocale tonica ma sono identiche da lì in poi (del tipo -ùmi : -àmi), viene incluso tra le “consonanze” (così Menichetti, che ricorda come la consonanza propriamente detta possa combinarsi con quella che precedentemente aveva definito “assonanza atona”; cfr. ivi, p. 519). Infine, si segnalano all’interno della nota metrica anche eventuali figure di suono che coinvolgono globalmente il componimento o un intero verso, come le allitterazioni e, in generale, figure di ripetizione.

⁵ Cfr. FRANCO FORTINI, *Oscurezza e difficoltà*, «L’Asino d’oro», II, 3, 1991, pp. 84-88.

⁶ Cfr. CESARE GREPPI, *Stratagemmi*, Società di poesia-Guanda, Milano 1979.

⁷ Il rimando è a JACQUES DERRIDA, *La disseminazione*, Jaca Book, Milano 1989 (ed. or. «Critique», 261, février 1969; 262, mars 1969).

⁸ Il titolo è criptocitazione dell’opera tardo cinquecentesca di Valerio di Saluzzo della Manta, il *Libro delle formali caccie*. Si tratta di un’opera ancora mai data alle stampe, ma di cui è possibile visionare il manoscritto all’Archivio Storico di Torino (collocazione: ms. Ja.VIII.1); un secondo (e ultimo) testimone conosciuto dell’opera è inoltre conservato, sempre a Torino, nella Biblioteca Reale, ma si tratta di una più tarda copia ottocentesca (collocazione: ms. Saluzzo 657).

canonici e da un ultimo sonetto, il sedicesimo, con due varianti aggiuntive.⁹ Conteggiando anche le due variazioni, dunque, i componimenti diventano 36: 18 per ogni sezione.

Qui si propone un’anticipazione del commento di nove testi, tutti tratti dalla prima sezione, e la scelta non è casuale. Infatti, i 18 componimenti della sezione *Entrebescar* rappresentano in qualche modo un caso limite per chi si occupi del commento di poesia contemporanea. Come detto, la natura semanticamente aperta dei componimenti, messa in atto soprattutto attraverso il lavoro sulla sintassi, è una specifica caratteristica di questa prima parte del libro: l’autore non vuole lasciare al lettore nessun appiglio certo, nemmeno quello rappresentato dalla confortante sicurezza di un circuito metrico chiuso. I testi, però, non appartengono alla poetica del *non-sense* e, pur negli elementi di costitutiva (e non parafrasabile) oscurità, possono essere parzialmente chiariti e interrogati. Chi legge, tuttavia, deve accettare di ricercare i brandelli di senso lì dove l’autore li nasconde intenzionalmente: nella struttura. È da lì che i componimenti si mostrano accessibili e, talvolta, vertiginosi, intendendo “vertigine” come un duplice effetto di godimento e terrore dato da quei giochi che Roger Caillois raccoglie nella definizione di *ilinx*.¹⁰ I componimenti di *Entrebescar* sembrano infatti dei dispositivi vertiginosi, capaci di innescare nel lettore (o nel commentatore) un doppio effetto di terrore e di godimento, un sentimento di caduta di fronte all’impenetrabilità del significato, e uno di esaltazione quando al contrario l’ingegno riesce a superarla e ad accedere a un possibile senso.

Il commento, pertanto, non vuole garantire un accesso definitivo ai versi, che rimarranno parzialmente oscuri, ma intende, da una parte, rivendicarne la leggibilità e, dall’altra, proporre un’indicazione di metodo.

2. SUI MOTIVI DELLA SELEZIONE: IL FANTASMA DELLA “SESTINA”

La prima sezione, come detto, non presenta poesie in metrica chiusa. Tuttavia, si deve sottolineare che tutta la raccolta – compresa questa prima metà – può suscitare nel lettore un “presentimento della sestina” su cui è utile ragionare. È bene chiarirlo: non ci sono delle vere e proprie sestine liriche, ma non sembra inopportuno parlare di un presentimento quasi fantasmatico della forma. In parte, probabilmente, questo è un vizio da imputare al lettore contemporaneo, che avendo preso dimestichezza con l’ampissimo uso della sestina fatto da Rossi Precerutti negli ultimi trent’anni, tende a cercare nelle origini

⁹ Si tratta di due quartine aggiunte al sonetto e numerate separatamente in numeri romani; il titolo è appunto *Tre variazioni sulla neve*, a rimarcare la volontà di considerare tripartita l’ultima poesia.

¹⁰ Cfr. ROGER CAILLOIS, *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*, a cura di Pier Aldo Rovatti, Giampaolo Dossena, Bompiani, Milano 1995, pp. 40-43 (ed. or. Gallimard, Paris 1958).

i segni e i sintomi di ciò che si vedrà accadere negli sviluppi.¹¹ Però, una volta eliminato dalla lettura questo pregiudizio retrospettivo, si possono osservare due innegabili punti complementari: 1) nella prima sezione è possibile individuare diversi componimenti monostrofici di 6 versi che paiono evocare quello che Sabrina Stroppa definisce un «andamento da sestina» (relativamente a un esempio novecentesco molto distante anche nel funzionamento ma significativo come quello di Beppe Salvia);¹² 2) i sonetti della seconda sezione, che paiono formarsi con la ricombinazione di un numero relativamente basso ed incredibilmente ricorsivo di tasselli lessicali, replicano in qualche modo l'effetto ossessivo del “cerchio incantato” generato dal meccanismo della *retrogradatio cruciata*.¹³

Relativamente al primo punto, nella sezione *Entrebescar* ci sono cinque testi costituiti esattamente da 6 versi, ed è particolarmente significativa la triplice sequenza di [4]-[6] (gli altri due sono [11] e [18], ma quest'ultimo vede una ripartizione in due terzine ed è il meno coerente con gli altri, tutti monostrofici). Se però consideriamo anche il titolo di [1] (*Conja*), che, come si evince dal commento, è parte centrale del significato complessivo, il conteggio sale a sei componimenti; se invece escludiamo le citazioni interne esplicite di [7] 1, [9] 1 e [12] 4-5, che sono incastonate nel tessuto poetico ma che conservano un'aura di alterità rispetto agli altri versi, il conteggio sale addirittura a nove componimenti totali: appunto i componimenti di cui qui si propone la lettura.

In ogni caso, si può parlare di un numero percentualmente significativo di testi che insinuano il sospetto di una stanza di sestina. A rafforzare questo sospetto, come detto, è un particolare andamento che qui è garantito dalla sintassi. Infatti, se ciò che è distintivo della sestina lirica è la ferrea successione metrica delle parole rima, una successione che in questa sezione non si può in alcun modo scorgere, è altresì vero che proprio in virtù del meccanismo della *retrogradatio cruciata* la sintassi della forma-sestina tende a risultare fortemente riconoscibile. Infatti, per piegare il componimento al rispetto delle parole-rima in un numero prestabilito di sillabe per verso, è chiaro che la sintassi dovrà essere estremamente elaborata e in grado di creare quello «spazio “tutto-legato” in cui le parole-rima acquistano un peso, innanzitutto semantico, altrimenti impensabile».¹⁴ A crollare per primi sono, evidentemente, i termini sincategorematici, soprattutto i connettivi linguistici, mentre lo stile denso tenderà a far prevalere l'alta frequenza di

¹¹ Si vedano, a titolo meramente esemplificativo, tre raccolte più recenti come *Un sogno di Borromini* (Puntoacapo, Alessandria 2018), *Verità irraggiungibile di Caravaggio* (Neos Edizioni, Torino 2020) o, ancora, l'ultima raccolta dal titolo *Lungo fiumi di luce* (MC Edizioni, Milano 2024), dove vi sono, rispettivamente, 10, 9 e 6 sestine liriche canoniche.

¹² Cfr. SABRINA STROPPA, DAVIDE BELGRADI, *Microromanzi e microcosmi*, cit., p. 103.

¹³ Cfr. ivi, pp. 89-92. La sestina come «cerchio quasi incantato» è definizione di GIOSUÈ CARDUCCI, *Nota alla “Notte di maggio”*, «La Domenica del Fracassa», 17 maggio 1885 (sestina accolta poi in ID., *Rime nuove*, Zanichelli, Bologna 1887, lib. V, p. LXXIII). Su questo si veda anche la ricostruzione di CARLO PULSONI, *Carducci, Canello e «Notte di maggio»*, in SAVERIO GUIDA (a cura di), *Studi provenzali 98/99*, Japadre, L'Aquila-Roma 2000, pp. 281-295.

¹⁴ GABRIELE FRASCA, *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Bibliopolis, Napoli 1992, p. 395.

sostantivi, verbi e aggettivi. Tra i tratti linguistici oggettivi si segnalano in particolare: 1) frequenti e strutturali ambiguità sintattiche (secondo un progetto, ancora di matrice derridiana, per il quale all'ambiguità della sintassi tende a corrisponderne una conoscitiva); 2) tendenza a prediligere la paratassi sull'ipotassi, o subordinazioni usate in modo frammentario o ambiguo (come nel caso delle frasi introdotte da 'se' il cui valore è generico e oscilla tra il concessivo e l'ipotetico);¹⁵ 3) alle subordinazioni implicite sono largamente preferite quelle esplicite; 4) tendenza all'iteratività di costruzioni sintattiche semplici (cfr. la concatenazione di principali in [5], e nota n. 1-6); 5) la raccolta è in generale costituita da un numero abbastanza ristretto di lessemi, che infatti si ripetono di poesia in poesia con variazione minima o sostituiti da altri appartenenti allo stesso campo semantico, tuttavia non accade mai che questi lessemi divengano rimanti perfetti in punta di verso, coerentemente con le regole della sestina.¹⁶

Poiché, come detto, il contesto grammaticale è per lo più indecidibile, non è possibile valutare con certezza i fenomeni sintattici legati all'*ordo verborum* e compararli con le caratteristiche generali delle sestine della tradizione. Ad esempio, in due versi come «così le due metà abita svelta | quest'ora che rimane» ([4] vv. 3-4), il termine «svelta» è volutamente ambiguo semanticamente, oscillando tra un valore avverbiale (e dunque con il significato di 'velocemente'), ad uno aggettivale riferito al sostantivo 'ora'; nel primo caso la disposizione sintattica sarebbe lineare, mentre nel secondo caso, al contrario, avremmo un fenomeno di inversione sintattica che anticipa la posizione dell'aggettivo e, soprattutto, ne determina la collocazione marcata in punta di verso.

