

FABRIZIO MILIUCCI

Tra Francia e Italia.
‘Liberazione del verso’ nei primi anni del Novecento

In

I cantieri dell’italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.
Atti del XVII congresso dell’ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza,
18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi,
Roma, Adi editore, 2014
Isbn: 9788890790546

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=581
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

FABRIZIO MILIUCCI

*Tra Francia e Italia.
'Liberazione del verso' nei primi anni del Novecento*

*L'intervento descrive il processo storico-letterario che ha indotto gli intellettuali italiani a riflettere sullo sviluppo del verso libero come nuova entità espressiva. L'inizio del secolo passato è il periodo adatto a circoscrivere una presa di coscienza decisiva circa la definizione di una "poetica d'uscita" dal Simbolismo, specialmente nell'istanza di un ormai rinnovato senso ritmico. Tra Francia e Italia si svolge un dibattito preliminare sugli estremi tecnici della poesia che sembra anticipare nelle intenzioni le questioni centrali nei decenni successivi. La questione intorno al verso libero chiama a raccolta tutte le forze poetiche nazionali, non escluse le più lontane dai centri di maggiore interesse, a cominciare dalla Sicilia. È anzi al siciliano Luigi Capuana che andrà attribuito il primato sulla questione, inaugurato secondo gli storici della letteratura con i *Semiritmi* apparsi a Milano nel 1888. Prendendo come riferimento principale il lavoro della rivista «Poesia» a partire dall'*Enquête internationale sur le Vers libre*, condotta da F. T. Marinetti nell'ottobre 1905 «intorno alle più recenti forme ritmiche e metriche», e non ignorando i precedenti sondaggi sulla modernità letteraria delle riviste «*Echo de Paris*» (1891) e «*Mercure de France*» (1899), si delimita un momento fondante per i futuri sviluppi della poesia italiana e non solo.*

Contemporaneamente alle conquiste dei simbolisti francesi, nella seconda metà dell'Ottocento si svolge in Italia una evoluzione metrica che dà corpo alle esigenze di una tradizione letteraria a confronto con sé e le altre culture. A partire dagli interessi etnografici che generano i *Canti popolari toscani, corsi, illirici e greci* pubblicati dal Tommaseo tra il 1841 e il 1842, la questione metrica, ancora lontana dall'essere definita 'del verso libero', si lega alla necessità di sviluppare uno strumento per la resa in italiano di testi poetici in lingua straniera.

Non sarà un caso ritrovare il motivo della traduzione poetica in molte delle esperienze che precedono, complice il lavoro di F. T. Marinetti sulle colonne di «Poesia»¹ e l'impegno ventennale di Lucini,² l'innesto della questione del *vers libre* nella nostra letteratura nazionale. Prima dell'*enquête* marinettiana i componimenti che rompevano in maniera evidente con i metri trāditi erano definiti *semiritmi* in ossequio a un tentativo di Luigi Capuana nato da una *bagarre* letteraria ordita dalle colonne del «Fanfulla della Domenica».³ Si trattava in ogni modo di poche occorrenze di cui si prova a offrire una sintesi già nei primi anni Dieci.

Il fermento che aveva portato il Carducci ad approdare alle *Odi barbare*, era vivo anche nelle due massimi poeti di fine secolo, D'Annunzio e Pascoli, ai quali si deve una sperimentazione strenua dei ritmi tradizionali che porta di fatto le possibilità chiuse a una tensione definitiva, per cui anche dopo la "rivoluzione versoliberista" i poeti che si cimentano nelle forme della tradizione saranno influenzati dal confronto con i predecessori.

Dentro e fuori la concezione tradizionale del metro, si lavora dunque sulla strada del rinnovamento, facendo incontrare le dialettiche verso-prosa, già ravvisabile nelle formulazioni dei precursori Baudelaire e Whitman, e quella conservazione-rinnovamento, nel più ampio panorama di un'evoluzione che si apre alle culture europee. Il discrimine è dato in una prima fase dallo sforzo di contenere la spinta eversiva della novità entro i limiti di una forma mutata ma accettabile, o viceversa, nella volontà di usare forme antitradizionali per motivi polemic, spesso occasionali.

Con l'inizio del ventesimo secolo la vena di rinnovamento è captata da F. T. Marinetti. Il poeta franco-italiano la usa a pretesto di un sondaggio della situazione nazionale, attraverso il confronto con la cultura d'oltralpe. La maggiore ampiezza d'orizzonti di questo personaggio offrirà un campione scoperto dei rapporti tra Francia e Italia.

