

Samuele Maffei

Tre volte *Rame* La filologia al servizio di Gabriele Frasca

Il titolo dell'articolo rovescia una citazione di Stefano Dal Bianco apparsa nel terzo numero della rivista padovana «Scarto minimo» in aperta polemica con il neometricismo degli anni '80, di cui Gabriele Frasca è illustre rappresentante: «la bellezza ritrovata in una forma classica è il postmoderno al servizio dei filologi». Dopo aver dimostrato quanto in realtà la scelta delle soluzioni metriche nel Nostro risponda a una poetica pervicacemente radicata in una teorizzazione biopolitica, si ricercano le tracce di una filologia implicita – ovvero di una progettualità filologica – attraverso lo spoglio variantistico di alcuni testi della sua opera prima, *Rame*, apparsa tre volte (Corpo 10, 1984; Zona, 1999; in *Lame*, L'Orma, 2016). Tutti i componimenti presi in esame, scelti per la loro esemplarità spaziando tra le sezioni filologicamente significative, sono accompagnati da un apparato genetico puntualmente commentato.

The title of the article reverses a quotation by Stefano Dal Bianco that appeared in the third issue of the Paduan journal «Scarto minimo» in open polemic with the neometricism of the 1980s, of which Gabriele Frasca is a well-known proponent: «la bellezza ritrovata in una forma classica è il postmoderno al servizio dei filologi». After showing how much in reality the choice of metrical solutions in Frasca's work responds to a poetics stubbornly rooted in a bio-political theorisation, the traces of an implicit philology – that is of a philological planning – are investigated through the variantistic scrutiny of some texts from his first work, Rame, which appeared three times (Corpo 10, 1984; Zona, 1999; in Lame, L'Orma, 2016). All the components examined, chosen for their exemplary nature by ranging between the philologically significant sections, are supported by a punctually interpreted genetic apparatus.

«Mettete da parte i fazzoletti»: ¹ così Cortellessa, nella postfazione alla seconda edizione di *Rame* (Zona, 1999), esorcizza la possibilità di interpretare la ripubblicazione del testo fraschiano edito quindici anni prima (Corpo 10, 1984) come una nostalgica monumentalizzazione del già fatto. Un *bon mot* che avrà ancor più motivo di essere diciassette anni dopo, quando l'opera in questione sarà ospitata, nella sua terza e ultima (almeno per ora) edizione, in *Lame* (L'Orma, 2016), libro-collettore composto dalle due raccolte d'esordio, *Rame* e *Lime* (Einaudi, 1995), cui seguono *Quarantena*, progetto in fieri costituito da cinque canzoni, una per anno, dal 2012 al 2016, e *Versi risparsi*, sorta di varie ed eventuali riconducibile a un arco cronologico quasi quarantennale, dal 1976 al 2013. Ma, se è vero che due indizi non fanno una prova, per corroborare l'intervento cortellessiano circa l'intenzione non narcisistica dell'operazione, occorrerà anzitutto

¹ Andrea Cortellessa, *Rimò*, in Gabriele Frasca, *Rame*, Genova, Zona, 1999, p. 84.

chiarire come la rifunzionalizzazione di un testo – non solo del proprio, ma anche e soprattutto di quelli attribuiti ad altri autori (Frasca ha riscritto, tra gli altri, testi di Adriano, Arnaut Daniel, Beckett, Badiou, Frugoni, La Rochefoucauld, Tacito, Shakespeare), talvolta finanche fuoriuscenti dall’ambito strettamente letterario (i Beatles per l’esplicita sezione *Tre tracce dai Beatles*, presente nei *Versi rispersi di Lame*) – possa averne una politica. Il riferimento immediato è, ovviamente, all’*Angelus Novus* di Paul Klee riutilizzato da Benjamin nelle *Tesi di filosofia della storia* in chiave antistoricistica: guardare al passato per proiettarsi nel futuro, tra essere stato e dover essere, dialetticamente e allegoricamente:

Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l’infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può più chiuderle.²

Stessa ascendenza materialistica parrebbe allora spettare anche all’altro tratto peculiare della poetica di Rame (e di Frasca in generale), ossia l’impiego delle macchine metriche della tradizione in senso antitradizionale, scongiurando definitivamente l’interpretazione del neometricismo come esito diretto del *sense of an ending* postmoderno. Per comprendere meglio questo passaggio, occorre riferirsi anzitutto alla *Tesi* benjaminiana suddetta, resa ancor più funzionale dal fatto che gli strumenti metrici del passato non vengono mai riesumati da Frasca archeologicamente, ma artatamente riattualizzati sia tramite la ricerca di schemi rimici particolari (come per i sonetti della sezione *Rimerai* di Rame), sia montando insieme meccanismi diversi (come per la sezione *Rimastichi* di Lime, in cui la *retrogradatio cruciata* è applicata alle quartine), sia attraverso l’iperbolizzazione esponenziale delle forme (come per le *Poesie da tavola*, sestina sestuplicata). Ma a ricondurre sotto l’egida della critica marxista tale procedimento contribuisce anche un passo di Benjamin di poco precedente a quello sopra citato:

La vera immagine del passato passa di sfuggita. Solo nell’immagine, che balena una volta per tutte nell’attimo della sua conoscibilità, si lascia fissare il passato.³

Seguendo questa filigrana, la gabbia metrica entro cui si dimenano i versi fraschiani assurgerebbe a elemento doppiamente significativo, e in senso contenutistico – il che spiegherebbe l’insistenza sul campo semantico della reclusione, non solo nella raccolta in questione – e in senso politico, come possibilità di rinchiudere il presente in un fermoimmagine che ne restituisca quantomeno le parvenze, poco prima (quindi, trattandosi di tempo, già poco dopo) che si immetta nella verticalità del passato. Dunque,

² Walter Benjamin, *Angelus Novus*, a cura di Renato Solmi, con un saggio di Francesco Desideri, Torino, Einaudi, 2014, p. 80.

