

# Indice

|                           |      |
|---------------------------|------|
| <b>Introduzione</b> ..... | p. 3 |
|---------------------------|------|

## **1. Fondamenti**

|                                                       |       |
|-------------------------------------------------------|-------|
| 1.1. I fondamenti teorici.....                        | p. 11 |
| 1.1.1. La poetica storica.....                        | p. 11 |
| 1.1.2. Lo strutturalismo.....                         | p. 17 |
| 1.1.3. Verso un nuovo strutturalismo.....             | p. 32 |
| 1.1.4. La critica stilistica.....                     | p. 37 |
| 1.2. Gli studi sul sonetto.....                       | p. 41 |
| 1.2.1. Le poetiche normative.....                     | p. 42 |
| 1.2.2. La retorica.....                               | p. 46 |
| 1.2.3. Le storie della letteratura.....               | p. 49 |
| 1.2.4. Le ricerche sulla struttura.....               | p. 51 |
| 1.2.5. Gli studi sull'origine.....                    | p. 55 |
| 1.2.6. Storicismo: l'interesse per il Novecento.....  | p. 57 |
| 1.2.7. Russia: le antologie.....                      | p. 61 |
| 1.2.8. Russia: l'esplosione di studi sul sonetto..... | p. 62 |
| 1.3. La questione del genere.....                     | p. 67 |
| 1.3.1. Le definizioni del genere.....                 | p. 68 |
| 1.3.2. Il sonetto come genere.....                    | p. 71 |
| 1.3.3. La struttura retorica del sonetto.....         | p. 75 |
| 1.3.4. I generi di sonetto.....                       | p. 78 |

## **2. Evoluzione della forma sonetto**

|                                                                       |        |
|-----------------------------------------------------------------------|--------|
| 2.1. Teorie sulla nascita del sonetto.....                            | p. 83  |
| 2.1.1. L'ipotesi della <i>cobla esparsa</i> : Elwert e Beltrami.....  | p. 85  |
| 2.1.2. L'ipotesi dello strambotto: Wilkins e Fubini.....              | p. 87  |
| 2.1.3. L'ipotesi numerologica: Pötters e Desideri.....                | p. 90  |
| 2.1.4. L'ipotesi sintetica.....                                       | p. 94  |
| 2.2. Il sonetto regolare italiano e le sue varianti.....              | p. 97  |
| 2.2.1. Lo schema originario.....                                      | p. 97  |
| 2.2.2. Le sperimentazioni nel Duecento e nel Trecento.....            | p. 100 |
| 2.2.3. Quattrocento e Cinquecento: tra canone e anticanone.....       | p. 111 |
| 2.2.4. Manierismo e Barocco.....                                      | p. 116 |
| 2.2.5. Settecento e Ottocento: Neoclassicismo e Romanticismo....      | p. 119 |
| 2.2.6. Tra Ottocento e Novecento: il Simbolismo e i suoi eredi....    | p. 124 |
| 2.2.7. Gli esiti più recenti.....                                     | p. 129 |
| 2.3. La cultura letteraria russa e l'introduzione del sonetto.....    | p. 133 |
| 2.3.1. La letteratura russa arcaica e la prima occidentalizzazione... | p. 133 |

|                                                            |        |
|------------------------------------------------------------|--------|
| 2.3.2. La seconda occidentalizzazione.....                 | p. 137 |
| 2.3.3. Il primo sonetto russo.....                         | p. 143 |
| 2.4. L'evoluzione delle forme russe del sonetto.....       | p. 147 |
| 2.4.1. Il Settecento.....                                  | p. 147 |
| 2.4.2. Il sonetto nel Secolo d'oro della poesia russa..... | p. 152 |
| 2.4.3. La fioritura del sonetto nell'epoca simbolista..... | p. 158 |
| 2.4.4. Gli sviluppi nel Novecento.....                     | p. 163 |

### **3. Sonetto e verso libero: due paradigmi**

|                                                                        |        |
|------------------------------------------------------------------------|--------|
| 3.1. La rivoluzione versoliberista nella cultura italiana e russa..... | p. 167 |
| 3.1.1. La nascita del verso libero.....                                | p. 167 |
| 3.1.2. Il verso libero tra i simbolisti russi.....                     | p. 171 |
| 3.1.3. Le teorie del verso libero in Italia.....                       | p. 174 |
| 3.1.4. Il problema del verso libero in Russia.....                     | p. 183 |
| 3.1.5. Verso una definizione del verso libero.....                     | p. 188 |
| 3.2. Sonetto e verso libero.....                                       | p. 191 |
| 3.2.1. L'aspetto biografico: i simbolisti.....                         | p. 192 |
| 3.2.2. L'aspetto tematico: un sonetto sul verso libero.....            | p. 203 |
| 3.2.3. Contaminazione fra strutture.....                               | p. 207 |
| 3.3. Ipercodificazione.....                                            | p. 221 |
| 3.3.1. Il sonetto come struttura difensiva.....                        | p. 223 |
| 3.3.2. Corone di sonetti e ipersonetti.....                            | p. 226 |
| 3.3.3. Corone di corone di sonetti.....                                | p. 238 |
| 3.3.4. Sonetto e sestina.....                                          | p. 240 |
| 3.4. Nominalismo metrico.....                                          | p. 251 |
| 3.4.1. Titoli poetici novecenteschi.....                               | p. 252 |
| 3.4.2. Madrigali in forma di sonetti.....                              | p. 254 |
| 3.4.3. Sonetti in versi liberi.....                                    | p. 257 |
| 3.4.4. Verso una nuova definizione del sonetto.....                    | p. 271 |

|                         |               |
|-------------------------|---------------|
| <b>Conclusioni.....</b> | <b>p. 275</b> |
|-------------------------|---------------|

|                          |               |
|--------------------------|---------------|
| <b>Bibliografia.....</b> | <b>p. 279</b> |
|--------------------------|---------------|

### **Appendice: Oleg Fedotov, Iosif Brodskij**

|                             |        |
|-----------------------------|--------|
| Nota alla traduzione.....   | p. 299 |
| <i>Iosif Brodskij</i> ..... | p. 301 |
| Bibliografia.....           | p. 349 |

# Introduzione

L'oggetto di questa ricerca è l'interazione fra due paradigmi metrici, il sonetto e il verso libero, nel Novecento italiano e russo. In questo secolo al sistema metrico tradizionale, il cui rappresentante più riconoscibile è il sonetto, si è affiancato fino quasi a soppiantarli il nuovo sistema metrico del versoliberismo. Esaminando l'evoluzione della forma sonetto nella cultura letteraria italiana e russa, e in particolare la sua interazione con il verso libero, si giunge a osservare nel Novecento fenomeni molto simili nelle due culture. Se, come afferma Maria Clotilde Camboni, le forme metriche sono strutture che, pur conservando lo stesso nome e alcune fra le caratteristiche più tipiche, si evolvono assumendo caratteristiche diverse nelle differenti epoche storiche e nei differenti ambienti geografici e culturali,<sup>1</sup> è di particolare interesse studiare l'evoluzione parallela di una stessa forma in due ambiti culturali e letterari diversi. A partire dal sonetto è possibile ricostruire una parte del panorama letterario novecentesco italiano e russo, un punto dal quale ripartire per una nuova definizione dell'epoca poetica più recente e ancora in corso. Le teorie più attuali trovano negli ultimi decenni un neometricismo o addirittura un nuovo neoclassicismo. A noi interessa esaminare se e quanto l'uso della forma sonetto si inserisca in questo orizzonte.

La vastità dell'argomento, che riguarda due culture letterarie differenti e un arco temporale di quasi otto secoli, richiede letture di vari generi. In primo luogo, i testi di argomento generale, come le storie della letteratura e i testi teorici sulla metrica, forniscono gli strumenti necessari per formare una solida conoscenza del contesto culturale e dei procedimenti poetici. In secondo luogo, i saggi dedicati all'approfondimento di argomenti più particolari, come le caratteristiche del sonetto in un'epoca storica, presso una corrente letteraria o nell'opera di un particolare autore, permettono di fissare con sicurezza alcuni fenomeni sintomatici. Infine, testi di taglio simile alla ricerca che si sta intraprendendo, come *Aspetti del sonetto contemporaneo* di Natascia Tonelli e *Sonet* [Sonetto] di Oleg Fedotov, forniscono un esempio sul quale fondarsi, ma dal quale anche allontanarsi seguendo l'idea originale del confronto fra sonetto e verso libero.

---

<sup>1</sup> Cfr. M. C. CAMBONI, *Il sonetto delle origini e le «Glosse metriche» di Francesco da Barberino*, in "Studi di filologia italiana", n. 66 (2008), p. 34.

La ricerca si articola in tre parti. La prima ricostruisce i fondamenti teorici necessari per svolgere l'analisi delle forme di sonetto e di verso libero; la seconda traccia l'evoluzione storica delle forme del sonetto e del suo uso nella cultura letteraria italiana a partire dal dibattito sulle origini, e nella cultura letteraria russa dall'introduzione del sonetto nel Settecento; la terza esamina il rapporto del sonetto con il verso libero nell'epoca in cui quest'ultimo si diffonde, e propone di conseguenza una nuova definizione della forma sonetto valida anche per gli esempi novecenteschi. Alla fine è apposta un'appendice con la traduzione del capitolo dedicato a Iosif Brodskij del volume citato di Fedotov. In questo capitolo l'attenzione dell'autore è rivolta soprattutto ai cosiddetti «sonetti sciolti», cioè componimenti intitolati «sonetto» ma costituiti da versi liberi. Questi componimenti avranno un ruolo di primo piano nella formulazione della nostra ipotesi sul sistema poetico novecentesco.

La prima parte, teorica, della tesi è formata da tre capitoli. Nel primo vengono rielaborati i contributi teorici tratti da due metodi: la poetica storica e lo strutturalismo. La poetica storica fornisce l'approccio teorico generale utile per ricostruire l'evoluzione del sonetto. Questo metodo, risalente allo studioso russo di fine Ottocento Aleksandr Veselovskij, consiste nella ricostruzione delle origini e dell'evoluzione di un genere o di una forma letteraria, allo scopo di definirne le caratteristiche e il ruolo nel sistema letterario in un dato momento storico. Nell'opera di critici e teorici russi la poetica storica si accompagna naturalmente con l'analisi comparata, rendendo possibile il confronto – sulla base della loro origine comune – tra fenomeni simili che si manifestano in culture diverse.

Il metodo strutturalista, rivisto alla luce delle scoperte teoriche degli ultimi decenni, offre invece un efficace approccio all'analisi dei singoli testi. Usato in un'ottica che non si chiuda al singolo testo, ma si apra ai suoi rapporti con le altre opere, il sistema culturale e infine la realtà storica e sociale, lo strutturalismo fornisce gli strumenti necessari per un'analisi dettagliata. Senza il lavoro di primo avvicinamento al testo che l'analisi strutturale permette, non sarebbe possibile ricostruire gli elementi interni al testo e i loro rapporti reciproci, sui quali fondarsi poi per reintegrare il testo nel contesto letterario ed extraletterario.

Nel secondo capitolo è stato svolto uno studio critico delle maggiori pubblicazioni sul sonetto in ambito italiano e russo, dalle origini della forma fino agli ultimi anni. Tali

pubblicazioni si possono distinguere per ambiti di interesse nelle seguenti categorie: le poetiche normative; gli studi sull'origine e la genesi della forma; gli studi sulla sua struttura metrica; sulla sua posizione nel sistema poetico contemporaneo (ovvero sul suo rapporto con altre forme poetiche); sulla sua storia; infine, studi approfonditi sui singoli autori o componimenti.

Il terzo capitolo esamina un problema particolare: la possibilità di definire il sonetto un genere letterario. Data la definizione del genere letterario come codificazione di caratteristiche strutturali storicamente attestata, non è possibile applicare tale concetto immediatamente al sonetto. Esso è infatti una forma metrica, le cui articolazioni storiche e tematiche possono formare veri e propri generi letterari, come il sonetto amoroso petrarchesco, il sonetto simbolista ecc. Per il sonetto in quanto tale l'uso del termine «genere letterario» è invece sconsigliabile, poiché sottintende una costanza di tema e di struttura retorica che la forma sonetto non presenta.

Dopo la definizione dei fondamenti teorici della ricerca, nella parte storica della tesi si traccia l'evoluzione diacronica del sonetto italiano e russo. Nel primo capitolo di questa parte l'invenzione del sonetto viene ricostruita attraverso il dibattito su di essa degli studiosi a partire dalla fine dell'Ottocento. Le origini del sonetto sono definite da diversi punti di vista, che formano un quadro completo: la sua invenzione da parte di Giacomo da Lentini, le sue connessioni con la cultura letteraria e matematica del Duecento e il suo ruolo nel complessivo progetto culturale imperiale di Federico II.

Nel secondo capitolo si traccia una storia del sonetto italiano dal Duecento fino ai primi anni del Duemila, con una particolare attenzione all'evoluzione delle forme metriche. L'intento di mettere a confronto il sonetto con il verso libero, dunque con un fenomeno di tipo metrico-formale, rende infatti necessario un approccio metrico anche al sonetto. Solo brevi accenni si dedicano dunque ai temi trattati dal sonetto, agli ambiti semantici che in esso si trovano espressi, al mutare della sua struttura retorica.

Il terzo capitolo ricostruisce la cultura letteraria russa precedente al Settecento, per spiegare le ragioni della mancanza in essa delle forme poetiche europee come il sonetto. La cultura russa arcaica presenta infatti una singolare assenza della distinzione fra prosa e verso, e l'assenza parallela di una poesia lirica analoga a quella europea. Il primo sonetto russo compare nel clima della grande vitalità culturale fra il Seicento e la prima metà del Settecento, e in particolare nel contesto della corte di Pietro il Grande, aperta

alle novità europee. È un precettore tedesco, Johann-Werner Paus, l'autore del primo sonetto composto in lingua russa.

Il quarto capitolo segue la storia della forma sonetto nella letteratura russa dopo la sua affermazione ad opera di Vasilij Trediakovskij, il poeta e teorico che in fertile competizione con Michail Lomonosov e Aleksandr Sumarokov partecipa alla codificazione delle norme della nuova poesia russa, fino al Novecento. Anche in questo caso l'accento cade sull'evoluzione delle forme metriche del sonetto, altrettanto varie e sperimentali che in ambito italiano.

La parte finale della tesi si apre con un capitolo dedicato alla diffusione in Italia e in Russia del verso libero fra gli ultimi decenni dell'Ottocento e i primi del Novecento, nonché alla riflessione teorica su questa forma. Viene dato spazio alle teorizzazioni della metrica libera svolte in Italia da Mengaldo, Giovannetti e Bertoni sulla scorta delle fondamentali intuizioni formulate da Tynjanov nel suo saggio *Il problema del linguaggio poetico* del 1924, e in Russia soprattutto da Fedotov e Orlickij. In Italia si nota il problema di trovare per il verso libero una definizione che non si configuri solo come una negazione delle norme metriche tradizionali, bensì come proposta positiva. In Russia gli studi privilegiano l'aspetto della doppia segmentazione del testo poetico, grazie alla quale il verso libero si pone in equilibrio fra le istanze poetiche e quelle prosastiche.

Il secondo capitolo riporta l'attenzione al rapporto del verso libero con il sonetto, attraverso tre declinazioni di tale rapporto, che possono coesistere anche simultaneamente. Esso può svolgersi biograficamente, nella figura di un poeta autore sia di sonetti, sia di versi liberi; tematicamente, in testi lirici dedicati a indagare il rapporto fra verso libero e sonetto; strutturalmente, in componimenti che giochino sulla crasi tra le due forme.

All'intersezione fra il sistema poetico del sonetto e quello del verso libero si creano due fenomeni di particolare interesse, che si presentano sia nella cultura letteraria italiana, sia in quella russa. Il primo di questi viene analizzato nel terzo capitolo e riceve il nome di «ipercodificazione». Tale fenomeno si verifica quando, per resistere alla tentazione del caos introdotta nella versificazione dal versoliberismo, il sonetto tende a irrigidire le proprie norme. Compaiono così sequenze di sonetti più o meno severamente regolamentate nella loro scansione, o forme che congiungono alle norme del sonetto

regole aggiuntive tramutate da altre forme metriche fisse, come la sestina lirica. Infatti, anche il successo perdurante della sestina lirica nel Novecento italiano e russo è un segnale della stessa tendenza all'irrigidimento della forma metrica.

Il quarto capitolo tratta un altro fenomeno provocato dall'interazione fra sonetto e verso libero, che può essere definito «nominalismo metrico». Esso si verifica nel caso della mancata corrispondenza fra il titolo metrico del componimento e la sua forma metrica effettiva. Data l'importanza del titolo per la ricezione di un'opera, l'espedito del nominalismo può modificare profondamente la lettura del componimento. Gli effetti ottenuti possono essere diversi. Da un lato si pone la tendenza, presente in entrambe le letterature, a intitolare un sonetto «madrigale»; essa è dovuta alla mancanza di una struttura metrica fissa del madrigale e alla sua conseguente tendenza a divenire una definizione di natura esclusivamente tematica. D'altro canto, l'uso del titolo «sonetto» per componimenti in versi liberi può tendere ad almeno due scopi divergenti: può configurarsi come ironica sfida al lettore o, al contrario, come desiderio di inserirsi a tutti gli effetti nel solco della tradizione sonettistica.

Entrambi i fenomeni appena messi in evidenza si manifestano sia nella cultura letteraria italiana, sia in quella russa. Ciò si deve probabilmente alla natura unitaria, pur nelle profonde differenze interne, della cultura poetica europea. Da un lato, una situazione simile (l'interazione fra la metrica tradizionale, rappresentata dal sonetto, e la nuova metrica novecentesca, rappresentata dal verso libero) produce naturalmente effetti simili. Dall'altro lato, i contatti storici fra le due culture sono particolarmente rilevanti riguardo alla forma sonetto. Lungo tutto l'arco della sua evoluzione, il sonetto russo non dimentica mai le sue origini italiane. I poeti traducono dall'italiano, riproducono nella loro lingua la scansione dell'endecasillabo, si richiamano a Dante e Petrarca. Un teorico del simbolismo, Vjačeslav Ivanov, dedica all'Italia i propri sonetti e li traduce in lingua italiana. Più di recente, una poetessa italiana, Annelisa Alleva, dedica a Brodskij una *Lettera in forma di sonetto*, imitando le forme libere sperimentate per il sonetto da questo poeta. Il legame fra le due culture è dunque vivamente percepito dai maggiori poeti che praticano il sonetto; inoltre, non è un legame unidirezionale, bensì uno scambio proficuo di idee e di forme.

Alcuni argomenti, per quanto siano interessanti, non potranno trovare spazio in questa ricerca. Un tema di indubbio fascino è quello dei sonetti metapoetici, che trattano

in versi l'argomento della composizione di sonetti, spesso formulando criteri e norme di perfezione. Essi formano un gruppo a sé nel campo dei trattati di metrica e delle ricerche sulla forma sonetto, e meriterebbero di divenire oggetto di uno studio approfondito. Anche il possibile legame della forma sonetto con la musica, per quanto fecondo di conseguenze, non riguarda questa ricerca.

Si è dato spazio invece, per quanto possibile, all'analisi di componimenti rappresentativi, nella convinzione che un discorso teorico sulla poesia non possa prescindere da una sua applicazione pratica ai testi. Pur brevemente, si sono evidenziati per i componimenti presi in esame i tratti peculiari più significativi in vista dello scopo di questa ricerca, rimandando dove possibile a studi specifici.

# 1. Fondamenti

«Se il sonetto non serve più a far poesia, serve però mirabilmente per studiare come si fa a far poesia ed in che cosa consiste il linguaggio poetico».<sup>2</sup>

Claudio Marazzini, *Revisione ed eversione metrica*.

---

<sup>2</sup> C. MARAZZINI, *Revisione ed eversione metrica. Appunti sul sonetto nel Novecento*, in “Metrica”, n. 2 (1981), p. 190.



## 1.1. I fondamenti teorici

Nella letteratura italiana e russa, l'evoluzione del sonetto nel suo rapporto con il verso libero è un problema metrico, ma al contempo storico e comparatistico. La difficoltà, nell'affrontare un argomento del genere, è data dalla necessità di mettere in relazione fra loro i risultati di una serie di ricerche particolari su ambiti diversi: storia della cultura, storia della letteratura, storia della metrica, ricerche su singoli autori e componimenti. Per far dialogare tali indirizzi scientifici, per di più in due culture letterarie, è necessario un approccio teorico che permetta di esaminare un problema, per così dire, morfologico (relativo cioè a una forma metrica) nel suo rapporto con il complesso della storia letteraria e culturale.

Tale approccio generale al mondo letterario è fornito da una nota teoria, formulata inizialmente in Russia alla fine dell'Ottocento. Messa in disparte nel periodo della fioritura di tendenze strutturaliste e semiotiche, essa è tornata in auge negli ultimi anni grazie a ricerche d'archivio, nonché grazie alla sua ripresa e applicazione da parte di alcuni studiosi russi novecenteschi e contemporanei di fama internazionale. Si tratta della *poetica storica*.

### 1.1.1. La poetica storica

Il padre di questa disciplina è Aleksandr Nikolaevič Veselovskij, studioso del mito e della letteratura rinascimentale, che ha lasciato incompiuto il progetto di un'opera monumentale intitolata, appunto, *Istoričeskaja poëtika* [Poetica storica]. A lungo trascurato perché ritenuto troppo frammentario, il suo progetto è stato recentemente ricostruito dal comparatista Igor' Šajtanov sulla base dei saggi pubblicati dall'autore tra il 1893 e il 1899, nonché di materiali d'archivio.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> In realtà, Viktor Maksimovič Žirmunskij, allievo di Veselovskij e a sua volta maestro di Eleazar Moiseevič Meletinskij, curò nel 1940 l'edizione di una parte di testi che dovevano presumibilmente formare l'opera. Tuttavia, nonostante avesse ritrovato anche una bozza dell'indice veselovskiano, scelse di disporre i materiali in ordine cronologico di pubblicazione o di stesura, sacrificando la logica argomentativa dell'opera. Di questa edizione esiste anche la traduzione italiana: A. N. VESELOVSKIJ, *Poetica storica*, prefazione di D'A. S. Avalle, traduzione e note di C. Giustini, edizioni e/o, Roma 1981.

La poetica storica è intesa da Veselovskij come la disciplina che avrebbe trattato l'evoluzione storica del pensiero così come essa si esprime nella tradizione letteraria. In altre parole, scopo della poetica storica è determinare il ruolo svolto dalla tradizione nel processo della creazione individuale. Tradizione (*predanie*) e opera individuale (*ličnoe tvorčestvo*) sono le due categorie principali della poetica storica di Veselovskij, il quale esamina da questo punto di vista la nascita del linguaggio poetico sulla base del mito e dei rituali.

L'eredità teorica di Veselovskij è stata e rimane preziosa per gli studi letterari russi e internazionali, che sviluppano le sue intuizioni in diverse direzioni. In particolare, egli anticipa molte idee destinate ad essere approfondite da alcuni studiosi russi delle generazioni successive: i formalisti, lo studioso della fiaba Vladimir Jakovlevič Propp, il filosofo e filologo Michail Michajlovič Bachtin.

La prima caratteristica del metodo di indagine veselovskiano è il suo sincretismo nello studio della cultura. Di qui deriverà il concetto, fondamentale per gli studi culturali e letterari del Novecento, di *sistema* (nonostante Veselovskij non usasse ancora il termine). I primi a formulare questo concetto furono i formalisti, ai quali si sarebbero rifatti gli studiosi successivi della corrente dello strutturalismo. Dallo strutturalismo deriva a sua volta la scuola di semiotica della cultura di Tartu-Mosca, che avrebbe fatto del concetto di sistema il proprio oggetto specifico di studio.

La possibilità di evidenziare in un testo unità minime di significato («motivi») e di studiare i loro rapporti, anche confrontando opere diverse, è un altro lascito di Veselovskij che continua a esercitare la sua influenza sugli studi successivi, restando in eredità alla teoria letteraria del Novecento. Nella sua ricerca sulla fiaba popolare russa di magia, Propp si rifà esplicitamente al concetto veselovskiano di «motivo» come unità minima dell'intreccio (il termine che usa egli stesso non è «motivo» bensì «funzione», ma il significato rimane il medesimo). Inoltre, nel corso degli anni il pensiero di Propp si evolve verso una maggiore adesione al metodo della poetica storica. Se in *Morfologia della fiaba* (*Morfologija skazki*, 1928) mostrava un approccio ancora strutturalista, in *Le radici storiche dei racconti di fate* (*Istoričeskie korni volšebnoj skazki*, 1946) egli studia la genesi della fiaba in relazione al rito d'iniziazione, in conformità ai metodi della poetica storica. A sua volta, da lui lo studio delle funzioni del testo narrativo verrà ripreso dai strutturalisti francesi e poi dagli studiosi della narratologia.

Il terzo lascito veselovskiano è la definizione del genere letterario come discorso orientato alla realtà sociale. Anche gli studi sul genere (genere del discorso e, più in particolare, genere letterario) nascono dunque in seno alla poetica storica. Veselovskij evitava la parola *žanr* [genere], che dai russi dell'Ottocento era ancora percepita come prestito francese. Il concetto stesso di «genere», visto (formalisticamente *ante litteram*) come la combinazione degli elementi formali e funzionali del testo, era però centrale nella sua ricerca. Egli affermava di voler osservare l'evoluzione dei generi a partire dalle forme più elementari della parola e del mito. In ciò sarebbe stato seguito in breve dai formalisti.

Due studiosi novecenteschi continuarono poi la ricerca sui generi nel solco della poetica storica: Bachtin e Meletinskij. Il primo fu l'artefice di una «seconda nascita» della poetica storica.<sup>4</sup> Come Veselovskij, anch'egli riteneva i generi veri protagonisti del processo letterario e linguistico.<sup>5</sup> Di conseguenza, Bachtin applicò il metodo della poetica storica al problema della storia e della teoria dei generi letterari, ricercando nella letteratura arcaica le origini del romanzo e proponendo una personale ricostruzione della sua storia. Il genere romanzesco nella sua prima formazione viene fatto risalire alla satira menippea e poi seguito nel corso della tradizione fino all'Ottocento russo e, in particolare, a Fëdor Dostoevskij (che si colloca sul versante dell'opera individuale, il *pendant* della tradizione secondo Veselovskij). Le conclusioni bachtiniane sono state recentemente rimesse in discussione, ma è innegabile che il suo ragionamento sfrutti una prospettiva storica e comparatistica derivante dalla poetica storica.<sup>6</sup>

Eleazar Moiseevič Meletinskij appartenne alla generazione successiva a quella bachtiniana. Egli dichiarò esplicitamente il suo debito nei confronti del pensiero di

---

<sup>4</sup> Su questo argomento cfr. S. N. BROJTMAN, *Nasledie M. M. Bachtina i istoričeskaja poëtika*, in "Dialog. Karnaval. Chronotop", n. 4 (25) (1998), pp. 14-32; N. D. TAMARČENKO, *M. M. Bachtin i A. N. Veselovskij (Metodologija istoričeskoj poëtiki)*, in "Dialog. Karnaval. Chronotop", n. 4 (25) (1998), pp. 33-44; I. O. ŠAJTANOV, *Bachtin i formalisty v prostranstve istoričeskoj poëtiki*, in ID., *Komparativistika i/ili poëtika. Anglijskie sjužety glazami istoričeskoj poëtiki*, RGGU, Moskva 2010, pp. 87-101.

<sup>5</sup> Cfr. I. O. ŠAJTANOV, *Bachtin i formalisty*, cit., p. 93: «Бахтин и формалисты равно мыслили себя в пространстве исторической поэтики, где пересекались их пути, — в понимании *речевой природы жанра и жанровой природы слова*». [Bachtin e i formalisti parimenti pensavano se stessi nello spazio della poetica storica, dove i loro percorsi si incrociavano nella comprensione *della natura discorsiva del genere e della natura di genere del discorso*]. Qui e in seguito, dove non diversamente specificato, le traduzioni sono mie.

<sup>6</sup> Bachtin stesso riconobbe il magistero di Veselovskij e sottolineò come la differenza sostanziale tra i due approcci non consistesse nel metodo, bensì nella scelta del materiale (il romanzo per Bachtin, il mito e il rituale per Veselovskij). Cfr. M. M. BACHTIN, *Problemi di teoria e storia del romanzo*, traduzione di S. Sini, in "L'immagine riflessa. Testi, società, culture", N.S: XXIII, n. 1-2 (2014), p. 161.

Veselovskij, proclamandosi suo «nipote» in una genealogia immaginaria dove il ruolo del «padre» era svolto da Žirmunskij. Similmente a quello del «nonno» e maestro, il percorso teorico di Meletinskij, nonostante le varie declinazioni e divagazioni, fu coerente nell'interesse per la poetica storica e l'evoluzione dei generi letterari.<sup>7</sup>

Di questo studioso ci interessa soprattutto la spiegazione dettagliata dei principi di base della poetica storica.<sup>8</sup> Egli definisce il suo metodo in opposizione agli ambiti contigui: la poetica normativa e quella teorica e classificatoria. La poetica storica si differenzia da quella normativa come una disciplina descrittiva da una prescrittiva: cioè non fornisce le regole del buon scrivere, bensì una metadescrizione della letteratura.<sup>9</sup> Rispetto alla poetica teorica la poetica storica si trova, invece, in un rapporto di distribuzione complementare, essendo orientata verso la diacronia, mentre la poetica descrittiva è orientata verso l'aspetto sincronico della letteratura. Una delle varianti della poetica teorica è rappresentata dallo strutturalismo, il quale, nonostante ciò, mostra alcune convergenze con la poetica storica.

Dopo aver distinto la poetica storica dalle discipline contigue, Meletinskij ne definisce l'oggetto. Egli ritiene la poetica storica la scienza che studia la formazione storica della letteratura, dell'arte verbale e del linguaggio. Questa disciplina ha dunque un campo d'applicazione assai ampio, che ingloba persino la semiotica. Oggetto del suo studio è la lingua letteraria, non solo in quanto discorso, ma in quanto sistema segnico che comprende anche elementi non linguistici in senso stretto, come i mezzi stilistici. La lingua della letteratura formatasi nel corso della sua evoluzione storica è infatti un linguaggio specialistico che conserva per secoli «un fondo principale di mezzi stilistici, di immagini letterarie, di alcuni *tópoi* fondamentali».<sup>10</sup> Tutto ciò costituisce l'oggetto di interesse privilegiato della poetica storica.

---

<sup>7</sup>Ne fanno parte titoli significativi come *Vvedenie v istoričeskiju poëtiku èposa i romana* [Introduzione alla poetica storica dell'epos e del romanzo] (1986) (edizione italiana: E. M. MELETINSKIJ, *Introduzione alla poetica storica dell'epos e del romanzo*, traduzione di C. Paniccia, con una introduzione di C. Segre, Il Mulino, Bologna 1993), *Istoričeskaja poëtika novelly* [Poetica storica della novella] (1990) (edizione italiana: E. M. MELETINSKIJ, *Poetica storica della novella*, a cura di M. Bonafin, traduzione di L. Sestri, eum, Macerata 2014; cfr. anche E. ILLARIONOVA, Recensione di E. M. Meletinskij, *Poetica storica della novella*, in "Enthymema", n. 11 (dicembre 2014), pp. 195-203) e *Dostoevskij v svete istoričeskoj poëtiki* [Dostoevskij alla luce della poetica storica] (1996).

<sup>8</sup> Nel corso di tre lezioni tenute nel maggio 1989 all'Università di Roma Tor Vergata e soprattutto nell'ultima, intitolata *La poetica storica. Lineamenti e prospettive*.

<sup>9</sup> Cfr. E. M. MELETINSKIJ, *Tre lezioni di poetica storica e comparata*, a cura di R. Giomini e C. Lasorsa Siedina, C.I.D. "Tor Vergata", Roma 1992, p. 90.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 93.

Nella prassi degli studi letterari l'interesse della poetica storica appare più circoscritto e riguarda la storia della letteratura nel suo divenire e l'evoluzione dei generi e delle forme, con un particolare accento sull'unità del processo letterario, il quale viene osservato nella sua continuità e coerenza spaziale e temporale.

Una poetica storica pare pertanto scarsamente praticabile senza la conoscenza delle prime forme letterarie e dei loro successivi sviluppi. Per di più, questa disciplina appare poco efficace qualora manchi uno sguardo comparatistico. Se altrove la comparatistica rappresenta un'alternativa alla poetica, in Russia le due discipline hanno stretto una fruttuosa collaborazione sin dal principio.<sup>11</sup>

Insomma, i fondamenti teorici e la strumentazione metodologica di questo indirizzo scientifico si inscrivono in una tradizione inconfondibilmente russa, che salda l'indagine storica etnografica e lo sguardo sincronico strutturale.<sup>12</sup> Come scrive Claudia Lasorsa Siedina a proposito di Meletinskij, «storia e struttura» sono «organicamente complementari»<sup>13</sup> nelle ricerche russe a causa della varietà di interessi dei linguisti, filologi e critici letterari russi, e in particolare grazie alla loro assidua frequentazione del folclore e della letteratura orale. La poetica storica offre loro una prospettiva complessiva sull'evoluzione della cultura letteraria russa e mondiale.<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> Cfr. M. L. ANDREEV, I. O. ŠAJTANOV e altri, *Sravnitel'nyj metod v kontekste istoričeskoj poëtiki*, in "Voprosy literatury", n. 4 (luglio – agosto 2011), p. 236: «русский акцент в компаративистике состоит в том, что русская компаративистика родилась то ли внутри исторической поэтики, то ли была осознана как основа исторической поэтики» [l'accento russo nella comparatistica consiste nel fatto che la comparatistica russa o è nata all'interno della poetica storica, o è stata presa come fondamento della poetica storica]. Le parole riportate fanno parte di una replica di Šajtanov. Il saggio contiene la discussione intorno alla comparatistica e alla poetica storica svolta durante una tavola rotonda fra Šajtanov, Andreev, A. Toporkov, N. Grincer, S. Piskunova e A. Žerebin.

<sup>12</sup> Rispetto a questa centralità della cultura russa nella disciplina, tanto più interessante appare la presenza di un titolo italiano di poco successivo all'opera veselovskiana: G. MUONI, *Note per una poetica storica del romanticismo*, Società editrice libraria, Milano 1906. Tuttavia, lo studio di Muoni appartiene piuttosto alla prima variante descritta da Meletinskij, dal momento che in esso viene tracciata una storia della riflessione teorica sul concetto di romanticismo. È interessante notare anche il rapporto con la comparatistica: i primi capitoli del libro di Muoni sono dedicati alla teoria poetica del romanticismo rispettivamente in Germania, in Francia e in Italia.

<sup>13</sup> C. LASORSA SIEDINA, *Eleazar Moiseevič Meletinskij e la scienza letteraria russa. Nota introduttiva*, in E. M. MELETINSKIJ, *Tre lezioni*, cit., pp. 7-8.

<sup>14</sup> Negli stessi anni in cui opera Meletinskij, la poetica storica trova un'altra espressione in un volume intitolato *Istoričeskaja poëtika*, pubblicato nel 1994 a cura di Pavel Aleksandrovič Grincer, comparatista e studioso dell'epos e delle poetiche dell'India antica. Seguendo una formula di Sergej Sergeevič Averincev, questo manuale proponeva una suddivisione della letteratura mondiale in tre epoche corrispondenti alla predominanza nel processo letterario di tre fattori: nell'epoca del sincretismo arcaico il fattore predominante è lo stile, nell'epoca del tradizionalismo retorico prevale il genere, mentre l'epoca della letteratura individuale è dominata dalla figura dell'autore. Il progetto prevedeva una continuazione, purtroppo non compiuta, comprendente analisi dettagliate della poetica dello stile, della poetica del genere e della poetica dell'autore.

Il metodo della poetica storica pare utile per questa ricerca sul sonetto per più motivi. In primo luogo, esso impone di seguire lo sviluppo di un genere o di una forma metrica sin dalle origini e nelle sue varie modulazioni, affinché si giunga all'epoca di maggiore interesse con un carico di informazioni preliminari. Il sonetto ha una nascita antica e una lunga storia, pertanto la ricostruzione della sua origine e del suo sviluppo è indispensabile per la comprensione dei fenomeni più recenti che lo riguardano. Il rapporto fra il sonetto contemporaneo e quello medievale e moderno rimane alla base di ogni studio; sia che si ritenga il sonetto novecentesco un proseguimento della linea evolutiva dei secoli precedenti, sia che se ne sottolinei il distacco dalla tradizione.

In secondo luogo, la propensione della poetica storica a collaborare con gli studi letterari comparati rende possibile non circoscrivere la ricerca a un solo ambiente geografico e linguistico.<sup>15</sup> Per il nostro studio questo significa che, trattando del sonetto russo, il sonetto italiano non poteva essere trascurato non soltanto perché alla cultura italiana appartengono le sue origini, ma anche perché le forme italiane in varie epoche furono note e imitate in Russia. Nel Novecento, come vedremo, in un caso il rapporto si è invertito, con l'imitazione italiana del sonetto russo.

La prospettiva generale garantita dalla poetica storica non fa venir meno l'utilità di un approccio teorico all'analisi dei componimenti poetici presi singolarmente. Usando i termini di Brioschi e Di Girolamo, è necessario non solo un metodo critico «estrinseco», volto a esplorare il rapporto di un testo con i dati esterni, ma anche un metodo «intrinseco», preposto all'analisi del testo nella sua oggettività.<sup>16</sup> Senza scindere rigorosamente la percezione del testo dalla percezione del suo contesto, cosa del resto impossibile nella pratica concreta della lettura, è necessario applicare un metodo che permetta di evidenziare e analizzare gli elementi costitutivi di un componimento. Il Novecento offre da questo punto di vista svariate opzioni: la semiotica, l'ermeneutica, il decostruzionismo, la critica psicanalitica. Tuttavia, negli ultimi decenni in diversi ambiti linguistici si sta osservando un ritorno alla grande teorizzazione della metà del secolo scorso: lo strutturalismo.

---

<sup>15</sup> C'è stato, in verità, il tentativo di scrivere una poetica etnografica del sonetto russo isolato dal contesto europeo. Tuttavia, un simile punto di vista sulla questione appare eccessivamente limitato. Cfr. O. ZYRJANOV, *Suščestvuet li russkij sonet? Sud'ba liričeskogo žanra skvoz' prizmu ètnopoèтики*, in "Voprosy literatury", n. 3 (maggio – giugno 2012), pp. 300-325; cfr. anche il giudizio di Šajtanov: I. O. ŠAJTANOV, *V žanre posleslovija*, in "Voprosy literatury", n. 3 (maggio – giugno 2012), pp. 370-377, in particolare pp. 374-377.

<sup>16</sup> Cfr. F. BRIOSCHI, C. DI GIROLAMO, *Elementi di teoria letteraria*, Principato, Milano 1984, p. 47.

### 1.1.2. Lo strutturalismo

Ripercorriamo per sommi capi la storia di questo movimento teorico, assai noto e studiato. Come abbiamo osservato, già i formalisti russi utilizzano la parola «struttura», ma lo strutturalismo vero e proprio nasce in Cecoslovacchia negli anni Trenta. Il termine è introdotto da René Wellek nel 1934.<sup>17</sup> Tra i precursori dello strutturalismo, oltre ai formalisti, vi sono il filosofo Broder Christiansen con la sua teoria sulla struttura dell'oggetto estetico, il fenomenologo Edmund Husserl e lo psicologo della *Gestalt* Karl Bühler. L'apporto principale viene però universalmente attribuito al linguista ginevrino Ferdinand de Saussure.

Tra i concetti fondamentali elaborati da quest'ultimo vi è la distinzione tra *langue*, l'ipostasi teorica e atemporale della lingua, e *parole*, la sua realizzazione pratica e contingente. Saussure distingue anche le due facce del segno linguistico, *significante* (rappresentazione sonora o grafica) e *significato*, e precisa che il loro rapporto è arbitrario e non causativo (se non in casi eccezionali come quello dell'onomatopea). In seguito la natura del segno e la relazione fra significante e significato verranno ulteriormente precisate dallo psicanalista Jacques Lacan.

Se Saussure è il padre dello strutturalismo, la diffusione del movimento si deve a due personaggi novecenteschi: il linguista Roman Jakobson e l'antropologo Claude Lévi-Strauss. Jakobson prende spunto dal pensiero di Saussure, ma anche dal formalismo russo del quale aveva fatto parte tra il 1915 e il 1920. In quegli anni, infatti, era presidente del Circolo linguistico di Mosca (*Moskovskij lingvističeskij kružok*) e membro della Società per lo studio del linguaggio poetico (*Obščestvo po izučeniju poëtičeskogo jazyka*, OPOJAZ) di Pietroburgo. Nel 1920 si trasferisce nell'allora Cecoslovacchia, dove lavora con N. Trubeckoj, S. Karievskij e V. Matezius e con essi fonda, nel 1926, il circolo linguistico di Praga. L'occupazione nazista lo obbliga a spostarsi nell'Europa del Nord, da dove dopo la guerra emigra negli Stati Uniti.

Se abbiamo elencato i luoghi di permanenza di Jakobson, è perché la storia della diffusione del formalismo segue da presso i suoi spostamenti. Durante questa evoluzione geografica e temporale il movimento non solo si diffonde, ma si trasforma e

---

<sup>17</sup> Cfr. R. WELLEK, *Discriminations: Further Concepts of Criticism*, Yale University Press, New Haven-London 1970, p. 276.

si sviluppa. Il formalismo russo era interessato principalmente a fenomeni letterari, mentre lo strutturalismo cecoslovacco nasce per garantire precisione scientifica a una branca della linguistica, la fonologia. Il *trait d'union* tra formalismo e strutturalismo è costituito dallo studio immanente del fenomeno (linguistico o letterario), isolato dal contesto extraletterario, e dall'impostazione matematica e calcolatoria. La lezione dei formalisti, ma anche del poeta e teorico russo Andrej Belyj, si basa infatti sul calcolo meticoloso delle occorrenze di un dato fenomeno, della sua frequenza e della sua distribuzione nel campo di indagine scelto (un'opera o un gruppo di opere). Solo dopo avere svolto questo tipo di calcolo è possibile, secondo i primi strutturalisti, giudicare il fenomeno stesso.<sup>18</sup>

Il circolo linguistico di Praga mantiene i concetti elaborati da De Saussure come base fondante dello strutturalismo e li dinamizza. Per il linguista svizzero l'oggetto di studio è la lingua (come *langue* e non *parole*) nel suo aspetto sincronico, il sistema registrato in un suo particolare stato; mentre la diacronia non può essere dominata grazie a un approccio scientifico. Jakobson afferma ora che i cambiamenti linguistici non pertengono alla diacronia, bensì a ciò che egli chiama *sincronia dinamica*, cioè lo stato della lingua in un dato momento storico, e pertanto possono essere studiati se messi in relazione al sistema della lingua. In altre parole, lo studio della lingua non può prescindere dalle nozioni di tempo e spazio.<sup>19</sup> Troviamo qui una somiglianza con l'approccio di Meletinskij, riguardo al quale Roberta Giomini parla di una «sincronia discronica» la quale «si incentra su un segmento di tempo isolato dal fluire, l'*hic et nunc*, nel quale sono presenti più sistemi discronici da analizzare simultaneamente».<sup>20</sup>

Inizialmente la scuola linguistica cecoslovacca applica lo strutturalismo linguistico agli studi di fonologia, mentre la possibilità di utilizzarlo per lo studio della letteratura si scopre più tardi. Il nuovo approccio viene presentato ai linguisti di altri paesi in occasione del I Congresso Internazionale di Linguistica, tenuto all'Aia nel 1928. In questa sede si manifesta con chiarezza la differenza tra l'approccio dei linguisti cecoslovacchi e quello dei loro colleghi francesi. I praghensi sostengono che la ricerca letteraria rientra nel loro campo d'indagine, mentre in Francia il tentativo di applicare

---

<sup>18</sup> Nella seconda metà del secolo questo approccio sarà ancora utilizzato dal celebre studioso della metrica M. L. Gasparov.

<sup>19</sup> Cfr. N. S. AVTONOMOVA, *Otkrytaja struktura: Jakobson–Bachtin–Lotman–Gasparov*, ROSSPÈN, Moskva 2008, p. 32.

<sup>20</sup> R. GIOMINI, *E.M. Meletinskij comparatista. Postfazione*, in E. M. MELETINSKIJ, *Tre lezioni*, cit., p. 139.

metodi scientifici rigorosi agli studi letterari è ancora guardata con sospetto. La proposta di studiare la letteratura con i metodi della linguistica, pertanto, non viene ancora accolta dai linguisti francesi.<sup>21</sup>

Il cambiamento inizia a New York, dove Lévi-Strauss si trasferisce nel 1941. Lì, due anni dopo, egli conosce Jakobson e inizia a collaborare con lui. La possibilità di applicare i principi dello strutturalismo fonologico all'antropologia, in particolare al sistema dei rapporti familiari, affascina Lévi-Strauss. L'incontro tra questi due studiosi e due ambiti di ricerca segna la nascita dello strutturalismo occidentale, che avrà sviluppi soprattutto in ambito francese.<sup>22</sup>

La fioritura del movimento avviene dunque in Francia e coincide con gli anni Cinquanta. All'interno dello strutturalismo si possono evidenziare tre tendenze, mai rigidamente separate fra loro, ma distinguibili ai fini di una migliore comprensione del fenomeno. La prima tendenza è la *critica strutturale*, il cui rappresentante più autorevole è Roland Barthes. Per lui ciò che distingue la critica da una storia della letteratura è l'interesse per la ricezione del testo, lo sforzo di collegare il significato dell'opera al suo rapporto con il lettore individuale; insomma, il legame con la teoria della ricezione.

La seconda tendenza, risalente all'opera di Propp nota in Europa grazie a Lévi-Strauss, è la *narratologia strutturale*. Gli autori influenzati da questa tendenza sono innanzitutto Algirdas Julien Greimas, Claude Bremond e Tzvetan Todorov. Le loro teorizzazioni sulla cosiddetta «grammatica del racconto» risultano molto astratte, poiché si sforzano di costruire un modello che valga per ogni tipo di narrazione. Todorov è colui che, tra questi studiosi, rimane più vicino al testo concreto. Influenzato dagli studi dei formalisti russi, egli si concentra in particolare sulla distinzione tra *fabula* e *intreccio* (in russo, *fabula* e *sjuzet*).

L'ultima tendenza dello strutturalismo francese è la *descrizione linguistico-strutturale del testo*, cioè l'applicazione delle teorie strutturaliste alla letteratura. Essa ha trovato la sua massima realizzazione nell'analisi del sonetto di Charles Baudelaire *Les*

---

<sup>21</sup> Cfr. D. W. FOKKEMA, E. KUNNE-IBSCH, *Theories of Literature in the Twentieth Century: Structuralism, Marxism, Aesthetics of Reception, Semiotics*, Christopher Hurst, London 1977. Traduzione italiana: D. W. FOKKEMA, E. KUNNE-IBSCH, *Teorie della letteratura del XX secolo. Strutturalismo, marxismo, estetica della ricezione, semiotica*, traduzione di Gloria Beltrani, Laterza, Bari 1981.

<sup>22</sup> Sullo strutturalismo francese cfr. J. PIAGET, *Le structuralisme*, Presse Universitaires de France, Paris 1968 e J.-C. MILNER, *Le périple structural. Figures et paradigme*, Éditions du Seuil, Paris 2002.

*chats* condotta congiuntamente da Jakobson e Lévi-Strauss, sulla quale ci soffermeremo più avanti.

Negli anni Sessanta in Occidente lo strutturalismo si diffonde e viene applicato agli ambiti del sapere più diversi, con la conseguenza di una decrescita di rigore scientifico e di un allontanamento dagli esempi metodologici forniti dalla fonologia strutturale. Il metodo strutturale giunge così all'indebolimento e si esaurisce. Come sintetizza la filosofa russa di formazione letteraria Natalia Avtonomova, nipote e allieva del filologo Michail Gasparov: «così si delinea una sequenza di tappe: isolamento linguistico (lingua-oggetto), espansione dei metodi (lingua-metodo), erosione dei metodi (lingua-metafora), trasformazione del linguaggio in “proprietà simbolica” o “forza sociale”». <sup>23</sup> La fine del movimento è comunemente attribuita agli eventi del maggio 1968, con l'avanzare della critica marxista e le proteste studentesche, in occasione delle quali viene proclamato lo slogan «le strutture non scendono in strada». <sup>24</sup> In ambito accademico, invece, la conclusione dello strutturalismo è legata alla critica che giunge da più parti, anche sotto forma di autocritica da parte di studiosi che si allontanano dal movimento dopo avervi a lungo aderito, come Michel Foucault e Jacques Derrida.

L'insufficienza della visione strutturalistica francese, che fa del sistema un oggetto rigido e chiuso in sé, porta alla nascita dei movimenti del decostruzionismo e del poststrutturalismo. Quest'ultimo, in particolare, si oppone alla tendenza regolarizzante dello strutturalismo, introducendo nello studio dei fenomeni culturali anche ciò che è caotico e asistemico. Allo studio sincronico il poststrutturalismo oppone la diacronia, all'obiettivo l'individuale, al razionale l'inconscio. Il caos creativo prende il posto dell'ordine sistematico. Ad esempio, la teoria dell'intertestualità di Julia Kristeva sostituisce allo studio del singolo testo, avulso dalla tradizione, l'esame delle interconnessioni e dei rapporti – definibili bachtinianamente come «dialoghi» – fra testi.

Diversa è la tendenza decostruzionista, derivante anche dagli studi sulla ricezione e rappresentata soprattutto da Derrida, che postula l'inconoscibilità del testo e l'infinita deriva del significato. Non ci occuperemo di queste teorie, poiché, negando l'obiettività

---

<sup>23</sup> N. S. AVTONOMOVA, *Otkrytaja struktura*, cit., p. 98: «Тем самым прочерчивается последовательность этапов: лингвистической замкнутости (язык-объект), экспансии методов (язык-метод), размывания методов (язык-метафора), превращения языка в “символическую собственность” или “социальную силу”».

<sup>24</sup> Cfr. P. WILCKEN, *Claude Lévi-Strauss: The Poet in the Laboratory*, Penguin Press, New York 2010, p. 298: «structures don't take to the streets». Traduzione italiana: ID., *Il poeta nel laboratorio. Vita di Claude Lévi-Strauss*, traduzione di R. Kirchmayr, il Saggiatore, Milano 2013, p. 316.

e la condivisibilità dell'interpretazione di un testo letterario, esse escludono nella pratica la possibilità di uno studio della letteratura che voglia essere in qualche misura scientifico, cioè controllabile. Douwe W. Fokkema e Elrud Kunne-Ibsch, ricostruendo le principali correnti della teoria della letteratura nel Novecento, applicano alla conoscenza umanistica il termine popperiano di *falsificabilità* (*falsifiability*): se una teoria vuole presentarsi come scientifica, essa deve offrire gli strumenti per la propria verifica e, in linea teorica, prestarsi a essere confutata. Secondo i due teorici, l'analisi strutturale, a differenza di altri approcci al testo letterario, soddisfa questa condizione.<sup>25</sup>

Lo sviluppo del metodo strutturale in Russia percorre una strada in parte diversa da quella descritta per lo strutturalismo francese, a causa soprattutto del ritardo nella ricezione degli studi occidentali. Mentre, come abbiamo visto, lo strutturalismo francese negli anni Sessanta ha ormai esaurito le sue potenzialità di sviluppo, nell'Unione Sovietica gli stessi anni sono caratterizzati dalla nascita della semiotica strutturale. Nel 1964 incominciano i celebri seminari estivi che prenderanno il nome di Scuola semiotica di Tartu-Mosca. Protagonisti di questa corrente dello strutturalismo sono il suo fondatore Lotman e altri noti studiosi: Aleksandr Moiseevič Pjatigorskij, Vjačeslav Vsevolodovič Ivanov, Vladimir Nikolaevič Toporov, Boris Andreevič Uspenskij, Aleksandr Konstantinovič Žolkovskij e il già citato Gasparov.

La ricerca della Scuola semiotica di Tartu-Mosca si rivolge prima di tutto ai sistemi modellizzanti secondari (*vtoričnye modelirujuščie sistemy*). Con questa definizione Lotman indica il complesso dei fenomeni culturali che utilizzano il linguaggio naturale (il quale è definito da lui un sistema modellizzante primario) e che si costruiscono sul suo modello. Tra questi fenomeni vi sono il mito, la religione, le arti figurative, la letteratura. Un'opera letteraria, secondo Lotman, non utilizza solamente un linguaggio naturale, bensì un linguaggio secondario le cui leggi devono essere considerate nell'analisi.

Sintetizzando, si può affermare che lo strutturalismo è stato recepito, soprattutto in Occidente, come una teoria che permette lo studio efficace di un'opera letteraria nelle sue strutture (fonologica, metrica, linguistica), ma che non offre gli strumenti per

---

<sup>25</sup> Cfr. K. R. POPPER, *Logik der Forschung*, Verlag von Julius Springer, Vienna 1935 (ed. inglese *The Logic of Scientific Discovery*, Hutchinson & Co., London 1959). Traduzione italiana: ID., *Logica della scoperta scientifica*, traduzione di M. Trinchero, Einaudi, Torino 1970.

un'analisi di maggiore respiro che connetta la singola opera alle altre opere dell'autore, dell'ambiente culturale e dell'epoca.

Una prova di analisi del testo strettamente strutturalista è costituita dall'interpretazione già citata del sonetto *Les chats* di Baudelaire. Questo componimento ci interessa particolarmente perché si tratta di un sonetto, ma anche perché l'analisi di Jakobson e Lévi-Strauss ha avviato un acceso dibattito che ha messo in evidenza i pregi e i difetti dell'approccio strutturalista.

Svolgeremo pertanto un breve *excursus* che ci allontanerà dall'argomento principale della nostra ricerca per illustrare l'approccio strutturalista all'analisi di un testo poetico (in particolare di un sonetto) e la via per il possibile superamento di tale metodo. Useremo dunque i risultati ottenuti dai due studiosi per proseguire la loro analisi e giungere a conclusioni parzialmente nuove.

#### *L'analisi strutturale di un sonetto: 'Les chats' di Charles Baudelaire*

Questa celebre analisi è stata pubblicata per la prima volta nel 1962 sulla rivista «L'Homme: Revue française d'anthropologie» con la prefazione dello stesso Lévi-Strauss. Una pubblicazione sulla poesia è certo insolita per una rivista di studi antropologici, ma corrisponde al punto di vista di Lévi-Strauss secondo cui la linguistica (e dunque anche la critica letteraria) e l'antropologia ormai condividono lo stesso metodo scientifico, quello strutturalista appunto.

Citiamo il testo del sonetto:

Les amoureux fervents et les savants austères  
Aiment également, dans leur mûre saison,  
Les chats puissants et doux, orgueil de la maison,  
Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires.

Amis de la science et de la volupté,  
Ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres;  
L'Érèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres,  
S'ils pouvaient au servage incliner leur fierté.

Ils prennent en songeant les nobles attitudes

Des grands sphinx allongés au fond des solitudes,  
Qui semblent s’endormir dans un rêve sans fin;

Leurs reins féconds sont pleins d’étincelles magiques,  
Et des parcelles d’or, ainsi qu’un sable fin,  
Étoilent vaguement leurs prunelles mystiques.<sup>26</sup>

L’analisi di Jakobson e Lévi-Strauss riguarda, come è logico aspettarsi dall’approccio strutturalista classico, gli aspetti formali del componimento. In principio vengono identificati lo schema delle rime e la tipologia morfologica delle parole-rima; poi si illustrano le caratteristiche sintattiche del testo, con particolare attenzione ai fenomeni di parallelismo sintattico. Vengono così individuate alcune corrispondenze che collegano o, viceversa, oppongono tra loro le substrofe in cui il sonetto è diviso. Jakobson e Lévi-Strauss distinguono tra corrispondenze orizzontali, verticali e diagonali, immaginando di disporre il sonetto come un quadrato formato dalle due quartine disposte una sopra l’altra e affiancate dalle due terzine, anch’esse una sopra l’altra. In questo schema, rapporti «orizzontali» collegano la prima quartina alla prima terzina, rapporti «verticali» legano tra loro le due quartine e le due terzine, mentre rapporti «diagonali» connettono la prima quartina con la seconda terzina e la seconda quartina con la prima terzina, formando una struttura chiastica.

Questi parallelismi riguardano soprattutto il tessuto fonico e grammaticale del sonetto, e la sua sintassi. Dal punto di vista grammaticale viene illustrata la distribuzione delle categorie di genere (animato/inanimato) e numero (singolare/plurale) tra i vocaboli che svolgono la funzione di soggetto e di complemento oggetto nelle quartine e nelle terzine. Anche quando gli autori intendono parlare della semantica del componimento, lo fanno a partire da rapporti di omofonia o dai generi grammaticali.

Si scopre così che «numerosi e spiccate particolarità distinguono unicamente il settimo verso»<sup>27</sup> e che, più in generale, la seconda quartina si distingue dalle altre

---

<sup>26</sup> C. BAUDELAIRE, *I fiori del male*, con testo originale a fronte, traduzione e cura di A. Prete, Feltrinelli, Milano 2003, p. 148.

<sup>27</sup> R. JAKOBSON, C. LÉVI-STRAUSS, «*Les chats*» de Charles Baudelaire, in “L’Homme: Revue française d’anthropologie”, n. 2 (1962), p. 10: «On voit que plusieurs particularités frappantes distinguent uniquement le septième vers». Traduzione italiana in R. JAKOBSON, C. LÉVI-STRAUSS, *Les chats di Charles Baudelaire*, in P. FABBRI, G. MARRONE (a cura di), *Semiotica in nuce. Volume I. I fondamenti e l’epistemologia strutturale*, Meltemi editore, Roma 2000, p. 119.

porzioni del testo dal punto di vista morfologico, sintattico e fonetico. I critici giungono alla conclusione che il distico centrale del sonetto segna la metamorfosi dei gatti protagonisti. Gli animali reali dei primi sei versi si trasformano in esseri irreali nel distico centrale e, negli ultimi sei versi, divengono surreali, contenendo nelle proprie pupille tutto il cosmo.

Questa trasfigurazione dei protagonisti del componimento viene sottolineata a riprova del fatto che il sonetto in questione non è un sistema chiuso, bensì un «sistema aperto, in progressione dinamica dall'inizio alla fine».<sup>28</sup> Si potrebbe tuttavia obiettare che una progressione interna al sistema non è sufficiente per dichiararlo «aperto», dal momento che manca un movimento verso un contesto extratestuale e extraletterario. Le corrispondenze tra i sistemi interni al testo rinvenute dagli studiosi non conducono quasi mai fuori dal testo, cioè non vengono interpretate nel contesto della raccolta, dell'opera baudelairiana e della poetica del tempo.

L'unica occasione in cui ciò avviene è l'analisi di una seconda trasfigurazione dei gatti, che per il poeta sembrano simbolizzare le donne. Per Jakobson e Lévi-Strauss, la natura androgina dei protagonisti del componimento sarebbe rivelata dalla «scelta paradossale di sostantivi femminili come rime dette maschili»,<sup>29</sup> oltre che dalla coincidenza dell'espressione «poissants et doux» con quella usata da un poeta precedente, Brizeux, per le donne. Anche altre due poesie della medesima raccolta di Baudelaire, intitolate entrambe *Le chat*, mostrano l'immagine dell'animale legata a quella della donna amata.

Tuttavia, questa doppia trasfigurazione dei gatti non viene in alcun modo spiegata da Jakobson e Lévi-Strauss, cosicché alla fine del saggio il lettore non riceve una nuova interpretazione del testo, ma solo informazioni sulla sua composizione strutturale. Per questo motivo l'analisi si presta facilmente alle critiche che provengono soprattutto da altri studiosi del medesimo ambito strutturalista. Il primo a formularle è Gianfranco Contini,<sup>30</sup> seguito a distanza di pochi anni da Nicholas Ruwet<sup>31</sup> e Michael Riffaterre.<sup>32</sup>

---

<sup>28</sup> Ivi, p. 19: «système ouvert, en progression dynamique du début à la fin». Trad. it. cit., p. 126.

<sup>29</sup> Ivi, p. 21: «le choix paradoxal de substantifs féminins comme rimes dites masculines». Trad. it. cit., p. 128.

<sup>30</sup> G. CONTINI, *Filologia ed esegesi dantesca*, in ID., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1970, pp. 407-432. L'intervento venne pronunciato in occasione delle celebrazioni del centenario dell'Accademia dei Lincei, il 18 giugno 1965.

Le critiche mosse all'analisi sottolineano la mancanza di discernimento fra tratti pertinenti e quelli non pertinenti. Il calcolo meticoloso delle occorrenze di un suono o di una categoria grammaticale è utile alla ricerca letteraria solo se le coincidenze evidenziate soddisfano due requisiti: in primo luogo, esse devono essere volute dall'autore, cioè non rientrare nella norma linguistica;<sup>33</sup> in secondo luogo, devono essere utili al lettore, comunicandogli qualche informazione nuova o suggestionandolo in una determinata maniera. Alla luce della critica psicanalitica e decostruzionista degli ultimi decenni si potrebbe obiettare che qualunque elemento del testo letterario, voluto dall'autore o accidentale, può essere ritenuto significativo ed essere fatto oggetto di interpretazione. Tuttavia, per quanto ogni caratteristica linguistica di un componimento possa essere calcolata e misurata dallo studioso, le caratteristiche percepibili dal lettore comune e pertinenti ai fini dell'interpretazione meritano di avere un peso maggiore.

In questa direzione va l'obiezione di Riffaterre, il quale pone il problema del rapporto fra *strutture linguistiche* e *strutture poetiche*: non ogni sistema strutturale che l'analisi linguistica mette in evidenza in un testo è al contempo una struttura poetica. Il problema principale rimane quello di stabilire una gerarchia fra le strutture linguistiche e poetiche, e di attribuire un determinato valore agli elementi del testo.

Marcello Pagnini, commentando la proposta di Riffaterre, propone di distinguere due tipi di lettura del testo poetico: «si dovrebbe [...] parlare di una lettura che è *scienza del linguaggio poetico* e di una lettura che è *interpretazione critica*».<sup>34</sup> Entrambe servono al critico, ma la seconda costituisce il necessario esito della prima. La lettura linguistica è quanto hanno compiuto Jakobson e Lévi-Strauss, catalogando minuziosamente ogni fenomeno della struttura letteraria del sonetto baudelairiano. La lettura critica deve

---

<sup>31</sup> N. RUWET, *Limites de l'analyse linguistique en poétique*, in "Langages", n. 12 (1968), pp. 56-70. Traduzione italiana: *Limiti dell'analisi linguistica in poetica*, traduzione di L. Geroldi, in ID., *Linguaggio, musica, poesia*, traduzioni di M. Bortolotto, L. Geroldi, E. De Angeli, Einaudi, Torino 1983, pp. 211-212.

<sup>32</sup> M. RIFFATERRE, *Describing Poetic Structures: Two Approaches to Baudelaire's «Les Chats»*, in "Yale French Studies", n. 36-7 (1966), pp. 200-242.

<sup>33</sup> Per questo motivo i formalisti russi e i loro eredi come Gasparov riportano sempre il calcolo della frequenza di un fenomeno alla sua frequenza media nella lingua del componimento. Inoltre, Ruwet fa notare che nell'analisi di Jakobson e Lévi-Strauss gli elementi linguistici vengono ritenuti equivalenti sulla base della loro appartenenza a certe categorie grammaticali (nome, verbo, genere, numero, ecc.). La grammatica possiede però anche regole proprie, che possono trovarsi in tre tipi di rapporto rispetto alla 'grammatica' poetica: conviene distinguere in ogni singolo caso se la presenza di una categoria sia dovuta all'applicazione di una regola grammaticale obbligatoria o a una scelta facoltativa, o ancora alla violazione di una regola grammaticale normalmente obbligatoria (una simile violazione, non permessa in altri tipi di linguaggio, è possibile nella lingua della poesia).

<sup>34</sup> M. PAGNINI, *Semiosi. Teoria ed ermeneutica del testo letterario*, il Mulino, Bologna 1988, p. 25.

sopraggiungere in seconda istanza, quando il commentatore sceglierà, a tutti i livelli della struttura, i dati che gli sono utili per la ricostruzione del significato dell'opera. Attraverso tale scelta il critico costruirà quello che Pagnini definisce il «simulacro»<sup>35</sup> dell'opera, la sua ricostruzione personale di essa, che sarà differente per ogni lettore.

L'interpretazione dell'opera, in altre parole, dipende dalla percezione del lettore: qui Pagnini si riallaccia alla tradizione ermeneutica e può essere avvicinato alla teorizzazione di un grande linguista della scuola di Praga, Jan Mukařovský. Per Mukařovský l'opera d'arte è inizialmente un *artefatto*, che successivamente, nella sua ricezione da parte del fruitore, si realizza come *oggetto estetico*. Così è anche per Pagnini: se la lettura linguistica cerca di comprendere la struttura dell'artefatto, la lettura critica studia l'oggetto estetico.

Al di là di queste critiche senz'altro condivisibili, si potrebbe trovare un altro difetto nell'analisi di Jakobson e Lévi-Strauss. Gli studiosi trascurano completamente il fatto che *Les chats* sia un sonetto. Per quanto sappiano benissimo di che tipo di componimento si tratti, probabilmente la loro analisi non cambierebbe affatto se il testo baudelairiano fosse costituito da quattro quartine. Tuttavia, la scelta di comporre un sonetto merita di essere osservata, poiché – in quanto struttura e artefatto – il sonetto si oppone ad altre forme metriche.

Il problema è quello comunemente detto della *memoria del genere*, in questo caso meglio definibile come *memoria della forma metrica*. In questo senso il sonetto *Les chats* non solo può essere confrontato con sonetti precedenti, noti o ignoti a Baudelaire, ma anche con gli altri sonetti dello stesso autore, e contrapposto ai suoi testi poetici composti in altre forme.

Dal punto di vista strutturale appare interessante anche un confronto con gli altri due componimenti di *Les fleurs du mal* che trattano dei gatti. Entrambi portano il titolo *Le chat*, e per questo ci riferiremo ad essi citando il primo verso. Una breve analisi servirà da esempio di quello che, a nostro avviso, può diventare l'analisi strutturale di un testo che non si fermi alla lettura linguistica, ma ne svolga anche una lettura critica. Utilizzeremo di necessità i risultati già ottenuti da Jakobson e Lévi-Strauss nella loro analisi, ma ci sforzeremo poi di uscire dall'orizzonte della singola opera per comprendere il funzionamento della struttura poetica baudelairiana più generale.

---

<sup>35</sup> Ivi, p. 25.

Riportiamo il testo del primo *Le chat*:

Viens, mon beau chat, sur mon cœur amoureux;  
Retiens les griffes de ta patte,  
Et laisse-moi plonger dans tes beaux yeux,  
Mêlés de métal et d'agate.

Lorsque mes doigts caressent à loisir  
Ta tête et ton dos élastique,  
Et que ma main s'enivre du plaisir  
De palper ton corps électrique,

Je vois ma femme en esprit. Son regard,  
Comme le tien, aimable bête,  
Profond et froid, coupe et fend comme un dard,

Et, des pieds jusques à la tête,  
Un air subtil, un dangereux parfum  
Nagent autour de son corps brun.<sup>36</sup>

Il secondo componimento è più lungo, ma sarà utile citare anch'esso per intero:

I  
Dans ma cervelle se promène,  
Ainsi qu'en son appartement,  
Un beau chat, fort, doux et charmant.  
Quand il miaule, on l'entend à peine,

Tant son timbre est tendre et discret;  
Mais que sa voix s'apaise ou gronde,  
Elle est toujours riche et profonde.  
C'est là son charme et son secret.

Cette voix, qui perle et qui filtre

---

<sup>36</sup> C. BAUDELAIRE, *I fiori del male*, cit., p. 88.

Dans mon fonds le plus ténébreux,  
Me remplit comme un vers nombreux  
Et me réjouit comme un philtre.

Elle endort les plus cruels maux  
Et contient toutes les extases;  
Pour dire les plus longues phrases,  
Elle n'a pas besoin de mots.

Non, il n'est pas d'archet qui morde  
Sur mon cœur, parfait instrument,  
Et fasse plus royalement  
Chanter sa plus vibrante corde,

Que ta voix, chat mystérieux,  
Chat séraphique, chat étrange,  
En qui tout est, comme en un ange,  
Aussi subtil qu'harmonieux!

## II

De sa fourrure blonde et brune  
Sort un parfum si doux, qu'un soir  
J'en fus embaumé, pour l'avoir  
Caressée une fois, rien qu'une.

C'est l'esprit familier du lieu;  
Il juge, il préside, il inspire  
Toutes choses dans son empire;  
Peut-être est-il fée, est-il dieu?

Quand mes yeux, vers ce chat que j'aime  
Tirés comme par un aimant,  
Se retournent docilement  
Et que je regarde en moi-même,

Je vois avec étonnement  
Le feu de ses prunelles pâles,  
Claires fanaux, vivantes opales,  
Qui me contemplent fixement.<sup>37</sup>

Nell'ordine di *Les fleurs du mal* (la numerazione è continua in tutta la raccolta), i tre componimenti fanno parte della prima sezione *Spleen et idéal*: *Le chat* (*Viens, mon beau chat*) si trova al numero XXXIV, *Le chat* (*Dans ma cervelle*) al LI, *Les chats* al LXVI. Sono, pertanto, tutti distanziati fra loro.

Il primo componimento accenna alla forma del sonetto, ma non la rispetta nella lunghezza dei versi né nello schema delle rime. I versi dispari sono decasillabi con terminazioni maschili, mentre quelli pari sono ottonari con terminazioni femminili. Lo schema delle rime appare il seguente: AbAb CdCd EfE fGg (indichiamo con la lettera maiuscola i decasillabi e con la minuscola gli ottonari). Il cambiamento di rime tra la prima e la seconda quartina a sua volta non rispetta il canone del sonetto. Questa caratteristica è però abbastanza frequente nei sonetti baudelairiani, tant'è che appare anche in *Les chats*.

Il sonetto è una forma frequentemente scelta da Baudelaire; tuttavia *Viens, mon beau chat* si distingue per i versi di lunghezza diseguale, che vengono invece usati dal poeta per componimenti più lunghi e narrativi. L'unica altra occorrenza di sonetto con versi diseguali (in questo caso però alessandrini e quinari) è *La musique* della stessa sezione *Spleen et idéal*. Questa sezione è, d'altronde, la più abbondante di sonetti.

*Dans ma cervelle* è invece un componimento di dieci quartine di ottonari a rime incrociate, diviso in due parti, la prima di sei e la seconda di quattro strofe. Si potrebbe azzardare un paragone con il sonetto poiché le rime incrociate sono spesso scelte da Baudelaire per le quartine, mentre la divisione 6+4 (strofe) corrisponde grosso modo alla divisione 8+6 (versi) del sonetto. Il rapporto numerico è però invertito, poiché la prima parte si presenta come ternaria (6) e la seconda come binaria (4), mentre nella struttura del sonetto le quartine precedono le terzine.

Un fatto ancora più sorprendente è che nell'ultima quartina della prima parte, a metà del componimento, troviamo una trasfigurazione del gatto assai simile a quella che

---

<sup>37</sup> Ivi, pp. 116-120.

Jakobson e Lévi-Strauss hanno riconosciuto nel distico centrale di *Les chats*. Qui il «chat séraphique, chat étrange» e «mystérieux» non ha più a che fare con l'Erebo, bensì con le potenze celesti, dal momento che viene comparato ad un angelo. Le forze cui il gatto viene paragonato sono opposte, ma l'intuizione poetica è la medesima.

Nella seconda parte il gatto subisce di nuovo una trasformazione femminilizzante: l'ultimo verso della seconda quartina recita «Peut-être est-il fée, est-il dieu?», con l'uso androgino del femminile *fée* per il maschile *il*, mentre nella terza quartina il gatto è accostato persino a «un aimant», un amante (ancora maschile!) del poeta.

Non ci stupiremo ora di leggere nell'ultima quartina del componimento la parola «prunelles» già trovata nell'ultimo verso di *Les chats*. Anche qui le pupille del gatto emanano luce. Infatti, nonostante siano dichiarate «pâles», le pupille ardono divenendo «clairs fanaux, vivantes opales», e ancora una volta fissano l'io lirico.

Anche il primo componimento, *Viens, mon beau chat*, aveva avvicinato esplicitamente il gatto alla donna amata e si era soffermato sul suo sguardo. Infatti, ai vv. 3-4 della prima quartina leggiamo: «Et laisse-moi plonger dans tes beaux yeux, / mêlés de métal et d'agate» (notiamo di passaggio come il paragone con la pietra preziosa venga poi ripreso da *Dans ma cervelle* con «vivantes opales»). Nella prima terzina lo sguardo appare di nuovo: «Son regard, / comme le tien, aimable bête, / profond et froid, coupe et fend comme un dard».

Possiamo concludere questo brevissimo esame, che meriterebbe senz'altro di venire approfondito, affermando che i richiami lessicali e strutturali tra i tre componimenti sono vari e notevoli. Alcuni di quelli lessicali possono essere ricondotti all'uso generale del poeta; i richiami strutturali tra *Dans ma cervelle* e *Les chats* sembrerebbero invece essere voluti. Da questo punto di vista, *Dans ma cervelle* può essere ritenuto un componimento che, sebbene non rispetti in alcun modo la misura del sonetto, vi allude in maniera sottile.

Allora i tre componimenti dedicati da Baudelaire ai gatti appaiono essere tre variazioni sul tema del sonetto. Il primo nell'ordine della raccolta, *Viens, mon beau chat*, con il suo ritmo saltellante, rappresenta un abbozzo iniziale, che condivide il lessico umile e la tematica dichiaratamente amorosa con testi narrativi da cui trae la sua alternanza di versi lunghi e brevi. È, infatti, l'unico dove il paragone tra il gatto e la donna amata viene espresso in termini espliciti. Osserviamo di nuovo il passo:

Lorsque mes doigts caressent à loisir  
ta tête et ton dos élastique,  
et que ma main s'enivre du plaisir  
de palper ton corps électrique,  
  
je vois ma femme en esprit. [...]

Notiamo anche l'assonanza di *esprit* con le rime *élastique* e *électrique*, che sottolinea il paragone in un punto cruciale del sonetto, cioè nel passaggio tra la seconda quartina e la prima terzina.

*Dans ma cervelle* è un testo più lungo ma già in una certa misura metafisico, che sviluppa in dieci quartine ciò che potrebbe essere compresso in un sonetto. Questo componimento recupera alcuni lessemi del precedente: così, i versi «un air subtil, un dangereux parfum / nagent autour de son corps brun» di *Viens, mon beau chat* si trasformano in *Dans ma cervelle* in «De sa fourrure blonde et brune / sort un parfum si doux». Gli accenni all'amore, come abbiamo già visto, diventano più sottili, mentre il gatto inizia ad acquisire caratteri di mistero.

Infine, *Les chats*, con la sua forma regolare per il sonetto baudelairiano, condivide con altri sonetti canonici della raccolta il lessico alto e mistico e la tematica riflessiva. Gli elementi accennati nei due componimenti precedenti vengono raccolti in esso in una sintesi perfettamente elaborata.

È possibile ora trarre qualche conclusione che superi i singoli testi e comprendere nella nostra analisi, finora strutturale, tratti semantici e retorici. A un primo avvicinamento, la somiglianza fra le strutture retoriche dei tre componimenti considerati rivela la *forma mentis* di Baudelaire in quanto poeta. Egli tende infatti a mantenere nei suoi testi un determinato ordine di ragionamento simbolico: dall'oggetto reale attraverso una sua trasformazione mistica si perviene al simbolo.

In seconda istanza, la scansione retorica dei testi baudelairiani considerati coincide con la struttura del sonetto canonico, nel quale il passaggio cruciale del ragionamento lirico si posiziona fra la fine della seconda quartina e l'inizio della prima terzina. Possiamo ricordare il celebre sonetto dantesco *Tanto gentile e tanto onesta pare*, nel quale una trasformazione analoga a quelle baudelairiane si svolge nel medesimo punto:

ai vv. 7-8 leggiamo infatti «e par che sia una cosa venuta / da cielo in terra a miracol mostrare». La donna si trasfigura in essere celeste così come i gatti saranno trasformati in esseri paradisiaci o infernali. Il ragionamento del poeta francese non è dunque riconducibile solo al movimento simbolista, bensì risente della memoria della forma metrica scelta. L'effetto modellizzante è abbastanza forte da causare una scansione analoga al sonetto in *Dans ma cervelle*, e dunque da permettere una lettura 'sonettistica' di questo componimento che pure presenta una forma strofica libera.

Infine, la struttura retorica dei testi baudelairiani conferma la teoria dello svolgimento dialettico del sonetto. La prima parte, dove gli animali compaiono in veste reale, è assimilabile alla tesi; il passaggio centrale con la trasfigurazione mistica all'antitesi; la rappresentazione finale delle creature alla sintesi.

Si può concludere suggerendo che l'analisi strutturale di un testo poetico è senz'altro utile per determinarne le caratteristiche intrinseche; in effetti, il nostro esame dei tre componimenti non avrebbe potuto svolgersi senza il precedente jakobsoniano. Tuttavia, altri tipi di analisi devono seguire quella puramente strutturale, arricchendola di suggerimenti e al tempo stesso garantendo la sua efficacia nell'atto di lettura concreto.

### 1.1.3. Verso un nuovo strutturalismo

Ritorniamo ora allo strutturalismo, ritenendo acquisito il bisogno di allargarne la portata attraverso la considerazione del contesto testuale e anche extraletterario. Come abbiamo osservato, per gli studiosi russi come Jakobson e Lotman, a differenza dei colleghi francesi, il metodo strutturale non è necessariamente disgiunto dallo studio storico. Anche Lévi-Strauss sottolinea come l'aspetto statico e quello dinamico costituiscano un'antinomia dialettica fondamentale e siano separabili solo dal punto di vista teorico.<sup>38</sup> Così si può prospettare una diversa direzione in cui lo strutturalismo si sarebbe potuto – e forse ancora può – muovere: quella storica e comparatistica.

Una simile direzione è stata qualche volta abbozzata nel corso della storia del movimento. Mukařovský, come già accennato, propone una visione dinamica dello

---

<sup>38</sup> Cfr. C. LÉVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale*, Plon, Paris 1958. Traduzione italiana: C. LÉVI-STRAUSS, *Antropologia strutturale*, traduzione di P. Caruso, Il saggiatore, Milano 1966.

strutturalismo, nella quale l'opera letteraria appare come parte di un più ampio processo comunicativo e culturale; il testo è infatti un artefatto che viene interpretato dal ricevente, il quale lo legge in funzione estetica.

D'altro canto, come abbiamo visto, Jakobson sottolinea la complementarità (non più l'opposizione) tra statica e dinamica, sincronia e diacronia, struttura e storia. Anche nel pensiero di Lotman lo strutturalismo è una teoria aperta, che non vuole costringersi nei confini del testo letterario bensì estendersi fino a comprendere, almeno in teoria, la cultura nel suo complesso. A questo proposito egli scrive:

Per quanto riguarda me, non posso tracciare una linea definita dove finisce la descrizione storica e inizia la semiotica. Qui non c'è contrapposizione, non c'è discontinuità. Per me questi ambiti sono organicamente connessi. È importante tenerne conto, perché l'orientamento semiotico stesso è incominciato dal rifiuto dello studio storico. Allontanarsi dall'indagine storica era necessario per poi ritornarci. Occorreva distruggere i legami con la tradizione per poi ricostruirli su una base completamente diversa. Nel rivolgersi alla sincronia lo storico trovava la libertà. Si liberava dalle scorie metodologiche accumulate nelle indagini storiche, acquisiva un'autentica libertà e una base scientifica per tornare di nuovo da dove era partito.<sup>39</sup>

Il rifiuto della ricerca storica è ritenuto una fase dello studio della letteratura, non un suo approdo definitivo. Il formalismo e il primo strutturalismo appaiono dal punto di vista lotmaniano come due fasi diacroniche e non come due metodi differenti. In questo approccio storico consiste la divergenza fra la semiotica (e lo strutturalismo in senso lato) russa e quella occidentale e soprattutto francese, una divergenza che anche Lotman osserva:

---

<sup>39</sup> JU. M. LOTMAN, *Zimnie zametki o letnich školach*, in Ju. M. Lotman i moskovsko-tartuskaja semiotičeskaja škola, Moskva 1994, p. 296: «Лично я не могу провести резкую черту, где для меня кончается историческое описание и начинается семиотика. Здесь нет противопоставления, нет разрыва. Для меня эти сферы органически связаны. Это важно иметь в виду, поскольку само семиотическое направление начиналось с отрицания исторического изучения. Отойти от исторического исследования необходимо было для того, чтобы вернуться к нему. Надо было разрушить связи с традицией для того, чтобы потом восстановить их на совершенно другой основе. В обращении к синхронии историк обретал свободу. Он освобождался от накопившегося в исторических исследованиях методологического мусора, получал подлинную свободу и научную базу для того, чтобы вновь вернуться на круги своя».

Qui sta la differenza di principio tra la nostra semiotica e quella occidentale, la quale si è trattenuta sui modelli astratti. Per noi invece i modelli astratti erano la necessaria disciplina intellettuale, che forniva un nuovo strumento per il materiale tradizionale.<sup>40</sup>

Lo strutturalismo francese non seguì questo suggerimento, preferendo chiudersi nell'analisi immanente del testo, e per questo fu aspramente criticato e poi effettivamente superato dalle correnti decostruzionista e poststrutturalista. Ma negli ultimi decenni da più parti viene articolata la proposta di un ritorno allo strutturalismo che valorizzi la sua capacità di descrivere non più i sistemi chiusi, ma i sistemi aperti come la cultura. In altre parole, nell'analisi ritorna il contesto storico dell'opera, il quale era stato rigettato dagli strutturalisti francesi, dichiarato inconoscibile dai decostruzionisti ed escluso dalla critica psicanalitica.

Fokkema e Kunne-Ibsch, nel loro studio *Theories of Literature in the Twentieth Century* (1977), propongono una convergenza fra strutturalismo ed ermeneutica. Secondo gli studiosi olandesi, l'introduzione della ricerca diacronica può trasformare l'approccio strutturale in uno studio dell'opera d'arte come sistema aperto. D'altro canto, per lo studio della ricezione è necessaria una precedente «ricostruzione intellegibile»<sup>41</sup> dell'opera, da compiersi con metodi strutturali.

Pur essendo interessata all'oggetto estetico, la teoria della ricezione si occupa essenzialmente dell'artefatto, concepito come l'inizio di tutte le concretizzazioni. Come punto di incontro dell'artefatto con il lettore, l'oggetto estetico è variabile. Ogni volta che i sistemi di norme propri del lettore affrontano un testo, i vari metodi strutturali possono descriverne i rapporti mutevoli.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> *Ibidem*: «Здесь принципиальная разница между нашей и западной семиотикой, которая так и задержалась на абстрактных моделях. Для нас же абстрактные модели были необходимой дисциплиной ума, которая давала новое орудие для традиционного материала».

<sup>41</sup> Il termine è di G. GENETTE, *Structuralisme et critique littéraire*, in ID., *Figures I*, Seuil, Paris 1965, pp. 145-170.

<sup>42</sup> D. W. FOKKEMA, E. KUNNE-IBSCH, *Theories of Literature in the Twentieth Century*, cit., p. 143: «The theory of reception, even though it is interested in the aesthetic object, focusses on the artefact as the point of departure for all concretizations. The aesthetic object, as the point where the artefact and the reader meet, is variable. When the reader's responsive systems of norms encounter a text, structuralist methods can describe the varying relations». Trad. it. cit., p. 157.

In questo passo si coglie, oltre allo sforzo di far dialogare due discipline, anche il desiderio di rafforzare l'approccio ermeneutico all'opera d'arte con un ulteriore sostegno teorico. L'oggetto estetico è infatti variabile, essendo prodotto dalla somma dell'artefatto e dell'esperienza personale che ne fa il lettore. Ai fini di un'analisi scientifica, che rispetti la richiesta popperiana di falsificabilità, è necessario che almeno l'artefatto venga descritto con precisione nei suoi elementi interni. Nella visione della coppia olandese lo strutturalismo serve dunque a scongiurare la deriva del significato che rischia di essere prodotta da un approccio esclusivamente ermeneutico.<sup>43</sup>

Pagnini traccia una prospettiva simile in *Semiosi. Teoria ed ermeneutica del testo letterario* (1988). L'unione di strutturalismo ed ermeneutica è esplicita a partire dal titolo del libro. Anche questo autore si trova di fronte al problema della necessaria ambiguità del testo poetico. Per Pagnini, invece che tramite la ricostruzione dell'artefatto, tale ambiguità può essere arginata attraverso la conoscenza del contesto. Ciò che ai decostruzionisti sembra un impedimento a qualunque comprensione del testo, nell'attività pratica della lettura si rivela essere una condizione risolvibile.

Nel contesto russo una proposta simile è quella di Avtonomova. Per auspicare le possibilità di una fertile collaborazione tra la filosofia e gli studi letterari, la filosofa propone il concetto di «struttura aperta» (*otkrytaja struktura*). Indizi di questa prospettiva vengono da lei ritrovati nell'opera di quattro grandi studiosi russi del Novecento: Jakobson, Bachtin, Lotman e Gasparov. Nonostante le differenze negli indirizzi teorici, nella loro opera si possono effettivamente scoprire alcuni segni di un'apertura della struttura.

Un rinnovamento dello strutturalismo che iniziasse dalle idee degli studiosi citati si baserebbe sulla visione della cultura come un sistema complesso, in costante movimento al suo interno e aperto verso altri sistemi. Tale visione è presente sin dal principio nella concezione lotmaniana dell'universo segnico, che non comprende un

---

<sup>43</sup> Un esempio del rischio della deriva del significato è fornito dalle teorie di Götz Wienold. Questo scrittore e teorico tedesco propone una teoria della ricezione che considera il testo come ciò che viene elaborato dal lettore nel processo della lettura. Egli non si occupa affatto del rapporto testo-lettore, bensì del rapporto lettore-lettore, cosicché il testo risulta quasi solo un pretesto per il realizzarsi di questo rapporto. Cfr. *ivi*, p. 152: «various passages in his book leave the impression that Wienold considers the initial text (T<sub>0</sub>), the formal invariable, the artefact, to be a fiction; and that there is no immediate structure of the work, but only structures which are imparted to the text on the basis of the “structuring capacity” of the various recipients». Trad. it. cit., p. 166: «alcuni passi del suo saggio danno l'impressione che Wienold consideri fittizio il testo iniziale (T<sub>0</sub>), cioè l'invariante formale o artefatto, e che non esista struttura dell'opera che non sia mediata; esistono soltanto strutture attribuite al testo dalla “capacità strutturante” dei vari ricettori».

solo sistema, isolato da altri, bensì diversi sistemi legati da rapporti. La possibilità di apertura del sistema, il suo fattore di dinamismo, consiste nel rapporto fra il sistema e il suo margine di fluidità extrasistemico: ciò che non è (ancora) strutturato e che si trova ai margini del sistema stesso.

Un sistema (una cultura) vive dunque una serie di cambiamenti che potremmo definire il suo ciclo vitale. Il sistema nasce, si complica, complicandosi crea una autodescrizione e un canone; in seguito alla formulazione del canone certi testi vengono spostati ai margini della cultura o eliminati; a causa di ciò il sistema stesso si impoverisce e si immobilizza, irrigidendosi; ma nella zona di fluidità ai suoi margini sta già nascendo un sistema nuovo.<sup>44</sup> L'immobilità del sistema è possibile solo in teoria, nella sua descrizione. Proprio come afferma la fisica novecentesca, l'osservatore influisce sull'oggetto osservato, poiché immobilizzandolo ne modifica la conformazione interna.

Vi è un testo al quale Avtonomova, nel suo studio sulla struttura aperta, non fa riferimento, sebbene sia del tutto in linea con la sua prospettiva. Si tratta di un brano fondamentale per gli studi culturali: la formulazione di Bachtin del concetto di *bol'shoe vremja* [tempo grande]:

L'opera letteraria [...] si manifesta prima di tutto nell'unità differenziata della cultura dell'epoca della sua creazione, ma chiuderla in quest'epoca non si può: la sua pienezza si rivela soltanto nel *tempo grande*.

Ma neppure la cultura di un'epoca, per quanto lontana da noi quest'epoca sia retrocessa nel tempo, può essere chiusa in sé come alcunché di bell'e pronto, di completamente compiuto e di irrimediabilmente passato, come alcunché di morto [...] l'unità di una determinata cultura è un'unità *aperta*.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> Cfr. JU. M. LOTMAN, *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, a cura di S. Salvestroni, Laterza, Roma-Bari 1980.

<sup>45</sup> M. M. BACHTIN, *Otvet na vopros redakcii «Novogo mira»*, in ID., *Sobranie sočinenij*, v. 6, Russkie slovari. Jazyki slavjanskoj kul'tury, Moskva 2002, pp. 455-456: «Произведение искусства [...] раскрывается прежде всего в дифференцированном единстве культуры эпохи его создания, но замыкать его в этой культуре нельзя: полнота его раскрывается только в *большом времени*. Но и культуру эпохи, как бы далеко эта эпоха ни отстояла от нас во времени, нельзя замыкать в себе как нечто готовое, вполне завершённое и безвозвратно ушедшее, умершее [...] единство определенной культуры – это *открытое* единство». Traduzione italiana in M. M. BACHTIN, *Risposta ad una domanda della redazione del «Novyj mir»*, in D'A. S. AVALLE (a cura di), *La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo*, Einaudi, Torino 1980, p. 198.

La prospettiva bachtiniana è simile alla semiotica della cultura proposta da Lotman: per entrambi ogni unità culturale (cioè una cultura circoscritta nel tempo e nello spazio) fa parte dell'unitario processo del divenire della cultura umana. L'incontro tra due culture, ciascuna delle quali rappresenta un sistema unitario, indipendente e concluso in sé ma anche aperto all'altro, conduce all'arricchimento reciproco e dunque modifica ogni sistema culturale al suo interno. Il dialogo interculturale rappresenta il punto di incontro fra la teoria del dialogo di Bachtin e la semiotica della cultura di Lotman.

#### **1.1.4. La critica stilistica**

Questa nuova visione dello strutturalismo permette di ricontestualizzare e di offrire una nuova base teorica alla lezione dei grandi critici e studiosi di stilistica, il cui metodo di analisi è stato di frequente quello strutturale. Rientra fra questi Gasparov, famoso, oltre che per i suoi lavori sull'antichità classica e sulla teoria e storia della metrica, per la finezza delle analisi stilistiche. Egli suggerisce che ogni analisi di un fenomeno – e dunque di un testo letterario – sia di necessità strutturalista. Alla domanda sul suo rapporto con i metodi formali e strutturali e sulla 'morte' dello strutturalismo di cui si discuteva negli ultimi anni della sua vita, risponde:

La scienza è un mezzo [...] di strutturazione: è tanto migliore quanto più ampiamente cattura i fenomeni e quanto più semplicemente li sistematizza. Vale a dire che non esistono scienze senza metodi strutturali, perché ogni sistematizzazione è una struttura: così è fatta la nostra coscienza, pertanto lo strutturalismo in senso lato non può morire, mentre in senso stretto – come culto delle opposizioni binarie? – dipende; per quanto riguarda me, mi aiuta a lavorare, dunque ancora non è morto.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> N. S. AVTONOMOVA, *Otkrytaja struktura*, cit., p. 347: «Наука – это средство [...] упорядочивания: она тем лучше, чем шире она охватывает явления и чем проще их систематизирует. То есть, наук без структурных методов не бывает, потому что всякая систематизация – это структура: так уж устроено наше сознание, поэтому структурализм в широком смысле слова умереть не может, а в узком – как культ бинарных оппозиций? – для кого как; мне он помогает работать, значит, пока не умер». Le domande sono state formulate da Avtonomova in vista della pubblicazione, non avvenuta a causa della scomparsa di Gasparov, di un volume sul rapporto tra filosofia e filologia.

Il «culto delle opposizioni binarie» era il metodo dell'analisi compiuta da Jakobson e Lévi-Strauss sul sonetto baudelairiano, che selezionava nel testo alcuni tratti linguistici opponibili fra loro a due a due. In effetti, tale analisi è strutturalista nel senso canonico del termine, cioè del tutto immanente al testo. Molte analisi di testi letterari eseguite da Gasparov impiegano lo stesso metodo. Anche Lotman lo usa di frequente; sembra in effetti che egli vada più lontano nelle sue formulazioni teoriche che nell'attività pratica della critica letteraria.

Ad esempio, abbiamo già osservato che Jakobson e Lévi-Strauss non prendono in considerazione il fatto che *Les chats* sia un sonetto. Lotman si comporta nello stesso modo nel saggio *Meždu vešč'ju i pustotoj (iz nabljudenij nad poètikoj sbornika Iosifa Brodskogo «Uranija»)* [Tra l'oggetto e il vuoto (dalle osservazioni sulla poetica della raccolta di Iosif Brodskij *Urania*)], prodotto in collaborazione con il figlio Michail Jur'evič. Trattando di *Posvjaščajetsja stulu* [Dedicato a una sedia], i due Lotman – padre e figlio – trascurano di citare il fatto che questo componimento si presenti come una sequenza di sette sonetti (ciò che in termini italiani potremmo definire un *ipersonetto*). L'analisi lotmaniana riguarda il rapporto del poeta con gli oggetti e lo spazio: la forma metrica non è dunque al centro dell'attenzione; l'assenza del termine «sonetto» è tuttavia degna di nota.

La tendenza generale dei critici letterari di oggi, almeno di quelli più attenti all'aspetto teorico della loro ricerca, è quella di utilizzare il metodo strutturale inserendolo in una prospettiva estesa al contesto storico e culturale. Si comporta così Terry Eagleton in *How to read a poem*, basandosi sulla lezione dei formalisti reinterpretata da Lotman. Dal semiologo sovietico Eagleton riprende in particolare il concetto della compresenza in un'opera letteraria di più sistemi relativamente indipendenti. Essi possono produrre significati in modo autonomo o congiunto; a volte, possono persino entrare in contrasto fra loro. Eagleton invita i suoi lettori ad analizzare un testo poetico secondo una serie di caratteristiche formali, manifestando così un approccio strutturalista.<sup>47</sup>

In Italia, Pier Vincenzo Mengaldo mostra un approccio molto simile nella sua *Prima lezione di stilistica*, affermando che la stilistica studia gli elementi, anche minimi,

---

<sup>47</sup> Queste caratteristiche sono: tone, mode, pitch, intensity, pace, texture, syntax, grammar, punctuation, rhyme, rhythm, metre, imagery. Come vediamo, l'elenco è disomogeneo e riguarda diversi aspetti di un testo poetico. Cfr. T. EAGLETON, *How to Read a Poem*, Blackwell Publishing, Oxford 2007.

«dotati di semanticità».<sup>48</sup> Compito del critico stilistico è riconoscere quali elementi linguistici abbiano anche un significato per lo stile dell'opera e stabilire fra essi una gerarchia. È importante altresì «non considerare i fenomeni separatamente ma nella loro interrelazione».<sup>49</sup> È evidente qui l'approccio strutturale, per il quale i diversi piani (sistemi) dell'opera sono tutti in rapporto significativo fra loro.

La posizione dei rappresentanti della critica stilistica può essere riassunta con le parole di Aurelio Roncaglia, il quale afferma la necessità di inserirsi nella «linea di sviluppo della critica formalistica, in una prospettiva strutturalistico-semiologica, tuttavia non astrattamente accettata, bensì tesa e aperta alla più concreta storicizzazione».<sup>50</sup>

Possiamo dunque dare ragione a Gasparov quando afferma che il metodo strutturale è necessario all'analisi del testo letterario. Aggiungiamo però che tale metodo non deve limitarsi alla struttura interna del testo, bensì indagare i suoi rapporti con altri sistemi. Come afferma Pagnini, «il singolo testo letterario è da considerarsi come una parte, minima e singolare, dell'intera contestualità del sistema-cultura».<sup>51</sup> Solo in via preliminare il testo può essere astratto dal sistema-cultura che lo incorpora, allo scopo di ricostruirne il funzionamento interno. Ma il significato non può essere stabilito se non si tiene conto del contesto, utile per ridurre il grado di ambiguità del testo.

La critica letteraria contemporanea si trova assediata da due pericoli: il formalismo-strutturalismo canonico da un lato, il decostruzionismo dall'altro. Il primo conduce a esaminare i rapporti interni di un testo senza preoccuparsi del suo significato né del suo funzionamento sociale e storico; il secondo afferma l'impossibilità di ricostruire un significato che non sia una creazione arbitraria del lettore. Entrambi gli estremi si rivelano inefficaci per una critica letteraria storica e comparata. Una soluzione può essere quella di reinserire il testo nel suo contesto (storico, sociale, biografico ecc.) per osservarne il funzionamento all'interno di un sistema più ampio. L'unità del testo deve essere però rispettata per evitare il rischio che esso risulti assorbito e dissolto nel contesto. Da questo punto di vista, lo studio della singola opera letteraria appare come una piccola porzione della scienza detta semiotica della cultura.

---

<sup>48</sup> P. V. MENGALDO, *Prima lezione di stilistica*, Laterza, Roma-Bari 2001, p. 10.

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>50</sup> A. RONCAGLIA, *L'invenzione della sestina*, in "Metrica", n. 2 (1981), p. 11.

<sup>51</sup> M. PAGNINI, *Semiosi*, cit., p. 62.



## 1.2. Gli studi sul sonetto

Nel corso di tutta la sua storia, il sonetto gode in Italia di un grande successo poetico e anche di un discreto successo critico. Tuttavia, sono rarissime le monografie dedicate interamente a questa forma metrica, e manca ancora un tentativo di tracciarne la storia.<sup>52</sup> Per lo più il sonetto viene trattato all'interno di opere generali che riguardano la metrica o i generi poetici. Intendiamo ora ripercorrere brevemente le pubblicazioni che riguardano, in un modo o in un altro, la storia e la struttura del sonetto, soffermandoci soprattutto sui testi più rappresentativi.

Gli elementi del sonetto che la critica tratta più di frequente sono: l'origine; la struttura metrica; la collocazione nel sistema poetico di una certa epoca (cioè il rapporto con altre forme); la storia. Inoltre, molti studi sono dedicati a singoli componimenti, raccolte o autori.

Gli studi sul sonetto si possono generalmente dividere in due categorie: da una parte le poetiche normative, dall'altra le poetiche e le storie della letteratura descrittive. La poetica normativa è più praticata nei secoli precedenti al Romanticismo, sebbene anche la critica moderna manifesti qualche volta la tendenza alla formulazione di norme. Lo studio descrittivo è invece tipico della visione moderna e contemporanea delle forme metriche.

Ripercorreremo ora le pubblicazioni sul sonetto in ordine di tipologia, per maggiore chiarezza e unità di esposizione. Il criterio cronologico verrà impiegato solo in seconda istanza, per riportare ordinatamente gli studi all'interno delle singole categorie. Tratteremo pertanto per prime le poetiche normative prodotte lungo tutto il corso della storia della critica letteraria italiana; successivamente ci occuperemo degli studi sulla struttura retorica del sonetto, sul suo ruolo nella storia della letteratura italiana, sulla sua struttura metrica, sulla sua origine e sul sonetto novecentesco. Esamineremo infine gli studi sul sonetto prodotti in ambito russo, soffermandoci in particolare sulla grande attenzione riservata a questa forma negli ultimi decenni.

---

<sup>52</sup> Per una sintesi breve ma esaustiva delle pubblicazioni sul sonetto cfr. la nota bibliografica di C. UBALDINI, *La forma che dà ebbrezza al sognatore (breve storia del sonetto)*, in "Sincronie", n. 9 (2001), pp. 205-212. Per le opere di metrica che trattano del sonetto fra il Duecento e il Settecento cfr. C. MONTAGNANI, *Appunti sull'origine del sonetto*, in "Rivista di letteratura italiana", n. IV, 1 (1986), pp. 9-64.

### 1.2.1. Le poetiche normative

La prima menzione del sonetto in un'opera sulla letteratura risale a meno di un secolo dalla nascita della forma stessa e si trova nel *De vulgari eloquentia* di Dante Alighieri (composto tra il 1302 e il 1305). Svolgendo un ragionamento sui tre stili (tragico, comico ed elegiaco) e i tre tipi di volgare (illustre, mediocre e umile), Dante colloca il sonetto nella posizione più bassa. Nel suo primo confronto con le altre forme metriche la nostra forma si ritrova a essere giudicata inferiore sia alla canzone, sia alla ballata, e non sarebbe pertanto adatta a trattare temi sublimi; nei secoli successivi, come vedremo, la situazione si ribalterà completamente.

Cristina Montagnani, nel saggio *Appunti sull'origine del sonetto*, ha ricostruito il ragionamento di Dante, sostenendo che la superiorità della canzone e della ballata non si basi su un fondamento metrico, bensì contenutistico. La canzone può infatti «percorrere tutti i gradi del *cursus* stilistico»,<sup>53</sup> dallo stile tragico a quello elegiaco, mentre il sonetto deve rimanere confinato al suo ruolo di poesia d'occasione, rivolta a un interlocutore reale o immaginario, o addirittura di frammento di uno scambio epistolare.

Purtroppo, la parte del *De vulgari eloquentia* che doveva riguardare l'argomento del sonetto più nel dettaglio non è presente nei codici giunti fino a noi, e probabilmente non è mai stata scritta. Possediamo tuttavia un altro testo che testimonia lo stato degli studi sul sonetto ai tempi di Dante. Si tratta delle cosiddette «glosse metriche» di Francesco da Barberino, il commento latino che accompagnava il trattato in volgare dello stesso autore, *Documenti d'Amore*. Questo testo si colloca intorno al primo decennio del Trecento. L'autore appartiene al medesimo ambiente culturale di Dante e presenta la stessa gerarchia delle forme metriche che abbiamo esposto sopra.<sup>54</sup>

Francesco da Barberino tratta diffusamente del sonetto in due passi del commento che costituiscono dei trattati di metrica in miniatura. L'approccio di questo autore è caratterizzato dall'attenzione non per i singoli versi, bensì per elementi strutturali, costituiti da due o più versi, che si ripetono in maniera identica. La struttura del sonetto

---

<sup>53</sup> C. MONTAGNANI, *Appunti sull'origine del sonetto*, cit., p. 16.

<sup>54</sup> Una prova del fatto che Francesco da Barberino e Dante condividano una stessa teoria metrica è l'uso del termine «muta» per definire la terzina. Questo termine si ritrova con un identico significato nel sonetto di Cecco Angiolieri *Dante Alighier, Cecco, 'l tu serv'e amico*, che faceva parte di uno scambio epistolare tra Cecco e Dante. Dunque il significato doveva essere chiaro a entrambi. Cfr. M. C. CAMBONI, *Il sonetto delle origini*, cit., pp. 24-25.

è pertanto formata per lui da due gruppi di versi, il primo gruppo composto di quattro elementi (quattro distici, che siamo più abituati a riunire in due quartine) e il secondo di due elementi (due terzine). In realtà, un elemento del primo gruppo è composto da *almeno* due versi, e un elemento del secondo da *almeno* tre, sicché sono possibili sonetti con più di quattordici versi in totale. Un simile approccio permette a Francesco di descrivere la struttura di quei testi, piuttosto diffusi all'epoca, in cui allo schema canonico del sonetto erano sostituiti o aggiunti alcuni versi più brevi dell'endecasillabo. Nel primo caso il sonetto poteva constare di quattordici versi con endecasillabi e settenari alternati (*sonetto comune*); nel secondo caso versi brevi potevano essere inseriti in sovrannumero, in posizioni fisse (*sonetto rinterzato*), cosicché il testo risultava più lungo di quattordici versi. In questa maniera la fronte di un sonetto AbAbAbAb, formata da quattro endecasillabi alternati a quattro settenari, viene descritta nelle glosse come una sequenza di quattro elementi identici Ab.

È evidente che un simile approccio non permette di spiegare altri tipi di sonetto assai diffusi, che presentano una sequenza di elementi diversi. Il caso più tipico è la fronte a rima incrociata, ABBAABBA, che non può essere suddivisa in quattro elementi identici. Ma anche diverse forme di sonetto con inserimento di settenari, in luogo di endecasillabi oppure in sovrannumero, non possono essere descritti con il metodo illustrato.

Nel corso del Trecento la percezione metrica degli autori evolve velocemente. Il mutamento è testimoniato dalla *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis* di Antonio da Tempo (1332) e dal suo volgarizzamento ad opera di Gidino da Sommacampagna, *Trattato e arte deli rithimi volgari* (1380). Entrambi gli autori espongono la stessa teoria metrica di Francesco da Barberino, ma non sono in grado di applicarla correttamente. Riportano infatti come esempio sonetti con lo schema della fronte AbbAAbbA, cioè proprio quelli che la teoria di Francesco non è in grado di descrivere. All'interno dell'opera di Antonio e Gidino convivono insomma due diverse letture della forma metrica del sonetto: una più antica, esposta nella teoria, e una più moderna, ancora priva di una sua espressione teorica, ma applicata nella pratica.

Della stessa tendenza normativa fa parte, nel Quattrocento e nel Cinquecento, l'elezione a modello di poesia della lirica di Petrarca e, di conseguenza, l'adozione della forma di sonetto prediletta da questo poeta. Se nei due secoli precedenti il sonetto non

possedeva una struttura rigida, potendo contare più o (più raramente) meno di quattordici versi, contenere versi minori dell'endecasillabo (settenari o anche quinari) e presentare svariati schemi di rime, con il petrarchismo nasce la forma sonetto che oggi riteniamo canonica: quattordici endecasillabi suddivisi in due quartine e due terzine, con poche varianti nell'ordine delle rime. Nelle quartine gli ordini regolari sono solo due: ABAB ABAB e ABBA ABBA; sono possibili anche le inversioni ABAB BABA e ABBA BAAB, mentre sono molto più rare le contaminazioni fra i due ordini. Nelle terzine gli ordini più frequenti sono CDC DCD, CDE CDE, CDE EDC, ma sono possibili anche schemi come CDD CEE e altri ancora. Rispetto alla libertà del Duecento e del Trecento, la forma del sonetto è ora irrigidita e canonizzata, non solo nella metrica ma anche e nella semantica. Il fautore principale della nuova norma è Pietro Bembo, la cui opera *Prose della volgar lingua* si inserisce pienamente nel filone della poetica normativa.

L'epoca delle poetiche normative non si conclude nel Rinascimento. Le istruzioni per comporre testi poetici ritenuti esemplari appaiono infatti anche nei secoli successivi. Ad esempio, nel 1700 Giovan Mario Crescimbeni pubblica la *Bellezza della volgar poesia*, un trattato costituito da otto dialoghi<sup>55</sup> nei quali ci si sforza di ritrovare i criteri di perfezione poetica nei generi tragico, comico ed epico. È significativo il fatto che i primi quattro dialoghi siano tutti dedicati al sonetto, del quale si ricerca la realizzazione paradigmatica.