La differenza fra una metrica liberata e una poesia completamente avulsa dal peso della regola sembra essere, benché valida, una divisione di comodo, e viene così definita già nel 1917 in una intuizione di T. S. Eliot: «Non esistono in realtà due diversi tipi di verso: quello libero e quello

¹ Ci si riferisce nello specifico alla inchiesta internazionale condotta tra il 1905 e il 1909, poi pubblicata in *Enquête internationale sur le Vers libre et Manifeste du Futurisme*, Milano, Poesia, 1909.

² G. P. LUCINI, *Ragion poetica e programma del verso libero*, Milano, Poesia, 1908.

³ Di cui fu direttore tra il 1882 e il 1883.

chiuso, c'è soltanto un'abilità che deriva dall'aver acquisita una tecnica così perfetta che la forma diventa istinto e può adattarsi ad ogni fine particolare». ⁴ Se storicamente le cose si svolgono in maniera meno lineare, è tuttavia utile tenere presente un avvertimento.

Resta acquisito che la ricerca critica sul verso libero attraversa oggi una fase di espansione [...] In particolare, essa muove da due acquisizioni di fondo, ormai non più discutibili: quella di un'origine polimorfa, ispirata da differenti modelli formali e storici; e quella dell'approdo ad uno scrutinio compiutamente fattuale, analitico, delle tipologie versoliberiste. ⁵

1. Preistoria del 'verso libero'

Sul finire dell'Ottocento, in Francia la partita del *vers libre* veniva data sostanzialmente per vinta. Rimanevano aperte le questioni di periodizzazione e priorità, combattute fra i letterati su riviste come l'«Echo de Paris», che nel 1891 propone una *Enquête sur l'évolution littéraire* ad opera di Jules Huret ⁶ che sarà il modello principale dell'*enquête* marinettiana, o quella del «Mercure de France» su *La littérature contemporaine* condotta da Le Cardonnel e Vellay.

Adolphe Retté, collaboratore di varie riviste simboliste, aveva disegnato una genealogia del verso libero che vedeva in Laforgue e in Rimbaud i primi a servirsi di quel metro, pur non teorizzandolo; poi veniva Gustave Kahn, il quale, mosso da «un sentiment de glorie assez puéril», amava farsi passare per l'esclusivo creatore di quella forma d'arte; quindi Vielé-Griffin, con le *Joies* e lo stesso Retté con le *Cloches dans la Nuit*; poi Verhaeren e, con l'accentuarsi del movimento, Henry de Régnier; dopo, infine, «toute une légion d'écrivains». E concludeva, Retté, con l'accento alla situazione del 1899: «Aujourd'hui on peut considérer la partie comme gagnée» ⁷

Per avere un corrispettivo della situazione in Italia si può partire dalle risposte di Capuana e Lucini all'*enquête* di «Poesia», ⁸ una semplice nota la prima, ben più complessa la seconda, che mettono a parte il lettore di un piccolo canone del verso libero italiano *ante litteram*. Intervistati a parte, vengono fatti i nomi di D'Annunzio, Romolo Quaglino con i *Dialoghi d'Esteta* del 1899, Giulio Orsini, pseudonimo di Domenico Gnoli, autore nel 1903 di *Fra terre ed astri*, Angiolo Orvieto, Ada Negri con il suo *Senza ritmo* ⁹ e Alberto Sormani con *Ultima Passeggiata*. ¹⁰ E bisognerà aggiungere con Buzzi almeno Federico De Maria, autore de *La leggenda della vita* nel 1909 e Adolfo De Bosis.

Per avere un'idea della perizia tecnica raggiunta in questo torno di tempo si possono prendere ad esempio *Senza ritmo* e *Ultima Passeggiata*. Il primo è un componimento «suddiviso in sette strofe (di 6 + 12 + 9 + 9 + 8 + 9 + 15 versi) articolato in una varietà di misure che salda bisillabi [...] a esempi di ripresa esametrica settenario + novenario o ottonario + settenario» in cui rima e assonanza sono abolite, il secondo è «un testo di 141 versi, di varia misura, suddivisi in sette strofe tutte di diversa lunghezza (6 + 15 + 12 + 14 + 23 + 66 + 5)» in cui non sussistono

⁴ T. S. ELIOT, *Ezra Pound. Metrica e poesia* (1917), trad. it., Milano, Scheiwiller, 1967, p. 18.