³ Ivi, p. 77.

la forma chiusa garantisce al testo una funzione-memorabilità, strettamente collegata alla necessità di un ritorno alla trasmissione orale della poesia nell'era dei media elettrici, in senso onghiano,⁴ e alla dimensione bio-estetica entro cui è riconducibile tutta la produzione fraschiana. Infatti, per Frasca riportare in auge le forme chiuse significa anzitutto rifiutare una concezione della poesia esclusivamente tipografica e superare la sua usuale – almeno da due secoli – fruizione *submissa voce*, caldeggiando la possibilità di un ritorno all'oralità. Non si tratta di un vezzo artistico né di una nostalgica riesumazione dell'aedo, ma della messa in pratica di quanto altrove teorizzato – in particolare ne *La letteratura nel reticolo mediale*, magistrale opera saggistica riedita per Sossella nel 2015 –,⁵ considerando anche che i fraschiani «“parti” poetici assomigliano meno a vacanze dell'animo speculativo che non a verifiche “sul campo” di quanto in altre sedi messo a punto».⁶ Per comprendere la portata del fenomeno, quindi, occorrerebbe rifarsi ai ragionamenti dell'autore sul concetto di “letteratura” (e le virgolette gli saranno care, almeno quando sovrastanti il termine *lato sensu*) come

sinonimo approssimativo di un fenomeno essenzialmente linguistico ben più complesso cui si darà il nome di “arte del discorso”, che ha attraversato nel corso del tempo una varietà di supporti, modificandosi a ogni nuova incarnazione mediale e rileggendo ogni volta genealogicamente (vale a dire assorbendo e riattualizzando) le sue forme precedenti.⁷

In questa pratica di coercizione diacronica del corrente medium culturale sui precedenti sta la miopia con cui oggi si pensa al supporto tipografico come unico mezzo attraverso il quale le informazioni sono sempre andate tramandandosi. Ma estromettendo il punto di osservazione dalla materia osservata, ci si accorgerebbe presto di come almeno fino alla fine del XVIII secolo il concetto di letteratura inteso in senso odierno vada ridimensionato nelle sue possibilità di significazione. Date per certe le origini formulaiche della poesia, occorre tener conto che anche dopo la rivoluzione gutemberghiana e almeno per tutto il Seicento – Frasca lo ha ricordato più volte –⁸ leggere ha significato anche ascoltare la lettura altrui, dacché il diffuso analfabetismo certamente rendeva il consumo librario individuale una pratica elitaria e poco accessibile. Inquadrata in quest'ottica, la rivoluzione tipografica assume i connotati di una rivoluzione culturale propriamente borghese contro la quale dal secondo dopoguerra si è sentita la necessità di progredire, avendo quella esaurito le sue risorse, perché

⁴ Cfr. Walter J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 2014.

⁵ Gabriele Frasca, *La letteratura nel reticolo mediale. La lettera che muore*, Piano Rosa Boca, Luca Sossella Editore, 2015.

⁶ Andrea Cortellessa, *Una tafelmusik di fine secolo. Flusso percettivo e interdizione narrativa nell'«ipersestina» di Gabriele Frasca*, in *Anticomoderno. La sestina*, Roma, Viella Libreria Editrice, 1996, p. 81.

⁷ Gabriele Frasca, *La letteratura nel reticolo mediale. La lettera che muore*, cit., p. 14.

⁸ Si veda, almeno, l'intervista virtuale di Lello Voce a Frasca dal sintomatico titolo *Libri da leggere con le orecchie: Lello Voce incontra Gabriele Frasca*: <https://www.youtube.com/watch?v=YmUV68jPXdc> [ultimo accesso 25.05.2022].

perentoriamente messe in discussione dalla diffusione dei media elettrici, produttori di una oralità nuova, di ritorno. Ma c'è di più: la propensione verso una poesia per le orecchie serve a titillare un aspetto che la diffusa poesia per gli occhi sembra disconoscere, e cioè l'importanza della memorabilità del testo, sempre garantita dalla struttura metrica. Per citare direttamente le parole dell'autore in un'intervista rilasciata a Ilaria de Seta, il metro «è una macchina memoriale».⁹ Ciò che fa della poesia frasciana una poesia impegnata è il rifiuto del soggettivismo, a favore di un artigianato poetico che si presta alla divulgazione di un sapere pulviscolare di cui l'uomo (come specie) ha bisogno per sopravvivere e per evolversi: in altre parole, alla poesia dell'anima di certo lirismo si preferisce la poesia dell'animale. L'essere umano necessita tanto di informazioni genetiche, cioè del corredo genetico ereditato biologicamente, quanto di informazioni non genetiche, cioè di input culturali propedeutici all'evoluzione. Il linguaggio è quindi il medium attraverso il quale la cultura si è sempre tramandata, nonché il principale elemento di distinzione tra l'uomo e l'animale, cioè ciò che, fra le altre cose, ha garantito il processo di ominazione. La facoltà linguistica differisce dagli altri sistemi di comunicazione per una funzione non solo comunicazionale, ma anche e soprattutto informazionale, cioè capace di svincolare l'individuo dalla tirannia del presente e consegnarlo alla possibilità di raccordare passato e futuro attraverso la sua capacità memoriale. Visto che il linguaggio è una protesi del corpo e «la memoria biologica [...] è creativa e non rigidamente replicativa»,¹⁰ cioè non ripropone *tout court* le informazioni ma le sottopone a una ricategorizzazione che comporta una trasformazione degenerativa a livello neuronale, la trasformazione causata dalla rimappatura delle funzioni di riproduzione garantita dalla dinamica associativa è, anzitutto, una trasformazione corporale.