L'approccio normativo alla poetica diventa sempre meno frequente con il proseguire degli studi letterari. Oltre un secolo e mezzo più tardi, esso si manifesta di nuovo in un intervento di Gabriele D'Annunzio: una breve recensione intitolata *Sonetti e sonettatori*.<sup>56</sup> L'occasione è fornita dalla pubblicazione, nell'anno precedente, di tre raccolte di sonetti di altrettanti giovani autori. Nella sua critica D'Annunzio mostra una grande finezza di analisi, in particolare sul versante che più gli è consono nella produzione poetica: quello ritmico. Ma il fenomeno più peculiare è appunto lo sforzo del poeta di determinare il «sonetto perfetto». Sulla base della propria concezione dell'ideale sonettistico egli critica due delle raccolte prese in esame, opera di poeti

---

<sup>55</sup> Nella seconda edizione (1730) verrà aggiunto un nono dialogo, che tratterà dei generi graditi al gusto del nuovo secolo

<sup>56</sup> G. D'ANNUNZIO, *Sonetti e sonettatori*, in "Cronaca letteraria", 7 aprile 1888; ora in ID., *Scritti giornalistici 1882-1888*, v. I, a cura di A. Andreoli, Milano, Mondadori 1996, p. 1111.

minori, e loda la terza, che appartiene invece a Giovanni Pascoli. Le critiche riguardano sia l'aspetto propriamente metrico (ad esempio, la scelta di usare le rime alternate nelle quartine, la concatenazione di più sonetti), sia quello sintattico (il fatto che, in una sequenza di sonetti, il periodo travalichi la fine dell'ultimo verso di un sonetto per riversarsi nel successivo).

D'Annunzio sottolinea la necessità di equilibrare l'aspetto sintattico e retorico del sonetto, che deve essere unitario e articolato al suo interno. A sostegno di questa sua tesi egli riporta l'opinione sul sonetto espressa da Théodore De Banville nel suo *Petit traité de poésie française* (1876). Secondo Banville e D'Annunzio la struttura del sonetto è di per sé squilibrata, «una figura con il busto troppo lungo e le gambe troppo corte»,<sup>57</sup> a causa della differente lunghezza delle quartine e delle terzine. Il sonetto deve essere rimesso in equilibrio attraverso la scelta di immagini grandiose e magnifiche da posizionare nelle terzine, in modo da rendere queste ultime pari per importanza alle quartine. D'Annunzio procede a dimostrare la teoria applicandola a uno dei sonetti pascoliani.<sup>58</sup>

Riguardo alla descrizione del sonetto 'squilibrato' secondo Banville e D'Annunzio, non si può che concordare con Edoardo Esposito il quale osserva che tale descrizione riguarda esclusivamente l'aspetto grafico della forma.<sup>59</sup> Nella pronuncia, viceversa, le terzine seguono le quartine. Il sonetto non ha dunque gambe corte e busto lungo, semmai il contrario; e questa sua conformazione può essere sfruttata dai poeti per raggiungere migliori risultati estetici nei loro componimenti. È stato notato più volte, infatti, come la conclusione di un componimento sia di frequente marcata dal cambiamento di ritmo; e la maggiore brevità delle terzine rispetto alle quartine, nonché il loro ritmo ternario, svolge appunto questa funzione conclusiva.

Risulta che D'Annunzio traccia, seppur brevemente e per lo più in senso negativo, una poetica normativa del sonetto che riguarda l'aspetto metrico (il biasimo della rima

---

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 1115.

<sup>58</sup> Un fatto interessante è che la medesima teoria verrà ripresa da D'Annunzio, in termini quasi identici, nel passo del romanzo *Il piacere* che narra della composizione di un sonetto da parte del protagonista Andrea Sperelli.

<sup>59</sup> Cfr. E. ESPOSITO, *Il verso. Forme e teoria*, Carocci, Roma 2003, p. 133: «il gruppo dei sei versi può infatti, per la sua maggiore brevità rispetto alla parte iniziale, prestarsi bene per una chiusa epigrammatica e quindi particolarmente incisiva dal punto di vista semantico; ma, soprattutto se la prima parte è strutturata in distici, può anche rappresentare un ampliamento del discorso, e lo può comunque rappresentare se le quartine siano ben divise fra loro e il sestetto appaia invece quanto più possibile compatto: fatto quindi di sei versi piuttosto che di due gruppi di tre».

alternata nelle quartine, da cui possiamo dedurre la preferenza per la rima incrociata), retorico (il sonetto deve essere completo in sé e non stare in unione ad altri), semantico (i temi più importanti devono trovarsi nelle terzine).

Dopo questo intervento non si trovano più poetiche normative del sonetto; possiamo dunque passare alla successiva tipologia di pubblicazioni su questa forma, che riguarderanno stavolta il suo aspetto retorico.

### 1.2.2. La retorica

Ritornando indietro di qualche secolo, osserviamo ora il sonetto barocco del Seicento e gli studi su questa forma della medesima epoca. L'imitazione di Petrarca ha ormai ceduto il posto alla poetica del particolare, dell'artificioso, del multiforme. Come scrive il poeta secentesco Giuseppe Battista, «le strade del poeta sono tante, quanti sono i cervelli».<sup>60</sup> Il sonetto barocco presenta in sé caratteristiche piuttosto stabili ma, come le altre forme poetiche, rispetto ai secoli precedenti muta radicalmente il suo aspetto semantico, sintattico e retorico.

Dal punto di vista semantico, la poetica della «maraviglia» ribalta la semplicità del dettato piano petrarchesco. Il campo degli argomenti si amplia, la ricerca del «concetto» arguto richiede una erudizione vasta e multiforme. Più è particolare l'argomento da cui il poeta trae la sua arguzia, e più la sua opera viene elogiata dai colleghi e dai lettori. Inoltre, dopo la lunga prevalenza nel sonetto del tema amoroso, assumono crescente importanza i soggetti lirici encomiastici, morali e religiosi.

Dal punto di vista sintattico, la «poetica concettosa» è aderente all'esempio della sintassi difficile e contorta dei sonetti di Torquato Tasso. La pausa sintattica alla fine di ogni segmento substrofico del sonetto (ogni quartina e ogni terzina) non viene meno, ma all'interno dei segmenti substrofici la sintassi si fa franta e complessa. L'*enjambement* complica la lettura e rende meno regolare la scansione ritmica dei versi.

Dal punto di vista retorico, una novità dei sonetti barocchi è la presenza del titolo: l'arguzia praticata a oltranza rende necessario chiarire in via preliminare l'argomento

---

<sup>60</sup> G. BATTISTA, *Lettere al Manso*, IV, in ID., *Opere*, a cura di G. Rizzo, Congedo Editore, Galatina 1991, p. 454.

del componimento. Viene anche formulata la regola secondo cui la «chiave» del sonetto, cioè l'ultimo verso o l'ultima terzina, deve contenere un pensiero arguto, il «concetto», che con un'improvvisa svolta del discorso renda chiaro il significato del testo, fino ad allora oscuro. Anche in questo i poeti barocchi seguono l'esempio di Tasso. Sulla base della nuova importanza della conclusione il sonetto si ritrova ad essere avvicinato all'epigramma, modificando la propria posizione nel sistema poetico italiano.

La trattatistica del Seicento è in linea con l'interesse per la retorica tipico della letteratura barocca. La stilistica e la retorica sono gli argomenti prediletti dagli studi letterari dell'epoca. La concezione dantesca della gerarchia degli stili viene ribaltata da Tasso nella *Lezione sopra il sonetto 'Questa vita mortal' di Monsignor della Casa* (1567-1570), che proclama la pari nobiltà del sonetto e della canzone. La lezione tassiana è ripresa nel trattato barocco relativamente tardo *Il ritratto del sonetto e della canzone* di Federigo Meninni (1677), che riassume le posizioni barocche nel tentativo di difenderle dalle tesi dei fautori del classicismo.

Meninni si riallaccia alla teorizzazione tassiana sostenendo che il sonetto sia adatto a ospitare «concetti gravi e magnifici»<sup>61</sup> e richiamando l'esperienza di poeti come Dante, Cavalcanti, Petrarca, della Casa e infine la pratica poetica di Tasso stesso a dimostrazione del fatto che la forma sonetto ha sempre avuto un grande prestigio. Dal punto di vista stilistico, per difendere la poetica della «maraviglia», Meninni ribadisce a più riprese la connessione intima tra sonetto e arguzia.

Negli stessi anni, in Francia, nell'ambito ormai dell'incipiente neoclassicismo, Nicolas Boileau compone la sua *Art poétique* (1674) che sarà assunta come regola dai poeti non solo nella sua patria, ma in tutta l'Europa e giungerà fino in Russia. In opposizione alla poetica precedente, il teorico francese deplora l'apparizione nel sonetto della «peste barocca delle *pointes*».<sup>62</sup> La conclusione arguta attiene, secondo lui, esclusivamente all'epigramma.

La teoria di Boileau si diffonde anche in Russia, sia in originale, sia, dopo il 1752, nella traduzione di Vasilij Trediakovskij. La storia della letteratura russa precedente al

---

<sup>61</sup> F. MENINNI, *Il ritratto del sonetto e della canzone*, 2 voll., a cura di C. Carminati, Argo, Lecce 2002, p. 44.

<sup>62</sup> C. CARMINATI, *Introduzione* a F. MENINNI, *Il ritratto del sonetto*, cit., p. XX.

Settecento possiede tratti singolari;<sup>63</sup> fino all'inizio del Seicento, nei generi alti, il verso è pressoché inutilizzato ed è sostituito da una ricca e varia prosa ritmica. Inoltre, non esiste il concetto di autore, poiché ogni scrittore è ritenuto solamente un tramite che porta agli uomini la parola divina. Nel Seicento, con l'arrivo alla corte degli zar e nelle case nobiliari dei primi precettori stranieri, soprattutto tedeschi, inizia a diffondersi la concezione europea della poesia, praticata quasi solamente dagli stessi precettori che traducono in russo i propri componimenti tedeschi. Il tentativo rivoluzionario di Simeon Polockij di creare un verso sillabico produce opere di grande valore, ma non ha seguito a causa della scarsa adattabilità di tale sistema alle caratteristiche della lingua russa. Bisogna attendere l'inizio del Settecento per osservare i primi autori europei per mentalità e russi per lingua come Vasilij Trediakovskij, Michail Lomonosov e Aleksandr Sumarokov. Questi tre poeti sono anche autori di opere teoriche, nelle quali espongono la loro concezione del verso. In fertile competizione tra loro, in meno di un secolo rivoluzionano la metrica russa con l'introduzione del verso sillabotonico. Si mettono alla prova componendo liriche in varie forme metriche europee, tra cui il sonetto.

La poetica viene dunque appresa dai russi soprattutto attraverso la sua formulazione offerta nell'opera di Boileau; tuttavia, la ricezione non è immediata. Il percorso di Trediakovskij dagli anni Trenta agli anni Cinquanta del Settecento è eloquente. Il suo primo sonetto, una traduzione dal francese di *Grand Dieu, tes jugements sont remplis d'équité* di Jacques Vallée Des Barreaux, ha avuto tre versioni: del 1732, del 1735 e del 1752. L'evoluzione della poetica di Trediakovskij può essere osservata attraverso la trasformazione del testo.

Nel primo esperimento di traduzione viene accolta la conclusione epigrammatica del sonetto tipica dell'estetica barocca. La scelta è confermata in una trattazione teorica coeva, il saggio *Novyj i kratkij sposob k složeniju rossijskich stichov* [Nuovo e breve metodo per la composizione di versi russi] (1735). Il divieto di ripetere le parole nel sonetto in quest'epoca non viene ancora né rispettato in pratica né proclamato in teoria. La fonte francese dell'introduzione della *pointe* nel sonetto potrebbe essere *La Rhétorique ou l'art de parler* (1675) di Bernard Lamy.

---

<sup>63</sup> Per una trattazione più dettagliata si rimanda al capitolo 2.3.1.

Trediakovskij nel *Nuovo e breve metodo* accosta il sonetto alle forme dell'epigramma e del madrigale. Il primo è, nella visione del teorico russo, caratterizzato da una materia leggera, bassa o scherzosa, mentre il secondo – a differenza delle poetiche occidentali – da una materia nobile, alta e importante. Unificando le due forme brevi, il sonetto assume la materia del madrigale e la conclusione arguta dall'epigramma. Trediakovskij definisce persino il sonetto come un tipo di madrigale o un tipo di epigramma.

Negli anni compresi fra il 1735 e il 1752 Trediakovskij cambia opinione sull'aspetto retorico del sonetto. La causa va probabilmente cercata in una lettura più attenta dell'*Art poétique* di Boileau, di cui il poeta russo pubblica la prima traduzione. Nella terza stesura del primo sonetto vengono accolte le regole esposte da Boileau. Le ripetizioni semantiche spariscono e la *pointe* si fa meno vistosa. L'ultimo verso, prima evidenziato sia dal punto di vista semantico che sintatticamente, ora viene connesso al penultimo formando un unico periodo e perde così la sua autonomia.

Anche un altro grande poeta e studioso, Gavriil Deržavin, inserisce una sezione dedicata al sonetto nel suo *Rassuždenie o liričeskoj poëzii* [Discorso sulla poesia lirica] del 1811. Egli riporta come esemplare la traduzione del medesimo sonetto di Des Barreaux, *Grand Dieu, tes jugements sont remplis d'équité*, eseguita nel 1756 dal rivale di Trediakovskij, Sumarokov.

### 1.2.3. Le storie della letteratura

In Italia nel Settecento l'interesse dei critici e dei teorici della letteratura si volge verso l'ambito storico. In questo secolo appaiono le grandi opere complessive di Giovan Mario Crescimbeni, Giovanni Vincenzo Gravina, Ludovico Antonio Muratori e Giambattista Vico. Tra questi, Crescimbeni mostra un'attenzione singolare per il sonetto, rivolgendosi a più riprese allo studio di questa forma. Oltre che nei dialoghi della *Bellezza della volgar poesia* già citato, al sonetto viene dedicato spazio nel suo trattato *Dell'istoria della volgar poesia* (1698, seconda edizione 1730-31).

La fine del secolo è segnata dalla grande *Storia della letteratura italiana* dell'abate Gerolamo Tiraboschi, elaborata tra il 1772 e il 1781. Questo progetto monumentale, per

molti versi emblematico della sensibilità illuminista, intende comprendere la storia della civiltà italiana dagli etruschi fino all'epoca dell'autore. Tiraboschi non si occupa solamente della letteratura, ma anche di altre discipline come la poesia, l'eloquenza, la storia, la filosofia, la matematica, la giurisprudenza. La storia di ogni disciplina viene esposta secondo una dinamica evolutiva, dalla nascita fino al decadimento.

Il primo tentativo di tracciare una storia di una singola forma come il sonetto giunge all'inizio dell'Ottocento. Ugo Foscolo, infatti, non si limita ad essere uno dei poeti che portano il sonetto italiano a maggiore dignità e fama poetica, ma intende scriverne anche la storia. Nel 1816 egli dà alle stampe un volumetto con il titolo *Vestigi della storia del sonetto italiano dall'anno MCC al MDCC*, in sole tre copie, ciascuna con un destinatario preciso e una dedica autografa. I destinatari sono tre donne amiche del poeta: la «Donna gentile» Quirina Mocenni Magiotti, Matilde Dembowski Viscontini e la giovane Susetta Füssli, figlia dell'editore zurighese dell'*Ortis*.

Come scrive Maria Antonietta Terzoli,

il delizioso libretto si segnala per singolarità di concezione: antologia aristocratica ed esclusiva della lirica italiana, rappresentata da un'unica forma metrica, il sonetto, e documentata da un solo testo per ogni autore. Con possibile, e auspicato, incremento da parte del lettore, in una serie di pagine bianche finali.<sup>64</sup>

I sonetti che Foscolo riporta e commenta sono 26. Il primo poeta documentato è Guittone d'Arezzo e l'ultimo è l'autore stesso. Si può calcolare che la somma totale dei versi dei sonetti inclusi nella raccolta è 364, un'unità in meno dei giorni dell'anno: in effetti i volumetti furono donati alle amiche per il capodanno 1816, presentandosi come una lettura da prolungarsi per tutto l'anno e da ripetersi integralmente il primo giorno di ciascun anno successivo. Insomma è un «libro-talismano e libro-enigma»<sup>65</sup> nel cui titolo i «vestigi» ricordano immediatamente i «fragmenta» del titolo del *Canzoniere* petrarchesco. Lo scopo non è quello di fornire un'autentica storia né tantomeno una teoria del sonetto italiano, bensì di compilare un'operetta divulgativa adatta alle donne amiche del poeta. Di qui la necessità di tradurre le citazioni dei poeti greci e latini,

---

<sup>64</sup> M. A. TERZOLI, *I 'Vestigi della storia del sonetto italiano' di Ugo Foscolo*, Salerno editrice, Roma 1993, p. 7. Questa edizione contiene anche l'opera integrale foscoliana, che citeremo tuttavia da un'edizione diversa.

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 19.

nonché di spiegare tutto ciò che può risultare difficile per lettrici poco esperte: «la condiscendenza didattica si accompagna a un'opzione galante e affettuosa, evidente sia nella scelta dei testi sia nel loro commento»,<sup>66</sup> con una predilezione per le tematiche amorose e uno spiccato interesse per le tematiche soggettive e private.

Il testo foscoliano si presenta come un'antologia in cui ogni sonetto è preceduto dal nome del poeta e dall'indicazione del periodo storico in cui visse; in fondo si trovano le *Postille*, brevi commenti nel medesimo ordine dei testi.<sup>67</sup> In esse si presenta la figura dell'autore del sonetto citato, con particolare attenzione ai suoi amori, vengono spiegati i punti difficili del testo e portate per raffronto citazioni tratte da altri componimenti poetici. Pochi sono i giudizi di ambito più generale espressi da Foscolo; tra questi possiamo citare l'opinione secondo cui Dante «non fu ne' sonetti di tanta felicità di quanta era nelle canzoni»,<sup>68</sup> o le celebri parole su Giovanni Della Casa, sulle quali ritorneremo più avanti. Anche i giudizi complessivi sulle epoche sono quasi del tutto assenti, fatta eccezione per un accenno al petrarchismo e per la condanna del barocco come imbarbarimento dell'arte poetica.

Foscolo sostiene di riportare i sonetti a memoria, e ciò potrebbe essere vero, nonostante egli avesse sicuramente consultato nella biblioteca di Zurigo la *Storia della letteratura italiana* di Tiraboschi e forse la *Perfetta poesia italiana* di Muratori (*Della perfetta poesia italiana spiegata e dimostrata con varie osservazioni e con vari giudizi sopra alcuni componimenti altrui*, 1706), dalla quale potrebbe aver tratto molti dei testi citati e anche qualche spunto per le *Postille*.

#### 1.2.4. Le ricerche sulla struttura

Se i trattati di retorica descrivono la struttura del sonetto per scopi soprattutto normativi, più interessanti sono le ricerche sulla struttura metrica e rimica del sonetto delle origini. Si segnala fra le opere teoriche del Seicento un'interpretazione originale di questa forma data da Gabriello Chiabrera. In *L'Orzalesi* (il secondo dei cinque *Dialoghi*

---

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 42.

<sup>67</sup> Si deve notare che nell'edizione curata da Luigi Fassò, da cui citiamo più sotto, ogni commento segue immediatamente il componimento a cui si riferisce.

<sup>68</sup> U. FOSCOLO, *Vestigi della storia del sonetto italiano*, in ID., *Prose politiche e letterarie dal 1811 al 1816*, a cura di L. Fassò, Le Monnier, Firenze 1933, p. 125.

sull'arte poetica, 1626-1630), sforzandosi nella ricerca di tracce della lirica greca antica nella poesia moderna, egli 'grecizza' il sonetto interpretando le due quartine come strofe distinte e le terzine come un solo epodo.<sup>69</sup>

L'opera di Chiabrera anticipa i tempi, poiché la ricerca sulla struttura metrica del sonetto non viene sviluppata fino alla fine dell'Ottocento, ed esattamente fino al 1888. Allora la teoria del sonetto compie un balzo in avanti con lo studio morfologico-comparativo di Leandro Biadene, esponente della cosiddetta scuola storica e noto studioso della letteratura e della metrica neolatina. Egli pubblica in quell'anno il saggio *Morfologia del sonetto nei secc. XIII e XIV*, che fornisce un importante contributo alla definizione della forma metrica più antica del sonetto italiano. La ricostruzione della struttura originaria di questa forma viene condotta sulla base dello studio comparatistico dei sonetti tramandati da tre manoscritti: il Laurenziano Rediano IX, il Palatino 418 e il Vaticano Latino 3793.

Fra i due ordini regolari delle rime nelle quartine del sonetto, ABAB ABAB e ABBA ABBA, è il primo a essere riconosciuto come il più antico. Il secondo schema si sarebbe imposto successivamente:

è impossibile determinare con precisione quando si incominciò ad usare il secondo schema, ma è certo che la lotta, se così è lecito dire, fra i due schemi si impegnò nell'ultimo ventennio del secolo XIII, alla fine del quale il secondo schema ebbe decisamente il sopravvento sull'altro.<sup>70</sup>

Questa tesi viene dimostrata attraverso il calcolo della frequenza del primo e del secondo ordine di rime nei sonetti riportati nei manoscritti che Biadene analizza. Si scopre così che i poeti del Duecento prediligono il primo schema, mentre nel Trecento è il secondo ordine a costituire la norma, tant'è che Antonio da Tempo definisce *sonetto semplice* quello con lo schema ABBA ABBA CDC DCD. Per le terzine, invece, lo schema base individuato da Biadene è CDC DCD. La sua precedenza rispetto a CDE CDE viene motivata piuttosto debolmente, con ragioni di bellezza ed eufonia:

---

<sup>69</sup> G. JORI, *Poesia lirica «marinista» e «antimarinista», tra classicismo e barocco. Gabriello Chiabrera*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di Enrico Malato, Salerno Editrice, Roma 1996-2003, vol. V, *La fine del Cinquecento e il Seicento*, Salerno Editrice, Roma 1997, p. 670.

<sup>70</sup> L. BIADENE, *Morfologia del sonetto nei secoli XIII e XIV*, in R. CREMANTE E M. PAZZAGLIA (a cura di), *La metrica*, Il Mulino, Bologna 1972, p. 292.

la terza rima deve essere stata introdotta affine di rendere meglio sensibile all'occhio e all'orecchio la divisione della seconda parte del Sonetto in due terzetti, e anche per rompere la monotonia cagionata dall'essere le rime incatenate dal principio alla fine del componimento.<sup>71</sup>

Osserviamo che non ci sono ragioni per cui tali calcoli abbiano bisogno di quasi un intero secolo per essere formulati. Biadene manifesta qui la sua appartenenza alla cerchia di filologi di stampo romantico, che ritengono il sonetto una creazione popolare. Perciò egli è costretto a ipotizzare che tale forma popolare, semplice e monotona, sia stata perfezionata da poeti colti, che con grande abilità tecnica ne hanno variato la struttura.

Un'altra caratteristica del pensiero teorico di Biadene che lo fa appartenere all'epoca romantica si rivela nella tendenza a introdurre nella teoria una valutazione estetica soggettiva. Così avviene per il ragionamento, apparentemente obiettivo, sulla disposizione delle rime. Biadene spiega infatti il passaggio dalle rime alternate a quelle abbracciate come un miglioramento nella forma del sonetto, e avvisa che ordini delle rime differenti da questi due non possono che risolversi in un peggioramento. A un'analisi metrica distaccata subentra dunque un giudizio di valutazione soggettivo.

Dopo questo primo intervento che chiude gli studi ottocenteschi sul sonetto, nel Novecento la discussione sulla struttura di questa forma prosegue con numerose opere, fra le quali spiccano quelle del noto filologo e rappresentante della critica stilistica Leo Spitzer.<sup>72</sup> In un intervento su Giacomo da Lentini egli afferma l'unità formale del sonetto in opposizione a chi lo ritiene una giustapposizione di due parti minori. La sua intuizione si completa con le ricerche svolte dal filologo e studioso di metrica Aldo Menichetti e dal petrarchista Marco Santagata sugli unificatori lessicali posti fra le quartine e le terzine. Nel sonetto primitivo, quello dei siciliani, Menichetti scopre l'esistenza della regola della ripresa nel sestetto di «almeno una parola significativa»<sup>73</sup> dell'ottetto, regola che in seguito verrà abbandonata.

---

<sup>71</sup> Ivi, p. 295.

<sup>72</sup> L. SPITZER, *Una questione di punteggiatura in un sonetto di Giacomo da Lentino (e un piccolo contributo alla storia del sonetto)*, in "Cultura Neolatina", n. XVIII (1958), pp. 61-70.

<sup>73</sup> A. MENICHETTI, *Implicazioni retoriche nell'invenzione del sonetto*, in "Strumenti critici", IX n. 26 (1975), p. 26.

Santagata nel suo saggio *Dal sonetto al canzoniere* tratta le connessioni interne (intratestuali) nel sonetto e nella canzone del Duecento, che scopre analoghe alle connessioni fra testi (intertestuali) nel *Canzoniere*. Le connessioni che appaiono solitamente tra le quartine e le terzine del sonetto vengono riutilizzate dai poeti in gruppi di liriche, per unire fra loro due componimenti posti di seguito. Santagata ricostruisce l'origine del genere canzoniere, collegandola alle corone e alle sequenze di sonetti (come gli *Insegnamenti d'amore* di Guittone d'Arezzo). La nascita del canzoniere è possibile solo grazie a quella «monostruttura [...] di piccole dimensioni»<sup>74</sup> che è il sonetto, particolarmente adatto a essere inserito in una sequenza. Per di più, il sonetto è slegato dalla musica, e tale caratteristica rende possibile il suo utilizzo in un'opera progettata esclusivamente per la lettura individuale come il *Canzoniere*.

Anche Guglielmo Gorni si occupa delle sequenze poetiche. Egli non sembra amare molto il sonetto, soprattutto quello tradizionale, ritenendo la forma libera – ormai anacronisticamente, dato il fenomeno del cosiddetto *neometricismo*<sup>75</sup> registrato negli ultimi decenni del Novecento – la via maestra per la poesia. Manifesta però una grande curiosità per le forme rare di sonetto. Rientrano nell'indirizzo di ricerca che stiamo considerando le sue note sul sonetto usato come 'risposta per le rime'. In questa forma un singolo sonetto si presenta

non già come espressione dell'assoluto poetico, forma isolata e in sé perfetta della liricità, bensì, in prima istanza, come proposta colloquiale, voce singola che fa appello a un coro di voci, individuo metrico candidato all'aggregazione testuale con altri suoi simili. [...]

Spesso il sonetto si comporta come [...] un'opera collettiva di poesia insomma, che senza eventualmente annullare la singolarità dei pezzi, configura il singolo sonetto come *cobla* di una canzone che si fa nel tempo, per corrispondenza e a più mani.<sup>76</sup>

---

<sup>74</sup> M. SANTAGATA, *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Liviana, Padova 1989, p. 134.

<sup>75</sup> Si definisce così la ripresa delle forme chiuse nella poesia italiana a partire dagli anni Settanta del Novecento. Su questo fenomeno cfr. P. GIOVANNETTI e G. LAVEZZI, *La metrica italiana contemporanea*, Carocci, Roma 2010, p. 127.

<sup>76</sup> G. GORNI, *Le forme primarie del testo poetico*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 1982-1992, v. III, *Le forme del testo*, I. *Teoria e poesia*, Einaudi, Torino 1984, p. 476.

Un'altra struttura presa in considerazione da Gorni è il prosimetro della *Vita nuova* di Dante e del *Comento sopra alcuni de' suoi sonetti* di Lorenzo de' Medici, nel quale il sonetto si presenta in simbiosi con altri testi poetici ma anche prosaici.

### 1.2.5. Gli studi sull'origine

In linea con l'interesse per le origini della poesia, le prime teorie sulla nascita del sonetto appaiono nel Cinquecento e propongono generalmente per questa forma una matrice musicale. Così avviene nel trattato di Girolamo Muzio *Dell'arte poetica* (1551), che ipotizza per tutte le forme metriche una comune origine astrale e musicale. La *Poetica* di Gian Giorgio Trissino (1529) postula inoltre un'equivalenza fra sonetto e stanza di canzone, ed è seguita in ciò dall'*Arte poetica del sig. Antonio Minturno, nella quale si contengono i precetti eroici, tragici, comici, satirici, e d'ogni altra poesia* (1563). Le *Annotazioni* al ditirambo *Bacco in Toscana* (1685) di Francesco Redi insistono invece sul problema dello sviluppo storico della forma, proponendo per il sonetto un'origine italiana ma un nome derivante dalla parola provenzale *sonet*, e illustrando le modificazioni apportate progressivamente alla forma originaria.

Tutte queste ricerche segnano il primato accordato ormai al sonetto fra le forme metriche: pur affermando in linea teorica la superiorità della canzone, infatti, dedicano molto più spazio al sonetto.

Se gli studi appena citati appaiono pionieristici per il loro tempo, la vera ricerca scientifica intorno all'origine del sonetto si sviluppa nei secoli a noi più vicini. Nella seconda metà dell'Ottocento iniziano gli studi sul nucleo originario delle forme metriche italiane. Niccolò Tommaseo, in *Di canti popolari e dello studio critico sui canti popolari di Giovanni Pitré* (1869), definisce come vero metro italiano l'ottava. Similmente, Alessandro D'Ancona, in *Poesia popolare italiana* (1879), considera forma primordiale il «tetrastico italiano», cioè la quartina; da questo deriverebbe, come somma di due tetrastici, lo *strambotto* siciliano, detto anche *canzuna* (un'ottava a rima alternata: ABABABAB).

Questa visione porta Tommaseo e D'Ancona, come anche Adolfo Borgognoni nel suo studio *Il sonetto* (1879), a sostenere che il sonetto abbia un'origine popolare e che

derivi dallo strambotto siciliano. Anche Biadene accoglie questa teoria, e Ernest Hatch Wilkins, nel saggio *L'invenzione del sonetto* (prima versione 1915, seconda 1959), la mette a punto asserendo per la prima volta esplicitamente che si sia trattato di una invenzione volontaria e colta, e attribuendone la paternità a Giacomo da Lentini. Altri studiosi, come il filologo romano Wilhelm Theodor Elwert (*Italienische Metrik*, 1968), sostengono invece l'origine del sonetto dalla stanza di canzone. Le loro ipotesi sono state confutate nel 1985, nel saggio già citato di Montagnani, *Appunti sull'origine del sonetto*. L'autrice ha efficacemente dimostrato che le forme del sonetto e della stanza di canzone non sono sovrapponibili; al contrario, esse presentano una «divaricazione molto accentuata»<sup>77</sup> determinata dalla tendenza del sonetto a distanziarsi dai metri esistenti per affermarsi come forma autonoma, dotata di caratteristiche inconfondibili.

Negli anni Novanta, una svolta nello studio dell'origine sonetto è rappresentata dalle ricerche di Wilhelm Pötters, il quale «pone in relazione il sonetto, in quanto struttura numerabile, con il problema, ben presente alla matematica medievale, della misurazione del cerchio».<sup>78</sup> Nella visione di Pötters il sonetto risulta una trasposizione in forma metrica delle conoscenze geometriche dell'epoca.

Precisazioni importanti vengono formulate da Davide Colussi nella sua recensione al volume, che ridimensiona la portata delle conoscenze «esoteriche» necessarie per la composizione di un sonetto regolare:

la produzione sonettistica del Notaio e poi degli altri poeti della scuola siciliana appare sufficientemente ampia e compatta perché la tradizione successiva recepisca il sonetto come forma metrica già strettamente codificata nei suoi aspetti fondamentali e ne mantenga il disegno.<sup>79</sup>

Il riferimento al canone, che libera i poeti successivi a Giacomo da Lentini dalla necessità di fare calcoli ulteriori, permette anche di spiegare le sperimentazioni sulla metrica del sonetto. Queste infatti restavano escluse dal ragionamento di Pötters, poiché non trovavano fondamento in alcun calcolo geometrico ulteriore, e rischiavano pertanto di incrinare tutta quanta la dimostrazione.

---

<sup>77</sup> C. MONTAGNANI, *Appunti sull'origine del sonetto*, cit., p. 44.

<sup>78</sup> D. COLUSSI, *La nascita del sonetto*, in "Stilistica e metrica italiana", n. 1 (2001), p. 328.

<sup>79</sup> *Ivi*, p. 333.

Un'interpretazione personale della teoria numerologica è stata fornita nel 2000 da Giovannella Desideri, la quale, seguendo un'intuizione di Aurelio Roncaglia, ha connesso la forma del sonetto all'architettura piuttosto che alla geometria. I numeri quattro (otto) e tre (sei), visti anche nel loro rapporto (4:3), rappresenterebbero la figura geometrica del cubo, le cui caratteristiche di «compattezza e stabilità»<sup>80</sup> si addicono perfettamente alla fissità della forma sonetto. La divisibilità in parti uguali del cubo si riconnette anche al concetto di giusta proporzione, a sua volta collegato simbolicamente alla giustizia, idea fondamentale per la politica di Federico II di Svevia. Visto in questa prospettiva, nella storia delle forme metriche il sonetto risulta l'equivalente «di quell'impronta [...] che Federico avrebbe voluto lasciare di sé nella storia d'Europa; in qualche modo sigillo, e dunque, *segno*, della giustizia imperiale».<sup>81</sup>

La simbologia del potere imperiale è dunque racchiusa in una forma metrica. Le stesse proporzioni del sonetto vengono ritrovate dalla Desideri nella struttura architettonica di Castel del Monte, di costruzione federiciana: un simbolo di diverso tipo ma altrettanto durevole nel tempo.

### 1.2.6. Storicismo: l'interesse per il Novecento

Negli ultimi anni sono apparsi sui periodici italiani diversi studi sul sonetto di una determinata epoca storica o di un autore particolare. Il campo di ricerca che pare interessare maggiormente gli studiosi è quello novecentesco.

Un saggio che ha suscitato grande interesse, assai citato ma anche problematico, è *Revisione ed eversione metrica. Appunti sul sonetto nel Novecento* di Claudio Marazzini. L'autore esordisce affermando la crisi e la «progressiva devitalizzazione del sonetto»,<sup>82</sup> quasi una sua agonia di cui seguire i «sussulti». Non insisteremo sulla problematicità di tali affermazioni che, se non altro, tentano un'impossibile sintesi storica del presente. La proposta interpretativa di Marazzini va poi in una direzione differente. Le tipologie del sonetto novecentesco da lui evidenziate, sebbene non

---

<sup>80</sup> G. DESIDERI, «Et orietur vobis timentibus nomen meum sol iustitiae». *Ripensare l'invenzione del sonetto*, in «Critica del testo», n. 2 (2000), p. 638.

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 663.

<sup>82</sup> C. MARAZZINI, *Revisione ed eversione metrica*, cit., p. 189.

chiaramente definite, si possono così riassumere: la linea dannunziana, *liberty*, rispettosa della scansione metrico-retorica canonica (anzi, tendente a irrigidire le suddivisioni substrofiche); la linea pascoliana del sonetto frammentato da paratassi e *enjambements*; il «sonetto-antisonetto»<sup>83</sup> polemico di Campana; infine, il recupero del sonetto motivato dal gusto di rinnovamento e di citazione letteraria in Gatto, Bertolucci, Fortini, Bassani e soprattutto Caproni. In generale nei sonetti novecenteschi viene rilevata la tendenza alla chiusura circolare o comunque a una conclusione retoricamente sottolineata, derivante da quanto teorizzato da Banville e ripreso da D'Annunzio.

Nello stesso filone degli studi sul sonetto novecentesco si inserisce una monografia che ha cercato, finalmente, di sistematizzare almeno in una parte la storia del sonetto italiano: *Aspetti del sonetto contemporaneo* (2000) di Natascia Tonelli.

Nella *Premessa* l'autrice afferma la persistenza della versificazione tradizionale nel Novecento, contraddicendo il luogo comune secondo cui essa sarebbe un fatto raro e persino trascurabile. La vitalità della forma sonetto, in particolare, si manifesta nelle continue sperimentazioni sulla sua struttura. Sicché non sarebbe vero quanto affermato da Mengaldo, cioè che l'impiego nel Novecento di un metro tradizionale come il sonetto risponda solo a un intento parodico o di recupero 'archeologico'. Il fine della ricerca di Tonelli è anzi di evidenziare una «attualizzazione del metro affatto conforme alla poliedricità delle sue prestazioni originarie»,<sup>84</sup> nel completo rispetto della tradizione. In altre parole, l'autrice considera il sonetto novecentesco una continuazione immediata e quasi aproblematica della tradizione precedente.

Dal punto di vista della struttura retorica, alla quale è dedicata una parte dello studio, Tonelli osserva una maggiore mobilità della sintassi, non tale però da mettere in crisi una forma come il sonetto, che «da sempre si è dimostrata disponibile a ricevere spinte e contropunte sintattiche così come la sua riconoscibilità non è venuta meno, a dimostrazione della inalterata vitalità espressiva, pur nel variare morfologico».<sup>85</sup> Se ciò non vale solamente per il Duecento e il Trecento, ma anche per i secoli successivi fino al Novecento, il sonetto rimane una forma organica della poesia italiana. Tanto che l'autrice può dichiarare:

---

<sup>83</sup> *Ivi*, p. 201.

<sup>84</sup> N. TONELLI, *Aspetti del sonetto contemporaneo*, ETS, Pisa 2000, p. 13.

<sup>85</sup> *Ivi*, p. 42.

credo che la riconoscibilità nella variazione, la pluralità morfologica siano proprio espressione di un momento di particolare vitalità di una forma, di un suo porsi in modo tanto immanente al fare poetico da garantire la propria identità a fronte di o grazie ad ogni sperimentazione.<sup>86</sup>

Si osserva qui un ribaltamento della prospettiva: il sonetto delle origini viene interpretato alla luce delle caratteristiche del sonetto novecentesco, senza tenere conto della differenza tra le epoche. La mutevolezza delle forme del sonetto novecentesco è infatti determinata da processi ben diversi rispetto a quelli che generavano l'instabilità del sonetto nel Duecento.

I tre aspetti caratteristici dell'opera di Tonelli sono l'apertura alla dimensione comparatistica, l'interesse per le questioni formali e, infine, una spiccata propensione per l'analisi della contemporaneità più immediata, che si manifesta nella scelta dei testi. Gli esempi riportati dall'autrice privilegiano la seconda metà degli anni Novanta, costituendosi come «un tentativo di storicizzare il presente».<sup>87</sup>

Un difetto della sua ricerca è la mancanza di un filo cronologico che colleghi esplicitamente i vari fenomeni tecnici e retorici osservati e, più in generale, di un filo logico-argomentativo. Tonelli assume il sonetto novecentesco come un «genere» ben preciso e circoscritto, da studiarsi nelle sue diverse declinazioni, senza mettere in dubbio o motivare l'unità di questo fenomeno.

Negli ultimi anni è all'opera a Padova un gruppo di lavoro costituito da Carlo Enrico Roggia, Elisa Benzi, Pietro Benzoni, Davide Colussi, Fabio Magro e Fabio Romanini. Questi studiosi attendono alla stesura collettiva di una fenomenologia del sonetto novecentesco, di una sua morfologia che continui quella praticata da Biadene per i primi secoli, e di un suo repertorio metrico.<sup>88</sup> Alcuni dei collaboratori hanno già pubblicato saggi sul sonetto di alcuni poeti italiani del Novecento. Magro si è occupato di Giovanni Raboni,<sup>89</sup> Colussi di Franco Fortini,<sup>90</sup> mentre lo stesso Roggia ha analizzato il primo

---

<sup>86</sup> *Ibidem*.

<sup>87</sup> C. E. ROGGIA, *Il sonetto nel Novecento*, in "Stilistica e metrica italiana", n. 2 (2002), p. 275.

<sup>88</sup> Il volume tanto atteso che contenga questa morfologia, progettato per la stampa nel 2004, non è ancora stato edito: E. BENZI, P. BENZONI, D. COLUSSI, F. MAGRO, C. E. ROGGIA, F. ROMANINI, *Morfologia del sonetto novecentesco: repertorio metrico e analisi storica*, Olschki, Firenze, in preparazione.

<sup>89</sup> F. MAGRO, *Poesia in forma di prigionia. Sul sonetto di Giovanni Raboni*, in "Studi novecenteschi", n. 1 (2007), pp. 209-242.

<sup>90</sup> D. COLUSSI, *'Falso sonetto' di Franco Fortini*, in "Per leggere" n. 10 (2006), pp. 89-99.

testo dei *Versi ad Emilia* di Betocchi e ha accennato ad altri componimenti, come *Contro monte* di Zanzotto.<sup>91</sup>

Un approdo al Novecento più cauto e circospetto è quello di Gianfranca Lavezzi, la studiosa di metrica autrice del saggio *Riconoscere l'usate forme: Petrarca e la metrica del Novecento*. Scopo del saggio è «tracciare una linea “petrarchesca” nella metrica del Novecento»<sup>92</sup> a partire da quel grande rivoluzionario della metrica che è, secondo l'autrice, Pascoli, ma anche da D'Annunzio, noto amante dei restauri metrici. Sono elencati i testi dannunziani che recuperano forme petrarchesche come sonetto e sestina lirica. Segue una rassegna di poeti novecenteschi autori di sonetti e di altri componimenti variamente influenzati dalla tradizione del petrarchismo: Govoni con la raccolta di sonetti *Le fiale*, Gozzano con alcuni sonetti giovanili, Saba con *Il canzoniere*, Ungaretti con il suo ritorno all'ordine dopo i versicoli della prima raccolta, e via via fino a Caproni, Montale, Gatto, Fortini, Landolfi, Valduga, Zanzotto, Raboni. Un *excursus* viene dedicato alle riprese novecentesche della sestina lirica, esemplificati da *Tape Mark 1*, la lirica di Nanni Balestrini composta con l'aiuto di un calcolatore elettronico secondo principi di strutturazione simili a quelli che regolano la sestina, e dalla *Canzonetta pietrosa* di Edoardo Sanguineti.

La conclusione, assai differente da quella di Tonelli, è che «la linea dominante del recupero del sonetto negli ultimi anni è sicuramente quella “ironica” e antifrastica, eventualmente potenziata da rimandi lessicali petrarcheschi»<sup>93</sup> e rafforzata dallo stesso amore per la complessità formale, dal «raffinato cesello»<sup>94</sup> che Petrarca in persona aveva impiegato nei suoi componimenti.

Abbiamo potuto osservare che la ricerca italiana sul sonetto ha ricostruito efficacemente, fino ad ora, l'origine del sonetto e le sue forme possibili nei primi secoli; anche il sonetto del Novecento, se non ancora descritto in tutte le sue possibili varianti, è stato efficacemente affrontato. Il problema che rimane meno indagato è quello del rapporto del sonetto con le altre forme metriche, il suo ruolo e la sua posizione nel sistema letterario di una determinata epoca o in generale nella cultura italiana, anche a confronto con altre culture.

---

<sup>91</sup> C. E. ROGGIA, *Il sonetto nel Novecento*, cit.

<sup>92</sup> G. LAVEZZI, *Riconoscere l'usate forme: Petrarca e la metrica del Novecento*, in “Un'altra storia. Petrarca nel Novecento”, n. XIV (2004), p. 56.

<sup>93</sup> *Ivi*, p. 85.

<sup>94</sup> *Ivi*, p. 87.

### 1.2.7. Russia: le antologie

Il sonetto russo, dopo le poetiche e le retoriche normative settecentesche, viene praticato in maniera più o meno frequente dai poeti ma non ottiene una sua sistemazione teorica. La situazione inizia a cambiare a cavallo fra Ottocento e Novecento per merito dei simbolisti, che praticano assiduamente la forma sonetto. Uno dei rappresentanti più celebri del movimento, il poeta e teorico Vjačeslav Ivanov, nella primavera del 1909 tiene nel proprio appartamento una serie di lezioni per pochi intimi, dedicate per l'appunto alla storia del sonetto, alla sua forma canonica e alle forme alternative. Due decenni dopo, il lavoro pionieristico di Leonid Petrovič Grossman, *Poëtika russkogo soneta* [La poetica del sonetto russo] del 1927, traccia una storia del sonetto in lingua russa.

Negli ultimi decenni il risveglio dell'interesse per il sonetto si è registrato anche al di fuori dell'ambito accademico. Il successo di questa forma è testimoniato dalla compilazione e dal successo editoriale di molte antologie. Le prime contengono sonetti di autori russi, mentre in seguito appaiono anche raccolte di sonetti stranieri tradotti.<sup>95</sup>

Anche l'antologia pubblicata nel 2014 da T. Bonč-Osmolovskaja e V. Kislov, *Svoboda ograničenija. Antologija sovremennyh tekstov, osnovannyh na žestkich formal'nyh ograničenijach* [La libertà dell'obbligo. Antologia dei testi contemporanei basati su rigidi obblighi formali] rappresenta un altro segnale dell'interesse per le forme poetiche particolari e per quelle sonettistiche. Questo volume, fra altri testi, contiene anche alcuni sonetti molto particolari, come *Sonet bez glagolov i suščestvitel'nyh* [Sonetto senza verbi e sostantivi] del curatore V. Kislov, o *Sonet iz četyrëch palindromov* [Sonetto di quattro palindromi] di A. Bubnov.

---

<sup>95</sup> Senza entrare nel merito delle caratteristiche di ciascuna raccolta, un breve elenco può rendere conto dell'entità del fenomeno: V. S. Sovalin, *Russkij sonet. XVIII – načalo XX veka* [Sonetto russo. XVIII – inizio del XX secolo], 1983; B. Romanov, *Russkij sonet. Sonety russkich poëtov XVIII – načala XX veka* [Sonetto russo. I sonetti dei poeti russi dal XVIII all'inizio del XX secolo], 1983; I. P. Volodina, A. A. Čameev, Z. I. Plavskin, *Zapadnoevropejskij sonet XIII-XVII vekov* [Sonetto dell'Europa occidentale dei secoli XIII-XVII], 1988; O. I. Fedotov, *Sonet serebrjanogo veka. Russkij sonet konca XIX – načala XX veka* [Sonetto del secolo d'argento. Il sonetto russo della fine del XIX – inizio del XX secolo], 1990; V. Nikolaev e A. Šarakšanè, *Sonety Šekspira. Antologija sovremennyh perevodov* [Sonetti di Shakespeare. Antologia delle traduzioni contemporanee], 2005; L. Mart'janova, *Sonet serebrjanogo veka* [Sonetto del secolo d'argento], 2005 (2 volumi); T. Ju. Dubrovina, *Russkij sonet* [Sonetto russo], 2012.

### 1.2.8. Russia: l'esplosione di studi sul sonetto

Oltre che dalle antologie citate, l'interesse per il sonetto in Russia è testimoniato dalla pubblicazione, negli ultimi decenni, di alcuni volumi e di numerosi articoli su rivista dedicati a questa forma metrica. Sono tre i grandi studiosi del sonetto attualmente attivi in Russia: Lev Berdnikov, Anatolij Ostankovič, Oleg Fedotov.

Berdnikov si è occupato a più riprese delle origini del sonetto in Russia, riscoprendo il primo sonetto in lingua russa, reso noto solo nel 1976 dalla filologa Galina Moiseeva. Nel 1997 ha pubblicato una monografia, *Sčastlivyj feniks. Očerki o russkom sonete i knižnoj kul'ture XVIII – načala XIX veka* [La fenice felice. Appunti sul sonetto russo e sulla cultura libraria del XVIII e dell'inizio del XIX secolo]. La prima parte del volume, intitolata *Stanovlenie soneta v russkoj poëzii XVIII veka (1715-1770)* [Il divenire del sonetto nella poesia russa del XVIII secolo], è dedicata al sonetto. Dopo una ricostruzione dell'ambiente letterario russo precedente all'epoca che comunemente si ritiene l'inizio della cultura letteraria moderna, cioè gli anni Trenta del Settecento, l'autore traccia la storia dei primi esperimenti sonettistici in lingua russa e della discussione critica intorno ad essi, mostrando il formarsi del canone sonettistico nelle polemiche e nell'influenza reciproca fra Trediakovskij e Sumarokov.

Ostankovič si è occupato della struttura metrica e retorica del sonetto. Ha pubblicato numerosi saggi a partire dal 1990, e nel 2005 una monografia, *Garmonija soneta* [L'armonia del sonetto]. Nei suoi scritti ha trattato diversi tipi di sequenze composte da più sonetti, dai *sonetti di risposta* (sonetti per le rime) alle corone di sonetti, ma anche forme peculiari come il sonetto-acrostico. Gli autori studiati sono soprattutto Puškin, Lermontov, Annenskij e Brjusov.

La monografia più importante in ambito russo è ora *Sonet* (Sonetto) di Fedotov (2011), caratterizzata da un approccio storicistico. Questo volume, cui faremo riferimento anche in seguito, ripercorre la storia del sonetto russo dalle origini fino ai nostri giorni, dedicando poi un'attenzione particolare ai gruppi di più sonetti (cicli, corone, libri, romanzi di sonetti) e proponendo, in appendice, una nuova traduzione in russo dei sonetti di Adam Mickiewicz.

La monografia di Fedotov deve una notevole parte del suo valore agli approfondimenti dedicati ad autori o fenomeni singolari: le traduzioni russe

ottocentesche dei sonetti di Mickiewicz, ad esempio, o i sonetti sciolti (cioè composti in versi liberi) di Iosif Brodskij. A differenza del volume italiano di Tonelli, già citato, gli approfondimenti su temi particolari sono inseriti in un unico discorso diacronico (nella parte storica) e sincronico (nella parte dedicata agli insiemi di sonetti) che regge saldamente la struttura teorica dell'opera.

Oltre ai tre studiosi appena citati, altri si muovono nel campo del sonetto perseguendo interessi più particolari. Così, il volume *Sonet v poèzii Kazachstana konca XX – načala XXI veka* [Il sonetto nella poesia del Kazakistan alla fine del XX e inizio del XXI secolo] (2008) di Žanna Tolysbaeva presenta nella parte introduttiva una sintetica storia e una teorizzazione del sonetto russo. La studiosa espone una peculiare teoria sull'evoluzione del sonetto, secondo cui condizione dell'esistenza del sonetto è la «norma della distruzione».<sup>96</sup> La distruzione dei canoni poetici formali del sonetto permette la sua rinascita e persistenza nel tempo. Nella storia della forma, «la decostruzione della poetica del sonetto avviene nelle direzioni più diverse e costituisce una delle fonti dell'infinito rinnovamento del genere».<sup>97</sup>

La debolezza della teoria formulata dall'autrice consiste nel rigore eccessivo delle norme sonettistiche che formula, e che non corrispondono ai precetti del sonetto canonico. Tolysbaeva propone per il sonetto un argomento unicamente filosofico o amoroso, uno sviluppo sintattico e retorico che sia dialettico e drammatico, e una assoluta unità di concetto e di azione. Afferma persino che l'immagine del mondo del sonetto canonico debba fondarsi interamente su una «*idea dell'unità dialettica di tutti gli elementi costitutivi dell'universo*».<sup>98</sup> Difficilmente norme tanto restrittive potrebbero essere state rispettate costantemente in qualche epoca dell'evoluzione della forma. Ciò porta l'autrice ad affermare che la vitalità del sonetto consiste proprio nella loro infrazione, e a riconoscere a molti autori di sonetti, da Sumarokov a Puškin, una certa eterodossia. Probabilmente, una visione meno rigida delle norme fondamentali del sonetto permetterebbe di giustificare le sue differenti varianti evolutive senza interpretarle come infrazioni a una regola.

---

<sup>96</sup> Ž. Ž. TOLYSBAEVA, *Istorija razvitija soneta. Konceptija žanra soneta*, in ID., *Sonet v poèzii Kazachstana konca XX – načala XXI vv.*, Aktauskij gosudarstvennyj Universitet imeni Š. Esenova, Aktau 2008, p. 9: «норма разрушения».

<sup>97</sup> Ivi, p. 13: «Деконструкция поэтики сонета происходит в самых разных направлениях и является одним из источников бесконечного обновления жанра».

<sup>98</sup> Ivi, p. 9: «Сонет – жанр, миробраз которого основан на идее диалектического единства всех конститутивных элементов мироздания».

Anche Jurij Orlickij, studioso della versificazione russa, autore di volumi sul verso libero e sul rapporto fra verso e prosa, si è interessato al sonetto in un saggio intitolato *Tradicii russkogo i evropejskogo avangarda v sonetnom tvorčestve Genricha Sapgira* [Le tradizioni delle avanguardie russe ed europee nell'opera sonettistica di Genrich Sapgir].<sup>99</sup>

Andrej Šiškin si è occupato invece del sonetto in relazione all'opera del già citato Vjačeslav Ivanov, anche all'interno di saggi che presentano una prospettiva più ampia come *Vjačeslav Ivanov i sonet serebrjanogo veka* [Vjačeslav Ivanov e il sonetto del secolo d'argento]. Di Ivanov ha anche curato la recente edizione bilingue, russa e italiana, dei *Rimskie sonety* [Sonetti romani] (2011), completata da pregevoli materiali biografici e iconografici.

Come possiamo vedere, al di là del fenomeno della corona di sonetti, il quale gode in Russia di una grande attenzione, le direzioni della ricerca sono assai varie e comprendono epoche e autori diversi. Si può affermare che gli studi sul sonetto stanno vivendo in Russia una vera e propria esplosione. Un campo ancora da esplorare rimane quello comparatistico, che riguarda i rapporti fra il sonetto russo e quello delle altre culture, campo nel quale il presente studio intende inserirsi. Se, come abbiamo visto, al giorno d'oggi l'approccio normativo appare ormai sorpassato, anche quello descrittivo risulta poco efficace se esamina il sonetto senza porlo a confronto con altre forme metriche e senza ampliare la comparazione a più sistemi culturali e letterari. È solo attraverso lo studio comparato che si può aspirare a spiegare il ruolo e l'importanza di questa forma metrica nelle letterature europee.

In ambito sia italiano sia russo, un apporto fondamentale alla storia e alla morfologia del sonetto viene fornito inoltre da coloro che svolgono studi nel più ampio campo del linguaggio poetico e/o della metrica. Così, Mengaldo ha dedicato al sonetto alcuni saggi, tra i quali è notevole in particolare *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni (1903-1915)*. In questo saggio sul materiale della metrica govoniana viene proposta una definizione del verso libero che verrà molto discussa tra i teorici del

---

<sup>99</sup> Questo lavoro è stato prodotto per la conferenza telematica svoltasi nel 2010 per i settant'anni di Oleg Fedotov sul sito dell'Università statale di Stavropol'e. Conformemente con gli interessi dello studioso omaggiato, la conferenza conteneva un'intera sezione sul sonetto, *Sonet v dialoge vremën i kul'tur* [Il sonetto nel dialogo di epoche e culture], della quale facevano parte vari interventi su argomenti soprattutto di sonettistica russa.

versoliberismo italiano. È notevole il fatto che, ancora una volta, la riflessione sul verso libero si accompagna a quella sul sonetto, così come la pratica delle diverse possibilità metriche si affianca nell'opera del poeta studiato.

Altri studiosi della metrica e della poesia novecentesca hanno dedicato spazio al sonetto nei loro saggi: Paolo Giovannetti (anche in collaborazione con Lavezzi), Alberto Bertoni, Edoardo Esposito. Negli studi letterari russi, non possiamo trascurare l'apporto allo studio della metrica comparata di Gasparov, il quale si sofferma spesso sulle forme del sonetto, e la codificazione del metodo di analisi del testo poetico proposta da Lotman.

Proseguiremo con l'analisi di una questione apparentemente futile, ma estremamente sintomatica della percezione del sonetto da parte di studiosi novecenteschi: il dibattito sulla possibilità di inserire questa forma metrica nel novero dei *generi letterari*.



### 1.3. La questione del genere

I trattati di metrica definiscono il sonetto come una delle forme poetiche o forme metriche fisse, ma nella critica e teoria letteraria moderna e contemporanea si è manifestata talvolta la curiosa tendenza a usare il termine di *genere letterario*.

Il sonetto viene citato tra i generi letterari da autori novecenteschi come il membro dell'Ouvroir de Littérature Potentielle («officina di letteratura potenziale», oppure OuLiPo) Claude Berge,<sup>100</sup> ma anche da Tzvetan Todorov,<sup>101</sup> Gérard Genette<sup>102</sup> e Jean-Marie Schaeffer.<sup>103</sup> Si sarebbe tentati di vedere in questa sequenza di nomi la prova di una tendenza esclusivamente francese, ma Svetlana Rubleva definisce il sonetto «forma (genere) di poesia lirica», con una curiosa sovrapposizione terminologica, e in seguito semplicemente «genere».<sup>104</sup> Igor' Šajtanov introduce addirittura il suo saggio sul sonetto con l'affermazione perentoria: «La letteratura del Rinascimento inizia da due generi: sonetto e novella».<sup>105</sup> Anche in ambito italiano, Giovannella Desideri parla di sonetto come «un genere nuovo»,<sup>106</sup> mentre Stefano Pastore<sup>107</sup> e Roberto Antonelli

---

<sup>100</sup> OULIPO, *La Littérature potentielle*, Gallimard, Paris 1973, p. 49; traduzione italiana C. BERGE, *Per un'analisi potenziale della letteratura combinatoria*, in R. CAMPAGNOLI e Y. HERSANT (a cura di), *La letteratura potenziale (Creazioni Ricreazioni Ri-creazioni)*, Clueb, Bologna 1985, p. 49.

<sup>101</sup> T. TODOROV, *Les genres du discours*, Éditions du Seuil, Paris 1978, p. 23 e *passim*; traduzione italiana T. TODOROV, *I generi del discorso*, La Nuova Italia, Firenze 1993.

<sup>102</sup> G. GENETTE, *Introduction à l'architexte*, Éditions du Seuil, Paris 1981, pp. 31, 32; traduzione italiana G. GENETTE, *Introduzione all'architetto*, Pratiche Editrice, Parma 1981.

<sup>103</sup> J.-M. SCHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Éditions du Seuil, Paris 1989, p. 8 e *passim*; traduzione italiana J.-M. SCHAEFFER, *Che cos'è un genere letterario*, Pratiche Editrice, Parma 1992.

<sup>104</sup> S. RUBLEVA, *Sonet – mir v miniatjure*, in ID., *Teorija literaturnych žanrov*, Centr distancionnogo obrazovanija MGUP, 2001: <http://www.hi-edu.ru/e-books/TeorLitGenres/tlj010.htm>, consultazione del 5 maggio 2015: «Вид (жанр) лирики», «жанр».

<sup>105</sup> I. O. ŠAJTANOV, *Žanrovaja sud'ba sonetnogo slova*, in ID., *Komparativistika i/ili poëtika. Anglijskie sjužety glazami istoričeskoj poëtiki*, RGGU, Moskva 2010, p. 129: «Литература Ренессанса начинается с двух жанров – сонета и новеллы».

<sup>106</sup> G. DESIDERI, «Et orietur vobis timentibus nomen meum sol iustitiae», cit., pp. 628 («statuizione di un genere nuovo»), 662 («genesì di un genere nuovo»).

<sup>107</sup> S. PASTORE, *La frammentazione, la continuità, la metrica. Aspetti metrici della poesia del secondo novecento*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa – Roma 1999, p. 55 e *passim*. Pastore parla di «genere metrico» sia per il sonetto (p. 55 e *passim*) sia per l'epigramma (p. 64). In questo secondo caso però la definizione è ancor meno calzante che nel caso del sonetto, poiché l'epigramma nelle letterature moderne, oltre ad aver perso una caratterizzazione tematica e retorica, non possiede nemmeno caratteristiche propriamente metriche.

scelgono una definizione più vaga come «genere metrico».<sup>108</sup> Rodolfo Zucco impiega invece quest'ultima espressione per indicare il sonetto anacreontico settecentesco.<sup>109</sup>

Prima di verificare se la denominazione sia utile ai fini del nostro lavoro, bisogna chiarirne il senso. A questo scopo richiamiamo il testo di un grande studioso, Tzvetan Todorov, che si intitola per l'appunto *Les genres du discours*. Come è chiaro dal titolo, non si tratta di una ricerca dedicata strettamente ai generi letterari. Questi, infatti, sono un sottosistema rispetto al sistema dei generi del discorso.

### 1.3.1. Le definizioni del genere

Todorov fornisce tre definizioni distinte del concetto di genere del discorso, passando progressivamente da un'ottica 'interna' (relativa alla produzione e alle caratteristiche del discorso o del testo letterario) a una 'esterna' (relativa alla sua ricezione e percezione da parte del lettore, ma anche ad alcune condizioni che determinano la sua produzione da parte dell'autore). Allo stesso tempo, Todorov restringe gradualmente il suo ragionamento dai generi del discorso, cioè da ogni tipo di enunciazione prodotta nella comunicazione umana, ai generi propriamente letterari.

Un genere si caratterizza dunque come (1) «la logica dei rapporti reciproci tra gli elementi costitutivi dell'opera»,<sup>110</sup> (2) «la codificazione storicamente attestata di proprietà discorsive»,<sup>111</sup> (3) «il luogo d'incontro della poetica generale e della storia letteraria evenemenziale».<sup>112</sup> Queste tre definizioni mettono l'accento su diverse caratteristiche della categoria del genere. La prima manifesta un approccio genuinamente strutturalista. Se infatti sostituiamo agli «elementi costitutivi dell'opera» l'espressione «sottosistemi dell'opera», avremo un'espressione strutturalista in senso

---

<sup>108</sup> R. ANTONELLI, *L'«invenzione» del sonetto*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquanta anni dalla sua laurea*, 4 voll., vol. I, Modena 1989, p. 39: «sarebbe [...] difficile negare a Giacomo da Lenini la coscienza di voler creare una “forma” e un “genere metrico”».

<sup>109</sup> R. ZUCCO, *Il sonetto anacreontico (ed altre sperimentazioni settecentesche sul sonetto)*, in “Stilistica e metrica italiana”, n. 1 (2001), p. 230: «Un anno dunque – il 1694 – e un artefice – Carlo Errico Sanmartino – vengono ricordati ad indicare la nascita di un genere metrico che in seguito potrà vantare l'impiego da parte di poeti di ben altro valore».

<sup>110</sup> T. TODOROV, *Les genres du discours*, cit., p. 40: «la logique des relations mutuelles entre éléments constitutifs de l'œuvre». Ed. it. cit., p. 37.

<sup>111</sup> Ivi, p. 51: «la codification historiquement attestée de propriétés discursives». Ed. it. cit., p. 52.

<sup>112</sup> Ivi, p. 52: «le lieu de rencontre de la poétique générale et de l'histoire littéraire événementielle». Ed. it. cit., *ibidem*.

lotmaniano. Dal punto di vista dei generi letterari, i diversi sottosistemi (metrico, ritmico, sintattico, semantico, ecc.) di quel sistema che è un componimento poetico stanno fra loro in una relazione che è peculiare di un determinato genere poetico.

Nella seconda definizione Todorov aggiunge alla codificazione strutturalista un altro elemento: la storia. Un genere del discorso, e dunque anche un genere letterario, per esistere ha bisogno di essere storicamente codificato. Un discorso creato secondo una nuova legge non costituisce un genere a sé, almeno finché non sarà imitato, cioè finché la sua legge non sarà in grado di determinare le caratteristiche di altri discorsi.

La terza definizione todoroviana è la più interessante: «il luogo d'incontro della poetica generale e della storia letteraria evenemenziale». Il passaggio dal campo del discorso a quello più ristretto della letteratura è ormai avvenuto. Il genere sarebbe localizzato nel punto d'intersezione fra la poetica generale, normativa, che detta le regole del buon scrivere (o parlare), e la storia della letteratura. Questo punto d'intersezione, o meglio questa somma dei due discorsi, si inserisce nella tendenza già citata a far dialogare l'approccio strutturalista (espresso nella «poetica generale») con la poetica storica. L'oggetto di studio privilegiato di quest'ultima sono infatti, come abbiamo osservato, i generi letterari nella loro evoluzione.

Nelle definizioni di Todorov si trovano riunite le tre componenti necessarie a creare un genere: le proprietà discorsive, la loro produzione (l'autore) e la ricezione (il lettore). Si tratta quasi dei medesimi elementi dello schema della comunicazione prospettato da Roman Jakobson: messaggio, mittente, destinatario. Con la differenza che, attraverso l'introduzione della loro istituzionalizzazione, le ultime due componenti sono poste in dipendenza dall'ambiente sociale e culturale, cosicché non è necessario postulare la presenza di un ulteriore contesto. Il canale (il mezzo di comunicazione) è infine costituito dalla necessaria conoscenza, da parte dell'autore e del lettore, delle norme del genere del discorso utilizzato.

Ancor prima di proporre le sue definizioni, Todorov precisa che «la logica interna dei generi è assoluta, implacabile, ma la scelta di un genere piuttosto che un altro è interamente libera».<sup>113</sup> La scelta iniziale predetermina dunque le opzioni successive. La situazione descritta da Todorov pare corrispondere a quanto avviene nei generi non letterari (una lettera ufficiale, ad esempio) e nella letteratura dell'età classica, del

---

<sup>113</sup> Ivi, p. 39: «La logique interne des genres est absolue, implacable, mais le choix d'un genre plutôt qu'un autre est entièrement libre». Ed. it. cit., p. 37.

classicismo e del neoclassicismo, e più in generale precedente al movimento romantico; sembrerebbe non valere, invece, nella cultura contemporanea. Ma la concezione del problema del genere di questo autore è più complessa e permette di spiegare anche i casi di coincidenza imperfetta fra l'opera e le norme dettate dal genere:

Il fatto che l'opera "disobbedisca" al suo genere non rende quest'ultimo inesistente; tutt'altro, si sarebbe tentati di dire. Per una duplice ragione: in primo luogo perché la trasgressione, per esistere in quanto tale, necessita di una legge – che sarà, appunto, trasgredita. Ci si potrebbe spingere oltre: la norma diventa visibile – vive – soltanto grazie alle sue trasgressioni.<sup>114</sup>

L'uscita dai confini di un genere o l'ibridazione fra più generi è divenuta prassi quasi costante almeno dal modernismo in poi, e la critica ha seguito da presso questi sviluppi della letteratura. Siamo ben oltre la teoria idealistica di Benedetto Croce, che affermava l'inutilità dei generi ai fini della critica, ponendo al centro dell'attenzione l'opera letteraria come irripetibile e irriducibile a qualunque categorizzazione. In questa prospettiva il concetto di genere sembrava inutile e anzi dannoso, poiché impedirebbe al critico di cogliere l'unicità dell'opera che gli sta davanti.

Oggi tale visione idealistica è stata nettamente superata, poiché i teorici e i critici della letteratura sono consci del fatto che l'eliminazione della categoria di genere renderebbe impossibile lo studio dei fenomeni macroscopici del processo letterario. Senza il fondamento del genere, che permette di confrontare le caratteristiche strutturali e il funzionamento sociale dei testi, qualunque discorso su più opere letterarie diventa infondato. In verità, nonostante qualche affermazione radicale di scrittori e critici, i generi non sono scomparsi nel Novecento, semmai sono cambiati; alcuni sono morti, altri sono nati, molti hanno mutato aspetto o uso. Ad esempio, il romanzo modernista è certo assai diverso dal romanzo realista dell'Ottocento, ma è altrettanto descrivibile e studiabile. Le sue caratteristiche strutturali sono infatti condivise da più opere e, viceversa, differenti da quelle degli altri generi.

---

<sup>114</sup> Ivi, pp. 45-46: «Que l'œuvre "désobéisse" à son genre ne red pas celui-ci inexistant; on est tenté de dire: au contraire. Et ce pour une double raison. D'abord parce que la transgression, pour exister comme telle, a besoin d'une loi – qui sera précisément transgressée. On pourrait aller plus loin: la norme ne devient visible – ne vit – que grâce à ses transgressions». Ed. it cit., p. 45.

Come afferma Todorov in un altro saggio, dedicato stavolta specificamente a *Les genres littéraires*, l'abolizione della categoria del genere non sarebbe utile. È invece necessaria «la consapevolezza del grado di astrazione che si assume e della sua posizione di fronte all'evoluzione effettiva. Tale evoluzione si trova inscritta così in un sistema di categorie che le dà fondamento, e al tempo stesso ne dipende».<sup>115</sup> Insomma, l'evoluzione diacronica dei generi fonda la riflessione teorica sui generi letterari e a sua volta ne è influenzata, dal momento che gli autori e i critici condividono lo stesso sistema di riferimento e sono consci dei fenomeni culturali a loro contemporanei. Come specifica Paolo Bagni, un altro autore che si è occupato dei generi letterari, «il genere non riguarda solo, retrospettivamente, le opere che già esistono: prospetticamente, può stimolare a scrivere un'opera nuova e indurre il critico alla ricerca della “forma totale” di quell'opera».<sup>116</sup> Vedremo che qualcosa di simile è avvenuto con la forma della «corona di sonetti», proposta dagli accademici italiani ma realizzata assai più tardi e in una cultura differente.

### 1.3.2. Il sonetto come genere

Dopo questa introduzione generale al concetto di genere, affrontiamo ora la sua possibile applicazione al sonetto. Un altro studioso francese, Jean-Marie Schaeffer, nel suo saggio *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, sceglie addirittura il sonetto come esempio per esaminare due tipi di «identificazione generica»: quella definita «esemplificativa», la quale interviene quando ogni testo appartenente al genere non fa che realizzare le sue leggi (una lettera ufficiale è un esempio di lettera ufficiale, e ne presenta tutte le caratteristiche); e quella «modulatrice», quando le leggi del genere non determinano completamente il testo ma solo uno o più dei suoi tratti (un racconto appartiene al genere del racconto ma non esemplifica tutte le sue caratteristiche, bensì ne realizza alcune e ne trascura altre).

---

<sup>115</sup> T. TODOROV, *Les genres littéraires*, in ID., *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, Paris 1970, p. 12: «Il importe, en revanche, d'être conscient du degré d'abstraction que l'on assume et de la position de cette abstraction face à l'évolution effective; celle-ci se trouve inscrite de la sorte dans un système de catégories qui la fonde et en dépend en même temps». Ed. it. T. TODOROV, *I generi letterari*, in ID., *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano 1977, p. 11.

<sup>116</sup> P. BAGNI, *Genere*, La Nuova Italia, Firenze 1997, p. 94.

Nel secondo caso,

le determinazioni non sono di ordine globale, bensì parziale; esse, cioè, non determinano l'opera in rapporto all'atteggiamento pragmatico o discorsivo che essa porta avanti, ma ne motivano alcuni segmenti sintattici o semantici. Determinazioni di questo tipo non sono in grado di motivare la totalità della catena sintagmatico-semantica [...], perché un nome di genere che avesse una simile forza determinante si identificherebbe completamente con un testo o con le copie fedeli di esso [...].<sup>117</sup>

Le forme metriche fisse sembrano corrispondere maggiormente all'identificazione esemplificativa, ma Schaeffer vuole dimostrare che così non è. Ancora una volta la forma scelta come esempio è il sonetto, il quale sembrerebbe a prima vista obbedire al regime dell'esemplificazione:

Esaminiamo il caso del sonetto: non obbedisce forse a una determinazione globale (le regole del sonetto, per così dire, prescrivono la sua configurazione formale complessiva: numero di versi, organizzazione in strofe, rime, ecc.), contrastiva (dal punto di vista della specificità del genere, un sonetto di Petrarca e un sonetto di Shakespeare sono intercambiabili e ugualmente opponibili a qualunque altra forma poetica) e ricorrente (le regole del sonetto sono applicate da tutti i sonetti)?<sup>118</sup>

Secondo Schaeffer, il sonetto segue solo apparentemente il regime dell'esemplificazione. I diversi esempi di questa forma non possono essere ricondotti a un unico genere. Le varianti formali del sonetto possono presentare la trasformazione di diversi aspetti del componimento, e alcune differenze fra singoli componimenti sono «genericamente pertinenti».<sup>119</sup>

---

<sup>117</sup> J.-M. SCHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, cit., p. 167: «les déterminations ne sont pas d'ordre global mais partiel, c'est-à-dire qu'elles ne déterminent pas l'œuvre par rapport à l'attitude pragmatique ou discursive qu'elle instancie, mais en motivent certains segments syntaxiques ou sémantiques. De telles déterminations ne sauraient motiver la totalité de la chaîne syntagmatico-sémantique [...], car un nom de genre ayant une telle force déterminante s'identifierait tout simplement à un texte donné et aux copies fidèles de ce texte [...]». Trad. it. cit., p. 148.

<sup>118</sup> *Ibidem*: «Prenons le cas du sonnet: n'obéit-il pas à une détermination globale (le règles du sonnet, pourrait-on dire, prescrivent sa figure formelle globale: nombre de vers, organisation en stances, rimes, etc.), contrastive (du point de vue de la spécificité du genre, un sonnet de Pétrarque et un sonnet de Shakespeare sont interchangeable et opposables pareillement à telle autre forme poétique), et récurrente (les règles du sonnet sont appliquées par tous les sonnets)?». Trad. it. cit., p. 149.

<sup>119</sup> *Ivi*, p. 168: «génériquement pertinentes». Trad. it. cit., *ibidem*.

Tratteremo più diffusamente nei capitoli successivi delle numerose varianti formali, soprattutto metriche, che il sonetto può presentare e che si ritrovano non solo nei primi secoli di esistenza della forma, ma lungo tutta la sua evoluzione storica. L'importante, per Schaeffer, non è la forma di questi sonetti 'eccezionali', né la loro frequenza (non così bassa come si potrebbe ritenere), bensì la loro stessa esistenza. «Il fatto stesso che siano possibili eccezioni, e soprattutto che la "definizione" del genere vari rispetto ad esse, dimostra che non siamo entro la logica dell'esemplificazione».<sup>120</sup> Paradossalmente, le eccezioni confermano la regola.

Chiarito che cosa si intenda per genere letterario, e accertato il fatto che le eccezioni possibili alla modulazione generica non invalidano l'esistenza del genere stesso, rimane ancora dubbia la possibilità di ascrivere il sonetto al novero dei generi letterari, invece che alle forme metriche fisse come si fa più abitualmente in ambito italiano. A questo scopo sarà necessario verificare se le definizioni todoroviane siano atte a descrivere il sonetto. Per parlare di un «genere sonetto» bisognerà dunque in primo luogo definire il sonetto 'tipico' sulla base dei rapporti reciproci tra i suoi elementi costitutivi (descriverlo in quanto atto linguistico), e poi specificare la sua posizione all'interno del sistema della storia letteraria; infine, valutare il valore e il significato delle eccezioni alla norma.

Un problema si presenta in primo luogo: mentre gli elementi costitutivi del sonetto sono elementi di ordine linguistico, ritmico, tematico, retorico eccetera, le regole che determinano il loro combinarsi sembrano essere esclusivamente metriche, cioè, nella terminologia todoroviana, sintattiche. Eppure un genere (un genere del discorso come un genere letterario) è solitamente regolato non solo nel suo aspetto grafico e nella sintassi, cioè nella composizione delle parti (che può essere paragonata alla composizione metrica di un testo poetico), ma anche nell'aspetto retorico-argomentativo e, molte volte, tematico.

Una risposta giunge ancora da Schaeffer. Lo studioso si sofferma a lungo sulla questione delle regole «sintattiche» (nel caso del sonetto, metriche) e «semantiche». Nel caso delle forme fisse, secondo lui, nel corso dell'esistenza di un genere letterario «l'effetto paradigmatico delle opere già esistenti [...] tende a includere a poco a poco

---

<sup>120</sup> Ivi, p. 169: «le fait même que des exceptions soient possibles, et surtout que la "définition" du genre soit variable par rapport à ces exceptions, montre qu'on ne se trouve pas dans une logique de l'exemplification». Trad. it. cit., p. 150.

altri livelli nella norma del genere»,<sup>121</sup> cosicché la regolamentazione del livello sintattico detta le norme anche a quello semantico.

Nel corso dell'evoluzione storica, dunque, la forza dell'imitazione farebbe sì che opere composte in una stessa forma ereditino anche le scelte tematiche dei loro modelli. L'esempio che l'autore riporta è ancora il sonetto:

se originariamente, forse, le sue regole sono state puramente metriche (ottava e sestina, distribuite rispettivamente in due quartine e due terzine; più, eventualmente regole relative alla rima), progressivamente sono stati imposti anche vincoli semantici. Per restare in Francia, Boileau, ad esempio, vuole che le due terzine si distinguano per il "senso" (*Art poétique*, canto II) e Théodore de Banville esige un'organizzazione semantica dicotomica: costruzione della tensione semantica nei primi tredici versi, risoluzione di essa nell'ultimo verso che deve costituire una specie di apice.<sup>122</sup>

Il sonetto sarebbe dunque una forma metrica trasformatasi in genere letterario nel vero senso della parola nel momento in cui, nel suo sviluppo storico, le è stata riconosciuta una caratterizzazione tematica e non soltanto metrica. Tuttavia, il piano semantico non sembra essere regolato stabilmente in diverse epoche e culture. Ad esempio, una regola enunciata da Boileau e accolta, almeno in via teorica, dai sonettisti francesi e russi è quella di non ripetere alcuna parola del sonetto. Ma in Italia una norma simile non è mai esistita, e anche in Russia non è stata rispettata in maniera costante, ed è stata abbandonata nel Novecento.

Anche la seconda regola citata da Schaeffer non riguarda effettivamente l'ambito semantico, poiché la struttura dicotomica proposta da Banville rientra semmai nel campo della retorica, cioè della strutturazione argomentativa del discorso. La strategia di costruire una tensione che giunga al suo apice nell'ultima terzina e si risolva con una

---

<sup>121</sup> *Ivi*, p. 120: «l'effet modélisant des œuvres déjà existantes dans une forme fixe a tendance à inclure peu à peu d'autres niveaux dans la norme générique». Trad. it. cit., p. 107.

<sup>122</sup> *Ibidem*: «si ses règles originaires ont peut-être été purement métriques (huitain et sizain, distribués respectivement en deux quatrains et deux tercets; plus éventuellement des règles concernant la rime), des contraintes sémantiques lui ont été progressivement associées. Pour rester en France, Boileau par exemple veut que les deux tercets se distinguent "par le sens" (*Art poétique*, chant II), et Théodore de Banville exige une organisation sémantique dichotomique: construction d'une tension sémantique dans les treize premiers vers, résolution de cette tension dans le dernier vers qui doit former une sorte de pointe». Trad. it. cit., *ibidem*.

*pointe* nell'ultimo verso è infatti squisitamente retorica. L'ambito semantico non sembra invece rimanere costante nei sonetti, poiché le tematiche toccate dai poeti nei sonetti e il lessico da loro scelto variano notevolmente in base all'epoca e alle preferenze individuali.

### 1.3.3. La struttura retorica del sonetto

Le caratteristiche retoriche della forma sonetto appaiono più costanti di quelle semantiche. È evidente che la scansione substrofica si ripercuote di necessità sulla struttura retorica (mentre nel sonetto novecentesco, laddove gli elementi substrofici non siano evidenziati graficamente, il discorso fluirà diversamente e sarà di conseguenza diversamente recepito). Ma anche restando nell'ambito del sonetto precedente alla corrente simbolista, si può notare facilmente come lo schema italiano e francese richiedano un'organizzazione sintattica e retorica diversa dal sonetto inglese (detto anche elisabettiano o shakespeariano).<sup>123</sup>

La forma italiana e francese presenta una struttura piuttosto bilanciata: due quartine seguite da due terzine. Le quartine condividono fra loro le stesse rime, e così pure le terzine. Questa uniformità interna sottolinea il contrasto tra i vv. 8 (ultimo verso della seconda quartina) e 9 (primo verso della prima terzina), a metà circa del componimento. Il sonetto inglese è invece solitamente diviso in tre quartine e un distico finale. In questo caso, il brusco cambiamento di ritmo finale valorizza la conclusione del componimento separandola dai primi 12 versi. Così, «la divisione in tre quartine e un distico [...] costringe i poeti elisabettiani a una conclusione epigrammatica, mentre l'organizzazione del sonetto italiano, più lineare, permette un'organizzazione semantica più equilibrata». <sup>124</sup> Pertanto, si può affermare che la conformazione substrofica del sonetto conduce a conseguenze importanti quantomeno sul piano retorico, influenzando in ultima analisi sull'essenza stessa della forma.

---

<sup>123</sup> Sul sonetto inglese cfr. A. D. COUSINS, P. HOWARTH (a cura di), *The Cambridge Companion to the Sonnet*, Cambridge University Press, Cambridge 2011.

<sup>124</sup> J.-M. SCHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, cit., p. 168: «la division en trois quatrains et un couplet oblige [...] les poètes élisabéthains à une conclusion épigrammatique, alors que l'organisation du sonnet italien, moins contrastée, permet une organisation sémantique plus équilibrée». Trad. it. cit., pp. 149-150.

In effetti, la struttura retorica del sonetto è stata presentata in diverse epoche come una costante. La scansione substrofica spinge gli autori di sonetti italiani – soprattutto nei primi secoli di esistenza di questo tipo di componimento – a far coincidere la struttura sintattica con quella metrica, suddividendo il testo in periodi corrispondenti agli elementi substrofici (quartine e terzine). I trattati di poetica raccomandano, inoltre, di lasciare il pensiero più forte del sonetto alla «chiave», cioè all’ultimo verso (o agli ultimi versi). Si è persino avanzata la proposta di una struttura dialettica sviluppata fra le quartine e le terzine, sul modello tesi – antitesi – sintesi.

Le norme sull’aspetto retorico del sonetto vengono formulate dai trattatisti (ad esempio, dal grande teorico Boileau, ma anche dal suo emulo russo Trediakovskij) per guidare il poeta nella stesura del sonetto perfetto dal punto di vista dell’arte neoclassica. I singoli componimenti possono però perseguire scopi diversi (un esempio estremo è in questo senso il *Sonet, naročno sočiněnnij durnym skladom* [Sonetto composto di proposito in brutti versi] di Sumarokov), cosicché nemmeno nell’epoca del classicismo la struttura retorica del sonetto rimane del tutto costante. E se consideriamo i periodi precedenti e successivi all’epoca del classicismo, ad esempio il Duecento e il Novecento, le norme appena esposte vengono spesso contraddette. Non essendo stabile la lunghezza del testo, che può non raggiungere i quattordici versi o superarli ampiamente, anche la struttura retorica è più difficile da definire. Ad esempio, assai difficile risulta localizzare le scansioni retoriche o dialettiche in un testo novecentesco di dodici, tredici o quattordici versi (spesso indivisi), allusivo alla forma sonetto solo nello schema delle rime e assonanze, o addirittura esclusivamente sul piano semantico.

Insomma, si può parlare di una struttura retorica stabile per il sonetto solo in quanto un qualunque testo poetico lungo circa 14 versi tende a presentare un’esposizione, uno sviluppo della situazione e una conclusione. Nella tradizione sonettistica italiana ed europea esistono anche tipologie retoriche diverse, come il *sonetto dialogato* (sul modello di Cecco Angiolieri, “*Becchin’amor!*” “*Che vuo’, falso tradito?*”), o il *sonetto barocco* tassiano con la sua struttura argomentativa contorta e sinuosa, o il *sonetto descrittivo* tipico del simbolismo francese, caratterizzato viceversa da una struttura retorica del tutto immobile. Un caso estremo rappresenta il *sonetto di bisillabi* (o addirittura di monosillabi) praticato dai simbolisti francesi e ripreso dai loro colleghi

italiani e russi: poiché ogni verso è costituito da una sola parola, la scansione retorica è difficilmente riducibile ai modelli tradizionali.

L'illusione di una regolarità retorica per il sonetto nasce dalla propensione dei trattatisti del Cinquecento e del Seicento a fornire regole assai rigide per le forme poetiche, senza distinguere queste ultime, in via teorica, dai generi letterari veri e propri. Ma né prima né dopo l'epoca del classicismo la struttura retorica del sonetto risulta completamente conforme a queste regole. Una ricerca intorno alle possibili forme retoriche del sonetto e alla loro effettiva presenza nella storia della letteratura sarebbe senz'altro di grande interesse, ma non è questa la sede per svolgerla.<sup>125</sup>

L'unico elemento stabile del sonetto rimane dunque la sua forma metrica. Possiamo anche supporre che essa sia sufficiente per poter parlare di genere letterario, senza che di necessità vi siano altre costanti. Ci troveremmo così ad affermare che ogni singola forma metrica sia un genere. Sembrano essere di quest'opinione Todorov e Schaeffer quando affermano che Boileau nella sua *Art poétique* elenchi il sonetto fra i generi letterari; in effetti, l'elenco di Boileau (che non pare usi la parola *genre*) comprende generi e forme poetiche come idillio, elegia, ode, sonetto, epigramma, rondò, ballata, madrigale, satira, *vaudeville*, nonché i generi teatrali.

È evidente però che alcune di queste e altre forme metriche non sono riconducibili a un genere preciso. Prendiamo ad esempio la terza rima. Essa è capace di veicolare qualunque tipo di contenuto, storicamente soprattutto narrativo; può ospitare svariate scansioni retoriche; ma non per questo si potrebbe parlare del 'genere della terza rima', perché le occorrenze di tale forma non sono numerose e non si lasciano inquadrare chiaramente. Tra gli esempi più celebri ci sono la *Divina commedia* di Dante e il poemetto *Italy* di Pascoli, che con ogni evidenza non si lasciano inquadrare in un unico genere. Data la bassa frequenza della terzina, solamente la sua caratteristica di forma narrativa rimane stabile.

Il sonetto presenta il problema opposto: le occorrenze storiche di questa forma sono troppo numerose per definire univocamente le regole del genere. Sta forse qui la radice del problema: il sonetto è troppo versatile, troppo docile, si presta a impieghi troppo diversi. Nemmeno l'imitazione dei modelli ritenuti perfetti è riuscita a ridurre la sua varietà all'uniformità. Per quanto riguarda infatti «la codificazione storicamente

---

<sup>125</sup> Per il sonetto del Novecento questo tipo di indagine è stato svolto, con risultati notevoli, da Tonelli nella seconda parte del volume citato *Aspetti del sonetto contemporaneo*.

attestata di proprietà discorsive» formulata da Todorov, il sonetto è con ogni evidenza una forma storicamente attestata e codificata, le cui proprietà vengono definite non solo dai trattati di metrica ma anche da testi ritenuti esemplari (ad esempio, dai sonetti di Petrarca). Il problema è che in periodi storici diversi i sonetti esemplari sono stati anch'essi differenti. Petrarca agisce come modello nel Quattrocento e nel Cinquecento, ma successivamente prevalgono altri autori da imitare: ad esempio, Marino e Tasso nel Seicento, Foscolo all'inizio dell'Ottocento.

Possiamo dirci dunque d'accordo con Esposito, il quale afferma l'inutilità di applicare il concetto di «genere» alle forme metriche. Quelle che egli definisce «forme ritmiche» non presentano infatti caratteristiche semantiche costanti, bensì tratti che si modificano in relazione ai contenuti e alle modalità enunciative scelte di volta in volta dal poeta.

La forma del sonetto è servita a mettere in scena il contrasto fra Cecco e Becchina come a cantare le bellezze di Laura o il dolore *In morte del fratello Giovanni*; e in terzine Dante ha dato voce alla preghiera di Bernardo alla Vergine, e Pasolini ha descritto la Roma sottoproletaria. Il significato di queste strutture esiste solo in relazione alle possibilità musicali cui danno luogo, e appare definibile solo nei limiti in cui lo sono i fatti di ripetizione o di variazione, di ripetizione ravvicinata o a distanza, di lentezza o velocità, di legato o di staccato, di acuto o di basso e via scorrendo: fatti tutti importantissimi, e determinanti nel dominio propriamente musicale, ma in poesia sottomessi comunque al principio primo della semanticità della parola.<sup>126</sup>

#### 1.3.4. I generi di sonetto

La constatazione dell'estrema varietà delle forme sonettistiche presso epoche, culture e correnti letterarie diverse ci porta all'unica soluzione possibile, per il momento, del problema dell'uso del termine «genere» per il sonetto. Il pensiero che condividiamo è stato formulato da Berdnikov:

---

<sup>126</sup> E. ESPOSITO, *Il verso*, cit., pp. 138-139.

La questione se il sonetto sia un genere o solamente una struttura formale di base con un sistema di rime altamente organizzato non trova ancora una risposta univoca. Per quanto siano convincenti le argomentazioni dei sostenitori dell'uno o dell'altro punto di vista, è evidente che il problema può essere risolto solo sul materiale storico concreto, con l'obbligo della determinazione della funzione del sonetto per un'epoca letteraria data. Nella poesia del classicismo russo il sonetto funziona come un genere con un determinato contenuto tematico.<sup>127</sup>

Possiamo concordare con lo studioso russo: si può parlare di genere del *sonetto amoroso petrarchista*, del *sonetto di risposta*, del *sonetto barocco*, del *sonetto simbolista*, e altri ancora. Ma il sonetto in quanto tale è una struttura, una forma metrica, che può essere utilizzata per veicolare generi di poesia diversi. Semmai, il termine ibrido «genere metrico» può essere forse utilizzato per definire la particolarità della forma sonetto come opposta ad altre forme. L'ibridazione, come vedremo, è una caratteristica del sonetto non solo novecentesco, e appartiene a questa forma sin dalle sue origini: l'impiego di un termine ibrido non appare pertanto una forzatura.

D'altronde, anche Schaeffer nel saggio citato ha distinto i sonetti per epoca e tematica, definendo ciascuna di tali categorie una «linea generica specifica»<sup>128</sup> con regole proprie. Il termine «genere letterario» può essere impiegato per indicare queste singole declinazioni del sonetto, e non la forma sonetto *tout court*. Anche l'affermazione di Šajtanov riportata in precedenza («La letteratura del Rinascimento inizia da due generi: sonetto e novella») può essere spiegata dal medesimo punto di vista. Come rivela la lettura del suo saggio, il genere del quale si tratta è quello del *sonetto petrarchesco*.

Nel nostro studio non useremo per il sonetto il termine «genere letterario», poiché non tratteremo del sonetto in un'epoca circoscritta e in una determinata lingua, ma ci troveremo a ripercorrere varie epoche in due culture letterarie diverse. Tuttavia, la

---

<sup>127</sup> L. I. BERDNIKOV, *Ščastlivyj Feniks*, cit., p. 10: «Вопрос о том, является ли сонет жанром или это лишь исходная формальная структура с высокоорганизованной системой рифм, – не находит пока однозначного ответа. Какими бы убедительными ни были аргументы сторонников той или иной точки зрения, ясно, что проблема может быть решена лишь на конкретном историческом материале, с обязательным определением функции сонета для данной литературной эпохи. В поэзии русского классицизма сонет функционирует как жанр с определенным тематическим наполнением».

<sup>128</sup> J.-M. SCHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, cit., p. 169: «une lignée générique spécifique». Trad. it. cit., p. 150.

definizione del genere letterario del *sonetto novecentesco italiano* e del *sonetto novecentesco russo*, o di qualche loro sottogenere, può essere considerata uno degli scopi di questa ricerca. Infatti, dopo aver chiarito la genesi del sonetto e i suoi tratti originari, tratteremo la sua evoluzione nella storia letteraria italiana e russa, prestando particolare attenzione alle numerose occorrenze di eccezioni alle sue regole.

## 2. Evoluzione della forma sonetto

«Le forme metriche, pur conservando lo stesso nome e magari anche le loro caratteristiche più appariscenti, sono strutture che si evolvono assumendo caratteristiche diverse nel tempo, e [...] questa evoluzione è influenzata anche dai differenti ambienti in cui ha luogo».<sup>129</sup>

Maria Clotilde Camboni, *Il sonetto delle origini*.

---

<sup>129</sup> M. C. CAMBONI, *Il sonetto delle origini*, cit., p. 34.



## 2.1. Teorie sulla nascita del sonetto

Dopo aver delineato i fondamenti e le prospettive della teoria letteraria che accompagnerà lo studio del sonetto, è necessario ricostruire la storia di questa forma metrica dalle sue origini agli esiti novecenteschi. Ci concentreremo in questo capitolo soprattutto sulle varianti del sonetto, cioè su quelle sue manifestazioni che esulano in qualche maniera dal canone. L'attenzione sarà rivolta alle varianti formali, metriche, più che a quelle contenutistiche. Lo scopo è evidenziare la molteplicità e la ricchezza delle forme del sonetto, fattori che ne favoriscono il durevole successo.

Come abbiamo visto, l'origine del sonetto è stata e rimane ancor oggi oggetto di discussione da parte degli studiosi.<sup>130</sup> Il dibattito è complicato dal fatto che le pubblicazioni degli studiosi italiani rimangono troppo poco conosciute all'estero, dunque gli autori stranieri spesso non sono al corrente delle ultime proposte teoriche. Ma oggi, nonostante le divergenze d'opinione, alcuni aspetti chiave del problema della nascita del sonetto sembrano essere chiariti. Ricostruiremo il dibattito svolto nel corso del Novecento per giungere alla formulazione dell'ipotesi oggi più accreditata.

Pare universalmente accettato che si sia trattato di un'invenzione d'arte e non di un'evoluzione lenta e naturale delle forme in seno alla tradizione popolare. Come inventore è ormai acquisito il nome di Giacomo da Lentini; e con ciò si definisce anche la cronologia dell'invenzione. Wilkins nell'*Invenzione del sonetto* riassume: «conosciamo Giacomo attivo nel 1233 e nel 1240; l'invenzione del sonetto si colloca dunque, presumibilmente, nel periodo 1220-1250, che fu del resto il periodo della complessiva attività federiciana».<sup>131</sup>

L'invenzione di un genere totalmente nuovo fu una conseguenza necessaria della semplificazione e del cambiamento che la Scuola siciliana ha realizzato rispetto alla tradizione trobadorica. Se il sistema trobadorico dei generi poetici si fondava su distinzioni di tipo tematico, quello siciliano necessita di distinzioni prettamente formali. Tutto questo accade perché gli argomenti della lirica provenzale (politici, polemici, storici, filosofici) si riducono presso i poeti siciliani a uno solo: quello amoroso. Diventa così necessario distinguere i testi di uguale tematica in base ad altri tratti o, potremmo

---

<sup>130</sup> Una ricca bibliografia sull'argomento si trova in Wilkins e nelle note a Desideri e a Ubaldini.

<sup>131</sup> E. H. WILKINS, *L'invenzione del sonetto*, in R. CREMANTE, M. PAZZAGLIA, *La metrica*, Il Mulino, Bologna 1972, p. 280.

dire, diventa necessario dividere le liriche amorose in vari sottogeneri formali (i quali ben potranno nelle epoche successive ampliare le proprie possibilità contenutistiche fino a comprendere temi slegati dai sentimenti: nasceranno così presso i poeti toscani il sonetto dottrinario e la canzone politica). Ora sono i tratti metrico-formali a determinare il genere dell'opera, e ciò favorisce la nascita di un genere nuovo caratterizzato dalla rigida definizione di proprio questi tratti, mentre i suoi contenuti tematici non sono codificati.<sup>132</sup>

Con questa spiegazione teorica il mistero della nascita del sonetto non risulta ancora del tutto dissipato. Sorge spontaneo l'interrogativo su come sia possibile che una forma poetica fissa sia nata tutto d'un tratto, eppure definita, stabile, quasi «già adulta»<sup>133</sup> e che si sia imposta senza modifiche sostanziali tra i poeti delle epoche successive. Di certo i contemporanei dovettero accorgersi della perfezione della forma inventata da Giacomo da Lentini, e poterono essere indotti da quella stessa perfezione a non modificarne i tratti; eppure questo comportamento sembra un poco inverosimile, data la grande varietà di forme e l'apertura all'esperimento dei poeti dell'epoca. Ci furono, a dire il vero, varianti di diverso tipo per il sonetto: ma nessuna così fortunata da imporsi accanto all'originale o tantomeno da soppiantarla. Nessun esperimento, in altre parole, ha mutato la forma originaria del sonetto, che è rimasta stabile fino ai nostri giorni. Questa situazione unica nella storia letteraria provoca la curiosità degli studiosi di letteratura e li spinge a formulare soluzioni diverse per spiegare l'enigmatica stabilità della forma metrica del sonetto. Ad esempio, Furio Brugnolo nota che in nessuna tradizione volgare anteriore alla Scuola siciliana esistono forme liriche con una struttura fissa, nelle quali gli elementi morfologici siano codificati sia nel loro numero, sia nelle reciproche relazioni.<sup>134</sup>

L'unica eccezione sembrerebbe essere la sestina lirica, che presenta una forma metrica codificata anche più rigidamente rispetto al sonetto. La sestina ha però vissuto tra i trovatori una lunga evoluzione prima di giungere alla strutturazione che ci è nota, e

---

<sup>132</sup> Cfr. F. BRUGNOLO, *La Scuola poetica siciliana*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Malato, Salerno Editrice, Roma 1996-2002, vol. I, *Dalle origini a Dante*, Salerno Editrice, Roma 1995, p. 320.

<sup>133</sup> G. DESIDERI, «Et orietur vobis timentibus nomen meum sol iustitiae», cit., p. 626.

<sup>134</sup> Cfr. F. BRUGNOLO, *I generi e le forme metriche*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Malato, Salerno Editrice, Roma 1996-2002, vol. I, *Dalle origini a Dante*, Salerno Editrice, Roma 1995, p. 322.

che è stata formulata da Arnaut Daniel.<sup>135</sup> Il sonetto sembra invece non aver avuto una preistoria, essendo nato già in quella forma perfetta in cui lo conosciamo oggi.

Percorriamo ora per brevi tratti le teorie più accreditate sulla nascita del sonetto, formulate nel corso del Novecento.

### 2.1.1. L'ipotesi della *cobla esparsa*: Elwert e Beltrami

La soluzione tradizionale al problema dell'origine del sonetto, avanzata nel Cinquecento da Antonio Minturno, affermava la filiazione di questa forma da una stanza di canzone. Wilhelm Theodor Elwert si riallaccia a questa ipotesi alla fine del Novecento.<sup>136</sup> La sua proposta si basa sulla coincidenza temporale (il sonetto nasce nella stessa epoca in cui nasce la canzone) e sull'esistenza come forma metrica della stanza di canzone isolata, detta in provenzale *cobla esparsa*, praticata nella cultura italiana sin dai siciliani e almeno fino a Dante.

Nei primi secoli della sua esistenza i poeti variano la forma metrica del sonetto proprio come variano la stanza di canzone; ciò significa, per Elwert, che il sonetto è effettivamente una stanza di canzone. Questa ipotesi porta con sé il problema di motivare la scelta di impiegare in questa «stanza» solo endecasillabi. La canzone è infatti sin dalle sue origini una forma eterometrica, che presenta l'unione di almeno due tipi di versi, endecasillabi e settenari, quando non anche versi minori come i quinari.

A sostegno della sua tesi Elwert adduce in sostanza due argomenti: l'esistenza nel XIII secolo di diverse variazioni al sonetto e la fluidità del termine stesso *sonetto*. La voce provenzale *sonet* significa «motivo, melodia» e «testo con melodia» e può pertanto designare una *cobla esparsa*. Inoltre, l'uso del termine *sonetto* per indicare una canzone è attestato nella tradizione manoscritta italiana.<sup>137</sup>

Il fatto che il termine *sonet* potesse essere occasionalmente usato per designare una *cobla esparsa* non significa necessariamente che il sonetto italiano sia effettivamente una forma di *cobla esparsa*: il termine può essergli stato applicato per pura somiglianza,

---

<sup>135</sup> Cfr. A. RONCAGLIA, *L'invenzione della sestina*, cit., pp. 3-41.

<sup>136</sup> Cfr. W. TH. ELWERT, *Italienische Metrik*, Hueber, München 1968; versione italiana d'autore *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Felice Le Monnier, Firenze 1973.

<sup>137</sup> Cfr. W. TH. ELWERT, *Versificazione italiana*, cit., p. 126.

senza una ragione genealogica sicura. La denominazione *sonetto* usata per una canzone sembra invece richiamare piuttosto l'origine musicale e melodica del termine: non è chiaro infatti come una *cobla esparsa* possa dare nome a un'intera canzone. Queste argomentazioni non sono del tutto convincenti, poiché non si possono dimostrare né confutare con certezza.

Avviene anche che un copista inserisca un sonetto di Rinaldo d'Aquino in una canzone dello stesso poeta. Anche questa argomentazione a favore della derivazione del sonetto da una stanza di canzone sarebbe più forte se il caso non fosse un *unicum*. La decisione di un copista mostra sì come il sonetto potesse essere confuso con una stanza di canzone, ma non dimostra la sua derivazione da essa.

In sostanza, le prove addotte da Elwert alla sua tesi risultano poco dimostrabili. La derivazione di una forma fissa come il sonetto da una forma variabile come la stanza della canzone è difficilmente immaginabile a causa della tendenza alla sperimentazione che già abbiamo osservato nei poeti provenzali e siciliani. Nulla vieta in teoria che un poeta tragga ispirazione dalla manifestazione particolare di una forma mutevole come la stanza di una canzone per costruire, a partire da essa, una forma fissa quale il sonetto. Ma la mentalità dei poeti del tempo sembra portare più verso la varietà che verso la stabilità della struttura.

Pietro Giovanni Beltrami espone opinioni simili, ma espresse con maggiore cautela, nella sua *Metrica italiana*. Dopo un iniziale accoglimento dell'ipotesi della *cobla esparsa* («opinione più volte avanzata, e non più dubitabile [...]», che il sonetto sia in realtà una stanza di canzone, che cioè sia una forma fissa affermatasi all'interno del genere della stanza isolata, corrispondente alla *cobla esparsa* provenzale»),<sup>138</sup> l'autore ne restringe la portata, dapprima specificando che della *cobla esparsa* il sonetto condivide la funzione entro il sistema dei generi e non la natura («nel sistema dei generi, il sonetto ricopre le funzioni della *cobla esparsa*»),<sup>139</sup> e dando poi spazio anche alla teoria dell'invenzione.

Di maggiore originalità è il contributo di Montagnani, nel già citato saggio *Appunti sull'origine del sonetto*. L'autrice confronta la canzone e il sonetto sia nella percezione che ne danno le opere critiche dal Duecento fino al Settecento, sia nelle forme usate dai poeti Siciliani e Siculo-toscani, fino allo Stil novo. La somiglianza fra stanza di canzone

---

<sup>138</sup> P. G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna 1994, p. 244.

<sup>139</sup> *Ibidem*.

e sonetto non risulta confermata né in teoria né in pratica, tanto che l'ipotesi di una derivazione del sonetto dalla *cobla esparsa* viene definitivamente confutata.

### 2.1.2. L'ipotesi dello strambotto: Wilkins e Fubini

Elwert non era probabilmente al corrente degli esiti più recenti del dibattito sull'origine del sonetto, se affermava che la teoria romantica dell'origine popolare del sonetto non avesse più seguito. Formulata per la prima volta da Tommaseo, essa era stata sostenuta alla fine dell'Ottocento da Biadene, ma non si esaurì dopo di lui. Sin dall'inizio del Novecento la teoria di una genesi popolare del sonetto aveva un grande successo, trovando espressione soprattutto nel saggio *The invention of the sonnet* di Wilkins.

Egli è il primo a formulare l'ipotesi dell'origine del sonetto da un'altra forma: lo *strambotto* siciliano, detto anche *canzuna*. Questa forma metrica popolare consiste di otto endecasillabi a rima alternata, ABABABAB, che sintatticamente si suddividono in quattro distici. È evidente la somiglianza con la forma originaria della prima parte del sonetto. Tuttavia, questa struttura è abbastanza elementare da essersi generata spontaneamente e, d'altronde, molto diffusa in tutta l'area romanza, perciò non è necessario ipotizzare che il sonetto si sia generato proprio dalla *canzuna* siciliana.<sup>140</sup> Per di più, non vi sono testimonianze della presenza della *canzuna* in territorio siciliano in tempi così antichi.<sup>141</sup> La nascita dello strambotto viene collocata più di frequente nella Toscana del Trecento o Quattrocento; di lì questa forma popolare sarebbe migrata in Sicilia, dove ebbe grande successo nel Cinquecento. L'ordine degli eventi appare dunque opposto a quello proposto da Wilkins: potrebbe essere l'ottetto del sonetto ad aver generato lo strambotto, e non viceversa.

Certamente la mancata attestazione scritta dello strambotto non esclude la sua esistenza in forma orale. La lunga durata della diffusione di una forma orale prima della sua registrazione scritta è in effetti possibile e persino probabile, ma non dimostrabile.

---

<sup>140</sup> Questa obiezione viene avanzata in P. RAJNA, *Come nacque il Sonetto*, in "Il Marzocco", n. XXIX (1924), p. 3, e in M. PRAZ, «Sonetto», *Enciclopedia italiana*, XXXII, 141, 1936.

<sup>141</sup> Cfr. C. DIONISOTTI, *Appunti su antichi testi*, in "Italia medioevale e umanistica", n. VII (1964), pp. 99-108.

Di conseguenza, anche la teoria della derivazione delle quartine del sonetto dallo strambotto risulta possibile ma, almeno per ora, non dimostrabile. Tanto più che questa teoria non spiega l'aggiunta di altri sei versi ai primi otto, a meno di immaginare l'accostamento al primo strambotto di un ulteriore strambotto accorciato di due versi. In questa maniera non si renderebbe conto però della varietà nell'ordine che assumono le rime delle terzine. Vedremo ora come viene spiegata in diversi studi questa seconda parte del sonetto.

Nella prima versione pubblicata di *The invention of the sonnet* (1915) Wilkins avanzava l'ipotesi di una derivazione delle terzine da una strofa araba, che esclude dalla seconda versione del saggio. Tale rimozione lascia però un vuoto nell'argomentazione. Per spiegare l'origine delle terzine Wilkins si lascia andare a immaginare Giacomo da Lentini al lavoro sulla forma sonetto e ne ricostruisce il «lampo d'ispirazione» che induce ad aggiungere al primo ottetto altri sei versi che non seguono lo schema di alcuna forma metrica precedentemente esistita.<sup>142</sup>

Questo tipo di spiegazione 'psicologica' lascia nell'ombra proprio ciò che del sonetto è più interessante e affascinante, ovvero le terzine; o piuttosto il fatto di abbinare alla struttura pari e simmetrica delle quartine una struttura diversa, dispari e spesso asimmetrica, generata dalle rime delle terzine. Alcuni studiosi si sono sforzati di colmare le lacune nella teoria del Wilkins, senza mettere più in dubbio l'origine delle quartine dallo strambotto ma trovando altre fonti per le terzine.