⁵ A. BERTONI, *Dai simbolisti al Novecento*, Bologna, il Mulino, 1995, p. 91.

⁶ Cfr. J. HURET, *Enquête sur l'évolution littéraire*, préface et notices de Daniel Grojnowski, Paris, Jose Corti, 1999.

⁷ Cfr. M. MANCINI, *Le risposte degli italiani sul 'verso libero'*, in *Il Futurismo sulla rampa di lancio, "Poesia 1905-2005"*, «Rivista di letteratura italiana», XXIV, 2, 2006, p. 116. Le parti in lingua sono prese da A. RETTÉ, *Sur le rythme des vers*, Paris, Mercure de France, 1899, pp. 84-85.

⁸ Cfr. *Enquête internationale sur le Vers libre*, cit., pp. 38 e 103-30.

⁹ In A. NEGRI, *Tempête*, Milano, Treves, 1896.

¹⁰ Comparsa il 24 aprile 1892 sulla «Cronaca d'Arte».

rapporti sistematici di rima.¹¹ Vediamo subito come pure in queste prime prove i tre istituti messi in discussione sono la rima e l'isostrofismo, oltre naturalmente all'isosillabismo.

Al profilo nazionale Lucini ne accosta anche uno europeo, dopo l'avvertimento che «la battagliera azione letteraria, che incominciò, dopo il 1870, a suscitare conflitti di teorie estetiche e di inconciliabili opposizioni di forma, culminata col nome di decadentismo e simbolismo, tra il 1885 ed il 1900 in Francia, ha un carattere internazionale»:

In Inghilterra, il poeta e pittore William Blaye, intimo del Whitman, vi cantò i *Canti dell'innocenza* colla libertà di metri del vate di Paumanok, e lo Swinburne formale e classico, dedicò a questo “vero ed adorabile genio, a questo profondo e libero pensatore”, un saggio critico lucidissimo e completo. Qui, vi furono Dante Gabriele Rossetti, Burne Jones, William Morris, ed un vegliardo, più fresco e fragrante di un adolescente, Meredith: poi il Wilde ha sopportato, per la passione della nuova bellezza, il suo lento martirio equivoco. Qui, colli audaci inventori d'ogni e più complessa musica verbale non prima udita, non morì la forma tradizinale [...]. In Germania, le canzoni del *Nordsee* di Heine, seguendo il Kolpstock, che aveva richiesto della metrica latina altri modi nuovi, iniziarono un verso lirico, uscito dalla regola solita e comune: Gian Paolo Richter, Novalis, colla loro filosofia trascendente, danno un altro perché a fondamento della letteratura. In Ungheria, è Madach, enorme come un Dante, cola sua *Tragedia dell'uomo*. In Russia, si chiamarono decadenti Minsky, Merejkovsky, K. Balmento [...]. In Ispagna, *Belkiss, regina di Saba* del Castro vi indica che la partecipazione a questo indirizzo vi fu consentita. In Francia bene o male, sanno tutti quale fu il suo successo.¹²

Sulla questione della paternità del verso libero si attagliano gli aspetti più complicati di una questione da subito poco chiara. La prima e più importante differenza con la situazione francese sembra allora essere proprio nella definizione dell'oggetto del contendere, il *vers libre* è un'entità storicamente più definita rispetto al verso libero, che offre invece il destro a una teoria di incomprensioni e ambiguità, sulle quali finisce spesso per innestarsi il discorso.

«Quello che più mi tormenta, / o Muse, è il profondo terrore / di far produrre altre serque / di semiritmi. // Perché gli scimmiettini dell'arte / non san distinguere il ben dal male, / e vorran, forse, ora svagolarsi / semiritmicamente!». Con queste parole Luigi Capuana chiude la serie pubblicata a Milano sei anni dopo¹³ le presunte traduzioni di un inesistente poeta danese, offerte sul «Fanfulla della Domenica» insieme a una lunga nota biografica e al falso riferimento bibliografico «W. Getziier, *Digtervaerker*, Copenhagen, 1876, 2 voll». Solo nell'edizione Treves l'arcano è svelato:

Fra i tanti pretesi cultori di letterature straniere che in Italia traducono, o fingono di tradurre, da tutte le lingue europee moderne, nessuno si è accorto finora della canzonatura. È inutile aggiungere che come non ha mai esistito un poeta danese chiamato Getziier, così sono un'invenzione i canti che si dicono tradotti e i giudizi dei critici citati. Al «Fanfulla della Domenica» giunsero parecchie lettere e cartoline che incoraggiavano il presunto traduttore; nessuna che avvertisse il giornale di essere stato messo in mezzo da un burlone. Se qualcuno dei tanti nostri traduttori di traduttori di poeti stranieri ha già, per caso, versificata la mia prosa, ora è pietosamente avvertito.¹⁴

La ripresa dell'esperimento viene giustificata dall'autore con l'idea che «pubblicandosi tuttodì parecchi volumi di versi dove non c'è poca o punta poesia» sarebbe stata cosa per lo meno

¹¹ Cfr. *Dai simbolisti al Novecento*, cit., p. 123.