Si può, tuttavia, guardare alla struttura interna delle poesie. Secondo uno studio di Galavotti dedicato alle sestine cinquecentesche, infatti, all'interno delle stanze di sestina si possono riscontrare dei «*pattern* ricorrenti nella disposizione della sintassi».¹⁷ Dalla cognizione di Galavotti emerge che il 30,37% dei testi predilige una struttura dei periodi in 3+3, ovvero in due periodi che dividono idealmente la stanza in due terzine; le altre tipologie più sfruttate sono, nell'ordine, quella delle stanze monoperiodali (o costituite da 6 versi-frase; il 26,66%), e quelle organizzate come 4+2 (l'11,11%).¹⁸ Per quanto questa corrispondenza costituisca una prova debole (in quanto la sintassi preceruttiana non consente di considerare "periodi" in senso stretto), è comunque significativo che i

¹⁵ A questo proposito, è interessante segnalare che Gabriele Frasca (ivi, p. 312) nota per le sestine di Petrarca un «progressivo trionfo delle stanze di tipo paratattico», fornendo un possibile appoggio a questa rilevata tendenza in Rossi Precerutti.

¹⁶ In altre parole, ogni verso ha sempre degli ipotetici rimanti perfetti da A ad F. Ci sono rime interne con rimanti in punta di verso, così come ci sono assonanze e consonanze (in questo caso anche tra due elementi in punta di verso), ma non vi sono mai due rimanti perfetti in punta di verso. L'unica eccezione è costituita da [18] che, come detto, pur essendo qui inclusa, non sembra perfettamente coerente con la casistica che si tenta di illustrare.

¹⁷ JACOPO GALAVOTTI, *Eperimenti sulla sestina nel secondo Cinquecento*, «Stilistica e metrica italiana», XVIII, 2018, p. 110.

¹⁸ Ivi, p. 112 (le percentuali sono ricavate dal sottoscritto).

componimenti di *Entrebescar* confermino queste proporzioni: su 9 testi, infatti, 5 si organizzano secondo un – elastico – modello 3+3 ([7], [9], [11], [12], [18]),¹⁹ 3 sono del tipo monoperiodale/6 versi-frase ([1], [5], [6]), mentre l'ultimo caso è un 4+2 ([4]).

Infine, sembra utile segnalare che alcune di queste peculiarità strutturali sembrano coerenti con un modello specificamente petrarchesco, in particolare per quanto concerne la paratassi e la preferita bipartizione delle stanze (in Rossi Precerutti solo virtuali). Infatti, Gabriele Frasca nota nelle sestine di Petrarca un «progressivo trionfo delle stanze di tipo paratattico»,²⁰ mentre da un punto di vista macrostrutturale segnala la tendenza «delle stanze a bipartirsi, e a congegnarsi dunque in due periodi».²¹

Se, alla luce di queste precisazioni sulla struttura sintattica della sestina, si rileggono i componimenti incriminati della prima sezione, ecco che forse si potrà convenire sul fatto che l'andamento ritmico-sintattico delle strofe in questione sembra quantomeno coerente con quello tipico della forma-sestina. Ciò detto, si potrà al massimo parlare di “strofe assolute”, poiché tra queste poesie non ci sono rapporti ed è come se ognuna fosse la prima strofa di una sestina lirica che non viene continuata.

Questa impressione di un “andamento da sestina” sembra confermata, come detto, soprattutto dalla seconda sezione, dove la ripetizione di pochi e pregnanti elementi lessicali, che non solo tornano internamente in ogni componimento ma tendono a legare con fitte trame di rimandi i diversi sonetti, rievoca proprio gli effetti del meccanismo della *retrogradatio cruciata*.²²

Chissà se questa presenza fantasmatica della sestina, qualora accettata, non possa anch'essa essere ricondotta a quell'effetto di “vertigine” di cui si è parlato a inizio paragrafo: nulla più del circuito chiuso della sestina lirica, d'altronde, sembra produrre a un tempo un vertiginoso spaesamento in chi legge e, dall'altra parte, confortare con la sua perfetta e magica circolarità.

Al di là della proposta di lettura, infine, si possono senza dubbio interpretare queste caratteristiche dei testi di *Entrebescar* come il primo banco di prova per le successive costruzioni delle sestine liriche: un primo avvicinamento a un modo di orchestrare la parola che può essere significativo isolare.

¹⁹ Non vanno ovviamente considerati i versi-citazione; in [9], 4 il termine in punta di verso costituisce unità ritmica con il verso successivo (ricomponendo un endecasillabo), e si comporta quindi come quei segmenti versali che Galavotti contempla tra le possibilità delle varie composizioni, senza inficiare in questo caso il 3+3.

²⁰ GABRIELE FRASCA, *La furia della sintassi*, cit., p. 312. Si tratta di una di quelle che vengono considerate le principali innovazioni petrarchesche alla forma, per cui cfr. in generale il §4.3. Da segnalare che la preferenza paratattica oppone il modello petrarchesco a quello dantesco, che al contrario si distingue per una tendenza ipotattica (cfr. ivi, p. 15 e §3.1).

²¹ Ivi, p. 205. A questa considerazione dà riscontro positivo lo studio di Leonardo Bellomo (*Ritmo, metro e sintassi nella lirica di Lorenzo de' Medici*, Libreria universitaria, Padova 2016, p. 445), che calcola per Petrarca una predilezione delle strutture bipartite 3+3 che si attesta al 51,66%.

²² Non essendo testi inclusi nella selezione, però, si rimanda il discorso all'edizione completa.

Nei successivi paragrafi vengono pertanto presentati i componimenti in questione, corredati di tutti gli apparati dell'edizione di prossima pubblicazione. Il corpo del commento presenta delle leggere modifiche rispetto alla versione completa, in quanto – in assenza degli altri testi del libro – vengono adattati o eliminati alcuni rimandi intertestuali.

3. *ENTREBESCAR* [1]

CONJA

centrata: e il resto la nuova
covata fiocando o con gusto
ai colpi iterati del gelo
risale il clivo se poi
sfibbiando s'inoltra

NOTA METRICA

Componimento di 5 versi: due ottonari (vv. 1, 4), due novenari (vv. 2-3) e un senario (v. 5). La cesura del verso incipitario porta la lettura a considerare il primo ottonario come un trisillabo più un senario. Questa frattura fa sì che il componimento acquisti una circolarità prosodica, perché il senario ricavato dal v. 1 corrisponde a quello del v. 5, e l'*enjambement* tra i vv. 4-5 induce inoltre a legare la lettura al «se poi» del v. 4, che a sua volta si costituisce idealmente come un ternario.

Rime interne tra i vv. 1-2 (*centrata : covata*) e i vv. 2, 5 (*fiocando : sfibbiando*). Assonanza nei vv. 1, 5 (*nuova : inoltra*). Consonanza nei vv. 1-2 (*resto : gusto*). Intensa allitterazione nei vv. 2-3 (COvata fiOCCandO COn gusto | ai COlpi [...]), proprio nei versi centrali della “sestina fantasma” ma, significativamente, anticipata dallo stesso titolo (COnja).

COMMENTO

Titolo: significa ‘amabile’/‘graziosa’. È appellativo riferito alla donna a cui Rossi Pre-cerutti sembra arrivare grazie al v. 19 di *Farai chansoneta nueva*, attribuita a Guglielmo IX («Qual pro i auretz, dompna conja, | si vostr’amors mi deslonja?» (leggi: ‘che vantaggio ne trarrete, amabile signora, se il vostro amore mi allontana?’).²³

vv. 1-2. *nuova | covata fiocando*: i primi due versi instaurano una preziosa associazione analogica tra l’immagine di una covata e quella di una copiosa nevicata (la neve appare anche in [7]).