Una prima, e semplice, spiegazione viene avanzata da Mario Fubini in *Metrica e poesia*. Dopo aver enunciato brevemente le due teorie prevalenti sull'origine del sonetto – quella dell'unione di uno strambotto completo e di uno accorciato e quella di una *cobla esparsa*, ovvero una stanza di canzone usata isolatamente –, lo studioso le concilia con una soluzione elegante: «le due origini non si escludono».<sup>143</sup>

La derivazione delle quartine dallo strambotto è dimostrata, secondo Fubini, dal fatto che nei sonetti più antichi prevale la rima alternata tipica dell'ottava siciliana, che non

---

<sup>142</sup> Cfr. E. H. WILKINS, *L'invenzione del sonetto*, cit., p. 290: «Ritengo <...> che Giacomo, colpito dalla bellezza poetica e musicale della *canzuna* che aveva udito cantare dai contadini siciliani, fu spinto a servirsi della *canzuna* come base per una stanza lirica d'arte; che adottò pertanto la forma della *canzuna* per la prima parte della sua stanza; e che in seguito – si può pensare in un lampo d'ispirazione, ma molto probabilmente attraverso un processo di sperimentazione – concepì il sestetto, formato da due terzetti e con rima CDECDE, senza riferirsi ad altra forma pre-esistente».

<sup>143</sup> M. FUBINI, *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane*, vol. 1, *Dal Duecento al Petrarca*, Feltrinelli Editore, Milano 1962, p. 163.

permette di distinguere fra loro le due quartine. La fronte del sonetto non è dunque bipartita, bensì quadripartita, e si distingue in ciò radicalmente dalla fronte di una canzone, che all'epoca si presentava sempre divisa in due piedi identici. Anche la scansione sintattica per distici riecheggia la struttura retorica dello strambotto siciliano.

Il fatto che l'ottetto iniziale sia seguito da due terzine pare d'altro canto una scelta che riecheggia la canzone. Invece della semplice e meccanica unione di due strambotti (il secondo dei quali accorciato di due versi), si affaccia l'ipotesi della rielaborazione di un modo popolare da parte di un poeta colto, che conosceva bene lo schema metrico della canzone. Fubini unisce così le due origini: il sonetto deriverebbe da una forma popolare e subirebbe l'influsso delle forme metriche colte che presentano tipicamente la divisione in fronte e sirma, a loro volte suddivise in due parti ciascuna. I primi artefici del sonetto componevano anche canzoni e non potevano non essere influenzati da quell'esperienza, anche perché la canzone era allora il genere dominante e più prestigioso di poesia lirica.

La soluzione di Fubini appare elegante ed economica, nel senso che non richiede elementi aggiuntivi rispetto a quelli già ben noti dell'epoca federiciana (l'unica concessione necessaria è che lo strambotto esistesse effettivamente all'epoca dell'invenzione del sonetto). Questa spiegazione ha valenza non strettamente storica ma culturologica e filosofica in senso lato, dal momento che il sonetto assurge per Fubini a emblema di una proficua unione della natura e dell'arte, «l'incontro della poesia d'arte con la poesia popolare».<sup>144</sup>

Wilkins e Fubini rappresentano il primo punto di arrivo nella ricerca sull'origine del sonetto, poiché attribuiscono a Giacomo da Lentini il merito di aver utilizzato una forma popolare per creare *ex novo* un metro colto come il sonetto.

In anni più recenti sono state avanzate nuove ipotesi che allargano il campo di studio fino a comprendere l'intero ambiente intellettuale federiciano, spostando così il fuoco della questione dai dettagli della forma alla ragione profonda della nascita di un nuovo genere poetico.

---

<sup>144</sup> *Ivi*, p. 165.

### 2.1.3. L'ipotesi numerologica: Pötters e Desideri

È ben nota la fascinazione medievale per la numerologia, scienza che applica le acquisizioni della matematica e della geometria antiche al mondo delle cose come a quello delle idee, producendo una sorta di 'magia dei numeri' risalente ai pitagorici. Per quanto riguarda il sonetto, già nel 1990 D'Arco Silvio Avalle lo connette alla quadratura del cerchio; e, in un intervento di un anno successivo, Aurelio Roncaglia riconduce il rapporto 8/6 alla caratterizzazione numerologica contenuta nel trattato *De nuptiis Philologiae et Mercurii* di Marziano Capella. Ma lo studioso che ha concentrato il suo interesse sull'aspetto numerologico della struttura del sonetto è senza dubbio Wilhelm Pötters, autore del volume *Nascita del sonetto: metrica e matematica al tempo di Federico II*. Fin dall'inizio degli anni Ottanta del secolo scorso l'autore si è interessato alla numerologia del sonetto, in particolare in relazione al problema della quadratura del cerchio. Questa era utilizzata dai matematici medievali per la misurazione dei rapporti numerici interni della circonferenza.

Pötters compie uno spoglio dei trattati di geometria e matematica medievali per rilevare i rapporti numerici utilizzati per il calcolo di quello che oggi si chiama  $\pi$ : la prima approssimazione è  $22 / 7$ , che corrisponde alla *mise en page* dei sonetti petrarcheschi nel codice Vaticano Latino 3195 (22 sillabe metriche per riga / 7 righe); la seconda è  $11 / 14 = \pi / 4$ , corrispondente al rapporto tra le sillabe metriche di ogni verso del sonetto e il numero dei versi stessi. Considerando un cerchio con un quadrato circoscritto e un quadrato inscritto, egli calcola inoltre il rapporto fra la differenza dell'area del quadrato circoscritto al cerchio e l'area del cerchio stesso e la differenza dell'area del cerchio e quella del quadrato inscritto. Il rapporto ottenuto è  $4 : 3$ , cioè esattamente la proporzione tra una quartina e una terzina.

Pötters suppone che l'inventore del sonetto fosse al corrente di questi calcoli e li applicasse consapevolmente ai rapporti numerici fra le parti del sonetto. Le misure citate, infatti, vengono esposte in una delle opere matematiche più famose del tempo, *Practica geometriae* di Fibonacci. Inoltre, se l'inventore del sonetto era una persona colta, come ormai non dubitiamo, doveva conoscere la frazione usata ai tempi nei calcoli del cerchio. L'esistenza di un contatto personale fra Fibonacci e Giacomo da Lentini non può essere accertata, per quanto Pötters lo ritenga possibile. Ma un uomo

colto appartenente a quell'epoca e a quell'ambiente culturale doveva avere almeno qualche notizia sulle scoperte di Fibonacci.

È in effetti poco sensato presumere che l'inventore del sonetto non abbia notato la concordanza che esiste fra le misure utilizzate in una delle più importanti opere matematiche del tempo e le leggi metriche della nuova composizione poetica da lui ideata. [...] D'altra parte [...] i numeri 11 e 14 non potevano non suscitare nella mente di un intellettuale del Medioevo, in particolare in una persona con una formazione nelle *artes*, il ricordo di uno strumento matematico costantemente utilizzato dagli studiosi del tempo, nelle scuole e da varie categorie di persone nella vita quotidiana: la frazione 11/14, chiave del calcolo di qualsiasi figura circolare.<sup>145</sup>

La scoperta di Pötters sull'analogia tra la misura del sonetto e la geometria riesce finalmente a spiegare la scelta, bizzarra per la poesia dell'epoca, dell'uso di soli endecasillabi, nonché la sostanziale stabilità dello schema del sonetto. Viene colmata così la lacuna che presentavano tutte le spiegazioni precedenti. Il sonetto risulta effettivamente diverso da ogni forma metrica antecedente perché fondato non su logiche di tipo poetico, metrico o retorico, ma su un ben preciso ragionamento matematico.

Questo non significa necessariamente fare del sonetto una sorta di poesia esoterica, un messaggio geometrico cifrato che solo gli iniziati possono ricreare correttamente, mentre coloro che sono ignari di matematica modificano erroneamente lo schema. È sufficiente che l'idea originaria – che sia stata suggerita dal calcolo geometrico o che, una volta presentatasi a Giacomo per altri motivi, sia stata suggellata dalla coincidenza con questo calcolo – abbia prodotto un numero di componimenti tale da rendere chiara ai poeti successivi la fissità dello schema.

Non per questo è necessario pensare [...] che il riferimento occulto al  $\pi$  archimedeo fosse, per una sorta di tradizione esoterica, noto ai poeti quantomeno sino al Petrarca [...]: la produzione sonettistica del Notaio e poi degli altri poeti della scuola sicilianiana appare sufficientemente ampia e compatta perché la tradizione successiva recepisca il sonetto come forma metrica già strettamente codificata nei

---

<sup>145</sup> W. PÖTTERS, *Nascita del sonetto. Metrica e matematica al tempo di Federico II*, presentazione di F. Brugnolo, Longo editore, Ravenna 1998, p. 70.

suoi aspetti fondamentali e ne mantenga il disegno [...]. Solo in una simile prospettiva trovano ragion d'essere anche le innovazioni metriche dello schema.<sup>146</sup>

Tutto ciò non esclude nemmeno l'intervento di altri fattori, più strettamente poetici, nella creazione del nuovo genere.

Il sonetto, dunque, è «geometria in forma metrica»,<sup>147</sup> ovvero realizza nella sua forma le intuizioni matematiche che gli intellettuali del Medioevo desumevano dagli studi degli antichi o formulavano essi stessi. Queste intuizioni trovavano un'applicazione anche nell'architettura, nel concetto di simmetria:

Considerata sotto l'aspetto della storia e della teoria dell'architettura, la disposizione del sonetto in 4 *copulae* + 2 *voltae* si presenta dunque come realizzazione poetica di quel principio estetico centrale che nella definizione di Vitruvio riunisce in sé le categorie della misura e della simmetria: l'*eurythmia*.

Concludiamo: la divisione interna del sonetto è definibile come *eurythmia* trasposta in metrica.<sup>148</sup>

A partire da queste osservazioni Pötters finisce con il ribadire l'importanza della forma metrica inventata da Giacomo da Lentini all'interno del sistema delle *artes* medievali. Grazie al suo richiamo alla dottrina vitruviana delle proporzioni, il sonetto rappresenta infatti un nesso storico fra la teoria dell'arte classica e quella rinascimentale.<sup>149</sup>

Proprio questo punto della sua argomentazione verrà ripreso pochi anni dopo da Giovannella Desideri, che focalizza la sua attenzione sul rapporto tra il sonetto e l'architettura federiciana. La spiegazione di Pötters, per quanto valida, è incompleta poiché limita alla matematica una scoperta che ha una valenza ampiamente culturale. L'ipotesi che l'ispirazione di Giacomo da Lentini sia stata esclusivamente matematica non dà conto della complessità degli spunti che la creazione di una nuova forma metrica

---

<sup>146</sup> D. COLUSSI, *La nascita del sonetto*, cit., p. 333.

<sup>147</sup> W. PÖTTERS, *Nascita del sonetto*, cit., p. 168.

<sup>148</sup> *Ivi*, p. 99.

<sup>149</sup> Anche lo studioso russo A. V. Ostankovič, in un suo recente intervento, propone una spiegazione numerologica della struttura del sonetto, legandola stavolta alla sezione aurea e alla sequenza di Fibonacci. Cfr. A. V. OSTANKOVIČ, *Garmonizirujuščaja rol' proporzii zolotogo sečenija v sonete*, in "Znanie. Ponimanie. Umenie", n. 3 (2008), pp. 156-160.

presuppone e appare meccanica, «troppo riduttiva [...] per l'assai complessa cultura federiciana».<sup>150</sup>

Desideri risolve il problema riportando la creazione della nuova forma metrica alla *forma mentis* dell'imperatore Federico II e al suo progetto globale dell'impero, nonché all'interesse della cultura dell'epoca per il simbolismo numerico. Le ragioni dell'invenzione sono dunque almeno in parte extrapoetiche. Da un ragionamento puramente metrico si passa a considerare un intero sistema culturale, nel quale ogni elemento ne implica un altro.

Se, dunque, bisogna ricostruire l'ambiente in cui il sonetto nasce per comprenderne la genesi, un fatto emerge prepotente: «tra i padri fondatori della poesia in volgare della curia federiciana vi sono per buona parte giuristi»,<sup>151</sup> come appunto il Notaro. E allora l'origine del sonetto va cercata «proprio in tale cultura giuridica [...] che appunto nel XIII secolo viene vivificata da nuove correnti».<sup>152</sup> Il sonetto non esemplifica solamente la soluzione di un problema matematico, ma una complessa simbologia legata ai concetti di proporzione e giustizia.

Questa ipotesi riceve imprevisto sostegno dall'architettura, grazie a uno spunto fondamentale di Roncaglia. Il sonetto sarebbe la realizzazione metrica del cubo, il primo dei solidi, caratterizzato appunto dai numeri 8 (gli angoli) e 6 (le facce). Una figura tridimensionale, insomma, che eleva il 2 alla terza potenza, proprio come nel sonetto i distici sono completati dalle terzine.

Secondo un trattato medievale di Thibault de Langres, il numero otto simboleggia la giustizia, poiché è divisibile in parti uguali così come compito della giustizia è mantenere una distribuzione equa tra le parti, una giusta proporzione. Anche secondo l'*Etica nicomachea* aristotelica «il giusto consisterebbe [...] in una sorta di proporzione»<sup>153</sup> e «la giustizia rappresenta (e si definisce come) il termine medio tra due eccessi opposti». Il giusto mezzo come concetto matematico e geometrico si coniuga così con la giustizia giuridica, della quale si occupano molti membri della corte federiciana. D'altronde, Federico II amava essere definito *lex animata in terris*, il simbolo vivente della legge. Tutto torna, tutto fa parte di un grande progetto imperiale

---

<sup>150</sup> G. DESIDERI, «Et orietur vobis timentibus nomen meum sol iustitiae», cit., p. 630.

<sup>151</sup> *Ivi*, p. 631.

<sup>152</sup> *Ibidem*.

<sup>153</sup> *Ivi*, p. 642.

legato alla realizzazione, ma soprattutto alla simbolizzazione, di giustizia e equità, all'interno dello scenario che per la prima volta vede affermarsi in Italia un movimento letterario e una cultura di portata non più locale, ma unitaria e laica.

Il progetto culturale federiciano si traduce praticamente, su un piano architettonico, in Castel del Monte, di cui Desideri studia con attenzione la struttura. Essa è basata – ancora una volta – sui numeri 8 e 6, cioè su cubi e triangoli, che tanto ricordano le quartine e le terzine del sonetto. Tale struttura architettonica può essere ritrovata proprio nei trattati di numerologia dai quali Pötters traeva le sue congetture sull'invenzione del sonetto. Un progetto unitario sta all'origine di diverse forme di produzione artistica, destinate a durare nei secoli. Il sonetto rientra in questo progetto come simbolo del potere e della giustizia dell'imperatore:

Per la storia dei generi metrici volgari certamente *la* questione ancora irrisolta è il sonetto: equivalente (postulabile), per la storia di tali forme, di quell'impronta, altrettanto potente, che Federico avrebbe voluto lasciare di sé nella storia d'Europa; in qualche modo sigillo, e dunque, *segno*, della giustizia imperiale. E molto probabilmente proprio come tale già concepito alle origini.<sup>154</sup>

Il disegno di Federico ebbe senz'altro un grande successo se ancora oggi, quasi otto secoli dopo la sua invenzione, il sonetto è ritenuto il metro principe della poesia italiana, l'emblema della versificazione tradizionale, la forma perfetta per eccellenza e durevole nei secoli.

#### **2.1.4. L'ipotesi sintetica**

Con questi ultimi studi la genesi del sonetto viene a inserirsi a pieno titolo nell'ambiente intellettuale – e nel progetto culturale – federiciano per occuparvi un posto di spicco. Gli interventi di Pötters e Desideri completano il quadro dell'invenzione di questa nuova forma poetica, quadro che potrà essere ancora oggetto

---

<sup>154</sup> *Ivi*, p. 663.

di aggiunte o di rimaneggiamenti anche radicali, ma che al momento si presenta assai più nitido e chiaro di quanto non fosse prima.

Detto ciò, non diminuisce il valore dei contributi precedenti, in particolare di quelli di Wilkins e di Fubini. Lungi dal contraddirsi, i due sguardi sul problema – quello più strettamente metrico e quello più ampiamente culturologico – si completano e necessitano l'uno dell'altro. Non è difficile infatti immaginare che la fantasia inventiva di Giacomo da Lentini sia stata dapprima smossa dall'agilità dello strambotto siciliano di quattro distici (o dalla fronte di una stanza di canzone, o da qualunque altro testo di questa forma, molto semplice e diffusa), a cui il poeta, conscio delle valenze numerologiche e filosofiche in senso lato del numero otto, decise di aggiungere una seconda struttura che svolgesse metricamente la geometria del cubo con le sue sei facce. Quest'idea poteva essere senz'altro supportata anche dall'abitudine a comporre canzoni che, con la loro unione di fronte e sirma, suggerivano una forma metrica bipartita. Come scrive Montagnani, negli ultimi anni è stato messo in luce

un rapporto genetico fra il sonetto e la stanza di canzone, rapporto che studi recenti hanno al più voluto ridefinire nei termini non tanto di derivazione positivisticamente intesa di una forma dall'altra, quanto piuttosto di influenza esercitata dai modelli metrici e retorici proprio della canzone sul sonetto, all'atto della sua 'invenzione' da parte di Giacomo da Lentini.<sup>155</sup>

Una volta stabilito il numero dei versi, stava poi al genio del poeta creare l'ordine delle rime delle terzine; e la scelta dell'endecasillabo poteva benissimo essere dettata, secondo l'ipotesi di Pötters, dal constatare che l'unione del numero undici con il quattordici avrebbe generato una struttura matematicamente elegante e significativa. Una ragione in più poteva essere data, in una logica prettamente poetica, dal desiderio di creare una forma quanto più possibile stabile e solida, divisibile in unità perfettamente uniformi e anche in ciò diversa dalle forme metriche già esistenti.

Concordiamo, dunque, con Roncaglia<sup>156</sup> nell'affermare che la componente extraletteraria nell'invenzione del sonetto non nega la sua appartenenza alla storia e

---

<sup>155</sup> C. MONTAGNANI, *Appunti sull'origine del sonetto*, cit., p. 10.

<sup>156</sup> Cfr. A. RONCAGLIA, *Note d'aggiornamento critico su testi del Notaro e invenzione del sonetto*, in *In ricordo di Giuseppe Cusimano. Giornata di studio sul siciliano antico*, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, Palermo 1992, pp. 9-25.

all'evoluzione delle forme poetiche. L'elemento di invenzione individuale e quello dello sviluppo storico non sono in contraddizione, ma in fertile unione e in relazione dinamica.

Così è stato stabilito quello che accadde probabilmente alla corte di Federico II di Svevia in Sicilia nei primi decenni del Duecento. Da lì il sonetto migrò in Toscana, insieme alle altre forme e ai temi della lirica siciliana, e nei secoli successivi si diffuse per tutta la penisola. Ne possiamo ora ripercorrere le forme e le varianti evolutive.

## 2.2. Il sonetto regolare italiano e le sue varianti

### 2.2.1. Lo schema originario

Riepiloghiamo per chiarezza la forma base del sonetto italiano. Esso consiste in una sequenza di 14 endecasillabi suddivisa in due parti, un *ottetto* (conviene evitare il termine ‘ottava’, che rischierebbe di creare confusione con l’ottava rima dei poemi cavallereschi) e un *sestetto* (allo stesso modo, il termine ‘sestina’ ricorderebbe la sestina lirica). Storicamente, per analogia con la stanza della canzone petrarchesca, la prima parte è stata definita anche *fronfe* (e le quartine in cui si suddivide *piedi*) e la seconda *sirma* (suddivisa in *volte*). Dal punto di vista retorico, nel sonetto delle origini la sintassi si piega generalmente alla scansione metrica ed è raro che la prima sequenza del pensiero poetico non si concluda in corrispondenza della pausa fra l’ottetto e il sestetto. La coincidenza tra elemento substrofico e frase tramonterà definitivamente solo con i sonetti foscoliani.

Osserviamo ora le scansioni interne a questo schema generale e le loro varianti. Alla fine dell’Ottocento nel suo saggio *Morfologia del sonetto nel secolo XIII e XIV* Biadene propone uno studio metrico comparato su una grande quantità di componimenti, che permette di rinvenire le forme originarie e le successive variazioni dell’ottetto e del sestetto.

L’ordine delle rime stabilito come originario per i «quadernari» (oggi diremmo quartine) è ABAB ABAB. Lo schema ABBA ABBA è successivo e si impone nel secolo XIV. Secondo Biadene, che appartiene alla scuola di pensiero romantica che ritiene il sonetto una forma inizialmente popolare, «il passaggio dal primo al secondo schema fu di certo determinato dall’influenza sul Sonetto della poetica artistica, e rappresenta un miglioramento reale nella forma del Sonetto».<sup>157</sup> Altre varianti si sperimentano successivamente, ma avranno un’incidenza minore.<sup>158</sup>

---

<sup>157</sup> L. BIADENE, *Morfologia del sonetto nei secoli XIII e XIV*, cit., p. 293.

<sup>158</sup> Tra questi si possono citare le rime incatenate con l’ordine invertito nella seconda quartina (ABAB BABA), incrociate in una quartina e incatenate nell’altra (ABBA ABAB oppure ABAB BAAB). In un sonetto di Guido Cavalcanti lo schema delle rime è ABBA BAAA: per Biadene, esso nasce per analogia con lo schema CDD DCC usato per le terzine.

L'ordine delle rime delle terzine poteva essere originariamente CDC DCD o CDE CDE. Biadene sostiene la precedenza della prima variante argomentando la maggiore probabilità del passaggio da due rime a tre rispetto al contrario:

La terza rima deve essere stata introdotta affine di rendere meglio sensibile all'occhio e all'orecchio la divisione della seconda parte del Sonetto in due terzetti, e anche per rompere la monotonia cagionata dall'essere le rime incatenate dal principio alla fine del componimento.<sup>159</sup>

Anche le terzine possono presentare schemi diversi dai due già illustrati, con l'uso comunque di due o di tre rime diverse.<sup>160</sup>

Alcune conclusioni del lavoro di Biadene sono state in seguito corrette da Wilkins; altre non sono più state messe in dubbio dagli studiosi. In particolare, Wilkins argomenta che in principio i primi otto versi del sonetto non si articolavano in due quartine bensì in quattro distici (AB AB AB AB). Questo fatto viene dimostrato grazie allo studio della punteggiatura entro il *corpus* dei primi sonetti (15 attribuiti a Giacomo da Lentini e 4 a lui certamente contemporanei). Per di più «nei manoscritti più antichi, che risalgono all'incirca al 1300, i copisti trascrivono l'ottava su quattro linee, un distico per linea [...], senza nessun'altra indicazione di divisione in quartine».<sup>161</sup> La scansione sintattica in due quartine si impone solo con il passaggio alla forma ABBA ABBA, non più divisibile in distici uguali fra loro.

Per quanto riguarda il sestetto, a differenza di Biadene che, ricordiamo, sosteneva che la forma più antica fosse CDCDCD, Wilkins dimostra l'originalità dello schema CDECDE. La scansione sintattica dei primi sonetti e la loro abituale trascrizione da parte dei copisti suggeriscono una divisione in terzine e non in distici e, d'altra parte, la ripetizione di tre terminazioni diverse varia e arricchisce la ripetizione di due sole terminazioni che appariva nelle quartine. Un lungo brano della sua dimostrazione può essere utile:

---

<sup>159</sup> L. BIADENE, *Morfologia del sonetto nei secoli XIII e XIV*, cit., p. 295.

<sup>160</sup> Biadene elenca le seguenti varianti per due rime: CDC CDC; CDD DCC (lo scrive due volte, sicuramente per errore: è probabile che nel secondo caso si tratti di un altro schema simile, forse CCD DCC); CCD CCD; CDD CCD; CDD CDC; CDC CDD; CDC DDC; CDD DCC. Su tre rime le variazioni possono essere invece le seguenti: CDE EDC; CDE DCE; CDE DEC; CDE ECD; CDE CED; CCD DEE; CDC CEE (anche in questo schema sembra esserci un errore, visto che la rima D è irrelata: potrebbe trattarsi di CDD CEE); CDC DEE; CCD EED; CDC ECE; CDD ECE; CDC EED.

<sup>161</sup> E. H. WILKINS, *L'invenzione del sonetto*, cit., p. 281.

Se prendiamo [...] in considerazione il fatto, ormai pacificamente assodato, che il sonetto [...] fu un'invenzione d'arte e non una forma popolare, possiamo essere virtualmente certi che lo schema delle rime e la struttura del sestetto avessero un rapporto artistico con lo schema e la struttura dell'ottava; da tale virtuale certezza siamo condotti alla conclusione che con tutta probabilità l'inventore del sonetto diede al sestetto lo schema CDECDE, considerandolo come formato da due terzetti. Lo schema CDECDE e la struttura a terzetti sono in rapporto artistico con lo schema e con la struttura dell'ottava, mentre lo schema CDCDCD e la struttura a distici non lo sono. L'ottava si sviluppa attraverso una ripetizione delle due terminazioni alterne. È pertanto un modulo decisamente artistico quello di chiudere la stanza con una ripetizione di tre diverse terminazioni: uno schema della stessa identica natura di quello dell'ottava, ma che è anche abbastanza più complesso perché possa essere usato nel *climax* del componimento.<sup>162</sup>

Le ricerche numerologiche già citate hanno dato ragione a queste affermazioni, dimostrando che il sonetto trova il suo equilibrio nel rapporto fra i numeri 4 e 3. Una sequenza interamente alternata di rime non avrebbe creato quell'impressione di proporzione delle parti ed equilibrio a cui tendeva l'invenzione di Giacomo da Lentini.

In effetti, lo schema CDCDCD può sembrare quello originario solo a chi sostenga ancora l'origine del sonetto da due strambotti, uno intero ABABABAB e uno accorciato CDCDCD. Ma questa ipotesi, almeno per quanto riguarda il sestetto, è stata ormai del tutto accantonata. D'altronde, la maggior parte dei primi sonetti presenta lo schema CDECDE, ma altri presentano CDCDCD; ne possiamo arguire che anche la seconda variante fosse disponibile sin dalle origini.

Oltre alle varianti degli schemi di rime sopra esposte, già i primi trattatisti – Francesco da Barberino, Antonio da Tempo e Gidino da Sommacampagna – elencano una serie di sperimentazioni sulla struttura metrica, la lingua e la retorica del sonetto.

---

<sup>162</sup> Ivi, pp. 283-284.

### 2.2.2. Le sperimentazioni nel Duecento e nel Trecento

L'evoluzione del sonetto percorre come un filo rosso la storia della letteratura italiana. Nato in seno alla scuola siciliana come parte integrante del progetto imperiale federiciano, viene trasmesso ai poeti toscani insieme alle altre forme della lirica volgare. Questa prima epoca di esistenza del sonetto è caratterizzata da una grande varietà di forme, causata dall'instabilità del sistema metrico italiano, ancora in via di formazione. L'autore di sonetti più tipico, da questo punto di vista, è il poeta fiorentino Monte Andrea, nel quale la ricercatezza espressiva tendente al *trobar clus* trova corrispondenza nella scelta di varianti complesse della struttura sonettistica, compreso il sonetto doppio, o nella creazione di schemi di rime inediti (come *Conosco bene il reo passo ove sono*: ABBC ADDC EFF GGE). In lui, come già in Guittone d'Arezzo, è frequente anche l'aggiunta di due versi alla fronte del sonetto, che si compone così di 10 versi con rime alternate (di regola in questi sonetti anche il sestetto è composto su due rime alternate, cosicché lo schema risulta ripetitivo: ABABABABAB CDCDCD).

La stessa tendenza alla pluralità di forme si manifesta nel Trecento, soprattutto presso i lirici minori. Il tratto peculiare di questi poeti consiste in un eclettismo tematico derivante in buona parte dalla enorme diffusione della *Commedia* dantesca che forniva un esempio di commistione degli stili alto e basso. All'influenza di quest'opera si deve anche la grande curiosità della lirica trecentesca nei confronti dello sperimentalismo linguistico e tecnico, con particolare attenzione alle novità e persino alle eccentricità metriche. Il Trecento presenta «il paradosso, soltanto apparente, di un'età caratterizzata a un tempo dall'epigonismo e dallo sperimentalismo».<sup>163</sup>

Il sonetto diventa pertanto «il metro di gran lunga più congeniale alla rimeria trecentesca»,<sup>164</sup> perché è la forma che più volentieri accoglie lo sperimentalismo tipico dell'epoca. La struttura metrica fissa del sonetto offre infatti un campo ben definito per le variazioni e le rende più evidenti, mentre le dimensioni ridotte favoriscono la facile applicazione di ogni nuova regola metrica o retorica. La propensione allo sperimentalismo trova la sua controparte nella curiosità degli autori veneti dei primi

---

<sup>163</sup> C. CIOCIOLA, *Poesia gnomica, d'arte, di corte, allegorica e didattica*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di Enrico Malato, Salerno Editrice, Roma 1995-2002, vol. II, *Il Trecento*, Salerno Editrice, Roma 1995, p. 333.

<sup>164</sup> *Ivi*, p. 334.

trattati sulla metrica, Antonio da Tempo e Gidino da Sommacampagna, che si soffermano volentieri a illustrare forme di sonetto particolarmente eversive. A volte si tratta di veri e propri *unicum* nella tradizione, che non conosceremmo senza gli esempi riportati da questi autori.

Elenchiamo ora le diverse possibilità per variare il sonetto, che possono riguardare diversi ambiti: la struttura metrica, la conformazione retorica, la lingua; toccheremo infine l'argomento della sequenza di sonetti.

### *Sperimentazioni sulla struttura*

Per quanto riguarda lo schema delle rime, si definisce *sonetto continuo* quello in cui le rime dell'ottetto continuano nel sestetto: ad es. ABBA ABBA ABA BAB oppure ABBA ABBA BAB ABA. Beltrami (che trae le articolazioni da Antonio da Tempo) cita anche il *sonetto incatenato*, nel quale tutti i versi sono legati da una rima interna che può essere costituita da un trisillabo, un quinario o un settenario. Tale rima interna collega ciascun verso con il verso precedente, ad eccezione del primo verso dell'ottetto e del sestetto, che rimano con il verso successivo.

Guglielmo Gorni riporta questo *tour de force*: un sonetto a doppie rime interne (che evidenziano dentro ogni endecasillabo un quinario e un settenario, in rima tra loro e con il verso precedente) di Pinuccio dal Bagno (XIII secolo):

Lasso!, sovente – sente – che Natura  
vène d'altura, – pura, – la mia mente,  
ché prima saccente-mente – alto procura,  
d'om criatura – cura – finalmente,  
e·ppoi seguente – gente – i dà drittura:  
d'ogni mizura – fura – 'l vil nocente;  
poi se, piangente, – sente – in lui bruttura,  
seguir rancura, – dura – malamente.  
Ed eo dolente!, – chent'è – il mi' operare?  
Pure 'n fallare – pare, – e·nciò è clero,  
che·ssia del vero – però – bene spento.  
E·cciò, contento – sento – mevi amare,  
vertù affondare, – dare – a visio altèro

sor mevi 'npero: – pèro – se·nnon pento.<sup>165</sup>

La sperimentazione sulla struttura può altresì riguardare il cambiamento del tipo di uscita dei versi: si hanno così il *sonetto duodenario* (o *sonetto sdrucchiolo*) in versi tutti sdrucchioli, il *sonetto duodenario misto* in versi sdrucchioli e piani, il *sonetto muto* in versi tronchi. Altrimenti a cambiare può essere la misura dei versi (generalmente il sonetto in versi minori dell'endecasillabo si definisce *sonetto minore*): si conoscono sonetti di settenari, di ottonari, di senari sdrucchioli, di quinari. Il raro, nonostante il nome, *sonetto comune* (detto anche *sonetto misto*) è composto infine di settenari ed endecasillabi alternati (uno schema può essere aBbAaBbA CdCDcD) o frammisti, come in questo esempio di Antonio da Tempo (schema AbbAAbbA cDcDcD) nel quale i versi in rima fra loro hanno sempre lo stesso numero di sillabe:

Chi si nutrica con uomo cativo,  
convien che con lui cada:  
e a cui la peze agrada,  
dentro si trova impegolato vivo.  
E chi conversa con uomo nocivo  
non par che iusto vada.  
Doctrina che si trada  
chi siegue, è figlio suo noncupativo.  
Col quellor che son digni  
in zascun luoco è buon da conversare,  
e non fuçir suoi signi;  
ché mai non manca ai buoni di cercare  
pericoli maligni,  
e per lo mondo bataglie trovare.<sup>166</sup>

Questo testo è notevole perché infrange le regole di partizione del sonetto: per l'epoca l'ottetto dovrebbe essere divisibile in quattro distici identici per ordine e tipologia di versi, e qui ciò non è possibile; e nemmeno è possibile bipartire il sestetto.

---

<sup>165</sup> G. GORNI, *Le forme primarie del testo poetico*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1982-1992, vol. III, *Le forme del testo*, I. *Teoria e poesia*, Einaudi, Torino 1984, p. 480.

<sup>166</sup> M. C. CAMBONI, *Il sonetto delle origini*, cit., p. 30.

Di conseguenza, «questo testo in un altro ambiente e in un'altra epoca non sarebbe mai stato considerato un sonetto: al limite, una stanza».<sup>167</sup> Sono noti anche altri sonetti comuni che presentano questa particolarità, cosicché possiamo concludere che la variante del sonetto comune fosse percepita come esente dalla regola della divisibilità di fronte e sirma.

Variazioni si hanno anche nella quantità dei versi: Guittone d'Arezzo e Monte Andrea sperimentano l'ampliamento della fronte con l'aggiunta di altri distici a rima alternata, fino a un massimo di 16 versi in un sonetto di Monte Andrea. Accade che si allunghi anche la sirma: nello stesso sonetto essa misura ben 12 versi (si tratta di un *sonetto raddoppiato* con schema ABAB ABAB ABAB ABAB CDC DCD EFE FEF). Un'altra innovazione è il *sonetto rinterzato*, che contiene settenari aggiunti allo schema: Guittone ne aggiunge uno, in rima con il verso precedente, dopo ogni verso dispari dell'ottetto e dopo il primo e il secondo verso di ogni terzina (AaBAaB AaBAaB CcDdC DdCcD); Dante, invece, nelle terzine rinterza solo il secondo verso (in questo caso si può parlare di *sonetto doppio*). Si danno anche altre possibilità; ad esempio, i settenari inseriti nell'ottetto possono rimare con il verso successivo invece che con il precedente, o le terzine mostrare schemi differenti da quelli citati.

Ecco, ad esempio, un *sonetto doppio* (per di più *ritornellato*) di Lapo Gianni, dallo schema AaBBbA AaBBbA CdDD DdDC EE:

Amor, eo chero mia donna in domino,  
l'Arno balsamo fino,  
le mura di Firenze inargentate,  
le rughe di cristallo lastricate,  
fortezze alte, merlate,  
mio fedel fosse ciaschedun latino;

il mondo 'n pace, sicuro 'l cammino;  
non mi nocchia vicino;  
e l'aira temperata verno e state;  
e mille donne e donzelle adornate,  
sempre d'amor pregiate,

---

<sup>167</sup> Ivi, p. 31.

meco cantasser la sera e 'l mattino:

e giardin fruttuosi di gran giro,  
con grande uccellagione,  
pien di condotti d'acqua e cacciagione;  
bel mi trovasse come fu Assalone;

Sansone pareggiasse e Salomone;  
servaggi de barone;  
sonar viole, chitarre e canzone;  
poscia dover entrar nel ciel empiro.

Giovine sana allegra e sicura  
fosse mia vita fin che 'l mondo dura.<sup>168</sup>

Versi in sovrannumero possono venire aggiunti anche alla fine del sonetto: il *sonetto ritornellato* aggiunge un endecasillabo in rima con il verso finale (*ritornello semplice*) o un distico a rima baciata che introduce una rima nuova (*ritornello doppio*). Il *sonetto caudato* è invece un'innovazione trecentesca. La coda è formata da un settenario che rima con l'ultimo verso del sonetto, seguito da un distico di endecasillabi a rima baciata che introducono una rima nuova. Vi possono essere più code, il settenario iniziale di ciascuna in rima con gli endecasillabi della coda precedente; un sonetto con molte code viene chiamato anche *sonettessa*. Il sonetto caudato diventerà in seguito uno dei generi metrici prediletti dalla poesia comica, e soprattutto dal poeta comico cinquecentesco Francesco Berni.

Osserviamo che la maggior parte dei sonetti appena citati non apparirebbero affatto come sonetti all'occhio del lettore odierno, che li interpreterebbe semmai come stanze isolate di canzone. Questo accade perché dopo il Trecento le sperimentazioni sulla forma metrica del sonetto, e soprattutto sul numero dei suoi versi, diventano sempre più rare. Sopravvivono solamente alcuni generi, come il già citato sonetto ritornellato e caudato.

---

<sup>168</sup> G. GETTO, E. SANGUINETI (a cura di), *Il Sonetto. Cinquecento sonetti dal Duecento al Novecento*, Mursia, Milano 1957, p. 54.

### *Sperimentazioni sulla retorica*

Per quanto riguarda la retorica, Elwert distingue il genere del *sonetto dialogato* o *sonetto a dialogo*, dove una immaginaria conversazione fra due persone si svolge con una o due battute per ogni verso del sonetto. L'esempio più celebre è *Becchin'amor! – Che vuo', falso tradito?* di Cecco Angiolieri. Come si comprende da questo esempio, anche il sonetto dialogato fu prediletto dalla poesia burlesca.

Lo stesso Elwert cita come genere indipendente di sonetto i *vers rapportés* diffusi nella poesia francese (ma originari dell'Italia), cioè componimenti che presentano parallelismi sintattici intrecciati:

Nei *vers rapportés* si trovano riuniti in un primo verso due, tre o quattro soggetti; nel verso che segue sono raggruppati i due, tre o quattro verbi corrispondenti; altrettanti avverbi si trovano nel verso successivo, altrettanti oggetti nel verso seguente, e così via di seguito. Letti verticalmente i membri di ogni gruppo danno una serie completa. Molteplici variazioni di questo schema possono essere realizzate sciogliendo e ricomponendo i rispettivi gruppi.<sup>169</sup>

Ecco un esempio cinquecentesco – per quanto incompleto – di *vers rapportés*: un sonetto di Luigi Tansillo in cui i due sostantivi del primo verso – *foco* e *laccio* – ispirano le metafore dei versi successivi. Da notare l'inversione dei due termini nei vv. 4 e 14, sempre in posizione di rilievo, per segnare la fine di un periodo.

D'un sì bel foco, e d'un sì nobil laccio  
beltà m'incende, ed onestà m'annoda,  
che in fiamma, e 'n servitù convien ch'io goda,  
fugga la libertate, e tema il ghiaccio.

---

<sup>169</sup> W. TH. ELWERT, *Versificazione italiana*, cit., p. 133. Un celebre esempio di *vers rapportés* è il sonetto *A luy mesme* di Étienne Jodelle:

Le flamboyant, l'argent, le vermeil  
Oeil de Phoebus, de Phoebé, de l'Aurore,  
Qui en son roud brule, pallit, decore,  
Midi, minuit, l'entrée du Soleil,

Ses feux, son teint, l'honneur de son reveil,  
Vouldroit cacher, brunir et tenir ore,  
Voyant le feu, qui ard, blanchit, honnore,  
Ton jour, ta nuict et la fin du sommeil.

L'incendio è tal, ch'io m'ardo, e non mi sfaccio;  
e 'l nodo è tal, che 'l mondo meno il loda:  
né mi gela timor, né duol mi snoda,  
ma tranquillo è l'ardor, dolce l'impaccio.

Scorgo tanto alto il lume, che m'infiamma,  
e 'l laccio ordito di sì ricco stame,  
che nascendo il pensier, more 'l disio.

Poiché mi splende al cor sì bella fiamma,  
e mi stringe il voler sì bel legame,  
sia serva l'ombra, ed arda il cener mio.<sup>170</sup>

Nel gruppo della sperimentazione retorica Beltrami distingue anche altri generi di sonetto. Egli cita il *sonetto ripetuto* in cui ogni verso, che contiene una frase sentenziosa, comincia ripetendo la parola finale del precedente, e il *sonetto retrogrado*, scritto in modo tale che i versi (anche in questo caso contenenti ciascuno una frase sentenziosa) si possano leggere nei due sensi, senza perdita dello schema delle rime.

Le varianti retoriche del sonetto, a differenza di quelle metriche, non verranno abbandonate dai poeti delle epoche successive. In particolare l'età barocca, come mostra l'esempio citato di Luigi Tansillo, è anzi assai incline a simili giochi retorici.

### *Sperimentazioni sulla lingua*

La sperimentazione sulla lingua produce il *sonetto semileggerato*, scritto alternando un verso italiano e uno latino, che metricamente sono però entrambi endecasillabi italiani; il *sonetto metrico*, che alterna invece ogni verso italiano a un verso latino desunto da un autore classico; e il *sonetto bilingue* o persino *trilingue*, nel quale si alternano versi in due ovvero tre lingue (scelte per lo più tra italiano, francese, provenzale e latino).

Ecco, ad esempio, un *sonetto caudato semileggerato* di Fazio degli Uberti, in cui i versi latini seguono le regole dell'endecasillabo italiano e rimano correttamente:

---

<sup>170</sup> G. GETTO, E. SANGUINETI (a cura di), *Il Sonetto*, cit., p. 256.

Stanca m'apparve all'onde ben tranquille  
quella che può di me far più ch' i' stesso;  
stanca m'apparve quella, in cui ho messo  
già tempo vano e di ben più che mille.

Honestum erat tantum visus ille,  
che chi mirar potuto avesse in esso  
sarebbe morto per le luci appresso,  
pel gran folgòr che spargien le pupille.

O spes dilecta et vita cordis mei,  
vedi a che porto sono in questa barca;  
tu sola potes dare vitam ei,

che per gran pena d'esto mondo varca.  
O cara soror, miserere mei,  
levando il peso il quale Amor mi carca,

pregando Citerea che d'aspri artigli  
mi tragga, e poi con dolci mi ripigli.<sup>171</sup>

Un esempio interessante, appartenente però ad un'epoca assai più tarda, il Cinquecento, è rappresentato dai sonetti che appaiono nei *Cantici di Fidentio* del vicentino Camillo Scroffa. La lingua fidenziana, detta anche pedantesca, inserisce parole latine o latinismi in frasi sintatticamente appartenenti al volgare per burlarsi dei poeti seri (è insomma l'opposto del maccheronico, che innesta termini del volgare entro strutture sintattiche e morfologiche latine).

La poesia fidenziana è un prodotto di rara intelligenza, che in pieno petrarchismo trionfante fa scoppiare, con i suoi parossistici latinismi, l'equilibrio statico della sonetteria del tempo. D'altro canto la passione omosessuale del pedante, personaggio già messo in burla dalla commedia coeva, irrompe con squisita

---

<sup>171</sup> G. GETTO, E. SANGUINETI (a cura di), *Il Sonetto*, cit., p. 84.

caricatura in un mondo di Laure risapute e di ambigui pastorelli, vezzeggiati dalla poesia neolatina e dal Varchi.<sup>172</sup>

Ecco, ad esempio, un *sonetto duodenario* che manifesta in modo particolarmente evidente la messa in ridicolo dell'uso eccessivo dei latinismi. Osserviamo che i termini latini si trovano sempre in posizione di rima (ma altri sono presenti all'interno dei versi): questo per apparire più in rilievo, ma anche per facilitare la ricerca delle rime al poeta. Il fidenziano può infatti, in questo caso, essere ritenuto anche una critica all'uso di latinismi da poeti poco esperti di rime italiane.

Le tumidule genule, i nigerrimi  
occhi, il viso peramplo et candidissimo,  
l'exigua bocca, il naso decentissimo,  
il mento che mi dà dolori acerrimi;

il lacteo collo, i crinuli, i dexterrimi  
membri, il bel corpo symmetriatissimo,  
del mio Camillo, il lepor venustissimo,  
i costumi modesti et integerrimi;

d'houra in hora mi fan sì Camilliphilo,  
ch'io non ho altro ben, altre letitie,  
che la soave lor reminiscentia.

Non fu nel nostro lepidò Poliphilo  
di Polia sua tanta concupiscentia,  
quanta in me di sì rare alte divitie.<sup>173</sup>

Alla fine del Novecento, una ripresa parodica di questo tipo di sonetto può essere ritenuto il sonetto *Emblema plurilingue* di Mario Socrate, costruito connettendo spezzoni di sonetti di diversi autori, a cominciare da Baldassarre Castiglione e

---

<sup>172</sup> G. GORNI, *Le forme primarie del testo poetico*, cit., p. 482.

<sup>173</sup> G. GETTO, E. SANGUINETI (a cura di), *Il Sonetto*, cit., p. 294.

proseguendo con Du Bellay, Rey de Arrieda, Cetina Arguijo, Argensola e *The Waste Land* di T. S. Eliot.<sup>174</sup>

### *Il sonetto usato in funzione di strofa*

Altre forme possono essere create dall'unione di più sonetti, i quali fanno parte di un componimento più ampio come se fossero sue strofe. Tra le più usate Elwert cita il *sonetto a rime obbligate* usato nella tenzone (in provenzale *tensó*) dai poeti siciliani e poi dagli stilnovisti. Il primo sonetto della tenzone contiene la proposta, alla quale il corrispondente (ve ne possono essere anche più di uno) risponde replicando le medesime rime o addirittura le medesime parole-rima.

Nei sonetti «per le rime» si rivela un lato del tutto inaspettato di questa forma metrica, la quale – a differenza del suo solito – diventa qui parte di un'opera collettiva. Il sonetto si presenta

non già come espressione dell'assoluto poetico, forma isolata e in sé perfetta della liricità, bensì, in prima istanza, come proposta colloquiale, voce singola che fa appello a un coro di voci, individuo metrico candidato all'aggregazione testuale con altri suoi simili. [...]

Spesso il sonetto si comporta come [...] un'opera collettiva di poesia insomma, che senza eventualmente annullare la singolarità dei pezzi, configura il singolo sonetto come cobla di una canzone che si fa nel tempo, per corrispondenza e a più mani.<sup>175</sup>

Anche questo tratto del sonetto, molto presente nei primi secoli, in seguito si manifesterà in misura minore nella letteratura italiana. Alcuni esempi di un trattamento molto simile del sonetto si possono ritrovare invece nel simbolismo russo, dove due o più poeti si scambiano sonetti per le rime in giochi assai complessi. È di particolare interesse lo scambio di sonetti per le rime fra Nikolaj Gumilëv, Elizaveta Dmitrieva e Maksimilian Vološin. Gumilëv espone nel suo sonetto una esplicita proposta amorosa, Dmitrieva risponde con un civettuolo rifiuto e invia entrambi i sonetti all'amico Vološin, il quale trasforma i riferimenti sessuali in metafore. Le medesime parole-rima, relative alla presunta passione amorosa della donna in Gumilëv, vengono riferite dalla

---

<sup>174</sup> M. SOCRATE, *Il punto di vista*, Garzanti, Milano 1985.

<sup>175</sup> G. GORNI, *Le forme primarie del testo poetico*, cit., p. 476.

poetessa alla terra che si risveglia in primavera, e mutate infine da Vološin in attributi della dea egizia Sechmet. Questo scambio di sonetti sfrutta dunque al massimo grado la possibilità di polivalenza delle parole-rima, in maniera simile a quanto accade nella sestina lirica.<sup>176</sup>

Da un certo punto di vista, il bisticcio amoroso fra la proposta di Gumilëv e il rifiuto di Dmitrieva (rifiuto a cui, nella realtà, seguì una breve relazione amorosa) può essere fatto rientrare anche in un altro genere che comprende più di un sonetto: il *contrasto*. Questo era una discussione, spesso in tono scherzoso, fra l'amante e l'amata, o un qualunque dialogo grossolanamente realistico. In questo caso i componimenti non conservavano le stesse rime e potevano anche non essere composti in forma di sonetti.

Anche nel *prosimetro*, il cui esempio più celebre è probabilmente la *Vita nuova* di Dante, il sonetto può affiancarsi ad altre forme poetiche, nonché alla prosa di commento.

Il tipo più complesso di unione di più sonetti è senza dubbio la *corona di sonetti*, formata da 14 sonetti nei quali l'ultimo verso di ciascuno costituisce il primo verso del successivo (e l'ultimo verso del quattordicesimo riprende il primo verso del primo) e da un quindicesimo sonetto detto *magistrale* formato, nell'ordine, dai primi versi dei quattordici sonetti precedenti. La corona di sonetti, teorizzata ma non diffusa in Italia, avrà grande successo nella letteratura russa dal simbolismo in poi. Ritorneremo a suo tempo a trattare di questa forma.

Qualcosa di simile a una corona di sonetti si ritroverà, nel Novecento, nell'*Ipersonetto* di Andrea Zanzotto, che consta di 14 sonetti più una «premessa» e una «postilla». In questo come in altri casi il confine tra la corona vera e propria e un insieme irregolare di sonetti è labile, e già nei primi secoli si trovano esempi di casi-limite, come il «manuale del libertino» di Guittone, o le corone di Folgore da San Gimignano sui mesi dell'anno, sui giorni della settimana e sulla vestizione del cavaliere.<sup>177</sup>

A volte invece più sonetti non vengono legati in una corona bensì usati come vere e proprie strofe di un componimento più ampio. Un caso celebre è il *Fiore*, opera probabilmente di Dante giovane, che rimaneggia il *Roman de la rosa* (composto in

---

<sup>176</sup> Su questa vicenda e in generale sui sonetti per le rime nel simbolismo russo cfr. O. FEDOTOV, *Sonet*, RGGU, Moskva 2011, pp. 457-467.

<sup>177</sup> Cfr. P. G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, cit., p. 91 nota 54.

distici di *octosyllabes* a rima baciata) creando un poemetto di 232 strofe con schema costante ABBA ABBA CDC DCD: dunque, un poema di sonetti.

Successivamente vedremo un fenomeno simile nel romanzo in versi *Evgenij Onegin* di Aleksandr Puškin, che utilizza strofe di 14 versi con uno schema di rime che non coincide con quello del sonetto, ma probabilmente ne è un derivato.

Infine, insieme a componimenti appartenenti ad altri generi lirici, i sonetti possono essere inseriti all'interno di una struttura molto più composita e articolata: un *canzoniere*. In questo caso essi fanno parte di un'unica narrazione lirica che comprende anche altre forme metriche (tipicamente canzoni, ballate e madrigali) e intrattengono complessi rapporti con i componimenti contigui e con l'insieme della raccolta.

### 2.2.3. Quattrocento e Cinquecento: tra canone e anticanone

Nella tendenza generale allo sperimentalismo, il Trecento non apprezza abbastanza il magistero di Francesco Petrarca. Nel suo secolo, come pure nel secolo successivo, egli è imitato in maniera sterile da uno stuolo di poeti minori, incapaci di formare una scuola o una vera tradizione. Solo nel Cinquecento, con la codificazione del canone poetico, Petrarca acquisterà il posto che gli spetta nella storia letteraria. Dopo alcuni secoli di poesia in lingua volgare in questo periodo si manifesta una tendenza alla riflessione teorica sulla poesia volta a scegliere un esempio eccellente da seguire. Tale esempio sarà riconosciuto proprio nell'autore di *Rerum vulgarium fragmenta*.

Se finora avevamo visto esempi di sonetti eccentrici, l'attività di Petrarca va in senso opposto: egli sperimenta e codifica la forma canonica di sonetto, quella che diventerà celebre in tutta l'Europa e renderà questa forma emblematica del sistema dei metri lirici. Petrarca rifugge dalle forme modificate di sonetto, scegliendo solo la forma originaria di quattordici endecasillabi con due rime nelle quartine e due o tre rime nelle terzine. Mostra inoltre una preferenza per gli schemi a rima incrociata nelle quartine, ABBA ABBA (sebbene presenti anche la forma ABAB ABAB, anche con l'inversione ABAB BABA). Nelle terzine il suo schema prediletto è CDE DCE, ma impiega qualche volta anche la forma CDD DCC, CDE DEC e CDE EDC, nonché le possibilità più diffuse in generale, CDC DCD e CDE CDE.

Nel secolo del classicismo Petrarca diventa maestro di stile. Secondo l'opinione dei classicisti come Bembo, la forma lirica, e in particolare il sonetto, giunge con lui alla maturità e alla perfezione. Quest'opinione è destinata a durare nei secoli. Lo stile e la forma del sonetto petrarchesco, al pari delle scelte linguistiche, costituiscono un codice che i poeti successivi sfrutteranno quasi come si sfrutta una lingua, senza apportarvi modifiche, bensì attualizzando le possibilità già presenti nel codice stesso.

La forma – quindi la sintesi fra lingua e stile – dell'autore dei *Rerum vulgarium* appare già arrivata alla sua maturità, non dilettantesca né infantile, [...] uscita ormai dalle incertezze del Medioevo, dalle sperimentazioni umanistiche, perciò astoricamente perenne. Come tale, quindi, con tutti i crismi per poter servire da *modello*: proprio perché produttrice di tradizione alta, ma al tempo stesso – ed è qui che risiede la ragione della *imitatio* cinquecentesca – riproducibile, imitabile, non solo dai contemporanei ma da tutte le generazioni future. Immutabile come tutte le cose perfette (o pressoché perfette), la forma petrarchesca ha valore modellizzante e perciò, al tempo stesso, annulla la cadenza temporale: ciò che è stato una volta, in un passato reso presente dall'imitazione, può riprodursi *ad libitum*, purché naturalmente sia minuziosamente e accuratamente sottoposto a un processo di organizzazione normativa, spezzettata e riprodotta, ristrutturata infine in un sistema di comunicazione letteraria.<sup>178</sup>

Il petrarchismo cinquecentesco si allaccia dunque al Trecento senza soluzione di continuità, mentre il Quattrocento merita una disamina a parte. Soffermiamoci brevemente su questo secolo.

L'umanesimo quattrocentesco rappresenta un'epoca di crisi per la poesia in volgare, poiché si afferma la superiorità della lingua latina. Il lascito maggiore di quest'epoca nel campo poetico è la *Raccolta aragonese* (1476-1477) voluta da Lorenzo il Magnifico, un'antologia della poesia siciliana, siculo-toscana e toscana dalle origini al principe stesso. La raccolta contiene 449 componimenti, 9 dei quali appartengono a Lorenzo. È significativa la preferenza per gli esordi e gli esiti più recenti e l'assenza di Petrarca (mentre Dante è ben rappresentato, anche con la *Vita nuova* e la *Vita di Dante* composta

---

<sup>178</sup> R. FEDI, *La fondazione dei modelli. Bembo, Castiglione, Della Casa*, in *Storia della letteratura italiana*, Salerno Editrice, Roma 1996-2002, vol. IV, *Il primo Cinquecento*, Salerno Editrice, Roma 1996, pp. 509-510.

da Boccaccio). I modelli di riferimento che Lorenzo intende fornire ai poeti fiorentini sono dunque Dante e i poeti del Duecento. Ma più di tali modelli, alla corte di Lorenzo incline alle feste, si diffondono i componimenti comici e d'occasione.

La produzione lirica quattrocentesca appare dunque in declino rispetto ai secoli precedenti, poiché spesso riveste solo carattere di intrattenimento, tanto popolare quanto colto. All'intrattenimento mirano i componimenti d'occasione già citati, fra cui celebri esempi dello stesso Lorenzo. Ma è soprattutto dopo la sua morte nel 1492 che la poesia volgare sembra volgere alla decadenza. Con le guerre d'Italia e la frammentazione politica, la libertà degli intellettuali è assai ridotta, cosicché molti di loro si accontentano di un'arte autoreferenziale e decorativa. Impera il classicismo formale e precettistico, ereditato dal Rinascimento e incapace ormai di produrre un'arte effettivamente nuova.

In contemporanea e in opposizione a quest'arte vacua e sterile, alcuni poeti sviluppano una vena del tutto diversa, che rovescia il petrarchismo in una poesia comica e trasgressiva. Questa poesia anticipa alcuni tratti che saranno propri della corrente del Manierismo.

Così, Antonio Cammelli, detto il Pistoia, nell'ultimo decennio del secolo compone una serie di *Sonetti faceti*, rivelando una buona vena satirica e rivolgendo i suoi strali alla vita pubblica e privata di corte. Anche Domenico di Giovanni detto Burchiello, poeta giocoso caratterizzato da un realismo espressionistico, scrive molti sonetti. Egli impiega spesso il sonetto caudato, tipico della poesia comica e burlesca. Alcuni dei suoi sonetti sono osceni, altri parodici; in questi ultimi Burchiello raggiunge gli esiti più fortunati, degni di nota per l'originalità. Eccone l'esempio forse più celebre:

Nominativi fritti e Mappamondi  
e l'Arca di Noè fra due colonne  
cantavan tutti Chirieleisonne,  
per l'influenza de' taglier mal tondi.  
La Luna mi dicea: – Ché non rispondi? –  
E io risposi: – Io temo di Giansonne,  
però ch'io odo che 'l Diaquilonne  
è buona cosa a far i capei biondi –.  
Per questo le Testuggini e i Tartufi

m'hanno posto l'assedio alle calcagne,  
dicendo: – Non vogliam che tu ti stufi –.  
E questo sanno tutte le castagne,  
pei caldi d'oggi son sì grassi i Gufi  
ch'ognun non vuol mostrar le sue magagne.  
E vidi le lasagne  
andare a Prato a vedere il Sudario,  
e ciascuna portava l'inventario.<sup>179</sup>

Caratteristico di questo sonetto è l'insistente gioco di assonanze nonché l'effetto di *nonsense* provocato dal fatto che ogni nuovo frammento si lega a quello direttamente precedente solo grazie alla rima, senza un nesso di significato.<sup>180</sup> Così, tipicamente, i nomi dei personaggi (Giansonne, Diaquilonne, Tartufi, castagne, Gufi, lasagne etc.) sono esposti a fine verso, perché generati solamente dalle esigenze della rima.

Nel Cinquecento, in pieno clima manierista, la linea burchiellesca sarà continuata dal grande Francesco Berni, l'autore che nella letteratura italiana si identifica con il sonetto burlesco. La sua forma è quella tradizionale del sonetto caudato, «involucro acconcio a esprimere un contenuto paradossale e burlesco ormai completamente svincolato dai canoni cinquecenteschi del decoro, della convenienza stile-lingua-contenuto».<sup>181</sup> Anche lo sperimentalismo bernesco, più che la metrica, riguarda i temi del sonetto, che si aprono al grottesco, celebrando oggetti banali o umili, e il lessico, che di conseguenza si adegua alla tradizione comico-realistica e diviene espressivo, popolare, «programmaticamente antitetico all'opzione selettiva e preziosa del Petrarca e dei suoi imitatori».<sup>182</sup>

A questa variante burlesca del sonetto, che continua la tradizione del sonetto dialogato e dei sonetti in lingua pedantesca di Camillo Scroffa, si oppone nel Cinquecento il tardo apprezzamento e l'imitazione di Petrarca.

<sup>179</sup> E. PASQUINI, *Letteratura popolareggiante, comica e giocosa, lirica minore e narrativa in volgare del Quattrocento*, in *Storia della letteratura italiana*, Salerno Editrice, Roma 1996-2002, vol. III, *Il Quattrocento*, cit., p. 826.

<sup>180</sup> Si noti la somiglianza con i procedimenti del *raěšnyj stich* russo, anch'esso teso a produrre un effetto comico attraverso, fra l'altro, la parodia della letteratura colta.

<sup>181</sup> I. PACCAGNELLA, *La letteratura anticlassica e dialettale. Il «manierismo»*, in *Storia della letteratura italiana*, Salerno Editrice, Roma 1996-2002, vol. IV, *Il primo Cinquecento*, Salerno Editrice, Roma 1996, p. 1141.

<sup>182</sup> *Ivi*, p. 1142.

L'anno di nascita del petrarchismo può essere considerato il 1530, quando vengono pubblicate sia le *Rime* di Pietro Bembo, sia le *Rime* di Jacopo Sannazaro. Seguendo percorsi differenti, i due letterari erano arrivati a soluzioni simili del problema della lingua, proponendo in teoria e rivelando nella pratica poetica l'imitazione di Petrarca. Il volume postumo di Sannazaro precorre le soluzioni cinquecentesche per la sua tendenza a un selezionato monolinguisimo e all'armoniosità della sintassi.

L'opinione di Bembo, espressa nella *Prose della volgar lingua* del 1525, è che la lingua da imitare per il volgare sia il fiorentino dei grandi scrittori del Trecento, ad eccezione di Dante, che è troppo ricco e variegato nel suo lessico. Perfetti sono invece Petrarca per la poesia e Boccaccio per la prosa, grazie al loro linguaggio eletto e ricercato. La definizione di una tradizione illustre in volgare è fondamentale per assicurare il successo di questa lingua rispetto al latino, ancora assai usato in prosa e in poesia.

Queste idee trovano la loro applicazione nelle *Rime* del 1530, che manifestano il petrarchismo sia nella strutturazione attenta tipica di un canzoniere, sia sul piano stilistico. L'imitazione di Petrarca appare la via per raggiungere la perfezione assoluta e proporre un nuovo modello da imitare.

Nell'epoca del classicismo la forma metrica del sonetto non è soggetta a variazioni di rilievo; si registra tuttavia una novità sostanziale nella struttura sintattica. Giovanni Della Casa introduce infatti l'*enjambement*, o «sprezzatura»: la brusca non-coincidenza tra unità sintattica e unità metrica, tra frase e verso. Ecco un testo esemplare:

O sonno! o, della queta umida ombrosa  
Notte, placido figlio! o, de' mortali  
Egri, conforto: obbligo dolce de' mali  
Sì gravi, ond'è la vita aspra e noiosa!

Soccorri al core ormai che langue, e posa  
Non ave; e queste membra stanche e frali  
Solleva: a me ten vieni, o sonno! e l'ali  
Tue brune sovra me distendi e posa.

Ov'è il silenzio che il dì fugge e il lume?

E i lievi sogni che con non secure  
Vestigia di seguirti han per costume?

Lasso! che invan te chiamo; e queste oscure  
E gelide ombre invan lusingo. Ahi piume  
D'asprezza colme! ahi notti acerbe e dure!<sup>183</sup>

Da un lato, il Cinquecento coltiva dunque il sonetto amoroso, di lessico sublime e immagini elette, a imitazione di *Rerum vulgarium fragmenta*; dall'altro, compare il sonetto comico come genere versatile, facilmente variabile nella sua struttura, allungabile con code o riprese. Le due possibilità apparentemente estreme saranno unificate nella poesia barocca del secolo successivo, quando l'argomento amoroso verrà trattato nel sonetto attraverso metafore inusuali e complessi giochi retorici.

#### 2.2.4. Manierismo e Barocco

Nella seconda metà del Cinquecento le scoperte scientifiche sconvolgono il mondo conosciuto; la rivoluzione copernicana sbalza l'uomo dal suo posto centrale nell'universo, che credeva inamovibile, e rivela lo spazio infinito che lo circonda. Il periodo di passaggio, identificato nell'arte con il nome di Manierismo, non vede però ancora un'adeguarsi della letteratura alla nuova realtà. Entra in crisi l'identità letteraria e linguistica costruita dal classicismo rinascimentale bembiano. Si manifesta una tendenza al realismo, alla corporeità, alla comicità, che caratterizza autori diversi come

---

<sup>183</sup> Questo testo di monsignor Della Casa viene riportato anche da Ugo Foscolo nella selezione di sonetti italiani in *Vestigi della storia del sonetto italiano*. Foscolo commenta con parole che sono divenute celebri, paragonando l'effetto dell'*enjambement* prima alla dissonanza musicale, poi all'ombreggiatura nella pittura, e proponendo infine un'interpretazione del sonetto secondo l'*adaequatio verborum ad rem*: lo spezzarsi delle frasi coincide con lo stato inquieto e tormentato dell'io lirico: «Il merito della sua poesia consiste principalmente nel collocare le parole e spezzare la melodia de' versi con tale ingegnosa sprezzatura da far risultare l'effetto che i maestri di musica ottengono dalle dissonanze, e i pittori dalle ombre assai risentite. Nota come in quest'invocazione al Sonno lo stile, sebbene retoricamente amplificato, pur non pregiudica alla naturale espressione dell'uomo travagliato da' pensieri e dalla veglia; appunto quel verseggiare sì rotto ti fa sentire l'angoscia». U. FOSCOLO, *Vestigi della storia del sonetto italiano*, cit., p. 137.

Con ogni evidenza, questo sonetto ha suggerito, in qualche misura, alcune scelte del foscoliano *Alla sera* (senza soffermarci sull'argomento, osserviamo di passaggio «quiete» nel primo verso e l'invocazione all'oggetto posta a inizio verso). Senza dubbio Della Casa è il predecessore delle «sprezzature» nei sonetti di Foscolo stesso.

Folengo, Ruzzante, Berni, Cellini, Aretino. Costoro, in parte già citati per la loro opposizione al petrarchismo, coltivano soprattutto la poesia comica di maniera. Anche in Michelangelo l'imitazione di Petrarca risulta contraddetta dalla predilezione per le forme brevi come il madrigale e dall'asprezza delle scelte lessicali.

Presso poeti 'seri', lontani dalla tendenza al basso e al corporale, il petrarchismo è ormai ridotto a mero repertorio retorico e sterile esercizio. Secondo Giovanni Parenti, la «moltiplicazione incontrollata delle strutture cellulari del linguaggio petrarchesco» finisce con l'esaurire le possibilità combinatorie del codice, «saturandone i canali della comunicazione». <sup>184</sup> Si sente il bisogno di restituire al linguaggio una funzione referenziale, un significato diverso e maggiore rispetto alla sterile ripetizione degli stilemi petrarcheschi. La degradazione del linguaggio poetico viene percepita in misura tanto maggiore nel caso di una forma come il sonetto, di per sé tendente all'esercizio scolastico a causa della sua stabilità e riconoscibilità metrica, oltre che di una lunga tradizione di esperimenti sintattici e retorici.

La necessità di rifondare il sonetto su basi diverse dal petrarchismo si esprime nel trattato di Vincenzo Toralto *La Veronica o del sonetto* (1589), strutturato come il resoconto della discussione intorno a un sonetto (forse dello stesso autore) in lode di una certa Veronica Grimaldi, *Se in fronte al nome vostro impresso è il vero*. Nonostante il componimento sia caratterizzato da «concettosità un po' ingenua e impacciata», <sup>185</sup> a livello teorico Toralto afferma per il sonetto l'ideale di unità di concezione e di chiarezza logica nell'elocuzione. In un modo che preannuncia la poesia barocca, il concetto ha il primato sull'artificio retorico. Viene proposta anche una inedita articolazione retorica del sonetto, improntata all'entimema o sillogismo abbreviato (con la premessa maggiore sottintesa): le quartine espongono la premessa minore, e le terzine la conclusione. Appare così restaurata la linearità sintattica e argomentativa del sonetto e, in definitiva, recuperato il valore della razionalità nella composizione poetica.

Toralto non è solo nella sua percezione della vacuità del petrarchismo. La modernità che avanza inesorabile costringe il poeta a fare i conti con la nuova realtà. Un mondo mutato richiede una poesia mutata, che solleciti l'intelletto e l'immaginazione, stabilendo rapporti inediti fra le cose. La dote preposta a questa operazione è l'ingegno,

---

<sup>184</sup> G. PARENTI, *Vicende napoletane del sonetto tra manierismo e marinismo (in margine a una recente antologia)*, in "Metrica", n. 1 (1978), p. 226.

<sup>185</sup> *Ivi*, p. 232.

il quale «consiste nell'avvicinare cose tra loro distanti, con una sorta di corto circuito recante un incremento di conoscenza e il diletto derivato dalla sorpresa».<sup>186</sup> In conseguenza di questo atteggiamento generale verso la poesia, in particolare

il sonetto e gli altri metri più canonici subiscono la stessa sorte di corrosione interna e di ricostituzione, in strutture spesso quasi «aperte» in cui la misura strofica, esternamente rispettata, non risponde però in realtà alla sua interna scansione ritmica e musicale. Estenuare il processo di elaborazione, anche avvicinandosi alla musica, è quindi il più alto esempio di questa nozione di «manierismo» nuovo e rinnovato, in cui la tradizione viene cancellata nel momento stesso in cui la si assume come referente obbligato.<sup>187</sup>

La mentalità artistica manierista, scissa tra imitazione dei modelli e ansia di rinnovamento, trova il suo massimo rappresentante in Torquato Tasso, profondo innovatore della tradizione poetica. In linea con le tendenze appena esposte, nella sua opera «sembra deflagrare il senso della misura così accortamente ricercato dai lirici e dai poeti del primo Rinascimento».<sup>188</sup> Non vi appaiono novità sul piano strettamente metrico; invece il piano retorico, assieme a quello sintattico, è profondamente rinnovato. Tipico dei sonetti del Tasso è l'uso frequente dell'*enjambement*, dovuto anche alla complessità della sintassi. Anche il piano tematico è mutato rispetto al petrarchismo. La poesia tassiana manifesta appieno quel tratto del manierismo che sarà tipico anche del barocco: l'eccesso. I materiali della tradizione vengono riutilizzati da lui in accostamenti inediti e persino morbosi.

Un sonetto barocco assai particolare di Paolo Abriani (1607-1669), *La bella tartagliante*, è un esempio di quel che accade quando un procedimento stilistico viene portato fino all'eccesso:

— Mio co-co-cor, mio ben, mia pu-pupilla,  
s'io mi-mi-miro il tuo be-bel vi-viso,  
se-se-sentomi il sen co-co-conquiso,

---

<sup>186</sup> A. BATTISTINI, *La cultura del Barocco*, in *Storia della letteratura italiana*, Salerno Editrice, Roma 1996-2002, vol. IV, *Il primo Cinquecento*, Salerno Editrice, Roma 1996, p. 497.

<sup>187</sup> R. FEDI, *Torquato Tasso*, in *Storia della letteratura italiana*, Salerno Editrice, Roma 1996-2002, vol. V, *La fine del Cinquecento e il Seicento*, Salerno Editrice, Roma 1997, p. 313.

<sup>188</sup> *Ivi*, p. 312.

pe-per l'ardor, che da te-te sfavilla;

ma tu-tu-tu non hai sci-sci-scintilla  
d'amor e stai da-da-da me diviso,  
e avendo in te-te-te il pa-paradiso,  
di gio-gioia mi nieghi anco una stilla.

S'ogni mia po-potenza a te si diede,  
s'hai di me-me la mo-mo-monarchia,  
pe-pe-perché mi nieghi egual mercede? —

Così, d'amor ardendo in fiamma ria,  
qualche segno maggior della mia fede  
tartagliando chiedea la bella mia.

Il 'balbettare' della donna produce sillabe apparentemente eccedenti, che però rientrano perfettamente nello schema metrico e permettono di produrre endecasillabi regolari. Sembra che il poeta si sia preso gioco della figura dell'allitterazione, così spesso sfruttata nei sonetti da perdere, a volte, la sua pregnanza di significato. Ed ecco che in questo testo le sillabe allitteranti non aggiungono assolutamente nulla al significato delle parole; anzi, divertono (o irritano) il lettore rallentando la comprensione del testo.

### **2.2.5. Settecento e Ottocento: Neoclassicismo e Romanticismo**

Trascorsa l'epoca del Barocco, la scena letteraria viene occupata dall'accademia dell'Arcadia, e il gusto ritorna al classicismo. Le scelte poetiche cambiano di conseguenza. Il sonetto rimane il metro principe, ma il suo utilizzo cambia, soprattutto per quanto riguarda l'ambito retorico. Con la fine del gusto per la sorpresa finale, il sonetto riacquista l'equilibrio della struttura.

Quella tensione epigrammatica, così tipica del sonetto secentesco, che portava ad esaltarne la chiusa come momento risolutivo del dilemma o del paradosso prospettato in apertura, cede ora il passo ad una spiccata preferenza per l'equilibrio fra le parti strofiche, e ad un gusto narrativo e descrittivo libero dalla necessità di ricercare ad ogni costo l'arguzia concettosa volta a stupire.<sup>189</sup>

Il Settecento risulta dunque per il sonetto una grande stagione di rinnovamento, stavolta non in ambito tematico, bensì dal punto di vista metrico e strutturale. Avviene una sorta di ritorno al principio, al sonetto delle origini, con il suo amore per lo sperimentalismo e le forme complesse o ibride. Rodolfo Zucco, nel saggio *Il sonetto anacreontico*, cita come caso-limite uno «stravolgimento» del sonetto operato da Francesco Gritti nella sua favola *El Lovo e la Cicogna*. Quasi nulla in questo componimento ricorda ormai la forma originaria. Le quartine sono tre, a rima alternata, e ciascuna presenta un cambiamento di rime rispetto alla precedente; alle due terzine con rime tronche segue una coda di quattro versi, il secondo dei quali è un novenario. Il tutto si conclude con un distico a rima baciata, anch'essa tronca.<sup>190</sup>

In genere, tuttavia, lo sperimentalismo settecentesco riguarda l'uso nel sonetto di versi più brevi dell'endecasillabo, probabilmente per l'influsso del genere metrico dominante all'epoca, la canzonetta. I versi brevi possono essere inseriti in sovrannumero rispetto allo schema di base del sonetto, oppure formare tutto quanto il componimento. Con la prima modalità si creano sonetti di particolare eleganza. L'inserimento di versi brevi in sovrannumero caratterizza un componimento di Ferdinando Passerini da Spello che pare un ibrido fra il *sonetto rinterzato* e il sonetto a rime interne. Un quinario, che costituisce il primo emistichio del v. 1, viene ripetuto alla fine della seconda quartina, e analogamente dopo ogni terzina si ripete il primo emistichio del suo verso iniziale.

Similmente è costruito un sonetto di Giulio Cesare Grazini, con la differenza che l'emistichio iniziale della prima terzina viene ripetuto come un'eco alla fine di ciascuna delle terzine. Inoltre gli endecasillabi di questo sonetto (fatta eccezione per il primo verso di ogni strofa) sono *frottolati*, ovvero riprendono sotto accento di 4<sup>a</sup> la rima del

---

<sup>189</sup> A. L. BELLINA e C. CARUSO, *Oltre il Barocco: la fondazione dell'Arcadia. Zeno e Metastasio: la riforma del melodramma*, in *Storia della letteratura italiana*, Salerno Editrice, Roma 1996-2002, vol. VI, *Il Settecento*, Salerno Editrice, Roma 1998, p. 263.

<sup>190</sup> Cfr. R. ZUCCO, *Il sonetto anacreontico*, cit., p. 225.

verso precedente. Insomma, è un *sonetto incatenato* con una rima interna costituita da un quinario, sempre in rima con il verso precedente (eccezion fatta per il primo verso della prima quartina e il primo della prima terzina, che verranno ripresi alla fine delle quartine il primo e delle terzine il secondo), che realizza un tessuto di rimandi fonici di singolare intensità e abbondanza.

Tale gioco fonico non è fine a se stesso. L'insistita reiterazione delle rime e dei frammenti di verso crea nel lettore la sensazione di ripetizione malinconica di una felicità che è ormai un ricordo. L'espedito dell'eco fonico è anche sottilmente giustificato dalla situazione dell'io lirico. Egli si trova infatti fra le rupi, alle quali chiede esplicitamente di «fare eco» ai suoi pianti.

Io vo narrando alle sord'aure, a i venti  
I miei tormenti, e il fiero aspro comando,  
Che tiemmi in bando da' be' rai splendenti,  
E le mie ardenti pene intorno errando

Io vo narrando.

E rimembrando i dì lieti, e ridenti,  
Quando presenti avea i begli occhi, e quando  
Langua mirando (oh lieti giorni spenti!)  
Co' miei lamenti il duol, ch'io soffro amando,

Io vo narrando.

Voi, che m'udite infra i silenzi cupi,  
Foreste, e rupi, e fate eco ai miei pianti,  
E a' sospir tanti, il mio dolor ridite

Voi, che m'udite.

Voi tutti uscite, irti cinghiali, e lupi,  
D'antri, e dirupi, e per le selve erranti  
Gli urli sonanti a mie querele unite

Voi, che m'udite.<sup>191</sup>

Simili a questo sono anche i *Sonetti pastorali* di Luigi Fiacchi, che presentano nello schema rime interne in posizioni fisse, costituite da quinari o settenari e sottolineate dagli accenti (si tratta dunque ancora di una sorta di *sonetto incatenato*).

---

<sup>191</sup> Ivi, p. 227.

Il sonetto settecentesco può essere anche costituito da soli versi brevi, settenari o ottonari. Ciò si deve probabilmente all'influsso della canzonetta in settenari, ma anche all'esempio francese, dove l'*octosyllabe* era già usato nel sonetto nei due secoli precedenti. Il sonetto di ottonari, di argomento idilliaco-pastorale, nasce in seno all'accademia dell'*Arcadia* nel 1694, quando Carlo Errico Sanmartino legge il suo componimento intitolato appunto *Sonetto pastorale*. L'invenzione viene subito imitata da altri membri dell'accademia, e già nel 1697 P. Antonio Tommasi dà alle stampe i suoi *Sonetti anacreontici*, composti da ottonari con schema regolare (l'unica lieve irregolarità è l'uso di rime tronche). Carlo Innocenzo Frugoni sperimenta il sonetto di ottonari, qualche volta tronchi o sdruccioli. In seguito, nei volumi delle *Rime degli Arcadi*, si trovano anche sonetti di quinari o di settenari; la moda per i versi brevi si esaurirà solo verso la metà del secolo.

Paolo Rolli scrive in quest'epoca molti sonetti di ottonari, alcuni appartenenti al genere pastorale, altri inseriti nella raccolta di epigrammi *Marziale in Albion*: questi ultimi presentano variazioni allo schema, come ad esempio la ripartizione strofica del sonetto elisabettiano oppure l'uso di uno schema di rime inusuale (un esempio: ABAB CDCD EAB EAB). Questo poeta è più noto per un nuovo verso da lui creato, l'*endecasillabo rolliano*, che si presenta come un doppio quinario con il primo emistichio sdrucciolo e il secondo piano. Esso viene adottato da Rolli per imitare un verso latino, l'*endecasillabo falecio* catulliano. Nonostante l'accento sulla quarta sillaba, viene distinto dall'*endecasillabo italiano canonico* a causa dell'accento e della cesura fissi.<sup>192</sup> L'*endecasillabo rolliano* sarà adottato nel sonetto anche da Giuseppe Parini.

Inoltre, la passione del secolo per il melodramma produce forme ibride, per le quali l'uso del termine «sonetto» può essere ambiguo. Ad esempio, ricompare il *sonetto dialogato*, già praticato nel Duecento con una struttura rigidamente suddivisa in battute (una per verso o una per emistichio). Ora la scomposizione dei versi in battute di dialogo non segue regole fisse e avvicina il sonetto a un frammento di recitativo tipico del melodramma. In modo speculare, la forma sonetto influisce a volte sulla poesia per musica, cosicché alcune arie assumono una struttura para-sonettistica simile al sonetto anacreontico.<sup>193</sup> Un esempio che presenta entrambe le strutture appena citate è questo

---

<sup>192</sup> Cfr. P. G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, cit., pp. 202-203.

<sup>193</sup> Cfr. R. ZUCCO, *Il sonetto anacreontico*, cit., p. 244.

duetto dell'*Orfeo* di Rolli, che sarebbe un sonetto di quadrisillabi se non mancasse di un verso nelle terzine:

|                |                                                                                                   |
|----------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Aristeo:       | La pastorella<br>che m'innamora<br>è forse quella<br>ch'ami tu ancora.                            |
| Orfeo:         | La pastorella<br>che m'innamora<br>no, non fia quella<br>ch'ami te ancora.                        |
| Aristeo/Orfeo: | Chi più felice<br>di noi sarà?<br>Vaga Euridice,<br>il tuo bel labbro<br>deciderà. <sup>194</sup> |

Al periodo di passaggio fra il Neoclassicismo settecentesco e la nuova corrente del Romanticismo, che dominerà in Europa dai primissimi anni dell'Ottocento, appartiene l'autore di sonetti più celebre della letteratura italiana moderna: Ugo Foscolo. Egli è legato ancora alle forme del classicismo, che riempie di una materia nuova e romantica. A spingerlo verso la scelta del sonetto è da una parte la tradizione petrarchesca, dall'altra l'influenza del poeta settecentesco Vittorio Alfieri.

Il volume foscoliano di *Sonetti* si presenta come una ripresa del genere del canzoniere, sebbene il numero dei componimenti sia ridotto rispetto al modello di *Rerum vulgarium fragmenta*. Tale ipotesi di lettura trova conferma nelle considerazioni numerologiche legate alla scansione dell'anno solare. Se i componimenti del *Canzoniere* di Petrarca sono 365 come i giorni dell'anno, quelli foscoliani sono 12 come i mesi; in questa maniera il poeta si riallaccia anche al genere della collana di sonetti per il mese. Difficilmente potrebbe trattarsi di un caso, poiché abbiamo già osservato la costante attenzione di Foscolo al dato numerico riguardo ai 364 sonetti raccolti nei *Vestigi della storia del sonetto italiano*.

---

<sup>194</sup> Ivi, p. 245.

In un'epoca di incipiente romanticismo il sonetto è percepito come un metro arcaico, condannato a scomparire di fronte della nuova poesia ben più vigorosa e meno formalmente misurata. La scelta di utilizzarlo non è affatto banale e fa del Foscolo «l'ultimo dei classici»<sup>195</sup> della letteratura italiana, che padroneggia il patrimonio della tradizione in una maniera naturale e immediata preclusa ai poeti successivi.

Il Romanticismo vero e proprio, che in ambito italiano si usa far iniziare dal secondo decennio dell'Ottocento, non è propenso all'uso del sonetto. Le sue forme predilette sono altre: odi, inni, novelle in versi, ballate, romanze. I temi nazionali e popolari mal si conciliano con la tradizione alta del sonetto come con la sua propensione ad ardite sperimentazioni metriche. Si tende, viceversa, a semplificare le forme per raggiungere una maggiore evidenza e vigore nel dettato.

I poeti romantici più noti hanno composto pochi sonetti. Ma all'Ottocento appartiene anche Giuseppe Gioachino Belli, il poeta romanesco che ha lasciato un corpus di ben 2279 sonetti regolari. Anche un giovanissimo Leopardi, che in seguito prenderà le distanze da questa forma, è autore di una serie di cinque sonetti di ottonari, secondo il gusto settecentesco, raccolti nelle *Composizioni di G.L. per il saggio 1810* e recentemente ripubblicati nel volume «*Entro dipinta gabbia*».<sup>196</sup>

## 2.2.6. Tra Ottocento e Novecento: il Simbolismo e i suoi eredi

Fuori dall'Italia, dopo il 1848 e a cominciare dalla Francia, inizia la stagione del decadentismo, fenomeno che raggiunge vette altissime di qualità nella lirica e in particolare nel sonetto. Questa forma viene coltivata da Baudelaire, Verlaine e Rimbaud, e profondamente rinnovata nei temi e nella tessitura fonica. Gli eredi italiani del movimento – gli Scapigliati – leggono e conoscono personalmente i poeti francesi, ma il sonetto non si impone presso di loro con la stessa forza a causa proprio della sua lunga tradizione in Italia. Questi poeti scelgono di sottrarsi alla rigidità delle forme costituite, prediligendo viceversa forme inedite e sperimentali, adatte a esprimere la

---

<sup>195</sup> M. A. TERZOLI, *Tra neoclassicismo e romanticismo*, in *Storia della letteratura italiana*, Salerno Editrice, Roma 1996-2002, vol. VII, *Il primo Ottocento*, Salerno Editrice, Roma 1998, p. 409.

<sup>196</sup> G. LEOPARDI, «*Entro dipinta gabbia*». *Tutti gli scritti inediti, rari e editi 1809-1810 di Giacomo Leopardi*, a cura di M. Corti, Bompiani, Milano 1972.

nuova coscienza del tempo. Il loro è uno sforzo di «destrutturazione, sia in narrativa che in poesia, prima ancora che fondazione di nuovi linguaggi».<sup>197</sup>

Gli autori della Scapigliatura prediligono la letteratura in prosa, mentre i loro esiti poetici non sono sempre notevoli. Il loro scopo è *épater le bourgeois* piuttosto che raggiungere vette di lirismo. Fra i sonetti possiamo citare quelli di Giovanni Camerana, dei quali riportiamo un testo intitolato *Tenebre*, in cui è più manifesta che mai l'imitazione baudelairiana:

Costei è il nero fatto carne viva,  
Per l'alta ebbrezza nostra ed il tormento.  
Certo costei dal buio abbracciamento  
Degli uragani e della notte usciva.

Certo è nata costei, tigre lasciva,  
Cupa tigre dal passo ambiguo e lento,  
Quando, o Trinacria, te comprime il vento  
D'Africa, e strugge la gran vampa estiva.

Qual nome darti, o audace imperio, e muto  
Fascino delle chiome atre? Chi sei  
Tu, fatta d'ombra e fatta di velluto,

Come una bara?... Quale a saziarti  
Basterà, o tigre, fra i tripudi rei?  
O implacabile rea, quale a placarti?...<sup>198</sup>

Segnaliamo l'insistita anafora con *climax* (Costei... Certo costei... Certo è nata costei...) e gli audaci *enjambements*. Le rime sono assai tradizionali e trite, sebbene *muto* / *velluto* appaia una 'trovata' adatta alla sensibilità decadente. Ai ricordi simbolisti si affianca inaspettatamente Petrarca al v. 6 (dal *passo ambiguo e lento*).

---

<sup>197</sup> E. PACCAGNINI, *Dal Romanticismo al Decadentismo. La Scapigliatura*, in *Storia della letteratura italiana*, Salerno Editrice, Roma 1996-2002, vol. VIII, *Tra l'Otto e il Novecento*, Salerno Editrice, Roma 1999, p. 329.

<sup>198</sup> Web: [http://archive.org/stream/PoesieDiGiovanniCamerana/Camerana-Poesie\\_djvu.txt](http://archive.org/stream/PoesieDiGiovanniCamerana/Camerana-Poesie_djvu.txt). Consultazione del 5 novembre 2013.

L'eredità del simbolismo francese viene raccolta dai grandi poeti italiani come Pascoli e D'Annunzio in maniera assai più fertile degli scapigliati. Nelle loro mani il sonetto non acquista caratteri nuovi, ma riunisce in sé le migliori qualità della tradizione unitamente alla sensibilità decadente e simbolista. Abbiamo già visto come D'Annunzio si esprimeva su questa forma metrica dal punto di vista critico e teorico. Anche Giosuè Carducci pratica con assiduità il sonetto. Sono celebri soprattutto le sue sequenze: i tre sonetti di *Nel sesto centenario di Dante* (Levia Gravia, 1861) e i 12 sonetti di *Ça ira* (Rime nuove, 1906).

Sotto l'influenza di D'Annunzio e di Carducci, nell'ultimo decennio dell'Ottocento nuove forme di sonetto sono create da Gian Pietro Lucini: un sonetto caudato non canonico, con una coda formata da una quartina (in un solo caso, da un sestetto) di endecasillabi, oppure una sequenza di sonetti che presenta continuità sintattica fra i sonetti contigui. Di questo poeta, che fu anche uno dei primi fautori del verso libero in Italia, tratteremo più diffusamente nel capitolo dedicato al rapporto fra sonetto e metrica libera.

All'inizio del nuovo secolo l'interesse per il sonetto è ancora forte e favorisce l'illusione di una continuità rispetto all'epoca precedente. La storia novecentesca del sonetto è invece molto più difficile e dubbia che nei secoli precedenti; pertanto in questa sede non potremo percorrerla che per brevi cenni.<sup>199</sup> Anticipiamo qualche carattere generale dell'evoluzione del sonetto in questo secolo.

Parallelamente all'esperienza poetica europea, seppure con qualche ritardo, la sperimentazione poetica italiana del primo Novecento si caratterizza per una messa in discussione senza precedenti delle istituzioni formali ereditate dalla tradizione. Tale atteggiamento può manifestarsi con modalità diverse che vanno dal rifiuto totale della norma a una sua precisa ripresa. Beltrami evidenzia due linee opposte e complementari che nel loro intreccio caratterizzano l'esperienza metrica novecentesca: da un lato si pone il rifiuto del repertorio metrico tradizionale, dall'altro l'uso di una metrica allusiva ai ritmi istituzionali.

Come vedremo, per il sonetto la situazione è molto ambigua, poiché il rifiuto della metrica può esprimersi sia nella rinuncia a utilizzare la forma stessa, sia nella decisione

---

<sup>199</sup> Per una storia di autori e sonetti nel Novecento cfr. E. ESPOSITO, *Metrica e Poesia del Novecento*, FrancoAngeli, Milano 1992, pp. 130-158; soprattutto per la seconda metà del secolo cfr. anche N. TONELLI, *Aspetti del sonetto contemporaneo*, cit.

di trasformarla in vari modi, anche attraverso l'uso del verso libero. D'altro canto, l'allusione ai ritmi e ai metri istituzionali, almeno nel caso del sonetto, non è mai 'innocente' e priva di una volontà di revisione e trasformazione. I contorni delle due linee riguardo a questa forma metrica sono dunque più che mai sfumati.

Le due tendenze possono anche incrociarsi, come quando l'uso della metrica regolare diviene quasi uno strumento per attuare una 'implosione' del metro, che si distrugge dall'interno. Secondo Guglielmo Aprile, nel panorama crepuscolare si profila un tipo di attacco alla metrica regolare differente da quello più esplicito professato dai versoliberisti:

Si tratta di una più sotterranea, manieristica azione di sabotaggio della tradizione giunta alla sclerosi storica, che si compie non nel rifiuto ma nella ripresa delle sue forme più inflazionate e ordinarie, prima fra tutte quella del sonetto, ma in chiave problematica e paradossale, [...] allo scopo di rivelare, attraverso un'interpretazione assolutamente atipica e originale delle loro fondamentali strutture compositive, la sempre più evidente insufficienza di ogni modalità di scrittura poetica a impianto chiuso, a confronto con le moderne inquietudini della sensibilità.<sup>200</sup>

I crepuscolari, eredi anch'essi del simbolismo, amano nei poeti francesi (tra cui vi sono sicuramente i già citati Baudelaire e Verlaine, ma anche Maurice Maeterlinck, Georges Rodenbach, Francis Jammes e Albert Samain) il fecondo conflitto fra l'apparente rispetto delle costruzioni metriche tradizionali e la loro revisione critica.<sup>201</sup> Come diretta imitazione dei francesi possiamo citare un virtuosistico sonetto di bisillabi, composto dal poeta milanese Gustavo Botta (1880-1948), che deriva probabilmente dai sonetti bisillabici e monosillabici di Arthur Rimbaud. Anche Camillo Sbarbaro, che in seguito abbandonerà la rima, in *Resine* (1911) predilige il sonetto.

Gli esiti sonettistici più felici nel campo crepuscolare sono probabilmente quelli di Sergio Corazzini. I suoi sonetti (e in particolare *La leggenda delle stelle*, 1904) manifestano una spiccata tendenza alla paratassi e il ricorso a forti *enjambement*. Queste

---

<sup>200</sup> G. APRILE, *Il 'Sonetto capovolto' di Nino Oxilia e la crisi primo-novecentesca delle forme metriche tradizionali*, in "Studi e problemi di critica testuale", n. 69 (2004), pp. 138-139.

<sup>201</sup> Cfr. M. GUGLIEMINETTI, *Poeti, scrittori e movimenti culturali del primo Novecento*, in *Storia della letteratura italiana*, Salerno Editrice, Roma 1996-2002, vol. VIII, *Tra l'Otto e il Novecento*, Salerno Editrice, Roma 1999, p. 1035.

scelte, secondo Marazzini, derivano da *Myrica* di Pascoli e portano a compimento una «eversione metrica realizzata per via sintattica, all'interno di schemi apparentemente tradizionali».<sup>202</sup> La struttura del sonetto è tanto indebolita dalla sintassi frantumata e dall'abbondanza di ripetizioni ed esclamazioni da risultare poco percettibile.

Le innovazioni metriche primonovecentesche al sonetto non sono massicce come ci si potrebbe aspettare. Tra le novità assolute si possono citare i «sonetti capovolti» di Nino Oxilia, caratterizzati da un'inversione dell'ordine che pone le terzine prima delle quartine. Aprile interpreta questo «sconvolgente assetto»<sup>203</sup> come «un'eco di quel primo, inesorabile terremoto che avrebbe presto travolto, o violentemente trasformato [...], le forme più tipiche dell'esercizio poetico a impianto chiuso».<sup>204</sup> La portata dell'eversione metrica oxiliana potrebbe però essere ridimensionata, dal momento che la sperimentazione mantiene le caratteristiche principali del sonetto come l'endecasillabo, le rime quasi sempre perfette e perfino la scansione sintattica e retorica che distingue le quartine dalle terzine. Oxilia introduce qualche variante nello schema delle rime delle quartine, restando però sempre nel solco della tradizione. D'altronde, una tale dislocazione è fatto raro ma non unico: Mengaldo riporta un «criptosonetto» di Ungaretti, *Tutto ho perduto*, che presenta una sequenza strofica sequenza terzina-quartina-terzina-quartina,<sup>205</sup> e Lavezzi cita un sonetto di Dario Bellezza, *Non sono capace di solenni peccati*, con la sequenza quartina-terzina-terzina-quartina.<sup>206</sup>

Per quanto riguarda il sonetto capovolto vero e proprio, Oxilia può essersi ispirato all'esperienza di Verlaine; già prima di lui questa forma era stata importata nella poesia italiana da Paolo Buzzi, restando inedita. In *Romanze in Re Minore* (1902) si trova infatti un sonetto minore, di settenari, capovolto secondo lo schema aba, bab, cdcd, cdcd (lirica LXXIII).<sup>207</sup> I componimenti scritti in quegli anni saranno editi solo parzialmente e assai più tardi nel volume *Bel canto* (1916), ma ciò non esclude *a priori* una loro conoscenza da parte di Oxilia.

---

<sup>202</sup> C. MARAZZINI, *Revisione ed eversione metrica*, cit., p. 197.

<sup>203</sup> G. APRILE, *Il 'Sonetto capovolto' di Nino Oxilia*, cit., p. 142.

<sup>204</sup> *Ivi*, p. 144.

<sup>205</sup> P. V. MENGALDO, *Questioni metriche novecentesche*, in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino 1991, p. 51.

<sup>206</sup> P. GIOVANNETTI e G. LAVEZZI, *La metrica italiana contemporanea*, cit., p. 150.

<sup>207</sup> Cfr. P. GIOVANNETTI, *Metrica del verso libero italiano (1888-1916)*, Marcos y Marcos, Milano 1994, p. 44.

Un valore positivo del suo esperimento è semmai lo sforzo di piegare la forma sonetto all'espressione di un nuovo sentimento della natura. I sonetti capovolti e connessi l'uno all'altro formano una struttura ad anello, virtualmente infinita, che rappresenta metaforicamente il flusso ininterrotto della vita nella natura che costituisce l'argomento del componimento.<sup>208</sup>

Veri e propri poemi di sonetti furono, negli stessi decenni, *Calliope* di Francesco Chiesa (1903-1907) e *Il randagio* di Francesco Pastonchi (1921).

### 2.2.7. Gli esiti più recenti

Il sonetto resiste al progressivo distanziamento dalla tradizione che caratterizza la poesia italiana del Novecento, la quale predilige strutture più libere e mosse. Solo per un breve periodo al sonetto vengono preferiti gli squilibri formali del futurismo e la libertà estrema della poesia bellica espressionista di Ungaretti e Rebora. Il sonetto all'epoca era anche inflazionato dal suo uso nel simbolismo e nel decadentismo, soprattutto nell'opera dannunziana. Ma già l'ermetismo recupera questa forma, che anche nei decenni successivi continua a esercitare un certo fascino sui poeti. La sua presenza è costante fino ai primi anni del Duemila.

Il sonetto novecentesco in generale manifesta una discreta adesione alla forma canonica. Anche in assenza di un titolo metrico, rimane riconoscibile per le sue caratteristiche metrico-formali: il numero di versi, lo schema delle rime o assonanze, la scansione sintattica e retorica. Così Avalle ritiene un sonetto il componimento di Montale *Gli orecchini*, privo di una suddivisione substrofica. Esso presenta quattordici versi allusivi del sonetto elisabettiano (con schema ABABCDCEFEFGG), con alcune rime ipermetre e altre sostituite da assonanze o consonanze. Le sue caratteristiche sono insomma assai simili a quelle di *Falso sonetto* di Franco Fortini, che formalmente disattende il proprio titolo, rivelandosi niente affatto falso: è composto di endecasillabi perfetti, le assonanze occupano il posto delle rime e l'unica irregolarità dello schema consiste nel cambiamento delle rime tra la prima e la seconda quartina.

---

<sup>208</sup> Cfr. E. ILLARIONOVA, «...E per l'identità che è tra il fluire...»: la fusione con la natura nei 'sonetti capovolti' di Nino Oxilia, in "Elephant&Castle", *Le emozioni*, a cura di R. Antoniani (settembre 2014), pp. 5-20.

Fra i poeti novecenteschi che maggiormente praticano il sonetto vi sono Giorgio Caproni, Giovanni Raboni, Luciano Erba, Andrea Zanzotto, Edoardo Sanguineti. Tutti costoro introducono nello schema canonico variazioni notevoli rispetto alla tradizione precedente, andando ciascuno nella direzione che gli è più congeniale. Soffermiamoci solamente su un esempio, che rientra nella tendenza al «neometricismo» tipica degli anni Ottanta italiani: Raboni.

Il suo primo approccio a questa forma risale al 1967, ma è soprattutto dalla fine degli anni Ottanta e negli anni Novanta che egli la sceglie come forma poetica «privilegiata e quasi esclusiva».<sup>209</sup> Il percorso di avvicinamento al sonetto di Raboni è caratterizzato dalla scelta di tematiche amorose e dal rapporto giocoso e sperimentale con le forme metrico-ritmiche. Il sonetto diviene la forma prevalente nella raccolta *Ogni terzo pensiero* (1993). Al suo interno, la sezione *Sonetti d'infermità e convalescenza* costituisce persino un piccolo canzoniere con uno sviluppo anche narrativo (che segue il percorso dalla malattia alla guarigione), a riprova del fatto che la tradizionale strutturazione petrarchesca di una raccolta poetica non è tramontata e continua a legarsi di preferenza alla forma sonetto.

Sul versante dello sperimentalismo metrico, una caratteristica ‘eversiva’ dei sonetti di Raboni è rappresentata dal continuo uso di *enjambements*, anche a cavallo tra due strofe, e dalla scelta di versi brevi (soprattutto fra settenario e novenario). Rimane stabile tuttavia il fatto che per questo poeta il sonetto continui a essere una forma praticabile, le cui modulazioni ritmiche e sintattiche possono essere sfruttate per comunicare i nuovi significati del mondo contemporaneo.

Lasciando da parte per il momento la questione del neometricismo, bisogna tenere conto del fatto che il sonetto novecentesco rimane ben diverso da quello classico. Più libero, ha perso l’obbligo dell’endecasillabo e delle rime; può mutuare la struttura del sonetto elisabettiano, o non rispettare l’ordine usuale delle due quartine seguite da due terzine, o addirittura non mostrare alcun tipo di ordine (nel caso di testi scritti in un’unica strofa, senza stacchi tipografici).

D’altra parte, la decisione di ricorrere allo schema metrico del sonetto appare nel XX secolo come una scelta ‘marcata’, forte. È ben lontano il tempo in cui Leopardi

---

<sup>209</sup> F. MAGRO, *Poesia in forma di prigionia*, cit., p. 211.

disprezzava «il sonetto tanto divulgato in Italia sino a diventare uno schema di comodo per un qualsiasi rimatore».<sup>210</sup> Ora il sonetto è una scelta difficile e non banale, allusiva di un sistema metrico e retorico che non è più il nostro. Nel Novecento la versificazione libera è divenuta la norma poetica, pertanto l'uso delle forme tradizionali è inevitabilmente cauto, distanziato e critico. Non più «strumento neutro, 'trasparente' rispetto al discorso»,<sup>211</sup> la forma metrica tradizionale è ora un gesto che richiama l'attenzione sulle proprietà letterarie del testo, in modo serio o parodico. Il sonetto novecentesco non è dunque tanto una riproposta del sonetto classico italiano quanto una sfida lanciata alle aspettative del lettore contemporaneo, abituato a forme libere. Nello stesso tempo esso lancia anche una sfida (o almeno strizza un occhio) alla forma tradizionale del sonetto e ai poeti che la praticarono.

Concludiamo con un testo nel quale lo sperimentalismo novecentesco pare giunto al suo apice: il *Sonetto Vicentino* di Edoardo Sanguineti, datato 22 aprile 2010. Questo testo, a schema ABAB CDC DCE BABA (con la rima E allitterante rispetto a D), presenta una struttura a doppio acrostico: all'interno di ogni verso le parole iniziano tutte con la stessa lettera, e queste lettere – che sono dunque anche le lettere iniziali dei versi – formano due volte la parola «Vicenza», prima scritta nell'ordine consueto (da sinistra a destra, cioè nell'acrostico dall'alto in basso) e poi allo specchio (dal basso verso l'alto).

Vasti versi virili, vitalmente  
In invidiate, in innocenti imprese,  
Cozzano con colonne, caldamente  
Ezzeliniane, evidenziate, estese:

Nei nodi nuovi, nei nobili nani  
Zoppicanti, zaffate zolforose  
Apprendono amaretti astati, arcani:

Asparagi ad Andrea, acque amorose  
Zeno, zone zittite, zafferani,  
Novellatrici newage, ninnolone:

<sup>210</sup> M. FUBINI, *Metrica e poesia*, cit., p. 95.

<sup>211</sup> P. G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, cit., p. 141.

Ecco eunomie, endemonicamente  
Cangrandesche, criptoportici, chiese  
Incantate, ieromanticamente:  
Vedo vicus, virtù vespaiolese.<sup>212</sup>

---

<sup>212</sup> E. SANGUINETI, *Sonetto vicentino*, in "Poetiche", n. 1 (2010), p. 27.

## 2.3. La cultura letteraria russa e l'introduzione del sonetto

Il sonetto, nato in Italia nel Duecento, arriva in Russia solamente cinque secoli dopo, all'inizio del Settecento. Un tale 'ritardo' non è dovuto all'assenza di una cultura letteraria, bensì alla sua specificità. Diversamente da quanto accade nelle altre culture europee medievali e moderne, la letteratura russa colta delle origini è infatti composta in prosa ritmica e non in versi. Di conseguenza, forme liriche come il sonetto non vi possono trovare spazio. È necessaria un'autentica rivoluzione letteraria, prima che possa comparire il primo sonetto in lingua russa.

### 2.3.1. La letteratura russa arcaica e la prima occidentalizzazione

Con il termine di «letteratura russa antica» si usa indicare complessivamente l'attività letteraria di un'epoca assai lunga (dal XI al XVII secolo) e di un territorio di enorme estensione, in parte coperto politicamente dalla Rus' di Kiev, poi dalla Moscovia e infine dall'Impero russo. Tutta questa distesa di territori viene definita, nella terminologia romantica, *Slavia*. Ne hanno fatto parte popolazioni con culture e usi letterari assai diversi, che oggi hanno formato la Russia, l'Ucraina e la Bielorussia (Slavia orientale), la Polonia, la Slovacchia e la Repubblica Ceca (Slavia occidentale), la Slovenia, la Croazia, la Serbia, la Macedonia e la Bulgaria (Slavia meridionale). Lo sviluppo delle civiltà letterarie slave è un processo lungo e complesso, del quale non possiamo occuparci. Ciò che ci interessa è mettere in evidenza alcune sue peculiarità in relazione ai concetti di *prosa* e *verso*, di *lirica* e di *poesia*.<sup>213</sup>

Fino al Seicento nella cultura letteraria slava mancava la distinzione tra *prosa* e *verso*. Non assimilabile a tale distinzione europea, ma altrettanto importante, era l'opposizione fra *testo cantato* (categoria estremamente ampia che comprende fenomeni

---

<sup>213</sup> Per le informazioni su questo periodo si rimanda necessariamente a *Storia della civiltà letteraria russa*, diretta da M. Colucci e R. Picchio, in 2 voll., UTET, Torino 1997, vol. I *Dalle origini alla fine dell'Ottocento*, in particolare parte I, *La letteratura della Rus' medievale* e parte II, *La letteratura della Moscovia*. Sulla letteratura russa arcaica, in relazione in particolare allo sviluppo della poesia e della prosa, cfr. anche O. I. FEDOTOV, *Osnovy russkogo stichosloženija. Teoria i istorija russkogo sticha*, in 2 voll., Flinta: Nauka, Moskva 2002, vol. 1, *Metrika i ritmika*, in particolare parte II, capitolo 2 (*Fol'klornye i literaturnye korni russkogo sticha*), pp. 53-157.

per il resto diversissimi, come le canzoni popolari e le opere liturgiche) e *testo detto* (categoria nella quale rientrano a sua volta fenomeni assai diversi come i documenti d'affari e le forme poetiche folcloriche di tipo declamatorio, e poi anche l'«intreccio di parole» retorico dei secoli XIV-XV, *pletenie sloves*). Esisteva anche una distinzione, non sovrapponibile ma incrociabile alla precedente, fra letteratura colta (*knižnaja slovesnost'*, letteralmente «letteratura libresca») e letteratura popolare.<sup>214</sup> Gli elementi ritmicamente marcati, protometrici, non erano riconducibili unicamente a quella che si sarebbe poi evoluta come poesia né a quella che sarebbe divenuta prosa. La presenza di fattori definibili come protopoetici era infatti determinata dal contenuto semantico ed emozionale di ogni opera concreta, e non dall'appartenenza di questa opera a un determinato genere.

Non si distingueva tra prosa e verso anche a causa dell'assenza, parallela, del genere lirico. Dmitrij Lichačëv parla di un «divieto medievale della lirica amorosa»,<sup>215</sup> ma più che di un divieto si tratta di un'incompatibilità culturale. Il medioevo russo, infatti, non conosce poesie scritte. La lirica si esprime nelle canzoni popolari, prive di autore e dunque di una sensibilità individuale; mentre la letteratura scritta si compone prevalentemente di opere di carattere religioso. In esse l'autore attribuisce a Dio la paternità della sua opera, riconoscendo la propria funzione di semplice intermediario che in quanto tale doveva restare anonimo:

lo scrittore non era un “autore” nel senso moderno del termine, ma un “redattore”.  
Suo compito era di fissare per iscritto quanto la comunità riteneva utile trasmettere  
ad altri cristiani, sia nel presente che nel futuro.<sup>216</sup>

A ciò è evidentemente legato il proposito di ‘dire il vero’ nelle opere, cioè il divieto della *fictio* letteraria. Anche gli artifici retorici sono «riprovati e rifuggiti come lusinghe

<sup>214</sup> Su questo argomento cfr. M. L. GASPAROV, *Očerki istorii russkogo sticha. Metrika, ritmika, rifma, strofika*, Nauka, Moskva 1984, p. 19.

<sup>215</sup> D. S. LICAČEV, G. P. MAKOGONENKO (a cura di), *Istorija russkoj literatury*, Nauka, Leningrad 1980, vol. 1, *Drevnerusskaja literatura. Literatura XVIII veka*, , p. 408: «средневековый запрет на любовную тему».