Dal momento poi che la stessa “selezione dei gruppi neuronali” prevede che molti circuiti cerebrali differenti possano dare luogo a uno stesso segnale in uscita, vale a dire all'insorgere di un vasto numero di strutture non-identiche che svolgono però funzioni simili (secondo dunque una concezione popolazionistica delle sinapsi di tipo “degenerativo”), al punto tale che nel cervello esistono “centinaia, se non migliaia, di sistemi diversi di memoria”, appare chiaro quanto una simile memoria “ricategoriale”, piuttosto che garantire una riproduzione identica del patrimonio virtuale di reminiscenze individuali e della porzione d'informazione non genetica messa a disposizione da una comunità, assicuri in realtà una propagazione “associativa” dei propri atti, congiunti a quanto il medium linguistico dovrebbe preservare. “Un atto può, per esempio, attivare un nuovo atto, una parola nuove parole, e un'immagine può evocare un racconto”.¹¹

⁹ *Un poeta che torna e incrocia. Ilaria de Seta intervista Gabriele Frasca*, <https://www.insulaeuropea.eu/2018/06/28/un-poeta-che-torna-e-incrocia-ilaria-de-seta-intervista-gabriele-frasca/>, 28 giugno 2018 [ultimo accesso 25.05.2022].

¹⁰ Gerald M. Edelman e Giulio Tononi, *A Universe of Consciousness. How Matter Becomes Imagination*, trad. it. *Un universo di coscienza. Come la materia diventa immaginazione*, Torino, Einaudi, 2002, p. 120.

¹¹ Gabriele Frasca, *La letteratura nel reticolo mediale. La lettera che muore*, Piano Rosa Boca, Luca Sossella Edizioni, 2015, p. 32.

Non a caso, il corpo è il tema principale dell'intera produzione fraschiana. E lo è insieme al suo nemico naturale: il tempo. Corpo e tempo sono inseriti nel contesto poetico in senso oppositivo: il primo, calato nella pagina, e ancor più dentro nella metrica, sfugge in senso fotografico alla trasformazione a cui il tempo lo condanna biologicamente. Ed è sempre secondo quest'ultima accezione – biologicamente – che entrambi vanno interpretati: il corpo è tale in quanto invecchia perseguendo quotidianamente il soddisfacimento dei bisogni primari. Stessa cosa vale per il tempo: non c'è spazio per una interiorizzazione temporale, non c'è spazio per il ricordo né per l'utopia, piuttosto si inscena la sempiterna angoscia orizzontale di un presente che erode, trasforma e nullifica. Al netto di queste considerazioni, quale ruolo gioca la metrica nella partita di questa bioestetica? Riprendendo le osservazioni di McLuhan, Frasca osserva che «ogni medium [...] è in realtà due media, quello che serve da contenitore più o meno fissante e quello che lo fa viaggiare».¹² Il linguaggio, essendo un mezzo attraverso il quale garantire la memorabilità dell'informazione non genetica, quindi utile a collegare l'essere stato (passato) al dover essere (futuro), ha bisogno di «una macchina astratta sostanzialmente “metrica”, perché memorabile e comunitaria, e narrativa (in quanto associativa)»:¹³ vale a dire, per le questioni dette sopra circa i rapporti memorabilità-corpo, di una macchina per il riposizionamento dei sensi. Dunque, anche in opposizione alle teorie sanguinetiane circa l'inutilità dell'auto-riscrittura poetica, culminante nei celeberrimi versi di *Stracciafoglio* 19, secondo cui «una poesia si corregge con un'altra poesia»,¹⁴ la predisposizione all'impianto filologico in Frasca arriva a dominare il testo fino a caratterizzarne la significazione: di qui la necessità di considerare i tre *Rame* (1984, 1999, 2016) come un'unica opera in progressione, fluida (in senso adorniano) pur nelle sue rigide strutture, su cui non si può indagare senza l'intervento della variantistica, pena una interpretazione incompleta. Non a caso, nella penultima raccolta fraschiana, *Rive*, uscita per Einaudi nel 2001, compare, fra le tante grottesche figure che animano quel «circo dei mostri»¹⁵ che è la sezione *fenomeni in fiera*, l'esaltazione ironica del nuovo critico-dandy, *il brodo recensore*, quindi – per contrasto – l'apologia nostalgica della continiana critica degli scartafacci: «fortuna finì il tempo dei contini / di quello sprofondarsi dentro i testi / come per trarne fuori gl'intestini / mi disse uno aiutandosi coi gesti».¹⁶ Tornando a restringere il campo d'indagine sulle tre edizioni di *Rame*, sarà utile seguire lo spunto proveniente dalla postfazione di Giancarlo Alfano a *Lame*, in cui – pur ammettendo l'impossibilità di aprire una digressione filologica in quella sede – si segnala la presenza sia di «un gran numero di microvarianti, che vanno dall'ordinamento interno delle diverse sezioni alla

¹² Ivi., p. 35.

¹³ Ivi., p. 33.

¹⁴ Edoardo Sanguineti, *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Milano, Feltrinelli, 2021, p. 250.