²³ Cfr. ‘conge, conje’ in FRANÇOIS JUST MARIE RAYNOUARD, *Lexique Roman ou Dictionnaire de la langue des troubadours. Comparée avec les autres langues de l’Europe latine*, vol. 1 (A-C), Carl Winters Universitätsbuchhandlung, Heidelberg 1928, p. 465.

v. 1. *centrata*: il riferimento è alla donna amata implicata in modo allusivo dal titolo e che, pertanto, è il soggetto implicito che regge il verbo. La poesia (e la raccolta) apre con un paradosso: la donna amata, che viene dichiaratamente posta al centro, è in realtà una figura assente e si presenta sotto il segno della mancanza.²⁴ Il verbo che apre il componimento, inoltre, rende esplicito un valore figurativo dell'immagine inaugurale: quasi fotografico. Il soggetto è scotomizzato dalla poesia, ma la composizione figurativa allude a una messa al centro che rievoca quella di un dispositivo fotografico. ~ *resto*: soggetto dei verbi successivi. Con il “resto” si indica la residualità dell’esperienza che, come la donna amata qui soltanto allusa, la poesia ha il compito di mettere al centro nonostante la realtà la ponga ai margini.

v. 2. *covata*: la covata, oltre a essere una metafora per la neve che cade a fiocchi, ha anche la funzione di delineare un’immagine di incubazione in cui è la neve stessa, depositatasi sul suolo, a permettere la crescita e la nascita di nuova vita: si tratta della natura germogliante pronta a spuntare con il disciogliersi del ghiaccio e della coltre innevata invernale.

v. 4. *clivo*: così scritta, la parola emenda un refuso della prima edizione.²⁵ Clivo come metafora di difficoltà conoscitiva, che dev’essere appunto “risalita” e superata da tutta quella realtà che, come la donna-*conja*, è marginalizzata.

v. 5. *sfibbiando*: da ‘sfibbiare’, ‘liberare, sciogliere la fibbia’. Superata la marginalizzazione e risalito il clivo, la poesia presenta un’immagine liberatoria: il senso può liberarsi e inoltrarsi (v. 5: «s’inoltra»). La liberazione è anche quella dei germogli della vegetazione che spuntano dalla coltre di neve.

4. *ENTREBESCAR* [4]

la piega che si forma nel riflesso
splende l’unghia se caldo la rode
così le due metà abita svelta
quest’ora che rimane!
5 salda nell’ossicino quasi spegne
l’affinità sonora

NOTA METRICA

6 versi con baricentro endecassillabico: endecassillabi il v. 1 (*ictus* di 2^a-6^a-10^a), il v. 3 (2^a-6^a-7^a-10^a) e il v. 5 (1^a-6^a-8^a-10^a), a cui vanno aggiunti i due settenari, parte *a maiore*, dei vv. 4, 6 e un decasillabo, il v. 2 (1^a-3^a-6^a-9^a). Nel computare mi discosto da Praloran-

²⁴ Cfr. in questo senso DAVIDE BELGRADI, «*e ancora*», cit., pp. 145-146.

²⁵ Cfr. ROBERTO ROSSI PRECERUTTI, *Entrebescar*, cit., p. 9, v. 6: «clivio»; cfr. il regesto delle varianti.

Soldani²⁶ per l'aggettivo numerale monosillabico «due» (v. 3), che dovrebbe essere tonico ma è considerato atono per due motivi contestuali e uno ritmico-sillabico (probabilmente il più determinante). Relativamente ai motivi contestuali, il primo è che gli altri endecasillabi evitano l'accento di quarta (così come tutti gli altri versi, con eccezione dell'ultimo settenario), influenzando la lettura; il secondo è che, in questo specifico componimento, tutti gli endecasillabi sembrano strutturati su quattro accenti tonici, non cinque, e la lettura risulterebbe eccessivamente marcata. Infine, da un punto di vista linguistico «due» è una parola monosillabica circondata da due parole tronche il cui accento pesa di più e, pertanto, il suo accento si indebolisce.

Rima interna, che salda anche il legame tra i due settenari, tra il v. 4 (*ora*) e il rimante del v. 6 (*sonora*); rima interna anche tra il v. 3 (*metà*) e il v. 6 (*affinità*). Assonanze nei vv. 2, 5 (*splende*; interno verso : *spiegne*; in punta di verso) e nei vv. 1, 3 (*piega*; interno verso : *svelta*; in punta di verso). Allitterazione generale della “s”, che raggiunge il massimo di intensità al v. 5 (Salda nell'oSSicino quaSi Spagne).

COMMENTO

v. 1. *la piega che si forma nel riflesso*: la «piega» è quella dello sguardo, che nel «riflesso» di uno specchio mette a confronto l'io con l'Altro.²⁷

v. 2. *splende*: il verbo, in questo caso, è usato transitivamente. *unghia*: allusione e omaggio all'*ongla* arnaldiana, una delle parole rima de *Lo ferm voler qu'el cor m'intra*. L'ipotesi si rafforza guardando al componimento [2] 9, in cui già si alludeva a un'altra parola rima dalla stessa poesia di Arnaut (*n.d.c.*: ‘cambra’), e a ciò si aggiunga anche l'aspetto strutturale, essendo quella arnaldiana una sestina lirica, di cui i sei versi possono in questo caso sembrare una rievocazione decostruita e frammentata. L'idea dell'*ongla* è inoltre un rimando alla corporeità, da intendersi però non come sineddoche del corpo della donna, ma come riferimento a una dimensione corporea e concreta della realtà a cui si oppone una dimensione “altra”, interiore, che lo sguardo permette di connettere con il piano del reale (vv. 1-2: «la piega [...] splende l'unghia»). I riferimenti astratti agli elementi corporei sono trasfigurati da una raffigurazione mentale e interiore che, in questa divisione tra parti, suggerisce i debiti con le concezioni di un dualismo di tipo gnostico.

v. 3. *le due metà*: dell'esistenza in senso dualistico (corporeità/spiritualità) ma anche dell'individualità soggiacente all'immagine riflessa (io/Altro).

v. 4. *quest'ora che rimane*: dove il “rimanere” è da intendersi in opposizione allo “scorrere”, più che all'idea di una temporalità residua. Continuando a seguire una logica

²⁶ In MARCO PRALORAN, ARNALDO SOLDANI, *Teoria e modelli di scansione*, cit., p. 38.

²⁷ Per i rapporti di identificazione e alterità con l'immagine riflessa, cfr. JACQUES LACAN, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, in ID., *Scritti*, Einaudi, Torino 1974, vol. I, pp. 87-94 (ed. or. Seuil, Paris 1966).

dualistica, credo che l'ora «che rimane» rimandi al tempo come *kairos* (καιρός), il tempo propizio e immobile della rivelazione divina, a cui si oppone un tempo come *chronos* (χρόνος), che è il tempo fuggevole e sequenziale che domina l'azione umana.

v. 5. *ossicino*: come «l'unghia» (v. 2) rappresenta un rimando alla fisicità e alla carnalità.

v. 6. *l'affinità sonora*: forse la sonorità è quella della parola (poetica?), la cui insufficienza nel descrivere totalmente l'essenza delle cose rischia di condurre al silenzio (v. 5: «quasi spegne»).

5. *ENTREBESCAR* [5]

mente lume d'aprile lo ripassa
splende nel nodo lecca la compìta
che appare verde tutta la sprigiona
scheggia nel fianco chiama il mese nuovo
5 in largo lo ripone cola atteso
 quando per foglia pulsà in ogni poro

NOTA METRICA

Componimento di 6 versi endecasillabici con dorsale in sesta sede e una strutturazione ritmica quasi alternata.²⁸ Tutti i versi pari presentano *ictus* in entrambe le sedi di quarta e sesta, mentre i versi dispari più esterni hanno solo il perno in sesta sede. Infine, il v. 3 funge da cerniera metrica con il v. 4, presentando gli *ictus* in entrambe le sedi, come i versi pari, ma anche l'accento in seconda sede, che lo accomuna al solo v. 5.

Forte assonanza nei vv. 1-2 tra i due verbi che aprono i rispettivi versi (*mente* : *splende*), e nei vv. 4, 6 (*nuovo* : *poro*); assonanze più deboli, vista la differenza della vocale atona, nei vv. 3, 5 (*sprigiona*; in punta di verso : *ripone*; interno verso), e nei vv. 4-5 (*mese*; interno verso : *atteso*; in punta di verso).

COMMENTO

vv. 1-6. *mente... pulsà*: il lume, soggetto grammaticale, è un lume che oltre a mentire «splende», «lecca», «sprigiona», «chiama», «cola» e «pulsà»: la sequenza verbale è fit-tissima e rievoca una dimensione di potenza vitalistica che sembra anche liminalmente erotica. La poesia evoca il vitalismo primaverile ma ne connota immediatamente una natura parziale: ogni slancio è smorzato da un'idea di insufficienza.

v. 1. *mente lume d'aprile*: verso ambiguo grammaticalmente.²⁹ Per sciogliere parzialmente tale ambiguità si deve individuare in «mente» il verbo della frase, sorretto dal soggetto «lume d'aprile». Il contesto stagionale è in richiamo al *topos* dell'esordio

²⁸ Cfr. anche DAVIDE BELGRADI, «*e ancora*», cit., pp. 142-143.

²⁹ Per le possibilità esegetiche e le ragioni dell'interpretazione presente cfr. ivi, p. 142

primaverile (*début printanier*), qui però rovesciato semanticamente in quanto etichettato come menzognero.

v. 2. *splende*: il soggetto è ancora il «lume d'aprile» del v. 1. Tutta la poesia è in continuità e dialogo con la poesia [4], a questa precedente, e la spia più evidente è proprio il verbo «splende» che introduce in entrambi i componimenti il v. 2. ~ *nel nodo*: di una complessità da dipanare: forse da intendere come un punto in cui il senso si avviluppa. Il lume che «splende nel nodo», pertanto, potrebbe essere quello di un senso che si nutre della complessità. *compìta*: ‘piena, totale’. La totalità qui rievocata è sempre, a mio parere, quella del reale, che non può che essere vagheggiata, in quanto irraggiungibile.

v. 3. *che appare verde*: il verbo ‘apparire’ fa convivere ‘mostrarsi improvvisamente’ e ‘sembrare’, un’accezione che rimanda a un’immediata evidenza e una che invece prospetta il dubbio. Il «verde», invece, rimanda alla vitalità stagionale dell’avvenuta primavera, ma è anche un aggettivo che coincide con ‘acerbo’. La totalità (v. 2: «la compìta»), dunque, «appare verde» doppiamente: da una parte si mostra come vitale, e dall’altra sembra invece acerba e intempestiva.

v. 4. *scheggia nel fianco*: altro segnale di una parzialità percettiva: l’io non è nel mondo, è il mondo ad entrare nell’io attraverso una ferita.³⁰ ~ *chiama il mese nuovo*: è l’aprile già evocato (v. 1).

v. 6. *foglia*: altra spia di connessione con la poesia precedente (per l’immagine della linfa vitale che scorre in ogni poro della foglia, cfr. anche il componimento [3], 4). ~ *pulsa in ogni poro*: l’immagine è dinamica e traduce figurativamente l’immediatezza dell’apparire. C’è un progressivo insinuarsi, nelle nervature della foglia, di una linfa vitale che si spande.