<sup>216</sup> R. PICCHIO, *Tradizione russa antica e tradizione slava ortodossa*, in *Storia della civiltà letteraria russa*, diretta da M. Colucci e R. Picchio, in 2 voll., UTET, Torino 1997, vol. I, *Dalle origini alla fine dell'Ottocento*, p. 14.

del diavolo»,<sup>217</sup> perché legati all'eredità dei filosofi e dei retori pagani, dunque inadatti agli scrittori cristiani. Persino gli autori della corrente di *pletenie sloves* dichiarano programmaticamente nelle loro opere di non avere conoscenze filosofiche e retoriche e di rifuggire dagli artifici, sebbene la pratica dei loro studi e della loro scrittura confutasse tali dichiarazioni.<sup>218</sup>

Questo non significa che gli artifici non esistano; non sono tuttavia tipici né solo della prosa né solo della poesia. Nei passi di maggiore pregnanza lirica le opere antiche si lasciano spesso scindere in strutture isocoliche simili a versi, come è stato dimostrato dallo slavista Riccardo Picchio, e ospitano effetti retorici, tra cui la rima (per lo più una *rima verbale*). Ecco perché si rivela utile, in assenza di poesia in versi, cercare le radici e persino i prototipi della nuova versificazione nella prosa antica.

Nei Seicento la società russa si trasforma grazie a una prima laicizzazione: la capacità di leggere e scrivere non è ora appannaggio solo dei religiosi, ma anche di mercanti e funzionari; la letteratura non è più relegata nell'ambito ecclesiastico. Con l'inizio della conquista della Siberia, e dunque l'espansione verso Oriente, da un lato e l'inserimento dei Romanov nel novero dei sovrani europei dall'altro, Mosca diviene un centro diplomatico internazionale. I contatti con l'Europa favoriscono l'occidentalizzazione della cultura russa in generale e della cultura letteraria in particolare:

Cadono i divieti e perdono prestigio non pochi modelli tradizionali, mentre si apre il campo a tecniche e a convenzioni mutate dalla teoria e dalla didattica letteraria occidentale. Nelle regioni orientali della vecchia Slavia ortodossa, dove per secoli non si era scritto in versi, si producono ora migliaia di pagine in poesia, tecnicamente simili a quelle composte dal Portogallo alla Polonia. Si formano i prototipi della lirica, dell'ode, della satira, della narrativa profana e persino del teatro.<sup>219</sup>

---

<sup>217</sup> R. PICCHIO, *La tradizione isocolica e il formarsi della versificazione russa*, in ID., *Letteratura della Slavia ortodossa (IX-XVIII sec.)*, Edizioni Dedalo, Bari 1991, p. 358.

<sup>218</sup> Per un esempio eloquente cfr. O. I. FEDOTOV, *Osnovy russkogo stichosloženija*, cit., pp. 117-126 sulle dichiarazioni di Epifanio il Saggio nella sua opera *Žitie svjatago Stefana Permskago* [Vita di s. Stefano di Perm'].

<sup>219</sup> R. PICCHIO, *Osservazioni sulla nuova retorica e sulla «prima occidentalizzazione» delle lettere russe nel XVII secolo*, in ID., *Letteratura della Slavia ortodossa*, cit., p. 460.

Si compie così quella che Picchio definisce la «prima occidentalizzazione» della letteratura russa, per distinguerla dalla «seconda occidentalizzazione» che sarebbe avvenuta poi nel Settecento. Infatti, nonostante Trediakovskij, Lomonosov e gli altri protagonisti di questa «seconda occidentalizzazione», in preda al pathos del rinnovamento ideologico, si proclamassero «iniziatori di una letteratura nuova, contrapposta [...] a quella della vecchia Russia»,<sup>220</sup> in realtà il sistema dei generi della Russia antica si era sgretolato ben prima che costoro lo rivoluzionassero.

Nel Seicento compaiono infatti i primi brani rimati, per definire i quali viene coniato un termine nuovo: «virši», versi. Poiché il concetto stesso è inesistente in lingua russa, il termine viene tratto dal polacco *wiersz*, che a sua volta deriva dal latino *versus*, come pure il «verso» italiano. Nei primi *virši* appaiono ancora le strutture isocoliche precedenti, che in seguito si perdono. Avanza invece la *rima nominale* che, secondo l'intuizione di Picchio, è un primo indizio del radicale cambiamento di orientamento, il segno di un'evoluzione assimilabile al passaggio dalla prosa alla poesia. I *virši* sono però ancora frasi di prosa concluse da una rima finale, senza altre caratteristiche poetiche strutturali.

In parallelo a questo principio di attività poetica si diffondono le prime retoriche, a partire dalla *Ritorika* [Retorica] del vescovo Makarij (1617-1619).

Gli utenti di quei manuali non solo imparavano le figure grammaticali e i tropi, le regole della versificazione e tanti altri artifici di cui, prima di allora, solevano diffidare i Russi ortodossamente timorati di Dio [...], ma anche accettavano l'autorità di Cicerone o Quintiliano, nonché le favole dei poeti, invece di attenersi alle sacre pagine dei testi rivelati: uno sconvolgimento di valori, se non proprio una «rivoluzione occidentalizzante».<sup>221</sup>

Le prime retoriche autoctone e le traduzioni dei trattati occidentali (eseguite, per lo più, dai maestri di scuola a scopi didattici) promuovono la conoscenza e l'uso di quegli artifici stilistici che prima erano condannati come *chitrosti* (letteralmente «astuzie») inadatte a una letteratura prodotta sull'esempio delle sacre scritture.

---

<sup>220</sup> Ivi, p. 450.

<sup>221</sup> R. PICCHIO, *Verso la formazione di un nuovo sistema letterario*, in *Storia della civiltà letteraria russa*, diretta da M. Colucci e R. Picchio, in 2 voll., UTET, Torino 1997, vol. I, *Dalle origini alla fine dell'Ottocento*, p. 188.

Un ruolo fondamentale svolgono le terre rutene, la *Respublica (Rzeczpospolita)* polacco-lituana, nelle quali fiorisce una cultura profondamente diversa da quella della Moscovia. Si tratta di un «umanesimo ruteno, nato in scuole e accademie ecclesiastiche spesso trilingui (ruteno-polacco-latino)». <sup>222</sup> In quelle zone gli ortodossi creano confraternite (*bratskie školy*), che si evolvono in collegi e poi in vere e proprie accademie capaci di competere con gli istituti ‘latini’, gesuitici. Grazie a maggiori contatti culturali viene meno la situazione di incomprensione e sospetto in cui gli slavi percepivano il latino come lingua pagana che voleva imporsi agli ortodossi. A subire le conseguenze di questo cambiamento di rotta è in primo luogo l’insegnamento scolastico: alcuni scolari slavi hanno la possibilità di frequentare scuole latine in diversi paesi europei. I letterati di questo periodo, come Simeon Polockij e Arsenij Grek, viaggiano per l’Europa e si inseriscono in contesti religiosi diversi (il secondo cambia persino più volte confessione religiosa).

La creazione di scuole analoghe in Moscovia diviene oggetto di lunghe discussioni, nelle quali i latinisti si scontrano con i fautori di un insegnamento fondato sul greco. Si opterà, infine, per una soluzione di compromesso con la fondazione, nel 1687, dell’Accademia slavo-greco-latina (*Slavjansko-greko-latinskaja Akademija*), che testimonia con ogni evidenza la fusione, nella cultura russa del tempo, di elementi eterogenei della cultura europea. Fra gli allievi di quest’accademia vi sarebbero stati Vasilij Trediakovskij e Michail Lomonosov. Così la prima occidentalizzazione poneva le fondamenta per la seconda.

### 2.3.2. La seconda occidentalizzazione

Gli anni compresi tra l’inizio del XVII secolo e gli anni Quaranta del XVIII secolo sono per la letteratura russa un periodo di intensa ricerca di un sistema di versificazione moderno. Gasparov evidenzia tre fasi distinte in questa lunga epoca di sperimentazione. In primo luogo si tentò di utilizzare per la lirica letteraria le forme tradizionali della letteratura russa antica. Queste forme erano tre: il verso liturgico delle preghiere (*molitvoslovnyj liturgičeskij stich*), il verso popolare delle canzoni (*narodnyj pesennyj*

---

<sup>222</sup> Ivi, p. 186.

*stich*) e il verso popolare parlato (*narodnyj govornoj stich*).<sup>223</sup> A differenza delle prime due, l'ultima variante era libera da stereotipi tematici o stilistici e dunque facilmente trasformabile per gli scopi della poesia colta.

Tale verso «parlato» o «declamato» (*govornoj*), definito da Kirill Taranovskij anche *skazovyj*, è un verso accentuativo folclorico utilizzato nelle forme, per lo più ritmate e rimate (in particolare a rima baciata),<sup>224</sup> della comunicazione orale scherzosa o incantatoria: proverbi, motti, formule magiche, indovinelli, scongiuri, sortilegi. «In questa forma, breve nelle dimensioni e spesso legata al gesto e all'intonazione della voce, era presente l'uso della rima, dell'allitterazione, di una specifica costruzione fonica del verso»:<sup>225</sup> tutti elementi che poi penetreranno nella poesia. Questo verso scherzoso viene anche chiamato *raěšnyj stich* dalla parola *raěk* che indica una scatola con quadretti mobili usata dai cantastorie popolari. È un verso accentuativo, le cui caratteristiche metriche sono state riassunte da Maria Chiara Pesenti:

il verso narrativo (*skazovyj* o *raěšnyj stich*), tipico delle composizioni popolari e dilettantesche [...] era caratterizzato da un numero libero di sillabe e da una rima tesa a suscitare un effetto comico-satirico; per comporre la rima esso prediligeva l'accostamento di parole simili nella forma, contrastanti nel significato.<sup>226</sup>

Dopo una prima fase nella quale il *raěšnyj stich* contribuisce alla definizione delle caratteristiche della nuova poesia colta, la seconda fase dello sperimentalismo metrico sceglie invece le misure metriche straniere. Esse appaiono più flessibili ancora del verso popolare, poiché non legate a un genere o un'intonazione prefissata da alcuna tradizione in lingua russa. Furono tentate tutte le forme di verso note: la metrica quantitativa su modello greco e latino, il verso sillabico polacco, il verso sillabotonico tedesco.

---

<sup>223</sup> M. L. GASPAROV, *Očerk istorii russkogo sticha*, cit., p. 21. Su queste forme cfr. K. TARANOVSKIJ, *Formy obščeslavjanskogo i cerkovnoslavjanskogo sticha v drevnerusskoj literature XI-XIII vv.*, in ID., *O poëzii i poëtike*, Jazyki russkoj kul'tury, Moskva 2000, pp. 257-273. Stefano Garzonio li definisce *recitativnyj stich* (verso recitativo), *pesennyj stich* (verso cantato) e *skazovyj stich* (verso parlato).

<sup>224</sup> Cfr. M. L. GASPAROV, *Russkij stich načala XX veka v kommentarijach*, Fortuna Limited, Moskva 2001, p. 155.

<sup>225</sup> S. GARZONIO, *Introduzione*, in *Antologia della poesia russa*, a cura di S. Garzonio e G. Carpi, La biblioteca di Repubblica, Roma 2004, pp. 12-13.

<sup>226</sup> M. C. PESENTI, *Arlecchino e Gaer nel teatro dilettantesco russo del Settecento. Contatti e intersezioni di un repertorio teatrale*, guerini scientifica, Milano 1996, p. 130.

Lavrentij Zizanij fu il primo a proporre, nel 1596,<sup>227</sup> l'introduzione nella letteratura russa della metrica quantitativa su modello antico. Suo allievo e seguace fu un intellettuale di maggiore fama, Meletij Smotrickij. Egli era un ruteno passato in seguito al servizio della Curia romana e divenuto celebre in quanto autore di un trattato intitolato *Grammatiki slavenskija pravil'noe syntagma* [Sintagma normativo di grammatica slavonica] (1618-1619), nel quale formula la sua proposta quantitativa. In lingua russa la lunghezza delle sillabe non costituisce un tratto distintivo, e pertanto i versi quantitativi non furono mai realmente usati nell'attività poetica seria. È probabile che sin dall'inizio fossero ideati come esercizio scolastico, e infatti furono a lungo praticati nelle scuole, sia nelle traduzioni dal greco sia nelle composizioni originali.

La metrica sillabica polacca è il primo sistema di versificazione europeo a influire effettivamente sulla cultura russa, dove è presente sicuramente almeno a partire dal Periodo dei Torbidi, nei primissimi anni del Seicento. Nonostante la lingua russa non sia adatta al sillabismo – in particolare, l'accento nelle parole russe non è fisso come in quelle polacche, pertanto il ritmo è più vario e la durata percepita delle sillabe non è uniforme – fino agli anni Quaranta del Settecento si scrivono versi sillabici. Il loro successo si deve soprattutto ad alcune personalità di spicco: in particolare a Simeon Polockij e Antioch Kantemir.

Simeon Polockij (nome monastico di Samuil Emel'janovič Sitnjanovicč-Petrovskij) era un bielorusso che aveva studiato a Kiev e poi insegnato in una confraternita della nativa Polock; vi incontrò lo zar Aleksej Michajlovič, in guerra con i Polacchi, e gli recitò alcune poesie. Produsse una tale impressione che fu invitato a Mosca e divenne un intellettuale potente, precettore di corte e maestro di poetica e retorica, nonché incaricato di elaborare un piano di educazione superiore che avrebbe portato alla fondazione dell'Accademia slavo-greco-latina.

Se Simeon Polockij è il primo cultore del verso sillabico, il suo continuatore è Antioch Kantemir, pensatore e uomo politico dell'epoca di Pietro, di Anna Ioannovna e di Elisabetta Petrovna, autore di celebri satire. Nella sua opera egli si ispira ai grandi modelli della tradizione classica (Orazio, Persio, Giovenale) e ai poeti francesi contemporanei che conosce durante un periodo di permanenza in Francia (Boileau, Régnier, La Bruyère, Voltaire). Il suo modello di sillabismo non è dunque più la poesia

---

<sup>227</sup> Cfr. O. I. FEDOTOV, *Osnovy russkogo stichosloženija*, cit., vol. 1, pp. 164-167.

polacca, ma quella francese. Le sue satire sono composte in alessandrini e corredate di ampie note dell'autore, redatte «per indicare le opere cui si era ispirato, fornire informazioni di carattere storico e d'attualità, illustrare i procedimenti poetici e linguistici utilizzati».<sup>228</sup> Il suo operare è dunque improntato a un neoclassicismo di stampo illuminista. Il rifiuto dello slavo ecclesiastico e il ricorso a una lingua prossima al parlato avvicinano Kantemir da un lato al progetto imperiale di Pietro il Grande, dall'altro alla successiva riforma del linguaggio poetico di Trediakovskij.

Infine, un'altra proposta maturò fra i precettori tedeschi giunti alla corte degli zar all'epoca di Pietro il Grande. Per meriti poetici sono noti in particolare due di questi: un «pastor» Glück e un «magister» Paus.<sup>229</sup> Essi introdussero alla corte russa l'abitudine tedesca di comporre versi encomiastici, e spesso tradussero i propri componimenti in russo. Nelle versioni tradotte usavano, come nell'originale tedesco, il verso sillabotonico germanico che era loro congeniale. Questa era la direzione nella quale il verso russo si sarebbe evoluto di lì a poco; ma l'esperimento di Glück e Paus rimase confinato alla poesia encomiastica di corte, poco o per nulla diffusa al di fuori della ristretta cerchia nobiliare.

Un problema della lirica russa che i tedeschi riuscirono invece a risolvere fu la mancanza di un lessico atto a esprimere sentimenti amorosi. Mancando fino ad allora la poesia lirica, era mancata anche tutta una classe lessicale. Di fatto, i primi a introdurre la lirica amorosa nel sistema dei generi poetici russi furono proprio questi tedeschi che poetavano in russo alla corte di Pietro il Grande. Oltre ai citati Glück e Paus vi era fra loro il ciambellano tedesco Wilhelm Mons, segretario e amante dell'imperatrice Caterina I, che fu probabilmente il primo lirico d'amore alla maniera occidentale nella letteratura russa. Nelle sue liriche fece la sua comparsa una nuova fraseologia d'amore, che la lingua russa non aveva mai conosciuto, espressa inoltre in uno stile moderno, ben diverso dallo slavo ecclesiastico.

La riforma sillabo-tonica proposta da Glück e Paus corrispondeva allo spirito della lingua russa, ma aveva bisogno di essere radicata nella cultura e nella letteratura russa.

---

<sup>228</sup> S. GARZONIO, *La codificazione delle regole letterarie*, in *Storia della civiltà letteraria russa*, diretta da M. Colucci e R. Picchio, in 2 voll., UTET, Torino 1997, vol. I, *Dalle origini alla fine dell'Ottocento*, p. 249.

<sup>229</sup> E. LO GATTO, *Storia della letteratura russa*, RCS Libri, Milano 2000, p. 118.

A realizzarla furono «tre corifei del classicismo russo»: <sup>230</sup> Vasilij Trediakovskij, Michail Lomonosov e Aleksandr Sumarokov.

Vasilij Kirillovič Trediakovskij, dopo gli studi nella nativa Astrachan' e a Mosca (presso l'Accademia slavo-greco-latina), fu inviato all'estero, come accadeva ai giovani promettenti del tempo. Passò quattro anni tra l'Aia, Parigi, Amburgo e l'Inghilterra, venendo a contatto con il pensiero illuminista europeo. Ritornato in Russia, divenne membro dell'Accademia delle Scienze e si impegnò a riformare la lingua, la versificazione e i generi letterari russi. La sua proposta fu formulata nel già citato *Nuovo e breve metodo per la composizione dei versi russi* e in particolare nella sua parte intitolata *Epistola ot rossijskija poëzii k Apollinu* [Epistola della poesia russa ad Apollo].

La sua proposta metrica va nella direzione di un verso sillabo-tonico. Basandosi sui modelli tradizionali del verso russo, Trediakovskij prima teorizzò e poi produsse versi di 11 e 13 sillabe con terminazione sempre femminile e andamento trocaico, cioè con accenti sulle sillabe dispari (rispettivamente, dunque, esametri trocaici con cesura sul 3° piede ed ettametri trocaici con cesura sul 4° piede). Il suo merito consiste principalmente nell'aver tentato di distribuire regolarmente gli accenti nel verso, creando una sorta di verso tonico profondamente legato alle proprietà ritmiche della lingua concreta. La sua proposta fu però in buona parte modificata dal nuovo intellettuale che avrebbe dominato a lungo tutta quanta la cultura russa: Michail (Michajlo) Vasil'evič Lomonosov.

Figlio di un pescatore, secondo la tradizione sarebbe giunto a piedi dalla regione di Cholmogory nel nord della Russia fino a Mosca, dove si fece ammettere sotto mentite spoglie all'elitaria Accademia slavo-greco-latina. Dopo aver compiuto studi di poetica, retorica, teologia e filosofia, nel 1736 si trasferì all'Accademia delle Scienze di Pietroburgo da dove fu mandato a perfezionarsi in Germania, a Marburgo e poi a Freiburg. Ritornato, nel 1739 egli inviò all'Accademia delle Scienze l'ode *Na vzjatie Chotina* [Per la conquista di Chotin] e l'opera teorica *Pis'mo o pravilach rossijskogo stichotvorstva* [Epistola sulle regole della versificazione russa]. Sia la pratica, sia la teoria mostrano chiaramente la novità dell'opera lomonosoviana dal punto di vista

---

<sup>230</sup> S. GARZONIO, *La codificazione delle regole letterarie*, in *Storia della civiltà letteraria russa*, diretta da M. Colucci e R. Picchio, in 2 voll., UTET, Torino 1997, vol. I, *Dalle origini alla fine dell'Ottocento*, p. 247.

prosodico, sintattico, fonico, stilistico, iconico e tematico. Il suo stile è caratterizzato da sontuosità e sonorità.

A differenza di Trediakovskij, Lomonosov predilige il ritmo giambico. Egli propone quattro metri possibili: giambo, anapesto, trocheo e dattilo (l'anfibraco sarà introdotto da Sumarokov). Di questi, i primi due sono considerati ascendenti, perché la tesi precede l'arsi, e dunque adatti a toni solenni ed eroici; mentre gli ultimi due, discendenti, sono adatti a composizioni di carattere lirico. I due metri ascendenti possono essere combinati nel medesimo verso, come anche i due metri discendenti, mentre è vietato abbinare in un verso un piede ascendente a un discendente (ad esempio, un giambo e un trocheo). Lomonosov ammette anche l'uso di rime sdruciole e tronche. In questa prima fase la sua proposta non contempla la presenza nel verso del pirrichio, cioè di un piede mancante di accenti. Tale scelta costringe a evitare le parole lunghe e rendeva il ritmo del verso uniforme e poco flessibile. Egli rivedrà questo punto della sua teoria in seguito al confronto con la pratica poetica di Aleksandr Sumarokov.

Un ruolo di primo piano fu svolto dalla gara poetica avvenuta nel 1743 tra Trediakovskij, Lomonosov e Sumarokov. I tre poeti pubblicarono insieme le loro parafrasi del salmo 143. Trediakovskij aveva scelto la tetrapodia trocaica, Lomonosov e Sumarokov quella giambica. In questa sede Trediakovskij rinunciò al rigido sillabismo, ammettendo l'alternanza di terminazioni di verso piane e tronche, mentre Lomonosov rinunciò al rigido tonismo, applicando il pirrichio.

Sumarokov si inserì anche nella discussione teorica sul verso, pubblicando nel 1748 due epistole: *O russkom jazyke* [Sulla lingua russa] e *O stichotvorstve* [Sulla maniera di fare i versi]. Egli si opponeva alla magniloquenza lomonosoviana, proponendo una maggiore chiarezza e semplicità nel linguaggio e nell'uso delle figure retoriche. In seguito avrebbe affermato le sue idee anche in sede pratica con alcune parodie divenute celebri, come *Ody vzdornye* [Odi insensate] degli anni Cinquanta e *Difiramv Pegasu* [Ditirambo a Pegaso] del 1766.

Sulla scorta delle proposte di Lomonosov e di Sumarokov, anche Trediakovskij rivide la propria teoria, cosicché il suo trattato successivo, *Sposob k složeniju rossijskich stichov* [Metodo per la composizione dei versi russi] del 1752, appare una sintesi del sillabotonismo russo. Trediakovskij ribadisce però anche in questa sede lo stretto legame del nuovo verso letterario con le tradizioni folcloriche.

### 2.3.3. Il primo sonetto russo

Fino a pochi anni fa si credeva che il primo sonetto in russo fosse stata la traduzione, eseguita da Vasilij Trediakovskij nel 1732, del sonetto di Jacques Vallée Des Barreaux *Grand Dieu, tes jugements sont remplis d'équité*. L'esistenza di un testo precedente è stata mostrata in un articolo del 2012 da Lev Berdnikov, studioso della letteratura del periodo petrino e autore di un'importante monografia sul sonetto russo delle origini, intitolata *Sčastlivyj Feniks. Očerki o russkom sonete i knižnoj kul'ture XVIII – načala XIX veka* [La Fenice fortunata. Appunti sul sonetto russo e la cultura libraria nel Settecento e all'inizio dell'Ottocento]. Si tratta di un sonetto encomiastico dedicato a Pietro I nel 1715 dal già citato precettore Johann Werner (russificato in: Vachromej) Paus (1670-1735) in occasione di una serie di eventi importanti avvenuti nell'ottobre dello stesso anno: la nascita del nipote dello zar, Pëtr Alekseevič (12 ottobre), la morte della madre del bambino (21 ottobre) e la nascita del figlio dello zar stesso, cui fu dato il nome di Pëtr Petrovič (26 ottobre). Il testo russo, datato 30 ottobre, era affiancato dalla sua versione tedesca.

Il sonetto encomiastico era diffuso tra i poeti di corte in Germania nel XVII secolo, e ai loro connazionali alla corte dello zar accadeva di produrre sonetti in tedesco dedicati a Pietro o a suo figlio, Aleksej Petrovič. In altri casi i sonetti venivano tradotti in russo con una sequenza di distici a rima baciata, mentre questo è il primo caso in cui il sonetto tedesco è stato tradotto mantenendo il metro.

Il sonetto di Paus si intitola *Posledovanie Rossijskich orlov. Sonnet* [La successione delle aquile russe. Sonetto]:

|                                      |                                               |
|--------------------------------------|-----------------------------------------------|
| [Превыспренный монарх!] Твой         | Altissimo monarca! Il tuo principe ereditario |
| кронпрінц не давно                   | di recente                                    |
| Орля подобного себе на свет поставил | Ha messo al mondo un'aquila simile a sé       |
| А кронпрінцессіну господь от нас     | Mentre il signore ha mandato via da noi la    |
| отправил                             | principessa ereditaria                        |
| Веселіе наше сим зело убавлено.      | La nostra allegrezza è da ciò assai ridotta.  |
| Ты оживляешь нас так безравнительно! | Tu ci rianimi in modo così impareggiabile!    |
| Еще орля дает, как бог тебя издравил | Ti concede un'altra aquila, come Dio ti ha    |
|                                      | rallegrato                                    |

|                                           |                                                   |
|-------------------------------------------|---------------------------------------------------|
| Луцину же твою тобою сим прославил        | E ha reso celebre con ciò te e la tua Lucina      |
| Царица Юно тем ночью светит зело.         | Ai quali Giunone illumina molto la notte.         |
| Воистинне реку: Нас небо милует,          | In verità dico: Il cielo ha pietà di noi,         |
| И кто от нас сего не исповедует!          | E chi di noi non lo crede!                        |
| Да бог велит сіе виденіе пребывати        | Faccia Iddio che questa visione rimanga           |
| Как нынешним и так последородным всем.    | Come ai contemporanei così a tutti i posteri.     |
| Да видят тех орлов вслед за родителем     | Che vedano quelle aquile, al seguito del          |
|                                           | genitore,                                         |
| В записки вышших звезд до бога возлетати. | Volare a gara tra le altissime stelle fino a Dio. |

Il sonetto consiste di 14 versi alessandrini, eccezion fatta per il v. 1, di sole 6 sillabe (dunque un emistichio, a cui sono da aggiungersi le 6 sillabe della dedica che abbiamo racchiuso fra parentesi quadre e che Berdnikov, invece, non inserisce nel testo). Lo schema delle rime è abbastanza usuale, aBBa aBBa ccD eeD (indichiamo – come faremo anche in seguito secondo l’uso degli studi letterari russi – con lettere minuscole i versi con terminazione ‘maschile’, ovvero tronca, e con lettere maiuscole i versi con terminazione ‘femminile’, ovvero piana). Questo schema viene definito da Michail Gasparov «francese».<sup>231</sup>

Le rime sono inesatte secondo le leggi della versificazione russa del XVIII secolo, poiché sono presenti rime maschili aperte (cioè terminanti in vocale) senza coincidenza della consonante che precede la vocale accentata: *bezravnitel’no* – *zelo*. Inoltre, con una certa regolarità Paus basa la rima sulla sillaba finale atona delle parole che porta soltanto un accento secondario (ne siamo certi, poiché nell’originale manoscritto l’autore ha segnato gli accenti). Questo fatto è stato spiegato da Gasparov relativamente ad altri testi coevi:

Il motivo di un simile trattamento della costante sta nel fatto che Glück e Paus trasferiscono sul materiale russo le abitudini della loro versificazione nativa tedesca: nella lingua tedesca le terminazioni dattiliche delle parole portano di solito un accento secondario (Nebenton), tanto forte da poter rimare con un accento primario.<sup>232</sup>

<sup>231</sup> M. L. GASPAROV, *Očerki istorii russkogo sticha*, cit., p. 100.

<sup>232</sup> Ivi, p. 45: «Причина такой трактовки константы в том, что Глюк и Паус переносят на русский материал навыки своего родного немецкого стихосложения: в немецком языке дактилические

Si nota la massiccia presenza delle rime grammaticali verbali, successivamente evitate nella poesia: qui esse costituiscono una delle rime delle quartine e due di quelle delle terzine, in totale quindi 3 gruppi rimici sui 5 presenti.

Gli alessandrini di Paus sono giambici, come nella tradizione francese da cui deriva questa misura di verso e nella tradizione tedesca successiva. La cesura segue la regola tedesca: l'ultimo accento del primo emistichio può cadere su una sillaba dotata di accento primario o su una desinenza, che viene a portare un accento secondario. All'orecchio russo il primo caso suona come cesura maschile, il secondo come cesura dattilica. La prima è molto più frequente (sebbene in più versi l'ultimo accento cada su una parola di scarso peso semantico: *sim*, *nas*, *tak*, e perciò questi casi potrebbero essere assimilati ai casi con cesura dattilica), la seconda si trova solo nei vv. 2 e 3. L'incidenza di cesure dattiliche appare molto simile a quella che si avrà nell'alessandrino russo del Settecento.<sup>233</sup> Si conferma dunque l'opinione di Berdnikov: il maestro tedesco «poteva benissimo aspirare al ruolo di fondatore della sillabo-tonica russa»,<sup>234</sup> ruolo poi effettivamente occupato da Vasilij Trediakovskij.

Berdnikov afferma l'importanza dell'attività culturale di Paus, il quale ha introdotto nella pratica letteraria russa – oltre al sonetto – ben 70 forme strofiche e generi poetici della versificazione tedesca: ode, iscrizione, elegia, epigramma, epitalamio, canzone, inno ecc. Tutti questi erano da lui composti su commissione.

In questa sua attività il precettore e poeta di corte si sforzava non solo di importare in Russia le forme metrico-ritmiche della versificazione tedesca, ma di adattare allo

---

окончания слов обычно несут второстепенное ударение (Nebenton), насколько сильное, что оно может рифмоваться с основным [...]». Cfr. anche prima, a pp. 44-45: «Обычно в стихе слова употребляются более короткие, и ударения следуют друг за другом более густо, чем в прозе: это нужно для того, чтобы ритм ударений ощущался лучше. Это наблюдается и в силлабическом стихе и в позднейшем силлабо-тоническом. [...] В их [Глюка и Пауса] стихах этой специфически-стиховой концентрации ударений нет, слова длиннее, густота ударений ближе к прозаической, чем в любом другом русском стихотворном тексте. Отсюда [...] пропуски ударений на сильных местах. [...] Самое яркое проявление такой облегченности стиха – пропуск ударения на последней стопе» [Di solito nel verso si usano parole più brevi, e gli accenti si susseguono più frequenti che nella prosa: lo si fa per far percepire meglio il ritmo degli accenti. Questo si osserva sia nel verso sillabico sia nel verso sillabo-tonico più tardo. [...] Nei loro [di Glück e Paus] versi manca questa concentrazione degli accenti specifica della poesia, le parole sono più lunghe, la frequenza degli accenti è più vicina a quella prosastica che in qualunque altro testo russo versificato. Di qui [...] l'omissione dell'accento in posizioni forti. [...] La manifestazione più evidente di tale alleggerimento del verso è l'omissione dell'accento sull'ultimo piede].

<sup>233</sup> Cfr. M. L. GASPAROV, *Očerki istorii russkogo sticha*, cit., pp. 78-79.

<sup>234</sup> L. BERDNIKOV, *Kto že byl avtorom pervogo russkogo soneta?*, in "Novyj bereg", n. 36 (2012): «вполне мог претендовать на роль основателя русской силлабо-тоники».

spirito della letteratura russa, di cui da tempo studiava i capolavori. Così egli utilizzava il lessico dello slavo ecclesiastico per innalzare lo stile del suo sonetto, mentre evitava, per quando possibile, i prestiti stranieri. Introduceva anche, probabilmente per compiacere Pietro che promuoveva l'uso della lingua semplice e piana, espressioni tipiche del russo parlato e popolare.

L'opera di Paus, tuttavia, «non costituì una tradizione e non trovò una continuazione nella poesia sonettistica russa del XVIII secolo».<sup>235</sup> Questo perché fino alla sua pubblicazione, avvenuta solo nel 1976 ad opera della filologa Galina Moiseeva, il sonetto era rimasto ignoto ai lettori russi, e il suo autore ebbe la triste sorte di essere del tutto scordato dagli studiosi e dai lettori, mentre le sue opere venivano citate e utilizzate senza riferimento all'autore. Anche Vasilij Trediakovskij, che conosceva Paus personalmente, non gli attribuì alcuna parte del merito della rivoluzione sillabotonica nella versificazione russa. Anzi, Trediakovskij affermò anche a più riprese di aver scritto il primo sonetto della letteratura russa, e probabilmente in buona fede: l'autografo di Paus era così difficile da decifrare che se pure lo avesse avuto sotto gli occhi, il letterato russo probabilmente non sarebbe riuscito a leggerlo.

Siamo costretti ad ammettere che il primo esperimento di sonetto in lingua russa non ebbe veramente alcun effetto sullo sviluppo di questo genere in Russia. Ma ciò non sminuisce affatto il talento di Johann Werner Paus. Forse non merita un riconoscimento il tentativo di questo tedesco russificato di rendere una forma di genere straniera vicina e familiare per i russi?!<sup>236</sup>

Il tentativo rimase senza conseguenze, ma la diffusione e l'apprezzamento del sonetto anche in Russia erano ormai questione di pochi decenni.

---

<sup>235</sup> *Ibidem*: «в русской сонетной поэзии XVIII века оно [это произведение] традиции не составило и продолжения не нашло».

<sup>236</sup> *Ibidem*: «Приходится признать, что первый опыт сонета на русском языке действительно никак не повлиял на развитие этого жанра в России. Но это несколько не умаляет таланта Иоганна-Вернера Паузе. Разве не заслуживает признания попытка этого обрусевшего немца сделать чужую жанровую форму своей, родной для россиян?!».

## 2.4. L'evoluzione delle forme russe del sonetto

Stefano Garzonio definisce Trediakovskij «il capofila di un nuovo indirizzo poetico e filologico che si ricollegava al classicismo europeo». <sup>237</sup> In primo luogo, con Trediakovskij dalla versificazione sillabica, innaturale per la lingua russa a causa dell'accento mobile delle sue parole, si passa a quella sillabo-tonica. In secondo luogo, egli introduce in Russia le forme metriche europee, innanzi tutto il sonetto. Proprio nel campo di questa forma si svolge la ricerca della maniera russa di versificare: abbiamo osservato come l'evoluzione delle teorie di Trediakovskij sia evidente nelle tre versioni della sua traduzione di *Grand Dieu, tes jugements sont remplis d'équité* di Des Barreaux e come la traduzione del medesimo sonetto compiuta da Sumarokov sia ritenuta poi esemplare da Deržavin. Il suo giudizio è quello dell'epoca successiva, per la quale la poesia di Trediakovskij appare troppo grave e inelegante. Il neoclassicismo russo, che si riallaccia al coevo esempio francese e vuole entrare immediatamente a pieno diritto nella cultura letteraria europea, predilige forme poetiche più lievi. Tra queste, il sonetto è destinato ad avere immediato successo.

### 2.4.1. Il Settecento

A metà del Settecento il sistema sillabo-tonico si è imposto senza più rivali nella letteratura russa. Ora possono svilupparsi anche le forme poetiche europee. Prima della seconda occidentalizzazione le forme strofiche erano praticamente inesistenti: oltre alla prosa ritmica e alle forme versificate popolari da *raëk* si potevano trovare componimenti in distici a rima baciata, ma poco o nulla di più. Ora la cultura russa accoglie il sistema strofico dominante nell'Europa del Settecento, e insieme a esso acquista il sistema di idee del classicismo francese.

La letteratura russa moderna si fonderà per lungo tempo «sulle basi classiche latine da una parte e sul classicismo francese tradizionale del secolo XVII dall'altra». <sup>238</sup> Il classicismo francese, nel suo esponente principale Boileau, aveva teorizzato l'uso di

---

<sup>237</sup> S. GARZONIO, *La codificazione delle regole letterarie*, cit., p. 255.

<sup>238</sup> E. LO GATTO, *Storia della letteratura russa*, cit., p. 110.

diverse forme metriche, tra cui il sonetto. Su questa forma, tuttavia, i poeti russi praticarono sin da subito una serie di sperimentazioni personali che li portarono a rifiutare la fissità tipica del classicismo francese per avvicinarsi piuttosto alla visione italiana, più libera, del sonetto. Così, ad esempio, i sonetti di Sumarokov testimoniano il suo tentativo di superare il «rigido razionalismo delle leggi estetiche»<sup>239</sup> del sonetto classicistico attraverso deviazioni di tipo metrico, tematico e stilistico. Dal punto di vista metrico si notano molti spostamenti di accenti, che rendono fluido lo schema ritmico dei versi; dal punto di vista stilistico e tematico si osserva una notevole varietà e l'inclusione di temi prima trascurati dalla poesia. Il testo più rappresentativo è una parodia dello stile trediakovskiano<sup>240</sup> che porta il titolo eloquente di *Sonet, naročno sočinënnij durnym skladom* [Sonetto composto di proposito in brutti versi]. La nota del poeta spiega il fine per il quale questo sonetto è stato ideato: «Per mostrare che se pure il pensiero è considerevole, i versi convenienti, le rime ricche, con una disposizione maldestra, rozza e innaturale tutto ciò non porterà all'autore alcun frutto, eccetto che la beffa».<sup>241</sup>

|                                                                                   |                                                                                              |
|-----------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------|
| Вид, богиня, твой всегда очень всем весь<br>нравный,                              | Il tuo aspetto, o dea, è sempre a tutti del tutto<br>piacevolissimo,                         |
| Уязвляет, оный бы ни увидел кто.                                                  | Colpisce, chiunque lo veda.                                                                  |
| Изо всех красот везде он всегда есть<br>славный,                                  | Tra tutte le bellezze ovunque è sempre celebre,                                              |
| Говорю без лести я предо всеми то.                                                | Dico ciò senza adulazione davanti a tutti.                                                   |
| Всяко се наряд твой есть весь<br>чистоприправный,                                 | Ogni tua veste è tutta bellamente ordinata,                                                  |
| А хотя же твой убор был бы и ничто,<br>Был, однак, бы на тебе злату он не равный, | Ma se pure il tuo addobbo fosse anche nullo,<br>Sarebbe, tuttavia, su di te non pari ad oro, |

<sup>240</sup> Cfr. O. FEDOTOV, *Sonet*, cit., p. 30.

|                                                                                         |                                                                                                            |
|-----------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Раз бы адаманта был драгоценней сто.                                                    | Sarebbe stato cento volte più prezioso del<br>diamante.                                                    |
| Ти покорный я слуга много и премного,<br>Пышно хоть одета ты иль хотя убого.            | A te io sono umile servo molto e moltissimo,<br>Che tu sia abbigliata sontuosamente oppure<br>miseramente. |
| Полюби же ты меня, ах! немного хоть.<br>Объяви, прекрасна бровь, о любви всей<br>прямо, | Amami dunque, ah! almeno un poco.<br>Dichiara, bel sopracciglio, tutto l'amore<br>direttamente,            |
| И на час ко мне хотя, о богиня, подь<br>Иль позволь прийти к себе поклониться<br>тамо.  | E anche per un'ora soltanto, o dea, vieni a me<br>O permetti di venire da te a inchinarmi.                 |

Si può notare che ad essere «rozza» e «innaturale» è soprattutto la sintassi del testo, che si contorce rendendo le frasi di difficile comprensione per imitare gli sforzi dei poeti di spostare le parole-rima a fine verso. Viene sbeffeggiato anche l'uso dei monosillabi in posizioni strategiche, tipicamente all'inizio degli emistichi (per fare trochei regolari, con l'accento sulla prima sillaba) e nella terminazione del primo emistichio e dei versi pari. Appare un *ach!* [ah!] esclamativo tipicamente usato per sopperire alla mancanza di una sillaba nel verso. Sumarokov inserisce altresì rime particolarmente banali come *kto* [chi], *to* [quello], *ničto* [niente] nelle quartine (tutti pronomi!) e *chot'* [sebbene] e *pod'* [vieni] (la prima è una particella grammaticale, dunque poco consigliabile come parola-rima nel periodo classicistico, la seconda l'imperativo di un verbo, dal suono del tutto prosaico). I tratti parodiati da Sumarokov sono comunemente attribuiti a Trediakovskij e criticati già dai contemporanei; ai poeti successivi, che ereditano un sistema metrico e un lessico poetico più ampi e più flessibili rispetto al novatore Trediakovskij, i suoi versi sembrano del tutto privi di grazia.

L'attività sonettistica di Sumarokov non si ferma a questo testo e spinge anche i giovani poeti della sua cerchia a utilizzare tale forma. Tra questi, Aleksej Andreevič Rževskij (1737-1804) compone uno sperimentale *Sonet ili madrigal Libere Sake, aktrice italianskogo vol'nogo teatra* [Sonetto o madrigale a Libera Sacco, attrice del libero teatro italiano] (1759),<sup>242</sup> con tutte rime piane a imitazione della versificazione

<sup>242</sup> Cfr. M. L. GASPAROV, *Očerki istorii russkogo sticha*, cit., p. 84. Una traduzione italiana di questo sonetto si trova in L. S. BOSCHIAN, *L'illuminismo e la steppa. Settecento russo*, Edizioni Studium, Roma 1994, p. 514.

italiana, ma in alessandrini giambici. Nell'Ottocento continuerà sulla strada dell'imitazione del verso italiano Stepan Petrovič Ševyrev, che pubblicherà nel 1831 un sonetto sillabico intitolato *Sonet italianskim razmerom* [Sonetto in misura italiana].<sup>243</sup>

Ma il campione del sonetto russo settecentesco rimane Rževskij, il quale scambia con Aleksej Vasil'evič Naryškin sonetti a rime obbligate, chiamati in Russia alla maniera francese *bouts-rimées*, «terminazioni rimate». Appartengono a Rževskij anche due autentici *tour de force*, sonetti in alessandrini giambici, i primi e i secondi emistichi dei quali, se letti in colonna, costituiscono due nuovi sonetti con significati opposti, mentre il sonetto letto integralmente rappresenta un punto di vista intermedio. Riportiamo il primo di questi due testi, datato 1761, dividendo per comodità di lettura ciascun verso in due gruppi in corrispondenza della rima al mezzo. I primi emistichi dichiarano odio per la destinataria, mentre i secondi (e il sonetto letto integralmente) le dichiarano amore:

|                                                        |                                              |
|--------------------------------------------------------|----------------------------------------------|
| Вовеки не пленюсь  красавицей иной;                    | Mai mi innamorerò  di un'altra bella;        |
| Ты ведай, я тобой  всегда прельщаться стану,           | Sappi, io di te  mi innamorerò sempre,       |
| По смерти не пременюсь;  вовек жар будет               | Fino alla morte non cambierò;  il mio fuoco  |
| мой,                                                   | sarà eterno,                                 |
| Век буду с мыслью той,  доколе не увяну.               | Starò con quel pensiero,  finché non muoio.  |
| Не лестна для меня  иная красота;                      | Non mi seduce  un'altra bellezza;            |
| Лишь в свете ты одна  мой дух воспламенила.            | Tu sola al mondo  hai acceso il mio spirito. |
| Скажу я не маня:  свобода отнята –                     | Dirò senza mentire:  la libertà è tolta –    |
| Та часть тебе дана,  о ты, что дух пленила!            | Quella parte è data a te,  o tu che hai      |
|                                                        | catturato il mio spirito!                    |
| Быть ввек противной мне,  измены не                    | Di essermi sempre odiosa,  del tradimento    |
| бегись,                                                | non curarti,                                 |
| В сей ты одна стране  со мною век любись.              | In questo paese tu sola  amami per sempre.   |
| Мне горесть и беда,  я мучуся тоскою,                  | Per me è tristezza e dolore,  soffro la      |
|                                                        | nostralgia,                                  |
| Противен мне тот час,  коль нет тебя со мной;          | Odio quell'ora,  quando tu non sei con me;   |
| Как зрю твоих взор глаз,  минутой счастлив             | Come vedo lo sguardo dei tuoi occhi,  sono   |
| той,                                                   | felice di quell'istante,                     |
| Смушаюсь всегда  и весел, коль с тобою. <sup>244</sup> | Sempre confuso  e felice se sono con te.     |

<sup>243</sup> Cfr. M. L. GASPAROV, *Očerki istorii russkogo sticha*, cit., p. 142.

Come si può notare, lo schema delle rime formato dalle terminazioni dei primi emistichi dei versi è lo stesso rispetto allo schema delle rime finali, con la differenza che si tratta di rime tutte maschili, cioè tronche. Non viene dunque rispettata la regola, obbligatoria nella poesia russa dell'epoca per la terminazione del verso, dell'alternanza tra terminazioni maschili e femminili (due terminazioni uguali possono trovarsi in versi contigui solo se rimano tra loro). Inoltre, è da notare che la rima dei versi pari del primo emistichio (*toboj – toj*) è la stessa dei versi dispari del secondo emistichio (*inoj – moj*); è dunque presente anche un gioco di rime al mezzo.

La forma fissa inizia però molto presto a sembrare un peso ai poeti russi:

Verso la fine del secolo il sonetto si trasforma progressivamente in un semplice strofoide di 14 versi con segni della divisione in 4 + 4 + 6 versi, ma con un ordine delle rime quasi libero. Qui è indubbio l'influsso del gusto crescente per testi astrofici liberamente rimati.<sup>245</sup>

Questo trattamento del sonetto continua nell'Ottocento, quando, a detta di Michail Gasparov, «i poeti più grandi riservano al sonetto una fredda accoglienza: la forma fissa appare loro eccessivamente paralizzante».<sup>246</sup> Come pure in Italia, il movimento del Romanticismo predilige altre forme, più ampie e narrative. Una grande eccezione è Puškin (il quale è però legato anche alla temperie del Sentimentalismo settecentesco, soprattutto nei suoi versi giovanili), che ci ha lasciato tre bellissimi sonetti. Gasparov definisce il loro schema delle rime non canonico, ma possiamo osservare che sono del tutto normali per il sonetto italiano. Ecco questi schemi: *Sonet* [Sonetto] AbAb AbAb CCd EdE; *Poètu* [Al poeta] AbAb AbbA ccD eeD; *Madona* [Madonna] aBBa aBaB ccD eDe. Si nota il cambio di schema tra le due quartine nel secondo e nel terzo caso, testimoniato anche da molti sonetti italiani di ogni secolo. Puškin non si allontana dunque dal canone, semmai modifica gli schemi seguendo l'ispirazione del sonetto

<sup>244</sup> O. FEDOTOV, *Sonet*, cit., p. 47. La stessa elaboratissima forma verrà ripresa nel 1918 da Valerij Brjusov nel suo sonetto *Ottočennyj bulat – luč rdjanogo zakata!*... [Acciaio affilato – raggio di vermiglio tramonto!...].

<sup>245</sup> Ivi, p. 101: «К концу века сонет постепенно превращается в простое 14-стишие со следами деления на 4 + 4 + 6 стихов, но с почти произвольным порядком рифм. Здесь несомненно влияние нарастающего вкуса к астрофической вольной рифмовке».

<sup>246</sup> Ivi, p. 158: «Крупнейшие поэты остаются к сонету холодны: твердая форма представляется им не в меру сковывающей».

canonico italiano in modo più proficuo e più esperto rispetto ad altri poeti russi a lui coevi, dimostrando ancora una volta il suo genio poetico.

In generale possiamo osservare che nella poesia russa, in quest'epoca come pure nei secoli successivi, le sperimentazioni sul sonetto riguardano di preferenza la lunghezza dei versi, lo schema delle rime e le terminazioni, mentre la quantità dei versi di regola rimane stabile (qualche volta è ridotta rispetto al canone, ma non accresciuta). Il sonetto caudato è quasi sconosciuto, così come il sonetto doppio e quello rinterzato.

#### **2.4.2. Il sonetto nel Secolo d'oro della poesia russa**

In Russia, a causa della rapidità dell'evoluzione letteraria, la prima metà dell'Ottocento vede una peculiare mescolanza di classicismo e romanticismo: da un lato, grazie all'interesse per il folclore, la poesia ossianica e Shakespeare, si fanno più decise le spinte verso il superamento degli schemi estetici del classicismo francese; dall'altro, avviene il recupero dell'antichità classica greca e latina. Ma anche la *poésie fugitive* di Claude J. Dorat, Jacques Delille e Évariste de Parny continua a esercitare una forte influenza sui poeti, da Batjuškov al giovane Puškin. La mescolanza di paradigmi culturali può essere ritenuta una delle ragioni della fioritura della poesia russa nel suo secolo d'oro, che coincide all'incirca con prima metà dell'Ottocento. È notevole in particolare l'importanza dell'eredità popolare e folclorica. Se il classicismo francese (espresso soprattutto nell'*Art poétique* di Boileau) vieta l'uso degli elementi folclorici, nella sua ricezione da parte della cultura russa questa norma viene trascurata. La continuità della letteratura moderna rispetto alle forme slave arcaiche rappresenta un tratto specifico della cultura letteraria russa.

Nell'abbondanza di forme e di ispirazioni dei maggiori poeti del periodo non mancano ricorsi al sonetto, sebbene in generale l'epoca romantica, come è stato visto anche per l'Italia, non ami in particolar modo questa forma. Nelle forme sonettistiche compaiono tuttavia in questo secolo alcune novità sostanziali. Uno dei compagni di Puškin negli studi e nell'attività letteraria, Evgenij Baratynskij, sperimenta svariate forme di sonetti, fra cui tre sonetti con spostamento della seconda quartina alla fine. Essi appartengono agli anni 1819-1820 e presentano tutti lo stesso schema:

AbAbCCdEEdFgFg. Sono molti nell'opera di Baratynskij anche i sonetti acefali, privi cioè di una delle quartine; uno di essi è anche capovolto (schema: AAbCCbEffe).

La strofa di 14 versi più nota dell'Ottocento russo rimane senza dubbio quella inventata da Aleksandr Sergeevič Puškin in *Tavrida* (1822) e resa celebre dal suo romanzo in versi *Evgenij Onegin*. Nonostante Michail Gasparov affermi che «la strofa dell'*Onegin* era una creazione del tutto originale di Puškin: né nella poesia russa né in quella europea erano usate strofe di 14 versi simili, e anche la somiglianza con i 14 versi del sonetto è qui puramente esteriore»,<sup>247</sup> può essere tuttavia che l'esempio del sonetto abbia ispirato almeno in parte la formazione di tale strofa, che presenta lo schema fisso AbAb CCdd Effe GG. Si può notare come Puškin sperimenti tutti e tre gli schemi di rime più usati per una quartina (rime alternate, bacciate, incrociate) e aggiunga un distico finale a rima baciata. Chiaramente non si tratta di un vero e proprio derivato del sonetto, ma la quantità di versi e la divisione substrofica (così come la clausola finale, se pensiamo al sonetto elisabettiano, ma anche a molti schemi italiani) potrebbero essere state suggerite al poeta dalla misura 'perfetta' del sonetto.

Di simile avviso è Leonid Grossman, il quale, pur sottolineando l'originalità di tale composizione strofica, abbozza un paragone con il sonetto. Egli ne considera solo la forma italiana (due quartine e due terzine), alla quale la strofa dell'*Onegin* è evidentemente poco vicina, mentre trascura la possibilità che Puškin si sia ispirato al sonetto elisabettiano. Grossman ritrova nel testo del romanzo alcuni esempi di sonetti all'italiana: sono «sonetti tipici, divisi in due quartine e due terzine, e le quartine iniziali sono integralmente composte su due rime uguali».<sup>248</sup> Così si presentano ad esempio le strofe V, 10 e IV, 21. Avendo preso le mosse dalla differenziazione della strofa rispetto al sonetto, Grossman finisce dunque con l'affermarne la somiglianza con questa forma:

In generale si può trattare qui non dell'uguaglianza di queste due tipologie poetiche, ma solo di alcuni procedimenti comuni della loro costruzione. Gli invariabili 14 versi, lo scindersi naturale del testo in due quartine e due terzine, una coda che corrisponde alla chiave del sonetto, la distribuzione dei temi all'interno

<sup>247</sup> M. L. GASPAROV, *Očerki istorii russkogo sticha*, cit., p. 154: «онегинская строфа была вполне оригинальным созданием Пушкина: ни в русской, ни в европейской поэзии подобных 14-стиший не было в ходу, сходство с 14-стишием сонета здесь тоже чисто внешнее».

<sup>248</sup> L. GROSSMAN, *Oneginskaja strofa*, Prideaux Press, Letchworth Herts (England) 1977, p. 15: «Некоторые строфы «Онегина» дают нам типичные сонеты, разбитые на два кватранта и два терцета, при чем начальные четверостишия написаны целиком на две одинаковых рифмы».

del frammento e il suo essere terminato da un verso conclusivo: tutto ciò avvicina la strofa dell'*Onegin* al canone del sonetto classico sia dal punto di vista puramente strofico, sia dal punto di vista tematico.<sup>249</sup>

Negli anni Trenta e Quaranta dell'Ottocento Vil'gel'm Kjučel'beker pubblica alcuni sonetti con una distribuzione di versi particolare, simile al sonetto elisabettiano: i versi sono infatti divisi in tre quartine e un distico. Tuttavia, a tale divisione grafica non corrisponde lo schema delle rime, che rimane italiano.<sup>250</sup> Sembra quasi che questo poeta non si renda conto della diversità dello schema 'shakespeariano' e voglia riprodurre solo la distribuzione grafica sulla pagina. Nello stesso modo è stampato il sonetto di Vasilij Tumanskij intitolato *Poèzija* [Poesia], che ha anche la particolarità di essere composto in tetrametri giambici (versi simili ai novenari italiani).

La fioritura del sonetto russo coincide con gli anni Quaranta e Cinquanta dell'Ottocento, e in particolare con il 1857. Apollon Grigor'ev pubblica in quest'anno un poema intitolato con l'espressione italiana *Venezia la bella* (48 strofe in forma di sonetti *ababababdcdee*) e, inoltre, come dedica alla traduzione del *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare, sette sonetti stampati come elisabettiani (divisi cioè in tre quartine e un distico finale) intitolati complessivamente *Titanii* [A Titania].<sup>251</sup> Gli schemi di rime sono però inusuali per questa forma; in particolare, in tutti i casi le prime due quartine presentano le stesse rime. Ecco gli schemi di questi sonetti:

- 1) aBaB aBaB cDDc EE
- 2) aBBa BaaB cDcD ee
- 3) aBaB aBaB cDcD ee
- 4) AbAb AbbA cDcD ee
- 5) AbbA bAAb CCdE Ed
- 6) AbAb bAbA cDcD ee
- 7) AbbA bAbA ccDD ee

---

<sup>249</sup> *Ivi*, p. 19: «Вообще речь может идти здесь не об отождествлении этих стихотворных типов, а лишь о некоторых общих приемах их построения. Неизменные четырнадцать строк, естественное распадение пьесы на два кватранта и два терцета, кода, соответствующая сонетному замку, распределение тем внутри фрагмента и замыкание его заключительным стихом – все это как в чисто строфическом, так и в тематическом отношении сближает онегинский куплет с каноном классического сонета».

<sup>250</sup> Cfr. *Russkij sonet*, a cura di T. Ju. Dubrovina, Paritet, Sankt-Peterburg 2012, pp. 33, 34, 37.

<sup>251</sup> *Ivi*, pp. 75-81.

Insomma, per quanto siano quasi sempre conclusi da un distico a rima baciata, non si tratta ancora di veri e propri sonetti elisabettiani, semmai di forme particolari di sonetti italiani. A renderlo chiaro è il sonetto 5, concluso da due versi in rima con gli ultimi versi della quartina precedente. I sei versi finali potrebbero dunque essere reinterpretati come terzine del sonetto italiano: cDD cEE, cDc Dee, CCd EEd, ccD Dee. Tutte queste forme sono attestate in Italia, come abbiamo visto in precedenza, sin dai primi secoli di esistenza del sonetto.

Un altro testo dello stesso autore, che potrebbe forse essere definito un sonetto, è la lirica di 14 versi intitolata *Kometa* [Cometa]:

|                                                   |                                                |
|---------------------------------------------------|------------------------------------------------|
| Когда средь сонма звезд, размеренно и             | Quando nella schiera delle stelle, che con     |
| стройно,                                          | misura e armonia,                              |
| Как звуков перелив, одна вослед другой,           | Come un'iridescenza di suoni, una dietro       |
|                                                   | l'altra,                                       |
| Определенный путь свершающих спокойно,            | Compiono tranquille la via prefissata,         |
| Комета полетит неправильной чертой,               | Una cometa voli con linea irregolare,          |
| Недосозданная, вся полная раздора,                | Incompiuta, tutta piena di discordia,          |
| Невзнузданных стихий неистового спора,            | Di un contrasto violento delle forze sfrenate, |
| Горя еще сама и на пути своем                     | Ardendo ancora essa stessa e sulla sua strada  |
| Грозя иным звездам стремленьем и огнем,           | Minacciando le altre stelle con l'impeto e il  |
|                                                   | fuoco,                                         |
| Что нужды ей тогда до общего смущенья,            | Cosa le importa allora della confusione        |
|                                                   | generale,                                      |
| До разрушения гармонии?... Она                    | Della rottura dell'armonia?... Lei             |
| Из лона отчего, из родника творенья               | Dal seno paterno, dalla sorgente della         |
|                                                   | creazione                                      |
| В создання стройный круг борьбою                  | È stata mandata nel cerchio regolare delle     |
| послана,                                          | creature dalla lotta,                          |
| Да совершит путем борьбы и испытанья              | Per compiere attraverso la lotta e le prove    |
| Цель очищения и цель самосоздания. <sup>252</sup> | Il fine della purificazione e il fine della    |
|                                                   | creazione di sé.                               |

<sup>252</sup> *Tri veka russkoj poëzii*, a cura di N. V. Bannikov, Prosveščenie, Moskva 1979, p. 210.

Lo schema delle rime è AbAbCCddEfEfGG. Si tratta insomma di una sorta di sonetto elisabettiano quasi regolare, con rime bacciate, invece che alternate, nella seconda quartina; lo schema somiglia molto anche alla strofa puškiniana. Nonostante la lunga prima proposizione termini all'interno del v. 10, anche il significato sostiene la divisione in tre quartine e un distico. La prima quartina rappresenta infatti gli astri 'regolari' del cielo e la cometa dal loro punto di vista, la seconda descrive la cometa come forza della natura e del fuoco, e la terza narra lo sconvolgimento dell'armonia celeste (e infatti contiene il v. 10 con la fine di una frase e l'inizio di un'altra, con un fortissimo *enjambement* alla fine). Il distico conclusivo, sancito dalla rima baciata, descrive il destino finale, lo scopo dell'esistenza dell'astro ribelle.

Gasparov individua in questo periodo una continuazione delle ricerche poetiche romantiche, che non ebbe continuatori nei decenni successivi:

non solo Majkov, ma persino V. Solov'ëv, rivolgendosi al sonetto, ne deformavano con noncuranza l'aspetto classico, mentre Fofanov [...] definiva sonetto anche un semplice strofoide di 14 versi con rima continua *ababab*....<sup>253</sup>

Questa tendenza è testimoniata anche dal testo seguente: un componimento del 1860 di Aleksej Pleščeev che parrebbe essere un vero e proprio sonetto capovolto con schema aBaBcc DeDeFggF. Si tratterebbe, a quanto ci è noto, della prima apparizione di un sonetto rovesciato completo. Ecco il testo:

|                                           |                                                          |
|-------------------------------------------|----------------------------------------------------------|
| Нет отдыха, мой друг, на жизненном пути.  | Non c'è riposo, amico mio, sulla strada della<br>vita.   |
| Кто раз пошел тернистою дорогой,          | Chi si è incamminato sulla via di spine                  |
| Тому на ней лугов цветущих не найти;      | Non vi troverà prati fioriti;                            |
| Душе больной, измученной тревогой,        | All'anima malata, tormentata dall'ansia,                 |
| Успокоенье смерть одна лишь может дать.   | Solo la morte può dare la pace.                          |
| И глупо и смешно его от жизни ждать.      | È sciocco e ridicolo aspettarla dalla vita.              |
| В борьбе с людьми, в борьбе с самим собою | Nella lotta con gli uomini, nella lotta con te<br>stesso |

<sup>253</sup> M. L. GASPAROV, *Očerki istorii russkogo sticha*, cit., p. 201: «не только Майков, но и В. Соловьев, обращаясь к сонету, беззаботно деформировали его классический облик, а Фофанов [...] называл сонетом даже простое 14-стишие со сквозной рифмой *ababab*...».

|                                                |                                                            |
|------------------------------------------------|------------------------------------------------------------|
| Пройдет твой грустный век; и если из-за<br>туч | Passerà la tua triste vita; e se tra le nubi               |
| Хотя на миг – на краткий миг – порою           | Solo per un attimo – breve attimo – a volte                |
| Тебе живительный проглянет солнца луч, –       | Per te apparirà il raggio vivificante del sole,            |
| Забыв, что ждет за ним опять ненастье,         | Dimenticando che gli viene dietro di nuovo il<br>maltempo, |
| Что горе новое готово впереди, –               | Che una nuova disgrazia ti si prepara davanti,             |
| Благодари судьбу, но более не жди:             | Ringrazia la sorte, ma non aspettarti di più:              |
| Нет продолжительного счастья! <sup>254</sup>   | Non esiste felicità durevole!                              |

Il sonetto presenta, come si vede dallo schema, diverse irregolarità nelle quartine: le rime sono differenti, per di più la prima quartina è a rime alternate e la seconda a rime incrociate. In effetti, forse è più opportuno ritenere questo testo uno sviluppo della stanza dell'ode, che nell'Ottocento poteva assumere le forme più diverse. Ad esempio, *Borodinskaja godovščina* [Anniversario di Borodino] di Puškin presenta lo schema palindromo aBaBccDeDe, del tutto identico ai primi dieci versi del 'sonetto' di Pleščeev. In ogni caso, è significativo il fatto che l'ambiguità raggiunta dalla forma sonetto faccia sì che esso non sia più facilmente distinguibile da un semplice strofoide liberamente rimato, o da una sorta di *cobla esparsa*.

Nel 1873 compaiono invece alcuni sonetti di trimetri anfibrachici (che all'orecchio italiano ricordano i novenari pascoliani con accenti di 2°, 5° e 8°) di Vasilij Kuročkin.<sup>255</sup> Egli scrive anche un sonetto in una sorta di versi alessandrini, con il primo emistichio formato da un peone primo (dunque una sequenza di 4 sillabe con l'accento sulla prima) e un dattilo (o un peone primo catalettico), e il secondo emistichio formato da un peone primo e ora un dattilo ora un trocheo. Lo schema delle rime è AbAb CdCd EEf GGf (segniamo solo in questo caso con le lettere maiuscole le terminazioni dattiliche, con le minuscole quelle femminili).<sup>256</sup>

---

<sup>254</sup> *Russkij sonet*, cit., p. 82.

<sup>255</sup> *Ivi*, pp. 84-85.

<sup>256</sup> *Ivi*, p. 86.

### 2.4.3. La fioritura del sonetto nell'epoca simbolista

Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento il sonetto vive in Russia il suo momento di gloria. Il simbolismo russo, come già quello francese, ama le forme brevi, e la struttura fissa del sonetto canonico è più adatta di ogni altra a incanalare una sensibilità e un lessico nuovi. L'acuto interesse per la forma poetica, tra recuperi di generi medievali e innovazioni radicali, è un altro motivo di successo del sonetto, che unisce in sé le caratteristiche di antichità di nascita e rigidità di obblighi formali, bilanciate dall'assenza di un ambito tematico predeterminato. Anche la lettura dei celebri sonetti di poeti francesi come Baudelaire, Verlaine e Rimbaud induce i poeti russi a praticare tale forma.

Senza dubbio, in questo periodo vengono composti e pubblicati più sonetti che in qualunque altra epoca; ripercorriamo le forme più originali che vengono create. Al 1894 appartiene un singolare sonetto di Valerij Brjusov, composto di versi formati ciascuno da un solo piede giambico (segnaliamo che nella traduzione non è stato rispettato l'ordine dei versi):

|                       |                   |
|-----------------------|-------------------|
| Зигзаги               | I zig-zag         |
| Волны                 | Dell'onda         |
| Отваги                | Sono pieni        |
| Полны,                | Di audacia,       |
| И саги                | E le saghe        |
| Луны                  | Della luna        |
| Во влаге              | Si odono          |
| Слышны.               | Nell'acqua.       |
| Запрета               | Nell'arte         |
| В искусстве           | Non ho            |
| Мне нет.              | Divieti           |
| И это —               | E questo          |
| Предчувствий          | È un sonetto      |
| Сонет. <sup>257</sup> | Di presentimenti. |

---

<sup>257</sup> Cfr. M. L. GASPAROV, *Očerki istorii russkogo sticha*, cit., p. 212.

Come anche il poeta milanese Botta, Brjusov è sicuramente influenzato dai sonetti brevissimi (bisillabici e monosillabici) di Rimbaud. Negli anni Venti, Vladislav Chodasevič comporrà sonetti di monosillabi, ancor più brevi dunque del sonetto citato di Brjusov. L'esistenza di componimenti così radicalmente innovativi mostra l'interesse per lo sperimentalismo metrico, tipico del periodo di passaggio tra i due secoli anche nelle altre letterature europee.

I fenomeni legati alla fioritura del sonetto russo in quest'epoca sono numerosi e riguardano tutti i suoi tratti caratteristici. Oltre alla forma della corona di sonetti, di cui parleremo poco più avanti, i sonetti si combinano in dittici e trittici (*Dva soneta* [Due sonetti] e *Tri soneta* [Tre sonetti] di Z. Gippius) e anche in gruppi più ampi. Dal punto di vista strutturale, compare il sonetto-acrostico (*Sonet-akrostich* di G. Ivanov e di S. Parnok). Dal punto di vista tematico, la definizione di sonetto si accompagna ad altre caratterizzazioni, spesso per sinestesia (*Solnečnyj sonet* [Sonetto solare], *Pervyj fortep'jannyj sonet* [Primo sonetto per pianoforte] di I. Annenskij, *Varvarskij sonet* [Sonetto barbaro] di N. Ušakov, *Meščanskij sonet* [Sonetto borghese] di L. Vil'kina). Il pentametro giambico cede il posto a una varietà di ritmi e metri.

Innokentij Annenskij è uno degli autori dei sonetti più interessanti dell'epoca; tra il 1900 e il 1910 egli sperimenta diverse misure versali (pur senza arrivare agli eccessi di brevità visti in Brjusov e in Chodasevič), componendo testi in tetrametri e pentametri giambici, alessandrini, tetrametri trocaici, e persino in tetrametri e trimetri giambici alternati. Fedotov usa per Annenskij le espressioni «geometria poetica» e «regolarità strutturale incredibilmente nitida».<sup>258</sup> È facile comprendere come per questo maestro della tecnica poetica il sonetto fosse il campo di sperimentazione privilegiato. Ma il suo esperimento più noto è *Pereboj ritma* [Intermittenza di ritmo], il sonetto che inizia il *Trilistnik šutočnyj* [Trifoglio scherzoso] della raccolta *Kiparisovyj larec* [Il cofano di cipresso] del 1910:

Как ни гулок, ни живуч – Ям-  
-б, утомлен и он, затих  
Средь мерцаний золотых,  
Уступив иным созвучьям.

Per quanto risonante e duro a morire, il giam-  
-bo, stanco anch'esso, ha taciuto  
Tra scintillii dorati,  
Cedendo a diverse armonie.

<sup>258</sup> O. FEDOTOV, *Sonet*, cit., p. 190: «поэтической геометрии», «необычайно чёткая структурная упорядоченность».

То-то вдруг по голым сучьям  
 Прозы утра, град шутих,  
 На листы веленьем щучьим  
 За стихом поскачет стих.

Ecco perché all'improvviso sui rami spogli  
 Della prosa mattutina, grandine di petardi,  
 Per magia sui fogli  
 Balza un verso dopo l'altro.

Узнаю вас, близкий рампе,  
 Друг крылатый эпиграмм, Пэ-  
 -она третьего размер.  
 Вы играли уж при мер-  
 -цаньи утра бледной лампе  
 Танцы нежные Химер.<sup>259</sup>

Vi riconosco, prossima alla ribalta,  
 Amica degli alati epigrammi, del Pe-  
 -one terzo la misura.  
 Voi suonavate già nello scin-  
 -tillio del mattino alla pallida lampada  
 Delicate danze di Chimere.

Questo testo porta alle estreme conseguenze il procedimento della rima spezzata: in particolare è notevole l'*enjambement lessicale* tra i vv. 1 e 2 (in uno dei punti più esposti del testo), *jam/b*. Questa, come poi la spezzatura ai vv. 10-11, crea una rima raffinata ed elegante. Ricercato è anche lo schema delle rime: AbbAAbAb CCddCd. Sia tra le due quartine, sia tra le due terzine avviene un cambiamento dell'ordine delle rime. La leggerezza e l'originalità della struttura trova corrispondenza a livello semantico, dove le misure versali – il giambo e il peone – appaiono i protagonisti, piuttosto che di una vera lotta per il dominio nella poesia, di un galante gioco di società. La stessa lievità regna a livello lessicale e fonico, dove alla presenza di vocaboli inusuali e di riferimenti inattesi corrisponde la varietà dei suoni. Il metro esaltato – peone terzo – è un piede di quattro sillabe con l'accento sulla terza. Nel sonetto in questione esso appare sotto forma di dimetri di peoni terzi.

Le sperimentazioni sul sonetto, in questo periodo, si trovano anche in poeti appartenenti a correnti letterarie diversissime. Tanto vale per Velimir Chlebnikov, il quale non è uno dei poeti solitamente accostati alle forme metriche tradizionali; eppure tra i suoi componimenti ve ne sono alcuni, tra l'altro piuttosto noti, scritti in forma di sonetto. Eccone uno del 1911, composto in versi di varia lunghezza:

Мои глаза бредут, как осень,  
 По лиц чужим полям,

I miei occhi vagano, come l'autunno,  
 Per i campi dei visi altrui,

<sup>259</sup> *Poèzija Serebrjanogo veka*, a cura di B. S. Akimov, Èksmo, Moskva 2007, pp. 62-63.

Но я хочу сказать вам – мира осям:  
«Не позволям».

Хотел быть шляхтичем на сейме,  
Руку положив на рукоятку сабли,  
Тому, ответ желаний чей мы,  
Крикнуть, чтоб узы волю ослабили.  
Так ясновельможный пан Сапега,  
В гнев изумленном возрастая,  
Видит, как на плечо белее снега  
Меха надеты горностая.  
И падает, шатаясь, пан  
На обгаренный свой жупан...<sup>260</sup>

Ma io voglio dire a voi, assi del mondo:  
«Non lo permettiam».

Volevo essere un gentiluomo polacco nella Dieta,  
Posata la mano sull'impugnatura della sciabola,  
A colui, riflesso dei desideri del quale siamo,  
Gridare che i vincoli delle volontà si indebolissero.  
Così l'illustrissimo signor Sapega,  
Accrescendosi nell'ira stupita,  
Vede come su una spalla più candida della neve  
È gettata una pelliccia d'ermellino.  
E cade, barcollando, il signore  
Sul suo župan incorporato...

Questo è un sonetto elisabettiano che non rispetta l'alternanza delle terminazioni maschili e femminili: AbAbCDCDEFEFgg. Un altro celebre testo di Chlebnikov, *Kogda nad polem zeleneet* [Quando sopra il campo verdeggia], è invece un sonetto italiano con la stessa irregolarità nell'alternanza e con rime diverse tra la prima e la seconda quartina: AbbACddCEEFFggF.<sup>261</sup>

È molto interessante un sonetto parzialmente a rime interne di Aleksandr Blok, il quarto testo di *Čěrnaja krov'* [Sangue nero] dalla raccolta *Strašnyj mir* [Mondo terribile] (1909-1916). Lo schema aBBa aBBa CCd dCd può essere rappresentato più precisamente segnando con le lettere tra parentesi le rime degli emistichi: aBBa a(a)B(a)B(a)a (c)D(c)D(e)f (e)f(g)D(g)f. La rima *g* è identica. In realtà, anche tra gli emistichi dei vv. 1 e 5 vi è una rima identica, *ne choču – ne choču*, ma data la distanza non sembra utile indicarla nello schema.

О, нет! Я не хочу, чтоб пали мы с тобой  
В объятья страшные. Чтоб долго длились  
муки,  
Когда – ни расплести сцепившиеся руки,  
Ни разомкнуть уста – нельзя во тьме  
ночной!

Oh no! Non voglio che io e te cadiamo  
Nell'abbraccio terribile. Che durino a lungo i  
tormenti,  
Quando – né sciogliere le mani agganciate,  
Né dischiudere le labbra – si può nel buio  
notturno!

<sup>260</sup> Ivi, pp. 273-274.

<sup>261</sup> Ivi, p. 274.

|                                                                                   |                                                                                               |
|-----------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------|
| Я слепнуть не хочу от молнии грозовой,                                            | Non voglio essere accecato dal fulmine della<br>tempesta,                                     |
| Ни слушать скрипок вой (неистовые<br>звуки!),                                     | Né ascoltare l'ululato dei violini (suoni<br>furiosi!),                                       |
| Ни испытать прибой неизреченной скуки,<br>Зарывшись в пепел твой горящей головой! | Né provare la risacca della noia indicibile,<br>Affondando la testa ardente nelle tue ceneri! |
| Как первый человек, божественным сгорая,                                          | Come il primo uomo, bruciando della fiamma<br>divina,                                         |
| Хочу вернуть навек на синий берег рая                                             | Voglio restituire per sempre alla riva blu del<br>paradiso                                    |
| Тебя, убив всю ложь и уничтожив яд...                                             | Te, uccise tutte le bugie e distrutto il veleno...                                            |
| Но ты меня зовешь! Твой ядовитый взгляд                                           | Ma tu mi chiami! Il suo sguardo avvelenato                                                    |
| Иной пророчит рай! – Я уступаю, зная,                                             | Predice un diverso paradiso! – Io cedo,<br>sapendo                                            |
| Что твой змеинный рай – бездонной скуки<br>ад. <sup>262</sup>                     | Che il tuo paradiso serpentino è un inferno di<br>noia senza fondo.                           |

Il *tour de force* delle rime al mezzo inizia al v. 6, il cui primo emistichio presenta la stessa rima con cui iniziava la prima quartina del sonetto. La stessa rima –*oj* ricorre quindi alla fine del primo emistichio del v. 7 e poi per due volte nel v. 8, quasi a segnare in questo crescendo di ripetizioni il culmine della tensione alla fine delle quartine.

Per fare una breve rassegna di sonetti sperimentali di quest'epoca, uno schema particolare presenta il testo di Anna Achmatova del 1914 intitolato *Uedinenie* [Solitudine]: aBaBcDcDeeFFgg. Nel 1912 Osip Mandel'stam compone due sonetti continui; nel 1917 Konstantin Bal'mont pubblica un'intera raccolta di soli sonetti, *Sonety solnca, mēda i luny* [Sonetti del sole, del miele e della luna]. Nella successiva raccolta *Moë – ej* [Il mio a lei] del 1923 è inserita invece la corona di sonetti *Zolotoj obruč* [Il cerchio d'oro]. È del 1918 il sonetto caudato, rarissimo in Russia, di Vera Merkur'eva *I v tichoj dali, v neba glubi...* [E nella lontananza silenziosa, nella profondità del cielo...], mentre all'anno successivo appartiene il sonetto capovolto di Anna Antonovskaja *Ogon'* [Fuoco]. Nel 1920 Benedikt Livšic scrive un sonetto elisabettiano con lo schema di rime AbAb CCdd EffE gg, che ripete esattamente la

<sup>262</sup> A. BLOK, *Izbrannoe. Stichotvorenija i poëmy*, Moskovskij rabočij, Moskva 1973, pp. 257-258.

strofa del *Evgenij Onegin* puškiniano.<sup>263</sup> Nel 1932 Osip Mandel'st'am compone un sonetto dedicato a Christian Klejst con uno schema di rime assai particolare: ABAB CACA DEF FDE (fra l'altro, le rime A e B sono assonanzate). Tra dicembre 1933 e gennaio 1934 lo stesso poeta traduce liberamente in russo 4 sonetti di Petrarca, e in tutte le traduzioni usa solo terminazioni femminili, come nell'originale petrarchesco, e versi endecasillabi all'italiana.<sup>264</sup>

Nel medesimo periodo ha grande successo la forma della corona di sonetti. Questo tipo di composizione attira soprattutto i poeti dall'approccio più filosofico, come Vjačeslav Ivanov e Maksimilian Vološin, o i virtuosi metrici come Brjusov. Il successo di questa forma complicatissima è sintomatica della necessità di costringere il linguaggio poetico entro una forma-prigione, la più rigida che esista, allo scopo di spremere il succo e di portarlo al suo estremo. Il linguaggio della poesia russa era stato infatti forgiato con tale perfezione dal Secolo d'oro e dal Secolo d'argento da non offrire, quasi, appigli di significato non banale ai poeti successivi. Anche la corona di sonetti ospita sperimentazioni audaci: così ad esempio sonetti rovesciati compariranno nella «corona di sonetti deformati», come Gasparov definisce *Bar-Kochba* di Il'ja Sel'vinskij.<sup>265</sup> Le forme di questi sonetti sono quasi tutte irregolari, molte di esse uniche nel loro genere, con sequenze inusuali di rime e spostamenti di elementi substrofici.

#### 2.4.4. Gli sviluppi nel Novecento

La letteratura sovietica modifica notevolmente la scelta dei metri e dei generi rispetto a quella russa. La tendenza è ora verso la semplicità di forme. L'unica forma fissa che sopravvive è proprio il sonetto, il quale continua ad avere un certo successo per tutto il Novecento. «Abbandonato negli anni Trenta e Quaranta, esso risorge nella periferia del sistema poetico a partire dalla metà degli anni Cinquanta del Novecento come una sorta

---

<sup>263</sup> Cfr. *Russkij sonet*, cit., p. 206.

<sup>264</sup> Cfr. O. MANDEL'STAM, *Lirika*, Charvest, Minsk 1998, pp. 314-318.

<sup>265</sup> M. L. GASPAROV, *Russkij stich načala XX veka v kommentarijach*, cit., p. 243: «Венок деформированных сонетов».

di antipodo del verso libero («polo del rigore» vs. «polo della libertà» [...]).<sup>266</sup> La vera novità dal punto di vista strutturale è la diffusione della forma inglese del sonetto, promossa dal successo delle traduzioni di Maršak dei sonetti shakespeariani (1948).

Di particolare virtuosismo sono i tre sonetti acro-mesostici che scambiano Michail Lozinskij e Konstantin Lipskerov nel corso del 1948. Nel sonetto-proposta di Lipskerov l'acrostico è formato dalla lettura continua delle prime lettere dei versi e, di seguito, delle lettere in terza posizione; la risposta di Lozinskij amplia il mesostico anche alle lettere in quinta posizione di ciascun verso; la contro-risposta di Lipskerov è un *tour de force*, un sonetto diviso in emistichi, in ciascuno dei quali l'acrostico occupa la prima e la terza lettera di ogni verso.<sup>267</sup>

In conclusione citiamo un «sonetto ironico»<sup>268</sup> del neoavanguardista Aleksandr Kondratov, *Sonet*. Questo è probabilmente il culmine della sperimentazione sulla forma del sonetto, che si rivela ormai completamente svuotata di significato, un contenitore che il lettore può riempire secondo i propri desideri e la propria cultura letteraria:

|                             |                  |
|-----------------------------|------------------|
| Сонет                       | Sonetto          |
| сонет –                     | sonetto –        |
| сонет!                      | sonetto!         |
| Сонет,                      | Sonetto,         |
| сонет,                      | sonetto,         |
| сонет:                      | sonetto:         |
| сонет.                      | sonetto.         |
| Сонет?                      | Sonetto?         |
| Сонет!                      | Sonetto!         |
| Сонет-сонет.                | Sonetto-sonetto. |
| Сонет,                      | Sonetto,         |
| сонет,                      | sonetto,         |
| сонет-сонет! <sup>269</sup> | sonetto-sonetto! |

<sup>266</sup> M. L. GASPAROV, *Očerki istorii russkogo sticha*, cit., p. 292: «Заброшенный в 1930-40-х гг., он воскресает на периферии стиховой системы с середины 1950-х гг. как своего рода антипод свободного стиха («полюс строгости» против «полюса вольности» [...]).»

<sup>267</sup> Cfr. M. L. GASPAROV, *Russkij stich načala XX veka v kommentarijach*, cit., pp. 23-24.

<sup>268</sup> E. STEPANOV, *Sonet kak novaja avangardnaja forma*, in “Deti Ra”, n. 11, 73 (2010): «иронический сонет».

<sup>269</sup> Web: [www.rvb.ru](http://www.rvb.ru).

### 3. Sonetto e verso libero: due paradigmi

«Non si può comporre oggi un sonetto senza tenere conto che si tratta di una forma che ha sette secoli di storia e una latitudine d'uso internazionale, e usarlo significa prendere atto di tutta una tradizione, e doversi conformare o almeno confrontare con un fatto che è istituzionale non meno della lingua che si usa».<sup>270</sup>

Edoardo Esposito, *Il verso. Forme e teoria*

---

<sup>270</sup> E. ESPOSITO, *Il verso*, cit., p. 145.



### 3.1. La rivoluzione versoliberista nella cultura italiana e russa

Nei capitoli precedenti abbiamo tracciato una breve storia del sonetto. Occorre ora definire il termine di paragone che, nel Novecento, si affianca e si contrappone necessariamente a tutte le forme metriche tradizionali: il verso libero. Ne descriveremo la nascita, gli sviluppi in Italia e le travagliate vicende in Russia, per giungere a formulare una definizione di questo fenomeno utile al fine di un confronto con la forma sonetto.

#### 3.1.1. La nascita del verso libero

Del verso libero non esiste una origine sicura né un inventore accertato, poiché sperimentazioni metriche analoghe appaiono in diversi paesi dell'Europa negli anni Ottanta dell'Ottocento. Generalmente si ritiene che sia nato in Francia, nell'ambito della corrente del simbolismo; non si è esaurito con esso, anzi si è diffuso sempre di più nel corso del Novecento. Giovannetti lo definisce «un prodotto del simbolismo europeo, che deve attendere i modernismi avanguardistici (differenti da paese a paese, ma caratterizzati da tratti comuni ben visibili) per andare incontro a un inveroamento e a una generalizzazione».<sup>271</sup> Si può affermare dunque che il verso libero è il frutto di una cultura letteraria sovranazionale, latamente europea.

Senza pronunciarsi sull'identità dell'inventore del verso libero, possiamo rilevare alcuni precedenti. Il merito di essere stato autore dei primi versi liberi viene attribuito ora a Gustave Kahn, che nel dicembre 1888 enunciò i principi della nuova versificazione, ora a Luigi Capuana, che pubblicò i primi *semiritmi* nel medesimo anno (ma ne compose sin dal 1883), ora alla scrittrice e musicista di origine polacca Maria Krysinska, autrice di alcuni «rhymes pittoresques».<sup>272</sup> Quali precursori vengono generalmente riconosciuti l'amico di Kahn, Jules Laforgue, Gerard Manley Hopkins con

---

<sup>271</sup> P. GIOVANNETTI, *Metrica del verso libero italiano*, cit., p. 21.

<sup>272</sup> A. BERTONI, *Dai simbolisti al Novecento. Le origini del verso libero italiano*, il Mulino, Bologna 1995, nota 4 pp. 45-46.

il suo verso tonale (*sprung rhythm*) e Walt Whitman con il suo verso lungo.<sup>273</sup> Per quanto riguarda la letteratura italiana, anche l'esperienza della metrica barbara concorre a rinnovare la percezione metrica di alcuni poeti, aprendo alla possibilità di un verso lungo, privo di rime e organizzato in schemi ritmici diversi da quelli canonici. L'influsso francese risulta comunque decisivo per i poeti italiani, data la cultura eminentemente francese di alcuni innovatori metrici radicali come Marinetti, Soffici, Ungaretti, Jahier.

Non ci interessa in questa sede indagare chi sia stato l'iniziatore effettivo della forma poetica che si usa denominare «verso libero». Cercheremo di ricostruire piuttosto il dibattito teorico che accompagna questa forma sin dalla sua nascita, per definire le sue caratteristiche salienti.

All'epoca della nascita della nuova forma metrica sembrava che il cambiamento poetico fosse nell'aria, e che i simbolisti francesi avessero realizzato una rivoluzione ormai inevitabile. Tanto che di essa si credeva di poter ritrovare anticipazioni non solamente nell'opera dei poeti immediatamente precedenti al simbolismo, ma persino nell'eredità del lontano passato. Enrico Thovez in *Il pastore, il gregge e la zampogna. Dall'Inno a Satana alla Laus Vitae* (1910) riteneva persino di rinvenire un antecedente del verso libero moderno nella libertà ritmica della lirica corale greca, peccando evidentemente di anacronismo.<sup>274</sup>

Filippo Tommaso Marinetti ebbe un ruolo di primo piano nel promuovere la discussione teorica sul verso libero. A questo scopo egli propose un'inchiesta, che fu pubblicata sulla rivista "Poesia" nell'ottobre del 1905 e si protrasse fino al maggio del 1908. A quell'epoca in Francia il verso libero iniziava già a essere in declino, mentre si stava diffondendo all'estero; in Italia era ancora una novità. Lo scopo evidente di Marinetti era associare il simbolismo, nel suo procedimento formale più riconoscibile che era il verso libero, alla poetica del futurismo. La sua scuola poetica avrebbe così

---

<sup>273</sup> La principale raccolta poetica di Whitman, *Leaves of grass*, giunge in Italia nella traduzione di Luigi Gamberale (*Foglie d'erba*, R. Sandron, Palermo 1907, edizione riveduta *ibidem*, 1932) e nello studio di Pasquale Jannaccone (*La poesia di Walt Whitman e l'evoluzione delle forme ritmiche*, Roux Frassati & co., Torino 1898).

<sup>274</sup> A tale errore di anacronismo Ettore Romagnoli reagì con l'articolo *I greci e il verso libero*, dove sosteneva che la forma metrica dei cori della tragedia antica, lungi dall'essere una manifestazione del verso libero, dipendesse unicamente dalla loro natura musicale: E. ROMAGNOLI, *Polemica carducciana*, Casa editrice italiana di A. Quattrini, Firenze 1911. Sulla questione cfr. M. SIRTORI, *Note a G. P. LUCINI, Giosuè Carducci: il testo, l'edizione*, a cura di M. Sirtori, Istituto Editoriale Universitario Cisalpino, Milano 2011, nota 2 pagina 201.

trovato un'ulteriore giustificazione teorica grazie all'illustre eredità dei simbolisti francesi.<sup>275</sup>

L'*Enquête internationale sur le Vers libre*, rivolta ad autori italiani ed europei, consisteva in due domande:

- 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?<sup>276</sup>

Come osserva Anna Panicali, queste domande mal formulate scontentarono sia i francesi sia gli italiani.<sup>277</sup> L'intento marinettiano fu perciò disatteso su entrambi i versanti. I francesi mettevano in dubbio i presupposti delle domande che Marinetti aveva formulato con certezza. Discutevano non solo sulla responsabilità di Kahn nell'invenzione del verso libero, ma sull'attualità stessa di questa forma, che essi ritenevano esaurita insieme all'esperienza simbolista.

Del tutto differente era la situazione in ambito italiano. Le risposte dei poeti italiani possono essere prese in esame come indice della percezione del verso libero nel primo decennio del Novecento, e testimoniano una sintomatica ignoranza della questione. L'impressione è quella di una diffusa disinformazione o persino di un disinteresse per l'innovazione metrica dei francesi, che da molti viene identificata con il rifiuto di qualunque regola di composizione.<sup>278</sup>

Il maggiore sostenitore italiano del verso libero dell'epoca, Lucini, collegava l'arretratezza della situazione italiana ai preconconcetti «ideologici, oltre che tecnico-letterari»,<sup>279</sup> che impedivano l'introduzione del nuovo sistema poetico. Qualcuno dei poeti nella sua risposta all'inchiesta identificava il verso libero con la prosa disposta in versi, qualcuno difendeva il classicismo contro l'anarchia. Persino coloro che, come Ada Negri, avevano già sperimentato la versificazione libera, dichiaravano sovente di

---

<sup>275</sup> Cfr. M. MANCINI, *Le risposte degli italiani sul 'verso libero'*, in “Rivista di letteratura italiana”, n. 2 (2006), numero speciale intitolato *Il futurismo sulla rampa di lancio. “Poesia” 1905-2005*, a cura di G. Baroni, p. 115.

<sup>276</sup> Si cita da: A. R. PUPINO, *A proposito della risposta di Lucini all'inchiesta di «Poesia» sul verso libero*, in “Rivista di letteratura italiana”, n. 2 (2006), p. 25.

<sup>277</sup> Cfr. A. PANICALI, *Le inchieste di «Poesia»*, in “Rivista di letteratura italiana”, n. 2 (2006), p. 99.

<sup>278</sup> Cfr. M. MANCINI, *Le risposte degli italiani sul 'verso libero'*, cit., pp. 116-117.

<sup>279</sup> *Ivi*, p. 115.

non avere idee ben chiare sull'argomento. Il verso libero era percepito generalmente «come una 'moda' francese dalla quale difendersi e alla quale contrapporre la tradizione nazionale»,<sup>280</sup> o in alternativa come qualcosa di autoctono e ormai acquisito, con il frequente riferimento all'esperienza di Gabriele D'Annunzio. I timidi esperimenti anisosillabici dannunziani erano esaltati come il più coraggioso gesto di apertura al versoliberismo.

Non vi era dunque una vera apertura alla novità, che era o respinta senza appello o dichiarata già acquisita e superata. Perché il verso libero acquisisse prestigio e successo fra i poeti era necessaria un'esperienza esemplare e degna di imitazione che provenisse dall'ambito italiano. Giuseppe Ungaretti ne fu l'artefice. Nel contesto del dramma storico della Prima guerra mondiale, che sconvolse le menti degli italiani come di tutti gli europei, la nuova poesia riuscì a trovare il suo spazio, poiché pareva ora necessaria per dare voce a emozioni ed eventi completamente nuovi, sconosciuti agli italiani dell'età rinascimentale e moderna e dunque non esprimibili attraverso forme già note. Finalmente la versificazione libera appariva ai poeti italiani non come esercizio metrico sterile e fine a se stesso, ma come esigenza profonda imposta dalla materia lirica trattata.

Nonostante la sperimentazione ungarettiana fosse legata all'ambiente francese, del quale egli aveva fatto parte in giovinezza, per gli italiani un innovamento metrico tanto radicale ebbe un prestigio tutto nuovo ora che era proposto da un connazionale. Non si trattava più di gallomania, ma di un prodotto autoctono. L'età dell'inneggiamento a D'Annunzio era finita; ora si lodavano i versicoli di Ungaretti.

Dopo una nascita difficoltosa il verso libero acquista dunque in Italia grande prestigio, tanto che la sua predominanza nel Novecento è ritenuta ormai decisiva. Anche nella poesia russa la nuova forma tarda a trovare spazio, e inoltre per motivi storici e politici avrà un destino travagliato. Ripercorriamo ora brevemente i suoi passi.

---

<sup>280</sup> *Ivi*, p. 118.

### 3.1.2. Il verso libero tra i simbolisti russi

Nonostante i tentativi d'innovazione compiuti da Afanasij Fet a partire da metà Ottocento, il verso libero si afferma a pieno titolo nella poesia russa solamente negli ultimissimi anni di quel secolo, in seno alle correnti letterarie del decadentismo e del simbolismo.

L'epoca *fin de siècle* per eccellenza, la seconda metà dell'Ottocento è segnata nella cultura russa da un doppio problema: quello della decadenza (*upadok*) della letteratura russa, e quello del recupero e del superamento dell'eredità (*nasledstvo*) letteraria e culturale di quel Secolo d'oro che era stato l'Ottocento russo ed europeo. La poesia del tempo, caratterizzata dall'epigonismo nei confronti del Secolo d'oro, entra definitivamente in crisi negli anni Ottanta. Le propensioni per un indirizzo nuovo, che si può definire modernista, si coagulano dunque all'inizio degli anni Novanta intorno alla nozione di simbolismo.

L'epoca a cavallo fra i due secoli è contraddistinta da un insieme di ispirazioni estremamente fertile e variegato, che mescola gli influssi più diversi: la concezione nietzschiana dell'arte apollinea e dell'arte dionisiaca, l'estetismo e il misticismo, il demonismo, le scienze occulte e il sapere iniziatico, l'individualismo esasperato, le istanze «russofile» e quelle «occidentaliste».<sup>281</sup> Tutte queste tendenze differenti sono unite dal desiderio di rinnovamento e dallo sforzo di scandalizzare il pubblico.

La passione per le epoche passate e i paesi lontani è un'altra caratteristica tipica del simbolismo russo. Essa si esprime in poesia sia nelle tematiche sia nelle forme, che spesso recuperano metri medievali (occidentali e orientali) in complessi esercizi stilistici. Per quello che ci riguarda direttamente, l'interesse per le forme rare e difficili del sonetto fa parte di questo amore per l'esotico. Ma la passione per la novità e la rarità formale promuove al contempo anche le sperimentazioni sul verso libero.

I poeti di quest'epoca sono affascinati dal folclore, e a questa fascinazione si lega la «passione simbolista per la parola magica»,<sup>282</sup> per la formula dell'incantesimo ma anche per il potere incantatorio della parola poetica in quanto tale.

---

<sup>281</sup> Cfr. C. G. DE MICHELIS, *Il simbolismo: la prima fase*, in *Storia della civiltà letteraria russa. II. Il Novecento*, diretta da M. Colucci e R. Picchio, UTET, Torino 1997, p. 59.

<sup>282</sup> G. NIVAT, *Il simbolismo russo*, in *Storia della letteratura russa. III. Il Novecento. 1. Dal Decadentismo all'avanguardia*, Einaudi, Torino 1989, p. 95.

Alla ricerca appassionata di un ritorno alla «trasparenza» dell'essere [...], essi hanno creduto di poter ritrovare la parola primigenia, erompente, magica, completamente «naturale», totalmente priva dell'arbitrarietà del mondo dei segni. Oltre la Musica, la «cosa in sé» o il ditirambo risuscitato, di cui vagheggiava Ivanov, un regno di suoni puri, di «parole-simbolo» traboccanti d'energia primitiva attende il poeta.<sup>283</sup>

Si è qui in prossimità della glossolalia,<sup>284</sup> del linguaggio transmentale (*zaumnyj jazyk* o *zaum* ' ) vagheggiato da uno degli eredi del simbolismo, Velimir Chlebnikov, e del *nonsense*, ma anche del verso libero con la sua capacità di assumere un ritmo individuale e irripetibile in ogni componimento. In verità, nella maggior parte delle loro opere i simbolisti scelgono versi tradizionali, tutt'al più caratterizzati da lievi irregolarità mensurali, provvisti di rime, e preferiscono sperimentare effetti sonori come l'allitterazione, o giocare con le forme metriche. Anche il verso libero registra però una certa frequenza.

La prima raccolta che contiene alcune «variazioni sul tema del verso libero europeo»<sup>285</sup> è *Natura Naturans, Natura Naturata* (1895) di Aleksandr Dobroljubov. Il merito di questa primogenitura sperimentale viene però riconosciuto al poeta solamente nel 1900, nell'introduzione al suo secondo libro, *Sobranie stichov* [Raccolta di versi], firmata dal poeta e teorico Brjusov. Quest'ultimo pubblica nel medesimo anno il poema polimetrico *Tri svidanija* [Tre appuntamenti], che alterna versi liberi a versi sillabotonic. Nel 1899 compare il primo componimento in versi liberi di Zinaida Gippius, *Krugi* [Cerchi].

Solo all'inizio del Novecento il verso libero inizia ad avere un certo successo nella poesia russa del secondo simbolismo, interessando nomi celebri come Vjačeslav Ivanov, Fëdor Sologub, Aleksandr Blok, Konstantin Bal'mont. La Rivoluzione d'ottobre, accompagnata dalle rivoluzioni artistiche dei futuristi, favorisce il nuovo verso. Fra le novità più celebri vi è il verso scalare di Vladimir Majakovskij e le prove

---

<sup>283</sup> Ivi, p. 96.

<sup>284</sup> Andrej Belyj scrisse persino un poema intitolato *Glossolalija: Poëma o zvuke* [Glossolalia: Poema sul suono], composto nel 1917 ma pubblicato nel 1922 a Berlino.

<sup>285</sup> Ю. В. ОРЛИКИИ, *Stich i proza v russkoj literature*, RGGU, Moskva 2002, p. 343: «вариации на тему европейского свободного стиха».

sperimentali di un nuovo linguaggio, privo di un significato immediatamente riconoscibile, operate dai cubofuturisti Aleksej Kručënych e David Burljuk. Nel 1924, anno in cui Jurij Tynjanov pubblica il suo saggio *Problema stichotvornogo yazyka* [Problema del linguaggio poetico], il verso libero è ormai assunto al ruolo di sistema metrico principe del Novecento, o almeno è ritenuto dallo studioso «il verso caratteristico della nostra epoca».<sup>286</sup>

Tale affermazione, senz'altro vera per gli anni nei quali era pronunciata e per la letteratura europea in generale, è stata smentita dalla storia sovietica immediatamente successiva. L'irrigidimento del clima politico negli anni Trenta, con l'arrivo al potere di Stalin, favorisce la restaurazione della metrica tradizionale. Il verso libero scompare dalla poesia russa sovietica ufficiale.<sup>287</sup> Parallelamente, esso sparisce anche dagli studi dedicati alla metrica. Dopo una breve 'rinascita' nel periodo del cosiddetto disgelo degli anni Sessanta, il verso libero torna a imporsi in modo continuativo solamente dall'inizio degli anni Ottanta. Negli stessi anni esso riconquista l'interesse da parte degli studiosi.

Dal punto di vista teorico, nel corso della storia del verso libero sono state avanzate varie ipotesi sulla sua struttura e sulla sua stessa definizione. Fino a pochi decenni fa, sia in ambito italiano sia in quello russo, molti critici preferivano ignorare il problema del verso libero o affrontarlo secondo una metodologia che ne sminuiva la portata. Nell'analisi si tendeva infatti ad «assumere non già il punto di vista più solidale con l'oggetto in esame, ma quello richiesto dal sistema della metrica tradizionale»,<sup>288</sup> rispetto alle cui norme il verso libero appare come un'infrazione. La specificità del fenomeno veniva rimossa e rimaneva incompresa.

A partire dagli anni Novanta la situazione risulta in cambiamento, in entrambi gli ambiti culturali analizzati. Seguirà dunque una panoramica, necessariamente concisa e semplificata, delle teorie più accreditate riguardanti il fenomeno del verso libero nella critica letteraria prima italiana e poi russa, che ci porterà a evidenziarne le caratteristiche salienti.

---

<sup>286</sup> JU. N. TYNJANOV, *Problema stichotvornogo jazyka*, URSS, Moskva 2010 (1924), p. 38: «характерный стих нашей эпохи». Trad. it.: JU. N. TYNJANOV, *Il problema del linguaggio poetico*, traduzione di G. Giudici e L. Kortikova, Il Saggiatore, Milano 1968, p. 38.

<sup>287</sup> Cfr. JU. B. ORLICKIJ, *Stich i proza v russoj literature*, cit., p. 387.

<sup>288</sup> Cfr. P. GIOVANNETTI, *Metrica del verso libero italiano*, cit., p. 11.

### 3.1.3. Le teorie del verso libero in Italia

Negli ultimi decenni il fenomeno del verso libero in Italia è stato oggetto di un certo interesse critico. Grazie soprattutto agli studi di Mengaldo, Giovannetti e Bertoni, il verso libero italiano è stato descritto storicamente e teoricamente in maniera esauriente. Le teorie toccano soprattutto tre ampie questioni: il problema terminologico, il problema normativo (del quale fa parte la questione della suddivisione in tipologie o sottogeneri), e infine il rapporto con la metrica tradizionale.

#### *Il problema terminologico*

Nel saggio di Mengaldo intitolato *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni (1903-1915)* l'autore propone di sostituire, o piuttosto di affiancare, all'espressione di origine francese «verso libero» il termine «metrica libera», a suo avviso più comprensivo. L'espressione «verso libero» è da lui impiegata esclusivamente in relazione ai problemi tecnici della versificazione.

Non useremo il termine «metrica libera» perché appare parzialmente fuorviante. Da un lato – e ciò fa parte della proposta teorica mengaldiana – esso tralascia volutamente quelle manifestazioni di verso libero che non presentano una strutturazione metrica. Nel Novecento si hanno versi privi di qualunque connotato di metricità e caratterizzati unicamente dal fatto di formare una stringa di caratteri delimitata dagli 'a capo'. Per queste manifestazioni di libertà in qualche modo estrema è preferibile usare il termine «verso libero», poiché non è possibile sostenere che rientrino nel progetto di una nuova metrica vera e propria.

D'altro canto, la terminologia mengaldiana, riferendosi all'intera compagine metrica del componimento (e quasi all'intera poetica di un autore), trascura una delle caratteristiche del verso libero osservate da Tynjanov nel suo saggio citato *Problema del linguaggio poetico*. Quest'ultimo riconosce come «principio costruttivo della poesia»<sup>289</sup> il ritmo, il quale permette di dinamizzare, attualizzare la forma poetica, raggruppando il materiale del discorso in base agli accenti. Nella poesia appartenente alla metrica tradizionale, il ritmo evidenzia nel componimento gruppi metrici che si susseguono. La

---

<sup>289</sup> JU. N. TYNJANOV, *Problema stichotvornogo jazyka*, cit., p. 19: «[вопрос о] конструктивном принципе поэзии». Trad. it. cit., p. 22.

continuità di metro fra gruppi contigui determina nel lettore al tempo stesso il riconoscimento dell'analogia rispetto al gruppo precedente e «l'anticipazione dinamica di un gruppo seguente e analogo (non identico, ma precisamente analogo); se l'anticipazione metrica arriva a compimento, ecco che abbiamo un sistema metrico».<sup>290</sup>

Un'orchestrazione metrica in senso tradizionale non è tuttavia indispensabile perché il testo presenti un ritmo. Il «principio costruttivo si riconosce non nelle condizioni *massime* in cui esso è previsto, bensì in quelle *minime*»,<sup>291</sup> e il ritmo rappresenta tale principio minimo rispetto al metro. Nel verso libero, l'anticipazione dinamica non trova compimento nel gruppo simile e successivo, pertanto l'attesa del lettore viene frustrata. Ciò non significa che non si realizzi alcun tipo di metro, ma solamente che il metro non è più un sistema regolare. Esso si conserva come semplice «impulso metrico»; in altre parole, «il metro come sistema viene sostituito dal metro come principio dinamico, come orientamento sul metro, come equivalente del metro».<sup>292</sup> La frustrazione delle attese del lettore dinamizza il verso, poiché ogni verso delude le aspettative create dal precedente e a sua volta crea aspettative ritmico-metriche che verranno deluse dal successivo.

Da questo punto di vista, l'aspetto grafico e tipografico del verso assume un'inedita importanza. Se il ritmo è formato dal susseguirsi di unità metriche, non riconoscibili da altri fattori che il loro formare una stringa di caratteri distinta da altre, la scansione grafica determina il verso. Spesso nel verso libero non si possono individuare unità più piccole del verso («piedi») che definiscano il verso combinandosi fra loro; di conseguenza, ciascun verso costituisce la misura del verso precedente e successivo. Ecco perché un'espressione come «versi liberi» è più utile di «metrica libera». La nuova versificazione è volutamente frammentaria, non si presenta come un tutto organizzato secondo leggi metriche, bensì come un susseguirsi di singoli impulsi metrici.

---

<sup>290</sup> Ivi, p. 35. «динамическая изготовка к последующей, подобной (не тождественной, а именно подобной) группе; если метрическая изготовка разрешается, перед нами метрическая система». Trad. it. cit., p. 35.

<sup>291</sup> Ivi, p. 18. «Конструктивный принцип познается не в максимуме условий, дающих его, а в минимуме». Trad. it. cit., p. 21.

<sup>292</sup> Ivi, p. 36. «метр сохраняется в виде метрического импульса [...]. Здесь метр как систему заменяет метр как динамический принцип – собственно, установка на метр, эквивалент метра». Trad. it. cit., p. 36.

### *Il problema normativo*

Questo secondo problema riguarda in primo luogo la possibilità stessa di formulare delle norme per il verso libero, e in seconda istanza la definizione di tali norme. Come abbiamo già osservato, molti critici hanno proposto definizioni e norme che assumono come fondamento il vecchio sistema metrico, definendo poi il verso libero attraverso gli scarti dalle regole della tradizione. Questo tipo di definizione non coglie la specificità del fenomeno versoliberista. Può essere utile come primo passo nello studio, al quale deve seguire una definizione positiva delle norme specifiche del verso libero.

Il dibattito italiano recente è stato aperto da una definizione di Mengaldo formulata prima nel saggio citato sulla metrica govoniana e poi nelle *Questioni metriche novecentesche*. Egli propone che l'espressione «metrica libera» (che, ricordiamo, usa in luogo di «verso libero») si impieghi qualora si verificano simultaneamente tre condizioni, legate ai tre elementi principali della struttura poetica: la rima, il verso e la strofa.

La prima condizione del verso libero secondo Mengaldo richiede una «perdita di funzione della rima»,<sup>293</sup> che può presentarsi sporadicamente ma rimane comunque priva di quel valore strutturante e regolarizzante che possedeva nella metrica tradizionale. La rima (o l'assonanza, che spesso la sostituisce nella poesia novecentesca) può presentarsi ancora come puro automatismo della dizione poetica, o essere sfruttata per ottenere effetti locali. Osserviamo che questa condizione si basa esplicitamente sulla norma tradizionale, rispetto alla quale il verso libero appare una riduzione e una negazione.

La seconda condizione riguarda i versi e propone una «libera mescolanza di versi canonici e non canonici»,<sup>294</sup> con la specificazione che con i secondi si dovranno intendere soprattutto i versi più lunghi dell'endecasillabo. Mengaldo pare intendere tali versi come derivati del verso 'biblico' whitmaniano, poiché asserisce che in questo caso si verifica di frequente la coincidenza fra verso e frase. I versi canonici possono essere presenti in misura anche massiccia. Questa seconda definizione va nella direzione propositiva e non più negativa, svincolandosi dalle norme metriche tradizionali. Come vedremo, di qui partirà la proposta positiva di Mengaldo per la definizione del verso libero *tout court*.

---

<sup>293</sup> P. V. MENGALDO, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni (1903-1915)*, in ID., *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Vallecchi, Firenze 1987, p. 140.

<sup>294</sup> *Ibidem*.

La terza condizione è la «mancanza di iso-strofismo»,<sup>295</sup> con la distinzione di un grado debole (strofe diversamente configurate quanto a composizione versale, ma con lo stesso numero di versi) e un grado forte (strofe anche di differenti dimensioni). Anche dal punto di vista strofico le norme del verso libero sono sostanzialmente legate alle norme tradizionali, delle quali rappresentano una variante meno regolare.