¹⁵ Gabriele Frasca, *Rive*, Torino, Einaudi, 2001, p. 145.

¹⁶ Ivi., p. 154.

scomparsa di tutte le dediche presenti nei volumi originari», sia di un «accurato lavoro di revisione, a volte vera e propria riscrittura», nonché di «interventi apportati dall'autore per rimarcare taluni aspetti ritmici».¹⁷ Sommando questa preziosa indicazione allo spoglio variantistico da me effettuato, si cercheranno gli assi cartesiani entro cui rappresentare gli smottamenti stilistici, semantici e ritmici che caratterizzano i testi di *Rame* secondo la logica della lunga durata, da *Rame* 1984 (da ora R1) a *Rame* 1999 (da ora R2) a *Rame* in *Lame* 2016 (da ora La). Prima di procedere con l'analisi delle varianti, converrà soffermarsi quanto più rapidamente sulle differenze che intercorrono tra le tre edizioni a livello macrotestuale, e cioè relativamente ai tagli, alle aggiunte e alle stesure *ex novo* delle sezioni che le compongono. Seguendo l'esauritivo schema che Alfano ha allestito nella sua postfazione a *Lame*,¹⁸ risulta facile notare come la gestazione dell'opera abbia favorito una rielaborazione anche strutturale, secondo una logica di presenze, assenze e posizionamenti che proveremo a riassumere. Queste le sezioni di La:

- 1) la prima è *Poesie da tavola*, come anche in R1, ma diversamente da R2, in cui figurava in terza posizione, dopo *Rimerai* e 2;
- 2) la seconda è appunto – e non a caso – 2, sezione presente, come abbiamo visto, in R2, ma che non compare in R1;
- 3) la terza è *Opere attribuite al Lissandrino*, non attestata né in R1 né in R2, dunque elaborata appositamente per l'edizione di La;
- 4) la quarta è *Adriano*, che compare in R1 col titolo *le tre adriane*, poi esclusa in R2, e infine recuperata in La;
- 5) la quinta è *Il chemista domestico*, presente anche in R1 e R2, i cui componimenti ammontano a 41, 3 in più rispetto a R2, da cui viene eliminato il *quartetto a billy mackenzie*, recuperando 3 componimenti da R1;
- 6) la sesta è *Rimerai*, ciclo di 15 sonetti apparso in R2 in posizione incipitaria con 12 esemplari, di cui 3 (*così odiami se vuoi e comincia subito*, *A Marcello Frixione*, *dal sepolcro di Guido Nerli e ehi della vita chi mai mi risponde*) restano esclusi in La, mentre vengono recuperati i primi sei esemplari della sezione *Rimasti* di *Lime*;
- 7) la settima è *Sette*, attestata già in R2;
- 8) l'ottava è *Frugoni*, riscontrabile sia in R1 che in R2;
- 9) la nona è *Vieni velocemente verso me*, anch'essa presente in tutte e tre le edizioni;
- 10) la decima – l'ultima – è *Germanico*, inserita a partire da R2.

Passiamo ora all'analisi delle varianti dei singoli testi e, seguendo una campionatura che per motivi logistici – e senza pretesa di esaustività – procederà per esempi significativi in termini di intensità e pertinenza, cerchiamo di verificare quella «tendenza a chiarire il dettato»¹⁹ individuata da Alfano come comune denominatore delle pratiche di auto-

¹⁷ Giancarlo Alfano, *Il mobile volere*, in Gabriele Frasca, *Lame. Rame + Lime seguite da Quarantena e Versi rispersi*, a cura di Riccardo Donati e Giancarlo Alfano, Roma, L'Orma, 2016, p. 419.

¹⁸ Cfr. *ivi*, p. 417.

¹⁹ *Ibidem*.

riscrittura fraschiane, e valutiamo, di volta in volta, le conseguenze semantiche, metriche e ritmiche a essa implicate. Tendenza suggerita, tanto per cominciare, dalla prima variante riscontrabile, coincidente con la prima parola del testo, dunque più che mai a funzione proemiale: R1 *vanezze* > R2, La *vanità*. Il contesto è quello delle *Poesie da tavola*, sezione posta in apertura sia in R1 che in La: si tratta della famosa sestina sestuplicata (nota come “ipersestina”, malgrado le riserve dell’autore volte a scongiurare il legame con l’ipersonetto zanzottiano), caratterizzata da 42 strofe (6 sestine, dunque 36 strofe da sei versi, e 6 rispettivi congedi), snodantisi fino alla fine della prima sestina secondo il tradizionale meccanismo intrastrofico della *retrogradatio cruciata*, il quale di lì in poi viene rizomaticamente esteso a livello interstrofico, grazie alla sostituzione «ad ogni giro di boa»²⁰ dell’ultima parola-rima con una nuova e all’applicazione del sistema permutativo all’alternanza degli schemi rimici delle singole strofe.²¹In questo sistema insieme chiuso (sestina) e aperto (sua replicazione e permutazione), l’io biologico inscenato calca e ricalca gli stessi passi, si muove spasmodicamente senza andarsene, nella reclusione corporea a cui è condannato e di cui è allegoria metatestuale la gabbia metrica. La sostituzione di *vanezze* (R1) con *vanità* (R2, La), in riferimento ai *percorsi* di cui si è detto, comporta un duplice movimento a livello semantico: di ampliamento del dominio, dato che il significato del primo termine, unicamente legato all’‘inconcludenza’, si apre anche all’accezione di ‘compiacimento frivolo’ del secondo, e di distensione in senso comunicativo, essendo il primo termine evidentemente più letterario del secondo. Ma la sostituzione ha anche, evidentemente, delle ricadute metriche e ritmiche rilevanti: in particolare lo spostamento del primo ictus dalla seconda posizione alla terza.