¹² *Enquête internationale sur le Vers libre*, cit., pp.108-9.

¹³ L. CAPUANA, *Semiritmi*, Milano, Treves, 1888.

¹⁴ Cfr. ID., *Semiritmi*, a cura di Ghidetti, Napoli, Guida, 1972, p. 50.

bizzarra «un volume di componimenti poetici con pochi o punti versi».¹⁵ Alcune delle concause fondamentali nella temperie culturale che ha dato luogo alla liberazione, o sarà meglio dire alla spezzatura del ritmo, sono evocati *en passant* in queste parole.

La traduzione da autori stranieri, specie se fittizia, è un espediente per cui vengono a scontrarsi in una terra di nessuno prosa e poesia, anticipando un movimento tipico del passaggio fra i due secoli, e aprendo lo scenario a una terza via che sembra costantemente in controtuce nella nascita di ritmi nuovi. Contemporaneamente influiscono sulle novità prosodiche la spesso male raffazzonata conoscenza di una poesia europea, e una non sopita vena polemica e burlesca, che si può a vario titolo far risalire a una tendenza scapigliata ottocentesca.

Sul motivo della traduzione dagli autori stranieri andava insistendo già nel 1896 Enrico Thovez, che nel suo *L'arte del comporre di Gabriele D'Annunzio*¹⁶ metteva involontariamente in evidenza il rapporto fra i ritmi nuovi del pescarese, e l'atto del saccheggiare i poeti d'oltralpe. Se l'intento del Thovez è quello di ristabilire l'ordine naturale dei meriti, insieme al gusto di affibbiare l'etichetta di plagio a D'Annunzio, per il nostro discorso risulta funzionale proprio il senso di quel plagio, avvenuto in area decadente-simbolista, contaminando prosa e poesia, e avvalendosi di “traduzioni di traduzioni” quando si dà il caso di autori anglofoni. Ecco che i due motivi della polemica del Capuana si presentano in relazione di una poesia definita «non bella, ma per ritmi e rime molto originale».¹⁷

Accordata con qualche riserva la priorità dell'intuizione versoliberista italiana all'autore dei *Semiritmi*, nonostante la sua sia una esperienza di confine che a buon conto può essere catalogata fra le prove embrionali della tendenza, lo scontro è animato, almeno fino alla nascita del Futurismo, da Gian Pietro Lucini, precocissimo campione dei metri nuovi, che in più occasioni, e con grande ampiezza di metafore giudiziarie o belliche provoca in campo il rivale Gabriele D'Annunzio.

Ricostruire il rapporto fra i due poeti sarebbe impresa ardua e comunque fuori luogo. Basti ricordare una partenza in sintonia, poi maturata da parte di Lucini in una convinta fede *antidannunziana*. È proprio questo il titolo di una raccolta di saggi del 1914¹⁸ volti a vagliare con occhio critico il poeta delle *Laudi*, primo passo perfettamente compiuto sulla strada della liberazione metrica per la maggior parte degli osservatori, ivi compreso Marinetti, che non esita a definire il pescarese «premier verslibriste italien» in una lettera privata.¹⁹

L'ultimo dei saggi in *Antidannunziana* dedicati alle *Laudi* centra la questione.²⁰ Coinvolto anche da un attacco personale alla sua poesia definita da Arturo Onofri *prosetta ballonzolante*, Lucini intende dimostrare come le nuove composizioni di D'Annunzio siano in tutto un mascheramento dalle vecchie prosodie. Il primo affare su cui tornare, però, è ancora una volta quello di una paternità cui non riesce a rinunciare:

Rifletto, intanto, come nel dilagare dei versajuoli pseudo-liberi tra noi, sì che nella quantità fanno moda futurista, ed anche la critica rispettabile, di maschi e di femine, per *stare al corrente* se ne preoccupa e ne parla; a nessuno mai di costoro, femine e maschi, passò per l'anticamera del cervello il pensiero che l'umile sottoscritto fu precisamente il primo, il quale, in patria, ebbe l'audacia di usare a tutte le occorrenze un suo verso, coniato da lui, fermato dalla sua cura, cesellato del suo bulino, che, per prendere un nome qualsiasi nei repertori grammaticali dei futuri pedanti, assunse con indifferenza quello di *verso libero*, già che lo si trovava bell'e coniato oltre il Frejus.²¹

¹⁵ Ivi, p.53.