In *Questioni metriche novecentesche* Mengaldo propone poi una descrizione in senso positivo dei nuovi versi liberi, riconducendoli in sostanza al verso tonico.<sup>296</sup> A una versificazione sillabo-tonica, fondata sull'isosillabismo e sulla regolarità delle posizioni degli *ictus* nel verso, subentrerebbe nel Novecento una versificazione basta solamente sugli *ictus*, dei quali sarà fisso il numero nel verso o la posizione. Il critico impiega in questi casi il termine «piedi»,<sup>297</sup> derivante dalla metrica quantitativa dell'antichità classica o dalla metrica sillabo-tonica analoga al modello tedesco e russo.

Mengaldo distingue due fondamentali tipologie di verso. Della prima tipologia fanno parte versi con un numero variabile di sillabe e di *ictus*, composti da una iterazione *ad libitum* di piedi identici per numero di sillabe e posizione di *ictus*. Nella tradizione sillabo-tonica russa a questi versi corrispondono i giambi liberi, che svolgono un ruolo simile a quello dall'endecasillabo sciolto nella cultura letteraria italiana. Nel Novecento italiano il rappresentante più tipico di questa tendenza è Palazzeschi, che utilizza il principio ritmico del novenario pascoliano (con accenti di 2° - 5° - 8°, dunque formato da cellule metriche trisillabiche che nella terminologia russa si definiscono anfibrachi). Un esempio: «Un còcchio lucènte ancòra lontàno risplènde, / s'apprèssa più ràtto del vènto / e ràpida scènde la dàma tardànte. / Se n'òde soltànto il leggèro frusciare del sèrico mànto» (*Palazzo Oro Ror*). Il primo verso ha 15 sillabe, il secondo 9, il terzo 12 e il quarto 18; la cellula metrica di base è sempre il trisillabo.

Della seconda tipologia fanno parte versi nei quali il numero dei piedi (e perciò anche degli *ictus*) è costante, ma la consistenza sillabica dei piedi stessi è variabile. Il numero degli accenti risulta costante a fronte di una differente lunghezza dei versi. Si tratta di versi molto simili a quelli che nella poesia russa prendono il nome di *dol'nik* o

---

<sup>295</sup> *Ibidem*.

<sup>296</sup> Tale trasformazione, che a una versificazione sillabo-tonica ne sostituirebbe un'altra prevalentemente tonica, viene ritrovata dagli studiosi anche nella poesia russa del simbolismo e del postsimbolismo. Cfr. M. L. GASPAROV, *Russkij stich načala XX veka v kommentarijach*, cit., p. 134: «Шаг от силлабо-тоники в сторону чистотонического стиха» [un passo dalla sillabo-tonica in direzione di un verso puramente tonico].

<sup>297</sup> P. V. MENGALDO, *Questioni metriche novecentesche*, cit., p. 38.

di *taktovik*.<sup>298</sup> Un esempio può essere tratto da Bacchelli: «Il viso d'una dònna, i biòndi lineamènti, / i suoi òcchi liquidi nell'intàtta e càlma / fòrma, la bellèzza vi si riconòsce e la sensualità / ne emàna come appetìre una pèsca. Tra la gènte / al sòle, appàrsa e sparìta se n'è andàta» (*Una donna*). I versi presentano una estensione variabile fra le 12 e le 18 sillabe, mentre gli *ictus* rimangono 4 in ciascun verso.

La definizione mengaldiana copre una porzione del panorama metrico novecentesco, mentre un'altra porzione rimane priva di spiegazione. I componimenti di molti poeti non sono infatti riconducibili al verso tonico. Essi vanno semmai nella direzione di un verso individuale, creato dal poeta di volta in volta per un'esigenza specifica e corrispondente al ritmo interiore della frase, che muta non solo di componimento in componimento ma spesso di strofa in strofa e di verso in verso.

Della proposta di Mengaldo vanno conservati soprattutto gli elementi fondanti del testo poetico: la rima, il verso e la strofa, ai quali nella versificazione libera si aggiungono gli *ictus* e i «piedi» ritmici. Giovannetti completa questo elenco aggiungendovi il contesto extrapoetico, cioè l'intento autoriale e la ricezione da parte della comunità dei lettori. Per definire cosa sia il verso libero tutti questi elementi vanno presi in considerazione, ma in senso positivo, ovvero non interpretandoli solo come risultati di uno scarto rispetto alla versificazione tradizionale.

In un'altra direzione va una formulazione del principio formale versoliberista che risale alla teoria metrica di Benoît de Cornulier e viene ripresa da Giovannetti. Egli proclama che «il fattore invariante del verso libero sia riducibile *solo* al mancato rispetto dell'isosillabismo»,<sup>299</sup> compiendo un'operazione di riduzionismo radicale. La norma versoliberista così definita è estremamente vaga, ma al suo interno si ritagliano generi metrici determinati da alcuni principi costruttivi tipici di un poeta, di una tradizione o di un genere poetico. Il ritmo tende a definire un vero e proprio metro all'interno del più vasto sistema del verso libero. Si realizzano così alcuni generi di verso libero: la parodia metrica; il verso libero breve dannunziano o leopardiano; il verso lungo 'falso' (ossia, composto dalla somma di alcune unità metriche tradizionali); il verso lungo whitmaniano.

---

<sup>298</sup> Il *dol'nik* (termine derivante dalla parola *dolja*, cioè parte, quota) è un verso tonico che prevede, tra un accento (detto *ictus*) e l'altro, un numero variabile di sillabe non accentate (dette intervalli), solitamente non superiore a 2. Con l'avvento di intervalli di 3 e più sillabe il *dol'nik* diventa un *taktovik*, che dunque presenta un grado di libertà ancora superiore.

<sup>299</sup> P. GIOVANNETTI, *Metrica del verso libero italiano*, cit., p. 6.

Una teoria positiva del verso libero italiano viene formulata da Alberto Bertoni, che si richiama alla lezione dei formalisti russi, ma anche all'estetica della ricezione di Jauss. Egli pone alla base del verso libero un «principio contrastivo»<sup>300</sup> originario, concetto che deriva da quello di Tynjanov di «straniamento» (*sdvig*) o di «scarto» (*smeščenie*) effettuato da un'opera letteraria nei confronti del sistema.

Anche questa è una definizione parzialmente 'in negativo', poiché prende le mosse da una differenza rispetto al sistema letterario tradizionale. È però in questo caso una differenza feconda:

La libertà non coincide mai soltanto con il capovolgimento di una regola, ma è piuttosto la molteplicità successiva, simultanea, variabile di principî costitutivi variabili: corrispondenza tra serie e tra costanti formali in cui ogni verso raggiunge la propria consistenza e quasi la propria identità unicamente in rapporto agli altri versi, procedendo però da una condizione intrinseca di più sicura autonomia.<sup>301</sup>

Nella metrica libera, per Bertoni, non è più il singolo verso che si autodetermina e partecipa a determinare, sommandosi ad altri, la fisionomia della composizione; ogni segmento di testo, privo di per sé di caratteristiche metriche, prende significato in relazione ad altri, che lo precedono e lo seguono. Il contrasto – ma, occorre aggiungere, anche l'accordo (si vedano gli esempi di versi tonici secondo Mengaldo riportati sopra) – di stringhe contigue appare ora la caratteristica fondante del verso libero.

Nel suo intento di ricostruire le origini del verso libero italiano, Bertoni sottolinea altresì l'importanza del fatto che tale sistema metrico non è solamente un'istituzione tecnica, bensì rappresenta una presa di posizione estetica da parte del poeta novecentesco. Invece che scegliere un metro tradizionale, che porta con sé un'eredità di scelte semantiche e di condizionamenti di genere, il poeta decide di aderire a «un fenomeno metrico-prosodico necessariamente eclettico e in certo modo irriducibile a precetto tipologico o stilistico».<sup>302</sup>

«Eclettismo» è un'altra formula che, insieme a quella del «principio contrastivo», spiega la peculiarità del versoliberismo. In quest'ottica il verso libero appare non più

---

<sup>300</sup> A. BERTONI, *Dai simbolisti al Novecento*, cit., p. 11.

<sup>301</sup> *Ivi*, p. 39.

<sup>302</sup> *Ivi*, p. 13.

come semplice negazione delle regole tradizionali, bensì come il principio di un'arte composita e complicata, fondata sullo scontro tra le diverse opzioni metriche, linguistiche e poetiche.

La teoria di Bertoni si rifà esplicitamente ai concetti formulati da Tynjanov che, trattando del dinamismo dei fattori costitutivi della poesia, affermava:

L'unità dell'opera non consiste in un'entità chiusa e simmetrica, ma in un'integrità dinamica con il suo proprio sviluppo; tra i suoi elementi non si frappone il segno statico di addizione e uguaglianza, ma c'è sempre il segno dinamico della correlazione e dell'integrazione.<sup>303</sup>

Il fatto importante che ne consegue è quello di una nuova interazione, e non semplicemente l'introduzione di un qualunque fattore a sé stante. L'uso, ad esempio, di un metro logoro [...] in interazione con nuovi fattori, rinnova quel metro, rianima in esso nuove possibilità costruttive. [...] Allo stesso modo il principio costruttivo del metro si rafforza con l'introduzione di schemi metrici nuovi.<sup>304</sup>

Questo è il principio positivo del verso libero: introdotti versi nuovi, essi si pongono in tensione con i metri tradizionali e da tale tensione si generano nuovi significati e inedite possibilità costruttive. Nello sviluppo dialettico della forma cambia la correlazione del principio costruttivo (il ritmo) con i principi a esso subordinati (la rima, il verso, la strofa).

I fattori extratestuali del testo poetico – l'intento autoriale e la ricezione – si manifestano nel Novecento nell'intonazione («quell'insieme di tratti ritmici e soprasegmentali che costituiscono la “voce” interna di un testo poetico»)<sup>305</sup>. L'intonazione plasma un nuovo destinatario nel pubblico di massa, che si sostituisce

---

<sup>303</sup> JU. N. TYNJANOV, *Problema stichotvornogo jazyka*, cit., p. 9: «Единство произведения не есть замкнутая симметрическая целость, а развертывающаяся динамическая целостность; между ее элементами нет статического знака равенства и сложения, но всегда есть динамический знак соотносительности и интеграции». Trad. it. cit., p. 14.

<sup>304</sup> Ivi, p. 10: «При этом важнейшим моментом здесь оказывается момент нового взаимодействия, а не просто момент введения какого-либо фактора самого по себе. Приводя, например, стертый метр [...], - приводя его во взаимодействие с новыми факторами, мы обновляем самый метр, освежаем в нем новые конструктивные возможности. [...] То же освежение конструктивного принципа в метре получается в итоге ввода *новых* метров». Trad. it. cit., p. 15.

<sup>305</sup> A. BERTONI, *Dai simbolisti al Novecento*, cit., p. 300.

alla singola coscienza alla quale era rivolta la lirica romantica, e parallelamente crea un nuovo mittente nel poeta-oratore, figura tipica delle correnti del simbolismo e del futurismo, in Italia come in Russia.

Il poeta-oratore futurista è, *in primis*, Majakovskij, che ha espresso la sua percezione del verso libero, anche riguardo all'aspetto teorico, nel saggio *Kak delat' stichi* [Come far versi] del 1926. Il metro è da lui ritenuto non un calco normativo e nemmeno un recupero storico, ma uno strumento creato dai maestri del passato che può venire riutilizzato secondo necessità. Come le regole del calcolo matematico non hanno bisogno di essere riscoperte autonomamente per ogni operazione di addizione, sottrazione, moltiplicazione o divisione, così le regole metriche formulate nel passato possono essere oggi riadattate a ogni singolo caso concreto, alle esigenze momentanee del poeta. L'«orientamento metrico»<sup>306</sup> del poeta diviene estremamente individuale, contingente, da costruirsi verso per verso, battuta per battuta. Majakovskij afferma con forza:

io non fornisco alcuna regola che tramuti un uomo in poeta, che gli consenta di scrivere versi. Regole di tal sorta non esistono. Si chiama appunto poeta chi crea le regole poetiche.<sup>307</sup>

Il poeta è, per Majakovskij, colui che rielabora profondamente l'eredità del passato, i suoi ritmi e il suo lessico, per creare qualcosa di nuovo e personale. Non si tratta di distruggere tutto il passato, anzi «il giambo, il verso libero, l'allitterazione, l'assonanza non nascono tutti i giorni. Si può lavorare anche per svilupparli, introdurli, diffonderli».<sup>308</sup> Osserviamo che Majakovskij pone qui su uno stesso piano le tecniche tradizionali e quelle versoliberiste, che sono ugualmente sfruttabili per il poeta moderno. Le differenti scelte metriche effettuate in ogni caso concreto determinano semmai il genere dell'opera e l'indirizzo estetico dell'autore.

---

<sup>306</sup> *Ivi*, p. 378.

<sup>307</sup> V. МАЯКОВСКИЙ, *Kak delat' stichi*, in ID., *Polnoe sobranie sočinenij v 13 tomach*, v. 12, *Stat'i, zametki i vystuplenija 1917-1930*, web: <http://feb-web.ru/feb/mayakovsky/texts/ms0/msc/msc-081-.htm>, p. 82: «я не даю никаких правил для того, чтобы человек стал поэтом, чтобы он писал стихи. Таких правил вообще нет. Поэтом называется человек, который именно и создает эти самые поэтические правила». Trad. it. V. МАЯКОВСКИЙ, *Come far versi*, traduzione di I. Ambrogio e G. Crino, prefazione di F. Cordelli, Editori Riuniti, Roma 1961, p. 5.

<sup>308</sup> *Ivi*, p. 86: «Ямб, свободный стих, аллитерация, ассонанс создаются не каждый день. Можно работать и над их продолжением, внедрением, распространением». Trad. it. cit., p. 10.

### *Il problema del rapporto con la metrica tradizionale*

Rimane ora da chiarire il rapporto del verso libero con il sistema metrico tradizionale. Non è più possibile definire questo rapporto come l'opposizione fra una forma rigida e predeterminata e una nuova forma priva di qualunque norma. Più fecondo sarà forse pensare che rientrino entrambi in un sistema più ampio. Questo sistema si complica con l'introduzione della possibilità del verso libero, ma non abbandona tutto l'insieme di possibilità espressive e di modi di poetare precedenti al Novecento. La versificazione tradizionale costituisce il *pendant* necessario del verso libero, che da essa necessariamente prende spunto, in senso positivo o negativo.

Bertoni conferma questa nostra percezione, affermando che le «forme metriche tradizionali [...] vanno [...] utilizzate in chiave polifonica e contrastiva, parodica e mediata».<sup>309</sup> Bisogna tenere presente che un ruolo non meno polifonico e contrastivo è quello del verso libero stesso. Il grande sistema della nuova versificazione novecentesca, che a molti piace chiamare versoliberista ma che comprende sia il verso libero sia la metrica tradizionale, è un sistema polifonico e complesso.

Questo sistema nuovo è caratterizzato da una estrema varietà e molteplicità della resa tecnica del verso libero, il quale è costituito da apporti di provenienza più diversa. Fra essi vi sono sicuramente contributi prettamente poetici come il modello dei simbolisti francesi, la metrica barbara di Carducci e Pascoli, l'eclettismo metrico di D'Annunzio. A determinare le caratteristiche del verso libero contribuisce anche la progressiva perdita della competenza poetica necessaria alla composizione e alla lettura di forme metriche complesse. La conseguenza è il ricorso a componenti semplici e primarie del testo poetico (come il distico, la terzina e la quartina) usate individualmente o abbinate in semplici sequenze, per favorirne la riconoscibilità ritmica e melodica.<sup>310</sup>

Come vedremo, una simile spiegazione del verso libero come sistema dismetrico, generato dal poeta volta per volta in base all'esigenza e non riducibile a una struttura schematica, sarà proposta da Oleg Fedotov anche nell'ambito della metrica russa.

---

<sup>309</sup> A. BERTONI, *Dai simbolisti al Novecento*, cit., p. 379.

<sup>310</sup> Cfr. *ivi*, p. 301.

### 3.1.4. Il problema del verso libero in Russia

La storia della versificazione russa percorre strade assai diverse da quella italiana. Di contro al sillabotonismo italiano originario, che permette di formulare le medesime regole per l'endecasillabo del Duecento come per quello dell'Ottocento, il verso sillabotonico si impone in Russia con una certa fatica e solamente nel XVIII secolo. Alla fine dell'Ottocento esso non ha ancora esaurito le sue possibilità di liberazione interna: l'uso di versi non rimati, lo giambo sciolto (versi formati da un numero variabile di piedi giambici e privi di rima), i versi dal ritmo incostante come *dol'nik* e *taktovik*. Pertanto, se nell'epoca simbolista in Italia, in conseguenza allo stretto legame con la tradizione classica, ma anche in forza di una sorta di 'stanchezza' indotta dalla riproposizione secolare delle medesime tipologie versali, alla fine dell'Ottocento vi è una certa disponibilità ad accogliere la novità del verso libero, in Russia nel medesimo periodo storico non sono ancora state esaurite le possibilità di una sperimentazione metrica che non esca dal solco del sistema tradizionale.

La tradizione tonica popolare del *raěšnyj stich* da un lato e quella colta della prosa ritmica (*pletenie sloves*) dall'altro offrono ai poeti moderni reminiscenze di ritmi e modalità artistiche presillabiche che arricchiscono la loro versificazione senza necessità di attingere al modello creato dai simbolisti francesi. Si aggiunga a ciò la diffusione delle imitazioni dei metri antichi che, proprio come la metrica barbara di Carducci e Pascoli in Italia, si presentano come possibilità di sperimentazione anisosillabica che rimane pienamente nel solco classicistico. Perciò, alla fine dell'Ottocento, nella poesia russa si registra una notevole diffusione di quelle forme versali che superano il principio dell'isosillabismo, senza uscire nettamente dall'ambito della versificazione tradizionale. In tali esperimenti solitamente non mancano le rime – spesso organizzate in schemi tradizionali – e gli altri procedimenti della versificazione ottocentesca. Vale in generale per i simbolisti russi la formula impiegata da Mengaldo per la metrica gozzaniana: «elasticità nelle misure e nella prosodia ma rima ferrea in esatta periodicità strofica».<sup>311</sup>

Anche gli studiosi russi della metrica osservano il verso da un punto di vista molto diverso rispetto ai colleghi italiani. Grazie all'introduzione di concetti come *logaèd*,

---

<sup>311</sup> P. V. MENGALDO, *Questioni metriche novecentesche*, cit., p. 34.

*dol'nik, taktovik, akcentnyj stich*,<sup>312</sup> versi che secondo le categorie italiane sarebbero ritenuti liberi risultano 'schematizzati' e reinseriti nella versificazione tradizionale,<sup>313</sup> mentre la categoria del verso libero comprende solo quei testi (relativamente pochi) da cui sia assente una qualsiasi orchestrazione ritmica e/o sillabica.

Da ciò deriva probabilmente una tendenza singolare degli studi metricologici russi: avvicinare il verso libero alla prosa, piuttosto che al verso tradizionale. Tale atteggiamento si manifesta sin dagli indici dei volumi di metrica. È il caso di Fedotov, che inserisce il discorso sul verso libero nel capitolo *Meždu stichom i prozoj* [Tra verso e prosa]. Inoltre, un contributo fondamentale alla teoria e alla storia del verso libero russo è contenuto nel volume di Jurij Orlickij intitolato *Stich i proza* [Verso e prosa], dedicato ai rapporti tra verso e prosa e in particolare alle strutture ibride. Nonostante l'autore stesso affermi esplicitamente la differenza radicale tra verso libero e prosa, l'inserimento nella sua pubblicazione di un capitolo sul verso libero testimonia la persistenza della tendenza critica che egli vuole negare.

Già il primo teorico del verso libero russo, Tynjanov, avverte quanto sia pericoloso avvicinare il verso libero alla prosa, sia dal punto di vista teorico, sia da quello storico. Lungi dall'essere un fenomeno di passaggio che segnerebbe una sorta di 'prosaizzazione' della poesia, il verso libero è ormai assunto al ruolo di sistema metrico principe del Novecento, cosicché è ingiusto considerarlo un verso in qualche modo anomalo.<sup>314</sup>

Gasparov svolge una tassonomia del verso libero, distinguendone in linea di principio due varianti. La prima, definita *svobodnyj stich* o *verlibr* (con una traslitterazione del francese *vers libre*), è determinata dalla semplice suddivisione in stringhe di un testo sostanzialmente prosaico. Tutt'al più vi può essere riconosciuto un verso tonico, privo delle rime. La seconda variante è definita *vol'nyj stich* e appare più simile al concetto italiano di verso sciolto: è infatti un verso sillabo-tonico anisometrico, solitamente rimato, composto con piedi differenti che formano versi di lunghezza variabile.

---

<sup>312</sup> A loro volta, questi termini permettono di coniare definizioni ancora più vaghe: cfr. M. L. GASPAROV, *Russkij stich načala XX veka v kommentarijach*, cit., p. 133: «такие формы могут быть названы “дериватами” (“производными”) сапфических строф» [queste forme possono essere definite “derivati” di strofe saffiche]; «расшатанный логэед» [logaedo liberato].

<sup>313</sup> Descrizioni simili, per i versi italiani, vengono approntate da Giovannetti nelle analisi dei testi contenuti nella sua *Metrica del verso libero italiano*.

<sup>314</sup> Cfr. JU. N. TYNJANOV, *Problema stichotvornogo jazyka*, cit., p. 38; trad. it. cit., p. 38.

Per Gasparov il verso è determinato unicamente dalla doppia segmentazione del testo; pertanto anche la prima variante di verso libero è a tutti gli effetti poesia e non prosa. Nel *svobodnyj stich*, proprio come nel verso tradizionale, «la divisione versale non annulla affatto quella linguistica, sintattica, bensì si sovrappone ad essa e la complica»,<sup>315</sup> e la prosa ‘tagliata’ dagli *a capo* «acquista una nuova qualità, una nuova organizzazione: diventa verso».<sup>316</sup> Useremo dunque anche per questa forma, d’ora in poi, l’espressione italiana *verso libero*.

Altri autori hanno proposto una ridefinizione teorica del verso libero. Nei loro studi si intravedono quattro diverse direzioni in merito alla definizione, all’origine e alla classificazione del verso libero russo.

La prima direzione, rappresentata da A. P. Kvjatkovskij, allarga eccessivamente il campo di interesse del verso libero e pecca di antistoricismo, finendo per comprendere in questa categoria moderna persino le composizioni arcaiche come *Slovo o polku Igoreve*.<sup>317</sup> È necessario però distinguere i fenomeni legati alla prosa ritmica arcaica dai fenomeni recenti, per quanto esteriormente a essa simili. Il discrimine fondamentale consiste nella scelta cosciente dell’autore. Nel Novecento è presente sia la possibilità tradizionale sia quella versoliberista, e nell’analisi non si può prescindere dal fatto che il poeta abbia deciso di sfruttare la prima o la seconda.

La seconda direzione, rappresentata da V. S. Baevskij, si avvicina maggiormente alla visione europea del verso libero, riconoscendo le sue caratteristiche salienti nella mancanza della rima e nell’anisometria. In questo modo vi risultano comprese anche composizioni in *dol’nik*, in *taktovik* e persino nelle misure trisillabiche. Lo stesso studioso ammette pertanto la possibilità di limitare la definizione del verso libero propriamente detto al verso tonico non rimato e anisometrico. Il punto debole di questo approccio metodologico sta nel fatto di presupporre l’esistenza di una serie di strutture sottese alle composizioni versoliberiste, che appaiono organizzate più rigidamente di quanto non accada nella prassi poetica.

---

<sup>315</sup> M. L. GASPAROV, *Russkij stich načala XX veka v kommentarijach*, cit., p. 14: «стиховое членение нимало не отменяет языкового, синтаксического, а лишь накладывается на него и осложняет его».

<sup>316</sup> *Ivi*, p. 15: «от такой “рубки” проза приобретает новое качество, новую организацию – становится стихом».

<sup>317</sup> Su questo argomento cfr. il fondamentale saggio di R. PICCHIO, *Notes on the Text of the Igor’ Tale*, in “Harvard Ukrainian Studies”, n. 2 (1978), pp. 393-422.

La terza direzione di studi, rappresentata da E. Polivanov e A. L. Žovtis, riconduce sostanzialmente il verso libero al concetto di micropolimetria. Secondo questa teoria, un testo poetico in versi liberi si presenterebbe come un collage, ciascun frammento del quale può essere ricondotto a uno dei sistemi metrici esistenti, mentre il testo nella sua interezza appartarrebbe a un sistema radicalmente nuovo. Orlickij trova in tale approccio tre difetti: in primo luogo un'eccessiva libertà di interpretazione concessa al lettore; poi – mancanza più grave – il fatto che tale concezione non si possa applicare a tutti i versi liberi russi senza eccezione; infine, il fatto che «la concezione dell'avvicendamento delle misure non permette di tracciare un confine rigoroso tra il verso libero e le composizioni polimetriche di vario genere».<sup>318</sup>

La quarta direzione di studi riconosce come un principio positivo nella costruzione del verso libero il suo sforzo consapevole a costituirsi come verso e non prosa. Tale sforzo si realizza attraverso la doppia segmentazione del testo poetico. Questa direzione è rappresentata dai lavori di Orlickij e di Fedotov. L'approccio del primo si basa soprattutto sulle concezioni gasparoviane. Secondo Orlickij, quello del verso libero è

il sistema di versificazione che rinuncia in linea di principio a tutti i caratteri secondari che formano il verso: la rima, il metro sillabo-tonico, l'isotonia, l'isosillabismo e la strofica regolare, e si basa esclusivamente sul ritmo primario, il ritmo versale, o la doppia segmentazione del testo, secondo B. Ja. Buchštab.<sup>319</sup>

Questo sistema può evidentemente comparire solamente con l'entrata in crisi dei sistemi tradizionali, e per funzionare correttamente ha bisogno della partecipazione attiva del lettore, il quale ha il compito di individuare la poeticità del testo in base alla sola doppia segmentazione.

Orlickij individua cinque tipologie di verso libero: il verso libero «puro» che rinuncia completamente alla metrica e alla rima; quello in cui siano disseminati versi sillabo-tonici tradizionali; una forma metrica di passaggio che presenti una determinata

---

<sup>318</sup> Ю. В. ORLICKIJ, *Stich i proza v russkoj literature*, cit., p. 322: «концепция смены мер не позволяет провести строгой границы между описанным с ее помощью свободным стихом и полиметрическими композициями разного рода».

<sup>319</sup> *Ibidem*: «система стихосложения, принципиально отказывающуюся от всех вторичных стихообразующих признаков: рифмы, силлабо-тонического метра, изотонии, изосиллабизма и регулярной строфики – и опирающуюся исключительно на первичный ритм – ритм стихотворных строк, или двойную сегментацию текста, по Б. Я. Бухштабу».

dominante metrica», in cui cioè tutti i versi sillabo-tonici inseriti siano più numerosi e presentino tutti un medesimo metro; infine, le forme toniche, ovvero il verso accentuativo sciolto e la forma metrica di passaggio con dominante accentuativa.

Fedotov offre infine un'interpretazione complessiva del fenomeno del verso libero, inserendolo nella catena costituita dai sistemi versali utilizzati dalla poesia russa contemporanea. Seguendo un ordine determinato dalla progressiva diminuzione di rigore dell'organizzazione metrica troviamo i metri di ritmo alternato (giambo e trocheo), i piedi trisillabici (dattilo, anfibraco, anapesto), il *dol'nik*, il *taktovik*, il verso tonico, il verso libero. Più oltre non si troverebbe che la prosa.

L'importanza del verso libero sarebbe costituita principalmente dal suo porsi sul confine, anzi dal suo definire propriamente il confine tra verso e prosa. Questa visione appare riduttiva, poiché nega la novità effettiva del fenomeno e il suo costituire un inedito e autonomo sistema versificatorio. In conclusione Fedotov formula però una definizione positiva del verso libero che tenta di valorizzarlo, sebbene ancora in chiave oppositiva rispetto alla metrica tradizionale. Il verso libero sarebbe così un «sistema dismetrico» nel quale nessun fattore poetico formale funziona con costanza, anche se tutti possono presentarsi occasionalmente. In ogni singolo componimento «il verso libero si presenta come un sistema monouso di organizzazione dei mezzi ritmici».<sup>320</sup>

Questa nozione di «sistema monouso» non esclude la possibilità di uno studio a livello più alto, che esamini l'uso del verso libero nella poetica di un autore, di una corrente letteraria, di una cultura e persino sul piano macroscopico e universale, come sistema versificatorio. L'ultimo ambito dovrebbe comprendere «tutte le possibili varianti ritmiche di tutti i sistemi di versificazione possibili» come, d'altra parte, previsto dalla polisistematicità insita nel sistema del verso libero.<sup>321</sup>

Possiamo concludere che il verso libero è un sistema, o piuttosto un insieme di sistemi, caratterizzati dalla dismetria; da un lato esso aderisce al sistema metrico tradizionale nella sua parte estrema (*dol'nik*, *taktovik*), dall'altro si spinge pericolosamente sul crinale della *stichoproza* (lett. versoprosa) letteraria moderna.

---

<sup>320</sup> O. I. FEDOTOV, *Osnovy russkogo stichosloženija*, cit., p. 309: «верлибр представляет собой дисметрическую систему [...] верлибр представляет собой систему организации ритмических средств для одноразового использования».

<sup>321</sup> *Ibidem*: «возможные ритмические вариации всех возможных систем стихосложения».

### 3.1.5. Verso una definizione del verso libero

In conclusione possiamo osservare che sia in Italia, sia in Russia, con l'evoluzione della poesia novecentesca, il verso libero si è trasformato da una manifestazione della ribellione alla metrica tradizionale in un sistema poetico complesso e composito. Questo grazie alla sua duttilità, alle sue possibilità espressive, ai suoi sottili equilibri interni. Insomma, il verso libero è divenuto il sistema dominante della poesia europea del ventesimo secolo. Ciò fa sì che nessun fenomeno di tale epoca, nemmeno una forma canonica come il sonetto, possa essere osservato senza un confronto con le coeve proposte versoliberiste.

Si può affermare che il sistema versoliberista si sia affiancato a quello tradizionale, oppure – da un punto di vista diverso – che lo abbia incorporato. È stato infatti notato che in entrambe le lingue il verso libero viene a inglobare tutte le strutture del sistema versificatorio tradizionale, sia che si tratti di piedi nell'accezione russa, sia che si tratti di interi versi o persino di strofe.

Gli studiosi non sono concordi, a quanto sembra, sulla questione seguente: se il solo fatto di essere composto in un'epoca nella quale il verso libero rappresenta il sistema dominante renda una forma (un endecasillabo, un pentametro giambico, un sonetto) differente dal suo analogo composto cent'anni prima. A nostro avviso, il sistema metrico tradizionale non è stato cancellato dal versoliberismo, bensì gli si è affiancato, e continua ad esistere in molta poesia contemporanea. Si potrebbe anzi avanzare l'ipotesi che il rapporto fra i due sistemi sia oggi assai più stretto di quanto non sia stato nei primi decenni dell'esistenza del verso libero.

Le tradizioni versoliberiste italiana e russa, per quanto diverse, presentano alcuni tratti comuni. In primo luogo, la diffusione relativamente tarda rispetto alla Francia. Per quanto in Italia, sin dagli anni Ottanta dell'Ottocento, agiscano poeti sperimentatori come Lucini e Capuana, le risposte all'inchiesta marinettiana mostrano come nel 1905 il verso libero non abbia ancora acquisito dignità poetica nella percezione della maggioranza di poeti e critici. Anche in Russia, nonostante la precedente esperienza di Fet, bisogna aspettare i primi anni del Novecento per vedere le prime pubblicazioni versoliberiste di un certo successo.

In secondo luogo, un ruolo fondamentale svolgono, in entrambe le tradizioni, le strutture ‘barbare’ (nella terminologia russa, i logaedi), *in primis* l’esametro. Tali misure concorrono alla diffusione del verso libero, fornendo un esempio illustre di anisosillabismo, e rientrano come componenti in molti versi liberi.

Infine, ciò che ci interessa in primo luogo è la coincidenza, in apparenza sorprendente, per cui entrambe le storie letterarie presentano, nello stesso periodo della diffusione del verso libero, anche un picco della produzione sonettistica. È notevole, in particolare, che in Russia durante l’epoca sovietica sia il sonetto, sia il verso libero vengano pressoché abbandonati: queste due esperienze, per quanto diverse, sono giudicate troppo ‘elitarie’ e colte per la poesia ‘operaia’ del realismo socialista. Nell’epoca simbolista, invece, entrambe le forme avevano mostrato una grande fortuna e vitalità. Infine, come per l’Italia si parla di un neometricismo della seconda metà del Novecento, così per la Russia si può parlare di una parallela rinascita delle modalità propriamente poetiche e liriche, l’espressione delle quali è affidata sia a sonetti, sia a componimenti in versi liberi.



### 3.2. Sonetto e verso libero

Analizzeremo ora più diffusamente i rapporti tra i due paradigmi fin qui illustrati separatamente: sonetto e verso libero. Nell'ultimo ventennio dell'Ottocento l'avvento del verso libero, cambiando profondamente l'assetto ritmico del singolo verso e mettendo in discussione la rima, non manca di influenzare le strutture strofiche. In generale, anche qualora la suddivisione strofica delle liriche non venga abolita senza appello, si manifesta una notevole libertà dalle forme precostituite. Quelle più complesse vengono abbandonate, mentre predominano le forme semplici (come, ad esempio, le quartine).

La quinta delle *Questioni metriche novecentesche* mengaldiane già citate riguarda, per l'appunto, le strutture strofiche:

In linea di massima il Novecento [...] *distrugge* le regolarità strofiche, non ne crea di nuove; e a una nozione di stroficità come partizione simmetrica e periodica ne tende a sostituire una di stroficità libera, modellabile a piacere sulle istanze del contenuto.<sup>322</sup>

Il caso del sonetto contraddice vistosamente la regola generale: nonostante l'effettiva tendenza a una stroficità libera o estremamente semplificata, la forma sonetto non cessa di avere successo e, anzi, si presenta con una notevole frequenza. Dallo studio di Tonelli emerge come non vi sia stata alcuna reale interruzione nell'uso di questa forma metrica nel corso di tutto il Novecento ma come, al contrario, si siano susseguite «plurime attestazioni di fedeltà» al sonetto.<sup>323</sup>

Abbiamo già potuto osservare come, quasi per una curiosa coincidenza, un periodo di fioritura del sonetto accompagni l'esplosione del fenomeno versoliberista. Ciò avviene per il simbolismo russo e anche per quello italiano. Vogliamo ora mettere in luce alcune figure e casi esemplari che ci permettano di ricondurre a delle ragioni concrete l'apparente accidentalità del fenomeno.

Le modalità con le quali può manifestarsi la compresenza dell'istanza versoliberista e di quella sonettistica sono tre: *biograficamente*, nella figura di un poeta autore sia di

---

<sup>322</sup> P. V. MENGALDO, *Questioni metriche novecentesche*, cit., p. 50.

<sup>323</sup> N. TONELLI, *Aspetti del sonetto contemporaneo*, cit., p. 12.

sonetti, sia di versi liberi; *tematicamente*, in testi lirici volti a indagare il rapporto fra verso libero e sonetto; infine, *strutturalmente*, in componimenti che giochino sulla crasi tra le due forme. Queste tre modalità si trovano spesso tutte presenti negli stessi testi o nell'opera di uno stesso poeta; tuttavia, è utile distinguerle in fase di studio. Le analizzeremo, dunque, separatamente, così come appaiono nella poesia tardo ottocentesca e novecentesca in lingua italiana e russa.

### 3.2.1. L'aspetto biografico: i simbolisti

Il verso libero, come abbiamo già osservato, è nato in Francia nell'ambito della corrente del simbolismo. I colleghi italiani dei simbolisti francesi partecipano, insieme ai futuristi, alla diffusione del nuovo verso; e non si tratta solamente di celebrità come D'Annunzio. I simbolisti minori italiani, accanto alla sperimentazione sul verso libero, offrono anche una ricca produzione di sonetti non canonici, che non rispettano le regole della tradizione.<sup>324</sup> Allo stesso tempo, i poeti crepuscolari continuano a comporre sonetti canonici.<sup>325</sup>

I simbolisti italiani, e soprattutto D'Annunzio, sono soliti inserire il sonetto in un insieme di componimenti metricamente eterogeneo. Anche la scansione versale del sonetto simbolista è problematica, poiché presenta endecasillabi prosodicamente inusuali e altri tipi di verso entro compagini metrico-ritmiche apparentemente regolari.

Questa modalità d'uso del sonetto prelude ai suoi sviluppi novecenteschi, che verranno realizzati dai primi versoliberisti come Corrado Govoni o Sergio Corazzini. In particolare, un'affinità con il sonetto novecentesco può essere ritrovata in un componimento di Corazzini, *Toblack* (1904). Esso è composto di quattro parti che presentano un progressivo avvicinamento al sonetto: la prima strofa è di 14 versi sciolti, privi di rime e con qualche endecasillabo ipometro, mentre le ultime tre strofe hanno la forma di sonetti regolari.

---

<sup>324</sup> Cfr. P. V. MENGALDO, *Questioni metriche novecentesche*, cit., p. 29: «sonetti non canonici, talora di sapore (falso-) anticheggiante, dai sonetti di alessandrini a quelli minori e minimi di Botta ed altri, ai caudati, bi- e non quadripartiti e regolarmente inarcati tra fronte e sirma (Lucini ecc.) e via dicendo».

<sup>325</sup> Cfr. M. MANFREDINI, "In giusti versi tradizionali". *Note metriche e prosodiche sui sonetti del "Libro delle figurazioni ideali" di Gian Pietro Lucini*, in "Stilistica e metrica italiana", n. 3 (2003), pp. 219-220.

Gli esperimenti sul sonetto non costituiscono di per sé un tipico fenomeno primonovecentesco, poiché, come abbiamo visto in precedenza, in diverse epoche tale forma metrica è stata soggetta a modifiche e ha reso possibile una costante ricerca formale. Le novità sperimentali di primo Novecento stanno dunque altrove e non possono che essere ricondotte alla nascita del verso libero.

Per questo sarà interessante osservare un caso particolare di coincidenza biografica: un noto versoliberista alle prese con sonetti che, apparentemente, escono di poco o per nulla dal solco della tradizione.

#### *Un simbolista italiano tra verso libero e sonetto: Gian Pietro Lucini*

Il rapporto di Lucini con il sonetto è del tutto singolare. Ha già attirato più volte l'attenzione degli studiosi il fatto paradossale che l'alfiere del versoliberismo italiano, colui che nel 1908 pubblicherà un trattato intitolato *Ragion Poetica e Programma del Verso Libero*,<sup>326</sup> abbia stampato un intero volume di soli sonetti regolari, *Il libro delle Immagini Terrene*, e un volume in cui i sonetti sono la forma metrica preponderante, *Il libro delle Figurazioni Ideali*.

Suscitatore del dissenso mancante di una grande platea, letterato d'inizio secolo ancora invischiato in questioni ottocentesche, Lucini assume su di sé le contraddizioni di una cultura a metà strada tra il vecchio e il nuovo, tra amore per la tradizione, angoscia dell'influenza e volontà di sorpassare i maestri poetici.<sup>327</sup>

Questa notazione è posta a margine di una recente rilettura del volumetto di Lucini su Giosuè Carducci; la volontà di superamento impegna però Lucini non solo nei confronti di questo poeta, ma anche di D'Annunzio. Da entrambi Lucini assume l'interesse per la composizione di sonetti. A Carducci egli cerca di attribuire anche un ruolo attivo nella promozione del verso libero, presentandosi velleitariamente da questo punto di vista come suo 'erede' spirituale.<sup>328</sup> Il rapporto con D'Annunzio è più

---

<sup>326</sup> Precisiamo però con Giovannetti che tale opera non può essere recepita come testo teorico o critico: «non parla infatti praticamente mai né della tecnica, né addirittura della teoria relativa alla nuovissima prassi metrica». P. GIOVANNETTI, *Metrica del verso libero italiano*, cit., p. 210.

<sup>327</sup> M. SIRTORI, *Introduzione* a G. P. LUCINI, *Giosuè Carducci: il testo, l'edizione*, cit., p. XI.

<sup>328</sup> Questo avviene nell'elogio di Carducci svolto nella seconda versione dell'orazione luciniana *Giosuè Carducci* (1912), che era stata pubblicata nel 1905 con il titolo *Ai Mani gloriosi di Giosuè Carducci*. Cfr. ivi, pp. XXX-XXXI: «Se è vero che il Carducci delle *Odi barbare* contribuì ad avviare un'evoluzione

complicato e si gioca fra imitazione e riprovazione. Il distacco definitivo da D'Annunzio è espresso da Lucini nel volume *Antidannunziana. Carducci al vaglio della critica* (1914) e nel postumo *D'Annunzio al vaglio dell'Humorismo*.

Lucini rimane dunque in bilico fra la metrica tradizionale, recepita da lui soprattutto nell'ambito di una poetica simbolista, e la nuova metrica libera. Egli aspira a fondare in lingua italiana una tradizione versoliberista. Lucini è ben conscio del fatto che lo sperimentalismo metrico dannunziano, per quanto esaltato dagli ammiratori del vate come se fosse una rivoluzione poetica, è assai più limitato dei coevi esperimenti europei, soprattutto francesi. Al tempo stesso, l'influenza dei simbolisti e dello stesso D'Annunzio si manifesta in una predilezione per i metri della tradizione, fra i quali il sonetto occupa un posto di spicco.

Le innovazioni apportate da Lucini alla pratica del sonetto non sono in sé numerose né inusitate. Giovannetti interpreta la sua produzione sonettistica come una rilettura critica di questa forma, che si sviluppa secondo dinamiche sotterranee e non con una esplicita volontà di rottura con la tradizione.<sup>329</sup> Le innovazioni consistono soprattutto nell'aggiunta ai 14 versi di una coda non canonica, nell'abolizione della separazione tipografica fra le componenti substrofiche e nella tendenza a porre la sintassi in violento contrasto con le scansioni ritmico-metriche del testo.

Questi tratti sono presenti nella tradizione del sonetto italiano, soprattutto a partire dall'età barocca, e non sono di per sé indicativi di un cambiamento di sentire. Nella sua produzione sonettistica Lucini è dunque un innovatore meno forte che nella pratica del verso libero. I suoi sonetti sono, a tutti gli effetti, testi metricamente canonici, che rientrano nel solco della tradizione italiana e del percorso individuale del poeta. Basti osservare il sonetto dalla struttura più irregolare nel *Libro delle Figurazioni Ideali*, il secondo sonetto del dittico intitolato *Preludio*. Il suo schema è un *unicum*: presenta, infatti, un'aggiunta di ben sei versi oltre lo schema canonico.<sup>330</sup> Questa strana 'coda', quasi un secondo sestetto apposto dopo il primo, presenta uno schema delle rime attestato nella tradizione per le terzine del sonetto. Nonostante si tratti della prima

---

metrica che scavalcava tre secoli di stagnazione poetica, viene però qui richiamato arbitrariamente per legittimare la liberazione dai vincoli della misura tradizionale e la nascita del verso libero; e in questo sta una tra le maggiori distorsioni alle quali Lucini sottopone il Maestro».

<sup>329</sup> P. GIOVANNETTI, *Metrica del verso libero italiano*, cit., p. 40.

<sup>330</sup> Lo schema delle rime si presenta dunque come ABABABAB CDCEDE FGFGHH. Per l'analisi si rimanda a: G. P. LUCINI, *Il libro delle Figurazioni Ideali*, a cura di M. Manfredini, Salerno Editrice, Roma 2005, pp. 40-43.

testimonianza nella storia del sonetto italiano, tale forma può essere spiegata nella pratica poetica dell'autore, il quale di frequente appone al sonetto una coda di quattro endecasillabi. Da questo punto di vista, la coda di sei versi potrebbe essersi formata anche attraverso l'apposizione di una ulteriore coda di due versi a rima baciata ai diciotto versi 'base' del sonetto caudato luciniano. Nel contesto della sua epoca e della disponibilità, più volte notata, dello schema del sonetto a prestarsi a variazioni di diverso genere, quello di Lucini appare uno sperimentalismo piuttosto timido.

Più utile ci sembra osservare la sovrapposizione nell'attività poetica luciniana delle due fasi: il versoliberismo e la ripresa dei metri tradizionali.<sup>331</sup> Tali fasi non furono indipendenti nella biografia artistica del poeta, e non possono essere scisse in sede di lavoro critico. Fra l'attività versoliberista e quella allineata alla metrica tradizionale non vi è contraddizione né confusione, bensì sovrapposizione e compresenza. Lo sperimentalismo luciniano assume varie forme, senza che vi si possa osservare uno sviluppo lineare.

La cronologia è eloquente. Una stessa rivista, «Cronaca d'Arte», ospita i primi testi composti da Lucini in queste diverse forme metriche: i *Sonetti di Oriana*, i *Sonetti della Chimera* e i *Madrigali Alessandrini* vi sono pubblicati nel 1891, mentre alcuni componimenti in versi liberi vi appaiono nel 1892, solo un anno più tardi. Le *Armonie sinfoniche* in versi liberi precedono i metri tradizionali del *Libro delle Figurazioni Ideali* del 1894, mentre nell'anno cruciale 1895 Lucini continua la stesura dei *Drami delle Maschere*, iniziati l'anno precedente, abbozza il «libretto» drammatico di *Prima ora della Academia* e contemporaneamente lavora ai sonetti che faranno parte del *Libro delle Immagini Terrene*. Quando questi vengono pubblicati, nel 1898, il poeta è ormai impegnato soprattutto in prove di verso libero.<sup>332</sup>

Fra tutti i componimenti scritti nei primi anni Novanta il poeta seleziona, per la pubblicazione del suo primo libro di poesie, solamente le forme metriche tradizionali. Il suo proposito non è quello di sostituire in qualche maniera i versi liberi con uno sperimentalismo altrettanto audace. Anzi, ogni esperimento viene bandito: il giovane Lucini, che pure già ha messo in circolazione testi versoliberisti, per l'esordio in volume – *Il libro delle Figurazioni Ideali* – sceglie volutamente di presentarsi nella veste, del tutto consueta all'epoca, di un poeta sonettista nella forma e simbolista nell'ispirazione.

---

<sup>331</sup> Cfr. A. BERTONI, *Dai simbolisti al Novecento*, cit., p. 99.

<sup>332</sup> Cfr. *ibidem*.

I metri della raccolta sono sostanzialmente regolari, tutt'al più vi appare qualche esempio in metrica barbara.

Manuela Manfredini interpreta una simile «autocensura» del poeta come sintomatica della temperie culturale, minata da una profonda inquietudine. Le coscienze poetiche dell'ultimo decennio dell'Ottocento percepiscono l'imminente crisi delle istituzioni metrico-prosodiche, continuando allo stesso tempo a subire la seduzione della metrica regolare «intesa sia come naturale legame con la tradizione, sia come oggetto di recupero antiquario».<sup>333</sup> La via della sperimentazione sulle forme tradizionali non è ancora stata esaurita, mentre la nuova versificazione fatica a imporsi. Lucini stesso, nella risposta all'inchiesta marinettiana di “Poesia”, confesserà che nel 1894 non era ancora del tutto sicuro del valore poetico della nuova versificazione libera.

All'epoca il verso libero è, soprattutto per il pubblico italiano, un fenomeno troppo nuovo e inusitato perché un poeta lo possa difendere incondizionatamente. Non a caso, nella sua risposta all'inchiesta sul verso libero, Lucini afferma di aver composto il *Libro delle Figurazioni Ideali* «in giusti versi tradizionali, per non incorrere nella facile accusa d'ignorare la prosodia».<sup>334</sup> Con queste parole Lucini ci rivela di essere consapevole che i lettori italiani del suo tempo sono ancora a tal punto ignari del verso libero da confonderlo con la semplice incapacità, da parte del poeta, di contare le sillabe nei versi.

D'altronde, per un poeta accorto in fatto di metrica come Lucini, non si può trattare di un'adesione ingenua e irriflessa alle forme regolari della tradizione. Queste ultime continuano a esercitare un certo fascino sul poeta, in primo luogo per le possibilità che ancora offrono alla sperimentazione. In questo senso, la decisione di scegliere le forme metriche tradizionali è motivata anche da una presa di posizione estetica. Esse appaiono il necessario punto di partenza per qualsiasi tentativo di rinnovamento metrico, quasi una prova di iniziazione poetica. Da questo punto di vista la prima raccolta luciniana rappresenta «un tentativo di conciliazione fra una forte istanza di rinnovamento poetico,

---

<sup>333</sup> M. MANFREDINI, *Introduzione: Per la lettura del Libro delle Figurazioni Ideali*, in G. P. LUCINI, *Il libro delle Figurazioni Ideali*, cit., p. XV.

<sup>334</sup> G. P. LUCINI, *Risposta all'Inchiesta Internazionale di «Poesia» sul 'Verso Libero'*, in “Poesia”, n. 9-12 (ottobre-gennaio 1906-1907), pp. 49-58 (ora in G. P. LUCINI, *Per una poetica del Simbolismo*, a cura di G. Viazzi, Guida, Napoli 1971, pp. 209-229, p. 217).

che si può definire simbolista, e gli strumenti formali della più veneranda tradizione poetica, come il sonetto».<sup>335</sup>

Infine, va riconosciuto che Lucini non si limita a praticare contemporaneamente sonetto e verso libero, ma tenta anche di conciliare le due forme in uno stesso componimento. Un esempio di questo atteggiamento è un testo del 1888 che fa parte del dittico *La lirica*, inserito nelle cosiddette *Armonie sinfoniche* e composto come *semiritmo* in forma di sonetto.<sup>336</sup> È probabile che Lucini si sia fatto ispirare dai semiritmi di Capuana, dei quali tratteremo poco più avanti. Il poeta dovette però considerare fallimentare questa contaminazione, tanto è vero che in seguito optò per un uso alternativo delle due forme. Tuttavia, l'insistito interesse per la forma sonetto da parte dell'alfiere del versoliberismo italiano non può passare inosservato.

#### *Evoluzione dal sonetto al verso libero: Corrado Govoni*

L'evoluzione della metrica govoniana è stata esaminata da Mengaldo in *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni (1903-1915)*. Il problema centrale del saggio è mostrare come e quando questo poeta si è liberato dalla metrica tradizionale ed è pervenuto alla pratica del verso libero. Nel medesimo saggio viene proposta la definizione del verso libero che abbiamo citato in precedenza, e che qui è funzionale alla ricerca su Govoni.

Osserviamo la prima raccolta del poeta: *Le fiale*.<sup>337</sup> Essa contiene esattamente 100 sonetti, più i 21 dell'appendice licenziosa *Vas luxuriae*, che è stata espunta in alcune copie. L'aspetto numerologico è dunque attentamente curato, presentando il numero perfetto di 100 sonetti nella parte principale della raccolta, che sale a 121 considerando l'appendice. 121 è il prodotto della moltiplicazione di 11 per 11, dunque una sorta di endecasillabo al quadrato.

Gli schemi metrici dei sonetti sono canonici, ad eccezione della struttura ABAB BAAB che si presenta per due volte nelle quartine (una sola nell'edizione rivista del 1948); nelle terzine prevale lo schema CDE CDE. L'unico elemento di varietà è dato dalla presenza di alcuni sonetti parzialmente continui, che presentano cioè la ripresa nelle terzine della rima A o B o di entrambe. Non vi è però nessun sonetto perfettamente

---

<sup>335</sup> M. MANFREDINI, *Introduzione*, cit., p. XXXVIII.

<sup>336</sup> Cfr. P. GIOVANNETTI, *Metrica del verso libero italiano*, cit., pp. 36-37.

<sup>337</sup> Lumachi, Firenze 1903; edizione rivista con qualche modifica ai testi: Garzanti, Milano 1948.

continuo, ovvero costruito su sole due rime. Come nota Mengaldo, tale «quasi esibita ortodossia nella tecnica del sonetto è tanto più interessante in quanto nell'area poetica simbolista-liberty e poi crepuscolare si osserva una notevole inquietudine nei confronti della forma-sonetto».<sup>338</sup> L'inquietudine di cui si parla è quella suggerita dai modelli del simbolismo francese: sonetti di *octosyllabes* in Baudelaire, sonetti rovesciati, di novenari o di quadrisillabi in Verlaine, sonetti di bisillabi e trisillabi di Rimbaud.

La prosodia e il ritmo dei versi sono meno regolari: appaiono di frequente gli endecasillabi con accenti anomali e persino con l'accento di 5°. Numerose sono le dieresi, mai segnalate graficamente, cosicché qualche volta sorge il dubbio se nella lettura sia preferibile praticare dieresi o dialefe.

Tali licenze metriche, comuni all'epoca, assumono in Govoni proporzioni maggiori che in qualunque altro poeta. Le cause sono diverse e vanno dalla trasandatezza tecnica alla volontà di piegare l'endecasillabo a dizioni prosastiche. Influisce su Govoni anche la versificazione francese, nella quale è diffuso il *décasyllabe* nettamente bipartito con arsi di quinta. Fra gli autori dai quali deriva questo uso possiamo citare Verlaine, Maeterlinck, Jammes e Laforgue, insomma quasi tutti coloro che, fra i simbolisti di area francese, sono ritenuti fondatori del verso libero.

Per quanto riguarda gli altri tratti formali dei suoi sonetti, Govoni rimane saldamente nel solco della tradizione. Poco frequenti sono gli *enjambements* fra elementi substrofici; la rima è sempre perfetta, facile o difficile, con una certa propensione per la rima identica che «si situa al punto d'incontro fra gusto della ripetizione e una certa trasandatezza»<sup>339</sup> tipiche di questo poeta. Vi si trova persino un sonetto (*Rondini*) nel quale la prima quartina è composta integralmente su rime identiche, *nido* e *finestra*. Si può concludere che l'ortodossia complessiva che il poeta mostra nel trattamento del sonetto e della rima contrasta con la diffusa irregolarità nella scansione dell'endecasillabo.

Nello stesso 1903 Govoni pubblica la raccolta *Armonia in grigio et in silenzio*,<sup>340</sup> nella quale «il processo della disgregazione della metricità tradizionale è già assai avanzato»:<sup>341</sup> si registra una minore frequenza di dieresi ma una maggiore presenza di

---

<sup>338</sup> P. V. MENGALDO, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni*, cit., p. 143.

<sup>339</sup> *Ivi*, p. 151.

<sup>340</sup> Lumachi, Firenze 1903.

<sup>341</sup> P. V. MENGALDO, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni*, cit., p. 153.

endecasillabi con accentazione non canonica. La rima è ancora usata in modo abbastanza sistematico e regolare, per quanto compaiano versi irrelati o rime imperfette; cresce anche la quantità di rime sdruciole e ipermetre. La novità è il tredecasillabo che si combina con l'endecasillabo, ad esempio, in strofe dove questi due tipi di verso si alternano o sono incrociati. Mengaldo connette l'uso del tredecasillabo all'*alexandrin libéré* usato dai simbolisti a partire da Verlaine, privo di cesura e dunque consistente di 12/13 sillabe.

La raccolta successiva, *Fuochi d'artificio*,<sup>342</sup> rilancia le innovazioni già praticate; per quanto riguarda il sonetto, i 25 esempi di questa forma che vi appaiono sono tutti composti in tredecasillabi; alcuni di essi presentano versi di 15 sillabe alternati a tredecasillabi, mentre un sonetto è composto prevalentemente di versi di 17 sillabe.

La svolta metrica decisiva si verifica con *Gli aborti*.<sup>343</sup> La prima sezione, *Le poesie d'Arlecchino*, è composta di 90 sonetti di endecasillabi perfettamente o quasi regolari; la seconda, *I cenci dell'anima*, comprende componimenti di varia morfologia, rimati o no, in assenza di sonetti. Insomma, «mentre i *Fuochi* tendevano non solo ad accostare ma a contaminare metrica tradizionale e metrica liberata, gli *Aborti* tendono a polarizzarle».<sup>344</sup> Nelle raccolte seguenti la situazione rimarrà sostanzialmente immutata. Si completa così l'avvicinamento al verso libero di questo poeta, che rivela nel suo percorso tutto il contrario della trascuratezza formale che tradizionalmente gli viene attribuita.

#### *I versoliberisti e sonettisti russi: Michail Kuzmin e Aleksandr Blok*

Per osservare quale successo abbia riscosso il sonetto tra i simbolisti russi, basta scorrere le pagine dedicate a questa forma poetica nel volume di Michail Gasparov *Russkie stichi 1890-ch – 1925-ch godov v kommentarijach* [Versi russi degli anni 1890-1925 commentati] o nella sua versione ampliata, *Russkij stich načala XX veka v kommentarijach* [Verso russo dell'inizio del XX secolo commentato]. Tra le forme fisse il sonetto detiene un netto predominio, comparando in ben cinque categorie che chiudono il capitolo: la tipologia francese, la tipologia inglese, la tipologia italiana, il sonetto caudato, il sonetto capovolto, la corona di sonetti deformati. I testi citati, come

---

<sup>342</sup> Ganguzza Lajosa, Palermo 1905.

<sup>343</sup> Taddei-Soati, Ferrara 1907.

<sup>344</sup> P. V. MENGALDO, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni*, cit., p. 168.

in tutto il volume, non appartengono quasi mai a poeti noti, bensì ai minori; tra le opere di poeti noti compaiono i sonetti ‘all’italiana’ di Gumilëv e Vjačeslav Ivanov, nonché la corona di sonetti deformati di Sel’vinskij *Bar-Kochba*.

I versoliberisti russi più celebri sono, nella stessa epoca, Michail Kuzmin e Aleksandr Blok. Il primo «coltivava il verso libero in una delle sue varietà più estreme: con un diapason estremamente ampio di sillabe atone inserite fra quelle toniche, senza la coincidenza necessaria dei confini dei costrutti sintattici con i limiti dei versi e, ovviamente, senza rime».<sup>345</sup> Nello stesso tempo egli praticava assiduamente l’arte sonettistica, sia in componimenti originali, sia in traduzioni. Si ritiene che abbia tradotto tutti i sonetti di Shakespeare, ma le traduzioni sono andate perdute; tradusse anche alcuni sonetti di Petrarca. Fra i sonetti originali è noto il ciclo *Trinadcat’ sonetov* [Tredici sonetti] del 1903, dedicato al ginnasiale Aleksej Bechli. Si tratta di testi in pentametri giambici regolari, il primo dei quali ha la forma classica del sonetto italiano con due quartine e due terzine, mentre i successivi subiscono l’influenza del sonetto elisabettiano. Questi presentano, infatti, la divisione grafica in tre quartine e un distico, sebbene lo schema delle rime sia piuttosto quello italiano con il mantenimento delle rime fra la prima e la seconda quartina, a rime abbracciate, e il cambiamento di rime nella terza quartina. Ad esempio, lo schema metrico del secondo sonetto è aBBa aBBa cDcD EE (gli altri schemi sono analoghi).

Blok compose solamente sei liriche in metrica libera, ma esse lo resero uno dei versoliberisti russi più celebri dell’inizio secolo. Due di questi componimenti furono scritti nello stesso giorno, il 6 febbraio 1908, e dedicati a due fanciulle innamorate del poeta che erano venute a trovarlo, Elizaveta Pilenko (*Kogda vy stoite na moëm puti...* [Quando state sulla mia strada...]) e Natal’ja Volochova (*Ona prišla s moroza...* [Ella venne dal gelo...]).

Anche la produzione sonettistica di Blok non è abbondante, ma notevole. Riportiamo un testo del 9 ottobre 1898 che già manifesta i segni dell’influenza sulla metrica tradizionale della nuova metrica liberata:<sup>346</sup>

---

<sup>345</sup> V. S. БАЕВСКИЙ, *Istorija russkoj poëzii 1730-1980*, URSS, Moskva 2004, p. 208: «Он культивировал свободный стих в одной из самых крайних его разновидностей: с предельно широким диапазоном безударных слогов между ударными, без непременно совпадения границ синтаксических конструкций с границами стихов и, конечно, без рифм».

<sup>346</sup> L. M. MART’JANOVA (a cura di), *Sonet Serebrjanogo veka*, 2 voll., Centrpoligraf, Moskva 2005, vol. 2.

|                                            |                                                |
|--------------------------------------------|------------------------------------------------|
| Душа моя тиха. В натянутых струнах         | La mia anima è in pace. Nelle corde tese       |
| Звучит один порыв, здоровый и прекрасный,  | Risuona un impulso sano e bello,               |
| И льется голос мой задумчиво и страстно.   | E la mia voce scorre pensosa e appassionata.   |
| И звуки гаснут, тонут в небесах...         | E i suoni si spengono, affogano nel cielo...   |
| Один лишь есть аккорд, взлелеянный         | C'è un solo accordo, covato dal maltempo,      |
| ненастьем,                                 |                                                |
| Его в душе я смутно берегу                 | Lo custodisco vagamente nell'anima             |
| И с грустью думаю: «Ужель я не могу        | E penso tristemente: «Perché non posso         |
| Делиться с Вами Вашим счастьем?»           | Dividere con Voi la Vostra felicità?»          |
| Вы не измучены душевною грозой,            | Non siete tormentata da una bufera interiore,  |
| Вам не узнать, что в мире есть несчастный, | Non saprete che nel mondo c'è un infelice      |
| Который жизнь отдаст за мимолетный вздох,  | Che darà la vita per un sospiro fugace,        |
| Которому наскучил этот бог,                | Che è annoiato da questo dio                   |
| И Вы – один лишь бог в мечтаныи ночи       | E Voi siete il solo dio nel sogno di una notte |
| страстной,                                 | di passione,                                   |
| Всесильный, сладостный, безмерный и        | Onnipotente, dolce, smisurato e vivo...        |
| живой...                                   |                                                |

Rispetto a sonetti più tardi, più originali e più riusciti dal punto di vista stilistico, questo testo manifesta con maggiore evidenza la tendenza a contaminare l'esametro giambico, uno dei metri storicamente usati per il sonetto (esso vuole riprodurre l'alessandrino, utilizzato abitualmente nei sonetti in lingua francese), con versi giambici più brevi. La forma sonettistica si apre alla nuova tendenza poetica della commistione di misure versali. Qui si tratta di pentametri che si trovano nelle posizioni 4, 6 e 12, e di un tetrametro al v. 8. Anche lo schema delle rime non è del tutto tradizionale: aBBaBccBdBeeBd. È notevole la frequenza della rima B, che collega i termini più rilevanti dal punto di vista semantico: *prekrasnyj* [bello], *strastno* [appassionatamente], *nenast'em* [maltempo], *sčast'em* [felicità], *nesčastnyj* [infelice] e infine di nuovo *strastnoj* [appassionata], ai quali bisogna aggiungere, in posizione interna al verso 4, *gasnut* [si spengono]. Tra queste parole-rima si nota anche una frequenza relativamente alta di rime imperfette. Esse sono tipiche della poesia di Blok e, più in generale, di quest'epoca di rinnovamento delle lettere russe, ma qui in particolare concorrono a conferire maggiore incisività alle parole-rima.

La ripetizione di elementi nel testo poetico è stata studiata da Lotman, il quale sostiene che «un deliberato addensamento nell'uso di un elemento o di un altro lo rende evidente, strutturalmente attivo».<sup>347</sup> Nel nostro caso, l'elemento reiterato è quello fonico della rima ribattuta più volte lungo tutto il componimento, che mette in evidenza il fattore semantico. L'insistenza sulle radici *strast'* [passione] e *sčast'e / nesčast'e* [felicità / infelicità] e su parole dal suono affine produce, di conseguenza, la concentrazione semantica intorno a tali concetti. La distribuzione delle parole-rima è assai significativa: *strastno* al v. 3 e *strastnoj* al v. 13 formano una struttura a cornice, mentre al centro del componimento, ai vv. 8 e 10 rispettivamente, troviamo ribattuto *sčast'em* e *nesčastnyj* (il secondo termine viene anticipato morfologicamente e fonologicamente da *nenast'em* [maltempo] al v. 5).

Dal punto di vista della distribuzione degli accenti, della ripetizione e della variazione di parole chiave, si tratta dunque di un sonetto abbastanza canonico. Anche lo sviluppo retorico corrisponde alla struttura tradizionale. La prima quartina presenta la tesi, che contiene *in nuce* gli elementi significativi del componimento; la seconda quartina sviluppa l'antitesi; le terzine contengono la sintesi, stabilendo una relazione (negativa e impossibile) fra i due protagonisti lirici. La climax si completa con l'ultimo verso del sonetto, che con il susseguirsi di quattro aggettivi e i puntini di sospensione finali pare sforzarsi di aprire il componimento a una impossibile continuazione, lirica o reale.

Possiamo concludere che l'epoca del simbolismo si rivela particolarmente adatta sia alla nascita del verso libero, sia alla fioritura del sonetto. Per quanto riguarda le cause di tale coincidenza, è possibile supporre che, dal punto di vista tecnico, questi due indirizzi di ricerca opposti siano unificati dall'interesse per la *forma metrica* del testo poetico. Nel sonetto essa assume grande importanza a causa della complessità della struttura, ulteriormente complicata, come abbiamo visto, da varie sperimentazioni. Nel verso libero la forma è resa evidente dalla novità del metro stesso, che non si pone ancora – come accadrà nel corso del Novecento – come lo sfondo dominante della poesia, bensì come un'occasione di rottura delle regole, come limite estremo dello sperimentalismo

---

<sup>347</sup> Ю. М. ЛОТМАН, *Анализ поэтического текста*, in ID., *О поэтах и поэзии*, Искусство, Санкт-Петербург 2011, p. 71: «намеренное сгущение в употреблении того или иного элемента делает его заметным, структурно активным».

poetico. Nel corso del Novecento le forme metriche semplici prenderanno il sopravvento, quando l'interesse per la forma metrica avrà ceduto il posto all'interesse per il pensiero e la testimonianza che il discorso poetico offre. In quest'epoca di passaggio tali forme semplici non interessano i poeti simbolisti, attratti dalla complessità delle forme antiche o, viceversa, recentissime.

### 3.2.2. L'aspetto tematico: un sonetto sul verso libero

Un'altra possibilità con cui si manifesta l'interazione fra verso libero e sonetto è la tematizzazione delle due forme all'interno del testo poetico. Un esempio può essere un criptosonetto di Nikolaj Ušakov, *Sonet vstuplenija* [Sonetto di introduzione], che presenta la peculiarità di essere stampato sotto forma di prosa (di cui ogni quartina e ogni terzina costituisce un capoverso). Prima di trattare del rapporto fra sonetto e verso libero in questa lirica, occorre stabilire se si tratti di un testo poetico nonostante la disposizione prosastica del testo.

Se Gasparov lo definisce «prosa apparente» (*mnimaja proza*), Fedotov insiste sull'appartenenza effettiva di questo testo al sistema della prosa e, in particolare, alla categoria della *stichoproza* (lett. versoprosa) letteraria moderna. Infatti, in assenza di altri criteri universalmente condivisi, la poesia contemporanea si ritroverebbe ad essere definita in primo luogo dall'affermazione dell'istanza poetica, manifestata dalla doppia segmentazione delle stringhe testuali, cioè dalla divisione in versi. L'intenzione del poeta non sarebbe, nel caso della *versoproza*, quella di comporre una poesia, bensì un testo prosastico che ricordi la poesia per certi aspetti (in questo caso, per il metro e la rima), creando dunque una tensione tra i due poli della scrittura. Tale tensione verrebbe annullata se *Sonetto di introduzione* venisse stampato rispettando la consueta scansione grafica del sonetto.

L'impaginazione scelta dal poeta, che stacca tipograficamente ogni sottostrofa sonettistica (quartina, quartina, terzina, terzina), si ricollega anche – forse volutamente – alla consuetudine medievale di trascrivere in tale modo i sonetti. I copisti italiani, infatti, scrivevano l'ottava su quattro linee, un distico per ciascuna linea; andavano poi a capo alla fine di ciascuna terzina. Ušakov distribuisce allo stesso modo le terzine,

ma fa due soli paragrafi della parte iniziale del sonetto, in corrispondenza con la tendenza, impostasi nella poesia italiana dalla fine del Duecento ed ereditata dalle altre letterature, di percepire l'ottetto come formato da due quartine. Anche l'allusione alla trascrizione medievale verrebbe dunque perduta se non si rispettasse la scelta tipografica dell'autore.

D'altronde, se decidessimo di trattare *Sonetto di introduzione* come un testo in prosa, trascurando il titolo dato dal poeta, come anche il metro e la rima, perderemmo completamente di vista il senso di questo esperimento. Come scriveva Tyjnanov,

Se consideriamo versi anche quelli in cui manchi il segno grafico dell'orientamento al verso, si tratta di solito di versi in cui si ottempera ad un massimo di condizioni, che in certo qual modo si sono cristallizzate nel sistema; con questo massimo di condizioni ottemperate basti paragonare il minimo, ossia il segno, per stabilire che non è il sistema, ma sono tali condizioni, a connotare il verso. E ciò anche perché il *vers libre* si può chiamare prosa solo negli articoli polemici, ma nessuno può considerare versi la prosa di Belyj.<sup>348</sup>

In effetti, il testo ušakoviano è un esempio di come «si ottempera ad un massimo di condizioni», e per questo motivo non possiamo farlo appartenere esclusivamente al campo della prosa. Scrive ancora Tyjnanov:

A qualsiasi grado di organizzazione fonica, nel senso lato del termine, la si porti, la prosa non diventerà verso per questo; e d'altro canto, per quanto il verso possa avvicinarsi, in questo stesso senso, alla prosa, non diventerà mai prosa.

In altri termini, la *raison d'être* della «prosa ritmica» da una parte e del *vers libre* dall'altra, consiste nel fatto che la prima rientra nell'ordine prosastico e la seconda nell'ordine poetico.<sup>349</sup>

---

<sup>348</sup> JU. N. TYNJANOV, *Problema stichotvornogo jazyka*, cit., p. 46: «Если мы все же считаем стихами стихи без графического знака стиховой установки, то это обычно стихи с максимумом выполненных условий, которые уже известным образом кристаллизовались в систему; стоит сравнить с этим максимумом выполненных условий минимум – знак, чтобы решить, что дело не в системе, а в тех условиях, которые дает нам знак стиха. Это еще и потому, что *vers libre* можно назвать прозой только разве в полемических статьях, а прозу Белого никто не сочтет стихами». Trad. it. cit., p. 45.

<sup>349</sup> Ivi, pp. 46-47: «До какой бы фонетической, в широком смысле слова, организованности ни была доведена проза, она от этого не становится стихом; с другой стороны, как бы близко ни подходил стих к прозе в этом отношении, он никогда не станет прозой.

Seguendo la distinzione di Tynjanov, il testo ušakoviano non può essere ritenuto prosa, poiché presenta tutte le caratteristiche della poesia, fatta eccezione per la doppia segmentazione. Esso è infatti rimato secondo uno schema regolare e composto in un metro tradizionale, il tetrametro giambico, frequentemente utilizzato nella poesia russa per il sonetto. La forma grafica con cui il testo si presenta è dunque il frutto di una scelta provocatoria, da esaminare in quanto tale. Il poeta ha scelto di far incontrare ben tre paradigmi metrici differenti: prosa, verso libero e sonetto. È necessario tenere conto in giusta misura di questi paradigmi per comprendere le sue intenzioni. In particolare, poiché l'aspetto prosastico non ci riguarda in questa sede, la tensione fra lo schema sonettistico e l'argomento fa del sonetto di Ušakov un testo esemplare del rapporto tra il nuovo paradigma del verso libero e la classica forma del sonetto. Proponiamone testo e traduzione:

Свободного стиха примета (она других примет важней) – политика антисонета в распоряжении вещей.

L'indizio del verso libero (è più importante degli altri indizi) è la politica dell'antisonetto nella disposizione delle cose.

И не брани его за это, – среди событий и страстей – не конь-огонь, он – план и смета, не мед, а вертолет скорей.

E non rimproverarlo per questo, tra gli eventi e le passioni non è il cavallo-fuoco, egli è il progetto e il preventivo, non il miele, ma piuttosto l'elicottero.

Распределение каждой доли – его и воля и неволя, и поэтический полет.

La distribuzione di ogni parte è la sua volontà e la sua schiavitù, e il suo volo poetico.

Есть у него и недостатки: взмывает он с любой площадки, но, к сожалению, не поет.

Ha anche dei difetti: prende il volo da qualunque base, ma, purtroppo, non canta.

---

И именно *raison d'être* «ритмованной прозы», с одной стороны, *vers libre*, с другой, – в их существовании в первом случае – внутри прозаического ряда, во втором случае – внутри стихового ряда. (Если разбить добрую часть нашего *vers libre* в прозу, вряд ли кто-нибудь стал бы его читать.)» Trad. it. cit., p. 45.

Il metro scelto dal poeta è il classico tetrametro giambico; lo schema delle rime che possiamo ritrovare se dividiamo il testo secondo la scansione tradizionale è AbAb AbAb CCd EEd. Anche da questo punto di vista il testo non si allontana dalla tradizione del sonetto. Per di più, sono presenti alcune rime interne, come *kon' – ogon'* in quello che sarebbe il terzo verso della seconda quartina, *mëd – vertolët* nell'ultimo verso della stessa, *volja – nevolja* (con figura etimologica) nel secondo verso della prima terzina. Possiamo ipotizzare che la loro funzione sia quella di iper-poeticizzare il testo, in assenza di quel segnale abituale di poeticità che è la doppia segmentazione.

Dal punto di vista tematico si tratta di una descrizione del verso libero costruita sulla sua opposizione rispetto al sonetto. Il verso libero non è il «cavallo-fuoco» delle fiabe, non è il «miele» dell'ispirazione poetica classica: è «progetto e preventivo», «elicottero» che «prende il volo da qualunque base, ma, purtroppo, non canta». Il fatto che non si tratti di un metro canoro è evidente e non necessita di spiegazioni: il verso libero, in quanto basato su una ritmica ansisosillabica e anisometrica, non può essere cantato. La metafora dell'elicottero acquista senso, poiché il verso libero si compone su («prende il volo da») qualunque base metrica, regolare o irregolare che sia, senza avere bisogno, come un aereo, di prendere la rincorsa grazie a un ritmo uniforme che indirizzi le aspettative del lettore o dell'ascoltatore. «La distribuzione di ogni parte è la sua volontà e la sua schiavitù»: con «parte» traduciamo *dolja*, che è una quota ma anche una parte del ritmo (di qui la parola *dol'nik*). Il verso libero può distribuire i piedi al suo interno, ma ogni libertà porta con sé anche responsabilità e dovere di scelta.

Insomma, come vediamo, il verso libero viene contrapposto alle regole fisse e stabili della versificazione tradizionale, regole complesse ma esplicite, obbligatorie una volta che sia stata scelta la forma metrica da dare a un testo poetico. La forma metrica tradizionale è qui rappresentata, per sineddoche, dal sonetto. A causa della sua riconoscibilità esso è più adatto di altri tipi di componimento a ospitare, e a motivare, dal punto di vista metrico e tematico, l'impulso contraddittorio che sta alla base del testo di Ušakov.

Non vi sarebbe, in effetti, altro motivo per scegliere proprio il sonetto come veicolo del messaggio: nessuna delle metafore del testo si riferisce necessariamente a tale forma. In effetti, il miele come simbolo della poesia risale semmai all'antichità classica, mentre il cavallo-fuoco è, probabilmente, il Konëk-Gorbunok delle fiabe russe. Appare

evidente che il sonetto è stato preso semplicemente a emblema della versificazione tradizionale *tout court* a causa della riconoscibilità della sua forma: anche se la «politica dell'antisonetto» non fosse stata dichiarata nel testo e nel titolo, difficilmente la distribuzione del testo e lo schema delle rime sarebbero passati inosservati per un lettore abituale di poesia.

Questa è la seconda conclusione che possiamo trarre dall'analisi dell'interazione della forma sonetto con il sistema versoliberista: il sonetto appare come suo interlocutore privilegiato a causa della riconoscibilità della forma, immediatamente identificabile anche per un lettore che non eserciti la professione di critico letterario. Una canzone, una strofe saffica, una strofe odica di dieci versi non risultano altrettanto riconoscibili; pertanto il verso libero trova più difficile 'giocare' con essi. Un testo in versi liberi «prende il volo da qualunque base», ma è più semplice sollevarsi in volo se la base è quella, perfettamente delineata e riconoscibile, della forma sonetto.

### 3.2.3. Contaminazione fra strutture

#### *I semiritmi di Luigi Capuana*

Abbiamo già osservato come gli autori che trattano l'origine del verso libero italiano, a partire dallo stesso Lucini, siano concordi nell'attribuire un ruolo di primaria importanza nell'innovazione metrica italiana ai *semiritmi* di Capuana. Ricordiamo che questi testi furono pubblicati in volume nel 1888, l'anno di nascita del verso libero. I *semiritmi* si presentavano con l'aspetto esteriore delle forme poetiche tradizionali, private della rima e del metro.

Dedicando questi componimenti *Al sempre e sempre benevolo lettore*, il poeta scrive:

E con un po' di attenzione e di buona volontà, avrei potuto, anch'io, metter insieme dei *ritmi*, come tant'altri, e non sarebbe stato un miracolo. Ma ho detto: pubblicandosi tuttodi parecchi volumi di versi dove c'è poca o punta poesia, non sarebbe, per lo meno, una cosa bizzarra un volume di componimenti poetici con pochi o punto versi?<sup>350</sup>

---

<sup>350</sup> L. CAPUANA, *Semiritmi*, a cura di E. Ghidetti, Guida, Napoli 1972, p. 53.

Nella sua *Introduzione* alla raccolta Enrico Ghidetti parla di una «attitudine di sperimentatore»<sup>351</sup> manifestata da Capuana in tutta la sua opera letteraria, ma percepibile soprattutto nella sua produzione poetica. Da subito Capuana mostra attenzione al sonetto, prima forma poetica da lui sperimentata (con il sonetto *Per l'Immacolata* del 1853) e protagonista della prima raccolta poetica pubblicata, la collana di dodici sonetti *Vanitas vanitatum* (1862).

Come i simbolisti italiani, Capuana non disdegna la forma tradizionale del sonetto. In questa sede ci interessa soprattutto ciò che accade quando la passione per il sonetto si incontra con una diversa ma costante attitudine del poeta: l'amore per la mistificazione. Questa caratteristica si manifesta in vari modi, dalla prima raccolta poetica, firmata con lo pseudonimo «Faunus», alle *Parodie* dei poemi di Mario Rapisardi (1884). Del medesimo percorso fanno parte anche i primi semiritmi, stampati nel 1882 sul “Fanfulla della domenica” come presunte traduzioni di un inesistente poeta danese, Wilhem Getziier. Per la pubblicazione in volume del 1888 il poeta li rielabora e ne compone altri, con l'intento di trasformare un'ispirazione giocosa in poesia seria.

Le forme strofiche che Capuana inserisce nella raccolta *Semiritmi* sono assai varie: ad esempio, il primo testo, *A Enotrio*, è composto di quartine simili a strofe saffiche, mentre il secondo, *Sub umbra*, è in terzine; altri presentano strofe di quattro o sei versi. Gli *Epigrammi* sono tradizionalmente brevi, indivisi o divisi in distici o quartine. Ciò che più ci interessa è la presenza di semiritmi in forma di sonetto. Ve ne sono tre: due fanno parte di un dittico intitolato *Poesia musicale* (nella raccolta al numero VII), il terzo si intitola *Saviezza* e si trova al numero XIII.

Ecco il primo ‘sonetto’ di *Poesia musicale*:

Suona nei tuoi versi, o biondo poeta,  
una musica troppo nuova pei duri orecchi  
del nostro volgo. Ei grida: parole, parole!  
E volge altrove sdegnosamente il capo.

Parole, parole!... Ma vive nelle sillabe,  
avvolgentisi in spirale onda armoniosa,  
un senso profondo; il ritmo anch'esso

---

<sup>351</sup> E. GHIDETTI, *Introduzione* a L. CAPUANA, *Semiritmi*, cit., p. 6.

è poesia che, indefinita, invade il cuore.

Gravi, dolci, in *minore* tutta scendono  
e salgono la gamma, luminosamente,  
fiammelle cantanti con linguaggio arcano,

salgono e scendono, incessanti, le numerate  
sillabe; e i duri orecchi, o poeta, non afferrano  
la lor gentile espressione... Parole, parole!

I versi sembrano evitare appositamente la misura dell'endecasillabo. Il più delle volte la eccedono di poco (la lunghezza massima di un verso è di 14 sillabe); in un caso – al v. 7 – non la raggiungono (a meno di creare una dialefe tra «profondo» e «il», ottenendo però pur sempre un endecasillabo irregolare, con l'accento di 5°). Il v. 1, invece, è proprio un endecasillabo di 5°, a meno che lo si legga con una dièresi su una delle prime parole («suona», «nei» o «tuoi») e una sineresi su «poeta»: in questo caso diventa un regolare endecasillabo *a maggiore*. L'unico endecasillabo regolare (ma sdrucchiolo) è il v. 9, anch'esso *a maggiore*, nonostante – con una fine contraddizione – al suo interno si parli di «*minore*».

Giovannetti ascrive tali scritture al versante parodico del verso libero, ma rifiuta a Capuana il titolo di primo artefice del verso libero italiano. La sua opera presenterebbe caratteristiche che hanno ben poco in comune con il verso libero. Il critico giudica l'innovazione dei semiritmi un fattore puramente esteriore:

Le partiture strofiche [...] suggeriscono su un piano meramente visivo la 'forma' esteriore dei metri adottati, mentre non trovano alcun corrispettivo nella struttura interna dei componimenti, dove la misura dei singoli versi è del tutto libera, e l'eventuale orditura delle rime è assente. Il metro regredisce dunque a *icon*, appare destituito di ogni valenza strutturante, e vuole essere un mero *a priori* eidetico dietro il quale si nasconde la nuda prosa. L'occhio del lettore viene insomma ingannato, e in modo ben speculare rispetto alla recente tradizione barbara.<sup>352</sup>

---

<sup>352</sup> P. GIOVANNETTI, *Metrica del verso libero italiano*, cit., p. 30.

Al contrario dei versi barbari, che non rispettano il computo delle sillabe abituale per la versificazione italiana, benché presentino una precisa scansione ritmica e metrica, le stringhe di Capuana sarebbero dei semplici ‘versi per l’occhio’ senza alcuna regolarità interna. Una tale valutazione, a nostro avviso, rischia di introdurre nel discorso sulla forma metrica un giudizio di valore non necessario. Un verso è infatti definito, negli studi contemporanei, esclusivamente dalla doppia segmentazione del discorso. Se negassimo ai segmenti di testo che Capuana pubblica nei *Semiritmi* il valore di versi, dovremmo ridiscutere tale valore per tutta la poesia novecentesca e infine cercare una nuova definizione della poesia. Anzi, saremmo costretti a riprendere una definizione antiquata, sicuramente anteriore all’epoca versoliberista, e basarci non su prove tangibili, bensì solamente sul gradimento del critico letterario.

La nota di Ghidetti interpreta il semiritmo prima citato in maniera più approfondita e problematica, ritrovando non solo il suo probabile bersaglio poetico in D’Annunzio, ma anche un antecedente francese dal punto di vista tematico nelle *Romances sans paroles* e nell’*Art poétique* di Verlaine. Quello che vi si configura sarebbe dunque un subdolo attacco al ‘poetese’ simbolista, parte di una polemica più ampia condotta da Capuana lungo diversi anni: nel 1901 egli avrebbe pubblicato una novella satirica intitolata *L’aggettivo*,<sup>353</sup> ancora sull’argomento della ricerca dell’ineffabile parola poetica.

Di tale polemica fa parte anche la raccolta di saggi dedicati a denigrare gli «*Ismi contemporanei* (1898), che Ghidetti ritiene una testimonianza dell’«incapacità dello scrittore a comprendere il nuovo tempo della poesia europea».<sup>354</sup> Tale incapacità verrà confermata dalle poesie che saranno da lui pubblicate in età più avanzata, tradizionali nel ritmo e banalmente sentimentali, che rappresentano un regresso rispetto alle prove ‘avanguardistiche’ dei *Semiritmi*.

Possiamo proporre un’interpretazione dei semiritmi che va parzialmente a contraddire quanto affermato dai critici. La caratteristica forse più affascinante della scrittura di Capuana consiste nel suo essere poetica nonostante la mancata comprensione dello stile poetico contemporaneo e l’intento almeno in parte parodistico. Si potrebbe affermare che Capuana stesso faccia parte di quel simbolismo che pure non capisce e non apprezza (d’altronde, abbiamo già osservato l’influsso delle poesie

---

<sup>353</sup> In *Decameroncino*, Giannotta, Catania 1901.

<sup>354</sup> E. GHIDETTI, *Introduzione* a L. CAPUANA, *Semiritmi*, cit., p. 35.

simboliste di Verlaine). Il 'sonetto' sopra citato presenta, infatti, una tessitura sintattica e fonica sinuosa ed elaborata che in nessun modo potrebbe appartenere alla prosa. Si notano facilmente i fenomeni di ripetizione (il caso più evidente è «parole, parole!», che appare ai vv. 3, 5 e 14, nel primo e nell'ultimo caso esposto a fine verso, nel secondo caso anticipato in apertura di verso: dunque sempre in posizione significativa), l'abbondanza di parole lunghe amate dai simbolisti (almeno «sdegnosamente», «avvolgentisi», «luminosamente»), l'insistenza sulle consonanti sibilanti e liquide e sulla vocale tonda «o» (insistenza riassunta dal termine, fondamentale, «armoniosa»). Se non tutte le sillabe sono numerate, «il ritmo anch'esso / è poesia che, indefinita, invade il cuore». Il gioco diventa poesia, contraddicendo ciò che il suo autore afferma esplicitamente.

Il semiritmo di Capuana è dunque una vera e propria poesia in versi liberi, la quale tra l'altro – come spesso accade – ha per argomento la propria forma. Essa riflette la consapevolezza, diffusa a livello storico-culturale, della morte della poesia, che sarebbe stata soppiantata dal romanzo. Quello di Capuana non è dunque soltanto, nei termini di Ghidetti, il «gusto intellettualistico per l'apocrifo», ma anche il «consapevole paradosso»<sup>355</sup> dello scrivere versi quando non si può più scrivere poesia.

È così che si passa «dalla poesia come imitazione alla poesia come giuoco sulla poesia»,<sup>356</sup> a quell'atteggiamento di apertura alla sperimentazione formale che abbiamo visto essere tipico dei rappresentanti del simbolismo. D'altra parte, il gusto del gioco accomuna Capuana ai versoliberisti a lui successivi, non ultimi i futuristi stessi, per i quali egli provava una viva simpatia, nonché alla poesia postmoderna. Ma non si tratta mai di un gioco fine a se stesso, bensì di una sperimentazione di modelli poetici risalenti a esempi illustri come Carducci, D'Annunzio, Gautier e addirittura Omar Khayàm.<sup>357</sup>

Bisogna notare che per Capuana il sonetto non si presenta ancora come il campione della versificazione tradizionale, ma come una forma metrica fra tante altre (ciò vale, d'altronde, anche per un simbolista eccellente e autore di timidi versi liberi come D'Annunzio). Nonostante le affermazioni successive, è probabile che ai tempi della pubblicazione dei primi semiritmi anche il verso libero non fosse ancora da lui praticato in maniera del tutto consapevole. È evidente che in quell'epoca di transizione tra verso

---

<sup>355</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>356</sup> *Ivi*, p. 29.

<sup>357</sup> Cfr. *ivi*, p. 24.

libero e sonetto non si era ancora instaurato un rapporto in qualche maniera privilegiato. Ma nessuna delle due forme poteva mancare negli esercizi di stile dei poeti dell'epoca. Trovandosi per breve tempo alla periferia del mondo poetico – l'uno fin troppo noto e quasi trascurato, l'altro ancora troppo nuovo e sconosciuto – i due paradigmi erano già potentemente spinti l'uno verso l'altro.

### *Gli esperimenti sonettistici di Andrej Voznesenskij*

Nell'ambito russo gli esperimenti più interessanti dal punto di vista dell'interazione formale tra verso libero e sonetto si trovano nell'opera di Andrej Voznesenskij. Il caso più evidente è quello di *Sonet (regtajm)* [Sonetto (ragtime)], intitolato con riferimento a un tipo di composizione musicale. Questo testo rappresenta probabilmente il culmine della sperimentazione sulla forma del sonetto, forma che qui diventa ormai del tutto irricognoscibile, caratterizzata solo dalla ripetizione insistente delle stesse parole-rima e anzi di interi versi che ritornano come nel sonetto tradizionale ritornano le rime. A quanto ci è noto, manca ancora un'analisi critica di questo testo, a causa sicuramente della complessità con cui è orchestrato.

A causa della lunghezza del testo, abbiamo scelto in questo caso di numerare i versi:

|    |                   |                                    |
|----|-------------------|------------------------------------|
|    | сна нет           | non c'è sonno                      |
|    | спать спать спать | dormire dormire dormire            |
|    | сон стек с пят    | il sonno è sgocciolato dai talloni |
|    | сон синь Спас     | sonno blu Salvatore                |
| 5  | спит скит         | dorme l'eremo                      |
|    | спит стыд         | dorme la vergogna                  |
|    | клоп куснул       | la cimice ha punto                 |
|    | и уснул           | e si è addormentata                |
|    | Бог спит          | Dio dorme                          |
| 10 | спать спать спать | dormire dormire dormire            |
|    | телефон опять     | telefono di nuovo                  |
|    | - общепит?        | - ristorazione pubblica?           |
|    | - б....!          | - p.....!                          |
|    | блядь?            | puttana?                           |
| 15 | телефон           | telefono                           |

|    |                        |                              |
|----|------------------------|------------------------------|
|    | 137-18-25              | 137-18-25                    |
|    | - ты, мой сон?         | - tu, mio sogno?             |
|    | так-с...               | dunque...                    |
|    | три, два, ать!         | tre, due, via!               |
| 20 | кроссовки «SPEED»      | scarpe da ginnastica «SPEED» |
|    | такси!                 | taxi!                        |
|    | «МИД»                  | «MID»                        |
|    | «ТАСС»                 | «TASS»                       |
|    | - мать спит            | - la madre dorme             |
| 25 | тсс...                 | tss...                       |
|    | спать                  | dormire                      |
|    | спать                  | dormire                      |
|    | ты – мой сон           | tu sei il mio sogno          |
|    | экстаз                 | estasi                       |
| 30 | спать спать...         | dormire dormire...           |
|    | телефон                | telefono                     |
|    | - общепит?             | - ristorazione pubblica?     |
|    | - б....!               | - p.....!                    |
|    | - блядь?!!             | - puttana?!!                 |
| 35 | так-с!..               | dunque!..                    |
|    | три, два, ать.         | tre, due, via.               |
|    | кроссовки «SPEED»      | scarpe da ginnastica «SPEED» |
|    | - такси!               | - taxi!                      |
|    | «ТАСС»                 | «TASS»                       |
| 40 | «МИД»                  | «MID»                        |
|    | спать спать спать      | dormire dormire dormire      |
|    | телефон                | telefono                     |
|    | общепит?               | ristorazione pubblica?       |
|    | сна нет                | non c'è sonno                |
| 45 | ты – мой сон           | tu sei il mio sogno          |
|    | сна нет <sup>358</sup> | non c'è sonno                |

<sup>358</sup> А. А. VOZNESENSKIJ, *Aksioma samoiska*, IKPA, Moskva 1990, pp. 68-69.

Sono 46 versi brevi (da 1 a 11 sillabe, se contiamo le sillabe nella pronuncia del numero telefonico «137-18-25» che occupa interamente il v. 16), divisi nel corpo principale di 44 versi e in una ‘coda’ di 2 versi. I primi 14 versicoli presentano uno schema delle rime che è quasi un sonetto: ABBC DDEE DBB DBB, ma successivamente non si ritrova più alcun tipo di regolarità.

Supponiamo che si tratti di un sonetto caudato. Tale supposizione si fonda sul fatto che entrambi i versi della coda riprendono versi già apparsi in precedenza, e in questo componimento le ripetizioni letterali – analoghe, probabilmente, alle riprese delle stesse sequenze di note nel genere musicale del *ragtime* – svolgono una funzione simile, o affiancata, a quella delle rime. Anzi, i due versi ripetuti – «ty – moj son» e «sna net» – sono quelli fondamentali per il componimento. L’ultimo, che è anche il primo verso della poesia, suggerisce nel suono la parola *sonet*, dividendola in due brevi ‘battute’ (di *ragtime*, s’intende): son+net (d’altronde, la scrittura inglese è esattamente *sonnet*), ovvero sonno/sogno + no/non c’è: il sonetto è la negazione del sonno/sogno. Da qui si muove probabilmente il pensiero creativo del poeta. Il sonno non arriva, ma *son* in russo è anche il sogno, e qui appare il fondamento lirico del testo: il tu al quale il poeta si rivolge è il sogno, e dal momento che il sonno/sogno non c’è, l’io lirico non è esclusivamente insonne ma anche solo, privo del suo oggetto d’amore.

Il testo di Voznesenskij sviluppa questo concetto attraverso diverse variazioni ripetute: dapprima viene enunciato il primo tema (vv. 1-10), poi appare il tema opposto, quello che impedisce di dormire: la telefonata di qualcuno che probabilmente cerca un luogo di ristorazione pubblica (*obščestvennoe pitanie*, abbreviato in tempi sovietici nel tristemente noto *obščepit*). Un insulto tronca la conversazione (vv. 13-14). Il telefono ricorda – probabilmente – quello dell’amata, del quale viene riportato il numero. Appare qui per la prima volta il secondo tema della lirica: v. 17, «ty, moj son?». Una seconda variazione interrompe lo svolgimento lirico, l’andamento si fa marziale, ginnico con l’apparizione delle scarpe da ginnastica e delle maiuscole (insegne luminose?) «MID» (ministero degli interni) e «TASS» (agenzia di informazione).

Il testo procede musicalmente, affiancando le parole secondo procedimenti che ne modificano il suono per studiare le variazioni di significato che ne conseguono, come se la sperimentazione sonora precedesse la generazione del significato. Così, ad esempio, la voce del verbo *spat’* [dormire], *spjat* [essi dormono], si scinde in *s pjat* [dai talloni],

producendo la frase nonsense *son stëk s pjat* [il sonno/sogno è sgocciolato dai talloni]; ancora, *son* produce per cambiamento di vocale *sin'* [il blu], che ricorda le cupole blu delle chiese ortodosse e il cielo, e dunque riporta al Salvatore e a una festa religiosa, *Spas*. Per assonanza si affiancano le parole nei versi successivi: *spit skit / spit styd; klop kusnul / i usnul*. Le coppie con rima baciata riproducono parossisticamente l'effetto dei due versi centrali delle quartine di un sonetto con rima incrociata ABBA, in cui le rime BB ribattono lo stesso suono; e l'effetto è quasi quello di una ninna nanna. Allo stesso modo le sigle *MID* e *TASS* generano *mat' spit / tss...*

Nel testo del suo *ragtime* Voznesenskij frantuma e scompone un sonetto secondo un ritmo veloce e frammentato, seguendo l'impulso fonico che il nome della forma stessa suggerisce, ma non disdegnando qualche modalità propria del sonetto canonico. Tra queste notiamo la rima ribattuta di cui sopra, la ripetizione di interi sintagmi con funzione di rima semantica, il tradizionale argomento amoroso e la coda finale. L'assenza della donna amata rende in qualche maniera lontanamente petrarchesco questo testo assolutamente postmoderno e sperimentale.

Nella stessa raccolta che ospita *Sonetto (ragtime)*, *Aksioma samoiska* [Assioma della ricerca di sé] (1990), sono presenti alcuni altri testi che potrebbero essere avvicinati alla forma sonetto. Ad esempio, *Zeki š'jut kresla Aèroflotu...* [I carcerati cuciono le poltrone per Aeroflot...], che presenta quattordici versi con rime tutte femminili e lo schema AABBBACCCBBBB. Come si può vedere, lo schema delle rime ha poco a che vedere con le forme di sonetto osservate finora (assomiglia però a un sonetto capovolto con predominanza di rima baciata), ma il numero di versi fa supporre che si tratti di un derivato del sonetto.

Voznesenskij ha composto anche sonetti del tutto regolari, come i quattro testi di *Po motivam Mikelandželo* [Su motivi di Michelangelo] della sezione *Skul'ptor svečej* [Sculitore di candele] della stessa raccolta, o gli otto sonetti che costituiscono la raccolta *Memorial Mikelandželo* [Il memoriale di Michelangelo] insieme a testi in altre forme metriche e a una lunga prosa. Il metro è quello tradizionale dei pentametri giambici, gli schemi delle rime sono anch'essi canonici, fatta eccezione per l'uso di affiancare due rime femminili (piane) o maschili (tronche) diverse, non ammesso nella versificazione russa tradizionale. Un tratto tutto novecentesco è anche l'altissima frequenza delle assonanze in luogo delle rime.

Della raccolta *Ne otrekus'!* [Non rinuncerò!] fanno parte un *Sonet s uzlom* [Sonetto con nodo] (1977) e un *Šekspirovskij sonet* [Sonetto shakespeariano] (1983). Il primo componimento è effettivamente un sonetto in trimetri anapestici con schema di rime aBaB aBaB cdEcdE. Il secondo testo, invece, non ha del sonetto se non il titolo: si tratta di 33 versi liberi di varia lunghezza, tra i quali prevalgono i pentametri giambici, ma compaiono anche versi assai più brevi.

В ночи Биг Бен – как старая копирка

Nella notte il Big Ben come vecchia carta

carbone.

Опять перевожу сонет Шекспира.

Di nuovo traduco un sonetto di Shakespeare.

«Охота сдохнуть, глядя на эпоху

«Vorrei crepare, guardando l'epoca

елизаветинского переполоха,

del trambusto elisabettiano,

в которой честен только выпивоха,

in cui è onesto solo l'ubriacone,

когда земля растащена по крохам,

quando la terra è stata rapita a pezzetti,

охота сдохнуть, прежде чем все сдохнут.

vorrei crepare prima che crepino tutti.

Охота сдохнуть Лиру, скомороху,

Vuole crepare Lear, il giullare,

Лазрту, Дездемоне. Мрут, не охнув.

Laerte, Desdemona. Muoiono senza dire beh.

А Макбет – благодетель. Вот в чем хохма.

E Macbeth è il benefattore. Ecco il vanto.

Победный Йорик, как успел ты сдохнуть!

Vittorioso Yorick, sei crepato per tempo!

Охота сдохнуть, слыша пустобреха,

Vorrei crepare, ascoltando il vanesio,

что Рэдфорд маскируется неплохо

che Redford si maschera non male

в шекспировский сонет, быв графом

in un sonetto shakespeariano, essendo un

походя.

conte.

Мораль читают выпускницы Сохо.

Le laureate di Soho fanno moralismo.

В невинность хам погрузится по локоть,

Il maleducato immerge il braccio

nell'innocenza,

хохочет накопительская похоть,

ride la libidine avara,

от этих рыл – увидите одно хоть –

per questi musi – vedete almeno uno –

охота сдохнуть...

vorrei crepare...

Да друга бросить среди этих тварищ –  
не по-товарищески».

Ma abbandonare un amico tra questi mostri  
non è da amici.»

Давно бы сдох я в стиле «девалей»,

Sarei crepato da tempo alla «de volaille»,

но страсть к тебе с убийствами в

ma la passione per te contrasta con gli omicidi.

контрасте.

Я повторяю: «Страсти доверяй»,  
 trust страсти!  
 Да здравствует от этого пропасть!  
 Все за любовь отчитывать горазды,  
 конечно, это пагубная страсть –  
 trust страсти.  
 Власть упадет. Продаст корысть ума.  
 Изменят форму транспортные трассы.  
 Траст страсти, ты не покидай меня –  
 траст страсти!<sup>359</sup>

Io ripeto: «Fidati della passione»,  
 trust la passione!  
 Evviva perdersi per questo!  
 Tutti sono bravi a biasimare per l'amore,  
 certo, è una passione rovinosa –  
 trust la passione.  
 Il potere cadrà. Venderà la cupidigia  
 dell'intelletto.  
 Cambieranno forma i tracciati dei trasporti.  
 Il *trust* della passione, tu non abbandonarmi –  
 il *trust* della passione!

È singolare l'insistenza sulle stesse rime, che diventa un ingegnoso *tour de force*: AABBBBBBBBBBBBBBBBBBCCdEdEfEfEhEhE. Le coppie di rime AA e CC contengono la sequenza, lunghissima (17 versi!) di rime e assonanze che possiamo unificare nella lettera B. La sequenza successiva di 12 versi dEdEfEfEhEhE consiste in tre quartine a rime alternate, in cui le rime pari sono sempre le stesse e l'ultima riga, accorciata, di ogni quartina è identica.

L'epigrafe riporta due versi del sonetto 66 di Shakespeare nella traduzione di Samuil Maršak, esattamente il primo e l'ultimo (con un'imprecisione nell'ultimo verso: Voznesenskij trascrive «Da žal' tebja pokinut', milyj drug» [Ma mi spiace abbandonarti, caro amico] in luogo di «No kak tebja pokinut', milyj drug!» [Ma come abbandonarti, caro amico!]). I diciannove versi contenuti tra le virgolette rappresentano una traduzione, volutamente libera e irriverente, del sonetto shakespeariano, reso con una sequenza di diciassette rime identiche seguita da un distico finale a rima baciata. La 'cornice' che contiene la traduzione presenta un distico introduttivo a rima baciata e, alla fine, tre quartine a rima alternata (dunque, anche la cornice è una sorta di sonetto, stavolta capovolto!) con il quarto verso abbreviato (da pentametro a monometro giambico) e sempre identico nel suono: *trast strasti*, con un'allitterazione totale.

Possiamo concludere, dunque, che in quest'ultimo caso la dicitura «sonetto» nel titolo non rimanda alla forma metrica del testo, bensì – deludendo volutamente il lettore

<sup>359</sup> A. A. VOZNESENSKIJ, *Sobranie sočinenij v trech tomach*, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1984, vol. 3, pp. 343-344.

– al tema trattato. Il ri-uso di un testo della tradizione è marcatamente postmoderno.<sup>360</sup> Anche il titolo del componimento è ambiguo: il «sonetto shakespeariano» è infatti un sonetto composto da Shakespeare, ma anche una variante metrica del sonetto (inglese, elisabettiano o shakespeariano appunto).

Per quanto riguarda le altre forme strofiche della tradizione nell'opera di Voznesenskij, un componimento della sezione *Avtootvetčik* [Segreteria telefonica] di *Aksioma samoiska* è intitolato *Terciny* [Terzine].<sup>361</sup> Si tratta di sei versi, indivisi, ciascuno composto di 7 sillabe rigidamente organizzate dal punto di vista metrico: trocheo – dattilo – trocheo (X-X--X-), con lo schema di rime AABCAB. Insieme alle tante «ballate», in vari metri, di questa e altre raccolte e ai sonetti citati, *Terciny* testimonia il rapporto del poeta con le forme metriche della tradizione occidentale. Tale rapporto è caratterizzato da un'estrema libertà, anzi da una consapevole sfida alle aspettative del lettore colto. Il poeta lo provoca a trovare o, forse, a costruire in prima persona una relazione tra il titolo metrico, la forma metrica e il tema del componimento. La crisi che deriva dalla mancata corrispondenza fra questi elementi illumina di una luce nuova sia i generi metrici tradizionali sia i testi di Voznesenskij.

In particolare, per quanto riguarda la forma che più ci interessa, vale a dire il sonetto, il gioco del poeta instaura un rapporto di radicale discordanza fra quello che si usava chiamare la forma e il contenuto, forse suggerendo con ciò una critica di questa, ormai superata, impostazione di ricerca. Se *Sonetto (ragtime)* metteva a tema il lato fonetico della parola stessa *sonet*, *Sonetto shakespeariano* narra il tentativo di traduzione di un sonetto realmente esistente, traduzione che viene compiuta ma che esonda dai limiti richiesti dalla forma metrica, finendo per creare il testo ibrido che ora leggiamo nella raccolta.

*Ibridazione* è il termine che meglio può descrivere l'atteggiamento di Voznesenskij verso il sonetto. Esso viene contaminato dal ritmo, del tutto libero dalle costrizioni metriche tradizionali, che le parole stesse suggeriscono al poeta. Ciò che si genera è un

---

<sup>360</sup> A proposito di ri-uso postmoderno, in rete si trova una corona di sonetti incompiuta (sono completati solo i primi quattro componimenti) di Šamil' Čilugaj che ha come magistrale proprio la traduzione di Maršak del medesimo sonetto shakespeariano. Per riuscire a mantenere la specificità della corona di sonetti, il poeta sposta il distico a rima baciata dalla posizione finale in quella intermedia, posizionandolo dopo la seconda quartina. Š. ČILUGAJ, *Šekspir – Maršak. Venok sonetov 66* [Shakespeare – Maršak. Corona di sonetti 66], web: [http://chillugy.narod.ru/Collections/Shakespeare\\_Marshak\\_Sonnet\\_66.html](http://chillugy.narod.ru/Collections/Shakespeare_Marshak_Sonnet_66.html), consultazione del 7 marzo 2015.

<sup>361</sup> A. A. VOZNESENSKIJ, *Aksioma samoiska*, cit., p. 130.

testo ‘bastardo’, un ibrido, un *monstrum* in perfetta corrispondenza con lo stile postmoderno dei poeti *šestidesjatniki* [sessantini] di cui Voznesenskij ha fatto parte.

Prevale un atteggiamento giocoso e dissacrante, mentre manca una riflessione seria sul ruolo e sull’importanza del sonetto e delle altre forme metriche tradizionali entro il sistema poetico contemporaneo, caratterizzato dalla preponderanza del verso libero. Il sonetto viene richiamato come parola d’ordine che indica al lettore in che direzione si sia svolta l’azione antitradizionalista del poeta, ma la crasi fra il paradigma sonettistico e quello versoliberista non genera la produzione di un surplus di significato. Questo accadrà, come vedremo, nei sonetti sciolti di Iosif Brodskij.

Concludendo, si può osservare come le sperimentazioni sul sonetto siano cambiate con l’avvento del verso libero rispetto ai secoli precedenti. Le frontiere delle possibili trasformazioni si sono allargate a tal punto da permettere quasi qualunque esperimento: la riconoscibilità della forma sonetto è ormai assoluta. Per i poeti interessati in primo luogo alla forma metrica, come i simbolisti di fine Ottocento e i postmodernisti russi degli anni Sessanta (*šestides’jatniki*), il sonetto diviene il *pendant* necessario del verso libero. Gli estremi si respingono e si attirano. I due paradigmi metrici, scontrandosi e ibridandosi, si avvalorano reciprocamente.



### 3.3. Ipercodificazione

Abbiamo visto come la coesistenza di due sistemi metrici – quello del verso libero e quello della versificazione tradizionale, rappresentato nel nostro caso dal sonetto – abbia provocato a partire dalla fine dell'Ottocento un'esplosione (nel senso lotmaniano di fertile incremento e conseguente cambiamento di paradigma) nella sperimentazione metrica. Ci restano da esaminare le conseguenze di questo evento sulla versificazione novecentesca in generale e soprattutto sul sonetto.