6. *ENTREBESCAR* [6]

come pare gelata in questa scorza
tanto che nel vapore più ne scema
brucando come può l’erba risale
se intende rade volte non l’aspetta
5 sulla pedata cera in traccia stende
al pruno che ci slabbra l’altro danno

³⁰ Emerge un’eco con la concezione merleau-pontiana di percezione, per cui cfr. MAURICE MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003 (ed. or. Gallimard, Paris 1945); ipotesi già avanzata in DAVIDE BELGRADI, «*e ancora*», cit., p. 143, nota 20.

NOTA METRICA

Componimento di sei versi endecasillabici. Terza sestina di un ideale nucleo iniziato con [4] e che evolve, anche metricamente (cfr. anche [7], che continua la serie).³¹ In [4] il baricentro era endecasillabico ma con variazioni misurate; in [5] gli endecasillabi hanno accenti in entrambe le sedi canoniche e disposti secondo una simmetria interna; qui tutti gli endecasillabi sono *a maiore* (il v. 5 ha anche accento di quarta: 4^a-6^a-8^a-10^a). Aumentano così, rispetto ai componimenti precedenti, le valli accentuali nel primo emistichio, diventando per contro quasi strutturale (fa eccezione il solo v. 4 con *ictus* di 2^a-6^a-10^a) l'*ictus* in ottava sede.

Rime interne tra i vv. 1, 5 (*gelata* : *pedata*); 1, 3 (*come* : *come*); 4-5 (*intende* : *stende*). Due gruppi di assonanze percorrono verticalmente il componimento, tra di loro incrociandosi: infatti, nei vv. 2-3 i primi elementi dei versi si richiamano in assonanza tra di loro e con l'ultima parola del v. 6 (*tanto* : *brucando* : *danno*), mentre gli elementi in punta di verso (v. 2) o quasi (v. 3) sono in assonanza tra di loro e con la parola centrale del v. 5 (*scema* : *erba* : *cera*).

COMMENTO

vv. 1-2. come pare [...] ne scema: la neve, al centro di questi versi, «pare gelata» (v. 1), ma in seguito evapora (v. 2: «nel vapore più ne scema»), evidentemente a causa del sole primaverile.

v. 1. gelata: *incipit* invernale che contrasta il *topos* del *début printanier*. L'ambientazione invernale era già in [1], e il modello è ancora quello del Guglielmo IX di *Farai chansoneta nueva* (v. 2: «ans que vent ni gel ni plueva»; leggi: ‘prima che arrivino il vento, il gelo o la pioggia’).³² Il componimento ostacola una totale parafrasabilità, ma si possono riconoscere per frammenti immagini e discorsi ricorsivi. Il contesto invernale è infatti accompagnato da immagini di una vegetazione che tenta di vincere le resistenze del ghiaccio, così come viene insistentemente sviluppato soprattutto nella seconda sezione (*n.d.c.*: legame con il sonetto [34]).

v. 2. più: la struttura è particolarmente marcata. Anche se con diverse valenze, cfr. [20], 5 («Mitemente provolta più s'accende»); [30], 1 («fra nembì e scuri più lo rende spesso»); [34], 14 («tra tagli ed elazioni più la cova»). Qui vale come ‘per la maggior parte’.

v. 3. brucando come può l'erba risale: L'erba si fa strada tra le zolle gelate «come può», nei limiti delle proprie potenzialità. *erba*: spicca per essere una delle parole-rima della celebre sestina dantesca, sempre di ambientazione invernale, *Al poco giorno e al gran*

³¹ Ancora da studiare gli eventuali rapporti tra questi testi e le sestine liriche dei volumi successivi, per cui cfr. SABRINA STROPPA, *I colori del buio*, cit.; SABRINA STROPPA, DAVIDE BELGRADI, *Microromanzi e microcosmi*, cit.

³² Per le questioni generali legate al *début printanier* cfr. la discussione e i rimandi bibliografici in DAVIDE BELGRADI, «*e ancora*», cit.

cerchio d'ombra. Interessante notare come *Al poco giorno si regga su ictus di quarta sede*: l'opposta soluzione prosodica di Rossi Precerutti, contrariamente a quanto si potrebbe supporre, è a mio avviso un segnale del debito con Dante che l'autore intende, a un tempo, dissimulare ed enfatizzare, ricorrendo a un contrasto così marcato e intenzionale.

v. 4. *rade volte*: locuzione avverbiale che sta per ‘raramente, di rado’. Tessera dantesca, da *Pur.* VII, 121 («Rade volte risurge per li rami»).

v. 5. *pedata cera*: c’è una forte presenza di lessico che semanticamente rimanda a immagini di coltivazione e, genericamente, arboree. Qui, allora, forse «pedata» è da *pedo*, verbo che in latino era usato proprio per le piante coltivate con il significato di ‘reggere su con un palo’ o, figurativamente ‘mettere in verticale’, mentre la «cera» può essere quella che viene usata come cicatrizzante sui tronchi delle piante (qui l’idea di una cicatrice sovviene anche per il «danno» a cui allude il v. 6). La «cera» potrebbe tuttavia anche alludere alla linfa di una pianta che fuoriesce da un taglio. Propongo di leggere come ‘sulla cera cicatrizzante spalmata verticalmente’.

v. 6. *pruno*: forse eco del dantesco *Degno fa voi trovare ogni tesoro* (vv. 5-6: «Io che trafitto sono in ogni poro | del prun che con sospir si medicina»). Come in Dante, qui il pruno, arbusto spinoso, è legato metaforicamente alla ferita d’amore («che ci slabbra») e, in questo senso, richiama l’*albespi*, il ‘biancospino’ di *Ab la dolchor del temps novel* di Guglielmo IX (la cui menzione sembra opportuna anche perché si tratta ancora di un’ambientazione invernale: cfr. vv. 13-16: «La nostr’amor va enaissi | com la brancha de l’albespi, | qu’esta sobre l’arbr’en creman, | la nuoit, ab la ploi’ex al gel»; leggi ‘il nostro amore fa come il ramo del biancospino, che intirizzisce sull’albero di notte, per la pioggia e per il gelo’). Il pruno, anche nella forma plurale, è l’unico arbusto che viene insistentemente nominato senza ricorrere alla denominazione generica. Oltre a questa, le altre occorrenze sono tutte nella seconda sezione: cfr. [24], 2 («questi pruni»), [25], 11 («d’amante pruno»), [28], 2 («umile pruno»), [29], 2 («cardi e pruni»), [32], 8 («pruni»), [34], 12 («pruno»). ~ *altro danno*: “altro” rispetto a un piano fisico. Il danno a cui qui si fa riferimento è una ferita d’amore, un danno interiore.

7. *ENTREBESCAR* [7]

Er resplan la flors enversa
in code e aure spunta nel mattino
ma la nuca abbigliata copre tutto:
treccia che verde a tridui la misura!
5 squittii ronzii ditimi – già tramonta
lampa indolente lama più faretra
lingua per astri e piuma fianco d’erba

NOTA METRICA

Componimento di 6 versi endecasillabici (nel v. 2 in «code e aure» con dialefe tra la congiunzione e il nesso tonico ascendente iniziale) introdotti dall'*heptasyllabe* (con rimante femminile) tratto dalla *Canso* di Rimbaut d'Aurenga. Se si esclude il v. 1, dunque, continua la progressione delle sestine. La sequenza presenta una marcata densità prosodica: la tendenza è a un sistema a quattro accenti che lega la maggior parte dei versi: fanno eccezione i vv. 5 e 7, che ne hanno cinque (rispettivamente: 2^a-4^a-6^a-8^a-10^a e 1^a-4^a-6^a-8^a-10^a). Strutturante la dorsale in sesta sede, che accomuna tutti gli endecasillabi, ma è anche presente l'*ictus* in quarta sede in tutti i versi tranne il v. 3 con attacco anapestico (3^a-6^a-8^a-10^a). I vv. 4, 6 e 7 hanno accento in prima sede (di 1^a-4^a-6^a-10^a i primi due, e di 1^a-4^a-6^a-8^a-10^a l'ultimo), ma è significativa soprattutto l'alternanza perfetta con cui viene pensata la variazione dei secondi emistichi tra versi pari e versi dispari (senza contare la citazione del v. 1). Infatti, nei versi pari l'ultima tonica prima della decima sillaba cade sempre sulla sesta sede (di 2^a-4^a-6^a-10^a il v. 2, di 1^a-4^a-6^a-10^a i vv. 4, 6; nel v. 6 «più» è atono, in accordo con la prassi riscontrata da Praloran e Soldani³³ nei casi in cui precede un sostantivo); al contrario, invece, tutti i versi dispari interrompono la sequenza di atone con un *ictus* in ottava (da precisare che il «già» del v. 5 lo considero tonico, discostandomi dalla norma di Praloran e Soldani,³⁴ che vogliono sia atono quando, oltre ad essere seguito da una sillaba atona, non sia preceduto da un proclitico; la scelta, chiaramente discutibile, è motivata dalla presenza di una forte cesura precedente, rilevata dal segno interpuntivo del trattino alto, che pone l'avverbio in posizione marcata).