Poesie da tavola, I

1. vanità dei percorsi se a brillare
2. nelle notti le insegne imposte orme
3. per disegnarsi il senso delle strade
4. forgianno nel passante austeri strati
5. di pieni che s’alternano al pallore
6. dove rivanno i tempi come stormi

1. R1 *vanezze* > R2, La *vanità*
2. R1 *andando mole delle notti in* > R2, La *nelle notti le insegne imposte*
3. R1 *o a rincuorarsi eccessi* > R2, La *per disegnarsi il senso*
5. R1 *rimbrotti in vacuità e voglie in* > R2, La *di pieni che s’alternano al*
6. R1 *disciplinano i tempi alterni in* > R2, La *dove rivanno i tempi come*

²⁰ Gabriele Frasca, *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Napoli, Bibliopolis, 1992, p. 391, nota 39.

²¹ Non essendo questa la sede adatta a un simile approfondimento, per una più chiara ed esaustiva spiegazione del funzionamento delle *Poesie da tavola* si rimanda a Andrea Cortellessa, *Una tafelmusik di fine secolo. Flusso percettivo e interdizione narrativa nell’«ipersestina» di Gabriele Frasca*, in *Anticomoderno. La sestina*, a cura di Fabio Massimo Bertolo, Paolo Canettieri, Anatole Pierre Fuksas, Carlo Pulsioni ed Enrico Pulsoni, Roma, Viella Libreria Editrice, 1996.

Cambiando sezione progressivamente,²² lo stesso movimento semantico può dirsi per il secondo componimento di *Adriano*, riscrittura dell'epigramma adrianeo *Animula vagula blandula* attestata solo in R1 e La. Al v. 4, la sostituzione della congiunzione copulativa negativa *né* di R1 («né mai più come suole orbi») con la copulativa affermativa *e* di La («e mai più come suole orbi») non solo allarga il dominio della funzione da 'negativo-aggiuntivo' a generalmente 'aggiuntivo', ma aumenta anche la fruibilità del testo, esorcizzando l'equivoco dell'ipotesto foscoliano prima riscontrabile in *Né più mai toccherò le sacre sponde*.

Adriano, II

1. dove andrai quando con strazio
2. sentirai secca nel male
3. l'afrodite linfa torbida

4. e mai più come suole orbi
5. cuore e rigore il canale
6. righeranno dello spazio

1. R1 *lo* > La *con*
2. R1 *secchirà inganno trionfale* > La *sentirai secca nel male*
4. R1 *né* > La *e*

Approdando alla sezione successiva, si entra nell'ambiente casalingo de *Il chemista domestico*, alchemico ricettacolo di quartine calato in una quotidianità insieme erotica ed erosiva, il cui titolo, oltre ad assecondare certo gusto ecolalico tipicamente fraschiano (ChEMISTa : doMESTICo), rimanda alla matrice alchimistica dell'intera raccolta. *Rame* come l'elemento chimico associato a Venere tramite la sigla Cu, dal nome latino *cuprum* ('rame'), derivato a sua volta dall'isola di Cipro, luogo di nascita di Afrodite e sito celebre per l'estrazione del metallo in questione. In ultima istanza, vale la pena di sottolineare la matrice sarcastica comune a tutti i componimenti di questa sezione, supportata dall'impiego di «forme metriche popolarresche come la villotta e lo strambotto, di componimenti fortemente ironici, che magari rimanderanno più al "piccolo chimico" dell'infanzia di Frasca che non all'*Acerba* di Cecco d'Ascoli».²³ Tornando allo studio delle varianti, qui il procedimento anti-ermetico persiste e si intensifica: ne sono validi esempi il passaggio dalla rappresentazione della vagina come

²² Per la disposizione delle sezioni e dei relativi componimenti fa fede la versione attestata nell'ultima edizione, cioè quella contenuta in La. Va inoltre detto che, data la finalità filologica della presente disamina, restano escluse sia le sezioni che tra un'edizione e l'altra non presentano varianti, in particolare 2 e *Sette*, sia la sezione *Opere attribuite al Lissandrino* che, come si è visto, è presente solo in La.

²³ Andrea Cortellessa, *Una tafelmusik di fine secolo*, cit., p. 94, nota 41.