Il fenomeno più vistoso è il calo della precisione metrica nella struttura del sonetto, ovvero l'incremento della frequenza di sonetti variamente irregolari. Essi manifestano lessico basso, sintassi franta, *enjambements* in posizioni precedentemente non permesse (tipicamente, tra gli elementi substrofici e in particolare tra la seconda quartina e la prima terzina), endecasillabi non canonici, schemi di rime inediti, o persino assenza totale di versi e rime tradizionali. A fronte di tale varietà di sperimentazioni e inesattezze, è importante tenere conto del fatto che non si tratta – almeno nei poeti maggiori – di incapacità metrica, bensì di una scelta cosciente volta a variare lo schema antico. Tale scelta implica non incapacità ma, al contrario, una grande perizia tecnica, unita al desiderio di modernizzare la forma metrica. Come afferma Claudio Marazzini, le deviazioni dalla norma non sono finalizzate alla semplificazione di uno schema metrico percepito come troppo rigido e preciso, bensì alla sua ripresa seria, 'alta', che elimini «ogni possibile dubbio di *lusus* letterario».<sup>362</sup>

Padroneggiare il complicato schema del sonetto diventa così garanzia di legittimità poetica, «ultima certezza o prolungamento del mandato dello scrittore».<sup>363</sup> L'esecuzione di un sonetto perfettamente canonico può apparire come l'ultimo baluardo di rigore ed equilibrio da opporre alla casualità, alla fluidità e all'anarchia che dominano nell'universo extraletterario e sono capaci di penetrare nella letteratura attraverso il verso libero. La situazione novecentesca di compresenza di due sistemi – versificazione tradizionale e verso libero – rende necessario praticare una scelta. Se il poeta decide di utilizzare una forma tradizionale come il sonetto, il bisogno di arginare la libertà del verso, la quale è percepita a volte come arbitrio, lo porta a scegliere soprattutto fra due

---

<sup>362</sup> C. MARAZZINI, *Revisione ed eversione metrica*, cit., p. 203.

<sup>363</sup> *Ivi*, p. 204.

opzioni opposte. Il sonetto può resistere all'avanzata del verso libero in due maniere: o rafforzando la propria struttura o ibridandosi, facendo propria la struttura dell'altro.<sup>364</sup> Da un lato, dunque, complicare massimamente lo schema del sonetto garantisce una tenuta ideale ancora maggiore rispetto allo schema canonico; d'altro canto, intitolare «sonetto» un componimento in versi liberi costringe il lettore a reinterpretarlo. Proponiamo che a questi due fenomeni, che nelle pagine seguenti illustreremo in modo più dettagliato, venga dato il nome di *ipercodificazione* e di *nominalismo metrico*.

Occupiamoci in primo luogo dell'ipercodificazione. Con tale termine indicheremo quella modalità di opporsi alla fluidità del verso libero che si manifesta nella massima complicazione e regolamentazione del componimento. Il sonetto, per quanto sia una delle forme più rigidamente codificate della tradizione, non sembra ancora ai poeti novecenteschi sufficientemente stabile. Appare necessario introdurre regole nuove che determinino ogni suo elemento.

Tale tendenza si esplica con diverse le modalità. Noi ne elencheremo alcune. In primo luogo, diversi sonetti possono essere uniti in un'unica struttura, un ipersonetto o una corona di sonetti, con diverso grado e tipo di coesione del tutto; in secondo luogo, il sonetto può coniugarsi con un'altra struttura metrica fissa, generando strutture ibride con regole complesse. Anche il persistente uso di una forma metrica assai rigida come la sestina lirica è, nel Novecento, esempio della medesima tendenza alla complicazione formale.

Indipendentemente da questi esperimenti il sonetto stesso appare come forma sufficientemente stabile per i poeti di una particolare temperie storico-culturale. Nel periodo del fascismo e della Seconda guerra mondiale la realtà extraletteraria domina con prepotenza la letteratura. La forma fissa, e il sonetto in particolare, acquista talvolta il significato di una struttura difensiva nei confronti dell'orrore del reale.

---

<sup>364</sup> Si tratta di una manifestazione metrica della tendenza generale della cultura novecentesca, descritta da Pagnini: «Il senso del mondo come caos [...] ha come controparte, nella letteratura, da un lato la rottura delle forme rassicuranti – come schemi prosodici, regolarità ritmiche e rimatiche –, la delinearizzazione del discorso, la frantumazione sintattica, la paratassi eidetica, le inconseguenzialità dianoiche, ecc., dall'altra, l'opera d'arte che tenta di dare essa stessa un ordine, sia pure fittizio, alla confusione, o un senso alla insensatezza, o una speculare immagine metaforica del caos stesso». M. PAGNINI, *Semiosi*, cit., pp. 66-67.

### 3.3.1. Il sonetto come struttura difensiva

La tematica, sempre presente, dell'opposizione fra poesia e realtà assume nel Novecento particolare pregnanza e pertanto causa l'irrigidirsi di entrambi i concetti contrapposti. Tale antitesi si sovrappone a un'altra, tipica del Novecento, che insieme a Stefano Pastore possiamo identificare come la contrapposizione fra il polo della frammentazione e il polo della continuità.<sup>365</sup> Dal nostro punto di vista il sistema del verso libero rappresenta la tendenza alla frammentazione, e il sistema della metrica tradizionale la tendenza alla continuità. D'altra parte, il mondo reale extraletterario, con il caos e l'orrore che regnano nella storia novecentesca, si pone radicalmente sul versante della frammentazione. La metrica tradizionale, e con essa il sonetto, si trovano così a fronteggiare non solo la nuova metrica versoliberista, ma una rappresentazione della storia.

Un segno che tale antitesi sia percepita anche dai poeti è il fatto che Andrea Zanzotto la esprima molto chiaramente in un'intervista, mentre parla della sua raccolta *Il Galateo in Bosco* (che, fra gli altri componimenti, contiene l'*Ipersonetto*, sul quale ritorneremo più avanti). Sin dal titolo della raccolta il «bosco» delle «forze naturali, che irrompono secondo leggi caotiche o sconosciute» è contrapposto al «galateo» delle norme e delle istituzioni della civiltà.<sup>366</sup> Se il mondo è un bosco di leggi caotiche, alla poesia non rimane che divenire un galateo, un elenco di norme, insomma un «campionario di possibilità» metriche.<sup>367</sup> La poesia sceglie perciò forme complesse e regolamentate da norme tradizionali, proprio come il sonetto.

Rispetto a questo polo della regolarità, che abbiamo scelto di rappresentare con la forma sonetto, ben più forte appare il polo della frammentazione. Esso costituisce nel Novecento l'orizzonte metrico (con il verso libero), culturale (con la molteplicità delle forme artistiche) e storico (con la perdita di coesione della società e l'esperienza bellica e post-bellica). La voce poetica risulta al confronto con questo contesto un precario tentativo di recuperare la compattezza e l'organicità dell'esperienza umana, di rifondare la comunicazione poetica, di ridare ad essa un significato e un ruolo sociale.

---

<sup>365</sup> Cfr. S. PASTORE, *La frammentazione, la continuità, la metrica*, cit., p. 13.

<sup>366</sup> A. ZANZOTTO, *L'«Ipersonetto» oggi (intervista a cura di Guglielma Giuliadori)*, in "Allegoria", n. 55 (2007), p. 181.

<sup>367</sup> È l'espressione ironica che Zanzotto impiega per definire la propria poesia. *Ivi*, p. 187.

In Italia, soprattutto negli anni del fascismo e della Seconda guerra mondiale, la situazione storica e sociale con la sua mancanza di certezze spinge i poeti a cercare rifugio nei metri della tradizione, che sembrano offrire un appiglio più saldo. Si è parlato per questo fenomeno di un «effetto guerra»<sup>368</sup> che provocherebbe l'arroccamento del poeta in strutture metriche fisse. Già Marazzini nel suo saggio *Revisione ed eversione metrica* ha accennato a questo ruolo del sonetto, in particolare in relazione al *Sonetto* di Franco Fortini, dedicato al tema dei campi di sterminio. In esso – ma possiamo ampliare il discorso a molta poesia della stessa epoca – «il metro ha la stessa funzione dei richiami culti, è lo schermo letterario che permette di introdurre la ragione, frenando la partecipazione affettiva troppo violenta, rendendo pronunciabili cose impronunciabili».<sup>369</sup> La tradizione garantisce al poeta la possibilità di continuare a parlare invece di ammutolire di fronte alla tragedia della storia.

Oltre a Fortini, fra gli autori condizionati da tale «effetto-guerra» possiamo citare Sereni, Quasimodo, Caproni e Betocchi. «L'attivazione di meccanismi di difesa metrica»<sup>370</sup> dovuta alla guerra induce questi autori a scegliere strumenti più tradizionali per i loro componimenti di quegli anni: incrementare l'uso di endecasillabi e/o settenari (Quasimodo e Betocchi) oppure comporre in forme chiuse, in particolar modo in sonetti (Caproni e Fortini). Gli ultimi ci interessano proprio per la loro attività sonettistica.

Molti critici hanno interpretato la produzione sonettistica di Caproni dal punto di vista appena citato. Giovannetti e Lavezzi hanno posto l'accento sulla valenza storico-politica assunta dal sonetto nella serie dedicata da questo poeta alla guerra, *Gli anni tedeschi* (1943-47). Come pure le coeve *Stanze per la funicolare* (1948 circa), i sonetti bellici vengono modulati da Caproni «come strutture difensive, luoghi di una precaria razionalità che consentono di lottare contro l'irrazionalità del mondo».<sup>371</sup> Il sonetto non vi è più utilizzato con ironia, come poteva accadere presso i crepuscolari. Questa forma assurge ora a baluardo anti-ironico che difende dagli eventi dolorosi, ad «arroccamento morale»<sup>372</sup> che permette di esprimere posizioni etico-politiche solide, in grado di resistere nelle drammatiche condizioni storiche.

---

<sup>368</sup> L'espressione «effetto-guerra» è stata coniata da Andrea Pelosi in relazione alle prime raccolte poetiche di Sereni.

<sup>369</sup> C. MARAZZINI, *Revisione ed eversione metrica*, cit., pp. 202-203.

<sup>370</sup> A. PELOSI, *La metrica scalare del primo Sereni*, in «Studi novecenteschi», n. 35 (giugno 1988), p. 152.

<sup>371</sup> P. GIOVANNETTI, G. LAVEZZI, *La metrica italiana contemporanea*, cit., p. 38.

<sup>372</sup> *Ibidem*.

Nella stessa maniera Fortini oppone la perfezione metrica del sonetto alla tragedia storica della guerra, come cultura opposta a barbarie. Insomma, «è la Letteratura stessa, evocata per mezzo di uno dei suoi massimi simboli, il sonetto appunto, a fornire la voce più appropriata per una presa di posizione di forte carattere etico nei confronti dell'extratesto»,<sup>373</sup> cioè di tutte quelle circostanze esterne che circondano la vita del poeta e non possono fare a meno di influire sulla sua opera.

Senza negare importanza al valore della scelta del sonetto come organismo difensivo contro la fragilità del reale svelata dalla guerra, osserviamo che la tendenza a opporre la rigidità delle forme all'instabilità dell'universo extraletterario sembra essere un fenomeno più ampio di tale «effetto guerra». Hugo Friedrich lo riteneva tipico della modernità letteraria, osservando che già in Baudelaire i valori formali rappresentano una via di salvezza dall'inquietudine spirituale.<sup>374</sup> Questa è dunque una caratteristica della poesia moderna che si manifesta non solo nel periodo bellico, ma prima e dopo di esso.

Dopo la fine della Seconda guerra mondiale, alcuni autori della neoavanguardia e dei suoi dintorni scelgono per i loro componimenti la forma chiusa. Per i poeti del neoavanguardistico Gruppo 63, il rigore sul piano formale è teso a contenere entro i limiti del leggibile una materia linguistica varia e spesso caotica. Secondo quanto afferma un membro di questo gruppo, Alfredo Giuliani, nell'introduzione all'antologia *I novissimi* (1961), tale tentativo di equilibrare la sregolatezza del linguaggio con la regolarità della metrica ha lo scopo di schivare il rischio di un nuovo parolibberismo.<sup>375</sup> Se il piano linguistico, sintattico e lessicale innanzitutto, si frammenta «mettendo in crisi le tradizionali impostazioni descrittive o “argomentative” del discorso poetico»,<sup>376</sup> il piano metrico-ritmico conserva invece la sua coesione.

Quella della neoavanguardia non è dunque una volontà di rottura con la tradizione *tout court*; anzi, è un ripensamento della poesia secondo parametri nuovi che implicano il raggiungimento non «della dissoluzione del metro, ma del suo rinnovamento e della sua ricomposizione».<sup>377</sup> Si potrebbe persino sostenere, come fa Pastore, che la poesia

---

<sup>373</sup> S. PASTORE, *La frammentazione, la continuità, la metrica*, cit., p. 88.

<sup>374</sup> Cfr. H. FRIEDRICH, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 1956; traduzione italiana *La struttura della lirica moderna*, trad. di P. Bernardini Marzolla, Garzanti, Milano 2002.

<sup>375</sup> Cfr. A. GIULIANI, *Il verso secondo l'orecchio*, in *I novissimi*, Rusconi e Paolazzi, Milano 1961, p. 191: «Non vogliamo tuttavia ricadere [...] in una forma, storicamente più consapevole, di parolibberismo».

<sup>376</sup> S. PASTORE, *La frammentazione, la continuità, la metrica*, cit., p. 38.

<sup>377</sup> *Ivi*, p. 39.

novacentesca italiana sia unificata in generale proprio da tale tensione verso una regolarità formale che contenga e bilanci le carenze della comunicazione linguistica. In altre parole, «la metrica contribuisce direttamente a risarcire su un versante, quello ritmico-musicale, la continuità programmaticamente messa in crisi sul versante sintattico-linguistico».<sup>378</sup> Il sonetto è, da questo punto di vista, una delle forme più riconoscibili e tradizionali e, dunque, una delle più adatte a incarnare tale spinta centripeta della metrica contrapposta alla tendenza centrifuga del linguaggio. L'uso di strutture strofiche rigorose assume il significato di una difesa «contro la disgregazione del senso e dell'identità»<sup>379</sup> dell'uomo nel mondo contemporaneo.

In tutti questi autori la tendenza del sonetto a irrigidirsi è manifestata dalla presenza, sullo scenario poetico italiano e russo, di forme ancora più costrittive del sonetto stesso. La prima struttura di cui ci occuperemo è la sequenza di più sonetti, anche nella sua variante detta propriamente «corona di sonetti».

### 3.3.2. Corone di sonetti e ipersonetti

La *corona di sonetti* in senso stretto non coincide con qualunque sequenza di strofe in forma di sonetti, bensì è la struttura canonica sonettistica più complessa. Secondo quanto affermato dal critico ottocentesco Giovanni Gherardini, essa è stata teorizzata dagli Accademici Intronati di Pisa con le seguenti caratteristiche:

Si fa un sonetto, che *magistrale* si chiama, tessuto di tai versi che ciascuno possa significar di per sé un sentimento suscettivo di continuazione. Poi si tessono altri quattordici sonetti, con questa regola che il primo verso del sonetto magistrale sia il cominciamento del primo sonetto della corona, e il secondo verso ne formi la chiusa; quindi il secondo verso del sonetto magistrale sarà principio del secondo sonetto, che verrà chiuso col terzo verso del magistrale istesso; e via via con quest'ordine si tessono tutti gli altri sonetti fino al decimoquarto, il quale,

---

<sup>378</sup> *Ibidem*.

<sup>379</sup> N. LORENZINI, *Le nuove modalità della forma chiusa*, in "Il Verri", n. 9 (maggio 1999), p. 126. Ciò non vale solamente per i poeti del Gruppo 63 ma anche, ad esempio, per Amelia Rosselli, che come Zanzotto è solo per certi versi vicina alla neoavanguardia.

cominciando dal quattordicesimo verso del magistrale, termina con ripigliare il primo del medesimo.<sup>380</sup>

La corona richiede dunque quindici sonetti, uno dei quali (il primo o l'ultimo) è definito «magistrale»; i primi versi di ciascuno degli altri quattordici compongono i quattordici versi del magistrale, mentre l'ultimo verso di ogni sonetto è ripetuto al primo verso del sonetto successivo. Ogni verso del magistrale si ripete per tre volte: nel magistrale stesso, al v. 14 di un sonetto e al v. 1 del sonetto successivo. Il v. 14 dell'ultimo sonetto della corona (escluso il magistrale) è il v. 1 del primo.

Questa teorizzazione della corona accademica non produsse effetti sulla pratica dei poeti italiani i quali, come vedremo, usano il termine per indicare qualunque sequenza di sonetti, con una preferenza per le sequenze di 14 testi. Essa trovò invece una realizzazione in Slovenia, con *Sonetni Venec* [Serto di sonetti] (1834) di France Prešeren. Da lì giunse in Russia attraverso la traduzione di questo componimento ad opera dell'accademico Fëdor Korš (1889), che è ritenuta la prima corona di sonetti in lingua russa. Il successo dell'opera è testimoniato dal fatto che altre traduzioni furono compiute poco dopo da N. Šul'govskij e S. Šervinskij. La passione per la forma della corona di sonetti può essere spiegata, oltre che dal fascino della composizione di Prešeren, dalla generale tendenza delle letterature slave antiche ad uno stile altamente retorico e ornato (testimoniato anche dalla prosa ritmica o *pletenie sloves*, intreccio di parole intessuto di riprese e figure retoriche di vario genere).

La prima corona di sonetti originale in lingua russa fu prodotta da V. E. Češichin già nel 1890. Da allora il successo della forma nella poesia russa fu costante, con un picco nell'età del simbolismo. In quest'epoca, caratterizzata in generale da «una vera frenesia d'ubiquità culturale»,<sup>381</sup> si registra un connubio di passione per la complessità metrica e retorica e di amore per la cultura italiana, che porta a praticare assiduamente la forma sonetto. A dare avvio alla moda sono due poeti, Ivanov e Vološin, ciascuno dei quali compone due corone. Al primo appartiene *Venok sonetov* [Ghirlanda di sonetti] (1909) e *Dva grada* [Due città] (1916), al secondo *Corona astralis* (1909) e *Lunaria* (1913). Numerose corone di sonetti compongono Il'ja Sel'vinskij (otto) e Bal'mont (sei).

---

<sup>380</sup> G. GHERARDINI, *Alcuni capitoli estratti dagli Elementi di poesia*, in F. AMBROSOLI (a cura di), *Sonetti di ogni secolo della nostra letteratura*, Libreria Branca e Dupuy, Milano 1834, pp. 50-51.

<sup>381</sup> G. NIVAT, *Il simbolismo russo*, cit., p. 82.

Gli anni Dieci e Venti sono dunque ricchi di corone di sonetti; non così però i decenni successivi. Dopo l'abbandono del pericoloso «formalismo» poetico e critico negli anni staliniani, la corona di sonetti rinasce solo negli anni Sessanta e Settanta, e continua ad avere un certo successo tra i poeti russi nei decenni successivi. Il critico Vladimir Slaveckij spiega il rinnovamento di interesse per le corone di sonetti collegandolo alla rinascita della poesia amorosa nella Russia degli anni Novanta.

Ad esempio, nella raccolta poetica *Licom k pogone* [In faccia all'inseguimento] di Evgenij Blažeevskij è presente, tra altri componimenti, anche in versi liberi, una corona di sonetti intitolata *Osennaja doroga* [Strada autunnale]. I sonetti sono composti in pentametri anapestici, versi lunghi e cantabili. Slaveckij critica l'imperfezione dei sonetti, basandosi sul fatto che gli ultimi versi di ciascun sonetto non ne contengano la «chiave»; sappiamo, tuttavia, che tale norma non è mai stata obbligatoria nel sonetto russo. È irregolare invero lo schema metrico, che varia le rime fra le due quartine: AbAb CdCd EfE HfH. Le rime incrociate delle terzine seguono quelle alternate delle quartine, attuando una sorta di inversione rispetto alla normalità dello schema del sonetto.<sup>382</sup>

Non privo di interesse è il fatto che in questo componimento il poeta individui nel rapporto tra sonetto e verso libero la stessa opposizione che intercorre tra la gabbia e la libertà. Giunto all'autunno della propria vita, egli riflette che «con la nascita di un bambino si perde il diritto di scegliere, / e per l'anima è difficile stare in questa situazione, / dove il sonetto di famiglia ha escluso il verso libero da scapoli, / e non ci si può disamorare, ed è disgustoso innamorarsi in segreto».<sup>383</sup> Il verso libero è, dunque, cosa da scapoli, mentre le responsabilità familiari obbligano all'uso di un regolare sonetto. *Verlibr* [verso libero] e con *vybor* [scelta] stanno in rapporto di rima e allitterazione, e la somiglianza di suoni dà maggiore pregnanza a entrambi i concetti. La forma metrica tradizionale del sonetto appare dunque anche qui sinonimo di certezza e

<sup>382</sup> La peculiare conformazione del sestetto ricorda inoltre la terzina semplificata usata da Pascoli nei *Poemetti* e da lui ripresa da Govoni, Onofri, Moretti e Saba. Capovilla ritiene che Pascoli abbia tratto questa struttura dall'*Acerba* di Cecco d'Ascoli: cfr. G. CAPOVILLA, *Occasioni arcaizzanti della forma poetica italiana fra Otto e Novecento: il ripristino della ballata antica da Tommaseo a Saba*, in "Metrica", n. 1 (1978), pp. 95-145, in particolare p. 118. In ambito russo, Gasparov connette la terzina semplificata al «ritornello» (*riturnel'*) popolare italiano, detto anche «fiore».

<sup>383</sup> Si cita da V. SLAVECKIJ, *Russkaja poëzija 80-90-ch godov XX veka (tendencii, razvitie, poëtika). Čast' 5. «Semejnyj sonet i cholestjackij verlibr» (vozvraščenie ljubovnoj temy v poëziju)*, in "Žurnal literaturnoj kritiki i slovesnosti", n. 7 (luglio 2005): «Что с рождением ребенка теряется право на выбор, / и душе тяжело состоять при раскладе таком, / где семейный сонет исключил холостяцкий верлибр, / и нельзя разлюбить, и противно влюбляться тайком».

responsabilità, sebbene in questo caso, a nostro avviso, il poeta consideri questo suo ruolo piuttosto in chiave negativa. Per i poeti sovietici dell'epoca del «disgelo», la realtà extraletteraria non è affatto informe e caotica; anzi, è fin troppo rigidamente codificata. Per combatterla è necessaria una liberazione interiore, che corrisponde alla scelta di forme metriche completamente o parzialmente libere.

Come abbiamo accennato, nella tradizione italiana è invece invalso l'utilizzo del termine *corona di sonetti* per ogni tipo di sequenze di sonetti, anche qualora non rispettino le rigide regole della corona accademica.<sup>384</sup> I poeti stessi intitolano sovente i loro componimenti con il termine «corona». Tuttavia, per evitare confusione, non useremo l'espressione «corona di sonetti» qualora non si tratti di una corona canonica a tutti gli effetti, preferendo termini diversi, come sequenza o ciclo.

Le sequenze di sonetti nel Novecento italiano sono particolarmente numerose, paragonabili per numero alle corone di sonetti in Russia. La moda deriva, con ogni probabilità, da D'Annunzio, il quale aveva confezionato dodici sonetti di *Adultere* (nell'*Intermezzo*), una serie intitolata *Plastiche* (nella *Chimera*) e *La corona di Glauco* (in *Alcyone*). Proponiamo dunque un elenco, breve e sicuramente incompleto, ma sufficiente a rendere conto della frequenza del fenomeno delle sequenze (talvolta intere raccolte) di sonetti del Novecento, in ordine cronologico e privilegiando gli esempi più celebri:

- Corrado Govoni, *Le fiale* (1903; edizione rivista con qualche modifica ai testi nel 1948): esattamente 100 sonetti, più i 21 dell'appendice licenziosa *Vas luxuriae*, espunta in alcune copie.
- Ricciotto Canudo, *Sonetti dell'Androgine* e *Sonetti fallici all'Androgine* (1906-1907): quattro testi per ciascuna sequenza.
- Umberto Saba, *Versi militari* (1908): tutti sonetti, spesso uniti in gruppi (7 sonetti in *Durante una marcia*) o in coppie.<sup>385</sup>

---

<sup>384</sup> È così che Marazzini, ad esempio, può parlare di corone per serie di sonetti di varia lunghezza, mentre Pastore definisce persino l'*Ipersonetto* di Zanzotto una corona di sonetti (pur osservando in nota la sua differenza rispetto alla corona di sonetti canonica), nonostante la scelta autoriale del titolo si distanzi evidentemente da questa tradizione.

<sup>385</sup> Di questa raccolta è particolarmente interessante la coppia di sonetti intitolata *Il capitano*, che presenta non solo continuità sintattica, ma persino un fortissimo *enjambement* fra il primo e il secondo sonetto: «Ma ben più che il fuoco // dell'Eterno la cruccia».

- Giorgio Caproni, *Gli anni tedeschi* (scritti nel 1944-1945 e pubblicati nel volume *Il passaggio di Enea* del 1956): 12 sonetti.
- Pier Paolo Pasolini, *Sonetto primaverile* (1953, pubblicato 1960): 14 sonetti elisabettiani.
- Edoardo Cacciatore, *Dalla fine al principio* (1960): 20 sonetti elisabettiani.
- Idem, *La puntura dell'assillo. Cinquanta ed un sonetto* (1986): 51 sonetti elisabettiani.
- Tommaso Landolfi, la prima sezione di *Breve canzoniere* (1971): 15 sonetti commentati dall'autore.
- Carlo Betocchi, *Sonetti d'amore a Emilia secondo l'imitazione dal Petrarca e da John Donne* (in *Il sole del canto* (1934-1977), 1980): 15 sonetti.<sup>386</sup>
- Fernando Bandini, *Corona per un Capodanno* (in *Meridiano di Greenwich*, 1986): sette sonetti.
- Giovanni Giudici, *Salutz* (1986): 70 sonetti suddivisi in 7 sezioni da 10 testi ciascuna.
- Pier Carlo Ponzini, *Trenta sonetti* (1991).
- Giovanni Raboni, terza sezione di *Quare tristis* (1998): 26 sonetti elisabettiani.

Vale anche per queste raccolte l'osservazione fatta da Pastore per le sequenze poetiche del Novecento italiano: il numero di 14 testi (con l'aggiunta eventuale di un testo di introduzione e/o di conclusione) ritorna spesso nelle raccolte poetiche.<sup>387</sup> Il numero 14 allude indirettamente alla struttura della corona di sonetti, o almeno al numero di versi del sonetto stesso. Ciò è probabilmente legato alla percezione moderna del sonetto come emblema della lirica tradizionale.

A sostegno di questa tesi possiamo citare anche i numeri dei componimenti nelle sezioni della raccolta *Le fiale* di Govoni. Dopo il sonetto introduttivo intitolato *Olocausto*, segue la sezione *Reliquie* composta da 15 sonetti, *Odori sbiaditi* con 13 sonetti, *Giallo crisantemo e violetto pasquale* con 21, *Fioretti francescani* con 11, *Il Piviale de l'Autunno* con 20, *Ver triste* con 5, infine *Orto di devozione (novena)* con 14, come in un ipersonetto *ante litteram*. Di *Vas luxuriae* si è già detto sopra: 21 sonetti. Se

<sup>386</sup> Come nota Pastore, nell'edizione di tutte le opere di Betocchi (*Tutte le poesie*), la corona è invece di soli 13 testi perché due sono stati trasferiti nella sezione *Poesie del sabato*.

<sup>387</sup> Cfr. S. PASTORE, *La frammentazione, la continuità, la metrica*, cit., p. 90.

escludiamo *Ver triste*, che ha un'ampiezza molto differente dalle altre, la lunghezza varia dunque tra 11 e 21 testi per sezione, intorno alla sezione aurea dei 14 testi.

Osserviamo inoltre la predilezione di Govoni per le associazioni di sonetti: oltre ai quattro testi uniti in *Ventagli giapponesi* (in *Reliquie*) e i tre di *Piazza di Spagna* (in *Odori sbiaditi*), sono soprattutto le coppie a dominare la raccolta. A volte sono unite sotto uno stesso titolo (nei *Fioretti francescani* questo tipo di coppie sono ben 4: *Chiesetta deserta*, *In un tempietto*, *Sobborgo religioso*, *Nel chiostro del Laterano*); altre volte è l'argomento a suggerire che i sonetti contigui vanno letti in sequenza. Così in *Odori sbiaditi* ad *Amore spirituale* segue *Amore libidinoso*, in *Giallo crisantemo e violetto pasquale* si susseguono *Rose profane* e *Rose claustrali*, e in *Ver triste* al sonetto iniziale *Ai vili* segue, quasi battuta di risposta, *A me stesso*. L'amore per le coppie di sonetti fa parte della temperie culturale del simbolismo e si manifesta ampiamente anche nell'opera dei coevi poeti russi.<sup>388</sup>

Non abbiamo ancora citato la più celebre sequenza di sonetti del Novecento italiano: l'*Ipersonetto*, pubblicato da Andrea Zanzotto nella raccolta poetica *Il Galateo in Bosco* del 1978. Questo componimento merita un'analisi separata sia a causa della sua complessità, sia per l'influenza che ha avuto in sede di critica letteraria e di prassi poetica. Tracciamo ora un breve ritratto del testo zanzottiano, con un'attenzione particolare ai procedimenti usati dal poeta per unire i suoi sonetti in un solo componimento.

#### *Andrea Zanzotto: Ipersonetto*

Questo poeta, pur non facendo parte del gruppo della neoavanguardia, vi può essere avvicinato per l'uso che fa del linguaggio poetico. Esso è infatti caratterizzato da «una spinta centrifuga sul piano del linguaggio che tende alla frantumazione/ frammentazione degli enunciati, sia in termini di sintassi, sia in termini di allargamento e di commistione lessicale».<sup>389</sup> A ciò si oppone il rigore sul piano formale e soprattutto metrico che, proprio come nei poeti della neoavanguardia, vuole contenere in un ordine forzato una materia linguistica estremamente variegata.

Michele Bordin interpreta l'*Ipersonetto* come la rappresentazione poetica della figurazione del *mandala* della mistica buddhista, alla quale Zanzotto stesso fa

<sup>388</sup> Sulle coppie di sonetti nel simbolismo russo cfr. O. FEDOTOV, *Sonet*, cit., pp. 427-467.

<sup>389</sup> S. PASTORE, *La frammentazione, la continuità, la metrica*, cit., p. 38.

riferimento nel sonetto della *Postilla*.<sup>390</sup> Sovrapponendo questa rappresentazione di cerchi concentrici alla struttura dell'*Ipersonetto*, è possibile analizzare il ciclo di componimenti in maniera altrettanto concentrica, accoppiando i sonetti di *Premessa* e di *Postilla*, I e XIV, II e XIII, III e XII, IV e XI, V e X, VI e IX, VII e VIII. Significativamente, la struttura ritrovata viene associata da Bordin alla stessa tensione regolarizzante di cui si era parlato per i sonetti dell'epoca bellica:

L'io protagonista che ne *Il Galateo in Bosco* appare sommerso da una marea di detriti – biologici, storici, letterari, – cerca di attuare, con disperata energia, da fine dei tempi, una strategia autoprotettiva, di costituirsi un luogo-*mandala*, seppur costretto a impiegare quei medesimi materiali di risulta, montandoli in un grande *assemblage* mortuario, al cui centro pone, *mandala nel mandala*, o parte più interna del *mandala-Galateo*, la costruzione calcolatissima dell'*Ipersonetto*, precario punto di equilibrio.<sup>391</sup>

A noi in questa sede interessa verificare un altro tipo di relazioni fra i sonetti dell'*Ipersonetto*, cioè quelle tipiche di una corona di sonetti. Nonostante Zanzotto affermasse di non aver tenuto conto di esperienze precedenti, e probabilmente nemmeno conoscesse le regole della corona di sonetti accademica, l'istinto poetico deve averlo portato a introdurre in questa struttura i connettori che sono soliti legare fronte e sirma del sonetto, o due stanze di una canzone. Hanno valore in questa sede i rapporti fra i sonetti contigui e i rapporti di ciascuno di loro – e di tutti insieme – con il magistrale. Nel caso dell'*Ipersonetto*, questo secondo legame si complica notevolmente per la presenzala di ben due magistrali, la *Premessa* e la *Postilla*.

Per quanto riguarda la prima problematica, cioè i rapporti fra i sonetti contigui, e in particolare fra l'ultimo verso di un sonetto e il primo verso del successivo, si possono avanzare alcuni rilievi. Evitando di riportare per intero il testo del componimento a causa della sua notevole lunghezza, faremo osservazioni sui singoli versi che citeremo volta per volta.

---

<sup>390</sup> In questa ipotesi il critico si richiama esplicitamente a John Welle: cfr. J. P. WELLE, *The Poetry of Andrea Zanzotto. A Critical Study of Il Galateo in Bosco*, Bulzoni, Roma 1987.

<sup>391</sup> M. BORDIN, *Il sonetto in bosco. Connessioni testuali, metrica, stile nell'Ipersonetto di Zanzotto*, in "Quaderni veneti", n. 18 (dicembre 1993), p. 176.

Trascuriamo per il momento i due sonetti che incorniciano l'insieme e incominciamo dal I, *Sonetto di grifi ife e fili*. L'io lirico è qui l'osservatore che dalla terra e dalle parti minime del bosco cerca di «consegnare il galateo mirifico» (v. 8) e osserva «gli stomaci, le immonde / fauci divaricate, la coorte / dei denti diroccata» (vv. 12-14). Il sonetto II, *Sonetto degli interminabili lavori dentarii*, sin dal titolo e dal primo verso riprende la parola, e la tematica, dei denti: «In debil morso ahimè denti perdenti» (v. 1, con allitterazione e rima ribattuta all'interno). Le due strofe vicine – se così possiamo definire i due sonetti – sono dunque legate da un procedimento simile a quello delle *coblas capfinidas* o *capcaudadas* (la ripresa lessicale non è localizzata nella prima parola né nell'ultima parola del verso: non siamo dunque in presenza di un esempio perfetto né del primo né del secondo procedimento).

Un richiamo lessicale è anche quello che lega il sonetto VII, *Sonetto del soma in bosco e agopuntura*, e l'VIII, *Sonetto di sterpi e limiti*. Il primo, infatti, termina con la riproduzione di un ideogramma cinese (significante l'agopuntura), e cita «la fisima, il sofisma, l'entimema» (v. 13), mentre l'VIII in posizione simmetrica – al v. 2, ma anche al v. 3 – riporta la parola «enigma», che richiama sia l'ideogramma sia le parole citate.

Pare che Zanzotto si ingegni a connettere fra loro sonetti contigui in maniera ogni volta diversa. Ad esempio, oltre all'artificio della *capfinidad* e al piano tematico, si presentano anche richiami fonici. Il sonetto IV, *Sonetto del decremento e dell'alimento*, termina con la citazione latina «pia lex: per te peribo» (v. 14), mentre il V, *Sonetto dell'amoroso e del parassita*, inizia con il verso «Mentre d'erba la man ritraggo ratto» (v. 1), che presenta una frequenza inusitata della consonante liquida *r*, anticipata da «per te peribo». Inoltre, possiamo notare di passaggio come la citazione latina nella chiusura del IV attiri il titolo del V, che fa riferimento alle maschere del teatro antico.

Una ripresa allocutiva si ha tra il sonetto XI (Sonetto del che fare e che pensare) e XII (Sonetto di sembianti e diva): il primo interroga «pensa: che pensi?» (v. 14), il secondo persevera con l'allocuzione: «Deh mostra a noi, mostra il tuo bel sembiante» (v. 1). Tra il sonetto XIII (*Sonetto di Ugo, Martino e Pollicino*) e il sonetto XIV (*Sonetto di veti e iridi*) vi è una ripresa quasi di domanda e risposta: se l'ultima parola del XIII è la domanda «quali?», è la stessa parola che inizia il XIV: «Quali torpori di radici porto...» (v. 1), in senso non più interrogativo bensì di affermazione, quasi esclamazione cui manca tuttavia il punto esclamativo finale.

Come vediamo, le relazioni fra sonetti contigui presentano quasi tutte le possibilità praticabili, toccando l'aspetto lessicale, allocutivo, metrico e fonico. Possiamo anche osservare che tali rapporti sono assai più forti agli estremi del componimento (I e II, XIII e XIV) che non al suo interno.

Per quanto riguarda la seconda problematica tipica della corona di sonetti, ossia lo stretto rapporto fra il magistrale e tutti gli altri sonetti della corona, nel caso zanzottiano la questione è, come abbiamo accennato, particolarmente difficoltosa. Notare che i due magistrali riassumono la tematica dell'intero componimento parrebbe banale, dal momento che il loro ruolo proemiale e conclusivo implicherebbe comunque tale funzione. Più feconda è probabilmente l'analisi delle riprese fra i due magistrali, la *Premessa* e la *Postilla*, approntata da Bordin in linea con la sua interpretazione dell'*Ipersonetto* come insieme di cerchi concentrici di un *mandala*. Tale studio rivela il ribaltamento praticato da Zanzotto dal primo all'ultimo sonetto, dal «codice» a una «irrealtà» caratterizzata dalla falsità.

Possiamo aggiungere che il rovesciamento zanzottiano procede anche in senso opposto: dal Galateo al sonetto, che sarà pure «righe infami e ladre» (*Postilla* v. 13) ma è una struttura precisa e nitida. L'*Ipersonetto* non rappresenta il fallimento dell'ordine, ma al contrario la sua riuscita, poiché la forma sonetto si rivela capace di tenere insieme quella «somma di sommi d'irrealtà» (*Postilla* v. 1) che è il paesaggio zanzottiano.

Possiamo sintetizzare che il componimento di Zanzotto non è assimilabile a una corona di sonetti, ma che tra le strofe ricorrono rapporti di vario genere, che stringono i sonetti fino a farli divenire a tutti gli effetti un unico *Ipersonetto*. La complessità del reale (e dell'irreale, del quale tratta il sonetto *Postilla*) è stata catturata nelle strette maglie di una forma quanto mai rigida e strutturata. Lo scopo di regolarizzare ciò che è informe può essere ritenuto pienamente raggiunto.

#### *Vjačeslav Ivanov: le corone e i cicli*

Nell'ambito russo presenta particolare interesse la figura di Vjačeslav Ivanovič Ivanov. Questo poeta fu grande sperimentatore di forme metriche e tipi di verso, giungendo a tentare persino il verso tonico,<sup>392</sup> ma lasciò anche numerosi sonetti. Per

---

<sup>392</sup> Cfr. V. A. PLUNGJAN, *Toničeskij stich Vjačeslava Ivanova: k postanovke problemy*, in K. Ju. Lappo-Danilevskij, A. B. Šiškin (a cura di), *Vjač. Ivanov: Issledovanija i materialy*, vyp. 1, Puškinskij dom, Sankt-Peterburg 2010, pp. 291-309.

rendersi conto della varietà degli stili poetici di Vjačeslav Ivanov basta richiamare il monumentale disegno di *Povest' o Svetomire Careviče* [Racconto del Principe Svetomir], composto imitando la prosa ritmica anticorussa.<sup>393</sup> L'accento a questo suo interesse non è futile, poiché è fondamentale sottolineare come nella letteratura russa non venga mai interrotto il filo conduttore che dalla letteratura delle origini, dalla prosa ritmica e dal *ražšnyj stich*, conduce fino alle più moderne acquisizioni della tecnica poetica. Proprio per questo è possibile che uno stesso poeta pratici il verso tonico, le misure versali tradizionali e la prosa ritmica.

Per quanto riguarda la corona di sonetti, Ivanov non solo pratica tale forma complessa, ma contribuisce anche a diffonderla tra i poeti russi. Oltre che poeta, egli è infatti anche maestro di poesia, sul versante teorico (la teorizzazione della filosofia simbolista) come su quello metrico.<sup>394</sup> Nella primavera del 1909, mentre compone la prima corona, che avrebbe fatto parte della sezione *Ljubov' i smert'* [Amore e morte] della raccolta *Cor ardens*, Ivanov tiene nella sua casa, denominata Torre, «delle lezioni sul verso, in particolare sulla storia del sonetto, il suo canone e le sue diverse forme. Sono presenti N. S. Gumilev, O. È. Mandel'stam, A. N. Tolstoj, Ju. N. Verchovskij, E. I. Dmitrieva».<sup>395</sup> Nel maggio 1909 Ivanov legge agli amici la sua corona di sonetti, che

<sup>393</sup> Cfr. T. VENCLOVA, *O mifotvorčestve Vjačeslava Ivanova: «Povest' o Svetomire careviče»*, in FAUSTO MALCOVATI (a cura di), *Cultura e memoria. Atti del terzo Simposio Internazionale dedicato a Vjačeslav Ivanov*, 2 voll., La Nuova Italia, Firenze 1988, vol. II, p. 28: «Перед нами как бы древнерусский (или вообще древнеславянский) памятник, но в то же время как бы и перевод этого памятника на несколько более современный язык. Заметим, что «Повесть» разнообразится по степени условности: в ней присутствуют «тексты в тексте» - с одной стороны, *более условные* пассажи, написанные в сущности не по-русски, а по-церковнославянски [...], с другой стороны - стихотворные включения, язык которых воспринимается как *менее условный* - фольклорный или даже современно-литературный» [Abbiamo di fronte una sorta di documento letterario anticorosso (o persino anticoslavo), ma allo stesso tempo una traduzione di tale documento in una lingua in certa misura più moderna. Osserviamo che il *Racconto* è diversificato per grado di artificiosità: contiene «testi nel testo», da un lato passi *più artificiosi*, scritti sostanzialmente non in russo ma in slavo ecclesiastico [...], dall'altro lato inclusioni poetiche, la cui lingua viene percepita come *meno artificiosa*, folklorica o persino letteraria moderna].

<sup>394</sup> Cfr. M. BACHTIN, *Priloženie. Iz lekcij po istorii russkoj literatury. Vjačeslav Ivanov*, in ID., *Èstetika slovesnogo tvorčestva*, Ripol Klassik, Moskva 1979, p. 394: «Как мыслитель и как личность Вяч. Иванов имел колоссальное значение. Теория символизма сложилась так или иначе под его влиянием. Все его современники - только поэты, он же был и учителем». Trad. it. in M. BACHTIN, *Appendice. Dalle lezioni di storia della letteratura russa. Vjačeslav Ivanov*, in ID., *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di C. Strada Janovič, Einaudi, Torino 1988, p. 388: «Come pensatore e come personalità Vjačeslav Ivanov ha avuto un significato colossale. La teoria del simbolismo si è costituita in ogni modo sotto il suo influsso. Tutti i suoi contemporanei sono soltanto poeti, mentre egli è anche un maestro».

<sup>395</sup> V. IVANOV, *Ave Roma. Rimskie sonety*, a cura di Andrej Šiškin, Sankt-Peterburg, Kalamos, 2011, p. 110: «читает лекции о стихе, в частности, о истории сонета, его каноне и его различных формах».

riscuote grande successo. Dietro il suo esempio compongono corone di sonetti Vološin (agosto 1909, 1913), Bal'mont (1915, 1920, 1924), Brjusov (1915, 1916, 1918), Merkur'eva (1918), Usov (1921), Makovskij (1921).<sup>396</sup>

Questa prima corona si intitolava semplicemente *Venok sonetov* [Ghirlanda di sonetti] e aveva per magistrale un sonetto, *Ljubov'* [Amore], già scritto in precedenza (probabilmente, poco dopo la conoscenza con Lidija Dmitrievna Zinov'eva-Annibal, colei che Ivanov amò per tutta la vita dopo l'incontro nel primo viaggio a Roma, e alla memoria della quale è dedicata la sezione *Ljubov' i smert'*).<sup>397</sup>

La sua seconda corona di sonetti appartiene al 1916 e si intitola *Dva grada* [Due città]. Alcuni sonetti vengono inoltre pubblicati singolarmente o in brevi cicli. Un «poema in sonetti» del 1908 è *Spor* [Discussione], in 9 sonetti, mentre *Mladenčestvo* [Infanzia] (1913-1918) è un poema in XLVIII strofe alla *Evgenij Onegin*. Per quanto riguarda i cicli non indicati come poemi, *Zolotyje zavesy* [Cortine d'oro] ha 16 sonetti (1906 o 1907); *Goluboj pokrov* [Velo azzurro] ne ha 9 (fra 1907 e 1910); due sonetti di alessandrini compongono *Pariž* [Parigi] (2-3 novembre 1915); altri due, dello stesso anno, si intitolano *Pamjati Skrjabina* [Alla memoria di Skrjabin]; 12 sono i *Zimnie sonety* [Sonetti invernali] (dicembre 1919 – febbraio 1920); 9 sono i sonetti del ciclo *De Profundis Amavi* (1920); tratteremo ancora dei 9 componimenti di *Rimskie sonety* [Sonetti romani] (settembre 1924 – gennaio 1905). Ivanov ha inoltre tradotto dodici sonetti di Petrarca, due di Michelangelo e tre di Baudelaire.

Bachtin nota che «le fonti della sua poesia sono l'antichità classica, il medioevo e il Rinascimento».<sup>398</sup> L'amore per tali epoche della cultura è strettamente legato alla passione per l'Italia, i suoi monumenti e la sua letteratura, e da ciò deriva a sua volta la presenza assidua della forma sonetto nell'opera ivanoviana. Le sue prime prove sonettistiche risalgono infatti al primo soggiorno romano, dal 1892 al 1895. Molti dei sonetti di quel periodo trattano di tematiche italiane, soprattutto descrivendo luoghi

---

Присутствуют Н. С. Гумилев, О. Э. Мандельштам, А. Н. Толстой, Ю. Н. Верховский, Е. И. Дмитриева».

<sup>396</sup> Cfr. *ivi*, p. 111.

<sup>397</sup> La fama che ebbe questa corona è tale che Bachtin in una lezione sull'opera di Ivanov afferma, sbagliando, che nessun altro poeta russo abbia scritto simili componimenti. La lezione risale agli anni Venti, quando le corone che abbiamo citato sopra sono già state in buona parte scritte, perciò l'errore bachtiniano è sintomatico di quanto strettamente il concetto di corona di sonetti sia legato, nell'immaginario russo, al nome di Vjačeslav Ivanov. Cfr. M. BACHTIN, *Priloženie*, cit., p. 402; trad. it. cit., p. 397.

<sup>398</sup> *Ivi*, p. 394: «Истоки его поэзии – античность, средние века и эпоха Возрождения». Trad. it. cit., p. 388.

(come vedremo, la passione per il paesaggio e le arti figurative caratterizzeranno anche l'opera più tarda di Ivanov). Alcuni di questi sonetti presentano persino titoli in lingua italiana: *La superba*; *La pineta*; *Il gigante*; *Gli spiriti del viso*. In effetti, Ivanov conosceva bene questa lingua, tanto da compiere autotraduzioni delle proprie poesie.

Un grande esempio di amore per l'Italia è rappresentato dal ciclo *Sonetti romani*, composto nel 1924, durante il terzo soggiorno del poeta nell'amata Roma. Sono nove testi strutturati secondo le regole canoniche e legati fra loro da richiami interni. Il tutto costituisce dunque una struttura dotata di forte coesione, che però non forma una corona di sonetti nel senso accademico del termine, bensì una sequenza, quasi una galleria di immagini o una 'visita guidata' alla città.

I titoli dei sonetti sono in latino o in italiano e si riferiscono ai luoghi (spesso alle fontane) di Roma. Elenchiamoli facendo seguire a ogni titolo lo schema di rime:

- *Regina Viarum* aBBa aBBa CdC dCd
- *Monte Cavallo* aBBa aBBa CCd EdE
- *L'acqua felice* ABBA ABBA CDE EDC
- *La Barcaccia* AbbA AbbA cDc DcD
- *Il Tritone* AbbA AbbA CdC DcD
- *La Fontana delle Tartarughe* aBBa aBBa CCd EdE
- *Valle Giulia* aBBa aBBa CdC dCd
- *Aqua Virgo* ABAB ABAB CDE EDC
- *Monte Pincio* aBBa aBBa CCd EdE

Come possiamo osservare, in quasi tutti i sonetti lo schema di rime delle quartine è incrociato, nel pieno rispetto della tradizione italiana. Solo il sonetto VIII costituisce un'eccezione, esibendo lo schema alternato. Nelle terzine sono presenti solamente tre varianti di schemi: quello a due rime alternate cdc dcd; quello a tre rime bacciate e poi alternate ccd ede; e, infine, lo schema a tre rime incrociate cde edc, presente unicamente nei due sonetti che presentano la particolarità di avere tutte le rime piane ('femminili'), un'irregolarità per la versificazione russa di frequente sfruttata come sottile richiamo alla tradizione italiana.

La difficoltà delle rime è notevole: si incontrano rime rare come *pèpla – oslèpla – krèpla* (I), *uzdcý – bliznecý – goncý – prišlecý* (II), *žurčàn'ja – Kampàn'ja – zdàn'ja – Spàn'ja* (IV), *del'finij – sinij – pìnij – linij* (V), *privòlij – melanchòlij* (VI), *otrèpij –*

*Asklèpij – velikolèpij – cèpi* (VII) (per comodità di lettura abbiamo segnato gli accenti tonici delle parole). In generale si può notare il costante sforzo di replicare in russo la sonorità della lingua italiana, ma anche attraverso la citazione di nomi di luogo con la pronuncia originale.

La parola-rima che si incontra più spesso è, significativamente, *Rim* [Roma]: nel sonetto I *-rim* è, insieme a *-(r)oma*, una delle rime delle quartine. Le terzine del sonetto II presentano gli stessi suoni nell'ordine invertito: *-(m)ira*. Il gioco di parole *Rim – mir* [Roma – mondo] difficilmente potrebbe essere casuale. *-(R)ima* è una delle rime delle quartine del III sonetto. Infine, di nuovo *Rima*, in rima con *piligrima* (con la riproposizione dunque, in ordine inverso, anche delle parole-rima del sonetto I), apre e chiude le terzine dell'VIII sonetto.

In questo ciclo la coesione della struttura è data soprattutto dall'unità di luogo e di concetto, nonché dal tono sempre alto del discorso. Che ricordi la storia di Roma o descriva i dettagli dei giochi d'acqua nelle fontane, Ivanov impiega sempre un linguaggio aulico, adatto secondo lui a cantare le bellezze della Città eterna. Al medesimo scopo servono i numerosi forestierismi e il già citato sforzo di rendere in lingua russa il suono delle parole italiane. La conclusione logica di tale sforzo fu la traduzione dei sonetti in italiano, che l'autore stesso compì in collaborazione con Ettore Lo Gatto.

### 3.3.3. Corone di corone di sonetti

Per quanto sia difficile immaginare una struttura ancora più complessa di una corona di sonetti, ci sono stati tentativi di incatenare fra loro più corone, cioè di comporre una corona usando come elementi base quattordici magistrali di corone. Il primo a perseguire questo sogno fu Sel'vinskij; tuttavia, egli non concluse l'opera. Anche Georgij Obol'duev ebbe lo stesso ardire a metà degli anni Venti, ma nemmeno lui vi riuscì. Più di recente questo tipo di componimento fu tentato da poeti come Aleksandr Suško, Vladimir Vasil'ev, Aleksandr Christov e Anatolij Martynov. Le loro corone di corone presero in russo il nome di *korona sonetov* [corona di sonetti] in opposizione al semplice *venok sonetov* [ghirlanda di sonetti]. Un'opera di estremo virtuosismo è infine

il *diadema sonetov* [diadema di sonetti] creato da Sergej Mintairov, compiuto unendo in corona quattordici corone di corone di sonetti. Il poeta non ha intenzione di fermarsi qui, volendo ottenere una corona di sonetti alla quinta potenza, per il quale non esiste ancora un nome. Aleksej Berdnikov è invece autore di 15 romanzi in versi, la maggior parte dei quali è scritta in corone di sonetti o corone di corone di sonetti.

Fedotov esprime un legittimo dubbio sulle qualità poetiche di tali strutture formali di vertiginosa complessità:

Certo, da un lato questo tipo di «leviatani» hanno poco a che vedere con le categorie romantiche abituali come l'«ispirazione poetica». I loro creatori ricordano un po' troppo dei fanatici furiosi, dei lugubri manovali del lavoro poetico, dei grafomani insistenti. Fa meraviglia come, pur in questa produttività così unica, appaiano tuttavia opere di qualità artistica piuttosto alta. D'altra parte, servendo opere con un piano degli eventi sviluppato, le costruzioni complicate e ipercomplicate delle corone si affrancano dal «rumore di fondo» che loro è proprio, dall'eccessiva verbosità, dalla *retardatio* che gira a vuoto.<sup>399</sup>

Se queste costruzioni sono troppo simili a esperimenti scientifici sulle possibilità del verso, a maggior ragione si può dire lo stesso di una forma che pratica realmente il gioco combinatorio. Abbiamo visto poc'anzi che nella letteratura italiana la corona di sonetti in senso stretto non è praticata; riteniamo che la sua funzione sia svolta da un'altra forma metrica fissa: la sestina lirica. Osserviamo ora brevemente i suoi sviluppi novecenteschi italiani e russi, analoghi per molti versi al destino del sonetto.

---

<sup>399</sup> О. ФЕДOTOV, *Sonet*, cit., p. 498: «Конечно, с одной стороны такого рода «левиафаны» плохо вяжутся с привычными романтическими категориями типа «поэтическое вдохновение». Их создатели подозрительно напоминают иступленных фанатиков, мрачных чернорабочих поэтического труда, настаивающих на своем до конца графоманов. Поражает, что даже при столь уникальной производительности все-таки появляются произведения достаточно высокого художественного уровня. С другой стороны, обслуживая произведения с развитым событийным планом, сложные и сверхсложные венковые построения избавляются от присущего им «шума в канале связи», избыточного многословия, вхолостую буксующей ретардации».

### 3.3.4. Sonetto e sestina

La sestina lirica è una forma metrica che, come scrive Aurelio Roncaglia, «si definisce non su basi tematiche [...] ma esclusivamente come struttura formale».<sup>400</sup> In ciò si mostra subito la sua analogia rispetto al sonetto. La sestina consta di sei strofe di sei versi, seguite da una *tornada* di tre versi. I versi non sono rimati, bensì conclusi da sei parole-rima che si ripetono in ogni sestetto, scambiandosi di posizione secondo una rotazione a spirale detta *retrogradatio cruciata*. Questa fa sì che in ogni sestetto successivo il primo verso si concluda con la parola-rima del v. 6 della strofa precedente, il secondo con la parola-rima del v. 1, il terzo con quella del v. 5, il quarto con quella del v. 2, il quinto con quella del v. 4 e infine il sesto con quella del v. 3. In ogni sestetto successivo le parole-rima vengono scambiate, rispetto al precedente, nell'ordine 6-1-5-2-4-3. Nella *tornada* invece ogni verso contiene due parole-rima: di regola, una a fine emistichio e una a fine verso.

Senza necessariamente sostenere, come fa Roncaglia nel suo saggio sulle origini della sestina, che «tra tutte le forme della nostra tradizione lirica, la sestina è risultata la più resistente al tempo»,<sup>401</sup> bisogna dare conto tuttavia del fatto che, insieme al sonetto, è una forma fissa della letteratura delle origini che continua a essere praticata nel Novecento, non solo italiano. È persino più antica del sonetto, poiché la prima attestazione risale al trovatore Arnaut Daniel, che ne fu probabilmente anche l'inventore, e dunque all'ultimo ventennio del XII secolo. Fu ripresa in Italia da Dante, che si richiamò esplicitamente all'esempio di Daniel, e praticata in seguito dai maggiori poeti, diffondendosi anche nelle altre letterature europee.

La prima sestina in lingua russa è probabilmente quella composta da Lev Aleksandrovič Mej *Opjat', opjat' zvučit v duše moej unyloj* [Ancora, ancora risuona nella mia anima malinconica] (1851), nella quale però le parole-rima sono anche rimate fra loro nell'ordine AbAbAb, e manca il congedo. In seguito, la ricerca sulle forme poetiche dei simbolisti russi, fortemente spinta dall'amore per l'Italia e la poesia italiana, non può non includere una forma raffinata come la sestina. Igor' Severjanin scrive negli anni Dieci alcune sestine secondo la stessa modalità di Mej; nel 1919

---

<sup>400</sup> A. RONCAGLIA, *L'invenzione della sestina*, cit., p. 3.

<sup>401</sup> *Ibidem*.

inventa inoltre una *quintina* con le parole-rima rimate fra loro (aBaBa) e scambiate secondo lo schema 5-4-1-2-3.

Una sestina regolare, priva di rime come negli esempi italiani, è invece *Ne verju solncu, čto idět k zakatu...* [Non credo al sole che va verso il tramonto...] di Kuzmin (1908/1909). Un'altra sestina regolare appartiene a Vjačeslav Ivanov ed è intitolata per l'appunto *Sestina*, con la traslitterazione in alfabeto cirillico della parola italiana (1910); e un'altra è di Brjusov, del 1918. Sono i medesimi autori che abbiamo visto cimentarsi, sempre negli anni Dieci, nella composizione di corone di sonetti.

Lipskerov ha composto una variante semplificata della sestina, *Začem opjat' mne vspomnilsja Vostok!..* [Perché di nuovo ho rammentato l'Oriente!..], con sei strofe di sei versi in cui l'ordine delle parole-rima rimane sempre uguale, e le parole-rima rimano a coppie: AABBC AABBC ecc. Inoltre, il v. 6 rimane identico in tutte le strofe.

In Italia l'epoca simbolista produce le sestine liriche di D'Annunzio: la *Sestina della lontananza* nell'*Isottèo* (1886)<sup>402</sup> e le tre *Suspiria de profundis* nel *Poema paradisiaco* (1894). Un'irregolarità dei componimenti dannunziani consiste nel fatto che in ciascuno di essi il congedo ospita solamente tre delle sei parole-rima. Egli fu anticipato da Carducci, che nel 1885 aveva pubblicato una sestina lirica intitolata *Notte di maggio*. Le parole-rima erano classicissime: *notte, stelle, onde, verde, colli, luna*. La pubblicazione era accompagnata dalle parole dello stesso poeta, che riassume bene l'indole della forma metrica di cui si era servito:

La sestina è un metro mestamente serio, e segue e rende l'errar del pensiero per un cerchio quasi incantato, nel quale gli oggetti fantastici e i reali, e le percezioni e i sentimenti e le visioni si presentano e ripresentano alla mente con successioni di parvenze differenti ma sempre gli stessi.<sup>403</sup>

Carducci appare dunque molto attento al significato del metro e alle sue potenzialità suggestive. D'Annunzio, invece, recupera la complessa forma della sestina per un gusto di fine sperimentalismo letterario, lo stesso per il quale all'epoca aveva utilizzato metri

<sup>402</sup> La *Sestina della lontananza* risente dell'esempio di Petrarca: essa «condivide con la sestina 237 di Petrarca (*Non à tanti animali il mar fra l'onde*) due parole-rima (*sera, luna*) e ne riprende in modo evidentissimo l'ultima strofa e il congedo». G. LAVEZZI, *Riconoscere l'usate forme*, cit., p. 57.

<sup>403</sup> G. CARDUCCI, *Notte di maggio*, in "Domenica del Fracassa", 17 maggio 1885, ora in P. P. TROMPEO, *Commento a Notte di maggio*, in G. CARDUCCI, *Rime nuove*, a cura di P. P. Trompeo e G. Salinari, Zanichelli, Bologna 1961, p. 300.

provenienti da tradizioni differenti come la nona rima (*Il dolce grappolo*), la ballata, il sonetto rinterzato (*Sonetto di Calen d'aprile*), il madrigale, il rondò e persino il metro giapponese (ma fornito da D'Annunzio di rime) della *outa*. Lo stesso gusto lo porta a replicare una forma petrarchesca di grande finezza: il sonetto-sestina.

*Gabriele D'Annunzio: il sonetto-sestina*

Un sonetto di D'Annunzio, *Beata Beatrice* (l'ottavo dei dieci *Sonetti dell'anima*), compie una sorta di simbiosi tra sonetto e sestina, seguendo il modello del sonetto di Petrarca *Quand'io son tutto vòlto in quella parte* (RVF 18). Le rime del sonetto, infatti, sono anche parole-rima, con frequente uso di *aequivocatio*. Riprendendo una delle parole-rima, *luce*, utilizzata – come nell'originale – come rima equivoca (verbo e sostantivo), D'Annunzio risponde 'per le rime' a Petrarca, con un gioco antico quanto postmoderno. Il poeta manifesta qui la sua indole di virtuoso più che di vero sperimentatore.

Ecco l'originale petrarchesco:

Quand'io son tutto vòlto in quella parte  
ove 'l bel viso di madonna luce,  
et m'è rimasa nel pensier la luce  
che m'arde et strugge dentro a parte a parte,

i' che temo del cor che mi si parte,  
et veggio presso il fin de la mia luce,  
vommene in guisa d'orbo, senza luce,  
che non sa ove si vada et pur si parte.

Così davanti ai colpi de la morte  
fuggo: ma non sì ratto che 'l desio  
meco non venga come venir sòle.

Tacito vo, ché le parole morte  
farian pianger la gente; et i' desio  
che le lagrime mie si spargan sole.

In Petrarca un espediente di particolare virtuosismo rende le parole-rima sempre differenti quanto all'uso sintattico: *parte* è sostantivo al v. 1, fa parte di un avverbio al v. 4 ed è verbo – ma con significati diversi – ai vv. 5 e 8; *luce* è verbo al v. 2, altrove è sostantivo ma sempre con significati diversi (al v. 3 è luce abbagliante della bellezza, al v. 6 sinonimo della vita, al v. 7 sinonimo della vista); *morte* al v. 9 è sostantivo e al v. 12 aggettivo; *desio* al v. 10 è sostantivo, al v. 13 verbo; *sòle* al v. 11 è verbo, mentre *sole* al v. 14 è aggettivo.

D'Annunzio copia esattamente lo schema delle rime: ABBA ABBA CDE CDE, riproponendo l'ordine ripetuto nelle terzine che conferisce maggiore fissità e prevedibilità all'insieme. Ecco il testo di *Beata Beatrice*:

Talor, mentre son vile, ne la notte  
de 'l mio dolore un'improvvisa luce  
s'apre; e così candidamente luce  
che più fredda e profonda è poi la notte.

Non tu vieni, o sorella, a questa notte  
recando la pietà de la tua luce?  
L'anima s'alza, poi che un sogno luce  
in lei fuggendo come lampo in notte.

Oh ricordarsi! Oh allor che da 'l mio sangue  
ella parve salir come una nube  
di gloria, come un turbine di gioia!

Oh allor che tutto il giovenil mio sangue  
cantava lei risaliente in nube  
d'anèmoli, su fiamme alte di gioia!

Come si può osservare, D'Annunzio diversifica la parola-rima *luce* seguendo l'esempio petrarchesco, ma non riesce a fare altrettanto con le nuove parole-rima introdotte. Viceversa, il sonetto dannunziano ricorda più da presso la forma della sestina, poiché le rime identiche appaiono in frasi dal costrutto simile. Si osservino ad esempio le terzine, nelle quali la ripetizione lessicale non è limitata all'ultima parola,

ma tende a estendersi all'indietro. I versi che occupano una medesima posizione nelle terzine condividono la stessa struttura sintattica e semantica, cosicché la seconda terzina appare quasi una reduplicazione della prima.

### *Fëdor Sologub: il sonetto-triolet*

Un esempio di sonetto complicato dalle regole di un'altra forma metrica è anche un componimento di Fëdor Sologub, *Sonet trioletno-oktavnyj* [Sonetto triolet-ottava] che somma un *triolet* e un'ottava a costituire insieme un sonetto dallo schema A'b'bA' AbA'b' AbAb CC (abbiamo segnato con A' e b' i versi identici). Eccone il testo:

|                                                                                                                       |                                                                                                                                                                      |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Нисходит милая прохлада,<br>В саду не шелохнется лист,<br>Простор за Волгой нежно-мглист<br>Нисходит милая прохлада   | Scende una dolce frescura,<br>Nel giardino non si muove una foglia,<br>Lo spazio oltre il Volga è teneramente nebbioso<br>Scende una dolce frescura                  |
| -----                                                                                                                 | -----                                                                                                                                                                |
| На задремавший сумрак сада,<br>Где воздух сладостно-душист.<br>Нисходит милая прохлада,<br>В саду не шелохнется лист. | Sul buio assopito del giardino,<br>Dove l'aria è dolcemente profumata.<br>Scende una dolce frescura,<br>Nel giardino non si muove una foglia.                        |
| -----                                                                                                                 | -----                                                                                                                                                                |
| В душе смиряется досада,<br>И снова облик жизни чист,<br>И вновь душа беспечно рада,<br>Как будто соловьиный свист    | Nell'anima si placa il risentimento,<br>E di nuovo l'aspetto della vita è puro,<br>E di nuovo l'anima è spensieratamente felice,<br>Come se il fischio dell'usignolo |
| Звучит в нерукотворном храме,<br>Победное колебля знамя. <sup>404</sup>                                               | Risuonasse nel tempio creato non da mani umane,<br>Agitando lo stendardo vittorioso.                                                                                 |

Le ripetizioni di versi, posizionate secondo la regola del *triolet* (forme metrica di otto versi, dei quali il primo si ripete identico nella posizione del quarto e del settimo, e il secondo si riproduce nell'ottavo), fanno sì che questo componimento risulti quasi un sonetto continuo, a eccezione del distico finale. La ripetizione identica di versi lo avvicina inoltre alle sperimentazioni sulla sestina.

<sup>404</sup> O. FEDOTOV, *Sonet*, cit., p. 211.

### *La sestina nel secondo Novecento*

Nei decenni successivi il destino della sestina è parallelo a quello del sonetto. Dopo un'epoca in cui viene trascurata soprattutto a favore di forme libere, vive una rinascita negli anni del secondo dopoguerra. È notevole in questo senso che un poeta come Ungaretti, nelle sue prime raccolte assiduo sperimentatore del verso libero e quasi simbolo italiano della nuova metrica, inserisca in *La terra promessa* del 1950 (che in generale viene definito da Pastore un «libro ricco di virtuosismi metrici»)<sup>405</sup> una sestina lirica regolare, *Recitativo di Palinuro*. Una piccola infrazione alle regole può essere considerata solamente quella nella terzina di congedo: invece che distribuire due parole-rima per ogni verso, a fine emistichio e fine verso, Ungaretti pone una sola parola-rima nel primo verso, tre nel secondo e due nel terzo, sbilanciando leggermente la struttura.

Per l'uragano all'apice di furia  
Vicino non intesi farsi il sonno;  
Olio fu dilagante a smanie d'onde,  
Aperto campo a libertà di pace,  
Di effusione infinita il finto emblema  
Dalla nuca prostrandomi mortale.

Avversità del corpo ebbi mortale  
Ai sogni sceso dell'incerta furia  
Che annebbiava sprofondi nel suo emblema  
Ed, astuta amnesia, afono sonno,  
Da echi remoti inviperiva pace  
Solo accordando a sfinitezze onde.

Non posero a risposta tregua le onde,  
Non mai accanite a gara più mortale,  
Quanto credendo pausa ai sensi, pace;  
Raddrizzandosi a danno l'altra furia,  
Non seppi più chi, l'uragano o il sonno,  
Mi logorava a suo deserto emblema.

---

<sup>405</sup> S. PASTORE, *La frammentazione, la continuità, la metrica*, cit., p. 78.

D'augure sciolse l'occhio allora emblema  
Dando fuoco di me a sideree onde;  
Fu, per arti virginee, angelo in sonno;  
Di scienza accrebbe l'ansietà mortale;  
Fu al bacio, in cuore ancora tarlo in furia.  
Senza più dubbi caddi né più pace.

Tale per sempre mi fuggì la pace;  
Per strenua fedeltà decaddi a emblema  
Di disperanza e, preda d'ogni furia,  
Riscosso via via a insulti freddi d'onde,  
Ingigantivo d'impeto mortale,  
Più folle d'esse, folle sfida al sonno.

Erto più su più mi legava il sonno,  
Dietro allo scafo a pezzi della pace  
Struggeva gli occhi crudeltà mortale;  
Piloto vinto d'un disperso emblema,  
Vanità per riaverlo emulai d'onde;  
Ma nelle vene già impietriva furia

Crescente d'ultimo e più arcano sonno,  
E più su d'onde e emblema della pace  
Così divenni furia non mortale.<sup>406</sup>

È notevole l'attenzione per la scelta delle parole-rima, unite da complessi rapporti di somiglianza e contrapposizione semantica: *furia* si avvicina per contesto a *mortale* e si oppone a *sonno* e *pace*, mentre *onde* e *emblema* assumono sfumature di significato diverse in base al verso nel quale sono collocate. Si può osservare inoltre come il poeta insista nel rendere ogni verso una frase o parte di frase a sé stante, come impone la tradizione della sestina.

---

<sup>406</sup> G. UNGARETTI, *La Terra Promessa. Frammenti*, con l'apparato critico delle varianti e uno studio di L. Piccioni, Mondadori, Milano 1950, pp. 34-36.

L'apparire della sestina ungarettiana nel 1950 sembrerebbe motivato non tanto da quell'«effetto guerra» di cui si è detto più sopra, che all'epoca doveva avere già perso la propria ragion d'essere, bensì da un gioco letterario in qualche misura postmoderno. Oltre alla forma, infatti, anche l'argomento – Palinuro è il celebre nocchiero di Enea perito in mare di notte per colpa del dio Sonno – attiene alla tradizione letteraria. In un volumetto che contiene anche una *Canzone* e i diciannove *Cori descrittivi di stati d'animo di Didone*, l'appartenenza alla tradizione è vistosa.

Restando negli anni Cinquanta, è celebre anche la *Sestina a Firenze* di Franco Fortini (1957). Trattando dei derivati novecenteschi di questa forma metrica, si usa però citare anche alcuni testi composti in maniere differenti ma per certi versi analoghe. Così, *Morte di Marte e Venere* di Edoardo Cacciatore (in *Lo specchio e la trottola*) è un componimento con 7 strofe di 9 versi tredecasillabi ciascuna, e un monostico finale. Ogni strofa presenta uno schema di rime a specchio ABCDEDCBA, con rima irrelata E che diventa la prima (e l'ultima) della strofa successiva: EFGHIHGFE, eccetera. Lo schema ricorda dunque gli esperimenti sulla sestina con parole-rima rimate fra loro.

Da ricordare anche *Tape Mark 1*, la lirica di Nanni Balestrini composta nel 1961 con l'aiuto di un calcolatore elettronico secondo rigidi principi di strutturazione. Il poeta sceglie tre brani da altrettante opere di vario argomento (*Diario di Hiroshima* di Michihito Hachiya, *Il mistero dell'ascensore* di Paul Goldwin e *Tao te King XVI* di Laotse), li scompone in sintagmi e inserisce questi in un calcolatore elettronico dotato di istruzioni su quali sintagmi potessero essere combinati fra loro. In uscita si ha una poesia di sei strofe di sei versi, in ciascuna delle quali i sintagmi delle citazioni sono combinati in maniera diversa. La somiglianza con la sestina si manifesta non tanto nella rigidità delle regole che guidano la composizione, quanto nel principio di riutilizzo a rotazione dei medesimi sintagmi.

Come struttura simile alla sestina, ma non identica, si potrebbe citare anche la *Canzonetta pietrosa* di Edoardo Sanguineti (in *Novissimum Testamentum*, 1986), poesia dedicata ai Rolling Stones e costruita anch'essa su una permutazione di elementi, che in questo caso non è regolata da leggi rigide. Ma gli anni Ottanta sono ricchi di sestine in vario modo regolari o contraffatte, composte da Patrizia Valduga (*Al poco giorno la troppa mia notte*, 1980, e *Tristemente il mio giorno temprà il tempo*, 1982), Piero Cervetti (*Fulgor*, 1981), Marcello Frixione (*Proverbi*, 1984-1986), Lorenzo Durante (*Al*

*poco seno e ai gran cerchi del culo*, 1992) e da Alessandro Fo (*El portava i scarp del tennis, Biciclette a San Vito e Trasporti e assenza*). Di quest'ultimo è interessante anche la tenzone con Carlo Vecce e Claudio Vela (pubblicata nel volume *Coblas. Il mistero delle sei stanze*, 1987), nella quale vengono scambiate sestine alla francese, cioè con le parole-rima rimate secondo lo schema (nella prima strofa) ABABAB.<sup>407</sup>

Come nota Carlo Pulsoni, molti di questi autori si sono espressi sulla sestina anche in sede teorica e critica.<sup>408</sup> Pulsoni trova le motivazioni per la ripresa novecentesca della sestina in due elementi storico-culturali: in primo luogo il recupero della lirica provenzale compiuto con grande successo da Ezra Pound, in secondo luogo un rinnovato interesse critico per Arnaut Daniel creatosi in ambito italiano grazie anche a due edizioni critiche del trovatore,<sup>409</sup> nonché a studi come quello, già citato, di Roncaglia.

Fa parte della medesima temperie culturale un esperimento 'estremo' nel campo della sestina, pubblicato per la prima volta nel 1982. Si tratta della «ipersestina» di Gabriele Frasca, *Poesie da tavola* della raccolta *Rame*. Giovannetti osserva:

Alcuni poeti, come per esempio Gabriele Frasca, paiono essersi cimentati in un paradossale *perfezionamento* dell'antico; più esattamente, hanno accolto la sfida proveniente dai modelli metrici adottati, e hanno cercato di saturare le potenzialità combinatorie in essi contenute.<sup>410</sup>

Il componimento, che si presenta in forme leggermente differenti nelle diverse edizioni della raccolta fra il 1984 e il 1999, ripete per sei volte lo schema della sestina lirica, elevando dunque alla potenza la difficoltà dell'impresa. *Poesie da tavola* è composta da sei sestine più sei congedi, cioè da 42 strofe, delle quali 36 sestetti e 6 terzine. Non riportiamo il testo a causa della sua lunghezza, limitandoci a fare qualche osservazione. Le parole-rima sono *brillare, orme, strade, strati, pallore, stormi*. Sono unite fra loro da fenomeni fonici che da un lato avvicinano *brillare* a *strade* e *strati*,

---

<sup>407</sup> Per un'analisi puntuale di queste sestine, molte delle quali irregolari, rimandiamo a C. PULSONI, *La sestina nel Novecento italiano*, in M. J. DE LANCASTRE, S. PELOSO, U. SERANI (a cura di), «E vós, Tágides minhas». *Miscellanea in onore di Luciana Stegagno Picchio*, Mauro Baroni Editore, Viareggio-Lucca 1999, pp. 541-549.

<sup>408</sup> *Ivi*, p. 542.

<sup>409</sup> La prima a cura di M. Perugi, Riccardi 1978, la seconda a cura di M. Eusebi, Scheiwiller 1984.

<sup>410</sup> P. GIOVANNETTI, *Modi della poesia italiana contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Carocci, Roma 2005, cit., p. 143.

dall'altro *orme* a *pallore* e *stormi* (*strade* e *strati*, *orme* e *stormi* sono fra loro in rapporto di quasi-rima). Notiamo anche qui l'influenza della sestina alla francese, con le parole-rima rimate fra loro.

Si inizia con la permutazione regolare delle parole-rima secondo la regola della *retrogradatio cruciata*: ABCDEF > FAEBDC > CFDAEB > ECBFAD > DEACFB > BDFECA, ma la settima strofa, che dovrebbe riprendere l'assetto iniziale ABCDEF, ripropone invece precisamente l'ordine delle parole-rima della strofa 6, con l'unica differenza di sostituire all'ultima parola-rima, *brillare*, una parola-rima nuova, *fame* (che riproduce comunque lo stesso gioco fonico). Il gioco della *retrogradatio cruciata* ricomincia con la nuova sestina, cosicché la strofa 8 ritorna all'ordine della strofa 1 introducendo solo la novità della parola-rima *fame*. Il componimento di Frasca è dunque strutturato

su due gradi di permutazione: il primo canonico relativo alla rotazione delle parole in rima tra le strofe; il secondo, che si esplica dopo ogni "sestina" (cioè 36 versi), mantiene bloccato l'ordine della strofe precedente, cui viene sostituita l'ultima parola in rima (è ovvio che dopo le sei sestine tutte le parole in rima iniziali saranno scomparse).<sup>411</sup>

Infine, le terzine contengono, come da sestina lirica regolare, due parole-rima per verso, una a fine emistichio e una a fine verso.

Nel cambiamento delle parole-rima, pertanto, se alla strofa 7 *fame* prendeva il posto di *brillare*, a partire dalla strofa 13 compare *spore* in luogo di *pallore*; dalla strofa 19 *ombre* sostituisce *orme*; dalla strofa 25 *addestrati* subentra, inglobandola, a *strati*; dalla strofa 31 *sdraiate* sostituisce *strade*. Infine, la strofa 37, cioè la prima delle terzine, introduce *sgombri* invece di *stormi*.

Per segnalare l'introduzione di una nuova parola-rima Frasca ricorre sempre al medesimo espediente: la nuova strofa ripete esattamente la sequenza delle parole-rima della strofa precedente, introducendo la parola-rima nuova all'ultimo verso. Si allontana da tale uso solamente la strofa 37, che presenta negli emistichi un ordine delle parole-rima diverso dall'ordine dei versi della strofa 36; tuttavia, la parola-rima sostituita si trova comunque in ultima posizione.

---

<sup>411</sup> C. PULSONI, *La sestina nel Novecento italiano*, cit., p. 544.

Possiamo concludere che la sestina lirica, in quanto *exploit* metrico di estremo virtuosismo, svolge nella pratica poetica italiana lo stesso ruolo giocato dalla corona di sonetti nella pratica russa. È dunque possibile applicare anche alla corona di sonetti ciò che Pulsoni afferma per la sestina. Egli connette il recupero di questa forma negli anni Ottanta al «desiderio intellettuale di ripresa del Medioevo e delle sue forme metriche», legato anche alla fortuna della figura di Arnaut Daniel. Ma non c'è solo questo:

Si aggiunga a ciò [...] il valore ideologico che assume il recupero della sestina: alla dissoluzione delle forme metriche nella poesia novecentesca fa infatti da contrappunto il riuso di una struttura obbligata – chiaro emblema di poeticità – che fa quindi tornare il poeta a riassumere su di sé la funzione artigianale, di fabbro che lavora febbrilmente la sua creatura, come già l'inventore della forma Arnaut Daniel.<sup>412</sup>

Complessità diventa sinonimo di poeticità, di capacità di resistere alla globalizzazione dei facili ritmi massmediatici e persino di certo verso libero ormai banalizzato, più semplificatorio che sperimentale.

---

<sup>412</sup> C. PULSONI, *La sestina nel Novecento italiano*, cit., p. 549.

### 3.4. Nominalismo metrico

Se il primo effetto sul sonetto prodotto dall'avvento del verso libero è un irrigidimento delle forme, come seconda e alternativa conseguenza può essere evidenziata una certa diffusione di componimenti il cui titolo non corrisponde alla forma metrica effettiva. In particolare ci interesserà l'uso del termine «sonetto» per intitolare componimenti in versi liberi. L'ipotesi di partenza per spiegare questo tipo di uso arbitrario è appunto il fenomeno del *nominalismo metrico*: l'opinione cioè che sia sufficiente apporre il titolo di «sonetto» per realizzarne uno. Questa è una novità del Novecento, che – a differenza dell'ipercodificazione – non si manifesta nei secoli precedenti. Osserviamo ora le conseguenze a cui conduce tale approccio nominalistico al sonetto.

Il termine *nominalismo* ci è stato suggerito inizialmente dalla seguente osservazione di Giovannetti riguardo a Lucini:

Fin dai suoi esordi poetici ufficiali, il poeta appare [...] impegnato in un'opera di rilettura critica del sonetto, che si sviluppa secondo dinamiche coperte, sotterranee, e non più, come appunto nei semiritmi veri e propri e nelle *Armonie Sinfoniche*, tramite la riduzione a *nomen* delle forme metriche evocate.<sup>413</sup>

A suo tempo abbiamo osservato come i semiritmi siano qualcosa di ben differente rispetto a una semplice «riduzione a *nomen*», ma la definizione in sé è assai interessante. Non ci sembra infatti possibile affermare che in poesia, e in un secolo carico di esperienze come il Novecento, si possa usare il nome di una forma metrica senza generare qualche cambiamento nel componimento stesso.

Senz'altro il titolo influisce sulla ricezione del testo. E se, come afferma Esposito, non basta un certo tipo di ricezione per rendere poetico un testo che non abbia qualità poetiche in qualche maniera intrinseche,<sup>414</sup> il riconoscimento della sua poeticità da parte del lettore rimane una condizione necessaria. Rifacendoci alla terminologia di

---

<sup>413</sup> P. GIOVANNETTI, *Metrica del verso libero italiano*, cit., p. 40.

<sup>414</sup> Cioè «quelle che nel tempo sono state riconosciute tali attraverso l'opera di modificazione apportata all'uso corrente della lingua da un certo tipo di pratica e in conformità ai detti principi». E. ESPOSITO, *Il verso*, cit., p. 11.

Mukařovský, possiamo affermare che un determinato tipo di ricezione non può modificare il testo in sé in quanto *artefatto*, ma può trasformarlo in un particolare *oggetto estetico*.

Svolgeremo ora qualche riflessione preliminare e riporteremo esempi di questo fenomeno novecentesco. L'analisi dei testi ci permetterà di formulare alcune ipotesi su una nuova definizione del sonetto, che sia adatta anche ai testi novecenteschi.

### 3.4.1. Titoli poetici novecenteschi

Come abbiamo già osservato, il titolo rientra in quel paratesto che, consapevolmente o inconsapevolmente, influisce sulla lettura. Mengaldo nel saggio *Titoli poetici novecenteschi* afferma l'interdipendenza che si instaura fra titolo e testo: separati dal punto di vista sintattico, essi sono invece integrati sul piano semantico, anche se ciò non pregiudica «la perfetta autonomia e compiutezza di senso del testo».<sup>415</sup> Titolo e testo comunicano due informazioni in parte differenti, che si completano a vicenda al fine di una comprensione 'ideale' da parte del lettore, ma possono anche contraddirsi, mettendo il lettore in difficoltà o suggerendo interpretazioni alternative.

Dalla loro indipendenza deriva la libertà dei poeti (e degli scrittori in generale) di attribuire al testo un titolo che ne rispecchi solo in parte le caratteristiche o, al limite, che non le rispecchi affatto. Nell'esperienza della lettura, però, il titolo non può essere scisso dal testo, del quale rappresenta il principio, l'involucro, quasi l'emblema. I poeti sfruttano questa contraddizione giocando con i titoli dei propri componimenti.

Mengaldo suddivide i titoli in 3 categorie:

- a) titoli extra-contenutistici, letteralmente metasegnici [...], che definiscono la specie metrica del componimento, considerandolo piuttosto un oggetto formale che un messaggio; b) titoli-dedica, eventualmente con sfumatura conativa; c) titoli propriamente contenutistici, che sintetizzano variamente il tema del testo, la sua occasione, o ne indicano il "protagonista".<sup>416</sup>

---

<sup>415</sup> P. V. MENGALDO, *Titoli poetici novecenteschi*, in ID., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, cit., p. 3.

<sup>416</sup> *Ivi*, p. 5.

Ci interessa in questa sede soprattutto la prima categoria, quella dei titoli metrici; essi risultano frequenti nella poesia italiana novecentesca, perché l'adozione dei metri tradizionali è ora rara e non automatica come nei secoli precedenti e, dunque, va segnalata. Inoltre, il lettore contemporaneo non ha la stessa immediatezza nel riconoscere le forme metriche che poteva avere un lettore moderno, e spesso necessita di un suggerimento da parte dell'autore.

La specificità del titolo metrico nel Novecento consiste, di frequente, nella sua mancata corrispondenza alla forma effettiva del componimento. A volte questo fatto è segnalato da una forma attenuata o diminuita del titolo: ad esempio, *Quasi un madrigale* e *Quasi un epigramma* di Quasimodo, *Falso sonetto* di Fortini, *Due madrigaletti* e *Laudetta* di Caproni, e in russo *Sonetik* [Sonettino] di Iosif Brodskij. Ma la titolazione attenuata può essere anche fuorviante, come quando Bertolucci intitola *Prova di sonetto* un componimento che presenta invece tutte le caratteristiche di un sonetto regolare.

In un senso o nell'altro, nei titoli metrici si manifesta la stessa tendenza dei titoli novecenteschi richiamanti generi musicali. Da semplice indicazione il titolo si trasforma in un segnale ambiguo. Può essere spia di una volontà effettiva di suggerire un certo tipo di lettura, o una ironica antifrasi, o ancora un programma poetico. Costante è «la volontà di instaurare un rapporto di distanza e tensione, che costeggia la parodia, con le forme metriche della tradizione»,<sup>417</sup> che non offrono più precise indicazioni di lettura ma al massimo suggeriscono un tono, con frequente uso dell'ironia.

Si possono evidenziare, all'interno di questo panorama generale, diverse opzioni. In certi poeti, la scelta di intitolare «sonetto» un testo in versi assolutamente liberi può apparire come un'ironica sfida al lettore. Le forme metriche tradizionali sono ritenute ormai esaurite; l'unico modo di fare poesia è il verso libero. Dunque, il solo sonetto che possa essere composto nel Novecento è un sonetto in versi liberi, un criptosonetto o un antisonetto addirittura. Su questa linea si muovono alcuni poeti, come Antonio Porta o Annelisa Alleva.

Per altri autori, invece, intitolare una poesia «sonetto» esprime l'intento di farla leggere come un sonetto o, per lo meno, di far intravedere un suo rapporto con questa forma metrica. L'effettiva appartenenza al genere sonettistico sarà in quel caso da ricercarsi nella struttura retorica e sintattica del componimento, nel suo piano semantico

---

<sup>417</sup> Ivi, pp. 7-8.

o nelle allusioni ai sonetti della tradizione. Questo è il caso, ad esempio, di alcuni testi di Brodskij e di Nanni Balestrini; la definizione di sonetto suggerisce una modalità di lettura diversa e più ricca rispetto a quella che applicheremmo se il titolo mancasse o fosse di un altro tipo.

Esamineremo dunque alcuni esempi di liriche italiane e russe che, pur esibendo un titolo come *Sonetto*, non ne rispettano in alcun modo le norme. C'è però un altro argomento che merita un breve *excursus*. Vi è una forma lirica che, a causa della mancanza di una codificazione metrica rigida, è stata nei secoli confusa qualche volta con il sonetto. Si tratta del madrigale, del quale ora tratteremo un breve ritratto volto soprattutto a evidenziare come, quando e presso quali poeti esso abbia potuto assumere l'aspetto esteriore di un regolare sonetto.

La motivazione per la quale il madrigale può sfruttare la forma metrica del sonetto è prettamente contenutistica: entrambe le forme, infatti, si prestano a contenere un elogio o una dedica alla donna amata, a volte sotto forma di scherzo galante. Anche le dimensioni del madrigale, che spesso possiede all'incirca la stessa lunghezza di un sonetto, favoriscono un simile avvicinamento. Troviamo sonetti intitolati *Madrigale* in D'Annunzio e in Lucini, a testimonianza del fatto che l'incertezza fra le due forme è particolarmente forte nello stesso periodo dell'avvento del verso libero. Nel Novecento, invece, è più frequente il fenomeno di componimenti intitolati *Madrigale* che però non seguono neppure le poche regole canoniche del genere; questi ultimi testi esulano però dall'argomento della nostra ricerca.

### **3.4.2. Madrigali in forma di sonetti**

Il madrigale è un componimento in versi musicato, che assume conformazioni varie tra il Trecento e l'Ottocento. Il madrigale 'antico', cioè trecentesco e quattrocentesco, è composto di un minimo di sei e un massimo di tredici versi endecasillabi (eventualmente misti a settenari). Essi sono distribuiti solitamente in alcuni terzetti (da due a cinque) con schemi di rime vari, che possono comprendere anche versi irrelati, e conclusi da un distico a rima baciata (in alcuni casi, da più distici). La forma più frequente è ABB CDD EE; l'argomento è in prevalenza amoroso, e lo sfondo agreste.

Il madrigale deve in parte il suo successo all'assenza di una struttura metrica fissa. La sua semplicità costruttiva lo rendeva infatti particolarmente adatto alle ricerche musicali del XIV secolo, che erano in sé complesse e raffinate.<sup>418</sup> Si suppone persino che la nascita della forma, che può essere datata alla fine del Duecento o all'inizio del Trecento, si debba proprio a ragioni musicali. I maestri intonatori avvertivano probabilmente la necessità di disporre di una struttura strofica più concisa della ballata e metricamente più flessibile del sonetto.<sup>419</sup>

Non abbiamo molte informazioni circa il destino del madrigale tra il 1430 e il 1530, ma dopo quest'epoca lo ritroviamo in forma del tutto rinnovata. Il madrigale del XVI secolo presenta lunghe sequenze di quartine e terzine (dette anche *madrigalesse*), oppure brevi testi indivisi, di endecasillabi e settenari. Anche nell'opera di Bembo diventa forma libera, per quanto non manchino calchi metrici dei madrigali petrarcheschi. La scelta tematica si amplia per alcuni secoli (come nel caso delle *madrigalesse* burlesche di Anton Francesco Grazzini detto il Lasca), ma dopo il XVIII secolo il madrigale diventa un genere quasi esclusivamente galante. Dal punto di vista retorico, è frequente l'uso in chiusura del testo di un motto o un'arguzia.

Nella seconda metà dell'Ottocento si ha una ripresa del madrigale 'antico' insieme alla coeva ballata; Carducci, Pascoli e D'Annunzio compongono madrigali alla maniera trecentesca. Nel Novecento il poeta che più praticherà questa forma sarà Umberto Saba.

Dal momento che lo schema del madrigale non è fisso, la sua differenza rispetto alla forma sonetto non è mai stata del tutto limpida. Al sonetto assomigliano (sebbene non siano mai identiche) certe forme di madrigale antico che aumentano i versi delle prime strofette a 4: ad esempio *Plorans ploravi* intonato da Zacara con schema ABBA ACCA DD EE (seconda metà del Trecento). In questo caso, non è da escludersi che la forma delle quartine derivi proprio dalla fronte del sonetto.

La struttura del madrigale può anche coincidere con quella di un sonetto capovolto, se alle due terzine vengano fatte seguire due quartine. Disusata nei primi secoli, anche in seguito tale forma non è frequentissima, ma ne troviamo un esempio in Cesareo: *Musa noctis* con schema ABA CBC DEDE FGFG (in *Le consolatrici*, 1896-1910). Ci si

---

<sup>418</sup> Cfr. E. ESPOSITO, "Madrigale", in ID., *Dizionario di metrica*, in M. CUCCHI, *Dizionario della poesia italiana. I poeti di ogni tempo, la metrica, i gruppi e le tendenze*, Mondadori, Milano 1983, p. 383.

<sup>419</sup> Cfr. G. CAPOVILLA, *Materiali per la morfologia e la storia del madrigale 'antico', dal Ms. Vaticano Rossi 215 al Novecento*, in "Metrica", n. 3 (1982), p. 167.

può, anzi, chiedere se questo non sia il primo esempio italiano di sonetto capovolto, la cui unica irregolarità nello schema consiste nel cambiamento delle rime fra la prima e la seconda quartina.

Una conferma della somiglianza fra sonetto e madrigale ci giunge proprio dal saggio di Guido Capovilla sulle origini e sugli sviluppi di questa forma: infatti, lo studioso interpreta i già citati sonetti capovolti di Nino Oxilia come madrigali. È chiaro, tuttavia, che essi non possono essere avvicinati a questa forma per diverse ragioni. Innanzitutto, la struttura sintattica delle strofe oxiliane è inequivocabilmente sonettistica; in secondo luogo, non si conoscono esempi di madrigali usati in serie, mentre la serializzazione del sonetto, come abbiamo visto, è praticata sin dalle origini e diventa frequente soprattutto a partire dall'inizio del Novecento.

Se i sonetti di Oxilia non sono madrigali, è probabile invece che un dubbio nella attribuzione generica possa riguardare l'opera di altri poeti. Nel periodo che più ci interessa, cioè a cavallo tra Ottocento e Novecento, appare la prima versione della raccolta *Intermezzo di rime* di D'Annunzio, la cui sezione intitolata *Madrigali* è composta da una sequenza di sei sonetti e un rondò. Dallo stesso autore deriva, probabilmente, l'uso del medesimo titolo metrico per i sonetti da parte di Lucini: il *Libro delle Figurazioni Ideali* contiene infatti una sezione intitolata *Madrigali alessandrini*, al cui interno si trovano dieci sonetti.

La mancata differenziazione metrica del madrigale fa sì che nelle altre culture esso sia percepito come un genere contenutistico: nella cultura russa, ad esempio, *madrigal* è sinonimo di breve componimento di argomento galante. Un autore settecentesco di sonetti come Rževskij può intitolare una lirica *Sonet ili madrigal Libere Sake, aktrice italianskogo vol'nogo teatra* [Sonetto o madrigale a Libera Sacco, attrice del libero teatro italiano] (1759). In questo caso, «sonetto» si riferisce alla forma metrica del testo, mentre «madrigale» ne definisce l'argomento. È chiaro che questo titolo deriva da una conoscenza ancora imprecisa delle caratteristiche formali del madrigale (più che del sonetto, che Rževskij praticava assiduamente).

Anche nei secoli seguenti il madrigale non assume mai nella poesia russa una forma del tutto precisa. Gasparov parla di «poesia madrigalesca»<sup>420</sup> in generale per le dediche

---

<sup>420</sup> Cfr. M. L. GASPAROV, *Russkij stich načala XX veka v kommentarijach*, cit., p. 27: «альбомная, мадригальная поэзия, бытовая периферия литературы» [poesia da album, madrigalesca, periferia quotidiana della letteratura].

galanti, ma cita anche un autore di madrigali canonici, il poeta minore dell'epoca simbolista Michail Anatol'evič Dolinov. Riporta anche un esempio di questa forma: *Zinaide Vasil'evne Petrovskoj* [A Zinaida Vasil'evna Petrovskaja] di Georgij Ivanovič Zolotuchin (1916), che è anche una «pantorima»: è infatti una quartina in cui il primo verso è fonicamente quasi identico al terzo, e il secondo al quarto. Notiamo fra parentesi che il madrigale in forma di una o più quartine esiste anche nella poesia italiana, per quanto non sia mai ritenuto del tutto regolare: Mengaldo definisce «falso» il madrigale pubblicato da Giudici in *Lume dei tuoi misteri*, che si presenta come due quartine ABAB.

### 3.4.3. Sonetti in versi liberi

Se i testi appena citati portano il titolo di *Madrigale* pur presentando la struttura di un sonetto canonico, è più singolare il caso di quei componimenti che si intitolano *Sonetto* ma non rispettano le norme di tale forma metrica. La loro presenza nel Novecento, per quanto di minor frequenza rispetto ai sonetti regolari, non è trascurabile né nella letteratura italiana né in quella russa. I testi di questo tipo testimoniano l'interazione, spinta alle sue estreme conseguenze, fra il sistema della metrica tradizionale e il sistema del verso libero. Si tratta, infatti, di testi in versi liberi, appartenenti a tutti gli effetti a questo sistema, mentre il loro titolo rimanda al sistema rivale. Rappresentano dunque una sintesi, ossimorica, dei due sistemi metrici. L'influenza reciproca fra sonetto e verso libero pare non potersi spingere oltre.

#### *Sonetti sciolti in Italia*

Il primo esempio di sonetto sciolto in questo senso (non possiamo infatti ritenere sciolti i semiritmi in forma di sonetto, che perseguono uno scopo completamente diverso) che ci è noto è il testo di Nelo Risi intitolato *Quasi un sonetto* (in *Dentro la sostanza*, 1965). In generale gli anni Sessanta sono un'epoca chiave per questo fenomeno, dal momento che anche i primi sonetti sciolti di Brodskij appaiono nello stesso periodo. Possiamo supporre che esista un nesso storico tra la fine dell'epoca bellica e postbellica, nella quale, come abbiamo visto, il sonetto tendeva a rafforzare la

sua struttura opponendosi all'informità del reale reale, e il penetrare del caos nella struttura sonettistica. Probabilmente, all'epoca dei mass media la tentazione del caos è ormai troppo forte perché i poeti possano resistervi, perciò all'ipercodificazione subentra il fenomeno del nominalismo, che combina caos e ordine in uno stesso componimento.

I concetti di «energia», «ambiguità» e «baldanza» che permeano il testo di Risi sono probabilmente connessi con questa vittoria del caos sull'ordine, o almeno con la loro coesistenza:

Ma ci pensi, Cara,  
quant'energia si sgrana  
sotto i colpi di picca  
e di pala e le diverse prove  
d'ambiguità e baldanza centellinate per anni  
dalla vita che celebra e in un glu si corona  
senza poi tanti riguardi (glu glu  
di colomba senz'ali) in una gran bevuta  
elisir di cicuta fino alla feccia?  
Da quattro abbondanti decenni io sono  
e nessuno mi ha unto cresimato o assolto  
per questa smania violenta che ho addosso  
di agire e volere in virtù della sola  
ragione unicamente credere...

*Quasi un sonetto* è costituito di 14 versi eterometrici, che vanno dal senario alle quindici sillabe. L'unica divisione sintattica forte che coincida con la scansione metrica è quella alla fine del v. 9, che termina con un punto interrogativo e divide le due proposizioni del testo. Si noti come tale scansione non coincida affatto con la canonica suddivisione del sonetto in ottetto e sestetto. La prima proposizione del testo è appunto interrogativa, mentre la seconda termina con i puntini di sospensione, come a segnalare la possibilità di continuare il testo, rendendolo un esempio di verso libero, mentre il desiderio di restare nei margini di «quasi un sonetto» spinge il poeta a concludere il componimento al v. 14.

Anche il titolo *Sonetto* sotto cui Antonio Porta (in *Cara*, 1969) riunisce due componimenti è, secondo Giovannetti e Lavezzi, «volutamente fuorviante».<sup>421</sup> I due testi sono infatti ripartiti in una «serie di strofe identiche che esibiscono uno schema bloccato, omogeneo, con cui contrastano contenuti frantumati, assolutamente casuali».<sup>422</sup>

Riportiamo il primo di questi due componimenti, datato 29 settembre 1967:

come li incontra sulla finestra  
non uccide domanda  
    subito e prima  
    si alza.

come scende le scale di pietra  
non urla dice  
    allora e adesso  
    si volta.

come sale le scale di pietra  
non stride dice  
    come se  
    come è vero.

come li stringe contro  
non fugge risponde  
    una volta e basta  
    ride.

Nulla di questo componimento coincide con lo schema regolare di un sonetto. I versi sono 16, suddivisi in quattro gruppi (unica somiglianza con lo schema sonettistico) che non costituiscono però due quartine e due terzine, bensì quattro quartine. I versi sono liberi, di una lunghezza che va dal bisillabo al decasillabo, con uno schema ritmico che in ciascuna strofetta prescrive di iniziare con un verso lungo (decasillabo nelle prime tre

---

<sup>421</sup> P. GIOVANNETTI, G. LAVEZZI, *La metrica italiana contemporanea*, cit., p. 126.

<sup>422</sup> N. LORENZINI, *Le nuove modalità della forma chiusa*, cit., p. 125.

quartine, settenario nell'ultima) e scendere progressivamente verso il bisillabo o trisillabo finale.

Il primo verso del testo rende subito percepibile al lettore l'irregolarità metrica: si tratta infatti di un decasillabo i cui unici accenti forti sono sulla 4 e sulla 9 sillaba (come li incontra sulla finestra), cosicché l'accento deve appoggiarsi secondariamente sulle sillabe 1 e 6 (come li incontra sulla finestra). Nel primo tipo di lettura il verso suona precipitoso, scandito in due metà quasi uguali grazie anche alla consonanza (e rima per l'occhio) tra inconTRA e finesTRA. Il secondo tipo di lettura rende invece il ritmo scandito e monotono, più simile all'andamento dei versi seguenti. Successivamente prevale infatti il ritmo ternario, o dattilico, e il decasillabo con gli accenti di 3-6-9 è usato dal poeta in funzione di verso 'perfetto' da sostituire all'endecasillabo. Data la posizione iniziale nelle strofette, il decasillabo dattilico dà l'impulso ritmico ai versi successivi. I due settenari sono perfettamente canonici, per quanto inseriti in un contesto che rende ininfluyente la loro natura di versi tradizionali della poesia italiana.

La seconda e la terza strofetta sono quasi uguali per struttura e per contenuto. In particolare, i primi due versi sono praticamente invariati: «come scende le scale di pietra / non urla dice» e «come sale le scale di pietra / non stride dice» (con uno scambio fonico: SCenDE + urLA = sALe + StriDE).

Oltre all'aspetto grafico e metrico, anche l'incompiutezza semantica vanifica la possibilità di ritenere questo testo un sonetto. Possiamo immaginare che il poeta abbia scelto di intitolarlo in questa maniera semplicemente a causa della divisione in quattro strofette, che possono ricordare un sonetto visivamente. Si tratta dunque, in questo caso, di un uso del titolo metrico che non vuole (probabilmente) alludere a un qualche tipo di lettura necessaria, bensì alle caratteristiche di brevità e suddivisione interna tipiche della forma sonetto.

Uno sperimentatore assiduo di questa forma metrica è, com'è noto, Edoardo Sanguineti. In particolare, è fra i testi d'occasione di *Fuori catalogo 1957-1979* che troviamo gli esemplari più eccentrici. Come riassume Niva Lorenzini, questi testi, composti dalla fine degli anni Settanta in poi, «del sonetto restituiscono tipologie stravaganti e trasgressive (si hanno *Sottosonetti* o *Catasonetti* o *Erotosonetti*, o ancora sonetti privati di endecasillabi in favore di versi lunghissimi, o senza rime né assonanze,

o mutili nel numero delle strofe...)).<sup>423</sup> L'ultima forma citata da Lorenzini è il sonetto acrostico acefalo dedicato a Octavio Paz e dunque formato da soli dieci versi (secondo il numero delle lettere del nome e cognome del dedicatario): una quartina e due terzine. Invece il componimento del 1980 intitolato semplicemente *Sonetto* è composto in lunghi versi liberi privi di rime, che del sonetto hanno solo la ripartizione in due quartine e due terzine. La forma sonetto è qui allusa nel suo aspetto più esteriore e prettamente visivo: la distribuzione tipografica del testo.

Aspetto simile hanno i *Sonetti morali* di Remo Fasani.<sup>424</sup> Il volume raccoglie 50 componimenti privi di rime, in cui il rispetto della forma sonetto è garantito, secondo il poeta, dalla divisione in quartine e terzine. Nel sonetto XXXVII il poeta difende la propria scelta e anche la misura del sonetto, capace, secondo la sua opinione, di elargire armonia per virtù propria.

Una variante più estrema di sonetto in versi liberi è quella dei *Trenta sonetti* di Pier Carlo Ponzini.<sup>425</sup> Questi testi presentano 14 versi lunghissimi, suddivisi al loro interno da demarcatori d'autore (/ o //) in versi più brevi e più tradizionalmente riconoscibili. I rapporti di rima e assonanza sono presenti più di frequente tra questi 'sottoversi' che non tra i versi veri e propri. Insomma, «qualora si provocasse una sorta di esplosione guidata del sonetto»<sup>426</sup> e dunque non venissero più stretti nelle maglie di un unico componimento, tali 'sottoversi' comporrebbero poesie piuttosto estese in versi liberi di lunghezza variabile, da poche sillabe a più endecasillabi sommati in un solo verso, con ampia presenza di fenomeni di rima, assonanza e quasi-rima.

Veniamo ora a quei poeti che impiegano l'indicazione «sonetto» non per sfida o provocazione, ma per suggerire una possibile lettura dei loro componimenti. Riteniamo che in ambito italiano questo sia il caso della raccolta *Ipocalisse* di Nanni Balestrini.

#### *Nanni Balestrini: Ipocalisse*

Nella letteratura italiana novecentesca, questa è l'opera che porta alle estreme conseguenze il fenomeno del nominalismo. La raccolta presenta infatti il sottotitolo *49 sonetti*, che corrisponde ben poco alla realtà della sua forma metrica. I testi hanno una

---

<sup>423</sup> Ivi, p. 127.

<sup>424</sup> Casagrande, Bellinzona 1995.

<sup>425</sup> Garzanti, Milano 1991.

<sup>426</sup> N. TONELLI, *Aspetti del sonetto contemporaneo*, cit., p. 49.

struttura fissa di 14 versi senza alcun segno di punteggiatura, senza lettere maiuscole, senza rima né assonanza. I versi sono brevissimi, compresi tra il bisillabo e il decasillabo con prevalenza delle misure intermedie. Per quanto riguarda la sintassi, i ‘sonetti’ di Balestrini sembrano ritagliare parti di un discorso privo di connessioni logiche, che incomincia e finisce in un punto casuale: così, il sonetto 9 termina con il verso «e soprattutto e» (9, v. 14). Sono presenti persino *enjambements* che spezzano le parole, anche se sono significativamente privi del trattino che segnali l’a capo; così nel sonetto 8: «né che mai più le ri / vedrò», (8, vv. 13-14). La frattura può anche intervenire a metà parola e lasciarla monca: così in 10, vv. 7-8: «bruscamente interr / senza l’ombra».

Un testo che può essere ritenuto esemplare è il sonetto 6:

non con le  
ma attraverso  
le parole  
lentamente il tempo e  
esiste  
tracciandolo  
sopra il corpo  
moltiplicandosi i  
la superficie  
ritmato ineguale  
nel desiderio  
oppure quando o  
muovendosi  
passare colpiti

Osserviamo come uno o due versicoli presi di seguito sembrano formare spesso un significato che viene però disatteso dai versicoli successivi (è l’analogo semantico della delusione delle aspettative ritmiche del lettore che abbiamo osservato per il verso libero). Nonostante le ellissi, la frammentazione che interrompe il discorso per riprenderlo da una diversa angolazione, è possibile però ricostruire un senso. Potremmo osare perfino una parafrasi del componimento riportato: «non con le parole ma

attraverso di esse il tempo esiste, si traccia sopra il corpo, si moltiplica sulla superficie; il tempo è ritmato e ineguale nel desiderio, oppure quando ci si muove, oppure quando si è colpiti da qualcosa». Il tempo non è qualcosa che si può dire, è un ritmo, un esistere nelle parole come nel movimento del corpo, nel battito del cuore.

Giovannetti e Lavezzi rintracciano la ragione di questo nominare i propri componimenti come sonetti nel petrarchismo della raccolta, alluso sin dal luogo indicato nel sottotitolo: la Provenza. Un altro segnale, per quanto «occulto e criptato», della presenza di Petrarca è l'apparizione nell'*incipit* di sette testi della quinta sezione (*Finisterre*) della parola «mano», che costituisce un riferimento lessicale a Petrarca e ai petrarchisti.<sup>427</sup>

Oltre a ciò, si può immaginare che i sonetti di Balestrini siano effettivamente tali perché rappresentano l'ideale di brevità e levità che questo genere metrico suggerisce. Sono sonetti minimi, o brevi tracce di possibili sonetti che, per una sorta di pudore poetico, non vengono allungati tanto da raggiungere la lunghezza canonica. «Non con le / ma attraverso / le parole»: ciò che Balestrini vuole fare non è esprimere un concetto utilizzando le parole, ma attraversarle, accennando a qualcosa che non ritiene dicibile con il dispiegamento dei consueti strumenti linguistici e metrici.