Assonanza forte, vista la sede testuale, tra i vv. 5-6 (*erba : faretra*; con iterazione anche della “r”). Si avverte anche un’assonanza che percorre verticalmente il testo passando tra termini posti all’incirca a centro verso (vv. 2-3, 6), e un altro (v. 4) in punta di verso (*spunta : nuca : misura : piuma*). Allitterante il v. 4 («TReccia che veRde e TRidui la mi-suRa»). Omoteleuto nel v. 5 («squittII, ronzII»), e generale allitterazione della “i” («dI-tInI»); quasi paronomastici i due termini del v. 6 (*lampa : lama*).

COMMENTO

vv. 1-4. Er resplan [...] misura: l’ambientazione naturale, così com’è prassi della raccolta, è simbolizzata araldicamente: il paesaggio tende ad essere sempre descritto in modo astratto ed emblematico.

v. 1. Er resplan la flors enversa: leggi ‘ora risplende il fiore rovesciato’; la *flors enversa* è la neve.³⁵ La citazione da Rimbaut avvicina molto questa poesia con il sonetto [32], uno degli ultimi della seconda sezione (cfr. [32], 2: «s’inarca e brucia il fiore della neve»)

³³ MARCO PRALORAN, ARNALDO SOLDANI, *Teorie e modelli di scansione*, cit., p. 83

³⁴ Ivi, p. 72.

³⁵ Cfr. COSTANZO DI GIROLAMO, *I trovatori*, Bollati Boringhieri, Torino 1989, *ad locum*; cfr. anche, per approfondimenti, il recente lavoro di FRANCESCO ZAMBON, *Il fiore inverso. I poeti del “trobar clus”*, Luni, Milano 2021.

vv. 2-4. in code e aure [...] misura!: l'immagine è quella di un paesaggio araldico cristallizzato, screziato da lingue di neve (v. 2: «code e aure») che spuntano illuminate (*re-splan* è ‘risplendere’) dalla luce del mattino. L'immagine però, per quanto cristallizzata e immobile, è anche quella di un inverno in disgelo, se la «nuca abbigliata» (v. 3) che con la sua «treccia [...] verde» (v.4) ricopre il paesaggio, è quella di una natura primaverile.

v. 3. nuca abbigliata: la naturalità primaverile è descritta con l'immagine di una nuca “abbigliata”, ingemmata di fiori, e ordinata in un’acconciatura composta (la «treccia» del v. 3; per l'immagine della nuca cfr. anche [2], 6 e [8], 4, e note *ad locum*). Tuttavia, l'aggettivo abbigliata sembra anche essere un riferimento al rito dell'*adoubement*, cerimonia per mezzo della quale, nel secolo XII, un giovane veniva promosso a *miles*.³⁶ Da notare che il colpo simbolico inferto con la spada durante l'*adoubement* doveva toccare, per l'appunto, la guancia o la nuca del giovane.

v. 4. tridui: da ‘triduo’, ciclo di preghiere e di ceremoniali della durata di tre giorni. Il linguaggio religioso si sovrappone all'immagine ceremoniale dell'*adoubement* (v. 3).

v. 5. squitti ronzii ditini: sono i rumori naturali, le “voci” della natura vera e propria. C’è anche in questo caso una palpabile simmetria con la descrizione di [32], 1 («flutti ossicini braccia irrigidite»).

v. 6. lampa: ‘luce, fiamma’. A ulteriore conferma della vicinanza tra le due poesie, cfr. anche la doppia occorrenza di [32], 9, 14. È soprattutto la seconda di queste due occorrenze a saldare, a questo punto inequivocabilmente, le due poesie, come conferma la lettura dell'intero verso di [32], 14: «lampa abolita e lama quando chiude». A spiccare, infatti, non è soltanto la co-occorrenza di «lama» (in entrambi i casi nella stessa posizione versale che sorregge l'*ictus* in sesta sede), ma anche la prossimità prosodica dei due versi.

v. 7. lingua per astri: è la parola poetica, che viene definita «lampa» ma «indolente» (v. 6), capace di far breccia nel senso profondo della realtà squadernandola come una lama o come una freccia (v. 7: «lama più faretra»), ma che si scopre anche insufficiente (cfr. il «tramonta» del v. 6). ~ *piuma fianco d’erba*: se la «lingua per astri» è un rimando alla parola che tende all’indicibile, all’essenza impalpabile delle cose, questa «piuma fianco d’erba» rimanda invece, ancora una volta, a degli elementi di terrena materialità e carnalità che sono percepiti come il limite dell’esperienza e della parola.

8. *ENTREBESCAR* [9]

Disperdendo gli risonanti sospiri
sul filo delle ore chi sa che cosa
mi trattenne al di qua del bordo
nel luogo della metafisica. Forse

³⁶ Cfr. RENATO BORDONE, GIUSEPPE SERGI, *Dieci secoli di medioevo*, Einaudi, Torino 2009, p. 283.

5 perché lei aprì piano il pugno
e mi osservò cautamente ricucendo
paziente una piccola differenza

NOTA METRICA

Componimento di 7 versi giocati su meccanismi di volute ipermetrie o irregolarità intorno alle due misure standard dell'endecasillabo e del novenario (sempre non pascoliano). Partendo con ordine, l'unico endecasillabo propriamente detto (ma marcato, visto l'accento di quinta: 2^a-5^a-10^a) è quello del v. 7. Il v. 3 è un novenario (atipico: il ritmo di 3^a-6^a-8^a ha un passo endecasillabico). Più problematico il v. 5, che ha lettura ancipite dal momento che è possibile sia computarlo come un ottonario con sinalefe (raro nella raccolta ma più naturale per la trattazione degli incontri vocalici), sia come un marcato novenario (sempre non pascoliano) con dialefe tra «lei» e «aprì». L'impressione è che la volontà dell'autore, che pare consapevole di questa lettura ancipite, sia però quella di ammiccare al novenario che viene qui preferito (anche per via del suo rapporto con il v. 4, per cui v. infra); a ciò si può aggiungere un motivo ritmico-sillabico che corrobora la scelta: la dialefe cade dopo un dittongo discendente, ovvero il secondo caso per frequenza in cui è accettabile o ricorrente una dialefe.³⁷ Sono ben quattro i versi di dodici sillabe (a partire dalla citazione di Colonna), cioè i vv. 1-2, 4 e 6: nessuno con l'accentazione canonica del dodecasillabo e ognuno in sospetto di endecasillabo eccedente. I vv. 1 e 6 rientrano nella casistica segnalata da Pier Vincenzo Mengaldo³⁸ di versi che «partono con l'andatura dell'endecasillabo, poi la complicano con l'inserzione di una sillaba idealmente scorporabile» (rispettivamente *(ri)sonanti* : *(ri)cucendo*). Il v. 2 (con dialefe tra «delle» e «ore») è scomponibile in due emistichi, settenario più quinario, e può essere letto come un endecasillabo con ipermetria in cesura, come conferma la consonanza con il v. 1 (*sospiri* : *ore*). Infine, il v. 4 ha all'interno la sdrucciola «metafisica»,³⁹ ma è soprattutto forte l'incarnatura con il v. 5 che calza diversamente la lettura. Infatti, il v. 4 può essere letto come un novenario sdrucciolo (sempre atipico: *ictus* di 2^a-8^a) seguito da un bisillabo che, incarcando verso il successivo “novenario” del v. 5 (dunque con dialefe tra «lei» e «aprì»), può ricostituire una misura endecasillabica (ma atipica per il perno in quinta sede: 1^a- / 5^a-7^a-8^a-10^a; qui l'accento di quinta, e non di quarta, sarebbe motivato dall'indubbio peso semantico di «lei»).

Rima interna tra i vv. 6-7 (*cautamente* : *paziente*); consonanza tra i vv. 1 e 2 (*sospiri* : *ore*).

³⁷ Cfr. PIETRO BELTRAMI, *La metrica italiana*, il Mulino, Bologna 2011, p. 175.

³⁸ PIER VINCENZO MENGALDO, *Questioni metriche novecentesche*, in ID., *La tradizione del Novecento. Terza Serie*, Einaudi, Torino 1991, p. 44.

³⁹ *Ibidem*.