¹⁶ Cfr. E. THOVEZ, *L'arco di Ulisse*, Napoli, Ricciardi, 1921, pp. 32-47.

¹⁷ Ivi, p. 33.

¹⁸ G. P. LUCINI, *Antidannunziana*, Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1914.

¹⁹ Salvo poi usare la formula «primo in Italia ad usare il verso libero» nei confronti di Lucini; cfr., C. SALARIS, *Marinetti editore*, Bologna, il Mulino, 1990, p. 78. La lettera a D'Annunzio è presa da *Poesia (1905 – 1909)* a cura di Livi, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1992, p. 62.

²⁰ Ivi, pp. 167-86.

²¹ *Antidannunziana*, cit. p.170.

A parte il veleno della polemica, queste pagine restituiscono una teoria che dimostra come il cammino evolutivo del verso italiano sia naturalmente insito nella sua storia. Il verso libero viene descritto come «l'espressione verbale più musicalmente logica e naturale, con cui si manifesta il lirismo umano moderno»,²² e si afferma la consapevolezza che «ciascuna unità espressiva del pensiero, ciascuna unità logica del discorso crea un'unità ritmica nella strofe».²³

Un degno contributo era stato reso da Lucini con il volume *Ragion poetica e programma del verso libero* stampato nel 1908 dalle edizioni di «Poesia». A questo ponderoso testo e a tutte le teorizzazioni luciniane si contrappone un pressoché totale silenzio di D'Annunzio che interpellato nell'inchiesta di Marinetti, risponderà con una semplice nota: «La questione del verso libero è molto grave e complessa. È cosa troppo difficile trattarla in venti righe. Mi proverò. Manderò anche un gruppo di versi inediti. Ma bisogna che abbiate un poco di pazienza».²⁴

Una discrasia così grande fra l'attenzione teorica di Lucini e il silenzio di D'Annunzio può aiutare a comprendere quali siano i presupposti di una ragione che comincia a farsi politica. Gli studi luciniani sono tenuti in silenzio dagli stessi partecipanti al dibattito, che li citano, ed è il caso soprattutto di Marinetti, editore della *Ragion poetica*, solo finché sperano in un qualche tornaconto.

Il ricorso al verso libero in questa fase è mosso dalle diverse concezioni di tradizione ed evoluzione nei poeti che ne hanno fatto uso per primi, a fronte o meno di una teorizzazione compiuta. Sull'asse Lucini-D'Annunzio, sembra farsi strada una terza esperienza, che porta il verso libero alla sua prima maturazione storica.

Bertoni ha isolato una definizione calzante di ciò che doveva essere, calata nel monologo di un dottissimo isolato, la poesia nuova per il teorico di Verazze:

Il verso libero era secondo Lucini lo strumento necessario a rendere ritmicamente concreto il pensiero, trasformando in esperienza dialogica l'energia psichica dell'artefice. Ma ciò poteva essere realizzato solo a patto che non si rinunciassero a priori ad un rapporto diretto con la tradizione di una determinata lingua e di una determinata letteratura e si mantenesse allegoricamente ricostruibile, dialettico, nell'atto di immergerlo nella temporalità del ritmo, il processo di resa simbolica dell'oggetto o della situazione da rappresentare.²⁵

2. Marinetti, «Poesia», la cultura francese

Quando nel 1905 «Poesia» bandisce l'*Enquête internationale sur le Vers libre*, l'intenzione è quella di smuovere le acque della letteratura italiana. A dimostrazione possono essere citate le altre due inchieste, di minor successo, che la rivista propose nello stesso anno. Sia quella sul «grande poeta nazionale» Giosuè Carducci, sia quella sulla bellezza della donna italiana, sembrano percorse da una sottile insidia, nonostante la grande popolarità di cui si ammantano:

Possiamo interpretare l'amabile conversazione sulla bellezza ispiratrice della donna italiana come uno strumento pubblicitario teso ad attirare l'attenzione degli intellettuali attorno ad una questione mondano-frivola. Certo Marinetti non ignorava che molti anni prima «La Revue Naturiste» aveva lanciato l'*Enquête sur le Féminisme* [...]. Marinetti 'rovesciava' il problema, traducendolo da serio in faceto, ed alla questione del femminismo sostituiva l'idea dell'eterno femminino come fonte d'ispirazione dei letterati.²⁶

²² Ivi, p. 178.