«eràclea pietra bivalve utero» di R1 al semplice «utero» di La nello *strambotto dell'ora pasto* (in R1 *villotta l'ora pasto*, assente in R2) e l'intera riscrittura dello *strambotto tiemmi desto* (in R1 *villotta tiemmi desto*, assente in R2), che in La sacrifica gli arcaismi *notteggiando*, *balbire* e *sarcire*, a favore di un dettato più nitido e di una sintassi più piana, cui contribuiscono anche il taglio dell'epanalessi di *veglie* al v. 4 e il conseguente abbassamento dell'andamento iterativo del testo, procedimento riscrittoria adottato dall'autore anche in altri luoghi della raccolta. Ecco, per desiderio d'eshaustività, ulteriori esempi di varianti che eliminano la ripetizione: *Poesie da tavola XXIX*, 2 (R2 *quanto fu niente il niente se addestrati* > La *quanto fu fosco il niente se addestrati*); *Poesie da tavola XXX*, 6 (R2 *pieni o pieni del tutto in nuove strade* > La *al deserto gl'incroci senza strade*); *Poesie da tavola XXXV*, 5 (R2 *dell'oggi oggi fottuto dona le ombre* > La *di filare nell'oggi quelle ombre*); *Adriano III*, 3 (R1 *svuotati altri occhi altri addobbi* > La *svuotati gli occhi d'addobbi*); *Il chemista domestico XL*, 4 (R1, R2 *prima che sia un primo approdo* > La *al primo complice approdo*). Inoltre, la trasformazione dello *strambotto tiemmi desto* arriva a sostituire la rima centrale di R1 *terra : guerra* con la più raffinata rima inclusiva di La *ombra : sgombra*. Questa, oltre a essere in dialogo col processo derivativo della parola-rima *ongla > s'enongla* della sestina *Lo ferm voler qu'el cor m'intra* di Arnaut Daniel, da Frasca riscritta col titolo *la ferma voglia che nel cuore m'entra*²⁴(qui *unghia > s'inunghia*) e saggisticamente analizzata ne *La furia della sintassi*,²⁵ sembra riecheggiare le *Poesie da tavola*, dacché *ombre* è la parola-rima con cui si chiude l'ipersestina, mentre *sgombri* figurava come parola-rima in R1, prima di essere sostituita in R2 con *schermi*.

strambotto dell'ora pasto

1. anche invertendo maschio e femmina ecco
2. che non per questo non s'impone l'utero
3. a mietere fra tante membra mute
4. il drago che s'abbraccia zampabecco

T. R1 *villotta l' > La strambotto dell'*

1. R1 *pure montando il > La anche invertendo*
2. R1 *come l'eràclea pietra bivalve > La che non per questo non s'impone l'*
3. R1 *mietendo tuttavia membrane > La a mietere fra tante membra*
4. R1 *o surrezione ai draghi gambabecco > La il drago che s'abbraccia zampabecco*

strambotto tiemmi desto

1. non copuli la notte con la mano
2. d'una parola amplificata in ombra

²⁴ Gabriele Frasca, *Lame*, cit. pp. 329-330.

²⁵ Cfr. Idem, *La furia della sintassi*, cit., pp. 63-102.

3. meglio l'insonnia che la mente sgombra
4. di tutto lo squittio che dici umano

T. R1 *villotta* > *La strambotto*

1. R1 *non notteggiando copule* > *La non copuli la notte con*
2. R1 *posta in solleciti a balbire io terra* > *La d'una parola amplificata in ombra*
3. R1 *fore o angosce mercurie e mai altra guerra* > *La meglio l'insonnia che la mente sgombra*
4. R1 *veglie sarcendo a veglie el ser humano* > *La di tutto lo squittio che dici umano*

Il ciclo di sonetti che segue, quasi interamente di impronta cavalcantiana, dal titolo *Rimerai*, derivante in parte dalla sezione omonima di R2 (9 componimenti su 15) e in parte dalla sezione *Rimasti* di *Lime* (da ora L; 6 componimenti su 15), presenta piuttosto lievi smottamenti di significato sempre però in senso distensivo: in particolare, vengono attenuate certe sferzate baroccheggianti che caratterizzavano le versioni precedenti, come testimonia lo sfolgimento delle tante arcadiche *amarilli*, *clizia* e *lachesi*, in particolare nei componimenti VII (*anche se è sole quello che riluce*), IX (*non è parola in me che ti rapprende*) e XV (*quanti inganni protesi quanti intesi*). Relativamente al sonetto VII, l'intenzione di eliminare espliciti riferimenti al barocco a livello lessicale si accompagna metricamente a una evoluzione dello schema rimico, che passa da ABBA ABBA CDD DCC di R2 al meno rigido ABBA BAAB CDD DCC di La, forse come progressivo avvicinamento al modello cavalcantiano di *L'anima mia vilment'è sbigotita* (ABBB BAAA CDD DCC). In questa ottica, la sostituzione delle rime cavalcantiane in *-ardo* di R2 (*sguardo*, *ardo*, *tardo*, *guardo*) con le rime in *-oto* di La (*vuoto*, *ignoto*, *remoto* e il quasi rimante *nodo*) sembra contraddittoria, se non che potrebbe rispondere a un'esigenza di *variatio* rispetto al sonetto IX, dove nelle medesime posizioni (2, 3, 6, 7) si riscontrano terminazioni in *-ardo*, addirittura con corrispondenza di rimanti in seconda e sesta posizione (*sguardo*, l'ipermetra *ardono*, *tardo*, *beffardo*).

Rimerai, VII

1. anche se è sole quello che riluce
2. e surriscalda a vita in tanto vuoto
3. la mandorla che complica d'ignoto
4. ciò che nemmeno a voce si riduce
5. vivo di suo se fosse ormai remoto
6. il senso dal senziente che lo cuce
7. non sarebbe che un astro senza luce
8. lo spreco d'energia che è il nostro nodo
9. questo è il sole comprendo e questo è il vento
10. questi i sospiri miei questo il tuo viso
11. e qui il perno s'appunta che diviso
12. fa il tuo corpo da ciò che m'hai reciso
13. guarda come al bagliore tuo mi tento

14. con vita il marmo e invece ombra divento

- 2. R2 *della pietra sconnessa al franto sguardo* > *La e surriscalda a vita in tanto vuoto*
- 3. R2 *finché s'affossa non è per ciò che ardo* > *La la mandorla che complica d'ignoto*
- 4. R2 *ma amarilli mia cruda è che* > *La ciò che nemmeno a voce si*
- 5. R2 *la vista mia amarilli è che induce* > *La vivo di suo se fosse ormai remoto*
- 6. R2 *in basso gli occhi a me che troppo tardo* > *La il senso dal senziente che lo cuce*
- 7. R2 *sono a seguirla e sfolgora se guardo* > *La non sarebbe che un astro senza luce*
- 8. R2 *i battenti del viso dov'è luce* > *La lo spreco d'energia che è il nostro nodo*
- 9. R2 *quest'è il sole le dico quest'è* > *La questo è il sole comprendo e questo è*