COMMENTO

vv. 1-7. Disperdando [...] differenza: tra quelli della prima sezione è tra i componimenti più interrogabili da un punto di vista semantico, perché esplicita i referenti. L'intera poesia mette in scena la connessione tra l'io e il tu (femminile: cfr. n. 5): un rapporto in parte impossibile sia per il differente legame con la realtà, sia per un'intima e incolmabile distanza che separa soggetto e Altro. La descrizione è astratta e mentale, ma al contempo la gestualità è fortemente marcata e rimanda a movimenti precisi e lenti, delicati.

v. 1. Disperdando: citazione dall'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna.⁴⁰ La citazione è iper-letteraria, nonostante l'opera di Colonna goda di una riscoperta, durante gli anni '80, grazie alla già citata ed. critica e alla contemporanea monografia di Maurizio Calvesi.⁴¹ Il topos, in questo recupero dall'*Hypnerotomachia*, è quello della disperazione del poeta a causa della pena d'amore suscitata dalla donna amata.

vv. 3-4. al di qua [...] metafisica: il "dove" della poesia è onirico e paradossale, in quanto è allo stesso tempo «al di qua» e «nel luogo della metafisica», cioè letteralmente 'al di là della fisica'.

v. 4. Forse: dubitativo che, dopo il «chi sa che cosa» del v. 2, accentua il carattere di incertezza e impalpabilità di cui la poesia si sostanzia.

vv. 5-7. perché lei aprì [...] differenza: I gesti della donna sono pochi, lenti e misurati. La scena si svolge tra concretezza e paesaggio mentale, astratto. Il tu evocato sembra etereo. I verbi 'aprire' e 'ricucire' marcano un contrasto tra movimenti di segno opposto: l'aprire del pugno dell'io lirico, in senso di distensione (e dispersione, in richiamo con il v. 1: «*Disperdando*»), e l'immagine di sutura evocata dal verbo 'ricucire'.

v. 7. piccola differenza: vero e proprio nucleo per l'accesso alla significazione complessiva della poesia. La differenza di cui si parla è, *in primis*, la frattura incolmabile che separa l'io dall'Altro e dal mondo.⁴² In questa concezione di frattura sembra esserci un'eco delle riflessioni intorno al chiasma tra continuità e discontinuità di George Bataille: «[...] ci sforziamo di accedere alla prospettiva della continuità, che presuppone il superamento del limite, senza uscire dai limiti di questa vita discontinua. Noi vogliamo accedere all'*aldilà* senza oltrepassare la soglia, tenendoci saggiamente *al di qua*».⁴³ A livello di pura suggestione, questa idea di una dimensione di bordo e di confine, che subisce una trasformazione quasi circolare e che torna al punto di partenza mostrando soltanto una «piccola differenza», ricorda la categoria dell'*infra-mince* abbozzata da Marcel Duchamp nelle sue *Notes*, di cui un'edizione esce significativamente nel 1980.⁴⁴

⁴⁰ Cfr. FRANCESCO COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di Giovanni Pozzi e Lucia Ciapponi, Antenore, Padova 1980, p. 7.

⁴¹ MAURIZIO CALVESI, *Il sogno di Polifilo prenestino*, Officina, Roma 1980.

⁴² Cfr. anche DAVIDE BELGRADI, «*e ancora*», cit.

⁴³ GEORGE BATAILLE, *L'erotismo*, SE, Milano 2017, p. 136 (ed. or. Minuit, Paris 1957).

⁴⁴ Mi riferisco a MARCEL DUCHAMP, *Notes*, a cura di Paul Matisse, Centre National d'Art et de Culture George Pompidou, Paris 1980.

9. *ENTREBESCAR* [11]

profumo che sul nascere l'esclude
dove slaccia piano alla caviglia
l'ossessiva insistenza del giardino:
en autres ronds qui tra lini e vini
5 declina percepibile sul bordo
nei ricami della nobile voliera

NOTA METRICA

Componimento di 6 versi: due decasillabi (vv. 2, 4; entrambi con perno in quinta sede), tre endecasillabi (vv. 1, 3, 5), e un dodecasillabo (v. 6; atipico e con una sdruciolina interna, può insinuare il sospetto di un endecasillabo irregolare con una sillaba eccedente). Percepibile, rispetto ai componimenti precedenti, la costruzione su tre accenti tonici. I tre endecasillabi *a maiore*, disposti in ogni verso dispari, strutturano prosodicamente il componimento, tra effetti di risonanza e minime variazioni. Il primo e l'ultimo di essi, infatti, condividono lo stesso *pattern* prosodico (2^a-6^a-10^a), mentre il v. 3 differisce per il primo *ictus* (3^a-6^a-10^a). Tutti i versi pari, invece, evitano accuratamente l'accento in sesta sede, sia che questo venga anticipato di una sillaba (v. 2), sia che al contrario venga posticipato sulla settima (vv. 4, 6).

Assonanza tra i vv. 3, 4 e 5 (*giardino* : *vini* : *declina*), con il rimante del v. 4 che è anche in rima interna con il sostantivo precedente allo stesso verso (*lini* : *vini*); consonanza anche tra i vv. 5-6 (*percepibile* : *nobile*).

COMMENTO

vv. 1-3. *profumo* [...] *giardino*: l'immagine è astratta ma dà l'idea del fiorire di un giardino profumato che ricorda l'ambientazione di [2], soprattutto per un movimento dall'alto verso il basso che qui si può intuire per la menzione della «caviglia» (v. 2).

v. 1. *profumo*: richiama, per contrasto con [12], 4 e la lettura di Perugi (cfr. nota *ad locum*), l'aria 'profumata' della poesia di Arnaut *Ab gai so coinde <e> leri*, v. 26. La connessione evidente, però, è anche con [2].

v. 2. *l'esclude*: non è possibile individuare univocamente il referente, che rimane pertanto sospeso.

v. 3. *l'ossessiva insistenza del giardino*: sia prosodicamente che nella disposizione grammaticale, nonché per la ripetizione della parola «insistenza» al centro dell'endecasillabo, questo verso è pressoché identico a quello di [14], 2: «la segreta insistenza dell'azzurro». Sia dal presente verso che dalla corrispondenza con [14], 2 è possibile desumere l'idea di una volontà anti-idillica. Viene apertamente osteggiata l'immagine di pacifica conciliazione che si può tradizionalmente associare alla fioritura primaverile e a immaginari topici come quello del *locus amoenus* o dell'*hortus conclusus*.

v. 4. *en autres ronds*: la citazione è da Stéphane Mallarmé, *Toute l'âme résumée* (v. 4; leggi ‘in altri anelli’).⁴⁵ In margine, a ulteriore indizio del legame con [14], cfr. anche la citazione baudelairiana di [14], 3 (e nota *ad locum*): entrambe le poesie si organizzano intorno a memorie della tradizione simbolista francese che, insieme alla poesia trobadourica, è una delle grandi influenze dell’autore (cfr. l’emblematico, e ancora mallarmeano, *Falso paesaggio* di Rossi Prekerutti, pubblicato nel 1984). ~ *ronds*: cfr. anche [18], 6. A proposito di questo volteggio del fumo di cui parla nella sua poesia Mallarmé, bisogna precisare che per l’autore l’atto di fumare il sigaro ha un valore chiaramente simbolico, e non è soltanto un gesto che rimanderebbe all’*otium* del letterato. L’idea è quella che il reale sia escluso perché vile (cfr. Mallarmé, *Toute l'âme résumée*, vv. 13-14: «Le sens trop précis rature | Ta vague littérature», leggi ‘il senso troppo esatto cancella | la tua vaga letteratura’; cfr. anche [18], 6). Il reale che non è raffigurabile nella sua interezza, il reale vile, non può essere descritto se non per via araldica.

v. 5. *bordo*: questo bordo rievoca quello, tra un mondo fisico e uno metafisico, che costituiva il posizionamento del soggetto in [9], 3.

v. 6. *ricami*: anche questo sostantivo sembra ricollegare il componimento al [9], nel quale il tu femminile è descritto proprio nell’atto omologo di ricucire (cfr. [9], 6: «ricucendo»). ~ *voliera*: insieme alla sequenza «caviglia» (v. 2), «giardino» (v. 3) e «lini e vini» (v. 4), rimanda alla consueta descrizione del paesaggio in senso araldizzato.

10. *ENTREBESCAR* [12]

appare diramata nell’incavo
traspare come sorridente a scorrere
nell’accumulo ammiccante che risplende:
L’aur’amarfa ls bruels brancutz
5 *Clarzir, que ls dous’espays’ab fuelhs*
se in vari modi poi tra guance e pelo
sul fioco margine accigliata
blandamente enumera in quel folto

NOTA METRICA

Componimento di 8 versi disposti secondo una circolarità strutturale e sintattica. Testo segmentabile in due terzine distinte, improndate intorno al distico tratto dall’opera di Arnaut Daniel. Il componimento è incorniciato da due “falsi” decasillabi: il v. 1, infatti, è un endecasillabo (2^a-6^a-10^a) ma, per via della comune, per quanto erronea, pronuncia sdrucciola di «incavo», può mantenere un’ambiguità ritmica; al contempo, il v. 8 è invece un decasillabo (atipico: *ictus* di 3^a-5^a-9^a), che con diafene possibile tra «blandamente» ed

⁴⁵ La poesia è tradotta dall’autore in STÉPHANE MALLARMÉ, *Le più belle poesie di Stéphane Mallarmé*, trad. italiana di Roberto Rossi Prekerutti, Crocetti, Milano 1994, pp. 78-79.

«enumera» può essere letto come un endecasillabo anapestico (la diafesi tra due vocali atone identiche, articolabili in un'unica emissione, sarebbe però molto marcata). In ognuna delle due ideali terzine c'è un altro verso indubbiamente endecasillabico, anche in questo caso uno sdrucciolo e uno piano (rispettivamente vv. 2, 6; il v. 2 è anche atipico, vista l'ampia valle accentuale tra 2^a e 8^a sede). I vv. 3, 7, infine, apparentemente un decasillabo e un novenario (ma entrambi atipici nell'accentazione), sono pensati per garantire una *variatio tonale* con un caso di ipermetria e ipometria. Il v. 3, infatti, costruito secondo una successione di tre quaternari (di cui il primo sdrucciolo: «nell'accumulo | ammiccante | che risplende») è endecasillabo irregolare con sillaba eccedente,⁴⁶ mentre il novenario tradisce l'accentazione canonica e replica fino all'*ictus* di ottava quella dell'endecasillabo precedente (2^a-4^a-8^a).⁴⁷ A ulteriore simmetria tra le due parti del componimento, sono marcati gli unici due *enjambements* tra i vv. 2-3 e i vv. 7-8: a legare, quindi, gli ultimi due versi delle due ideali terzine. È bene specificare che si tratta qui di due inarcature sintattiche, e dunque sono nessi più deboli rispetto alla casistica propria dell'*enjambement*.⁴⁸

Rima interna tra i vv. 1-2 (*appare : traspare*); vv. 1-7 (*diramata : accigliata*); vv. 2-8 (*sorridente : blandamente*). Consonanza tra i vv. 2-3 (*sorridente : ammiccante*); forte assonanza nei vv. 2-3 (*sorridente : risplende*). I vv. 2-3 sono significativi anche per le allitterazioni (v. 2: «*tRaSpaRe* come *SoRRidente* a *ScoRReRe*»; v. 3: «*aCCuMuLo aMMiC-Cante*»); in misura minore, anche il v. 8 («*blaNdameNte eNuMera*»).