²³ Ivi, p. 179.

²⁴ *Enquête internationale sur le Vers libre*, cit., p. 57.

²⁵ *Dai simbolisti al Novecento*, cit., p. 268.

²⁶ *Marinetti editore*, cit., p. 70. Ma è necessario fare menzione anche alle posizioni apertamente femministe adottate, cfr. *Marinetti editore*, p. 22, il che comunque, conferma ulteriormente l'eclettismo di posizioni che vanno adeguandosi anche a seconda delle opportunità che offrono.

Il terzo tentativo è dunque quello buono per la chiamata a raccolta di intelligenze internazionali. Questa volta le risposte saranno molte, prevalentemente di italiani e francesi. Per quanto riguarda i primi, la questione viene proposta esattamente nei quesiti: «1) Quali sono le vostre idee intorno alle più recenti riforme ritmiche e metriche introdotte nella nostra letteratura poetica? 2) Quali sono le vostre idee pro o contro il così detto “verso libero” in Italia, derivato dal “vers libre” francese che Gustave Kahn ha creato in Francia?», per tutti gli altri il quesito è unico: «Que pensez-vous de “vers libre”?».

Fuori dubbio che il *focus* principale delle intenzioni marinettiane sia puntato sulla situazione italiana, che con una certa brutalità viene posta a confronto con il resto dell'Europa proprio su un argomento che da noi era arretrato. L'intenzione più stringente nelle ragioni dell'inchiesta, confermata dalla raccolta in volume di tutte le risposte, stava nel confronto tra le due culture dell'estensore. In Francia la questione del *vers libre* viveva una stagione di riflusso confermata dalle parole di Jules Bois (uscita sul numero doppio del febbraio-marzo 1906) :

Le vers libre subit un arrête en France, tandis que hors de France il prend une expansion tout à fait imprévue. A part Gustave Kahn et Vielé Griffin, quelques autres encore, ceux-même qui s'y étaient adonnés avec le plus de ferveur, le délaissent assez souvent pour retourner à des formes fixes ou quasi fixes, en tout cas plus traditionnelles. Ainsi Moréas, ainsi Henri de Régnier²⁷

mentre in Italia non si andava oltre lo stadio iniziale, ostacolato come si è visto dalle polemiche e dalle istanze personalistiche dei partecipanti al dibattito, oltre al fatto che la maggioranza degli intervistati si dichiararono recisamente contro l'imitazione dei francesi, e contro le novità degli ultimi anni, semmai ripescando come vero verso libero italiano l'endecasillabo sciolto.

Ciononostante dal disegno definitivo di questa *enquête* viene a crearsi una vera e propria geografia del verso libero, che finisce per opporre la situazione dei paesi latini a quella principalmente di Germania e Inghilterra:

Arthur Symons poteva affermare che tutti i versi inglesi erano in sostanza versi liberi perché il loro ritmo era già naturalmente liberato dalla necessità di un numero fisso e limitato di sillabe: un principio che comportava anche l'abbandono della rima, come nel *Sansone agonista* di Milton o nelle poesie di Mathew Arnold e di Hewls.²⁸

In quest'ottica lo sviluppo del *vers libre* e del verso libero dovette apparire, sia pure a pochi e tra le righe, come appartenente allo stesso blocco. La consequenzialità delle tradizioni letterarie italiana e francese era probabilmente tra i più spinosi agenti inibitori di un dibattito riposato, e massimamente l'allusione a una *imitazione* degli italiani, che certo non ammettevano debiti in fatto di questioni metriche,²⁹ ma è possibile anche rovesciare l'ottica e considerare l'esperienza di «Poesia» come una prima occasione in cui alcune riserve furono sciolte, anche grazie al monito luciniano sulla necessità di avvicinare le due nazioni.

Volendo restringere il campo alla formazione franco-italiana del solo Marinetti, ci si troverebbe nei pressi di un complesso ponte fra le due culture. Muovendo dall'Egitto a Parigi la sua cultura va a fondarsi sulla contemporaneità francese, che sarà poi il bagaglio delle sue avventure personali a cominciare dal Futurismo, ma anche in senso più generale l'appiglio di una generazione di giovani italiani presa fra le novità suggerite d'oltralpe e le punte estreme della tradizione metrica nostrana.