Rimerai, IX

- 1. non è parola in me che ti rapprende
 - 2. né verbo alcuno vibra nel tuo sguardo
 - 3. ma è che resti inerte se pure ardo
 - 4. assieme fiato e senso e ti sorprende
 - 5. che ti dia vita dove il suono offende
 - 6. la muta verità che mi fa tardo
 - 7. al desiderio complice e beffardo
 - 8. delle mie inezie e delle tue faccende
 - 9. e intanto so che brucio mentre sgretola
 - 10. infine il corpo inchiostro al morto spaccio
 - 11. di quanto inutilmente va secreto
 - 12. a rianimarti e so che se col braccio
 - 13. del verso ti trattengo al tuo divieto
 - 14. quanto più stringo più mi stringo al laccio
- 3. R2 *ghiaccio al tocco se* > *La inerte se pure*
 - 4. R2 *mani ed è che non tardano le mende* > *La assieme fiato e senso e ti sorprende*
 - 5. R2 *ed è che mai la sete ti sorprende* > *La che ti dia vita dove il suono offende*
 - 6. R2 *cruda amarilli perché affanna* > *La la muta verità che mi fa*
 - 7. R2 *il desiderio e goffo ed è* > *La al desiderio complice e*
 - 10. R2 *la sabbia del tuo corpo al crudo* > *La infine il corpo inchiostro al morto*
 - 12. R2 *dentro i tuoi fianchi* > *La a rianimarti*
 - 13. R2 *t'afferro e tengo ad ogni* > *La del verso ti trattengo al*

Rimerai, XV

- 1. quanti inganni protesi quanti intesi
- 2. sospetti tanti in sillabe ne esposi
- 3. pensieri falsi o sensi rugginosi
- 4. coi quali cancellai segni di pesi
- 5. quante spronai indolenze e quante arresi
- 6. speranze d'improbabili riposi
- 7. tu sola sai che in questi versi posi
- 8. il germe in cui rapprendi o la sua ascesi
- 9. o amarilli tu sai che in questi ospizi
- 10. dove una voce volge le sue spire

11. da me fino alle labbra d'altri tizi
12. non c'è mai vita che si possa dire
13. solo quel palpito degli orifizi
14. che ribattono il tempo sul morire

7. R2 *mia lachesi* > La *la sua ascesi*

Passando a *Frugoni*, serie di distici in rima baciata che riscrivono il sonetto sul tradimento amoroso *E chi questo agitò spergiuro letto?* attribuito a Carlo Innocenzo Frugoni, il fenomeno torna a esplicitarsi nuovamente a livello sintattico-lessicale: ad esempio, nel terzo componimento, lo sguardo menzognero e rivelatore che in La chiaramente «stagna acceso sul [...] volto» dell'adultera è l'apice di un processo di distensione già avvertibile tra R1, dove era cripticamente nominalizzato («sguardo mentito stagno sul suo volto»), e R2, in cui veniva parzialmente sciolto nella mediazione della relativa («sguardo che falso stagna sul suo volto»).

Frugoni, III

1. lo sguardo stagna acceso sul suo volto
2. che alta la veste in lei fatto raccolto

1. R1 *sguardo mentito stagno* > R2 *sguardo che falso stagna* > La *lo sguardo stagna acceso*
 2. R1 *alta* > R2 *se alta* > La *che alta*

A seguire, la sezione *Vieni velocemente verso me*, riscrittura in terzine (endecasillabo, settenario, endecasillabo; AaA) del Salmo 22, presenta un andamento variantistico che favorisce la chiarificazione linguistica attraverso un ammodernamento semantico e lessicale. Nella prima terzina, al v. 1, gli anni che passano sono detti in R1 «spansi», in R2 «sparsi» e in La «veloci», secondo una variazione che riguarda oltre la fruibilità testuale anche il significato del tempo in cui è calato e che descrive, negli anni '80 ampio ed esteso (espanso), a fine millennio disorientante (sparso), nel 2016 veloce (in senso post-postmoderno). A tale smottamento di significato corrisponde la sostituzione del ritmo spondaico-dattilico di R1 e R2 con quello giambico di La, dunque il passaggio da un sistema accentuativo più o meno lineare a un'alternanza di baratro e acme che ben rappresenta la percezione temporale schizofrenica, orgasmica, bipolare, della contemporaneità più avanzata. Al v. 3, la pratica riscrittoria mira ad alleggerire fonicamente il testo attraverso una progressiva eliminazione e separazione dei suoni aspri a contatto (R1 *stratti tranci d'angosce* > R2 *tratti tranci d'angosce* > La *tranci d'angosce trai*).

Vieni velocemente verso me, I

1. se pur veloci gli anni a progredire
2. come da un'esca vile
3. tranci d'angosce trai da folte file

1. R1 *spansi gli anni veloci* > R2 *sparsi gli anni veloci* > La *se pur veloci gli anni*
3. R1 *stratti tranci d'angosce in* > R2 *tratti tranci d'angosce in* > La *tranci d'angosce trai da*

Nell'ultima terzina, il colpo inferto dalla donna ferina ai danni dell'io lirico in R1 le permetteva di *ringavagnare* ('riporre nel paniere', fig. 'accogliere nell'animo') il dominio su questo senza pagarne conseguenze («se inulto il colpo a cui mi ringavagni»), mentre in R2 e in La, secondo un'accezione lessicalmente più comunicativa e – di nuovo – più in linea con i tempi, le garantisce semplicemente di riguadagnarlo («se inulto il colpo cui mi riguadagni»).