COMMENTO

vv. 1-2. *appare diramata* [...] : come in [1], il cui legame è rinsaldato anche dalla citazione trobadorica, il componimento sembra presupporre un tu femminile.⁴⁹ Questo tu è, come in *Conja*, indefinito e impalpabile, etero (cfr. la sequenza verbale «*appare* : «*traspare*» : «*scorrere*»).

v. 3. *nell'accumulo ammiccante che risplende*: la donna è investita di proprietà luminose: come se avesse le proprietà della luce, infatti, il suo “apparire” e “trasparire” avviene tra il forame di quei rami che, sfrondati dall’«aur’amarra» (v. 4), lasciano cadere sul suolo il fogliame. Questo «accumulo ammiccante» è, infatti, proprio l’immagine del fogliame sul terreno, il cui risplendere dipende dal fatto che è colpito dai raggi della luce.⁵⁰ ~ *risplende*: è un rimando, ancora, al *resplan* di Rimbaut d’Aurenga, e all’ambientazione di [7], 1.

⁴⁶ Cfr. ancora PIER VINCENZO MENGALDO, *Questioni metriche novecentesche*, cit., p. 44; forse qui, più precisamente, è una versione scalare dell'endecasillabo di 2^a e 6^a, che potrebbe ritornare anche in alcuni versi come [11], 6.

⁴⁷ Correggo, qui, un’imprecisione di DAVIDE BELGRADI, «*e ancora*», cit., p. 144.

⁴⁸ Cfr. ALDO MENICHETTI, *Metrica italiana*, cit., pp. 478-481.

⁴⁹ È teoria sviluppata in DAVIDE BELGRADI, «*e ancora*», cit., pp. 144-147.

⁵⁰ Cfr. ivi, p. 146.

vv. 4-5. L'aur'amara [...] fuelhs: leggi: ‘l'aura amara rende spogli i rami fronzuti che quella dolce riveste di uno spesso manto di foglie’; citazione estesa del componimento di Arnaut Daniel.⁵¹ Secondo l'ed. di Perugi⁵² l‘“aur'amara” di cui parla Arnaut è qui l'aria di tempesta, l'esatto contrario del ‘vento profumato’ di cui lo stesso autore parla in *Ab gai so coinde <e> leri*, v. 26: «e si tot venta·l freig'aura» (leggi ‘e per quanto soffi il vento gelido’; per suggestione, vista la prossimità tra i componimenti, richiama l'aura profumata di [11], 1).

v. 6. tra guance e pelo: la figura femminile, che già vedeva la sovrapposizione con agenti atmosferici e climatici (il vento, la luce, ecc.), vede qui una trasfigurazione a metà tra l'umano e l'animale, se la descrizione avvicina le «guance» al «pelo».

v. 7. sul fioco margine: a confermare il posizionamento tra fisico e metafisico di questa donna-natura, il cui stare al mondo implica uno stare in disparte, in una situazione di liminarità (cfr. la figura femminile di [9]). La figura è anche quella di un'alterità inassimilabile, che è sia l'alterità del tu, sia l'alterità del reale. Così come accade anche in [1] e in [9], ciò che viene messo al centro è un tu mai direttamente menzionato, circoscritto, rappresentazione di una realtà che la soggettività non può mai completamente abitare, ma che entra in relazione con l'io attraverso le parzialità percettive.

v. 8. blandamente: cfr. la gestualità di [9], 6-7, ma cfr. anche quella di [13], 7. L'Altro non è mai parlante, dialoga soltanto con una gestualità rarefatta. ~ *in quel folto:* forse da mettere in relazione con quel «disordine» che «s'aggruma» di [8], 3, 7 (cfr. note *ad locum*). È quel coagulo caotico che compone la realtà materiale, e rispetto al quale la parola poetica come la natura intima dell'individuo (anche l'individuo allo specchio che restituisce una possibile immagine dell'Altro da sé) si scoprono inadatti a coincidere perfettamente.

11. *ENTREBESCAR* [18]

diceva Kant che il riso è un'affezione
che deriva da una tesa aspettativa
che poi d'un tratto si risolve in nulla

5 per noi invece il riso è vocazione
 a un certo oscuro fare imperativo
 dell'Io-fantasma: l'anello nell'anello

⁵¹ Per cui cfr. il commento, *ad locum*, di Perugi in ARNAUT DANIEL, *Canzoni*, a cura di Maurizio Perugi, SISMEL/Edizioni del Galluzzo, Firenze 2015; per la ricostruzione della biblioteca provenzale di Rossi Precerutti a quest'altezza cronologica cfr. DAVIDE BELGRADI, «e ancora», cit., pp. 136-141.

⁵² ARNAUT DANIEL, *Canzoni*, cit., p. 120.

NOTA METRICA

Due terzine di versi su base endecasillabica (vv. 1, 3-5; i vv. 2, 6 si devono considerare endecasillabi eccedenti), disposte secondo lo schema rimico ABC-ABC. La particolare cadenza sonora del componimento non si deve solo alle rime e alle assonanze, ma è ottenuta anche grazie all'orchestrazione prosodica. Con l'eccezione del v. 2, peraltro l'unico elemento di reale variazione accentuativa con il suo schema a tre accenti tutti in sedi dispari (3^a-7^a-11^a), gli altri versi poggiano su quattro *ictus*. Più nello specifico, tre degli endecasillabi (vv. 1, 4-5) sono prosodicamente identici (2^a-4^a-6^a-10^a) Il v. 4 rispetta questa scansione in virtù di una diafesi tra «noi» e «invece» che permette la totale specularità con il v. 1 (confermata anche dai rimanti). Il quarto endecasillabo (v. 3) non ha l'accento in sesta sede ma in ottava (2^a-4^a-8^a-10^a). L'ultimo verso è ancora strutturato su quattro accenti ed è composto da due emistichi nettamente divisi che replicano le due possibili parti dell'endecasillabo (e dunque un quinario più un settenario, con *ictus* di 2^a-4^a-7^a-11^a). Da notare infine che tutti i versi sono tra loro legati da *enjambements*, con l'eccezione del passaggio tra i vv. 3-4, che dunque demarca l'indipendenza delle due terzine, nonostante l'assenza di segni interpuntivi. Si deve però sottolineare come gli *enjambements* dei vv. 4-5 siano più intensi, con l'enfasi posta su termini filosofici, mentre quelli tra i vv. 1-2 e 2-3 sono semplici aggiunte di relative e, pertanto, costituiscono un nesso molto debole e il termine è quindi utilizzato in senso estensivo.⁵³

Rima ricca ai vv. 1, 4 (*affezione : vocazione*); assonanze nei vv. 2, 5 (*aspettativa : imperativo*). Consonanza nei vv. 3, 6 (*nulla : anello*). Rima interna nel v. 2 (*deriva : aspettativa*); vv. 3, 4 (*poi : noi*); ripetizione al v. 6 (*anello*). Rima interna identica ai vv. 1, 4 (*riso*).

COMMENTO

v. 1. *affezione*: da leggersi, appunto, nel senso in cui la intende Kant, per il quale la capacità di essere affetti sostiene quelle che sono le “intuizioni” (che egli oppone ai “concetti”), ed è una capacità che rappresenta il tratto distintivo della conoscenza sensoriale.

vv. 2-3. *che deriva [...] nulla*: il riso, dunque, è da intendersi come un momento “affettivo” in cui c’è lo scioglimento nel nulla di una tensione (conoscitiva) che aveva creato un’aspettativa sulla realtà.

v. 4. *noi*: è una prima persona plurale che è simile a quella di certi poeti primonovecenteschi, che parlando di sé parlano al contempo di una generazione (cfr. il “noi” montaliano in *Non chiederci la parola*). È un pronome che è segno di un’orfanezza, traccia generazionale ma anche indizio di una perdita di un’identità specifica, segno del camuffamento dell’io (il rimando è all’«io-Fantasma» del v. 6). ~ *il riso è vocazione*: la ripetizione, con la variazione del termine in rima, contribuisce non soltanto a sottolineare il concetto con valore avversativo, ma anche a creare una simmetria nella strutturazione

⁵³ In base anche alle raccomandazioni di cautela e alle precisazioni di ALDO MENICETTI, *Metrica italiana*, cit., pp. 478-481, in particolare p. 480.

della poesia (e del pensiero). ~ *vocazione*: da intendersi nel senso di un comandamento all'«oscurò fare» (v. 5).

v. 5. *fare imperativo*: ancora nel senso della filosofia kantiana.⁵⁴ Per Kant un imperativo categorico è un principio d'azione oggettivo, un principio di “dovere” categorico e incondizionato che obbliga il soggetto a una necessaria azione. Il senso di questo «fare imperativo», però, rimane «oscurò», incomprensibile, e apre strade che rimangono inconcluse (cfr. v. 6). Tuttavia, è questa oscurità dell'azione a investire il soggetto, il cui riso non sarà più «affezione» (v. 1) ma «vocazione» (v. 4) proprio perché implica l'accettazione di un destino. La vocazione a ridere di fronte all'oscurità dell'azione e alla finitudine dell'esperienza è anche la vocazione a ridere di fronte alla morte.