²⁷ *Enquête internationale sur le Vers libre*, p. 46.

²⁸ *Dai simbolisti al Novecento*, p. 283.

²⁹ Cfr. a tal proposito la risposta di Pascoli in *Enquête internationale sur le Vers libre*, p. 41-42.

Tra il 1897 ed il 1908, vale a dire prima della pubblicazione del manifesto di fondazione del futurismo, Marinetti elaborò i testi ed affinò le capacità critiche attraverso un contatto strettamente vissuto con il simbolismo francese [...]. Marinetti si mosse in tale area sentendo l'influenza di precise suggestioni che andavano, come è stato rivelato, da Rodenbach a Charles Guérin, da Albert Samain a Francis Jammes e Maurice Maeterlinck, nomi che erano alla base della nostra poesia crepuscolare, e non ignorò i parnassiani come Joseph Autan o Léon Dierx. Ma di due figure avvertì soprattutto il fascino: Émile Verhaeren, l'autore di *Les villes tentaculaires*, e Jules Romins, fondatore dell'Unanismo.³⁰

Quanto a «Poesia» poi, essa è in maniera conclamata un *carrefour* e un *pont* fra le culture italiana e francese. L'assenza di un programma prima del 1909, accentua questo aspetto segnandolo come l'unico essenziale nelle intenzioni dei fondatori. E il doppio binario su cui si sviluppa la rivista milanese, offre la possibilità di veicolare gli scambi da una nazione all'altra, e più in generale di presentare una sintesi dell'altrui situazione letteraria secondo l'interesse del momento. Marinetti si trova battagliero al centro di questa possibilità, che sfrutta con continue e audaci operazioni autopubblicitarie, alla ricerca di legittimità e consensi. A questo sistema si deve, per esempio, ascrivere l'indicazione di Gustave Kahn come l'inventore del verso libero, vero e proprio *leit-motiv* della rivista, che non è assurdo supporre abbia influenzato gli animi nella ricerca dell'iniziatore italiano, rendendo la questione, da oziosa discussione tra letterati a nodo virulento e pertanto anticipatore di alcuni veleni che presto andranno a depositarsi nel corpo della questione alterandola.

Una certa “malafede” sul verso libero può definirsi nella considerazione della letteratura che differenzia Marinetti dai suoi predecessori e massimamente da chi si era già interessato della questione come Lucini, investendo buona parte delle sue energie. L'affermazione è vaga, ma ci può aiutare una cronologia dei programmi futuristi, che in fatto di *versiberisme* cambiano recisamente rotta all'altezza del Manifesto tecnico della letteratura futurista³¹ alla ricerca di un'espressione incendiaria che consuma e conchiude una prima parte della storia della cosiddetta liberazione metrica, seme gettato in un panorama confuso dai sommovimenti d'inizio secolo, ma capace di attecchire sui più svariati terreni, da ogni gradazione di avanguardia o sperimentalismo alle forme chiuse che vengono scardinate dall'interno semplicemente in virtù di un nuovo assetto prosodico.

Ciò che non viene messo sufficientemente in evidenza nei pur ottimi lavori che esistono a riguardo è che il disordine a cui si allude parlando di verso libero nel Novecento, è determinato da una grado di variabilità di una tradizione metrica giunta alla estrema tensione con Carducci e Pascoli, franta a cavallo dei due secoli, e riassetatasi intorno a più nuclei aggreganti variamente compromessi con quel certo disordine metrico e ritmico che sarà la marca distintiva perfino dei poeti “passatisti” alla Gozzano, ben addentrati nello shock causato dalla fine di una continuità con la tradizione.

In questo senso, ci viene in soccorso una recensione – ripresa da Marziano Guglielminetti – dello stesso Gozzano, il quale sulla «Gazzetta del popolo della domenica» del 22 luglio 1906, recensendo le liriche di Angelo De Gubernatis, polemizza contro «i tanti *imaginifichini* e i tanti *pascoli abusivi* della generazione che sale». Profetizza poi l'avvento di una nuova epoca: «Passerà, passerà anche questo... Passerà il vezzo dei giovani d'oggi di ostentare la disobbedienza più irriverente alle tradizioni poetiche italiane e questa metrica anarchica ansimante che pare voglia soffocare il respiro maestoso dei nostri modelli; e si ritornerà alle fonti prime: all'equilibrio mirabile del sonetto petrarchesco, all'ordine infrangibile della terzina dantesca; ma con sangue rinnovato e con nuove energie». Orientato verso un ricupero delle forme metriche care a Dante e a Petrarca, come del resto fanno fede i due *Quaderni* dantesco e petrarchesco da lui compilati, Gozzano non intendeva per questo mettere in programma la restaurazione pura e semplice delle forme metriche tradizionali, bensì un ricupero ricercato di forme antiche, in funzione dell'espressione dell'anima moderna, come attesta tutto il breve corso della sua vicenda poetica. Si tratta, in ogni caso,

³⁰ *Marinetti editore*, cit., p. 24-5.