In ambito russo, l'autore più interessante è Iosif Brodskij, che ha praticato l'arte del sonetto sia in una forma quasi canonica, sia in varianti libere, fino ad arrivare al verso completamente libero e irrelato, ma anche in sequenze di sonetti regolari. Esempi di sonetti canonici sono il celebre ciclo *Dvadcat' sonetov k Marii Stjuart* [Venti sonetti a Maria Stuart] e la sequenza meno famosa, ma non meno interessante, intitolata *Posvjaščajetsja stulu* [Dedicato a una sedia].

#### *I «sonetti sciolti» di Iosif Brodskij*

Nella sua monografia sul sonetto Fedotov dedica a Brodskij una parte notevole del capitolo sugli eredi del Secolo d'argento, svolgendovi la prima (per quanto ci è noto) analisi completa dei cosiddetti «sonetti sciolti» (*cholostye sonety*).<sup>428</sup> Nel corpus dei sonetti brodskiani, che conta 53 occorrenze, lo studioso evidenzia 10 occorrenze di

---

<sup>427</sup> Cfr. P. GIOVANNETTI, G. LAVEZZI, *La metrica italiana contemporanea*, cit., pp. 125-126.

<sup>428</sup> La traduzione di questo capitolo costituisce l'Appendice del presente elaborato. Le citazioni pertanto verranno tratte da questa traduzione.

questa forma anomala. Per il resto, i sonetti che si possono definire canonici sono 25 (20 di questi fanno parte del ciclo dedicato a Maria Stuart), e i sonetti con cambio di rime tra la prima e la seconda quartina sono 17 (compresi sonetti elisabettiani; 7 di questi fanno parte del ciclo *Dedicato a una sedia*).

L'interesse dello studioso è rivolto in particolare ai sonetti anomali, «sciolti», «i quali, dei loro segni distintivi, conservano solo i quattordici versi liberi in giambi di varia lunghezza, un barlume di divisione substrofica e, in cinque casi su dieci, il titolo perentorio *Sonet* [Sonetto]». <sup>429</sup> È proprio il titolo che permette di ricostruire l'intenzione autoriale; senza di esso è assai probabile che molti dei sonetti di questo tipo non sarebbero riconosciuti come tali. Essi costituiscono una sorta di esperimento del poeta, svolto in maniera cosciente a partire dall'inizio degli anni Sessanta sia nella prassi poetica sia nella riflessione teorica.

Fedotov ipotizza che i sonetti sciolti possano essere interpretati «come un ciclo tematico, generico e strofico a sé stante» <sup>430</sup> nella poesia brodskiana. Si possono infatti individuare alcune caratteristiche comuni, procedimenti con cui Brodskij sostituiva quelli canonici del sonetto. Grazie a questi possiamo riconoscere un primo ciclo sonettistico nel 1962: *Sonet* [Sonetto] (*My snova proživaem u zaliva...* [Viviamo di nuovo vicino al golfo...]); *Velikij Gektor strelami ubit...* [Il grande Ettore ucciso da frecce...]; *Ja snova slyšu golos tvoj tosklivyj...* [Di nuovo sento la tua voce malinconica...]. <sup>431</sup> Tutti questi testi sono composti in versi giambici privi di rime, nei quali il ritmo del giambo e l'alternanza (sebbene non sempre rispettata) delle desinenze maschili e femminili sostituiscono la rima suggerendo comunque un minimo grado di vicinanza al canone. Il giambo sciolto, infatti, è un verso ben noto nella tradizione russa, spesso usato nelle traduzioni poetiche.

Dal punto di vista ritmico, all'interno di una sequenza di pentametri giambici tradizionali per il sonetto russo (seppure con presenza di esametri giambici o versi irregolari), questi sonetti condividono l'uso di versicoli più brevi, dimetri o trimetri giambici inseriti in punti di particolare pregnanza lirica. Il poeta, che non suddivide i suoi sonetti sciolti nelle substrofe secondo le modalità consuete, utilizza tali versi brevi

---

<sup>429</sup> O. FEDOTOV, *Sonet*, cit., pp. 389-390: «сохранившие среди своих релевантных признаков только четырнадцать белых стихов разностопного ямба, легкий намек на субстрофическую раскадровку и в пяти случаях из десяти вполне безапелляционное название «Сонет»».

<sup>430</sup> *Ivi*, p. 381: «как отдельный тематический и жанрово-строфический цикл».

<sup>431</sup> Per i testi e le traduzioni di questi sonetti cfr. l'Appendice.

per segnare i punti nevralgici del discorso. Questo accade già nel primo sonetto di questo tipo, *Viviamo di nuovo vicino al golfo*, datato novembre 1962. Tale espediente metrico-ritmico si accompagna, in questo sonetto come negli altri citati sopra, a una costante tematica: l'inversione, paradossale e impossibile, tra passato e futuro. Come scrive Fedotov,

La profondissima pausa metrica, che si genera grazie all'ultracorto dimetro, in primo luogo separa due piani temporali: il presente e il futuro rovesciato paradossalmente nel passato; in secondo luogo sottolinea il significato delle parole che si trovano a cavallo di essa, cioè, in sostanza, di entrambi i versi accorciati.<sup>432</sup>

Il rapporto invertito fra passato e futuro è segnalato in questo caso anche dalla struttura del sonetto, rovesciata: il testo presenta, infatti, un sestetto al quale (dopo uno spazio tipografico) segue un ottetto. L'unità del sestetto è percepibile anche sul piano ritmico: i primi quattro versi, infatti, terminano tutti con una parola piana, con una sequenza rara per la versificazione russa; il v. 5 è tronco, e il v. 6 è di nuovo piano. Si forma con ciò una sorta di *cursus* che indica la fine della strofa.

Il ciclo dei sonetti sciolti prosegue negli anni successivi. Possiamo citare i seguenti titoli: *Prošel janvar' za oknami tjur'my...* [È trascorso gennaio fuori dalle finestre della prigione...] (1964, ma la datazione è dubbia); *1 sebtjabrja 1939 goda* [1 settembre 1939] (1967); *Postscriptum* (1967); *Otkrytka iz goroda K.* [Cartolina dalla città di K.] (1968); *Snačala vyrastut griby. Potom...* [Prima cresceranno i funghi. Poi...] (1970).

Questi componimenti condividono con i precedenti sia l'aspetto metrico-ritmico, sia quello tematico. Nel primo di essi la negazione del tempo giunge al suo culmine con l'affermazione che il poeta si trova ormai «in quel paese lontano, dove non c'è più / né gennaio, né febbraio, né marzo».<sup>433</sup> Negli altri testi è costante la presenza di un luogo (o, piuttosto, non-luogo) abbandonato, uno spiazzo deserto (*pustyr'*), simbolo della lontananza fatale rispetto alla persona amata e della decadenza storica.

---

<sup>432</sup> O. FEDOTOV, *Sonet*, cit., p. 391: «Возникающая благодаря сверхкороткому 2-стопнику глубочайшая метрическая пауза, во-первых, разграничивает два временных плана: настоящее и будущее, парадоксально опрокинутое в прошлое, во-вторых, подчеркивает значение оказавшихся по обе стороны от нее слов, т. е., по сути дела, обоих укороченных стихов».

<sup>433</sup> I. BRODSKIJ, *Maloe sobranie sočinenij*, Azbuka-klassika, Sankt-Peterburg 2010, p. 51: «в ту дальнюю страну, где больше нет / ни января, ни февраля, ни марта».

Fedotov avvicina a questi testi altri due che però se ne distanziano per diverse ragioni. Il primo porta il titolo eloquente di *Neokončennyj otryvok* [Frammento incompiuto] (1972). Esso è diviso in due blocchi di 7 versi ciascuno, con prevalenza di pentametri giambici (solo il v. 1 è un esametro). Dal punto di vista tematico si tratta di un bozzetto in cui il protagonista, osservando il cortile invernale, riflette sul «desiderio di ogni cosa / vivente di superare i limiti» (vv. 8-9).<sup>434</sup> Il bozzetto sarebbe potuto, evidentemente, proseguire con altre strofe simili alle prime due.

Il secondo testo è *Klouny razrušajut cirk. Slony ubežali v Indiju...* [I clown distruggono il circo. Gli elefanti sono scappati in India] (1995). Si tratta di un componimento ormai assolutamente versoliberista, in *dol'nik* liberi di varia lunghezza, che anche per datazione si allontana di molto dai precedenti. La misura di 14 versi, anche qualora non si trattasse di pura casualità, potrebbe avvicinare il testo ai sonetti sciolti brodskiani; ma non abbiamo elementi per affermarlo con certezza. La figura della donna amata è infatti assente, e così anche la tematica dell'inversione del tempo. Il componimento descrive invece una scena grottesca: una sorta di fine del mondo in un povero circo. È dunque presente il tema del decadimento e della fine della storia, altrettanto frequente nei sonetti di Brodskij ma non esclusivo di questo ciclo.

Possiamo aggiungere alle intuizioni di Fedotov che i sonetti sciolti di Brodskij presentano particolare interesse anche perché questo poeta molto raramente sceglie la forma libera per i suoi componimenti. Tra le poesie degli anni Sessanta abbiamo potuto reperire solamente due altri esempi di metrica libera: *Glagoly* [Verbi] (1960) e *Fontan* [Fontana] (1967). Il secondo è una sorta di carme figurato che traccia la forma di una fontana, rimato ma con versi di lunghezza variabile, da una sola sillaba a 16 sillabe (i versi più lunghi che troviamo sono alcuni pentametri anapestici con terminazione piana).

Brodskij compie dunque una scelta paradossale: compone in metri regolari, ma soprattutto sempre rimati, la stragrande maggioranza delle sue poesie; sceglie invece il verso libero e privo di rime per i sonetti. Al metro tradizionale, che suggerisce uno schema fisso di ritmi e rime, si fa allusione ma non vi si ricorre (almeno in questi testi: altri sonetti di Brodskij sono invece vicini al canone). Una possibile spiegazione potrebbe sviluppare quanto Fedorov teorizza sui sonetti sciolti. L'uso paradossale del

---

<sup>434</sup> O. FEDOTOV, *Sonet*, cit., p. 381: «желание всего / живущего преодолеть границы».

titolo metrico riflette, secondo noi, la visione di una temporalità nella quale il futuro e il passato si rovesciano paradossalmente l'uno nell'altro, tanto da far subire al ritmo bruschi arresti e da frustrare le attese del lettore. I sonetti brodskiani, come molta della sua poesia, trattano il tema dell'impossibilità: impossibilità di un rapporto amoroso, di un rapporto pacifico con se stessi e con la storia. L'unico futuro possibile è il sogno del passato mitico, dell'età dell'oro della civiltà umana e dell'età dell'oro nel rapporto con l'amata. Il paradosso è implicito e quasi necessario. E non vi è modo migliore di rendere un paradosso, per un poeta così abile nelle rime e nei metri, di un sonetto in versi liberi.

Ecco che per Brodskij, a differenza di altri poeti, la scelta di coniugare verso libero e sonetto non è data dal desiderio di sfidare il metro tradizionale, o di 'innovarlo' secondo il gusto dell'epoca. È invece necessaria per trasmettere una parte del significato delle liriche nelle quali si manifesta.

#### *Dopo Brodskij: Annelisa Alleva, Genrich Sapgir*

La produzione sonettistica brodskiana sta alle origini di un esperimento simile in lingua italiana. Annelisa Alleva dedica infatti a Iosif Brodskij, nel 1985, una *Lettera in forma di sonetto*.<sup>435</sup> Si manifesta così una curiosa inversione di rotta: se nei secoli precedenti e fino ai primi decenni del Novecento i poeti russi imitavano i poeti italiani, ritenendoli maestri di sonetti, traducendo i loro testi e replicandone la struttura ritmica, ora è una poetessa italiana a ispirarsi a un poeta russo. Il cerchio immaginario della storia della forma sonetto fra Italia e Russia si chiude.

*Lettera in forma di sonetto* è un testo assai particolare: è costituito da 15 strofe di 14 versi ciascuna, sembra perciò configurare una sorta di corona di sonetti. Le strofe alludono però alla forma sonetto solamente nel titolo e nel numero di versi (in quasi tutti i testi; ma i sonetti XI e XV hanno 13 versi, e il XIV ne ha 12), dal momento che i versi stessi sono liberi e irregolari, oltre che non rimati. La libertà è dichiarata: «Lo so che non si scrive così / un sonetto» (VII, 1-2),<sup>436</sup> afferma quasi compiaciuta la poetessa.

Tonelli nega che si tratti realmente di sonetti, adducendo due ragioni. In primo luogo, dal punto di vista della macrostruttura, la quantità delle strofe (15) non può essere ricondotta al numero dei versi di un sonetto (14). In secondo luogo, le singole strofe non si presentano come sonetti, dal momento che due di esse hanno un numero di versi

<sup>435</sup> Pubblicata su "Paragone" nell'ottobre 1987 e in volume nel 1998.

<sup>436</sup> A. ALLEVA, *Lettera in forma di sonetto*, Il Labirinto, Roma 1998.

inferiore al canone, e nemmeno la disposizione tipografica ricorda la struttura tradizionale. Tonelli conclude dunque che il titolo dovrà essere interpretato come antifrastico o polemico.<sup>437</sup>

Un intento polemico verso il sonetto potrebbe essere in effetti intravisto nell'opposizione della metrica al sentimento: «nonosci / le regole fondamentali dell'amore, // Io quelle della metrica» (XI, 13-14; XII, 1). Tuttavia, possiamo dubitare di questa interpretazione ricordando appunto i sonetti sciolti di Brodskij. Conoscendolo di persona, Alleva sapeva senz'altro che per lui il sonetto era uno schema a cui alludere, non una regola da rispettare in maniera pedissequa.

Possiamo dimostrare che il titolo del componimento non è antifrastico. Intanto, il numero di 15 sonetti, come abbiamo osservato nel capitolo precedente, è senz'altro voluto, dal momento che è la misura della corona di sonetti accademica, ma anche di un «ipersonetto» che abbia un testo introduttivo o conclusivo. L'obbligo di far corrispondere il numero di testi al numero dei versi del sonetto, ovvero di comporre corone di 14 sonetti, non è mai esistito. In secondo luogo, consideriamo la lunghezza dei sonetti stessi: se per Tonelli la definizione di sonetto implica un «numero di versi uguale o maggiore di 14»,<sup>438</sup> altrove la studiosa ammette che si possa parlare di sonetto nel caso di una «lunghezza anche non espletata ma solo presupposta di 14 versi».<sup>439</sup>

Cosa permette di «presupporre» la lunghezza di 14 versi? Forse i puntini di sospensione che sostituiscono una delle quartine, come nel caso dell'acefalo acrostico di Sanguineti già citato, *Un brindisi*; ma questa non è l'unica possibilità. Il contesto può permetterci di ricostruire la lunghezza virtuale della strofa, e quello di *Lettera in forma di sonetto* di Alleva sembra suggerirci fortemente questa soluzione. Infatti, i primi dieci testi sono tutti di 14 versi, cosicché il lettore tende per inerzia a supporre una lunghezza uguale per le strofe successive. In queste l'occhio può restare ingannato, perché, sebbene presentino un numero minore di versi rispetto al sonetto canonico, quelli mancanti non sono mai più di uno o due. Per di più, data la lunghezza libera dei singoli versi, la differente durata delle strofe non è immediatamente riconoscibile nemmeno all'orecchio.

---

<sup>437</sup> Cfr. N. TONELLI, *Aspetti del sonetto contemporaneo*, cit., p. 48.

<sup>438</sup> *Ivi*, p. 51.

<sup>439</sup> *Ivi*, p. 48.

In definitiva, possiamo senz'altro intravedere un intento polemico, espresso chiaramente nella contrapposizione fra «le regole» dell'amore e della metrica, ma subdolamente insistito anche a livello metrico. Per quanto i sonetti di Brodskij siano liberi, i loro versi non sono quasi mai privi di organizzazione ritmica (con l'unica eccezione di *I clown distruggono il circo*, ma non è affatto certo che Brodskij lo intendesse come un sonetto). Negli altri componimenti abbiamo serie giambiche piuttosto uniformi, con un grado abbastanza alto di isometria fra i versi. Anche la tessitura sintattica suggerisce le scansioni del sonetto tradizionale.

Alleva, invece, sceglie versi assolutamente liberi senza rime né assonanze; nella poesia italiana il ritmo è meno percepibile, e il suo ruolo è svolto dalla lunghezza dei versi, che qui non presenta alcuna regolarità. Dal punto di vista sintattico i sonetti sono composti per lo più da frasi brevi, spesso coincidenti con un distico, a volte invece inarcate in *enjambements*, senza che sia riconoscibile una coincidenza fra la sintassi e le scansioni substrofiche del sonetto. Tutt'al più, un'allusione al sonetto canonico può essere riconosciuta nella tematica amorosa del componimento. Tale tematica sembrerebbe però derivare dalle prove sonettistiche novecentesche di un'altra poetessa che già abbiamo incontrato, Patrizia Valduga, più che dalla tradizione dantesca o petrarchesca. Pubblicati all'inizio degli anni Ottanta, giusto in tempo per influire sulla poetessa più giovane, i sonetti di Valduga sono un ottimo esempio di poesia amorosa femminile, appassionata, una poesia che necessita della rigida forma del sonetto per contenere i propri moti. Alleva, però, non riesce in questo intento, e il caos vince sull'ordine, così nei testi come nei sentimenti.

Concludiamo che per i sonetti di Alleva non si può parlare di un chiaro intento poetico che abbia necessità di suggerire la forma sonetto per manifestarsi, come accade nei sonetti di Brodskij e di Valduga. Nonostante l'intenzione autoriale, la lettera di Alleva non si realizza pienamente come sequenza di sonetti.

Più di recente un poeta russo notevolmente interessato ai sonetti è stato Genrich Sapgir. I suoi sonetti del ciclo *Sonety na rubaškach* [Sonetti sulle camicie] presentano variazioni molto interessanti della forma. Ad esempio, appare scritto in versi liberi il sonetto *I. Friz razrušennyj* [I. Fregio distrutto], composto da 15 versi (di cui uno, v. 3, è generato dall'a capo di un frammento di parola del v. 2: *otpe-/čatki* [orme]) divisi in

quattro gruppi di 5, 4, 3 e 3 versi. Lo schema delle rime è quello del sonetto canonico, se escludiamo la prima metà della parola *otpečatki*, *-otpe*, che si troverebbe in posizione di rima, mentre la sua terminazione rima regolarmente. La particolarità del testo consiste non solo nel fatto che i versi sono assolutamente liberi e di lunghezza irregolare, ma anche nella comparsa di parti di parole: *ličaem* al v. 1, *las'* al v. 11.

Il testo verrà completato, divenendo un regolare sonetto, nel componimento seguente: *II. Friz vosstanovlennyj* [Fregio ricostruito], dove le parti di parola che restavano incomprensibili nel testo precedente acquistano interezza. Il progetto, palese, del poeta è di presentare un residuo di sonetto – simile a un fregio antico reso semileggibile dal tempo – e poi la sua ‘ricostruzione archeologica’. Il secondo sonetto si rivela essere composto in regolari pentametri giambici con tutte terminazioni femminili (piane). Solo l’ultimo verso rimane invariato rispetto alla prima versione e interrompe il ritmo giambico, essendo un dimetro trocaico: *Net razgadki!* [Non c’è soluzione!]. Lo schema delle rime è parzialmente continuo: ABAB BABA CDA CDA.

Un altro sonetto di Sapgir, anzi senz’altro uno pseudo-sonetto, è creato da un (immaginario) ritaglio di giornale dell’epoca comunista di argomento economico. Il testo è diviso graficamente in due quartine e due terzine, ma alla fine di ogni stringa di testo si va a capo, preferibilmente a metà di una parola (su 14 versi solo 2 terminano con una parola completa, che comunque è una parola servile: *ona* [essa] al v. 2 e *to* [quello] al v. 4), senza alcun riguardo per il significato. Fra i versi (e persino fra l’ultimo verso delle quartine e il primo delle terzine, nel punto più delicato dello schema sonettistico) si creano dunque *enjambements* talmente forti da negare completamente l’assetto metrico contraffatto. Le parti di parola esposte in fine verso sono fra loro in rapporto di rima per l’occhio, il che permette di ricostruire una sorta di schema, comunque irregolare: AABB CDDC EEF GGF.

Infine, *Putevye vpečatlenija* [Impressioni di viaggio] è vicino al verso libero: è formato da 14 versi indivisi, i primi 8 dei quali non presentano alcun vincolo di rime, ma sono composti in giambi (prevalentemente pentametri, ma i vv. 2 e 5 sono esametri); l’ultimo sestetto è però regolarmente rimato aaBccD. Sembra dunque che il componimento, iniziato in maniera libera, ritrovi verso la fine la propria natura di sonetto.

### 3.4.4. Verso una nuova definizione del sonetto

La poesia del Novecento pone agli studiosi un problema inedito, che consiste nella necessità di trovare definizioni nuove per quelle forme metriche, o generi se si vuole, che nel passato erano chiaramente riconoscibili. Abbiamo visto come dalla sestina lirica siano derivate forme combinatorie di vario genere; ma se la precisione della sestina rende abbastanza facile evidenziare somiglianze e differenze, non è così per altri generi metrici. La canzone, il madrigale, il sonetto novecenteschi non sono identici ai loro prototipi canonici e hanno bisogno di descrizioni nuove.

Due critici italiani hanno proposto definizioni del sonetto novecentesco: Tonelli e Roggia. La prima ammette la possibilità di ampliare la definizione della forma sonetto (anzi di una «ipostasi sonettistica»)<sup>440</sup> in modo da potervi inglobare tutti gli esperimenti novecenteschi. Sarebbe sufficiente la presenza di un solo fattore distintivo fra quelli che descrivono il sonetto canonico (lo schema delle rime, l'omometria, la struttura retorica, il piano semantico, l'aspetto tipografico, o infine il titolo metrico «sonetto»), purché il componimento abbia al contempo una lunghezza «anche non espletata ma solo presupposta»<sup>441</sup> di 14 versi.

Roggia cerca di proporre un modello più aperto, affermando che il problema principale con cui deve confrontarsi un repertorio metrico novecentesco è il rapporto fra versificazione tradizionale e metrica libera, che «rende sfrangiati i margini di riconoscibilità dei generi»,<sup>442</sup> tanto che non è possibile formularne una definizione rigida. Per descrivere il sonetto novecentesco tenendo conto di questo problema, egli propone un elenco di cinque tratti formali pertinenti, ciascuno dei quali «ammette diversi livelli di approssimazione ad un valore ottimale»<sup>443</sup> e non è semplicemente presente o assente. Ecco i tratti formali considerati, presentati secondo una gerarchia:

- a) numero di versi (14 o 14 + x, in presenza di code);
- b) spaziatura o altro indicatore di discontinuità strofica (dopo 8 versi; eventualmente anche dopo 4 e dopo 11);

---

<sup>440</sup> N. TONELLI, *Aspetti del sonetto contemporaneo*, cit., p. 48.

<sup>441</sup> *Ibidem*.

<sup>442</sup> C. E. ROGGIA, *Il sonetto nel Novecento*, cit., p. 281.

<sup>443</sup> *Ibidem*.

- c) rapporti fonici tra i versi (lo schema rimico asseconda la divisione fronte-sirma; quartine a rime alternate o abbracciate; terzine secondo uno degli schemi fissati dalla tradizione);
- d) misura sillabica dei versi (il testo è omometrico; i versi sono endecasillabi);
- e) titolo (titolo metrico).<sup>444</sup>

Il critico propone anche di distinguere, per i testi novecenteschi, i sonetti dai «parasonetti» e dai «criptosonetti». L'ultimo termine non è nuovo per la critica, e si riferisce solitamente a testi che nascondono in qualche modo le loro caratteristiche di sonetto: ad esempio, spostando gli elementi substrofici o invertendone l'ordine, celando le rime all'interno dei versi o sostituendole con rime per l'occhio o rime identiche, oppure ancora accennando alla forma sonetto solamente nella scansione sintattica del discorso fra i versi. Non è invece ben chiaro quali siano le caratteristiche dei «parasonetti», dei quali non sappiamo altro se non che dovrebbero trovarsi, all'interno del «*continuum* formale»<sup>445</sup> delle possibilità sonettistiche, in qualche spazio intermedio fra i sonetti canonici e i criptosonetti.

Rimane il fatto che per alcuni testi novecenteschi le regole si riducono effettivamente all'osso: quattordici versi e titolo metrico. Essi possono essere definiti sonetti secondo i criteri di Roggia, ma solo perché tali criteri sono abbastanza laschi da ammettere nel *corpus* quasi qualunque tipo di componimento. È necessario un criterio ulteriore, che dia conto non solo degli aspetti formali del singolo componimento, ma anche dell'intenzione autoriale e della ricezione da parte del lettore.

Fedotov ha dimostrato che entro il corpus brodskiano dei sonetti sciolti (variamente avvicinabili a quelli che nella tradizione novecentesca italiana vengono definiti «criptosonetti» quanto a scansione ritmica e sintattica) i singoli testi si motivano reciprocamente. Ciascuno di essi, preso singolarmente, può apparire una semplice sequenza di versi, la cui quantità (14) non sembra necessaria; tuttavia, presi nel loro complesso, forniscono l'uno all'altro le qualità mancanti. Possiamo affermare che le caratteristiche necessarie a garantire la realtà del sonetto vengono raggiunte nell'insieme dei testi del *corpus*.

---

<sup>444</sup> *Ibidem*.

<sup>445</sup> *Ivi*, p. 284.

Potremmo proporre anche un'altra interpretazione, connessa a quella di Fedotov: i sonetti sciolti, para- e criptosonetti, sono comunque sonetti perché i loro autori vogliono che vengano letti come tali. L'intenzione autoriale si realizza attraverso il titolo metrico dato al componimento, il quale deve fornire al lettore un segnale forte, in grado di stimolare la sua capacità di decodificazione. Se poi i componimenti sono più di uno, non è nemmeno necessario che ciascuno di essi porti il titolo di «sonetto», dal momento che il lettore può riconoscere ogni testo successivo in base alla sua abitudine di lettura. In questo modo, il poeta si sforza di comunicare al suo lettore che il componimento che ha davanti va letto *come se fosse* a tutti gli effetti un sonetto. In altre parole, secondo il poeta esso va interpretato alla luce dei sonetti canonici e di tutta quanta la tradizione sonettistica. Le caratteristiche formali del testo, a questo punto, possono differire anche di molto da quelle canoniche; il lettore dovrà compiere uno sforzo interpretativo per ricostruire o rilocalizzare correttamente i tratti mancanti o dislocati.

Questa operazione di ricostruzione del sonetto novecentesco è spesso facilitata dalla sua tendenza a collocarsi in serie. L'aggregazione di più sonetti è infatti tipica non solo delle forme ipercodificate, ma di quelle nominalistiche: si veda, oltre a quella di Brodskij, l'opera di Balestrini. In questi casi il singolo componimento non presenta caratteristiche sufficienti per essere ritenuto sicuramente un sonetto, ma i componimenti contigui forniscono la giustificazione mancante. La costanza di scelte stilistiche rende possibile interpretare ogni testo non già come forma unica di espressione del sentimento poetico, bensì come elemento di un gruppo con determinate norme fisse; analoghe, sebbene non identiche, a quelle del sonetto canonico.



## Conclusioni

L'esame del sonetto italiano e russo è stato condotto con i metodi della poetica storica e dello strutturalismo rivisitato. La ricostruzione delle origini e dell'evoluzione della forma sonetto ha permesso di evidenziarne i tratti metrico-formali salienti, utili per il confronto con il verso libero novecentesco, e di formulare infine una definizione del sonetto del Novecento. Esso si è rivelato essere definito non più solo da costanti metriche rigidamente formalizzate, ma anche e soprattutto dal contesto, cioè dall'intenzione autoriale e dalla ricezione del lettore. Da quest'ultimo punto di vista è di fondamentale importanza la tendenza del sonetto a collocarsi in serie, poiché la riproposizione in diversi testi di determinati tratti metrici e tematici facilita la loro identificazione da parte del lettore.

Il costante raffronto di due culture letterarie ha messo in luce le differenze, ma soprattutto le somiglianze nell'evoluzione del sonetto, nelle caratteristiche e nelle conseguenze della sua interazione con il verso libero novecentesco. I medesimi fenomeni si sono manifestati infatti sia nella letteratura italiana, sia in quella russa, in una stessa epoca storica compresa fra gli ultimi decenni dell'Ottocento e i primi anni del Duemila. La specificità del periodo è data dal complesso equilibrio fra caos e ordine, fra forza centrifuga della storia e della poesia novecentesca (espressa, nelle forme poetiche, dal verso libero) e forza centripeta della parola poetica (espressa dalla versificazione tradizionale, rappresentata nel nostro caso dal sonetto). Quest'ultima è tesa a rendere comprensibile ed esprimibile la nuova realtà storica e individuale.

Nel Novecento al sistema metrico tradizionale si affianca e si contrappone il nuovo sistema metrico versoliberista. Le forme ibride, generate dall'interazione fra tali sistemi, possono essere ricondotte sostanzialmente a due opzioni: ipercodificazione e nominalismo metrico.

Il primo fenomeno si verifica quando, per resistere alla tentazione del caos introdotta nella versificazione dal versoliberismo, il sonetto tende a irrigidire le proprie forme. Si producono così sequenze di sonetti strutturate secondo precise regole, o sonetti che assumono, oltre alle norme metriche di questa forma, altre norme desunte da una diversa forma metrica fissa come la sestina lirica o il *triolet*.

Il secondo fenomeno si manifesta nel caso della mancata corrispondenza fra il titolo metrico del componimento e la sua effettiva forma metrica. Data l'importanza del titolo per la ricezione di un'opera, l'espedito del nominalismo può modificare radicalmente la lettura del componimento. In particolare, l'uso del titolo «sonetto» per componimenti in versi liberi può tendere ad almeno due scopi divergenti. Può trattarsi di un'ironica sfida al lettore, nella convinzione che le forme metriche della tradizione non possano più esistere se non in forma allusiva e svuotata di significato: è il caso di Porta e Alleva. Oppure il poeta può tentare, attraverso il titolo metrico, di suggerire una modalità di lettura che tenga conto della plurisecolare tradizione sonettistica: è il caso di Brodskij e Balestrini. Grazie al titolo metrico i loro componimenti acquistano una possibilità di lettura più profonda e differente rispetto a quella che verrebbe praticata se il testo venisse privato del titolo.

In entrambe queste tendenze del sonetto novecentesco la versificazione tradizionale appare come una possibile alternativa al verso libero, con il quale si può anche intrecciare. Ciò avviene esplicitamente nel nominalismo metrico e, in maniera più sottile, nell'ipercodificazione: non sempre le forme ipercodificate sono metricamente canoniche.

È opinione diffusa che con l'avvento del verso libero le forme metriche tradizionali siano entrate in crisi e siano destinate a scomparire dal panorama poetico. Le analisi condotte sulla frequenza e sulla tipologia delle forme metriche tradizionali sopravvissute nel Novecento italiano e russo contraddicono tale illusione. In particolare, il sonetto è ampiamente presente e non accenna a ridimensionarsi. Per la seconda metà del Novecento si è, anzi, parlato di un fenomeno di «neometricismo» per indicare la tendenza al recupero, non più ironico ma serio, della metrica tradizionale.

Imponendosi prima come alternativa ai metri tradizionali e poi come protagonista della cultura poetica novecentesca, il verso libero non ha dunque soppiantato i generi metrici tradizionali. Si potrebbe persino affermare che la sua comparsa abbia giovato al sonetto. Esso è diventato il simbolo della poesia pre-versoliberista proprio in seguito all'avvento del versoliberismo. Se nei secoli precedenti al Novecento la pratica del sonetto non aveva un significato diverso dalla pratica di altre forme metriche, nel nuovo contesto l'uso del sonetto assume il valore di una resistenza della parola poetica, di una opposizione alla tentazione del caos.

Dall'analisi dei fenomeni generati dall'interazione fra verso libero e sonetto possiamo concludere che, piuttosto che di un neometricismo, si può forse parlare di una convergenza del sistema metrico versoliberista con quello tradizionale. Dopo un secolo di convivenza parallela, nelle letterature europee, di due sistemi metrici distinti, oggi forse sta avvenendo una loro integrazione. Senza pretendere di formulare giudizi definitivi sull'epoca presente, ancora incompiuta e in divenire, ci limiteremo a supporre che il sistema poetico europeo stia raggiungendo una nuova fase di unità e di equilibrio.

In Italia il processo è iniziato nell'ultimo decennio dell'Ottocento con l'affermazione rapida e generalizzata (sebbene non priva di oppositori) del verso libero, e oggi appare quasi concluso. Le forme ipercodificate e quelle nominalistiche manifestano la compenetrazione di metrica tradizionale e verso libero, dimostrando che la sintesi fra i due sistemi metrici si è ormai compiuta.

In Russia, dove l'introduzione del verso libero, incominciata con vivacità in epoca simbolista, è stata poi travagliata a causa dell'opposizione a esso del regime sovietico, il processo è stato ritardato; tuttavia, come nelle altre fasi della sua storia culturale, il recupero rispetto alla cultura europea procede rapidamente. Dagli anni Settanta, dopo il cosiddetto «disgelo» politico (*otтеpel'*), i poeti hanno iniziato a sperimentare il verso libero. Anche per la cultura letteraria russa si può pertanto supporre un prossimo ricongiungimento delle istanze tradizionaliste e versoliberiste.

L'analisi dell'interazione fra le forme del sonetto e le forme del verso libero ci spinge a formulare un'ipotesi. Le forme ipercodificate e nominalistiche testimoniano di un rinnovato bisogno della forma chiusa, la quale assume alcuni tratti del sonetto canonico e altri desunti dal verso libero. Viene a crearsi così una sintesi di due sistemi metrici: quello tradizionale e quello versoliberista. Possiamo ipotizzare che sia giunta una nuova epoca di sincretismo, in cui questi due sistemi ora non sono più divisibili e opponibili fra loro. Il sistema metrico complessivo del quale fa parte sia la metrica tradizionale, sia la nuova metrica versoliberista, non può essere identificato né con la prima né con la seconda. Alcune sue caratteristiche possono essere ricondotte ai fenomeni da noi individuati per il sonetto novecentesco; altre ancora si riveleranno nel futuro.



# Bibliografia

## 1. Testi primari

### 1.1. Testi in lingua russa

BLOK ALEKSANDR, *Izbrannoe. Stichotvorenija i poëmy* [Opere scelte. Poesie e poemi], Moskovskij rabočij, Moskva 1973.

BRODSKIJ IOSIF, *Maloe sobranie sočinenij* [Piccola raccolta di opere], Azbuka-klassika, Sankt-Peterburg 2010.

ČILUGAJ ŠAMIL', *Šekspir – Maršak. Venok sonetov 66* [Shakespeare – Maršak. Corona di sonetti 66], web: [http://chillugy.narod.ru/Collections/Shakespeare\\_Marshak\\_Sonnet\\_66.html](http://chillugy.narod.ru/Collections/Shakespeare_Marshak_Sonnet_66.html). Consultazione del 7 marzo 2015.

IVANOV VJAČESLAV, *Stichotvorenija i poëmy* [Poesie e poemi], introduzione di Sergej Sergeevič Averincev, a cura di R. E. Pomirčij, Sovetskij pisatel', Leningrad 1976.

ID., *Ave Roma. Rimskie sonety* [Ave Roma. Sonetti romani], a cura di Andrej Šiškin, Kalamos, Sankt-Peterburg 2011.

MANDEL'STAM OSIP, *Lirika* [Lirica], Charvest, Minsk 1998.

*Poëzija Serebrjanogo veka* [Poesia del Secolo d'argento], a cura di Boris S. Akimov, Èksmo, Moskva 2007.

*Russkaja lirika XIX veka* [Lirica russa del XIX secolo], a cura di Vladimir Nikolaevič Orlov, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1981.

*Russkij sonet* [Sonetto russo], a cura di T. Ju. Dubrovina, Paritet, Sankt-Peterburg 2012.

*Russkij sonet. XVIII – načalo XX veka* [Sonetto russo. XVIII – inizio del XX secolo], a cura di Vladimír Sergeevič Sovalin, Moskovskij rabočij, Moskva 1983.

*Russkij sonet. Sonety russkich poëtov XVIII – načala XX veka* [Sonetto russo. I sonetti dei poeti russi dal XVIII all'inizio del XX secolo], a cura di Boris Romanov, Sovetskaja Rossiya, Moskva 1983.

- Sonet Serebrjanogo veka* [Sonetto del secolo d'argento], a cura di Ljudmila M. Mart'janova, 2 voll., Centrpoligraf, Moskva 2005.
- Sonet serebrjanogo veka. Russkij sonet konca XIX – načala XX veka* [Sonetto del secolo d'argento. Il sonetto russo della fine del XIX – inizio del XX secolo], a cura di Oleg Ivanovič Fedotov, Pravda, Moskva 1990.
- Sonety Šekspira. Antologija sovremennyh perevodov* [Sonetti di Shakespeare. Antologia delle traduzioni contemporanee], a cura di Vadim Nikolaev e Aleksandr Šarakšanè, Azbuka-klassika, Sankt-Peterburg 2005.
- Tri veka russkoj poëzii* [Tre secoli di poesia russa], a cura di Nikolaj V. Bannikov, Prosveščenie, Moskva 1979.
- VOZNESENSKIJ ANDREJ A., *Aksioma samoiska* [Assioma della ricerca di sé], IKPA, Moskva 1990.
- ID., *Sobranie sočinenij v trech tomach* [Raccolta delle opere in tre volumi], Chudožestvennaja literatura, Moskva 1984.

## 1.2. Testi in altre lingue

- ALLEVA ANNELISA, *Lettera in forma di sonetto*, Il Labirinto, Roma 1998.
- BALESTRINI NANNI, *Ipocalisse. 49 sonetti. Provenza 1980-1983*, Libri Scheiwiller, Milano 1986.
- ID., *Tape mark 1*, in “Almanacco letterario Bompiani” (1962), web: <http://gamm.org/wp-content/uploads/2007/02/nanni-balestrini.-tape-mark-I.pdf>. Consultazione del 13 novembre 2015.
- BAUDELAIRE CHARLES, *I fiori del male*, con testo originale a fronte, traduzione e cura di Antonio Prete, Feltrinelli, Milano 2003.
- CACCIATORE EDOARDO, *Lo specchio e la trottola*, Vallecchi, Firenze 1960.
- CAPUANA LUIGI, *Semiritmi*, a cura di Enrico Ghidetti, Guida, Napoli 1972.
- CARDUCCI GIOSUÈ, *Notte di maggio*, in “Domenica del Fracassa”, 17 maggio 1885, ora in PIETRO PAOLO TROMPEO, *Commento a Notte di maggio*, in G. CARDUCCI, *Rime nuove*, a cura di Pietro Paolo Trompeo e Giambattista Salinari, Zanichelli, Bologna 1961.

- ID., *Rime nuove*, a cura di Pietro Paolo Trompeo e Giambattista Salinari, Zanichelli, Bologna 1961.
- FRASCA GABRIELE, *Rame*, Corpo 10, Milano 1984.
- GETTO GIOVANNI, SANGUINETI EDOARDO (a cura di), *Il Sonetto. Cinquecento sonetti dal Duecento al Novecento*, Mursia, Milano 1957.
- GOVONI CORRADO, *Armonia in grigio et in silenzio*, Lumachi, Firenze 1903.
- ID., *Fuochi d'artificio*, Ganguzza Lajosa, Palermo 1905.
- ID., *Gli aborti*, Taddei-Soati, Ferrara 1907.
- ID., *Le fiale*, Garzanti, Milano 1948.
- LEOPARDI GIACOMO, «*Entro dipinta gabbia*». *Tutti gli scritti inediti, rari e editi 1809-1810 di Giacomo Leopardi*, a cura di Maria Corti, Bompiani, Milano 1972.
- LUCINI GIAN PIETRO, *Il libro delle Figurazioni Ideali*, a cura di Manuela Manfredini, Salerno Editrice, Roma 2005.
- ID., *Il libro delle Immagini Terrene*, Casa editrice Galli di Baldini, Castoldi & C., Milano MDCCCXCVIII (1898).
- PETRARCA FRANCESCO, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Mondadori, Milano 1996.
- PORTA ANTONIO, *Cara. Poesie 1965-1968*, Feltrinelli, Milano 1969.
- RABONI GIOVANNI, *Quare tristis*, Mondadori, Milano 1998.
- SABA UMBERTO, *Il canzoniere*, Letteratura italiana Einaudi, web: <http://mcozzapoesie.altervista.org/joomla/pdf/Saba.pdf>, consultazione del 13 settembre 2015.
- SANGUINETI EDOARDO, *Sonetto vicentino*, in "Poetiche", n. 1 (2010), p. 27.
- ID., *Stracciafoglio. Poesie 1977-1979*, Feltrinelli, Milano 1980.
- SOCRATE MARIO, *Il punto di vista*, Garzanti, Milano 1985.
- UNGARETTI GIUSEPPE, *La Terra Promessa. Frammenti*, con l'apparato critico delle varianti e uno studio di Leone Piccioni, Mondadori, Milano 1950.
- WHITMAN WALT, *Leaves of Grass*, David McKay, Philadelphia 1891-92. Traduzione italiana: ID., *Foglie d'erba*, traduzione di Luigi Gamberale, R. Sandron, Palermo 1907 (edizione riveduta *ibidem*, 1932).
- ZANZOTTO ANDREA, *Il Galateo in Bosco*, prefazione di Gianfranco Contini, Mondadori, Milano 1978.

## 2. Testi secondari

### 2.1. Manuali e storie della letteratura

#### 2.1.1. Testi in lingua russa

BAEVSKIJ VADIM S., *Istorija russkoj poëzii 1730-1980* [Storia della poesia russa 1730-1980], URSS, Moskva 2004.

FEDOTOV OLEG I., *Osnovy russkogo stichosloženija. Teoria i istorija russkogo sticha* [Fondamenti della versificazione russa. Teoria e storia del verso russo], 2 voll., Flinta: Nauka, Moskva 2002.

GASPAROV MICHAEL L., *Očerki istorii russkogo sticha. Metrika, ritmika, rifma, strofika* [Appunti di storia del verso russo. Metrica, ritmica, rima, strofica], Nauka, Moskva 1984.

ID., *Russkie stichi 1890-ch – 1925-ch godov v kommentarijach* [Versi russi degli anni 1890-1925 commentati], web: [http://philologos.narod.ru/mlgaspar/gasp\\_rverse.htm](http://philologos.narod.ru/mlgaspar/gasp_rverse.htm). Consultazione del 12 novembre 2013.

ID., *Russkij stich načala XX veka v kommentarijach* [Il verso russo dell'inizio del XX secolo commentato], Fortuna Limited, Moskva 2001.

LICHAČEV DMITRIJ S., MAKOGONENKO GEORGIJ P. (a cura di), *Istorija russkoj literatury* [Storia della letteratura russa], vol. 1, *Drevnerusskaja literatura. Literatura XVIII veka* [Letteratura antica russa. Letteratura del XVIII secolo], Nauka, Leningrad 1980.

#### 2.1.2. Testi in altre lingue

BRIOSCHI FRANCO, DI GIROLAMO COSTANZO, *Elementi di teoria letteraria*, Principato, Milano 1984.

CUCCHI MAURIZIO, *Dizionario della poesia italiana. I poeti di ogni tempo, la metrica, i gruppi e le tendenze*, Mondadori, Milano 1983.

- ELWERT WILHELM THEODOR, *Italienische Metrik*, Hueber, München 1968. Traduzione italiana: ID., *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Felice Le Monnier, Firenze 1973.
- ESPOSITO EDOARDO, *Dizionario di metrica*, in MAURIZIO CUCCHI, *Dizionario della poesia italiana. I poeti di ogni tempo, la metrica, i gruppi e le tendenze*, Mondadori, Milano 1983, pp. 373-396.
- Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 1985.
- LO GATTO ETTORE, *Storia della letteratura russa*, Milano, RCS Libri, 2000.
- PICCHIO RICCARDO, *Letteratura della Slavia ortodossa (IX-XVIII sec.)*, Edizioni Dedalo, Bari 1991.
- PRADA MASSIMO, *Scrittura e comunicazione. Vol. I. Comunicazione – testo – varietà di lingua*, LED, Milano 2003.
- Storia della civiltà letteraria russa*, diretta da Michele Colucci e Riccardo Picchio, UTET, Torino 1997.
- Storia della Letteratura Italiana*, a cura di Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Garzanti, Milano 1987.
- Storia della letteratura italiana*, a cura di Enrico Malato, Salerno editrice, Roma 1996-2003.
- Storia della letteratura russa*, a cura di Efim Etkind, Georges Nivat, Il'ja Serman, Vittorio Strada, Einaudi, Torino 1989.

## 2.2. Saggi critici

### 2.2.1. Testi in lingua russa

- ANDREEV MICHAEL L., ŠAJTANOV IGOR' O. e altri, *Obsuždenie doklada M. Andreeva «Sravnitel'nyj metod v kontekste istoričeskoj poëtiki»* [Discussione della relazione di M. Andreev «Il metodo comparatistico nel contesto della poetica storica»], in “Voprosy literatury”, n. 4 (luglio – agosto 2011), pp. 235-251.
- AVTONOMOVA NATALIJA S., *Otkrytaja struktura: Jakobson–Bachtin–Lotman–Gasparov* [Struttura aperta: Jakobson–Bachtin–Lotman–Gasparov], ROSSPÈN, Moskva 2008.

- BACHTIN MICHAÏL M., *Otvét na vopros redakcii «Novogo mira»*, in IDEM, *Sobranie sočinenij*, v. 6, Russkie slovari. Jazyki slavjanskoj kul'tury, Moskva 2002, pp. 455-456. Traduzione italiana: ID., *Risposta ad una domanda della redazione del «Novyj mir»*, in D'ARCO SILVIO AVALLE (a cura di), *La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo*, Einaudi, Torino 1980, pp. 193-200.
- ID., *Priloženie. Iz lekcij po istorii russkoj literatury. Vjačeslav Ivanov*, in ID., *Èstetika slovesnogo tvorčestva*, Ripol Klassik, Moskva 1979, pp. 374-383. Traduzione italiana: ID., *Appendice. Dalle lezioni di storia della letteratura russa. Vjačeslav Ivanov*, in ID., *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di Clara Strada Janovič, Einaudi, Torino 1988, pp. 388-398.
- ID., *Problema rečevych žanrov*, in ID., *Èstetika slovesnogo tvorčestva*, Iskusstvo, Moskva 1979, pp. 237-280. Traduzione italiana: *Il problema dei generi del discorso*, in *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Einaudi, Torino 1988, pp. 245-290.
- BERDNIKOV LEV I., *Kto že byl avtorom pervogo russkogo soneta?* [Chi fu dunque l'autore del primo sonetto russo?], in “Novyj bereg”, n. 36 (2012), web: <http://magazines.russ.ru/bereg/2012/36/b14-pr.html>. Consultazione del 17 aprile 2013.
- ID., *Sčastlivyj Feniks. Očerki o russkom sonete i knižnoj kul'ture XVIII—načala XIX veka* [La Fenice felice. Appunti sul sonetto russo e sulla cultura libresco del XVIII—inizio XIX secoli], Akademičeskij proekt, Sankt-Peterburg 1997.
- ID., *Vozroždënnij Feniks* [La Fenice risorta], in “Novyj bereg”, n. 44 (2014), web: <http://magazines.russ.ru/bereg/2014/44/15b.html>. Consultazione dell'8 giugno 2015.
- BROJTMAN SAMSON N., *Nasledie M. M. Bachtina i istoričeskaja poëtika* [L'eredità di M. M. Bachtin e la poetica storica], in “Dialog. Karnaval. Chronotop”, n. 4 (25) (1998), pp. 14-32.
- ČERNEC LILIJ V., *O poëtike istoričeskoj i teoretičeskoj (A. N. Veselovskij i A. A. Potebnja)* [Sulla poetica storica e teorica (A. N. Veselovskij e A. A. Potebnja)], in “Dialog. Karnaval. Chronotop”, n. 4 (25) (1998), pp. 45-52.
- DARVIN MICHAÏL N., *Eščë raz o «nedostroennom zdanii» istoričeskoj poëtiki A. N. Veselovskogo* [Ancora una volta sull'«edificio incompiuto» della poetica storica di

- A. N. Veselovskij], in “Novyj filologičeskij vestnik”, n. 1, 6 (2008). Web: [http://ifi.rsuh.ru/vestnik\\_2008\\_1\\_34.html](http://ifi.rsuh.ru/vestnik_2008_1_34.html). Consultazione del 2 agosto 2015.
- FEDOTOV OLEG I., *Sonet* [Sonetto], RGGU, Mosvka 2011.
- GRINCER PAVEL A. (a cura di), *Istoričeskaja poëtika* [Poetica storica], Nasledie, Moskva 1994.
- GROSSMAN LEONID, *Oneginskaja strofa* [La strofa dell’*Onegin*], Prideaux Press, Letchworth Herts (England) 1977 (1924).
- LOTMAN JURIJ M., *Analiz poëtičeskogo teksta* [Analisi del testo poetico], in ID., *O poëtach i poëzii* [Sui poeti e la poesia], Iskusstvo, Sankt-Peterburg 2011, pp. 17-252.
- ID., *Zimnie zametki o letnich školach* [Appunti invernali sulle scuole estive], in Ju. M. Lotman i moskovsko-tartuskaja semiotičeskaja škola [Ju. M. Lotman e la scuola semiotica di Mosca-Tartu], Gnozis, Moskva 1994, pp. 295-298.
- KOZLOV VLADIMIR, *Ispol’zovat’ pri pročtenii. O žanrovom analize liričeskogo proizvedenija* [Usare nella lettura. Sull’analisi di genere del componimento lirico], in “Voprosy literatury”, n. 1 (gennaio-febbraio 2011), pp. 208-237.
- MAJAKOVSKIJ VLADIMIR, *Kak delat’ stichi*, in IDEM, *Polnoe sobranie sočinenij v 13 tomach*, v. 12, *Stat’i, zametki i vystuplenija 1917-1930*, pp. 81-117. Traduzione italiana: ID., *Come far versi*, traduzione di Ignazio Ambrogio e Giovanni Crino, prefazione di Franco Cordelli, Editori Riuniti, Roma 1961.
- MELETINSKIJ ELEAZAR M., *Vvedenie v istoričeskiju poëtiku èposa i romana*, Nauka, Moskva 1986. Traduzione italiana: ID., *Introduzione alla poetica storica dell’epos e del romanzo*, traduzione di Chiara Paniccia, con una introduzione di Cesare Segre, Il Mulino, Bologna 1993.
- ID., *Istoričeskaja poëtika novelly*, Nauka, Moskva 1990. Traduzione italiana: ID., *Poetica storica della novella*, a cura di Massimo Bonafin, traduzione di Laura Sestri, eum, Macerata 2014.
- ID., *Dostoevskij v svete istoričeskij poëtiki. Kak sdelany «Brat’ja Karamazovy»* [Dostoevskij alla luce della poetica storica. Come sono fatti i *Fratelli Karamazov*], RGGU, Moskva 1996.
- ORLICKIJ JURIJ B., *Stich i proza v russskoj literature* [Verso e prosa nella letteratura russa], RGGU, Moskva 2002.

- OSTANKOVIČ ANATOLIJ V., *Garmonizirujuščaja rol' proporzii zolotogo sečenija v sonete* [Il ruolo armonizzante della proporzione della sezione aurea nel sonetto], in "Znanie. Ponimanie. Umenie", n. 3 (2008), pp. 156-160.
- PLUNGJAN VLADIMIR A., *Toničeskij stich Vjačeslava Ivanova: k postanovke problemy* [Il verso tonico di Vjačeslav Ivanov: per l'impostazione del problema], in KONSTANTIN JU. LAPPO-DANILEVSKIJ, ANDREJ B. ŠIŠKIN (a cura di), *Vjač. Ivanov: Issledovanija i materialy* [Vjačeslav Ivanov: studi e materiali], vyp. 1, Puškinskij dom, Sankt-Peterburg 2010, pp. 291-309.
- RUBLEVA SVETLANA, *Sonet – mir v miniatjure* [Il sonetto, universo in miniatura], in ID., *Teorija literaturnych žanrov* [Teoria dei generi letterari], Centr distancionnogo obrazovanija MGUP, 2001: <http://www.hi-edu.ru/e-books/TeorLitGenres/tlj010.htm>, consultazione del 5 maggio 2015.
- ŠAJTANOV IGOR' O., *Komparativistika i/ili poëtika. Anglijskie sjužety glazami istoričeskoj poëtiki* [Comparatistica e/o poetica. Soggetti inglesi visti attraverso la poetica storica], RGGU, Moskva 2010.
- ID., *V žanre posleslovija* [Nel genere della postfazione], in "Voprosy literatury", n. 3 (maggio – giugno 2012), pp. 370-377.
- ŠIŠKIN ANDREJ B., *Vjač. Ivanov i sonet serebrjanogo veka* [Vjač. Ivanov e il sonetto del secolo d'argento], in "Europa Orientalis", n. 18, 2 (1999), pp. 221-270.
- SLAVECKIJ VLADIMIR, *Russkaja poëzija 80-90-ch godov XX veka (tendencii, razvitie, poëtika). Čast' 5. «Semejnyj sonet i cholostjackij verlibr» (vozvraščenie ljubovnoj temy v poëziju)* [Poesia russa degli anni Ottanta-Novanta del XX secolo (tendenze, evoluzione, poetica). Parte 5. «Sonetto da famiglia e verso libero da scapoli» (ritorno del tema amoroso in poesia)], in "Žurnal literaturnoj kritiki i slovesnosti", n. 7 (luglio 2005), web: <http://www.uglitskih.ru/critycs/slavetskii%205.shtml>, consultazione del 28 ottobre 2014.
- STEPANOV EVGENIJ, *Sonet kak novaja avangardnaja forma* [Il sonetto come nuova forma d'avanguardia], in "Deti Ra", n. 11, 73 (2010), web: <http://magazines.russ.ru/ra/2010/11/st33.html>. Consultazione del 17 febbraio 2014.
- STOJNIČ MILA, *Povest' o Svetomire careviče: popytka opredelenija žanra* [Racconto dello carevič Svetomir: tentativo di definizione di un genere], in FAUSTO MALCOVATI (a cura di), *Cultura e memoria. Atti del terzo Simposio Internazionale*

- dedicato a Vjačeslav Ivanov*, 2 voll., La Nuova Italia, Firenze 1988, vol. II, pp. 155-161.
- TAMARČENKO NATAN D., *M. M. Bachtin i A. N. Veselovskij (Metodologija istoričeskoj poèтики)* [M. M. Bachtin e A. N. Veselovskij (Medologia della poetica storica)], in “Dialog. Karnaval. Chronotop”, n. 4 (25) (1998), pp. 33-44.
- TARANOVSKIJ KIRILL, *Formy obščeslavjanskogo i cerkovnoslavjanskogo sticha v drevnerusskoj literature XI-XIII vv.* [Forme del verso slavo comune e del verso slavo ecclesiastico nella letteratura russa antica dei secoli XI-XIII], in ID., *O poèzii i poètike* [Sulla poesia e la poetica], Jazyki russkoj kul’tury, Moskva 2000, pp. 257-273.
- TOLYSBAEVA ŽANNA Ž., *Istorija razvitija soneta. koncepcija žanra soneta* [Storia dello sviluppo del sonetto. Concetto del genere del sonetto], in ID., *Sonet v poèzii Kazachstana konca XX – načala XXI vv.* [Il sonetto nella poesia del Kazakistan tra la fine del XX e l’inizio del XXI sec.], Aktauskiy gosudarstvennyj Universitet imeni Š. Esenova, Aktau 2008, pp. 5-13.
- TYNJANOV JURIJ N., *Problema stichotvornogo jazyka*, URSS, Moskva 2010 (1924). Traduzione italiana: ID., *Il problema del linguaggio poetico*, traduzione di Giovanni Giudici e Ljudmila Kortikova, Il Saggiatore, Milano 1968.
- VENCLOVA TOMAS, *O mifotvorčestve Vjačeslava Ivanova: «Povest’ o Svetomire careviče»* [Sull’opera mitopoietica di Vjačeslav Ivanov: «Racconto dello carevič Svetomir»], in FAUSTO MALCOVATI (a cura di), *Cultura e memoria. Atti del terzo Simposio Internazionale dedicato a Vjačeslav Ivanov*, 2 voll., La Nuova Italia, Firenze 1988, vol. II, pp. 27-43.
- VESELOVSKIJ ALEKSANDR N., *Istoričeskaja poètika*, a cura di Viktor Maksimovič Žirmunskij, Chudožestvennaja literatura, Leningrad 1940. Traduzione italiana: ID., *Poetica storica*, prefazione di D’Arco Silvio Avalle, traduzione e note di Claudia Giustini, edizioni e/o, Roma 1981.
- ID., *Izbrannoe: Istoričeskaja poètika* [Opere scelte: poetica storica], a cura di Igor’ O. Šajtanov, ROSSPÈN, Moskva 2006.
- ZYRJANOV OLEG, *Suščestvuet li russkij sonet? Sud’ba liričeskogo žanra skvoz’ prizmu ètnopoèтики* [Esiste il sonetto russo? Il destino del genere lirico nel prisma dell’etnopoetica], in “Voprosy literatury”, n. 3 (maggio – giugno 2012), pp. 300-325.

### 2.2.2. Testi in altre lingue

- ANTONELLI ROBERTO, *L'«invenzione» del sonetto*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquanta anni dalla sua laurea*, 4 voll., v. I, Modena 1989, pp. 35-75.
- APRILE GUGLIELMO, *Il 'Sonetto capovolto' di Nino Oxilia e la crisi primo-novecentesca delle forme metriche tradizionali*, in “Studi e problemi di critica testuale”, n. 69 (2004), pp. 137-148.
- BACHTIN MICHAEL M., *Problemi di teoria e storia del romanzo*, traduzione di Stefania Sini, in “L'immagine riflessa. Testi, società, culture”, N.S: XXIII, n. 1-2 (2014), pp. 161-168.
- BAGNI PAOLO, *Genere*, La Nuova Italia, Firenze 1997.
- BELTRAMI PIETRO G., *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna 1994.
- BENZI ELISA, BENZONI PIETRO, COLUSSI DAVIDE, MAGRO FABIO, ROGGIA CARLO ENRICO, ROMANINI FABIO, *Morfologia del sonetto novecentesco: repertorio metrico e analisi storica*, Olschki, Firenze, in preparazione.
- BERTONI ALBERTO, *Dai simbolisti al Novecento. Le origini del verso libero italiano*, il Mulino, Bologna 1995.
- BIADENE LEANDRO, *Morfologia del sonetto nei secoli XIII e XIV*, in R. CREMANTE E M. PAZZAGLIA (a cura di), *La metrica*, Il Mulino, Bologna 1972, pp. 291-299.
- BONAFIN MASSIMO, Nota introduttiva a *Poetica storica della novella* di Eleazar Meletinskij, a cura di M. Bonafin, traduzione di L. Sestri, eum, Macerata 2014, pp. I-XXII.
- BORDIN MICHELE, *Il sonetto in bosco. Connessioni testuali, metrica, stile nell'Ipersonetto di Zanzotto*, in “Quaderni veneti”, n. 18 (dicembre 1993), pp. 95-178.
- CAMBONI MARIA CLOTILDE, *Il sonetto delle origini e le «Glosse metriche» di Francesco da Barberino*, in “Studi di filologia italiana”, n. 66 (2008), pp. 13-34.
- CAPOVILLA GUIDO, *Materiali per la morfologia e la storia del madrigale 'antico', dal Ms. Vaticano Rossi 215 al Novecento*, in “Metrica”, n. 3 (1982), pp. 159-252.

- CAPOVILLA GUIDO, *Occasioni arcaizzanti della forma poetica italiana fra Otto e Novecento: il ripristino della ballata antica da Tommaseo a Saba*, in “Metrica”, n. 1 (1978), pp. 95-145.
- CAPUANA LUIGI, *Gli ismi contemporanei: Verismo, Simbolismo, Idealismo, Cosmopolitismo ed altri saggi di critica letteraria ed artistica*, a cura di Giorgio Luti, Fratelli Fabbri Editori, Milano 1973.
- CARMINATI CINZIA, *Introduzione a Federigo Meninini, Il ritratto del sonetto e della canzone*, 2 voll., a cura di C. Carminati, vol. 1, Argo, Lecce 2002, pp. XI-LXXXI.
- CAZZOLA PIERO, *L'idea di Roma nei Rimskie sonety di Vjačeslav Ivanov (con richiami a Gogol' e a Herzen)*, in FAUSTO MALCOVATI (a cura di), *Cultura e memoria. Atti del terzo Simposio Internazionale dedicato a Vjačeslav Ivanov*, 2 voll., La Nuova Italia, Firenze 1988, vol. I, pp. 81-95.
- COLUSSI DAVIDE, *'Falso sonetto' di Franco Fortini*, in “Per leggere”, n. 10 (2006), pp. 89-99.
- ID., *La nascita del sonetto*, in “Stilistica e metrica italiana”, n. 1 (2001), pp. 328-336.
- CONTINI GIANFRANCO, *Filologia ed esegesi dantesca*, in IDEM, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1970, pp. 407-432.
- COUSINS A. D., HOWARTH PETER (a cura di), *The Cambridge Companion to the Sonnet*, Cambridge University Press, Cambridge 2011.
- D'ANNUNZIO GABRIELE, *Sonetti e sonettatori*, in “Cronaca letteraria”, 7 aprile 1888; ora in ID., *Scritti giornalistici 1882-1888*, v. I, a cura di Annamaria Andreoli, Mondadori, Milano 1996, pp. 1110-1116.
- DESIDERI GIOVANNELLA, «Et orietur vobis timentibus nomen meum sol iustitiae». *Ripensare l'invenzione del sonetto*, in “Critica del testo”, n. 2 (2000), pp. 623-663.
- DIONISOTTI CARLO, *Appunti su antichi testi*, in “Italia medioevale e umanistica”, n. VII (1964), pp. 99-108.
- EAGLETON TERRY, *How to Read a Poem*, Blackwell Publishing, Oxford 2007.
- ESPOSITO EDOARDO, *Il verso. Forme e teoria*, Carocci, Roma 2003.
- ID., *Metrica e Poesia del Novecento*, FrancoAngeli, Milano 1992.
- FOKKEMA DOUWE WESSEL, KUNNE-IBSCH ELRUD, *Theories of Literature in the Twentieth Century: Structuralism, Marxism, Aesthetics of Reception, Semiotics*, Christopher Hurst, London 1977. Traduzione italiana: EAD., *Teorie della letteratura*

- del XX secolo. *Strutturalismo, marxismo, estetica della ricezione, semiotica*, traduzione di Gloria Beltrani, Laterza, Bari 1981.
- FOSCOLO UGO, *Vestigi della storia del sonetto italiano*, in *Prose politiche e letterarie dal 1811 al 1816*, a cura di Luigi Fassò, Le Monnier, Firenze 1933.
- FRIEDRICH HUGO, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 1956. Traduzione italiana: ID., *La struttura della lirica moderna*, traduzione di Piero Bernardini Marzolla, Garzanti, Milano 2002.
- FUBINI MARIO, *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane*, vol. 1, *Dal Duecento al Petrarca*, Milano, Feltrinelli Editore, 1962.
- GARZONIO STEFANO, *Introduzione*, in *Antologia della poesia russa*, a cura di Stefano Garzonio e Guido Carpi, La biblioteca di Repubblica, Roma 2004, pp. 11-81.
- GENETTE GÉRARD, *Introduction à l'architexte*, Seuil, Paris 1979. Traduzione italiana: ID., *Introduzione all'architetto*, traduzione di Armando Marchi, Pratiche Editrice, Parma 1981.
- ID., *Structuralisme et critique littéraire*, in ID., *Figures I*, Seuil, Paris 1965, pp. 145-170. Traduzione italiana: ID., *Strutturalismo e critica letteraria*, in ID., *Figure. Retorica e strutturalismo*, traduzione di Franca Madonia, Einaudi, Torino 1969, pp. 133-155.
- GHERARDINI GIOVANNI, *Alcuni capitoli estratti dagli Elementi di poesia*, in FRANCESCO AMBROSOLI (a cura di), *Sonetti di ogni secolo della nostra letteratura*, Libreria Branca e Dupuy, Milano 1834, pp. 31-52.
- GIOMINI ROBERTA, *E.M. Meletinskij comparatista. Postfazione*, in ELEAZAR M. MELETINSKIJ, *Tre lezioni di poetica storica e comparata*, a cura di Roberta Giomini e Claudia Lasorsa Siedina, C.I.D. "Tor Vergata", Roma 1992, pp. 137-143.
- GIOVANNETTI PAOLO, *Metrica del verso libero italiano (1888-1916)*, Marcos y Marcos, Milano 1994.
- ID., *Modi della poesia italiana contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Carocci, Roma 2005.
- GIOVANNETTI PAOLO e LAVEZZI GIANFRANCA, *La metrica italiana contemporanea*, Carocci, Roma 2010.
- GIULIANI ALFREDO, *Il verso secondo l'orecchio*, in *I novissimi*, Rusconi e Paolazzi, Milano 1961.

- GIULIODORI GUGLIELMA, *La norma di Zanzotto nell'Ipersonetto*, Aracne, Roma 2008, web:  
<http://web.archive.org/web/20110105033046/http://www.aracneeditrice.it/pdf/2112.pdf>. Consultazione dell'8 settembre 2013.
- ILLARIONOVA ELIZAVETA, «...*E per l'identità che è tra il fluire...*»: *la fusione con la natura nei 'sonetti capovolti' di Nino Oxilia*, in "Elephant&Castle", *Le emozioni*, a cura di Riccardo Antoniani (settembre 2014), pp. 5-20.
- ID., Recensione di ELEAZAR M. MELETINSKIJ, *Poetica storica della novella*, in "Enthymema", n. 11 (dicembre 2014), pp. 195-203.
- JAKOBSON ROMAN, LÉVI-STRAUSS CLAUDE, «*Les chats*» de Charles Baudelaire, in "L'Homme: Revue française d'anthropologie", n. 2 (1962), pp. 5-21. Traduzione italiana: EAD., *Les chats di Charles Baudelaire*, in PAOLO FABBRI, GIANFRANCO MARRONE (a cura di), *Semiotica in nuce. Volume I. I fondamenti e l'epistemologia strutturale*, Meltemi editore, Roma 2000, pp. 116-128.
- JANNACCONE PASQUALE, *La poesia di Walt Whitman e l'evoluzione delle forme ritmiche*, Roux Frassati & co., Torino 1898.
- LASORSA SIEDINA CLAUDIA, *Eleazar Moiseevič Meletinskij e la scienza letteraria russa. Nota introduttiva*, in ELEAZAR M. MELETINSKIJ, *Tre lezioni di poetica storica e comparata*, a cura di Roberta Giomini e Claudia Lasorsa Siedina, C.I.D. "Tor Vergata", Roma 1992, pp. 5-29.
- LAVEZZI GIANFRANCA, *Riconoscere l'usate forme: Petrarca e la metrica del Novecento*, in *Un'altra storia. Petrarca nel Novecento*, volume monografico della rivista online «Studi (e testi) italiani. Semestrale del Dipartimento di Italianistica e Spettacolo dell'Università di Roma "La Sapienza"», n. XIV (2004), pp. 55-87.
- LÉVI-STRAUSS CLAUDE, *Anthropologie structurale*, Plon, Paris 1958. Traduzione italiana: ID., *Antropologia strutturale*, traduzione di Paolo Caruso, Il saggiatore, Milano 1966.
- LORENZINI NIVA, *Le nuove modalità della forma chiusa*, in "Il Verri", n. 9, maggio 1999, pp. 124-134.
- LOTMAN JURIJ M., *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, a cura di Simonetta Salvestroni, Laterza, Roma-Bari 1980.
- LUCINI GIAN PIETRO, *Antidannunziana*, Studio Editoriale Lombardo, Milano 1914.

- ID., *Giosuè Carducci: il testo, l'edizione*, a cura di Marco Sirtori, Istituto Editoriale Universitario Cisalpino, Milano 2011.
- ID., *Risposta all'Inchiesta Internazionale di «Poesia» sul 'Verso Libero'*, in "Poesia", n. 9-12 (ottobre-gennaio 1906-1907), pp. 49-58 (ora in GIAN PIETRO LUCINI, *Per una poetica del Simbolismo*, a cura di Glauco Viazzi, Guida, Napoli 1971, pp. 209-229).
- MAGRO FABIO, *Poesia in forma di prigioniero. Sul sonetto di Giovanni Raboni*, in "Studi novecenteschi", n. 1 (2007), pp. 209-242.
- MALCOVATI FAUSTO (a cura di), *Cultura e memoria. Atti del terzo Simposio Internazionale dedicato a Vjačeslav Ivanov*, 2 voll., La Nuova Italia, Firenze 1988.
- MANFREDINI MANUELA, "In giusti versi tradizionali". Note metriche e prosodiche sui sonetti del "Libro delle figurazioni ideali" di Gian Pietro Lucini, in "Stilistica e metrica italiana", n. 3 (2003), pp. 219-63.
- ID., *Introduzione: Per la lettura del Libro delle Figurazioni Ideali*, in GIAN PIETRO LUCINI, *Il libro delle Figurazioni Ideali*, a cura di Manuela Manfredini, Salerno Editrice, Roma 2005, pp. XI-LXIV.
- MARAZZINI CLAUDIO, *Revisione ed eversione metrica. Appunti sul sonetto nel Novecento*, in "Metrica", n. 2 (1981), pp. 189-205.
- MANCINI MASSIMILIANO, *Le risposte degli italiani sul 'verso libero'*, in "Rivista di letteratura italiana", n. 2 (2006), numero speciale intitolato *Il futurismo sulla rampa di lancio. "Poesia" 1905-2005*, a cura di Giorgio Baroni, pp. 115-123.
- MELETINSKIJ ELEAZAR M., *Tre lezioni di poetica storica e comparata*, a cura di Roberta Giomini e Claudia Lasorsa Siedina, C.I.D. "Tor Vergata", Roma 1992.
- MENGALDO PIER VINCENZO, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni (1903-1915)*, in ID., *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Vallecchi, Firenze 1987, pp. 139-188.
- ID., *Grande stile e lirica moderna. Appunti tipologici*, in ID., *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Vallecchi, Firenze 1987, pp. 7-24.
- ID., *Prima lezione di stilistica*, Laterza, Roma-Bari 2001.
- ID., *Questioni metriche novecentesche*, in ID., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 27-74.
- ID., *Titoli poetici novecenteschi*, in ID., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino 1991, pp. 3-26.

- MENICHETTI ALDO, *Implicazioni retoriche nell'invenzione del sonetto*, in "Strumenti critici", IX n. 26 (1975), pp. 1-30.
- MENINNI FEDERIGO, *Il ritratto del sonetto e della canzone*, 2 voll., a cura di Cinzia Carminati, Argo, Lecce 2002.
- MIGLIORATI MASSIMO, *La forma sonetto in Luciano Erba*, in "Testo", n. 64 (2012), pp. 61-70.
- MILNER JEAN-CLAUDE, *Le périple structural. Figures et paradigme*, Éditions du Seuil, Paris 2002. Traduzione italiana: ID., *Il periplo strutturale: figure e paradigma*, a cura di Barbara Chitussi, Mimesis, Milano 2009.
- MONTAGNANI CRISTINA, *Appunti sull'origine del sonetto*, in "Rivista di letteratura italiana", n. IV, 1 (1986), pp. 9-64.
- MUONI GUIDO, *Note per una poetica storica del romanticismo*, Società editrice libraria, Milano 1906.
- OULIPO, *La Littérature potentielle*, Gallimard, Paris 1973. Traduzione italiana: BERGE CLAUDE, *Per un'analisi potenziale della letteratura combinatoria*, in RUGGERO CAMPAGNOLI, YVES HERSANT (a cura di), *La letteratura potenziale (Creazioni Ricerche Ri-creazioni)*, Clueb, Bologna 1985, pp. 49-65.
- PAGNINI MARCELLO, *Semiosi. Teoria ed ermeneutica del testo letterario*, il Mulino, Bologna 1988.
- PANICALI ANNA, *Le inchieste di «Poesia»*, in "Rivista di letteratura italiana", n. 2 (2006), numero speciale intitolato *Il futurismo sulla rampa di lancio. "Poesia" 1905-2005*, a cura di Giorgio Baroni, pp. 97-101.
- PARENTI GIOVANNI, *Vicende napoletane del sonetto tra manierismo e marinismo (in margine a una recente antologia)*, in "Metrica", n. 1 (1978), pp. 225-239.
- PASTORE STEFANO, *La frammentazione, la continuità, la metrica. Aspetti metrici della poesia del secondo novecento*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa – Roma 1999.
- PELOSI ANDREA, *La metrica scalare del primo Sereni*, in "Studi novecenteschi" n. 35 (giugno 1988), pp. 143-153.
- PESENTI MARIA CHIARA, *Arlecchino e Gaer nel teatro dilettantesco russo del Settecento. Contatti e intersezioni di un repertorio teatrale*, guerini scientifica, Milano 1996.

- PIAGET JEAN, *Le structuralisme*, Presse Universitaires de France, Paris 1968.  
Traduzione italiana: ID., *Lo strutturalismo*, a cura di Andrea Bonomi, il Saggiatore, Milano 1968.
- PICCHIO RICCARDO, *Notes on the Text of the Igor' Tale*, in "Harvard Ukrainian Studies", n. 2 (1978), pp. 393-422.
- PIZZORUSSO ARNALDO, *Introduzione* a MICHAEL RIFFATERRE, *Semiotica della poesia*, traduzione di Giorgio Zanetti, il Mulino, Bologna 1983, pp. 9-18.
- POPPER KARL RAIMUND, *Logik der Forschung*, Verlag von Julius Springer, Vienna 1935.
- ID., *The Logic of Scientific Discovery*, Hutchinson & Co., London 1959. Traduzione italiana: ID., *Logica della scoperta scientifica*, traduzione di Mario Trincherò, Einaudi, Torino 1970.
- PÖTTERS WILHELM, *Nascita del sonetto. Metrica e matematica al tempo di Federico II*, presentazione di Furio Brugnolo, Longo editore, Ravenna 1998.
- PRAZ MARIO, «Sonetto», *Enciclopedia italiana*, XXXII, 141, 1936.
- PULSONI CARLO, *La sestina nel Novecento italiano*, in MARIA JOSÉ DE LANCASTRE, SILVANO PELOSO, UGO SERANI (a cura di), «*E vós, Tágides minhas*». *Miscellanea in onore di Luciana Stegagno Picchio*, Mauro Baroni Editore, Viareggio-Lucca 1999, pp. 541-549.
- PUPINO ANGELO R., *A proposito della risposta di Lucini all'inchiesta di «Poesia» sul verso libero*, in "Rivista di letteratura italiana", n. 2 (2006), numero speciale intitolato *Il futurismo sulla rampa di lancio. "Poesia" 1905-2005*, a cura di Giorgio Baroni, pp. 25-28.
- RAJNA PIO, *Come nacque il Sonetto*, in "Il Marzocco", n. XXIX, 1924, p. 3.
- RIFFATERRE MICHAEL, *La description des structures poétiques: Deux approches du poème de Baudelaire, Les chats*, in ID., *Essais de stylistique structurale*, a cura di Daniel Delas, Flammarion, Paris 1971.
- ID., *Describing Poetic Structures: Two Approaches to Baudelaire's «Les Chats»*, in "Yale French Studies", n. 36-7, 1966, pp. 200-242. Ristampato in JACQUES EHRMANN, *Structuralism*, Doubleday, Garden City (New York) 1970, pp. 188-230.

- ID., *Semiotics of Poetry*, Indiana University Press, Bloomington and London 1978.  
Traduzione italiana: ID., *Semiotica della poesia*, traduzione di Giorgio Zanetti, il Mulino, Bologna 1983.
- ROGGIA CARLO ENRICO, *Il sonetto nel Novecento*, in “Stilistica e metrica italiana”, n. 2 (2002), pp. 275-285.
- ROMAGNOLI ETTORE, *Polemica carducciana*, Casa editrice italiana di A. Quattrini, Firenze 1911.
- RONCAGLIA AURELIO, *L'invenzione della sestina*, in “Metrica”, n. 2 (1981), pp. 3-41.
- ID., *Note d'aggiornamento critico su testi del Notaro e invenzione del sonetto*, in *In ricordo di Giuseppe Cusimano. Giornata di studio sul siciliano antico*, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, Palermo 1992, pp. 9-25.
- RUWET NICHOLAS, *Limites de l'analyse linguistique en poétique*, in “Langages”, 12 (1968), pp. 56-70. Traduzione italiana: ID., *Limiti dell'analisi linguistica in poetica*, traduzione di Luisa Geroldi, in ID., *Linguaggio, musica, poesia*, traduzioni di Mario Bortolotto, Luisa Geroldi, Elena De Angeli, Einaudi, Torino 1983, pp. 204-223.
- SALVESTRONI SIMONETTA, *Il pensiero di Lotman e la semiotica sovietica negli anni Settanta*, in JURIJ MICHAJLOVIČ LOTMAN, *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, a cura di Simonetta Salvestroni, Laterza, Roma-Bari 1980, pp. VII-XLIV.
- SANTAGATA MARCO, *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Liviana, Padova 1989.
- SATTA BOSCHIAN LAURA, *L'illuminismo e la steppa. Settecento russo*, Edizioni Studium, Roma 1994.
- SCHAEFFER JEAN-MARIE, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Éditions du Seuil, Paris 1989. Traduzione italiana: ID., *Che cos'è un genere letterario*, Pratiche Editrice, Parma 1992.
- SIRTORI MARCO, *Introduzione a G. P. LUCINI, Giosuè Carducci il testo, l'edizione*, a cura di Marco Sirtori, Istituto Editoriale Universitario Cisalpino, Milano 2011, pp. IX-XXXVII.
- SPITZER LEO, *Una questione di punteggiatura in un sonetto di Giacomo da Lentino (e un piccolo contributo alla storia del sonetto)*, in “Cultura Neolatina”, n. XVIII (1958), pp. 61-70.

- TERZOLI MARIA ANTONIETTA, *I 'Vestigi della storia del sonetto italiano' di Ugo Foscolo*, Salerno editrice, Roma 1993.
- TODOROV TZVETAN, *Les genres du discours*, Éditions du Seuil, Paris 1978. Traduzione italiana: ID., *I generi del discorso*, La Nuova Italia, Firenze 1993.
- ID., *Les genres littéraires*, in ID., *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, Paris 1970, pp. 7-27. Traduzione italiana: ID., *I generi letterari*, in ID., *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano 1977, pp. 7-26.
- TONELLI NATASCIA, *Aspetti del sonetto contemporaneo*, ETS, Pisa 2000.
- UBALDINI CRISTINA, *La forma che dà ebbrezza al sognatore (breve storia del sonetto)*, in "Sincronie", n. 9 (2001), pp. 205-212.
- WELLE JOHN P., *The Poetry of Andrea Zanzotto. A Critical Study of Il Galateo in Bosco*, Bulzoni, Roma 1987.
- WELLEK RENÉ, *Discriminations: Further Concepts of Criticism*, Yale University Press, New Haven-London 1970.
- WILCKEN PATRICK, *Claude Lévi-Strauss: The Poet in the Laboratory*, Penguin Press, New York 2010. Traduzione italiana: ID., *Il poeta nel laboratorio. Vita di Claude Lévi-Strauss*, traduzione di Raoul Kirchmayr, il Saggiatore, Milano 2013.
- WILKINS ERNEST HATCH, *L'invenzione del sonetto*, in R. CREMANTE E M. PAZZAGLIA (a cura di), *La metrica*, Il Mulino, Bologna 1972, pp. 279-290.
- ZANZOTTO ANDREA, *L'«Ipersonetto» oggi (intervista a cura di Guglielma Giuliodori)*, in "Allegoria", n. 55 (2007), pp. 181-189.
- ZUCCO RODOLFO, *Il sonetto anacreontico (ed altre sperimentazioni settecentesche sul sonetto)*, in "Stilistica e metrica italiana", n. 1 (2001), pp. 223-258.

## **Appendice: Oleg Fedotov, *Iosif Brodskij***



## Nota alla traduzione

Si traduce di seguito un capitolo del volume di Oleg Ivanovič Fedotov *Sonet* [Sonetto] (2011). Il volume di Fedotov traccia una storia del sonetto russo dalle origini fino agli anni più recenti, dedicando approfondimenti di notevole interesse ad alcuni fenomeni particolari connessi a questa forma: ad esempio, le traduzioni in russo dei sonetti di Mickiewicz; i sonetti di Anna Achmatova; le sequenze di sonetti, in particolare le corone di sonetti e le strutture, ancora più complesse, composte attraverso l'incatenamento di più corone di sonetti.

Un approfondimento rappresentano anche le pagine dedicate ai sonetti di Brodskij, che si trovano all'interno del capitolo intitolato *Nasledniki Serebrjanogo veka* [Gli eredi del Secolo d'argento]. Questo titolo offre la chiave di lettura per i sonetti brodskiani: essi non appaiono come il gioco postmoderno di un autore cosmopolita, ma come il proseguimento logico dell'interesse per il sonetto fiorito nell'epoca del simbolismo russo. In particolare, la maestra di Brodskij è Achmatova. Se pure la poetessa stessa non scrisse molti sonetti, il suo insegnamento fu quello di un trattamento dei metri tradizionali libero e del tutto avulso dal timore reverenziale.

Il capitolo dedicato a Brodskij è di particolare utilità a causa dello spazio dedicato ai cosiddetti «sonetti sciolti» (*cholostye sonety*), cioè ai componimenti intitolati «sonetto» ma costituiti da versi liberi non rimati. Fedotov svolge il primo studio scientifico di questi componimenti, riconoscendoli come effettive realizzazioni della forma sonetto. Essi costituiscono un ciclo tematico, unificato dall'uso di versi liberi (solitamente giambici) privi di rime e dal numero dei versi canonico per il sonetto (14). Alcuni di questi testi presentano il titolo metrico *Sonet*, ed è grazie a questo tratto che questi e altri componimenti del ciclo possono essere interpretati come sonetti. La continuità tematica e stilistica permette infatti di assimilare ai sonetti anche quei componimenti che non presentano il titolo metrico.

Il capitolo si conclude con la definizione dei tratti peculiari dei sonetti brodskiani e in particolare dei dieci sonetti sciolti, che rientrano nell'idiostile del poeta ma manifestano in aggiunta alcune caratteristiche tematiche stabili, grazie alle quali si costituiscono come ciclo lirico indipendente.

Tutti i componimenti di Brodskij citati sono stati ritradotti in italiano per offrire una versione quanto più possibile aderente all'originale; in nota si è data notizia delle eventuali edizioni italiane precedenti.

## Iosif Brodskij

Nel repertorio strofico di Brodskij i sonetti occupano se non il posto d'onore, sicuramente un posto abbastanza rilevante. La frequentazione artistica di Anna Achmatova all'inizio dell'attività poetica brodskiana, certo, non poteva non lasciare traccia nella cultura versificatoria del giovane e talentuoso poeta; da lei ereditò la tradizione del sonetto russo dei secoli d'oro e d'argento, ma anche l'atteggiamento decisamente libero nei confronti del suo contenuto e della sua forma.<sup>446</sup>

Trovandosi in Occidente, Brodskij sintetizzò il modello di base del sonetto, di cui si era ormai appropriato, con quello che si era formato tra i poeti russi dell'emigrazione, come pure con i modelli offerti da molti secoli di poesia nelle lingue romanze e germaniche.

In totale Brodskij scrisse poco più di cinquanta sonetti (secondo il nostro calcolo, 53), senza contare alcune decine di strofe di dieci versi,<sup>447</sup> le quali possono essere interpretate in modo ambivalente, sia come una varietà della strofa di dieci versi propriamente detta,<sup>448</sup> sia come sonetti anomali, acefali. Abbiamo riconosciuto lo statuto di sonetto acefalo capovolto solamente a un caso: a *Nadpis' na knige* [Dedica su un libro] («Kogda veter stichaet i list'ja pastuš'ej sumki...» [Quando si placa il vento e le foglie della borsa da pastore...], 1991).

La panoramica di tutti i sonetti di Iosif Brodskij, tratti dalle due raccolte più rappresentative delle sue opere<sup>449</sup> ed elencati in ordine cronologico con indicazione della struttura e della forma metrica, permette di iscriverli nel repertorio strofico del

---

<sup>446</sup> Cfr. O. I. FEDOTOV, *Sonety A. Achmatovoj kak cikličeskoe edinstvo*, in *Problemy biografii i tvorčestva A. A. Achmatovoj*, Odessa 1991; O. FEDOTOV, *Zerkalo i poët: N. V. Nedobrovo kak zerkalo poëtičeskogo buduščego A. A. Achmatovoj*, in "Literaturnaja učeba", n. 1 (1997); nonché le parti corrispondenti del presente volume. [Non riprodotte in questa traduzione – N.d.T.]

<sup>447</sup> Ad esempio, le 120 strofe (aBaBaBaBaB) di *Gorbunov i Gorčakov* [Gorbunov e Gorčakov].

<sup>448</sup> [Dieci versi costituiscono, di solito, la strofa dell'ode neoclassica russa del XVIII e XIX secolo introdotta da Lomonosov. Cfr.: «Ломоносов перенес из Германии на русскую почву одическую строфу: 10 стихов, представляющих все три возможных способа рифмовки – перекрестную, парную, опоясывающую» [Lomonosov trasferì dalla Germania sul suolo russo la strofa odica: 10 versi che presentano i tre schemi possibili di rime, alternato, baciato, incrociato] (V. S. Baevskij, *Istorija russkoj poëzii 1730-1980*, URSS, Moskva 2004, p. 21).]

<sup>449</sup> *Sočinenija Iosifa Brodskogo*: v 4 t., Sankt-Peterburg MCMXCII-MCMXCVIII. I riferimenti a quest'edizione in seguito vengono dati direttamente nel corpo del testo con l'indicazione del volume (numero romano) e pagina (numero arabo). Cfr. anche la versione elettronica dalla «Biblioteka Moškova» [in seguito BM] (IV): Iosif Brodskij, *Stichotvorenija i poëmy (Osnovnoe sobranie)*. Nei riferimenti viene indicato l'indirizzo internet, ovviamente senza la pagina.

poeta e di confrontare la sua produzione sonettistica con gli indicatori analoghi di altri versificatori.

1. «*Prochodja mimo teatra Akimova...*» [Passando accanto al teatro Akimov...] <?>; A'A''B'DC'C'DEDEF GFG; verso accentuale 4—3 (sonetto capovolto con rime indipendenti, nei versi 1, 3, 5 e 6 le clausole sono dattiliche, nel v. 2 la clausola è iperdattilica); BM; pubblicato da fonte sconosciuta.
2. *Sonet* («*Pereživi vsech...*» [Sopravvivi a tutti...]) <?>; abab cdcd efef gg (sonetto shakespeariano); logaedi (3.0.|3.1.|4.0.|3.0); BM.
3. *Sonet k Glebu Gorbovskomu* («*My ne p'jany. My, kažetsja, trezvy...*» [Non siamo ubriachi. A quanto pare, siamo sobri...]), <?>; aBBa CdCd EEf GfG; giambo 5(6); BM.
4. *Sonet k zerkalu* («*Ne osuždaja pozdnego raskajan'ja...*» [Senza biasimare il tardo pentimento...]), <?>; A'BA'B C'D'C'D'' EEFF FF; giambo 5; BM.
5. *Sonet* («*My snova proživaem u zaliva...*» [Viviamo di nuovo vicino al golfo...], novembre 1962); dedicato a G. P.; XXXXxX + xXxxXxXx; giambo 5 (v. 9 è un giambo 2, v. 10 un giambo 4); I, 204.
6. *Na titul'nom liste* («*Ty, kažetsja, iskal zdes'? Ne išči...*» [Tu, pare, cercavi qui? Non cercare...], 1962); aBaBaBBac + cDeeD; giambo 5; I, 212.
7. *Sonet* («*Velikij Gektor strelami ubit...*» [Il grande Ettore ucciso da frecce...], 1962); xXxX + xXXxXXXXxX; giambo 5.
8. *Sonet* («*Prošel janvar' za oknami tjur'my...*» [È trascorso gennaio fuori dalle finestre della prigione...], 1962); xXXX + XXXxxXxXxX; giambo 5 (v. 8 è un giambo 2, v. 10 un giambo 4); I, 223.
9. *Sonet* («*Ja snova slyšu golos tvoj tosklivyj...*» [Di nuovo sento la tua voce malinconica...], 1962); XXXXXXXX + xXxXXX; giambo 5; I, 224.
10. *Sonetik* («*Malen'kaja moja, ja grušču...*» [Piccola mia, sono triste...], giugno 1964); abab + cdcd + eefgfg; dol'nik 3 (con anomalie nella quantità di ictus, di intervalli fra di essi e nell'accentuazione); I, 340.
11. *Sonet* («*Prislušivajas' k groznym golosam...*» [Prestando orecchio a voci minacciose...], agosto-settembre 1964), Norenskaja; dedicato a M. B.; aBaBaBBa + ccDeeD; giambo 5; I, 353.

12. *Sonet* («Vybrasyvaja na bereg slovar'...» [Gettando a riva il dizionario...], novembre-dicembre 1964); epigrafe da Achmatova «Sedoj venec dostalsja mne nedarom...»; aBaBaBBaccdEdE; giambo 5; I, 374.
13. *Sonet* («Ty, Muza, nedoverčiva k ljubvi...» [Tu, Musa, diffidi dell'amore...], dicembre 1964); aBaBcDcD + eefGfG; giambo 5; I, 384.
14. *Na smert' T. S. Èliota, 2* («Čitajuščie v licach, magi, gde vy?...» [Voi che leggete i volti, maghi, dove siete?..], 12 gennaio 1965); AbbAAbbA + ccDDe + e; giambo 5; I, 412.
15. «*Iz vašich glaz pustivšis' v dal'nij put'...*» [Dai vostri occhi, partito per un viaggio lontano...] (gennaio-febbraio 1965); dedicato a T. R.; abab + cdcd + eefgfg; giambo 5; I, 416.
16. *1 sentjabrja 1939 goda* («Den' nazyvalsja "pervym sentjabrja"...» [Il giorno si chiamava "primo di settembre"], 1967); xXXXxXXxxXXXxX; giambo 5 (v. 11 è difettoso: «kak na obronennuju konfederatku» - l'ultimo intervallo tra gli ictus è pari, di 6 sillabe); II, 60.
17. *Postscriptum [Sonetto]* («Kak žal', čto to, čem stala dlja menja...» [Peccato che quello che è divenuta per me...], 1967); xXxxXxXxxXxXXx (capovolto?); giambo 5; II, 240.<sup>450</sup>
18. *Otkrytka iz goroda K.* («Razvaliny est' prazdnik kisloroda...» [Le rovine sono la festa dell'ossigeno...], 1968 (?)); dedicato a Tomas Venclova; XxXXxXxXxXxXxX; giambo 5; II, 240.
19. *Sonet* («Snačala vyrastut griby. Potom...» [Prima cresceranno i funghi. Poi...], 1970, Yalta); xxX+xXxXXxXxXxX; giambo 5; II, 240.
20. *Litovskij divertisment, 5. Amicum-philosophum de melancholia, mania et plica polonica\** [Divertissement<sup>451</sup> lituano, 5. \*All'amico-filosofo sulla mania, la malinconia e la plica polonica (Titolo di un trattato del XVIII sec. conservato nella biblioteca dell'università di Vilnius)] («Bessonnica. Čast' ženščiny. Steklo...» [Insonnia. Parte di donna. Vetro...], 1971); aBaBaBaBcDcDee; giambo 5; II, 268.

<sup>450</sup> [I. BRODSKIJ, *Fermata nel deserto*, a cura di G. Buttafava, Arnoldo Mondadori editore, Milano 1979, p. 61: «Peccato che per te la mia esistenza...».]

<sup>451</sup> [Composizione musicale autonoma o parte di una fuga.]

21. *Neokončennyj otryvok* («Vo vremja užina on vstal iz-za stola...») [Durante la cena egli si alzò da tavola...], 1972 (?); xXxXxXx + xXxXxXX; giambo (6)5 (v. 1 è un giambo 6, i rimanenti giambi 5); II, 311.
22. *Dvadcat' sonetov k Marii Stjuart*, 1974. I («Mari, šotlandci vsë-taki skoty...») [Mari, gli scozzesi sono in effetti delle bestie...]; aBBaaBBaCddCCC; giambo 5; II, 337.
23. *Dvadcat' sonetov k Marii Stjuart*, 1974. II («V konce bol'soj vojny ne na život...») [Verso la fine della grande guerra non per la vita...]; aBBaBaaBcDDcDc; giambo 5 (v. 14 è un giambo 4); II, 337.<sup>452</sup>
24. *Dvadcat' sonetov k Marii Stjuart*, 1974. III («Zemnoj svoj put' projdja do serediny...») [Nel mezzo del cammin della mia vita...]; AbAbAbbAccDeDe; giambo 5; II, 337.<sup>453</sup>
25. *Dvadcat' sonetov k Marii Stjuart*, 1974. IV («Krasavica, kotoruju ja pozže...») [La bella donna che io più tardi...]; AbbAAbAbCddCee; giambo 5; II, 338.
26. *Dvadcat' sonetov k Marii Stjuart*, 1974. V («Čislo tvoich ljubovnikov, Mari...») [Il numero dei tuoi amanti, Mary...]; aabCbCbCbCbCCb (sonetto capovolto tendente al continuo); giambo 5; II, 338-339.<sup>454</sup>
27. *Dvadcat' sonetov k Marii Stjuart*, 1974. VI («Ja vas ljubil. Ljubov' eščë, vozmožno...») [Io vi amai. L'amore ancora, forse...]; AbbAbAbAccDeDe; giambo 5; II, 339.
28. *Dvadcat' sonetov k Marii Stjuart*, 1974. VII («Pariž ne izmenilsja. Plas de Vož...») [Parigi non è cambiata. Place des Vosges...]; aBBaBaBa + cDcDee; giambo 5; II, 339-340.<sup>455</sup>
29. *Dvadcat' sonetov k Marii Stjuart*, 1974. VIII («Na sklone let v strane za okeanom...») [Sul declinar degli anni in un paese oltre oceano...]; AbbAbAAbbAAbbA (sonetto continuo); giambo 5; II, 340.<sup>456</sup>
30. *Dvadcat' sonetov k Marii Stjuart*, 1974. IX («Ravnina. Truby. Vchodjat dvoe. Ljazg...») [Pianura. Trombe. Entrano due. Stridore...]; aBBaBaBaBBaBCC; giambo 5; II, 340.

<sup>452</sup> [I. BRODSKIJ, *Fermata nel deserto*, cit., p. 137: «Verso la fine della Guerra Grande...».]

<sup>453</sup> [Ivi, pp. 137-139: «Nel mezzo del cammin di nostra vita...».]

<sup>454</sup> [Ivi, p. 139: «Il numero dei tuoi amanti, Mary...».]

<sup>455</sup> [Ivi, p. 141: «Parigi è sempre uguale. Place des Vosges...».]

<sup>456</sup> [Ibidem: «Sul declinar degli anni, in un paese...».]

31. *Dvadcat' sonetov k Marii Stjuart*, 1974. X («Osennij večer. Jakoby s Kamenoj...») [Una sera autunnale. Con la cosiddetta Camena...]; AbbAbAAbcDDcEE; giambo 5; II, 341.
32. *Dvadcat' sonetov k Marii Stjuart*, 1974. XI («Ljazg nožnic, oščuščenje oznoba...») [Stridore di forbici, sensazione di brividi...]; AbbAbAAbbAccAA (tende verso il sonetto continuo); giambo 5; II, 341.
33. *Dvadcat' sonetov k Marii Stjuart*, 1974. XII («Čto delaet Istoriju? Tela...») [Che cosa fa la Storia? I corpi...]; aBBaaBBa + ccDeeD; giambo 5; II, 341-342.<sup>457</sup>
34. *Dvadcat' sonetov k Marii Stjuart*, 1974. XIII («Baran trjasët kudrjaškami (oni že...») [Il montone scuote i riccioli, alias...]; AbAbbAbAcDcDDc; giambo 5; II, 342.
35. *Dvadcat' sonetov k Marii Stjuart*, 1974. XIV («Ljubov' sil'nej razluki, no razluka...») [L'amore è più forte della distanza, ma la distanza...]; AbbAbAAb + cDecDe; giambo 5; II, 342-343.
36. *Dvadcat' sonetov k Marii Stjuart*, 1974. XV («Ne to tebja, skažu tebe, sgrabilo...») [A rovinarti, ti dirò, non fu...]; AbAbAbAbAbAbcc (tende verso il sonetto continuo); giambo 5; II, 343.<sup>458</sup>
37. *Dvadcat' sonetov k Marii Stjuart*, 1974. XVI («T'ma skradyvaet, skazano, ugly...») [Il buio, si dice, cela gli angoli...]; aBBaaBBa + cDecDe; giambo 5; II, 343.
38. *Dvadcat' sonetov k Marii Stjuart*, 1974. XVII («To, čto istorglo izumlennyj krik...») [Quel che ha estorto un grido sbalordito...]; aBBaaBBaCddCee; giambo 4(5) (vv. 1, 4 e 6 sono giambi 5, gli altri giambi 4); II, 344.
39. *Dvadcat' sonetov k Marii Stjuart*, 1974. XVIII («Dlja rta, progovorivšego "proščaj"...») [Per la bocca che ha pronunciato "addio"...]; aBBaBaBa + cDecDe; giambo 5; II, 344.
40. *Dvadcat' sonetov k Marii Stjuart*, 1974. XIX («Mari, teper' v Šotlandii est' šerst'...») [Mari, ora in Scozia c'è la lana...]; aBaBaBaBcDDcEE; giambo 5; II, 344-345.

<sup>457</sup> [Ivi, p. 143: «Sai tu chi fa la Storia? – Sono i corpi...».]

<sup>458</sup> [Ibidem: «Il fatto che ti rovinò, non fu...».]

41. *Dvadcat' sonetov k Marii Stjuart*, 1974. XX («Perom prostym – nepravda, čto mjatežnym!...») [Con una penna semplice – non è vero che è ribelle!...]; AbbAbAbA + b + Ab + bAb (sonetto continuo); giambo 5; II, 345.
42. *V otèle "Kontinental'"*, da *Meksikanskij divertisment* («Pobeda Mondriana. Za steklom...») [Vittoria di Mondrian. Dietro il vetro...], 1975); aBaBcDcDeFeFGG (sonetto shakespeariano); giambo 5; III, 96.
43. *Voschodjaščee žëltoe solnce sledit kosymi...* [Il sole giallo sorgente segue con occhi...], [1980]; ABABCDCAAEFEF; dol'nik 3—6; III, 203.<sup>459</sup>
44. *Posvjaščjaetsja stulu*, primavera 1987. I («Mart na ischode. Radostnaja vest'...») [Marzo è al termine. Notizia lieta...]; ababdcdefefGG (sonetto shakespeariano); giambo 5; II, 7.
45. *Posvjaščjaetsja stulu*, primavera 1987. II («Vešč', pomeščënnoj buduči, kak v Aš-...») [Un oggetto, essendo immerso, come nell'Acca-...]; ababdcdefefgg (sonetto shakespeariano); giambo 5; II, 7.
46. *Posvjaščjaetsja stulu*, primavera 1987. III («Na mjagkij v profil' smachivaja znak...») [Assomigliando di profilo a un segno dolce...]; ababdcdefefgg (sonetto shakespeariano); giambo 5; II, 7-8.
47. *Posvjaščjaetsja stulu*, primavera 1987. IV («Četverg. Segodnja stul byl ne u del...») [Giovedì. Oggi la sedia è stata in disparte...]; ababdcdefefgg (sonetto shakespeariano); giambo 5; II, 8.
48. *Posvjaščjaetsja stulu*, primavera 1987. V («Materija voznikla iz bor'by...») [La materia è nata dalla lotta...]; ababdcdefefgg (sonetto shakespeariano); giambo 5; II, 8-9.
49. *Posvjaščjaetsja stulu*, primavera 1987. VI («Stul sostoit iz čuvstva pustoty...») [La sedia è composta di senso di vuoto...]; ababdcdefefGG (sonetto shakespeariano); giambo 5; II, 9.
50. *Posvjaščjaetsja stulu*, primavera 1987. VII («Voskresnyj polden'. Komnata gola...») [Mezzogiorno della domenica. La stanza è spoglia...]; ababdcdefefgg (sonetto shakespeariano); giambo 5; II, 9.
51. *Nadpis' na knige* [Dedica su un libro] («Kogda veter stichaet i list'ja pastuš'ej sumki...») [Quando si placa il vento e le foglie della borsa da pastore...], 1991,

<sup>459</sup> [I. BRODSKIJ, *Le opere. Poesie 1972-1985. Prose scelte*, a cura di G. Buttafava, UTET, Torino 1989, p. 27: «Il sole giallo sorgente segue con occhi...».]

Roma); AbC' AbC'dE'dE' (sonetto acefalo capovolto); dol'nik 4—6; IV, 109.<sup>460</sup>

52. «*Ona nadevaet čulki, nastupaet osen'...*» [«Lei indossa le calze, inizia l'autunno...»] (17 settembre 1993); AbAbCdCdCdEfEf; dol'nik (6) 4—5 (il primo verso è anomalo, con un triplo intervallo tra gli ictus nella terza posizione: 1.2231.1).

53. «*Klouny razrušajut cirk. Slony ubežali v Indiju...*» [I clown distruggono il circo. Gli elefanti sono scappati in India...] (1995, New York); X'X''X'xXXXXXxX'XX'X'x; dol'nikB (irregolare); IV, 194. 20.

Inoltre, nella raccolta in quattro volumi sono entrate le traduzioni di tre sonetti tratti dal poema di Umberto Saba *Autobiografia* (1, 2 e 10) con il sottotitolo «fragmenty» [frammenti], testi affatto classici per struttura strofica; infine, il secondo capitolo del poema *Zof'ja* è scritto in strofe di 14 versi, soprattutto in rime bacciate, tra le quali tuttavia si trovano anche alcune che potrebbero essere considerate come derivati del sonetto. Gli uni e le altre, però, verranno esclusi dall'analisi.

Come vediamo, Brodskij provava un grande rispetto verso i sonetti, li assegnava a una particolare forma strofica e di genere, come indicano i titoli dati alla maggior parte di loro (nn. 2-5, 7-13, 19, 22-41, cioè 32 su 53, ovvero 60,4%). I suoi sonetti presentano grande varietà di strutture. Il contingente principale, praticamente tutto quanto il corpus, eccezion fatta per quello capovolto acefalo (n. 51), consiste di strofe di 14 versi. I rimanenti 52 possono essere divisi in tre gruppi:

- 1) sonetti classici con la configurazione di rime alla francese e all'italiana<sup>461</sup> (nn. 6, 11-12, 14, 20, 22-41), scritti in pentametri giambici, con deviazioni insignificanti dall'isosillabismo: in totale 25, cioè il 48,0%;
- 2) sonetti anomali, «sciolti», con versi che ostentano l'assenza di rime; la loro dignità di sonetti è indicata di solito dalla lunghezza di 14 versi, a volte accompagnata dalla caratteristica suddivisione substrofica, e dal titolo (n. 5, 7-9, 16-19, 21, 53): in totale 10, cioè il 19,3%;

<sup>460</sup> [I. BRODSKIJ, *Poesie edite e inedite*, traduzione dal russo e cura di A. Alleva, in “Smerilliana. Semestrale di civiltà poetiche”, 7-8 (2007), p. 259. «Quando cade il vento e le foglie della borsa da pastore...».]

<sup>461</sup> [I filologi russi indicano di solito con schema francese quello a rime abbracciate (tipicamente, abba abba ccd eed) e con schema italiano quello a rime alternate (tipicamente, abab abab cdc dcd).]

3) sonetti con schema anomalo (autonomo) nelle quartine, tra cui anche sonetti shakespeariani; (n. 1-4, 10, 13, 15, 42-50, 52): in totale 17, cioè il 32,7%.

Un'analisi a parte merita, nel primo gruppo, il ciclo *Dvadcat' sonetov k Marii Stjuart* [Venti sonetti a Maria Stuart] (n. 22-41), e, rispettivamente, nel terzo gruppo il ciclo *Posvjaščajetsja stulu* [Dedicato a una sedia], in quanto nell'uno e nell'altro ciclo i sonetti, a scapito di una parte considerevole della propria autonomia, assumono l'aspetto di strofe regolarmente ripetute.

Inoltre, è possibile osservare la norma / anomalia dal punto di vista metrico. La schiacciante maggioranza dei sonetti di Brodskij è scritta in pentametri giambici classici, e le deviazioni da essi possono essere di due tipi: o oscillamenti nella quantità di piedi, in particolare nel gruppo 2 – quello dei cosiddetti sonetti sciolti –, o un cambiamento radicale nel metro dominante sotto forma di *dol'nik*<sup>462</sup> libero, barcollante (n. 43, 51-53), di logaedi (n. 2) e di verso accentuale (n. 1).

\* \* \*

Particolare interesse destano i sonetti anomali del secondo gruppo, i quali, dei loro segni distintivi, conservano solo i quattordici versi liberi in giambi di varia lunghezza, un barlume di divisione substrofica e, in cinque casi su dieci, il titolo perentorio *Sonet* [Sonetto] (senza il quale l'impostazione sonettistica resterebbe irriconoscibile al 90%). La maggior parte è datata al 1962 (nn. 5, 7-9). Sembra procedere di pari passo anche la riflessione teorica sui quattordici versi liberi, disposti in un determinato modo, come forma legittima di sonetto; non a caso sono tutti marcati in modo corrispondente nel titolo. Altri sei si distribuiscono nel giro di alcuni anni: 1967 (nn. 16-17), 1968 (n. 18), 1970 (n. 19), 1972 (n. 21) e 1995 (n. 53), e solamente uno di essi è intitolato dall'autore *Sonet* (n. 19), mentre gli altri si riconoscono per analogia. Tenendo conto di quanto è stato affermato finora, osserviamoli come un ciclo tematico, strofico e di genere a sé stante.

---

<sup>462</sup> [Il *dol'nik* (termine derivante dalla parola *dolja*, cioè parte, quota) è un verso tonico che prevede, tra un accento (detto ictus) e l'altro, un numero variabile di sillabe non accentate (dette intervalli), solitamente non superiore a 2. Con l'avvento di intervalli di 3 e più sillabe il *dol'nik* diventa un *taktovik*. Un *dol'nik* a 3 ictus può presentarsi dunque (indicando con X la sillaba accentata e con – l'intervallo di una sillaba) in moltissime varianti: X-X-X (nel qual caso coincide praticamente con un trimetro trocaico), X--X--X (nel qual caso coincide sostanzialmente con un trimetro dattilico), ma anche --X-X--X- o -X--X-X, ad esempio.]