v. 6. *Io-fantasma*: sembra quasi un'ammissione di poetica che arriva proprio nell'ultimo verso dell'ultima poesia della prima sezione. L'io è fantasmatico perché ha subito, come il tu lirico, lo stesso destino di abrasione e cancellazione, di messa ai margini, rispetto al centro dell'esperienza. L'io, enfatizzato come mancante, è proprio quel soggetto che non può più fare esperienza del mondo con la certezza di un soggetto cartesiano, guardando la realtà in sorvolo, e che dunque nella resa poetica fatta di assenze e di nascondimenti trova l'unico spazio di abitabilità possibile. A margine, questo concetto di mancanza sembra conservare ancora in filigrana l'ombra di Heidegger:⁵⁵ 1) l'Esserci porta con sé, fin che è, un “non ancora” che sarà, cioè una mancanza costante; 2) il giungere alla fine da parte di un ente che è sempre un non-ancora-essente-all-a-fine (il venir meno della mancanza propria dell'Esserci) ha il carattere del non-esser-ci-più». *l'anello nell'anello*: cfr. [11], 4, ripartendo dal testo di Mallarmé, *Toute l'âme résumée*, vv. 3-4: «Dans plusieurs ronds de fumée | Abolis en autres ronds», tradotto dallo stesso Rossi Precerutti⁵⁶: «In diversi anelli di fumo | Aboliti poi in altri anelli». Nella poesia di Mallarmé, l'anello di fumo allude a qualcosa di impalpabile, che contrasta con ciò che, nella chiusa, viene definito come «le sens trop précis», e cioè la realtà nella sua concretezza (cfr. Mallarmé, *Toute l'âme résumée*, vv. 13-14: «Le sens trop précis rature | Ta vague littérature»; leggi ‘il senso troppo preciso cancella | la tua vaga letteratura’). Allo stesso tempo, però, l'immagine dell'anello nell'anello richiama una circolarità quasi labirintica, da cui non si esce e non si recupera un punto di inizio e uno di fine: è il simbolo di un «oscurò fare imperativo» (v. 5) che non può essere spiegato da una ‘parola troppo precisa’, che è destinato a rimanere oscuro e perdersi nei labirinti di senso della parola.

⁵⁴ Cfr. IMMANUEL KANT, *Fondazione della metafisica dei costumi*, Laterza, Roma 1997 (ed. or. Jo-hann Friedrich Hartknoch, Riga 1785).

⁵⁵ Cfr. MARTIN HEIDEGGER, *Essere e Tempo*, Longanesi, Milano 1976, p. 296 (ed. or. Max Niemeyer, Halle 1927).

⁵⁶ In STÉPHANE MALLARMÉ, *Le più belle poesie di Stéphane Mallarmé*, cit., p. 79.

BIBLIOGRAFIA

- GEORGE BATAILLE, *L'erotismo*, SE, Milano 2017 (ed. or. Minuit, Paris 1957).
- LEONARDO BELLOMO, *Ritmo, metro e sintassi nella lirica di Lorenzo de' Medici*, Libreria universitaria, Padova 2016.
- DAVIDE BELGRADI, «*Struttura di separazione*: Roberto Rossi Prellerutti da "Entrebescar" a "Falso paesaggio" (1982-1984), in SABRINA STROPPA (a cura di), *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, vol. II, Pensa Multimedia, Lecce 2017, pp. 57-84.
- ID., «*e ancora*: l'eredità dei trovatori in "Entrebescar" di Roberto Rossi Prellerutti (1982), «Per Leggere», XXI, 41, 2021, pp. 135-155.
- ID., *Le prose poetiche di Roberto Rossi Prellerutti: strutture e reversibilità dello sguardo nei "Fatti di Caravaggio"* (2016), «*Italian Studies*», LXXVIII, 3, 2023 pp. 376-388.
- PIETRO G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, il Mulino, Bologna 2011.
- RENATO BORDONE, GIUSEPPE SERGI, *Dieci secoli di medioevo*, Einaudi, Torino 2009.
- ROGER CAILLOIS, *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*, a cura di Pier Aldo Rovatti, Giampaolo Dossena, Bompiani, Milano 1995 (ed. or. Gallimard, Paris 1958).
- MAURIZIO CALVESI, *Il sogno di Polifilo prenestino*, Officina, Roma 1980.
- GIOSUÈ CARDUCCI, *Nota alla "Notte di maggio"*, «*La Domenica del Fracassa*», 17 maggio 1885.
- FRANCESCO COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di Giovanni Pozzi e Lucia Ciapponi, Antenore, Padova 1980.
- ARNAUT DANIEL, *Canzoni*, a cura di Maurizio Perugi, SISMEL/Edizioni del Galluzzo, Firenze 2015.
- JACQUES DERRIDA, *La disseminazione*, Jaca Book, Milano 1989 (ed. or. ed. or. «*Critique*», 261, février 1969; 262, mars 1969).
- COSTANZO DI GIROLAMO, *I trovatori*, Bollati Boringhieri, Torino 1989.
- MARCEL DUCHAMP, *Notes*, a cura di Paul Matisse, Centre National d'Art et de Culture George Pompidou, Paris 1980.
- FRANCO FORTINI, *Oscurezza e difficoltà*, «*L'Asino d'oro*», II, 3, 1991, pp. 84-88.
- GABRIELE FRASCA, *Rame*, Corpo 10, Milano 1984.
- ID., *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Bibliopolis, Napoli 1992.
- JACOPO GALAVOTTI, *Esperimenti sulla sestina nel secondo Cinquecento*, «*Stilistica e metrica italiana*», XVIII, 2018, pp. 105-134.
- PAOLO GIOVANNETTI, GIANFRANCA LAVEZZI, JACOPO GALAVOTTI, *Che cos'è la metrica italiana contemporanea*, Carocci, Roma 2024.
- CESARE GREPPI, *Stratagemmi*, Società di poesia/Guanda, Milano 1979.
- MARTIN HEIDEGGER, *Essere e Tempo*, Longanesi, Milano 1976 (ed. or. Max Niemeyer, Halle 1927).
- IMMANUEL KANT, *Fondazione della metafisica dei costumi*, Laterza, Roma 1997 (ed. or. Johann Friedrich Hartknoch, Riga 1785).
- JACQUES LACAN, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, in ID., *Scritti*, Einaudi, Torino 1974, vol. I, pp. 87-94 (ed. or. Seuil, Paris 1966).
- STÉPHANE MALLARMÉ, *Le più belle poesie di Stéphane Mallarmé*, trad. italiana di Roberto Rossi Prellerutti, Crocetti, Milano 1994.

- PIER VINCENZO MENGALDO, *Questioni metriche novecentesche*, in ID., *La tradizione del Novecento. Terza Serie*, Einaudi, Torino 1991, pp. 27-74.
- ALDO MENICHETTI, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova 1993.
- MAURICE MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003 (ed. or. Gallimard, Paris 1945).
- CARLO PULSONI, *Carducci, Canello e «Notte di maggio»*, in SAVERIO GUIDA (a cura di), *Studi provenzali 98/99*, Japadre, L'Aquila-Roma 2000, pp. 281-295.
- MARCO PRALORAN, ARNALDO SOLDANI, *Teoria e modelli di scansione*, in MARCO PRALORAN (a cura di), *La metrica dei Fragmenta*, Antenore, Roma-Padova 2003, pp. 3-123.
- FRANÇOIS JUST MARIE RAYNOUARD, *Lexique Roman ou Dictionnaire de la langue des troubadours. Comparée avec les autres langues de l'Europe latine*, vol. 1 (A-C), Carl Winters Universitätsbuchhandlung, Heidelberg 1982.
- ROBERTO ROSSI PRECERUTTI, *Entrebescar*, Forum Quinta Generazione, Forlì 1982.
- ID., *Falso paesaggio*, Books&Video, Torino 1984.
- ID., *Un sogno di Borromini*, Puntoacapo, Alessandria 2018.
- ID., *Verità irraggiungibile di Caravaggio*, Neos Edizioni, Torino 2020.
- ID., *Lungo fiumi di luce*, MC Edizioni, Milano 2024.
- SABRINA STROPPA, *I colori del buio. Sabrina Stroppa a colloquio con Roberto Rossi Precerutti*, «Insula europea», 10 gennaio 2022 (disponibile online: <www.insulaeuropea.eu/2022/01/10/i-colori-del-buio-sabrina-stroppa-a-colloquio-con-roberto-rossi-precerutti>; u.c. 07.07.24).
- SABRINA STROPPA, DAVIDE BELGRADI, *Microromanzi e microcosmi. La forma sestina nella poesia italiana degli anni Ottanta*, in LUCA BARBIERI, MARION UHLIG (a cura di), *Contrainte créatrice. La fortune littéraire de la sextine dans le temps et dans l'espace*, SISMEL/Edizioni del Galluzzo, Firenze 2023, pp. 87-110.
- LUIGI TASSONI, *Ipersonetto di Andrea Zanzotto. Guida alla lettura*, Carocci, Roma 2001.
- PATRIZIA VALDUGA, *Medicamenta*, Guanda, Milano 1982.
- FRANCESCO ZAMBON, *Il fiore inverso. I poeti del “trobar clus”*, Luni, Milano 2021.
- ANDREA ZANZOTTO, *Il galateo in bosco*, Mondadori, Milano 1978.



Share alike 4.0 International License