³¹ Datato 11 maggio 1912, cfr. F. T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, prefazione di Palazzeschi, Milano, Mondadori, 1968, p. 40.

«di un'operazione di segno opposto» rispetto a quella in corso su «Poesia» a favore del 'verso libero', anche se poi Gozzano non esibisce esplicite dichiarazioni di ripudio delle nuove forme reclamizzate da Marinetti.³²

Come si vede la campagna per il verso libero e il rinnovamento delle forme tradizionali non sono la stessa cosa, e possono anzi essere messe agli opposti nella linea dell'innovazione. Eppure in un secondo momento queste due spinte al cambiamento finiranno per confondersi in un gran calderone con le altre pulsioni rinnovatrici, dando come risultato un ibrido dalle origini multiple che nonostante tutto rimarrà vitale in ogni sua manifestazione nella tradizione novecentesca.

Per tornare al verso libero e a una sua possibile conclusione nell'ambito futurista, mentre nasce a nuova vita nella già più significativa esperienza di un Corazzini,³³ si indica l'ultima tappa che determina la fine della spinta propulsiva in ambito futurista, in favore del nuovo approdo marinettiano delle parole in libertà:

L'antologia *I poeti futuristi*, apparsa a Milano per le edizioni di «Poesia» nel 1912, voleva essere nelle intenzioni del suo promotore una sorta di sistemazione prospettica della fase poetica dei versi liberi, già in giudizio di «passatismo». E ad essa infatti avrebbe dovuto seguire, subito dopo, un'altra raccolta, dedicata invece ai campioni del nuovo verbo futurista. Il proclama iniziale di Marinetti, datato 11 maggio 1912 e fuso direttamente nel quasi coevo «Manifesto tecnico della letteratura futurista», dopo aver celebrato le «grandi strofe orchestrate di versi liberi futuristi» come forme di un «perpetuo dinamismo del pensiero, corrente ininterrotta d'immagini e di suoni», esclamava perentorio: «Dopo il verso libero, ecco finalmente *le parole in libertà*!». Senonché, a testimoniare come il verso libero fosse una necessità della nuova poesia indipendente dall'adesione al movimento futurista, la seconda antologia – I nuovi poeti futuristi – avrebbe visto la luce soltanto nel 1925, collezionando insieme versi liberi e parole in libertà: quando, ormai, il movente davvero creativo era archiviato.³⁴

La conclusione che si può trarre da un volo a quota variabile sulle vicende storiche del verso libero tra il 1888 e il 1912 riguardano i limiti da porre a questa particolare vicenda, nel panorama più ampio della metrica novecentesca. Le vicende del verso libero possono rappresentare coerentemente solo una funzione del movimento attivo nel corso del secolo sul fronte metrico, ma questa funzione, indagata nei suoi aspetti storico-sociali, è la più solida base di giudizio alla quale allegare le altre necessarie indagini, non dimenticando con Palazzeschi che «poesia è canto, e il verso libero condusse la poesia fuori dalle rotaie di una musica ormai consunta dall'uso, ma per crearne una nuova, perché potesse ognuno, anzi perché dovesse ognuno, massimo dell'orgoglio e supremo ardimento, crearsi la propria musica».³⁵

³² Cfr. P. FRASSICA, «Poesia»: *Le parti mancanti* in *Il Futurismo sulla rampa di lancio*, «Poesia 1905-2005», cit., p. 13. Le parti virgolettate sono prese dall'autore da M. GUGLIELMINETTI, *La «scuola dell'ironia», Gozzano e i vincitori*, Firenze, Olschki, 1984, pp. 24-5.

³³ Cfr., *Dai simbolisti al Novecento*, p. 347-54.

³⁴ Ivi, p. 335.

³⁵ A. PALAZZESCHI, *Il piacere della memoria*, Milano, Mondadori, 1964, pp. 528-529.