Il primo precedente di questo tipo compare nel novembre del 1962. Al titolo *Sonet* segue la dedica, cifrata nelle iniziali «G. P.», e poi il testo, diviso in due gruppi substrofici di 6 e 8 versi liberi:

| СОНЕТ                                                                                                                                                                                                                                                        | SONET                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Г.П.</i>                                                                                                                                                                                                                                                  | <i>A G. P.</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
| Мы снова проживаем у залива,<br>и проплывают облака над нами,<br>и современный тархтит Везувий,<br>и оседает пыль по переулкам,<br>и стекла переулков дребезжат.<br>Когда-нибудь и нас засыплет пепел.                                                       | Viviamo di nuovo vicino al golfo,<br>e le nuvole galleggiano sopra di noi,<br>e romba il Vesuvio odierno,<br>e la polvere si posa nei vicoli,<br>e i vetri nei vicoli tintinnano.<br>Un giorno la cenere ricoprirà anche noi.                                                                              |
| Так я хотел бы в этот бедный час<br>приехать на окраину в трамвае,<br>войти в твой дом,<br>и если через сотни лет<br>придет отряд раскапывать наш город,<br>то я хотел бы, чтоб меня нашли<br>оставшимся навек в твоих объятьях,<br>засыпанного новою золой. | Tanto vorrei in questa povera ora<br>giungere nella tua periferia sul tram,<br>entrare nella tua casa,<br>e se tra centinaia di anni<br>verrà una spedizione a dissotterrare la nostra città,<br>allora vorrei mi trovassero<br>rimasto per l'eternità tra le tue braccia,<br>coperto da una nuova cenere. |

Qualunque lettore che abbia anche una vaga conoscenza di una delle forme strofiche e di genere più antiche, perfette e conservatrici, riconoscerà facilmente nella poesia che gli viene proposta un sonetto capovolto, nel quale terzine e quartine si sono scambiate il posto. La motivazione di tale spostamento è più che evidente: l'io lirico sogna il futuro, riferendosi però alla remota antichità. Dal punto di vista contenutistico vengono sfruttate intensamente le allusioni legate alle tradizioni dei grandi italiani Dante e Petrarca: non a caso già nell'esposizione lirica viene introdotto il motivo del «Vesuvio contemporaneo» che minaccia di ricoprire di cenere una 'nuova Pompei', motivo che precede l'espressione dell'idea sublime, vissuta estaticamente, dell'amore che dura in eterno e che nemmeno la morte può domare. Lo sperimentalismo di Brodskij, che tratta sempre le tradizioni con ostentata libertà, si manifesta qui soprattutto nell'unione,

provocatoriamente contrastiva, dell'ambiente quotidiano di un concreto appuntamento con le sue globali, ma soprattutto storicamente sconfinite, conseguenze.

Già nel suo primissimo sonetto sciolto il poeta applica il procedimento ritmico che diventerà in seguito quasi obbligatorio; si tratta di disseminare nel *continuum* del pentametro giambico di base versi più brevi, come dimetri e, in alcuni casi, tetrametri giambici. Qui ciò accade nei versi 9 e 10. Si può parlare in tale caso di una motivazione contenutistica? Probabilmente sì. La profondissima pausa metrica, che si genera grazie all'ultracorto dimetro, in primo luogo separa due piani temporali: il presente e il futuro rovesciato paradossalmente nel passato; in secondo luogo sottolinea il significato delle parole che si trovano a cavallo di essa, cioè, in sostanza, di entrambi i versi accorciati. «Entrare nella tua casa» è il desiderio ardente, segreto, dell'eroe lirico di trovare, finalmente, la sua innamorata; «e se tra centinaia di anni...» è la folle accelerazione prima della prospettiva inebriante di immergersi, nel suo abbraccio, nell'abisso senza fondo dei secoli.

Il successivo sonetto sciolto brodskiano *Velikij Gektor strelami ubit...*, datato allo stesso 1962, è assai lontano dagli standard canonici, soprattutto sul piano del contenuto: in primo luogo, in esso si narrano gli eventi mitologici della guerra di Troia, dunque l'utilizzo di una strofa nata durante la frattura fra Medioevo e Rinascimento è un evidente anacronismo; in secondo luogo, una vicenda così antica e diffusamente nota viene esposta in una libera interpretazione dell'autore (Ettore, ricordiamo, è stato ucciso dalla lancia di frassino di Achille e non da «frecce», che hanno colpito in realtà il suo assassino); infine, la trama lirica interiore trascorre impercettibilmente nel quadro esistenziale del regno dei morti dell'Ade, per ricreare il quale sarebbero più adatti degli esametri:

Великий Гектор стрелами убит.

Его душа плывет по темным водам,  
шуршат кусты и гаснут облака,  
вдали невнятно плачет Андромаха.

Il grande Ettore ucciso da frecce.

La sua anima naviga sulle acque oscure,  
frusciano i cespugli, le nuvole si spengono,  
lontano piange indistinta Andromaca.

Теперь печальным вечером Аякс

бредет в ручье прозрачном по колено,  
а жизнь бежит из глаз его раскрытых

Ora nella sera triste Aiace

si trascina nel terso ruscello, l'acqua al ginocchio,  
mentre la vita sfugge dai suoi occhi spalancati

|                                    |                                                  |
|------------------------------------|--------------------------------------------------|
| за Гектором, а теплая вода         | dietro a Ettore, e l'acqua tiepida               |
| уже по грудь, но мрак переполняет  | è ormai al petto, ma l'oscurità inonda           |
| бездонный взгляд сквозь волны и    | lo sguardo senza fondo tra le onde e i cespugli, |
| кустарник,                         |                                                  |
| потом вода опять ему по пояс,      | poi l'acqua è di nuovo alla cintola,             |
| тяжелый меч, подхваченный потоком, | la pesante spada, afferrata dalla corrente,      |
| плывет вперед                      | scorre avanti                                    |
| и увлекает собой Аякса.            | e trascina dietro di sé Aiace.                   |

Anche qui un verso, questa volta il penultimo, accorciato di due volte e mezzo rispetto al pentametro giambico dominante, forma una brusca discontinuità ritmica appena prima della conclusione. «Scorre in avanti» significa che Aiace «si trascina nel terso ruscello, l'acqua al ginocchio», poi «ormai al petto», poi «di nuovo alla cintola», assecondando la corrente così forte che l'acqua «afferra» anche «la pesante spada» che sarebbe dovuta affondare. In questo modo, il possente eroe acheo Aiace Telamonio, destinato a perdere la vita dopo Ettore, a quanto pare, impercettibilmente per se stesso e per il lettore entra nelle acque del fiume dei morti, lo Stige...

Una poesia prettamente biografica, apparentemente del tutto slegata da motivi antichi, *Sonet* («Prošël janvar' za oknami tjur'my...») è stata scritta, se la datazione è corretta, quasi nel presentimento della reclusione preventiva e nell'attesa della condanna, seguita il 12 febbraio 1964:<sup>463</sup>

|                                     |                                                |
|-------------------------------------|------------------------------------------------|
| Прошел январь за окнами тюрьмы,     | È trascorso gennaio fuori dalle finestre della |
|                                     | prigione,                                      |
| и я слышал пенье заключенных,       | e ho sentito il canto dei carcerati            |
| звучащее в кирпичном сонме камер:   | risuonare nella calca di mattoni delle celle:  |
| «Один из наших братьев на свободе». | «Uno dei nostri fratelli è in libertà».        |

<sup>463</sup> Sorge spontaneo il parallelo con la lirica *S grust'ju i nežnost'ju* [Con tristezza e tenerezza], scritta il 16 giugno 1964:

|                                        |                                             |
|----------------------------------------|---------------------------------------------|
| «Февраль всегда идет за январем,       | «Febbraio segue sempre gennaio,             |
| А дальше – март». – Обрывки разговора, | E poi marzo». – Frammenti di conversazione, |
| Сверканье кафеля, фарфора;             | Luccichio di piastrelle, di porcellana;     |
| Вода звенела хрусталем.                | L'acqua risuonava di cristallo.             |

Еще ты слышишь пенье заключенных  
и топот надзирателей безгласных,  
еще ты сам поешь, поешь безмолвно:  
«Прощай, январь».

Ancora senti il canto dei carcerati  
e i passi delle guardie taciturne,  
ancora canti tu stesso, canti silenzioso:  
«Addio, gennaio».

Лицом поворачаясь к окну,  
еще ты пьешь глотками теплый воздух,  
а я опять задумчиво бреду  
с допроса на допрос по коридору  
в ту дальнюю страну, где больше нет  
ни января, ни февраля, ни марта.

Volgendo il viso alla finestra,  
ancora bevi a sorsi l'aria tiepida,  
mentre io mi trascino di nuovo pensoso  
da un interrogatorio all'altro lungo il corridoio  
in quel paese lontano, dove non c'è più  
né gennaio, né febbraio, né marzo.

La prima quartina è separata graficamente, proprio come nel caso precedente. Si tratta di una sorta di esposizione della poesia, che precede il dialogo esistenziale vero e proprio dei personaggi lirici principali («io» e «tu»), che languiscono in carcere prima di passare, come Aiace, in quel mondo dove lo spazio si trasfigura nel «Chronos puro». Secondo l'affermazione aforistica di Brodskij nel suo saggio *Meno di uno*, «La formula della prigione è: mancanza di spazio controbilanciata da eccesso di tempo. Ecco quello che veramente ti disturba, quello contro cui non puoi niente. Prigione vuol dire mancanza di alternative, ed è la telescopica prevedibilità del futuro a farti impazzire».<sup>464</sup>

Lo stesso pensiero viene messo in rilievo ancora di più nelle *Catastrofi in aria*: «l'idea del paradiso è la logica conclusione del pensiero umano, nel senso che esso, questo pensiero, non può andare più in là, giacché di là dal paradiso non c'è nient'altro, non avviene nient'altro. Si può dire tranquillamente, perciò, che il paradiso è la stazione finale, un *cul-de-sac*; è l'ultima visione dello spazio, la fine delle cose, la cima della montagna, la vetta dalla quale non si va in nessun luogo, se non nel Chronos puro; da qui l'introduzione del concetto di vita eterna. Altrettanto vale poi per l'inferno: almeno in senso strutturale questi due luoghi hanno moltissimo in comune.

Non c'è nulla che limiti l'esistenza nella stazione finale, e se si può pensare che anche là «le circostanze condizionano la coscienza» e generano una loro particolare

---

<sup>464</sup> I. BRODSKIJ, *Poklonit'sja teni: Èsse*, Azbuka, Sankt-Peterburg 2000, p. 89. [I. BRODSKIJ, *Fuga da Bisanzio*, traduzione di G. Forti, Adelphi, Milano 1987, pp. 33-34.]

psicologia, è soprattutto nel linguaggio che questa psicologia si esprime». <sup>465</sup> Tale idea formulata in astratte categorie filosofiche acquista nel *Sonet* la necessaria concretezza rappresentativa: nell'aldilà non ci sarà più «né gennaio, né febbraio, né marzo». Il senso nascosto del verso 8, accorciato, sta probabilmente nell'attualizzazione del titolo della canzone o del suo ritornello.

Il mini-ciclo del 1962 è concluso dal *Sonet* («Ja snova slyšu golos tvoj tosklivyj...») nel quale il poeta, per esprimere il suo stato d'animo lirico, si appoggia al mito medievale di Tristano e Isotta, i due amanti separati da circostanze drammatiche, l'eterno «richiamo» reciproco dei quali neppure la morte ha potuto interrompere. Ancora una volta Brodskij coniuga lo sconcolato paesaggio provinciale del piano del presente con i *realia* leggendari, cinti di gloria. Ma nemmeno in questo caso si è potuto fare a meno delle correzioni autoriali: non è il morente Tristano a chiamare in aiuto la sua amata regina Isotta la Bionda, bensì è l'innominata protagonista lirica a chiamare in soccorso con voce «malinconica» colui al quale «sulle labbra scorre il vino di Tristano»:

|                                     |                                                     |
|-------------------------------------|-----------------------------------------------------|
| Я снова слышу голос твой тоскливый  | Di nuovo sento la tua voce malinconica              |
| на пустырях – сквозь хриплый лай    | negli spiazzati abbandonati – nell'abbaiare rauco   |
| бульдогов,                          | dei bulldog,                                        |
| и след родной ищю в толпе окраин,   | e cerco l'impronta familiare nella folla delle      |
|                                     | periferie,                                          |
| и вижу вновь рождественскую хвою    | e vedo di nuovo gli aghi degli alberi di Natale     |
| и огоньки, шипящие в сугробах.      | e i fuochini che sibilano nei cumuli di neve.       |
| Ничто верней твой адрес не укажет,  | Nulla darà il tuo indirizzo con più precisione      |
| чем этот крик, блуждающий во мраке  | di questo grido, vagante nell'oscurità              |
| прозрачною, хрустальной каплей яда. | come una goccia trasparente, cristallina di veleno. |
| Теперь и я встречаю новый год       | Ora anch'io festeggio il nuovo anno                 |
| на пустыре, в бесшумном хороводе,   | nello spiazzo abbandonato, nel girotondo silente,   |
| и гаснут свечи старые во мне,       | e le vecchie candele si spengono in me,             |
| а по устам бежит вино Тристана,     | mentre sulle labbra scorre il vino di Tristano,     |
| я в первый раз на зов не отвечаю.   | per la prima volta non rispondo al richiamo.        |
| С недавних пор я вижу и во мраке.   | Da qualche tempo vedo anche nell'oscurità.          |

<sup>465</sup> I. BRODSKIJ, *Katastrofy v vozduche. Poklonit'sja teni: Èsse*, Azbuka, Sankt-Peterburg 2000, p. 118. [I. BRODSKIJ, *Il canto del pendolo*, traduzione di G. Forti, Adelphi, Milano 1987, p. 100.]

Salta all'occhio la somiglianza strutturale di gran parte dei sonetti anomali sopra citati. Da un lato, metricamente essi si basano sul verso 'sonettistico' per eccellenza, il pentametro giambico, che però ammette l'inserimento di dimetri («entrare nella tua casa», «scorre in avanti», «Addio, gennaio») e tetrametri («e se tra centinaia di anni», «Volgendo il viso alla finestra»), dall'altro supportano una suddivisione grafica tipica del sonetto: 6+8, 4+10 (due volte) e 8+6 versi. Per quanto riguarda invece il disegno della configurazione delle clausole, che in teoria sostituirebbe la rima, esso non funziona, cioè non mostra alcuna corrispondenza visibile con l'alternanza delle rime nel sonetto all'italiana o alla francese.<sup>466</sup>

Dopo una lunga pausa di cinque anni Brodskij torna a rivolgersi ai sonetti sciolti. Nel 1967 scrive due testi: *1 sentjabrja 1939 goda* («Den' nazyvalsja "pervym sentjabrja"...») e *Postscriptum* («Kak žal', čto tem, čem stalo dlja menja...»). In entrambi i casi manca dal titolo l'indicazione dell'appartenenza a un genere. Si tratta dunque di sonetti?

#### 1 СЕНТЯБРЯ 1939 ГОДА

День назывался «первым сентября».  
Детишки шли, поскольку – осень, в  
школу.

А немцы открывали полосатый  
шлагбаум полейков. И с гуденьем танки,  
как ногтем – шоколадную фольгу,  
разгладили улан.

Достань стаканы  
и выпьем водки за улан, стоящих

на первом месте в списке мертвецов,  
как в классном списке.

Снова на ветру  
шумят березу, и листва ложится,

#### 1° SETTEMBRE 1939

Il giorno si chiamava «primo di settembre».  
I bambini andavano, dato che è autunno, a  
scuola.

Mentre i tedeschi aprivano le sbarre a righe  
dei polacchi. E rombando i carri armati  
come l'unghia la stagnola dei cioccolatini  
lisciarono gli ulani.

Tira fuori i bicchieri  
e beviamo la vodka alla salute degli ulani, che  
occupano

il primo posto nell'elenco dei morti,  
come nell'elenco di classe.

Di nuovo al vento  
frusciano le betulle, e le foglie si posano,

<sup>466</sup> [L'autore trascura qui la mancanza, nella tradizione poetica italiana, della legge dell'alternanza delle clausole maschili (tronche) e femminili (piane), presente invece nella versificazione tradizionale francese e russa.]

как на оброненную конфедератку,  
на кровлю дома, где детей не слышно.  
И тучи с громыханием ползут,  
минуя закатившиеся окна.

#### POSTSCRIPTUM

Как жаль, что тем, чем стало для меня  
твое существование, не стало  
мое существование для тебя.  
...В который раз на старом пустыре  
я запускаю в проволочный космос  
свой медный грош, увенчанный гербом,  
в отчаянной попытке возвеличить  
момент соединения... Увы,  
тому, кто не умеет заменить  
собой весь мир, обычно остается  
крутить шербатый телефонный диск,  
как стол на спиритическом сеансе,  
покуда призрак не ответит эхом  
последним воплем зуммера в ночи.<sup>468</sup>

come su una Rogatywka<sup>467</sup> lasciata cadere,  
sul tetto della casa dove non si sentono bambini.  
E le nubi strisciano tuonando,  
evitando le finestre tramontate.

#### POSTSCRIPTUM

Peccato che quello che è divenuta per me  
la tua esistenza, non è divenuta  
la mia esistenza per te.  
...Per l'ennesima volta nel vecchio spiazzo  
lancio in un cosmo di fil di ferro  
il mio soldino di rame, coronato dallo stemma,  
nel disperato tentativo di onorare  
il momento dell'unione... Ahimè,  
a chi con sé non sa sostituire  
il mondo intero, non rimane che  
girare il disco sbrecciato del telefono,  
come il tavolino a una seduta spiritica,  
finché il fantasma non risponderà con un'eco  
con l'ultimo grido dello squillo nella notte.

Come possiamo vedere, entrambi i testi sono costituiti da 14 versi di pentametri giambici, versi standard per il sonetto (solo nel verso 11 della prima lirica c'è una sillaba in più, che non permette al verso di essere scandito nella cadenza una volta data, scelta probabilmente dettata dal desiderio di sottolineare e rafforzare l'aspetto drammatico della similitudine). Altri due indizi rilevanti del sistema locale dei sonetti sciolti brodskiani – la rubrica «sonet» nel titolo e la grafica simile a quella del sonetto – sono assenti. D'altronde, nel primo caso a fare da peculiare riduzione dei due stacchi grafici è la divisione in emistichi dei versi 6 e 9, che segna due bruschi *enjambements* al confine non solo tra due proposizioni abbastanza ampie (in ambedue i casi tra i due emistichi sta il punto), ma anche tra due aspetti cronologici lontani, nonché tra punti di

<sup>467</sup> [Il tipico berretto asimmetrico con visiera a quattro punte utilizzato da varie formazioni militari polacche.]

<sup>468</sup> [Si segnala l'esistenza di una traduzione italiana precedente, intitolata significativamente *Sonetto*: cfr. I. BRODSKIJ, *Fermata nel deserto*, cit., p. 61.]

vista tematici alternantisi. Come risultato, viene evidenziato vistosamente l'imperativo che si trova al centro del testo: «Tira fuori i bicchieri / e beviamo la vodka alla salute degli ulani, che occupano / il primo posto nell'elenco dei morti, / come nell'elenco di classe», attualizzando allo stesso tempo il titolo del componimento.

Nel secondo caso il legame con il sistema formato dai sonetti liberi del 1962 è sostenuto principalmente dal contenuto, a livello tematico. Il richiamo tematico col sonetto «Ja snova slyšu golos tvoj tosklivyj...» è più che evidente: c'è lo stesso «spiazzo», la stessa separazione fatale e la stessa impossibilità di stabilire un contatto stabile con la persona amata.

In questo modo, l'ipotesi dell'appartenenza di entrambi i testi al ciclo tematico da noi evidenziato appare sufficientemente fondata. Vediamo ora se le cose stanno così anche riguardo a una poesia scritta, presumibilmente, un altro anno più tardi:

#### ОТКРЫТКА ИЗ ГОРОДА К.

*Томасу Венцлова*

Развалины есть праздник кислорода  
и времени. Новейший Архимед  
прибавить мог бы к старому закону,  
что тело, помещенное в пространство,  
пространством вытесняется.

Вода

дробит в зеркале пасмурном руины  
Дворца Курфюрста; и, небось, теперь  
пророчествам реки он больше внимлет,  
чем в те самоуверенный дни,  
когда курфюрст его отгрохал.

Кто-то

среди развали бродит, вороша  
листву запрошлогоднюю. То – ветер,  
как блудный сын, вернулся в отчий дом  
и сразу получил все письма.

1968 г. (?)

#### CARTOLINA DALLA CITTÀ DI K.

*A Tomas Venclova*

Le rovine sono la festa dell'ossigeno  
e del tempo. Un moderno Archimede  
alla vecchia legge potrebbe aggiungere  
che un corpo, posto nello spazio,  
dallo spazio viene respinto.

L'acqua

fraziona nello specchio cupo le rovine  
del Palazzo del Principe Elettore; e ora, forse,  
presta più ascolto alle profezie del fiume  
che in quei giorni baldanzosi,  
quando il Principe Elettore l'ha fabbricato.

Qualcuno

vaga tra le rovine, rovistando  
il fogliame dell'altro anno. È il vento,  
come il figliuol prodigo, tornato alla casa paterna,  
ha ricevuto tutte in una volta le lettere.

1968 (?)

Anche questo testo si appiglia con molte sue sfaccettature al corpus principale del ciclo che stiamo esaminando. Quattordici pentametri giambici sciolti (eccetto l'ultimo, abbreviato d'un piede) si compongono nell'ordine del 'montaggio' che ci è già noto: due volte i versi 5 e 10, spezzandosi con un punto alla loro estremità, simulano il vuoto substrofico. L'alternanza delle clausole libere maschili e femminili è questa volta così caratteristica da qualificare il testo come un sonetto anomalo capovolto: XxXXxXxXxXxXxX. Il titolo 'epistolare' trova riscontro nel titolo del sonetto precedente. Le associazioni classiche e bibliche ricordano i primissimi tentativi, ai quali la parola «sonet» fa da titolo. D'altro canto, la «nostalgia della cultura mondiale»<sup>469</sup> si fa sentire anche nella specifica appartenenza di genere del testo, che si avvicina a quello delle 'guide turistiche' ampiamente coltivate da Brodskij, che conferiscono – secondo la corretta osservazione di Michail Kreps – uno spazio senza precedenti a «un commento complessivo» «storico-filosofico-letterario-lirico al luogo visitato», mentre la personalità del poeta si sposta sempre in primo piano, e le pietre rimangono solo uno sfondo per la sua espressione poetica. Lo studioso sottolinea che nella realizzazione brodskiana questo genere raggiunge un livello qualitativo nuovo «in virtù del suo mirare a esprimere l'essenza profonda delle cose e dell'esistenza umana», in conseguenza della qual cosa «in ogni suo commento sono presenti gli argomenti di base preferiti – il tempo, lo spazio, Dio, la vita, la morte, l'arte, la poesia, l'esilio, la solitudine. Così il lettore percepisce sia la vita quotidiana, sia lo spirito del luogo, il suo colore nazionale odierno e storico. Capienza di pensiero, profondità di osservazioni e compattezza espressiva: ecco le novità che Brodskij apporta al genere della “poesia vista dagli occhi di un turista”, senza parlare della peculiarità metrica, ritmica e di rime che lo mette al primo posto nella poesia russa, o forse anche in quella mondiale».<sup>470</sup> Nella poesia in questione, probabilmente, si parla del castello del principe elettore a Kaunas raffigurato su una cartolina, che richiama alla coscienza del poeta tutta una serie di allusioni storiosofiche e mitologiche. Recitando la parte di un «moderno Archimede», il protagonista lirico completa l'antica legge con una formula più universale in senso filosofico: «un corpo, posto nello spazio, / dallo spazio viene respinto». Per quanto riguarda invece l'abituale liquido chiamato a spingere il corpo in esso immerso con

<sup>469</sup> [Con queste parole Osip Mandel'stam aveva definito in un'intervista la corrente poetica cui apparteneva, l'acmeismo.]

<sup>470</sup> M. KREPS, *O poëzii Iosifa Brodskogo*, Ardis Publishers, Ann Arbor 1984.

forza pari al peso della sostanza spostata, esso diventa «l'acqua» «del fiume» che nel suo «specchio cupo» «rifrange... le rovine» dell'edificio, confermando la correttezza di un'antica e leggendaria profezia sulla brevità della sua esistenza.

Nel 1970 a Jalta fu scritto un *Sonet* («Vnačale vyrastut griby. Potom...»), nel quale l'indicazione generico-strofica ritornò nel titolo, evidentemente per ravvivare l'appartenenza – ormai un po' sbiadita – di questi 14 versi alla strofa classica. Praticamente tutte le componenti strutturali, formali e contenutistiche, eccezion fatta soltanto per gli oscillamenti nella quantità di piedi, vengono mantenute nella loro purezza esemplare:

#### СОНЕТ

Сначала вырастут грибы. Потом  
пройдут дожди. Дай Бог, чтоб кто-нибудь  
под этими дождями смог промокнуть.

Во всяком случае, еще не раз  
здесь, в матовом чаду полуподвальной  
кофейни, где багровые юнцы  
невесть чего ждут от своих красавиц,  
а хор мужчин, записанный на пленку,  
похабно выкликает имя той,  
которую никто уже вовеи  
под эти своды не вернет, – не раз  
еще, во всяком случае, я буду  
сидеть в своем углу и без тоски  
прикидывать, чем кончится все это.

#### SONET

Prima cresceranno i funghi. Poi  
verranno le piogge. Dio voglia che qualcuno  
sotto quelle piogge possa bagnarsi.

In ogni caso, altre volte ancora  
qui, nel fumo opaco del caffè  
seminterrato, dove giovinetti vermigli  
si aspettano chissà cosa dalle loro belle,  
mentre un coro di uomini registrato su nastro  
invoca oscenamente il nome di colei  
che più nessuno ormai  
farà tornare sotto questi archi, – diverse volte  
ancora, in ogni caso, io  
siederò nel mio angolo e senza nostalgia  
soppeserò come tutto ciò vada a finire.

La poesia si apre con un'esposizione di tre versi assolutamente contraria alla tradizione, nella quale viene dichiarata l'idea (ormai stabile nell'ambito del nostro ciclo) di una innaturale sequenzialità di causa ed effetto. Il contenuto principale viene sviluppato nella seconda parte: non è la prima né l'ultima volta che l'io lirico siede nel «caffè seminterrato» e soffre la lontananza di colei «che più nessuno ormai / farà tornare sotto questi archi».

Il sonetto libero successivo, comparso nel 1972 (?), può essere riferito al ciclo da noi trattato, probabilmente, in maniera solo convenzionale, per ragioni puramente formali:

#### НЕОКОНЧЕННЫЙ ОТРЫВОК

Во время ужина он встал из-за стола  
и вышел из дому. Луна светила  
по-зимнему, и тени от куста,  
превозмогая завитки ограды,  
так явственно чернели на снегу,  
как будто здесь они пустили корни.  
Сердцебиенье, ни души вокруг.

Так велико желание всего  
живущего преодолеть границы,  
распространиться ввысь и в ширину,  
что, стоит только выглянуть светилу,  
какому ни на есть, и в тот же миг  
окрестности становятся добычей  
не нас самих, но устремлений наших.

#### FRAMMENTO INCOMPIUTO

Durante la cena egli si alzò da tavola  
e uscì di casa. La luna brillava  
invernale, e le ombre del cespuglio,  
vincendo sulle volute della cancellata,  
nereggiavano così evidenti sulla neve,  
come se ci avessero messo le radici.  
Batticuore, nessuno intorno.

È così grande il desiderio di ogni cosa  
vivente di superare i limiti,  
svilupparsi in alto e in largo,  
che basta che un astro si mostri,  
quale che sia, e in quello stesso istante  
i dintorni diventano preda  
non di noi stessi, ma dei nostri slanci.

Dal punto di vista del genere, come dichiara univocamente il titolo, ci troviamo di fronte a un «frammento incompiuto», che sarebbe potuto essere anche più lungo di 14 versi, tanto più che le due parti che lo compongono ('substrofe') sono di pari dimensioni (7+7). Tuttavia, è evidente che non si possono qualificare come due strofe indipendenti, poiché presentano differenze sia pure insignificanti nella catalettica: xXxXxXx xXxXxXX. Praticamente tutti i testi marcati dal termine «sonet» con cui già abbiamo avuto a che fare non ostentano affatto una grafica obbligatoria e rigidamente unificata del tipo di quella del sonetto. Solo in alcuni di essi, soprattutto nei primi passi di consolidamento della tradizione, viene mantenuto lo stacco dopo la prima (4+10; n. 7-8) o la seconda (8+6; n. 9) quartina, oppure, come nel caso del sonetto capovolto, dopo la prima (3+11; n. 19) o la seconda (6+8; n. 5) terzina. La spaziatura che si trova esattamente nel mezzo coincide con una profonda pausa sintattica e tematica: la parte narrativa viene interrotta, secondo le leggi dello stesso 'montaggio', da quella meditativa. Anche metricamente il *Frammento incompiuto* tende al pentametro

giambico con una lieve deviazione dalla norma (il primo verso contiene 6 giambi). Infine, sul piano contenutistico la poesia si presenta come un bozzetto di genere sui sentimenti e le riflessioni di un certo soggetto alzatosi da tavola e uscito di casa per trovarsi in totale solitudine e stupirsi della precarietà del mondo circostante, della soggettività nella percezione dei «dintorni», che «diventano preda / non di noi stessi, ma dei nostri slanci». A quanto pare, qui è corretto parlare non tanto dello sviluppo di qualche motivo narrativo comune, caratteristico di questo ciclo, quanto di un loro ampliamento successivo.

La poesia del 1995 *Klouny razrušajut cirk. Slony ubežali v Indiju...*, scritta a New York, ha ancora meno ragioni per essere riportata senza dubbio ai sonetti. Il numero canonico di versi e i nove precedenti permettono di vedere in essa – seppure con grandi riserve – un potenziale candidato a essere inserito nel ciclo:

|                                         |                                                  |
|-----------------------------------------|--------------------------------------------------|
| Клоуны разрушают цирк. Слоны убежали в  | I clown distruggono il circo. Gli elefanti sono  |
| Индию,                                  | scappati in India,                               |
| тигры торгуют на улице полосами и       | le tigri commerciano per strada le strisce e i   |
| обручами,                               | cerchi,                                          |
| под прохуdivшимся куполом, точно в      | sotto la cupola bucata, come in un armadio,      |
| шкафу, с трапеции                       | dal trapezio                                     |
| свешивается, извиваясь, фрак            | pende, serpeggiando, il frac                     |
| разочарованного иллюзиониста,           | dell'illusionista deluso,                        |
| и лошадки, скинув попоны, позируют для  | e i cavallini, gettate le gualdrappe, posano per |
| портрета                                | il ritratto                                      |
| двигателя. На арене,                    | del motore. Sull'arena,                          |
| утопая в опилках, клоуны что есть мочи  | affondando nella segatura, i clown con tutte le  |
|                                         | loro forze                                       |
| размахивают кувалдами и разрушают цирк. | agitano i magli e distruggono il circo.          |
| Публики либо нет, либо не аплодирует.   | Il pubblico non c'è, o forse non applaude.       |
| Только вышколенная болонка              | Solo la cagnolina bolognese ammaestrata          |
| тявкает непрерывно, чувствуя, что       | abbaia senza posa, sentendo che si avvicina      |
| приближается                            |                                                  |
| к сахару: что вот-вот получится         | allo zucchero: che tra pochissimo verrà          |
| одна тысяча девятьсот девяносто пять.   | il millenovecentonovantacinque.                  |

Probabilmente, la natura strutturale del testo appena riportato è ambivalente: da un lato, in esso sono chiaramente visibili i tratti di 14 versi liberi, rientranti però nella cadenza di un *dol'nik* libero, dall'altro lato, esso potrebbe collocarsi alla periferia del ciclo di 10 sonetti sciolti da noi evidenziato, perché contiene un minimo di elementi capaci di marcare un sonetto.

\* \* \*

Alla luce dell'approccio così evidentemente innovativo di Brodskij al canone sonettistico, non minore interesse desta anche il corpus principale di sonetti 'classici' nella sua interpretazione.

Il primo esperimento di questo genere fu una poesia non marcata nel titolo come 'sonetto' (e questo a fronte di sonetti sciolti marcati proprio in questo modo!): *Na titul'nom liste* («Ty, kažetsja, iskal zdes'»? Ne išči...»), datata allo stesso 1962, anno significativo per i sonetti brodskiani.

#### НА ТИТУЛЬНОМ ЛИСТЕ

Ты, кажется, искал здесь? Не ищи.  
Гремит засов у входа неизменный.  
Не стоит подбирать сюда ключи.  
Не тут хранится этот клад забвенный.  
Всего и блеску, что огонь в печи.  
Соперничает с цепью драгоценной  
цепь ходиков стенных. И непременный  
горит фонарь под окнами в ночи.  
Свет фонаря касается трубы.

И больше ничего здесь от судьбы  
действительной, от времени, от века.  
И если что предполагает клад,  
то сам засов, не выдержавший взгляд  
пришедшего с отмычкой человека.

#### SUL FRONTESPIZIO

Tu, pare, cercavi qui? Non cercare.  
Il catenaccio stride all'ingresso, immutabile.  
Non vale la pena di cercare chiavi.  
Non è qui che è custodito il tesoro dimenticabile.  
Tutto ciò che luccica è il fuoco nella stufa.  
Gareggia con la catena inestimabile  
la catena dell'orologio a muro. E immancabile  
arde il lampione sotto le finestre nella notte.  
La luce del lampione tocca la grondaia.

E non c'è null'altro qui del destino  
effettivo, del secolo, del tempo.  
E se qualcosa presuppone un tesoro,  
è il catenaccio stesso, che non ha retto allo sguardo  
dell'uomo venuto con un grimaldello.

Al primo sguardo il testo risulta assai misterioso, almeno per un sonetto: qualcuno parla a un «uomo venuto con un grimaldello» consigliandogli di non cercare il tesoro dove non c'è. Tutto quanto l'ambiente esplicitamente quotidiano, prosaico, non promette alcun tesoro. Se c'è un luccichio, è soltanto «il fuoco nella stufa», invece di «catene inestimabili» c'è «la catena dell'orologio a muro», il «lampioncino sotto le finestre nella notte» illumina una prosaica grondaia... L'unica cosa che «presuppone un tesoro» è lo stesso «catenaccio», il quale probabilmente non è che l'indicazione simbolica dell'ostacolo che deve essere superato per penetrare nel presunto ricettacolo del tesoro. Eppure il titolo mette ogni cosa al suo posto: l'iscrizione «sul frontespizio» del libro mette in guardia dalla vanità degli sforzi di trovare in esso qualche cosa di evidentemente prezioso.

I parametri formali del sonetto corrispondono al canone classico della tipologia francese: aBaBaBBac + cDeeD, con una lieve infrazione alla suddivisione substrofica (lo spazio, invece di separare – come è d'uso – le quartine dalle terzine, divide i membri della rima baciata della prima terzina, spezzandola).

Nel 1964 furono scritti altri due sonetti tradizionali, stavolta dotati della rubricazione corrispondente: *Sonet* («Prislušivajas' k grozным golosam...») [Dando ascolto a voci minacciose...] e *Sonet* («Vybrasyvaja na bereg slovar'...») [Gettando a riva il dizionario...]. Entrambi sviluppano il motivo tematico – forse il più intimo per il giovane Brodskij – della vocazione poetica. Nel primo caso essa è congiunta inscindibilmente con la problematica amorosa. È una sorta di confessione, non rivolta ancora a tutto il mondo ma solo all'amata, del procedere ineluttabile «verso la morte e la gloria», e anche un ringraziamento perché ogni verso a lei dedicato acquista immortalità e infonde speranza di salvezza. È importante sottolineare che, oltre alla datazione «novembre-dicembre 1964», il testo è accompagnato dall'indicazione del luogo di composizione della poesia: «Norenskaja», cioè i luoghi dell'esilio nordico. Nel pronunciare sublimi parole sulla propria opera, il poeta da un lato ricorre a motivi biblici («rimasti indietro nella traversata / del Giordano», «perché i sogni, che ti circondano come un muro, / ora infuriano alle mie spalle / e inghiottono la cavalleria d'Egitto»). Dall'altro lato egli attenua, o almeno così crede di fare, il patetismo esagerato dell'enunciato con l'ironia rivolta sempre a se stesso, includendo tale modalità entro caste parentesi:

Их звуки застревают (как я сам)  
на полпути к гибели и славе  
(в моей груди), отныне уж не вправе  
как прежде доверяться чудесам.

I loro suoni si incastrano (come io stesso)  
a metà strada verso la morte e la gloria  
(nel mio petto), senza più il diritto  
di confidare, come prima, nei miracoli.

Dal punto di vista della conformità a tutte le norme sonettistiche adottate, abbiamo di fronte un'opera veramente esemplare: aBaBaBBa + ccDeeD. Si conferma, intanto, la tendenza di Brodskij al cambio di 'marcia' nelle quartine: la prima quartina, di regola, viene 'accelerata' dalla rima alternata, mentre la seconda viene 'sigillata' dalla rima incrociata, sulle stesse terminazioni. In secondo luogo, si rivela la preferenza, non meno caratteristica per il poeta, per la versione francese del sonetto. In questo caso le due parti si distanziano l'una dall'altra non solo graficamente, ma anche dal punto di vista sintattico e tematico, fatto intensificato dalla congiunzione avversativa «ma».

Il mittente del secondo sonetto è l'autrice del testo che gli è premesso in qualità di epigrafe: «la corona canuta non mi toccò per caso...» (Anna Achmatova). Nel manoscritto Brodskij non solo inserisce a mano una riga con il monogramma delle tre «A barrate» («AAA»), ma disegna anche il ritratto della sua amica più anziana e maestra, di faccia e di profilo. A concludere la composizione concorre la rappresentazione schematica di una finestra che ricorda una grata carceraria. Attraverso di essa si vede il mare che si spinge «fino al viso».<sup>471</sup> In linea di principio si può parlare anche di un evidente richiamo tematico alla lettera per M. B. (n. 11). Il tema dei 'sogni' che infuriano dietro le spalle, e sul piano metaforico quello del mar Rosso eretto come un muro di fronte alla cavalleria egiziana lanciata all'inseguimento degli israeliti, viene raccolto in tale caso come l'universale figurato della 'corsa del tempo' che divora ogni cosa:

Выбрасывая на берег словарь  
злоречьем торжествуя над удушьем,  
пусть море осаждает календарь  
со всех сторон: минувшим и грядущим.  
Швыряя в стекла пригоршней янтарь,

Gettando a riva il dizionario,  
trionfando con la maldicenza sull'asfissia,  
il mare assedi pure il calendario  
da ogni parte: col passato e l'avvenire.  
Scaraventando nei vetri manciate d'ambra

<sup>471</sup> Vedi *Sočinenija Iosifa Brodskogo...* v. 1, p. 479.

осенним днем, за стеклами ревушим,  
и гребнем, ослепительно цветущим,  
когда гремит за окнами январь,  
захлестывая дни, – пускай гудит,  
сжимает средце и в глаза глядит.  
Но, подступая к самому лицу,  
оно уступит в блеске своенравном  
седому, серебристому венцу,  
взнесенному над тернием и лавром!

in un giorno autunnale che ruggisce dietro i vetri  
e con la cresta che fiorisce abbagliante  
quando fuori dalle finestre tuona gennaio,  
traboccando sui giorni, – che rombi pure,  
stringa il cuore e guardi negli occhi.  
Ma, spingendosi fino al viso,  
nel suo splendore caparbio cederà  
alla corona canuta, argentea,  
che si erge sopra le spine e l'alloro!

In tal modo Anna Achmatova non è solamente il destinatario dell'epistola poetica, ma allo stesso tempo la sua protagonista lirica, il simbolo vivente dell'inflessibile opposizione alla pressione violenta di forze naturali e sociali, del trionfo spirituale della grandezza dell'uomo, della «corona canuta, argentea» erta «sopra le spine e gli allori». È notevole come in questo testo, che si può dire programmatico, si realizzino praticamente tutte le dominanti tematiche del sonetto di Brodskij. Vi appare sia il tessuto verbale della poesia («il dizionario», «la maldicenza» che trionfa «sull'asfissia»), sia il fluire inarrestabile del tempo (il «calendario» assediato dal mare «col passato e l'avvenire»), sia l'elemento marino, che ha accompagnato il poeta dalla nascita fino alla morte... I parametri del sonetto che con questo fa parte dello stesso ciclo, scritto nell'agosto-settembre (n. 11), vengono ripetuti con una precisione rigorosa. L'unica deviazione consiste nell'assenza della divisione substrofica, dovuta evidentemente al fatto che la svolta tematica si dispone qui in un punto non banale, tra i versi 10 e 11, e dunque sarebbe stato necessario staccare dalla porzione principale del testo l'ultima quartina.

Al 1965 è datata l'elegia *Pamjati T. S. Èliota* [Alla memoria di T. S. Eliot], la cui seconda parte grazie alla sua lunghezza (14 versi) e alla configurazione delle rime (AbbAAbbAccDDee) può essere interpretata come un derivato del sonetto francese:

Читающие в лицах, маги, где вы?  
Сюда. И поддержите ореол:  
две скорбные фигуры смотрят в пол.  
Они поют. Как схожи их напевы!

Voi che leggete i volti, maghi, dove siete?  
Venite qui. E sostenete l'aureola:  
due figure afflitte fissano il suolo.  
Cantano. Come sono simili i loro canti!

Две девы – и нельзя сказать, что девы:  
не страсть, а боль определяет пол.  
Одна похожа на Адама впол-  
оборота, но прическа Евы.

Due fanciulle – e non si può dire fanciulle:  
non è la passione ma il dolore a definire il sesso.  
Una assomiglia ad Adamo mezzo  
girato, ma la pettinatura è di Eva.

Склоняя лица сонные свои,  
Америка, где он родился, и –  
и Англия, где умер он, унылы,  
стоят по сторонам его могилы.  
И туч плывут по небу корабли.  
Но каждая могила – край земли.

Abbassando i loro volti assonnati,  
l'America, dove è nato, e  
l'Inghilterra, dove è morto, meste  
stanno ai lati della sua tomba.  
E navi di nuvole navigano il cielo.<sup>472</sup>  
Ma ogni tomba è l'estrema terra.

A servire da esempio al giovane poeta fu, probabilmente, l'elegia dal titolo simile composta dal suo idolo Wystan Hugh Auden *In memoria di W. B. Yeats*. Brodskij la scoprì durante il suo esilio al nord, in un'antologia della poesia inglese contemporanea che un amico gli aveva spedito da Mosca. «Questa volta – ricordava più tardi – avevo tra le mani un'antologia in inglese [...]. C'erano molte cose di Yeats, che a quel tempo trovavo un tantino troppo ampolloso e disinvolto nella metrica, e molte di Eliot, che in quei giorni regnava sovrano nell'Est europeo. Mi proponevo di leggere Eliot.

Ma per puro caso il libro si aprì su una poesia di Auden, *In memoria di W.B. Yeats*. Ero giovane, allora, e quindi particolarmente attratto dalle elegie come “genere”, non avendo vicino nessuno in punto di morte per il quale scriverne una. Così le leggevo forse più avidamente di qualsiasi altra cosa, e spesso pensavo che l'aspetto più

---

<sup>472</sup> Con una certa dose di tolleranza si può vedere qui un'allusione alla conclusione del sonetto di Achmatova *Ne pugajsja, – ja eščë pochožej* [Non spaventarti – sono ancora più simile] del ciclo *Šipovnik cvetët* [La rosa canina fiorisce]:

Создан Рим, плывут стада флотилий  
И победу славословит лествь.

È fondata Roma, navigano greggi di flotte  
E l'adulazione loda la vittoria.

Cfr. anche il componimento di Brodskij *Ex Ponto (Poslednee pis'mo Ovidija v Rim)* [Ex Ponto (Ultima lettera di Ovidio a Roma)]:

...пишу я с моря. С моря. Корабли  
сюда стремятся после непогоды,  
чтоб подтвердить, что это край земли.  
И в трюмах их не отыскать свободы.

...scrivo dal mare. Dal mare. Le navi  
si rifugiano qui dopo il maltempo  
per confermare che l'estrema terra.  
E nelle loro stive non troverai la libertà.

[Una traduzione di questo componimento si trova in S. PAVAN, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica, il mito, la letteratura, la filosofia*, Firenze University Press, Firenze 2006, pp. 72-73.]

interessante di questo “genere” consistesse negli involontari tentativi di autoritrarsi che costellano – o deturpano – quasi tutte le poesie *in memoriam*. Non di rado questa tendenza, per quanto comprensibile, finisce col trasformare un’elegia nelle elucubrazioni dell’autore sul tema della morte, col risultato che veniamo a sapere più cose su di lui che sul defunto. Di questa tendenza non c’era traccia nella poesia di Auden, la quale anzi, come vidi ben presto, voleva essere nella sua struttura stessa un omaggio al poeta scomparso, imitando in ordine inverso le forme adottate di volta in volta dal grande irlandese nel suo sviluppo stilistico, su su fino alla più remota: i tetrametri della terza e ultima parte della composizione audeniana.

Grazie a quei tetrametri, e in particolare a otto versi di quella terza parte, capii la statura del poeta che mi stava davanti». <sup>473</sup>

Ci sono troppe coincidenze per poter dubitare della veridicità dei ricordi del poeta, il quale svela il meccanismo della creazione della propria elegia sull’esempio di una poesia che nella giovinezza aveva colpito la sua immaginazione. Brodskij elegiaco segue chiaramente il poeta inglese, sforzandosi di rendere «omaggio al poeta scomparso», cioè non tanto esprimere i sentimenti di afflizione, dolore spirituale, riconoscenza e ammirazione che lo sconvolgono, quanto registrare – per quel che è possibile – la voce irripetibile di colui che non è più in questo mondo. In questo caso la peculiarità stilistica di T. S. Eliot viene resa dal profilo metrico e strofico di un sonetto, stavolta malgrado il rapporto più che libero con il canone sonettistico che distingue l’idiostile di Brodskij.

Sul piano contenutistico, però, notiamo un ben maggiore scarto dalla norma e una somiglianza con i sonetti originali del poeta, che mantengono fede alla leggendaria forma strofica e di genere solamente nel titolo e nel numero di righe. Viene sviluppato lo stesso *Leitmotiv* della morte, sono dipinte ironicamente le figure allegoriche di «due fanciulle», l’America e l’Inghilterra, che stanno «ai lati» della tomba del poeta e, quel che è più importante, nell’ultimo verso, verso-chiave, viene fissato il motivo esistenziale, da noi già osservato, del confine dell’essere: «Ma ogni tomba è l’estrema terra».

La quinta poesia del ciclo *Litovskij divertisment* [Divertissement lituano] non possiede una simile motivazione. La sua somiglianza derivativa con il sonetto classico

---

<sup>473</sup> Ivi, pp. 141-142. [Trad. it. in I. BRODSKIJ, *Per compiacere un’ombra*, in ID., *Fuga da Bisanzio*, cit., pp. 109-110.]

è, probabilmente, arbitraria o, in ogni caso, provocata dalla necessità di evidenziare un frammento di testo estremo dal punto di vista fabulistico e stilistico; non per nulla a fargli da titolo e contemporaneamente da epigrafe-dedica è l'intitolazione di un volume medievale in latino conservato nella biblioteca di Vilnius: «Amicum-philosophum de melancholia, mania et plica polonica»:

Бессонница. Часть женщины. Стекло  
полно рептилий, рвущихся наружу.  
Безумье дня по мозжечку стекло  
в затылок, где образовало лужу.  
Чуть шевельнись – и ощутит нутро,  
как некто в ледяную эту жижу  
обмакивает острое перо  
и медленно выводит «ненавижу»  
по прописи, где каждая крива  
извилины. Часть женщины в помаде  
в слух запускает длинные слова,  
как пятерню в завшивленные пряди.  
И ты в потемках одинок и наг  
на простыне, как Зодиака знак.

Insomnia. Parte di donna. Il vetro  
è pieno di rettili che si avventano fuori.  
Il delirio del giorno è colato dal cervelletto  
nella nuca, dove ha formato una pozzanghera.  
Muoviti appena e sentirai dentro  
come qualcuno in questa brodaglia gelata  
intinge una penna affilata  
e traccia lentamente «odio»  
sul modello calligrafico di cui ogni giro  
è storto. La parte di donna con il rossetto  
ficca nell'udito lunghe parole,  
come le dita nelle ciocche pulciose.  
E tu nel buio sei solo e nudo  
sul lenzuolo, come un segno zodiacale.

La scena rappresentata è provocatoriamente brutale. Si tratta, se così si può dire, di una natura morta poetica à la Picasso. Avere frasi nominali costruiscono l'esposizione della poesia dedicata alla 'solitudine in due'. L'io lirico durante l'insonnia notturna vive un attacco di malinconia e di inspiegabile odio verso la donna a lui estranea – non a caso sostituita dalla sineddoche, ripetuta due volte, «parte di donna»;<sup>474</sup> un terrario metaforico («vetro» pieno di «rettili che si avventano fuori») simboleggia l'umore misantropico sinonimico al «delirio del giorno» e alla «brodaglia gelata» che nutrono i sentimenti maligni che lo animano. Con una voce per nulla melodiosa la donna, anzi la sua «parte», coperta di «rossetto» (cioè la bocca!) «ficca nell'udito lunghe parole» con l'invasione di «dita» infilate «nelle ciocche pulciose». Ecco perché il mittente del

<sup>474</sup> Nel saggio *Dopo un viaggio, ovvero un omaggio alle vertebre* una partner dello stesso tipo viene chiamata con un nome ancora più spietato: «il mio oggetto svedese di nome Ulla» (*moja švedskaja vešč', po imeni Ulla*). [La traduzione italiana è più pietosa: «la mia protetta nordica, chiamiamola Stella Polaris». I. BRODSKIJ, *Profilo di Clio*, a cura di A. Cattaneo, Adelphi, Milano 2003, p. 25.]

messaggio «all'amico-filosofo» è «solo e nudo / sul lenzuolo, come un segno zodiacale». Un contenuto così inadatto al sonetto classico si combina per contrasto a una forma canonica quasi perfetta. Da un lato, si può distinguere il profilo ridotto ai minimi termini del sonetto cosiddetto inglese o shakespeariano: aBaBcDcDeFeFgg. Dall'altro lato, le consonanze<sup>475</sup> attigue delle prime due quartine (*steklò – narùžu – steklò – lùžu; nutrò – žižu – però – nenavižu*)<sup>476</sup> lo avvicinano alla ben più severa variante italiana: aBaBaBaBcDcDee.

\* \* \*

Infine, *Dvadcat' sonetov k Marii Stjuart* (1974) rappresentano ormai niente di meno che un'unità sovraciclica: in realtà, un poema in sonetti. Il ciclo ha ovviamente attirato l'attenzione degli studiosi. Così, in particolare, L. Batkin ha interpretato le sue componenti come strofe ripetute alla maniera di *Evgenij Onegin*.<sup>477</sup> Con tale affermazione, certo, si può concordare, ma con la riserva che le strofe sono ben lontane dall'essere perfettamente identiche. Anzi, si ha l'impressione che il poeta abbia mirato del tutto consapevolmente a modificarle in base al capriccioso movimento del tema lirico da un sonetto all'altro. Schematicamente, la trama lirica del ciclo si presenta più o meno in questa maniera.

I. «Mari, šotlandci vsě-taki skoty...» [Mari, gli scozzesi sono comunque delle bestie...].<sup>478</sup> Esposizione. Ricordo dell'incontro nel Giardino di Lussemburgo con la rappresentazione scultorea della regina scozzese, alla quale l'autore si rivolge con un alquanto familiare e intimo «Mari». Il tono estremamente ironico viene ottenuto, in particolare, con l'aiuto di giochi di parole («šotlandci – skoty» [scozzesi – bestie, con

<sup>475</sup> Bisogna notare che Brodskij in generale aveva una spiccata tendenza alle consonanze. Cfr., ad esempio, la sua poesia del 1965 *Odnòj poètesse* [Ad una poetessa] in cui come se niente fosse rimano parole riccamente dotate di consonanti identiche, ma aventi vocali accentate diverse: v *nevòle* – na *senovàle* – na *vòre* – *gorìt* – Ne *vý li* – *skryvàli* – «*vìly*» - *sogrèt*; *tèrpit* – *toròpit* – *trèpet* – *Božestvà* – *ràport* – *ròpot* – *rùpor* – *rodstvà*. [Per comodità del lettore italiano abbiamo segnato nelle traslitterazioni gli accenti.]

<sup>476</sup> [Si può facilmente osservare anche la scelta di rime aspre, difficili e di suono sgradevole, preferite dal poeta per corrispondere esattamente alla scena rappresentata.]

<sup>477</sup> L. BATKIN, *Tridcat' tret'ja bukva: Zametki čitatelja na poljach stichov Iosifa Brodskogo*, RGGU, Moskva 1997, p. 313.

<sup>478</sup> [Del ciclo esiste una traduzione italiana, per quanto incompleta: sono stati tradotti i sonetti 2, 3, 5, 7, 8, 12 e 15 (I. BRODSKIJ, *Venti sonetti a Maria Stuarda*, in *Fermata nel deserto*, a cura di G. Buttafava, Arnoldo Mondadori editore, Milano 1979, pp. 137-143). Per coerenza, nonché al fine di una migliore comprensione dei commenti di Fedotov, riportiamo però sempre traduzioni letterali nostre.]

una reminiscenza dell'inglese Scotland], «koleno kletčatogo klana» [generazione del clan a quadri, con *koleno* che significa «generazione» ma anche «ginocchio»], popolarismi («sjudy» [qui]) e pure idiomi popolari in parte ammodernati e dunque rinfrescati per la coscienza percipiente («vzgljanut' glazami starogo barana / na novye vorota» [guardare con gli occhi del vecchio montone / il cancello nuovo]).<sup>479</sup> Inoltre, vengono introdotti elementi da centone («Gde vstretil Vas...» [Dove Vi ho incontrata...], «...vse byloe ožilo / v otživšem serdce» [...tutto il passato è rivissuto / nel cuore avvizzito],<sup>480</sup> «v staroe žerlo / vloživ zarjad klassičeskoj karteči» [nella canna vecchia / inserita una carica di pallettoni classici]), anch'essi in parte 'ritoccati', rinnovati.

II. «V konce bol'šoj vojny ne na život...» [Verso la fine della grande guerra non per la vita...]. Prologo. Il tempo retrocede verso la fine della Grande guerra. Viene descritto l'episodio del primo incontro, nell'«utero felpato» del cinema «Spartak», con la Maria cinematografica, impersonata da Zarah Leander. La medesima stilistica dello *slang* poetico cameratesco è data all'idioma ellitticamente mozzato del primo verso: «Alla fine della Grande guerra non per la vita, <ma per la morte>». Lo stesso procedimento in maniera leggermente ridotta viene utilizzato più avanti: «quando quello che c'era veniva fritto senza lardo», «saliva tac-tac sulla forca». La stessa funzione viene svolta dalle formulazioni pittorescamente figurate del tipo «la scure del boia, come tu non avresti detto, / eguaglia al pavimento la volta celeste / (cfr. il sole sorgente dalle acque)», compromesse dalle costruzioni modali introduttive e dai forzati luoghi comuni che fanno da contrasto sul piano stilistico. L'ultimo verso, abbreviato, trasmette la sensazione della totale irrimediabilità della situazione vissuta: «E non c'è un biglietto in più».

III. «Zemnoj svoj put' projdja do serediny...» [Nel mezzo del cammin della mia vita...]. Il celeberrimo inizio della *Commedia* dantesca apre il III sonetto e ci riporta al piano temporale attualizzato nell'esposizione (I) e nell'ambientazione di partenza, cioè nel Giardino di Lussemburgo, la cui bellezza non presuppone affatto il desiderio di

<sup>479</sup> [Il luogo comune russo è «guardare come un montone guarda il cancello nuovo», cioè con sciocco stupore.]

<sup>480</sup> [Queste due citazioni si riferiscono alla romanza di Fëdor Tjutčev *K. B.* e in particolare ai vv. 1-2: *Ja vstretil vas – i vsë byloe / v otživšem serdce ožilo...* che nella traduzione di Eridano Bazzarelli suonano: *Io vi ho incontrata, e tutto il passato / è rivissuto nel cuore avvizzito...* (F. I. TJUTČEV, *Poesie*, a cura di E. Bazzarelli, BUR, Milano 1993, p. 413).]

mandare qualcuno a quel paese. Di nuovo, con un'ironia che smorza il pathos del momento, viene descritta la statua di Maria che sta «senza abbassare le braccia» (!), «con un passerotto in testa» (!), «nella ghirlanda delle amiche di pietra / regine francesi dei tempi che furono». Come risultato, il giardino «ha l'aspetto» di un bizzarro «incrocio» fra il Pantheon e il celebre quadro di E. Manet *Colazione sull'erba*.

IV. «Krasavica, kotoruju ja pozže...» [La bella donna che io più tardi...]. Una singolare digressione lirica. Viene introdotto un nuovo personaggio: la bella amata dal poeta, esteriormente simile alla statua di Mary. Come si scopre, l'amore non era reciproco: «Anche noi / non abbiamo formato un coppia felice». «Se n'è andata in un mackintosh» - così alla lontana viene parodiata l'immagine dell'eroina di Blok che si avvolge «tristemente» «in un mantello blu». Ma, come spesso accade, la separazione risulta salvifica per l'io lirico, fatto per il quale la sua «gola... diciamo... ringrazia la sorte».

V. «Číslo tvoich ljubovnikov, Mari...» [Il numero dei tuoi amanti, Mary...]. Il primo verso caratterizza esaurientemente la tematica del sonetto. Il cambiare continuamente partner svaluta l'amore, la rapida successione degli amanti cancella l'individualità di ciascuno di loro, pertanto la loro successione, e in definitiva anche la loro quantità, non ha alcuna importanza. Il sonetto capovolto (come la strofe dell'*Onegin* capovolta nella *Universitetskaja poëma* [Poema universitario] di V. Nabokov) può essere letto in qualsiasi ordine, come dall'alto in basso così – con microscopici aggiustamenti – dal basso in alto: «Per i contemporanei eri una troia, / una mosca bianca nel tuo secolo, / in cosa la branda si distingue dal trono, / i tuoi scozzesi non potevano capire. / Nemmeno di un passo un barone scozzese / da questo punto di vista non si smuove. / (Come una sorta di colonna antica, / la repubblica invece può resistere, / ecco perché è condannata la corona). / Andare a letto con il primo che capita, / per la corona non c'è maggiore danno...». Nella stessa direzione va anche la ripetizione insistita delle due rime bC (Cb), che ricorrono per ben 6 volte a iniziare dal verso 3.

VI. «Ja vas ljubil. Ljubov' eščë, vozmožno...» [Io vi amai. L'amore ancora, forse...]. Ancora una digressione lirica, anzi una battuta a parte. Stavolta è un appello all'amata di un tempo che utilizza l'energia del capolavoro puškiniano e i caratteristici smottamenti stilistici che provocano l'effetto dell'attesa frustrata: invece del classico

«V'amai: l'amore, forse, tuttavia / nel mio cuore non è del tutto spento...»<sup>481</sup> troviamo il suono simile, ma la stilistica e l'intonazione completamente differenti di «Io vi amai. L'amore ancora (forse / solo dolore) mi perfora le cervella». Nella seconda parte della poesia i motivi puškiniani vengono parafrasati di nuovo nello stile di Majakovskij, Mandel'stam e Pasternak: «Io vi amai così forte, senza speranza, / come vi conceda Dio\_\_\_ ma non concederà! / Egli, essendo capace di molto, / non creerà – alla Parmenide – due volte / questo calore del sangue, scricchiolare di ossa, / per cui le otturazioni nelle fauci si fondano per la brama / di sfiorare – cancello “seno” – le labbra!».

VII. «Pariž ne izmenilsja. Plas de Vož...» [Parigi non è cambiata. Place des Vosges...]. Descrizione grottesca della Parigi notturna che (da quei tempi?) non sarebbe cambiata. Per la prima volta le quartine vengono divise graficamente dalle terzine. La pausa, rafforzata dallo stacco grafico, esegue il montaggio del piano generale (la panoramica circolare, a volo d'uccello, di Parigi: place des Vosges, il fiume che è certo la Senna, boulevard Raspail, i concerti gratuiti, la torre probabilmente di Eiffel, i frequentatori di questi luoghi «con cui fa piacere rivedersi, / ma se hai gridato per primo “come stai?”») con il dettaglio («A Parigi, di notte, nel ristorante...»).

VIII. «Na sklone let v strane za okeanom...» [Sul declinar degli anni in un paese oltre oceano...] (sonetto continuo con sole due rime). Il nuovo giro della spirale temporale – «sul declinar degli anni» – mette in luce il momento dell'emozione immediata in cui viene rivissuto tutto il complesso di sentimenti che il ciclo incarna, che è appunto il momento della sua stesura. Cambia, per così dire, anche l'ambientazione: «in un paese oltre oceano / (scoperto, io penso, ai Vostri tempi)». Nello stesso tempo viene smascherato il gioco sullo sdoppiamento delle eroine liriche. Proprio Maria, e non l'amata del passato, viene chiamata «Voi», anche se poi riacquista l'abituale «tu»,<sup>482</sup> non appena la situazione cambia radicalmente («mi avresti chiamato semplicemente Ivan»). Il sonetto affatto continuo su due rime rappresenta, probabilmente, la chiusura e la ricorrenza ciclica del piano temporale.

---

<sup>481</sup> [Citiamo dalla traduzione di Landolfi: A. S. PUŠKIN, *Poemi e liriche*, versioni, introduzione e note di T. Landolfi, Adelphi, Milano 2001, p. 448.]

<sup>482</sup> In seguito viene svelato il meccanismo di questo gioco: «non “tu” e “voi” che si mescolano in “you”...» (XV).

IX. «Ravnina. Truby. Vchodjat dvoe. Ljazg...» [Pianura. Trombe. Entrano due. Stridore...] (tendente al sonetto continuo). Digressione storica. Il primo verso imita la didascalica di una cronaca storica di Shakespeare. Odio, intolleranza. Cattivo infinito. I tempi di Maria Stuarda passano impercettibilmente nella contemporaneità (l'azione si trasferisce, probabilmente, in America: «la notte in un piccolo castello hollywoodiano»). La tendenza alla rima continua e monotona (aB) dei primi 12 versi è qui quanto mai appropriata. Nel distico finale: «Di nuovo la pianura. Mezzanotte. Entrano due. / E tutto si confonde nell'ululare di lupi» viene messo in luce il principale esito ideale del montaggio storico, l'inevitabilità della soluzione di forza, e non di un accomodamento. Il distico, staccato dal corpo principale della poesia e dotato di una rima a parte (CC), acquista con ciò stesso un peculiare peso semantico: diventa un aforisma.

X. «Osennij večer. Jakoby s Kamenoj...» [Una sera autunnale. Con la cosiddetta Camena...]. Ritorno dai tempi «antichi» alla contemporaneità. L'io lirico è solo «con la cosiddetta Camena / che, purtroppo, non solleva la fronte. / Non è la prima volta. In queste sere / tutto fa piacere, anche il coro con le bandiere rosse...», cioè con una partner a lui indifferente, la quale per di più è evidentemente maldisposta. Una comunicazione del genere, se di comunicazione si può parlare, non lo ispira affatto. La vita scorre senza cambiamenti visibili. L'ambiente è squisitamente quotidiano. Anche se apparisse la morte, sarebbe vestita di «una giacchetta di Pavlovo-Posadsk mangiata dalle tarme».

XI. «Ljazg nožnic, oščuščenje oznoba...» [Stridore di forbici, sensazione di brividi...] (tendenza al sonetto continuo, se si accomunano le ultime due parole-rima (Boga – mnogo)<sup>483</sup> a tutte le clausole femminili precedenti (oznoba – osobo – groba – neboskrēba – oba). La parola *ljazg* che, con uno spondeo, apre il sonetto XI, ci riporta al sonetto IX dove chiudeva il verso 1, e preconizza il tema macabro del fato che a suo tempo attese la principale protagonista lirica, Maria Stuarda.

XII. «Čto delaet Istoriju? Tela...» [Che cosa fa la Storia? I corpi...]. La risposta alla domanda fatale posta nel primo verso non è banale: a fare la Storia è... un corpo con la testa mozzata. Solo l'arte può comprendere e immortalare la bellezza e la buona ragione

---

<sup>483</sup> [Qui e oltre si deve tenere conto della particolarità della pronuncia russa, che parifica la vocale “o” in posizione atona alla “a”, cosicché le due parole-rima si pronunciano “bòga” e “mnòga” e pertanto costituiscono una rima perfetta.]

di una donna innamorata. Maria Stuarda nella non imparziale interpretazione di Friedrich Schiller è un'altra ipostasi dell'eroina.

XIII. «Baran trjasët kudrjaškami, oni že...» [Il montone scuote i riccioli, alias...]. Discorsi e pettegolezzi dei contemporanei di Maria Stuarda sulla sua esecuzione. In parte si tratta dello stesso «vecchio montone» giunto a «guardare [...] il cancello nuovo e gli stagni» del Giardino di Lussemburgo, al quale l'autore si paragonava ironicamente nell'esposizione (I).

XIV. «Ljubov' sil'nej razluki, no razluka...» [L'amore è più forte della distanza, ma la distanza...]. Per l'ennesima volta la situazione lirica cambia dislocazione. Siamo trasportati nel già noto Giardino di Lussemburgo. Guardando la statua di granito alla quale mancano «le gote e il resto. Inoltre, odore e suono», il protagonista lirico è pronto a innalzare un monumento non di pietra, bensì di vetro, «come incarnazione del good-bye / e dello sguardo che penetra attraverso».

XV. «Ne to tebja, skažu tebe, sgrabilo...» [A rovinarti, ti dirò, non fu...]. Schema con tre rime. Riflessioni sulla potenza devastante della bellezza. La monotona alternanza delle due terminazioni rimate, femminile e maschile, è chiamata in parte a imitare il tedio della canzone che, nella conclusione, Maria Stuarda «cantava all'usignolo spagnolo». Tanto più energica e imponente suona la *pointe* nel distico finale, che dà risposta alla domanda posta al principio della strofa: per quale colpa i contemporanei rovinarono la regina scozzese? «Per ciò di cui non vedevano la fine / in quei tempi: la bellezza del viso».

XVI. «T'ma skradyyvaet, skazano, ugly...» [Il buio, si dice, cela gli angoli...]. La vita segreta della natura avviene in modo impercettibile per l'udito e la vista, solo il tempo conta i suoi passi con il cambio delle stagioni. Alla «stilografica»<sup>484</sup> tocca eternare non il temporaneo, il transitorio, ciò che passa «all'ombra dell'humus», ma sulle orme di Puškin «seguire le stagioni» e «cantare a voce alta *Malinconico tempo*».

XVII. «To, čto istorglo izumlënnij krik...» [Quel che ha estorto un grido sbalordito...]. Come uno di quei momenti scelti della storia viene impresso l'episodio dell'esecuzione: la parrucca caduta dalla testa mozzata, che se «non ha provocato un

---

<sup>484</sup> Viene attualizzato il gioco di parole: *večnoe pero*, ossia la stilografica è, in senso proprio, una piuma eterna. Un'altra faccia del gioco di parole: *pero* non è solo *večnoe*, ma, a quanto pare, anche *veščee* [fatidico]!

corpo a corpo / fra gli spettatori», per lo meno «ha alzato in piedi i nemici» e costretto il re spagnolo Filippo a mandare l'Armada verso le coste di Albione.

XVIII. «Dlja rta, progovorivšego “proščaj”...» [Per la bocca che ha pronunciato “addio”...]. Attraversando i secoli e l'oceano, il protagonista lirico dice «addio» alla destinataria del suo componimento e chiede perdono «se qualcosa non va». Il tema della scure acquista d'improvviso un aspetto letterario e biografico: «La censura russa / avrebbe anche potuto fare a meno della scure». Si nota la presenza discreta del diffuso detto «Quello che è scritto con la penna non si può tagliare con la scure» e l'espressione, non meno nota, secondo cui la missione di Herzen sarebbe stata di «chiamare la Rus' alla scure».

XIX. «Mari, teper' v Šotlandii est' šerst'...» [Mari, ora in Scozia c'è la lana...]. Epilogo del piano degli eventi. La Scozia e l'Inghilterra vivono nell'opulenza, mentre in Francia, nel Giardino di Lussemburgo, c'è ora una statua diversa «da quella che faceva impazzire ieri. / E ci sono signore da preferire a te, / ma dissimili da entrambe voi due».

XX. «Perom prostym – nepravda, čto mjatežnym!...» [Con una penna semplice – non è vero che è ribelle!...]. Epilogo del piano lirico. Si tirano le somme. Una sorta di magistrale tematico.<sup>485</sup>

aBBaaBBaCddCCC

aBBaBaaBcDDcDc

AbAbAbbAccDeDe

AbbAAbAbCddCee

aabCbCbCbCbCCb

AbbAbAbAccDeDe

aBBaBaBa + cDcDee

AbbAbAAbbAAbbA

aBBaBaBaBBaB + CC

AbbAbAAbcDDcEE

AbbAbAAbbAccAA

aBBaaBBa + ccDeeD

AbAbbAbAcDcDDc

AbbAbAAb + cDecDe

AbAbAbAbAbAbcc

aBBaaBBa + cDecDe

aBBaaBBaCddCee

aBBaaBBa + cDecDe

aBaBaBaBcDDcEE

AbbAbAbA + bAb + bAb

<sup>485</sup> [Il *magistrale* è, nella corona di sonetti, il sonetto conclusivo (quindicesimo), composto con i primi versi di ciascun sonetto precedente e contenente, di solito, il pensiero principale della corona.]

Una posizione intermedia fra i sonetti classici e quelli sciolti occupano i sonetti con rime diverse nella parte delle quartine. La loro deviazione dal canone tradizionale non è molto rilevante, dunque essi tendono, in prevalenza, più al primo gruppo che al secondo. D'altro canto, la composizione dei versi rimati è talmente varia che ogni singolo caso può essere esaminato in interconnessione organica con alcune componenti contenutistico-formali.

Ad aprire questa serie di sonetti brodskiani sono i suoi quattro primissimi sonetti, di datazione incerta (nn. 1-4). Vengono tutti compresi nella formula «strani sonetti» apparsa nel terzo di essi (*Sonet k Glebu Gorbovskomu* [Sonetto per Gleb Gorbovskij]). Alcuni giovani poeti di Leningrado, evidentemente, provando le loro forze nella tecnica poetica e trovandosi in parte sotto l'influenza di Anna Achmatova, la quale aveva modificato arbitrariamente il classico canone sonettistico, ostentavano l'infrazione delle norme santificate dalla tradizione. Brodskij non era un'eccezione. Il suo primissimo sonetto è composto in versi accentuativi a 4-3 accenti con una catalettica assai libera (nella prima quartina vengono addirittura combinate clausole sdrucchiole, bisdrucchiole e piane), con assonanze ostentatamente approssimative e uno schema di rime capovolto, tutt'altro che canonico: A'A''B'BC'C'DEDEF GFG:

|                                                                                                                                                                                                                          |                                                                                                                                                                                                                                                  |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Проходя мимо театра Акимова,<br>голодным взглядом витрины окидывая,<br>выделяя слюну пресную,<br>я замышляю написать пьесу<br>во славу нашей социалистической<br>добродетели,<br>побеждающей на фоне современной мебели. | Passando accanto al teatro Akimov,<br>gettando sguardi famelici sulle vetrine,<br>secernendo saliva insipida,<br>medito di scrivere un dramma<br>in gloria della nostra virtù socialista<br>che trionfa sullo sfondo di mobili<br>contemporanei. |
| Левую пьесу рукою правой<br>я накропаю довольно скоро,<br>а товарищ Акимов ее поставит,<br>соответственно ее сначала оформив.<br>И я, Боже мой, получу деньги.                                                           | Un dramma di sinistra con la mano destra<br>butterò giù abbastanza in fretta<br>e il compagno Akimov lo metterà in scena<br>dopo averlo ufficializzato adeguatamente.<br>E io, Dio mio, riceverò i soldi.                                        |

И все тогда пойдет по-другому.  
И бороду сбрав, я войду по ступеням  
в театр... в третий зал гастронома.

E allora tutto andrà diversamente.  
E rasa la barba, salirò gli scalini  
del teatro... nella terza sala degli alimentari.

Certo, anche dal punto di vista del contenuto il sonetto è provocatoriamente fuori dagli schemi. L'arte non vi appare come un qualcosa di sublime, spirituale e disinteressato. Al contrario, l'affamato protagonista lirico, passando accanto al teatro Akimov, disposto realmente nello stesso stabile del celebre negozio di alimentari sulla prospettiva Nevskij, accarezza il sogno di come «butterà giù» «un dramma di sinistra con la mano destra», «e il compagno Akimov lo metterà in scena», e con l'onorario ricevuto «salirà gli scalini / del teatro... nella terza sala degli alimentari». Il verbo-epiteto forzatamente ironico «butterò giù» (*nakropaju*) non solo esprime il rapporto verso il 'progetto creativo', ma avvicina questo testo agli «strani sonetti», «buttando giù» i quali l'autore e il suo destinatario nel terzo sonetto «danno del Voi» al tempo.

Non meno strano appare il secondo sonetto, la cui appartenenza strofica e di genere è marcata inequivocabilmente nel titolo come *Sonet* («Pereživì vsech...»):

Переживи всех.  
Переживи вновь,  
словно они – снег,  
пляшущий снег снов.

Sopravvivi a tutti.  
Rivivilo di nuovo,  
come se fossero neve,  
danzante neve dei sogni.

Переживи углы.  
Переживи углом.  
Перевяжи узлы  
между добром и злом.

Sopravvivi agli angoli.  
Sopravvivi di sbieco.  
Riallaccia i nodi  
tra il bene e il male.

Но переживи миг.  
И переживи век.  
Переживи крик.  
Переживи смех.

Ma sopravvivi all'attimo.  
E sopravvivi al secolo.  
Sopravvivi al grido.  
Sopravvivi alla risata.

Переживи стих.  
Переживи всех.

Sopravvivi al verso.  
Sopravvivi a tutti.

Salta all'occhio prima di tutto la misura, per nulla corrispondente agli standard sonettistici: il logaedo, che nelle composizione a cornice cambia successivamente tre inerzie ritmiche (3.0|3.1|4.0|3.0). In piena corrispondenza con il metro, basato sull'interazione non orizzontale, bensì verticale, fra unità identiche, si può cogliere sia l'universale parallelismo sintattico, che enfatizza le ripetizioni lessicali vietate nei sonetti 'per bene' (la parola chiave dominante, peraltro posta in rilievo dall'esigente modo imperativo – *pereživi* [sopravvivi o rivivi (un'esperienza)] – si ripete dieci volte!), sia, in generale, la sintassi volutamente franta (il testo di 14 versi è composto di undici frasi indipendenti, nove delle quali contano solamente due parole). I versi cortissimi, di 5-6 sillabe, orlati dalle rime monosillabiche e bisticciate, altrettanto inusuali nella tradizione sonettistica, certo, meno di ogni altra cosa sono capaci di imitare l'endecasillabo italiano di partenza o le sue imitazioni sillabo-toniche (pentametri o esametri giambici). Anche il volume sillabico della poesia, di 76 sillabe, è ovviamente ben lontano dal raggiungere le condizioni classiche di 154 sillabe con tutte clausole femminili o di 147 con l'alternanza della catalettica maschile e femminile. Tuttavia, i parametri contenutistici del sonetto, il quale sviluppa l'idea dell'opposizione alla morte tramite l'opera poetica, sono abbastanza tradizionali.

Allo stesso argomento sono dedicati altri due sonetti senza datazione: il già nominato *Sonetto per Gleb Gorbovskij* e *Sonet k zerkalu* [Sonetto per lo specchio]. Nel primo, rivolgendosi al compagno di idee, il poeta definisce nitidamente il pathos fondamentale degli esperimenti con la tradizionale forma strofica e di genere e la sua corrispondenza alle ricerche poetiche dell'epoca: «Quando, buttando giù strani sonetti, / Noi diamo del Voi al tempo...»; «Risultati dell'errare, strani risultati». Nel secondo, rivolgendosi allo specchio o, piuttosto, al proprio riflesso, vi vede come un riflesso delle «maschere da clown» i volti infiniti del tempo, a iniziare da Abele e Caino; il distico chiave «O, percepisci dietro la vanità l'integrità / e su un comune quadrante l'eternità!» suona come uno scongiuro e al tempo stesso come uno slogan poetico concettuale. Dal punto di vista formale le deroghe dalle norme accettate non sono molto significative. Nel primo caso sullo sfondo del pentametro giambico spicca fortemente il verso allungato di un piede all'inizio della seconda terzina: «I nizkij genij tvoj perelomaet nogi» [E il tuo basso genio si spezzerà le gambe]. È improbabile che questa diversità di ritmo sia chiamata a

evidenziare un verso stilisticamente ossimorico, che già di per sé salta agli occhi; piuttosto, la sua comparsa può essere spiegata come trascuratezza tecnica. Nel secondo caso l'ordinamento metrico è retto piuttosto rigidamente (pentametri giambici), ma le sue modulazioni ritmiche ricordano *Passando accanto al teatro Akimov...*: le stesse clausole anisometriche, le stesse terminazioni rimate di dubbia precisione nelle quartine come «raskàjan'ja-Kàina», «uslòvnoj-klòuna», «pòzdnie-pogòstami», «gàlstuki-àlčuščie»<sup>486</sup> e lo stesso ammasso di rime uniformi nelle terzine («zýbkost'-ulýbki», «cènnost'-nèžnost'-cèl'nost'-vèčnost'»).

Al sonetto *Pereživi vsech...* per le sue caratteristiche formali si avvicina naturalmente *Sonetik* [Sonettino] («Malen'kaja moja, ja grušču...», giugno 1964):

Маленькая моя, я грущу  
(а ты в песке скок-поскок).  
Как звездочку тебя ищу:  
разлука как телескоп.

Piccola mia, sono triste  
(e tu nella sabbia saltelli).  
Come una stellina ti cerco:  
la lontananza è come il telescopio.

Быть может, с того конца  
заглянешь (как Левенгук),  
не разглядишь лица,  
но услышишь: стук-стук.

Forse da quel lato  
ci guarderai (come Leeuwenhoek),<sup>487</sup>  
non distinguerai il volto,  
ma sentirai: toc-toc.

Это в медвежьем углу  
по воздуху (по стеклу)  
царапаются кусты,  
и постукивает во тьму  
сердце, где проживаешь ты,  
помимо жизни в Крыму.

Sono i cespugli che raspano  
l'aria (il vetro)  
in questo angolo sperduto  
e ticchetta nel buio  
il cuore che tu abiti  
oltre alla vita in Crimea.

Conformemente allo schema delle rime i versi si dispongono nella maniera seguente: abab + cdcd + eefefe, se, di nuovo, assimiliamo le rime della prima terzina «uglù – po steklù» ai loro 'opponenti' nella seconda terzina: «t'mù - Krymù». Cosicché abbiamo di fronte una variante semplificata del sonetto francese più diffuso in Brodskij.

<sup>486</sup> [Per comodità del lettore italiano abbiamo segnato nelle traslitterazioni gli accenti.]

<sup>487</sup> [Naturalista olandese, inventore del microscopio moderno.]

Il diminutivo dell'indicazione strofica e di genere (*Sonettino*), tuttavia, allude a un'interpretazione semplificata dei parametri formali e contenutistici della strofa. Si fa notare di nuovo la misura per nulla tradizionale dei versi di *dol'nik*; sono decisamente più corti dell'endecasillabo canonico (nella variante sillabo-tonica, pentametro o esametro giambico): da 6 a 9 sillabe. A essere rigorosi, anche la loro metrica è piuttosto lontana dagli esempi classici: alcuni versi possono essere ritenuti a buon diritto forme ritmiche anomale del *dol'nik* a tre accenti. Così, nei versi 1, 11 e 12, intervalli di quattro sillabe fra gli accenti si combinano con intervalli di una sillaba; viceversa, nei versi 4, 6, 7, 10 e 13, per rispettare la cadenza del *dol'nik*, si è costretti ad accentare le particelle; infine, nel 13 v. gli accenti non sono tre ma quattro. Evidentemente, per rafforzare la condizioni della strofa canonica, il testo del *Sonetik*, contro le norme abituali nella prassi sonettistica brodskiana, è diviso graficamente non in due ma in tre parti (4+4+6).

Dal punto di vista del genere la poesia si presenta come un'epistola scherzosa e ironica all'amata, alla Heine, in cui attraverso l'ironia traspare il dolore niente affatto scherzoso di un cuore che soffre la lontananza. L'eroe lirico langue in un «angolo sperduto», mentre l'oggetto del suo amore, simile alla libellula di Krylov («saltelli»), gioca sulla spiaggia sabbiosa del lontano Mar Nero. Superando la distanza, egli si appoggia al «telescopio della distanza» nell'attesa che l'amata lo guardi dall'alto lato. È naturale che non potrà vedere il suo volto, ma egli accarezza la speranza che l'udito di lei distinguerà il battito del cuore nel quale lei vive «oltre alla vita in Crimea».

Quasi come prolungamento del tema amoroso al termine dello stesso 1964 fu scritto ancora un *Sonet* («Ty, Muza, nedoverčiva k ljubvi...»), rivolto non più all'oggetto d'amore, bensì alla sua rivale, la Musa:

Ты, Муза, недоверчива к любви,  
хотя сама и связана союзом  
со Временем (попробуй разорви!).  
А Время, недоверчивое к Музам,  
щедрей последних, на беду мою  
(тут щедрость не уступит аппетитам).  
И если я любимую пою,  
то не твоим я пользуюсь кредитом.

Tu, Musa, diffidi dell'amore,  
benché unita tu stessa dal legame  
col Tempo (provati a strapparlo!).  
Mentre il Tempo, che diffida delle Muse,  
è più generoso di queste ultime, per mia disgrazia  
(qui la generosità non è da meno degli appetiti).  
E se canto l'amata,  
non è del tuo credito che godo.

|                                       |                                                |
|---------------------------------------|------------------------------------------------|
| Не путай одинаковые дни               | Non confondere i giorni uguali                 |
| и рифмы. Потерпи, повремени!          | e le rime. Sopporta, attendi!                  |
| А Время уж не спутает границ!         | E il Tempo non confonderà i confini!           |
| Но, может быть, хоть рифмы воскрешая, | Ma, forse, facendo rivivere almeno le rime,    |
| вернет меня любимой, арку птиц        | mi restituirà all'amata, un'arcata di uccelli  |
| над ней то возводя, то разрушая.      | sopra di lei ora costruendo, ora distruggendo. |

La correlazione con il sonetto precedente non è solo nella problematica, ma anche nello schema francese delle rime, se non consideriamo la presenza / assenza dell'alternanza delle desinenze<sup>488</sup> e le tre rime invece di due nelle terzine: aBaBcDcD + eefGfG. La forma metrica, in conformità allo statuto della destinataria e al contenuto affatto serio del discorso che le si rivolge, non si allontana dalle norme accettate: la poesia è composta di ineccepibili pentametri giambici. Le quartine in cui, come nell'esposizione, si accenna al tema della gelosa diffidenza della Musa verso l'amore e della sua contrapposizione rispetto al Tempo, capace di superare una lunga lontananza, si presentano come un blocco unico, ma sono separati dalle terzine con la necessaria pausa, anche tipografica, prima dell'energico scoppio delle emozioni. Proprio nelle terzine viene esposto il principale motivo contenutistico del componimento: la richiesta imperativa di non confondere «i giorni uguali / e le rime», di sopportare e attendere, cioè letteralmente di confidare nel Tempo, che sicuramente «non confonderà i confini», evidentemente, tra giorni uguali e rime uguali e persino, forse, «facendo rivivere le rime», restituirà il protagonista lirico alla sua amata.

Dopo aver difeso il suo diritto a «cantare l'amata», il poeta si rivolge di nuovo a lei, cifrando il suo nome con le iniziali più o meno concrete T.R., nel componimento del 1965 datato gennaio-febbraio: *Iz vašich glaz, pustivšis' v dal'nij put'...*:

|                                     |                                           |
|-------------------------------------|-------------------------------------------|
| Из ваших глаз, пустившись в дальний | Dai vostri occhi, partito per un viaggio  |
| пусть,                              | lontano,                                  |
| все норовлю – воистину вдали! –     | cerco sempre – in verità da lungi! –      |
| увидеть вас, хотя назад взглянуть   | di vedervi, anche se di guardare indietro |
| мешает закругление земли.           | impedisce l'arrotondamento della terra.   |

<sup>488</sup> [Secondo le regole della versificazione russa, le rime maschili o tronche (segnate nello schema con la lettera minuscola) e quelle femminili o piane (segnate con la lettera maiuscola) devono alternarsi in modo che due terminazioni maschili o due terminazioni femminili stiano a fianco solo se rimano fra loro.]

Нет, выпуклость холмов невелика.  
Но тут и обрывается пучок,  
сбегающий с хрустального станка  
от Ариадны, вкравшейся в зрачок.

No, il rilievo dei colli non è grande.  
Ma è qui che si spezza il fascio  
che sfugge dal telaio di cristallo  
di Arianna intrufolata nella pupilla.

И, стало быть, вот так-то, вдалеке,  
обрывок милый сжав в своей руке,  
бреду вперед. Должно быть, не судьба  
нам свидеться – и их соединить,  
хотя мой путь, верней, моя тропа  
сужается и переходит в нить.

E, dunque, così, in lontananza,  
stretto in mano il caro lembo strappato,  
mi trascino avanti. Sarà che non è destino  
per noi rivederci e unirli,  
sebbene la mia strada, o piuttosto il mio sentiero,  
si assottigli e si trasformi in un filo.

I legami associativi con i due testi precedenti sono assai trasparenti: da un lato, vengono rispettati i parametri di rima dati (abab + cdcd + eefgfg) e la suddivisioni grafiche (4+4+6), dall'altro subisce ulteriori modifiche il *Leitmotiv* della lontananza. Nella nuova versione il protagonista lirico si rivolge alla destinataria del suo messaggio con il «voi», giocando nel frattempo con la tradizionale immagine mitologica del «filo di Arianna» che si tende dagli occhi di lei, strappandosi sull'«arrotondamento della terra». Il percorso contrario che egli percorre trascinandosi, «stretto in mano il caro lembo strappato», si logora, «si assottiglia e si trasforma in un filo», unire il quale con il «filo di Arianna» «intrufolato nella pupilla» dell'amata, probabilmente, «non è destino».

Fanno gruppo a parte, a quanto pare, altri due testi creati nel 1975 e, presumibilmente, nel 1980.

Il primo di essi, parte del ciclo *Meksikanskij divertiment* [Divertissement messicano], ha un titolo indipendente: *V otele "Kontinental"* [Nell'hotel Continental] (*Pobeda Mondriana. Za steklom...*) e si presenta come una versione del sonetto shakespeariano (aBaBcDcDeFeFGG):

Победа Мондриана. За стеклом –  
пир кубатуры. Воздух или выпит  
под девяносто градусов углом,  
иль щедро залит в параллелепипед.

Vittoria di Mondrian. Dietro il vetro  
è un banchetto di cubatura. L'aria o è stata bevuta  
ad angolo di novanta gradi,  
o versata generosamente in un parallelepipedo.

В проем оконный вписано, бедро  
 красавицы – последнее оружие:  
 раскрыв халат, напоминает про  
 пускай не круг хотя, но полукружье,  
 но сектор циферблата.

Говоря

насчет ацтеков, слава краснокожим  
 за честность вычесть из календаря  
 дни месяца, в которые «не можем»  
 в платоновой пещере, где на брата  
 приходится кусок пи-эр-квадрата.

Inscritta nel vano della finestra, l'anca  
 di una bella è l'estrema arma:  
 aperta la vestaglia, ricorda se  
 non un cerchio, almeno un semicerchio,  
 almeno un settore del quadrante.

Parlando

di aztechi, onore ai pellirossa  
 per l'onestà di sottrarre al calendario  
 i giorni del mese in cui «non possiamo»  
 nella caverna di Platone, dove a ciascuno  
 tocca un pezzo di pi-erre-quadrato.

Il secondo testo è *Voschodjaščee žěltoe solnce sledit kosymi...*. Esteriormente si tratta della narrazione di due amanti davanti al camino, dell'avvento del «gelo dell'Epifania», che attraverso «il sole giallo sorgente», che segue «gli alberi maestri del boschetto nudo», ricorda la battaglia di Tsushima. La descrizione del caminetto acceso soggiace a bizzarre associazioni plastiche e uditive, ispirate dal fuoco che arde:

Восходящее желтое солнце следит косыми  
 глазами за мачтами голой рощи,  
 идущей на всех парах к цусиме  
 Крещенских морозов. Февраль короче  
 прочих месяцев и оттого лютее.  
 Кругосветное плавание, дорогая,  
 лучше кончить, руку согнув в локте и  
 вместе с дредноутом догорая  
 в недрах камина. Забудь цусиму!  
 Только огонь понимает зиму.  
 Золотые лошади без уздечек  
 масть в дымоходе меняют на масть

воронью.

И в потемках стрекочет огромный нагой  
 кузнечик,  
 которого не накрыть ладонью.

Il sole giallo sorgente segue con occhi  
 obliqui gli alberi maestri del boschetto nudo  
 che naviga a tutto vapore verso la Tsushima  
 del gelo dell'Epifania. Febbraio è più breve  
 degli altri mesi e tanto più efferato.  
 Il giro del mondo in nave, cara,  
 è meglio terminarlo piegando il gomito e  
 finendo di bruciare insieme al dreadnought  
 nelle viscere del camino. Dimentica Tsushima!  
 Solo il fuoco capisce l'inverno.  
 Cavalli d'oro senza redini  
 nella canna fumaria mutano il manto in

corvino.

E nel buio frinisce un enorme grillo nudo  
 che non si può coprire con il palmo.

Sulla base della configurazione della rima (ABABCDCDAAEF EF) il componimento potrebbe essere interpretato come un derivato del sonetto shakespeariano, nel quale il distico finale si sia spostato nello spazio tra la seconda e la terza quartina, se la parola-rima proprio di questo distico («Tsushima») non ripetesse la parola-rima della prima quartina. Ancora di più esso si allontana dalle norme canoniche grazie alla sua metrica di eccezionale originalità: *dol'nik* a 3-6 accenti con versi difettosi che già conosciamo dal *Sonettino* (nei vv. 8 e 14 tra i tre *ictus* si trovano intervalli di una, due o quattro sillabe).

\* \* \*

I sette componimenti del ciclo *Posyjaščaetsja stulu* [Dedicato a una sedia], esteriormente riecheggianti il ciclo della Cvetaeva *Stol* [Tavolo], presentano sequenze di 14 versi che ricordano il sonetto shakespeariano; invero, lo schema delle rime non è unificato fino in fondo: nel primo e nel sesto componimento il distico finale ha terminazioni femminili (abab cd cdefef GG), mentre negli altri le terminazioni sono tutte maschili (abab cd cdefef gg). I pentametri giambici assolutamente maschili, privati degli interstizi metrici naturali in presenza dell'alternanza tra clausole diverse, come è noto, si distinguono per continuità della pronuncia. L'anomalia di questa variante del sonetto viene sottolineata inoltre dalla sintassi estrosa, dalla ripetizione delle stesse parole e dall'abbondanza di bruschi *enjambements* che espongono in fine verso parole servili, fra le quali salta particolarmente all'occhio la spezzatura della parola nel primo verso del secondo componimento, tipica di Brodskij:

Вещь, помещенной будучи, как в Аш—  
два—О, в пространство, презирая риск,  
пространство жаждет вытеснить; но ваш  
глаз на полу не замечает брызг  
пространства. Стул, что твой наполеон,  
красуется сегодня, где вчерась.  
Что было бы здесь, если бы не он?  
Лишь воздух. В этом воздухе б вилась  
пыль. Взгляд бы не задерживался на

Un oggetto, essendo immerso, come nell'Acca-  
due-O, nello spazio, sprezzante del rischio,  
anela a spostare lo spazio; ma il vostro  
occhio sul pavimento non nota schizzi  
di spazio. La sedia, qual tuo napoleone,  
fa bella mostra di sé oggi dov'era ieri.  
Che cosa ci sarebbe qui, se non ci fosse lei?  
Solo aria. In quest'aria serpeggierebbe  
la polvere. Lo sguardo non si tratterrebbe sul

пылинке, но, блуждая по стене,  
он достигал бы вскорости окна;  
достигнув, устремлялся бы вовне,  
где нет вещей, где есть пространство, но  
к вам вытесненным выглядит оно.

granello di polvere ma, vagando sulla parete,  
raggiungerebbe in breve la finestra;  
raggiunta, si slancerebbe all'esterno,  
dove non ci sono oggetti, c'è lo spazio, ma  
esso appare spostato verso di voi.

La completa assenza di una messa in rilievo della conclusione, che è anzi del tutto sfumata, contribuisce ben poco alla possibilità di conferire a queste strofe di 14 versi lo status di sonetti effettivi, dotati di autonomia. Privati di una indipendenza almeno relativa, svolgono la funzione di strofe ripetute, in questo caso nemmeno identiche. In tal senso possono essere accostati dal punto di vista funzionale ai derivati semplificati non tanto del sonetto shakespeariano, quanto della strofe di *Evgenij Onegin*, a esso legata geneticamente.

Vi è nel ciclo *Dedicato a una sedia* un intreccio pienamente epico? A quanto sembra, no. Si può, evidentemente, parlare di un intreccio lirico,<sup>489</sup> così schematicamente strutturato: 1) si avvicina la primavera, tutti i sensi si risvegliano, l'occhio pretende qualcosa da afferrare per un'attenta osservazione; capita per caso «una qualche sedia», e «in breve» ne vengono elencati i connotati; 2) la sedia si integra nello spazio, spostandolo; 3) ricordando di profilo il segno dolce<sup>490</sup> e di faccia un otto quadrangolare, la sedia posta in mezzo alla stanza sembra talmente nuda, che tra le sue gambe marroni non vi è nulla eccetto l'aria; ribaltata, rivela il suo squallido fondo; 4) trovandosi inutile, la sedia «sforza tutta la sua silhouette» per ripristinare il senso della propria esistenza; 5) lo scopo dei mobili in genere e della sedia in particolare appare nel fatto che il Creatore possa assicurarsi dell'autenticità materiale dell'universo creato; 6) vista in una prospettiva insolita, «la sedia è composta di senso del vuoto / più materia dipinta»; la nota espressione «perché rompere le sedie»<sup>491</sup> non le impedisce di stare saldamente «con tutte e quattro le gambe» «sul pavimento» ed ergersi, se necessario, sul tavolo, quando bisogna «cambiare la lampadina»; 7) la sedia è capace di sopravvivere a tutto e

---

<sup>489</sup> Come anche nel caso dei *Venti sonetti a Maria Stuart* visti più sopra.

<sup>490</sup> [Il segno ь dell'alfabeto cirillico.]

<sup>491</sup> [Si tratta di un detto che deriva da una battuta commedia di N. V. Gogol' *Il revisore*: «Alessandro Magno è certo un eroe, ma perché rompere le sedie?». Si usa per ironizzare sull'eccessiva foga di un discorso.]

a tutti, può essere sostituita da un'altra sedia, «e l'occhio non noterà la differenza», poiché «la materia è finita. Ma non l'oggetto».

Ogni inquadratura lirica nella sequenza dello svolgimento ininterrotto del tema è contenuta in quattordici versi, la fine dei quali, oltre all'aspetto grafico, è segnata anche dalla coda di due versi; eppure una formula verbale proporzionata ai due versi conclusivi si trova solo negli ultimi quattro componimenti: «Ma non solo questo sacrificano, lo ieri / distinguendo dal domani, le sere» (IV); «Composto di parti, ovunque / l'oggetto si regge in definitiva su un chiodo» (V); «E, polline verso il basso, lo stelo intrecciato / illuminerà all'istante gli altri mobili» (VI); «Poiché – la voce è fatidica ma non funesta / – la materia è finita. Ma non l'oggetto» (VII). Del resto, anche questa risonanza strutturale e semantica non segnala affatto un cambiamento radicale del tema, il quale si sviluppa invece secondo autonome leggi associative.

L'unità del tema lirico ci dà il diritto, in definitiva, di osservare questo ciclo come un unico componimento composto di sette strofe, che a loro volta rivelano al loro interno la struttura del sonetto shakespeariano.

\* \* \*

Dunque, l'analisi dettagliata dei 53 sonetti scritti da Iosif Brodskij tra il 1962 (forse anche prima) e il 1995 permette di giungere alle seguenti conclusioni:

1. I sonetti di Brodskij occupano nel suo repertorio metrico un posto di grande rilievo. Per quantità di occorrenze i sonetti reggono la concorrenza con altre strofe lunghe attivamente coltivate dal poeta: strofe di sei, otto, nove e dieci versi.

2. Brodskij ha scritto sonetti praticamente lungo tutto il suo percorso artistico (nei limiti del materiale da noi considerato, che comprende gli anni 1957-1998). Dal punto di vista cronologico la distribuzione dei sonetti è abbastanza regolare, se si lasciano da parte quattro sonetti privi di una datazione precisa (n° 1-4), e si contano i cicli del 1974 (n° 22-41) e del 1987 (n° 44-50) ciascuno come una occorrenza:

| n°       | 5-9 | 10-13 | 14-15 | 16-17 | 18 | 19-20 | 21 | 22-41 | 42 | 43 | 44-50 | 51 | 52 | 53 |
|----------|-----|-------|-------|-------|----|-------|----|-------|----|----|-------|----|----|----|
| quantità | 5   | 4     | 2     | 2     | 1  | 2     | 1  | 20(1) | 1  | 1  | 7(1)  | 1  | 1  | 1  |

Si prospetta così un quadro interessante: negli anni 1962 e 1964, appropriandosi di una forma strofica e di un genere nuovo, il poeta ha fissato su di essa la propria attenzione creativa, sparando una 'salva' rispettivamente di 5 e 4 occorrenze di sonetto. Una volta 'calmatosi', sentendo di essere ormai un maestro, ogni anno o due egli scriveva una o due composizioni in forma di sonetto, mentre per due volte ha utilizzato i sonetti come strofe ripetute.

3. I tre tipi di sonetti, distinti per rigore nel rispetto dei canoni, si distribuiscono nell'opera sonettistica di Brodskij se non del tutto regolarmente, almeno, in ogni caso, senza preferenze lampanti. Circa metà del nostro materiale corrisponde complessivamente alle norme tradizionali (48,0%), circa un quinto (intorno al 19,3%) se ne allontana drasticamente e poco meno di un terzo dei sonetti (32,7%) è costituito da forme intermedie, di transizione, con quartine rimate autonomamente, e dai cosiddetti sonetti shakespeariani. Dal punto di vista metrico, al contrario, la superiorità del pentametro giambico è schiacciante (85,0%), in alcuni casi complicato dall'inserimento di dimetri, tetrametri ed esametri. Deviazioni dallo standard metrico (15,0%) si registrano all'inizio e alla fine del percorso artistico del poeta. Probabilmente, prima del 1962 furono composti i sonetti 1-2, scritti in versi accentuativi a 4-3 accenti e in logaedi brevissimi (a due *ictus*), presumibilmente al 1980 può essere datato il sonetto 43, scritto in *dol'nik* di 3 e 6 accenti, e agli anni 1991-1995 i sonetti 51-53, scritti in *dol'nik* di 4 e 6, di 4 e 5 (6) accenti, e *dol'nik* liberi. È logico supporre che nei primi tempi il giovane poeta, tramando insieme ai suoi coetanei delle insidie contro l'immobile canone classico, tra il maldestro e l'impertinente, rifiuta le norme stabilite senza venerazione evidente; mentre nel periodo della maturità artistica, essendosi impossessato completamente di tutte le sottigliezze della tecnologia sonettistica, distrugge ormai consapevolmente quelle stesse norme.

4. L'interesse maggiore, quanto all'idiostile sonettistico di Brodskij, è provocato dai suoi dieci sonetti sciolti, che rappresentano un ciclo unico dal punto di vista sia tematico, sia strutturale, e sono caratterizzati dalle seguenti qualità:

numero di versi canonico per il sonetto (14);

significativa assenza di rime, come anche dell'alternanza canonica delle terminazioni capace di sostituire la rima (una o due eccezioni possono essere un caso);

tendenza alla dominante metrica sulla base dell'equivalente più stretto dell'endecasillabo italiano, il pentametro giambico con un'unica eccezione (*I clown distruggono il circo. Gli elefanti sono scappati in India...*, 1995, New York);

tendenza a modulazioni ritmiche alla base delle quali giace l'introduzione, motivata contenutisticamente, di uno o due versi di lunghezza diversa (dimetri, tetrametri o esametri giambici);

tendenza alla divisione ulteriore del testo in substrofe graficamente evidenziate: nel 1962 (4+10 – due volte; 6+8; 8+6), nel 1970 (3+11) e nel 1972(?) (7+7);

tendenza a marcare il titolo con il termine corrispondenze (*Sonet*): nel 1962 (quattro volte) e nel 1970 (una volta); gli altri testi si riconoscono per analogia;

sintassi lunga, 'analitica' con grande quantità di *enjambements*;

coniugazione contrastiva del piano basso-quotidiano, reale con quello sublime-leggendario;

gioco con le allusioni classiche, bibliche e medievali;

tendenza alle sintesi filosofiche e alle meditazioni di stampo elegiaco;

utilizzo di scenette di genere, di forme epistolari e di ricordi;

forte legame associativo con il corpus principale dei sonetti di Brodskij, tra cui quelli dichiaratamente classici.

5. I sonetti classici e i sonetti con schemi di rime anomali nelle quartine solo esteriormente costituiscono i gruppi prevalenti nell'attività sonettistica di Brodskij, poiché in entrambi i casi più della metà di loro funziona come strofe ripetute. Se i *Venti sonetti a Maria Stuart* e i sette sonetti del ciclo *Dedicato a una sedia* venissero conteggiati come due occorrenze, cioè non si osservasse il numero delle strofe ma quello dei componimenti scritti con queste strofe, la quantità di componimenti sonettistici in entrambi i gruppi (6 e 11) sarebbe del tutto paragonabile con la quantità di sonetti sciolti (10). Sembra naturale concludere: i sonetti con la struttura canonicamente rigorosa erano pensati dal poeta come un modello solo esemplificativo, ma in nessun modo obbligatorio e nemmeno dominante, sullo sfondo del quale la sua ricerca dell'innovazione sarebbe apparsa più vistosa. In altre parole, la norma per lui non era tanto la fedeltà al canone sonettistico, quanto una libertà piuttosto risoluta nell'infrangerlo. In questa maniera, i sonetti anomali dal punto di vista metrico (nn. 1-2, 43, 51-53) del terzo gruppo, insieme ai sonetti sciolti, si spostano dalla periferia

nell'epicentro stesso del sistema, presentando i connotati 'di famiglia' dell'idiostile sonettistico del poeta. Notiamo che anche i sonetti più corretti del gruppo classico manifestano, nell'esecuzione brodskiana, alcune licenze di ordine ritmico (infrazioni alla lunghezza nei nn. 23 e 38, vistosa tendenza alla rimazione continua, su due rime, nei nn. 26, 32, 36 e un'occorrenza per ciascuno per il sonetto continuo, 41, e capovolto, 26).

6. I sonetti del terzo gruppo, e precisamente quelli in cui le quartine non hanno le medesime rime, in generale si inseriscono nei parametri strofici del sonetto cosiddetto inglese o shakespeariano (nn. 2, 42-50).

## Bibliografia

### Opere in lingua russa

BAEVSKIJ VADIM S., *Istorija russskoj poëzii 1730-1980* [Storia della poesia russa 1730-1980], URSS, Moskva 2004.

BATKIN LEONID, *Tridcat' tret'ja bukva: Zametki čitatelja na poljach stichov Iosifa Brodskogo* [La trentatreesima lettera: Note di un lettore in margine ai versi di Iosif Brodskij], RGGU, Moskva 1997.

BRODSKIJ IOSIF, *Maloe sobranie sočinenij* [Piccola raccolta di opere], Azbuka-klassika, Sankt-Peterburg 2010.

ID., *Poklonit'sja teni: Èsse* [Per omaggiare un'ombra: Saggi], Azbuka, Sankt-Peterburg 2000.

FEDOTOV OLEG I., *Sonety A. Achmatovoj kak cikličeskoe edinstvo* [I sonetti di A. Achmatova come un'unità ciclica], in *Problemy biografii i tvorčestva A. A. Achmatovoj* [Problemi della biografia e dell'opera di A. A. Achmatova], Odessa 1991.

ID., *Zerkalo i poët: N. V. Nedobrovo kak zerkalo poëtičeskogo buduščego A. A. Achmatovoj* [Lo specchio e il poeta: N. V. Nedobrovo come specchio del futuro poetico di A. A. Achmatova], in "Literaturnaja učeba", n. 1 (1997), pp. 88-100.

KREPS MICHAIL, *O poëzii Iosifa Brodskogo* [Sulla poesia di Iosif Brodskij], Ardis Publishers, Ann Arbor 1984.

*Sočinenija Iosifa Brodskogo* [Opere di Iosif Brodskij], 4 voll., Sankt-Peterburg MCMXCII-MCMXCVIII.

### Opere in altre lingue

ALLEVA ANNELISA, *Iosif Brodskij. La luce. Il monumento e la statua. La cosa*, in "Smerilliana. Semestrale di civiltà poetiche", n. 7-8 (2007).

- BRODSKIJ IOSIF, *Fermata nel deserto*, a cura di Giovanni Buttafava, Arnoldo Mondadori editore, Milano 1979.
- ID., *Fuga da Bisanzio*, traduzione di Gilberto Forti, Adelphi, Milano 1987.
- ID., *Il canto del pendolo*, traduzione di Gilberto Forti, Adelphi, Milano 1987.
- ID., *Le opere. Poesie 1972-1985. Prose scelte*, a cura di Giovanni Buttafava, UTET, Torino 1989.
- ID., *Poesie edite e inedite*, traduzione dal russo e cura di Annelisa Alleva, in "Smerilliana. Semestrale di civiltà poetiche", n. 7-8 (2007).
- ID., *Profilo di Clío*, a cura di Arturo Cattaneo, Adelphi, Milano 2003.
- PAVAN STEFANIA, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica, il mito, la letteratura, la filosofia*, Firenze University Press, Firenze 2006.
- PUŠKIN ALEKSANDR S., *Poemi e liriche*, versioni, introduzione e note di Tommaso Landolfi, Adelphi, Milano 2001.
- TJUTČEV FJODOR I., *Poesie*, a cura di Eridano Bazzarelli, BUR, Milano 1993.