Vieni velocemente verso me, XIII

1. se inulto il colpo cui mi riguadagni
2. non il male ma i segni
3. di chi subii donna di bruma spegni

1. R1 *a cui mi ringavagni* > R2, La *cui mi riguadagni*

Per concludere la panoramica, entrando in quel girone dantesco (*Inf.* VI)-tacitiano (*Annales II*, 23-24) che è *Germanico* (presente solo in R2 e La), si riscontra il solito meccanismo di ampliamento del significato e semplificazione del dettato, come nel caso della volta celeste da cui scaturisce la pioggia battente che tortura i corpi dei naufraghi (IV, 3; evidentemente la stessa di *Inf.* VI), in R2 detta metonimicamente (dunque semanticamente in restrizione) «ferrea», per poi distendersi nel senso più comune e più aperto di «bigia» attestato in La. Inoltre, questa variante, per quanto sacrifici la quasi rima al mezzo *ferrea : terrei* di R2, favorisce l'andamento allitterante della bilabiale sonora in prima posizione (*bigia, battente, bronchi*) entro cui confluisce anche la sostituzione al v. 5 di *sbiadendo* (R2) con *biadendo* (La). Sostituzione, quest'ultima, che ben dimostra quanto la pratica auto-correttoria fraschiana il più delle volte tenda a conservare la musicalità originaria, dato che le lezioni più recenti richiamano spesso foneticamente e metricamente le lezioni precedenti. Così, per riportare solo alcuni esempi tratti da altri componimenti, in *Poesie da tavola XI*, 3 (R1 *rabide* > R2, La *calide*); *Adriano I*, 6 (R1 *esposta* > La *composta*); *Il chemista domestico XXVI*, 1 (R1 *seccaia* > R2, La *seccagna*); *Rimerai V*, 14 (L *ultimo* > La *intimo*); *Frugoni IV*, 2 (R1 *in tranci* > R2, La *d'altri*); *Vieni velocemente verso me IX*, 1 (R1 *imbolando* > R2, La *involando*).

Germanico, IV

1. il corpo ancora a fremere ma invano
2. al cielo volto e dalla volta inzuppo
3. bigia e battente e l'occhio dà nel gruppo
4. dei bronchi terrei dove lontano
5. sperde biadendo il cenno d'una mano

3. R2 *ferrea* > La *bigia*

5. R2 *sbiadendo il cenno di* > La *biadendo il cenno d'*

Scendendo nel particolare delle varianti semanticamente non significative, alla stessa intenzione esplicativa risponde l'aggiunta dell'acca alle interiezioni e ai vocativi, per renderli più riconoscibili e per evitare facili equivoci con le congiunzioni, dunque il passaggio da *o* a *oh*, attestato tra R2 e La in più luoghi testuali: *Poesie da tavola VI*, 1; *Poesie da tavola VI*, 5; *Poesie da tavola IX*, 1; *Il chemista domestico XIX*, 1; *Il chemista domestico XXVIII*, 4 (R1 *to'* > R2 *tò* > La *toh*); *Vieni velocemente verso me V*, 2.

Chiarite le istanze ideologiche e filosofiche implicate in questa poetica – valore allegorico della riscrittura, funzione bioestetica delle forme chiuse, ruolo filogenetico della triade metrica- oralità-memorabilità – e rintracciate le coordinate dell'evoluzione variantistica nella propensione a un linguaggio meno ermetico e più velocemente fruibile (conformemente ai tempi che corrono, in tutti i sensi), sarà più eloquente il titolo del presente articolo. Infatti, risulteranno apoditticamente vane le riserve espresse dal giovane Dal Bianco sul terzo numero della rivista padovana *Scarto minimo*, da lui fondata insieme a Benedetti e Marchiori nel 1986, promotrice di un azzeramento dello scarto tra linguaggio poetico e linguaggio reale, di conseguenza apertamente anti-avanguardista e anti-neometricista, secondo cui

l'adozione di una metrica canonica non può liberare da una mancanza di interiorità, di un ritmo corporeo. Si rischia di ottenere una ritmicità o primitiva oppure dal vago sapore arcadico, neoclassico o arcaistico. [...] Non è lecito assumere pari pari le forme canoniche. C'è un cedimento nella terzina e nel sonetto, una resa che sa troppo di consolazione tranquillamente consumata, la bellezza ritrovata in una forma classica è il postmoderno al servizio dei filologi.²⁶

Credere che lo scopo primario del riuso delle forme classiche sia il soddisfacimento di un gusto *démodé* tipicamente postmoderno che predisponga ai posteri una filologia possibile significa – ed è giustificabile, vista la ridotta distanza cronologica tra la manifestazione del fenomeno e il tentativo fenomenologico – negare il risvolto est-etico che sottostà all'operazione. Per coglierlo, occorre – ora, a distanza di tre edizioni, è certamente più facile dirlo – cambiare posizione e identità all'espedito filologico

²⁶ Stefano Dal Bianco, *Materiali di una nuova lirica*, in «Scarto minimo», 3, 1988, pp. 31-37.

rispetto all'opera che lo contiene: non più feticistico fine, o feticismo *della* fine (in senso lyotardiano), ma allegorico e politico mezzo.