

IL SONETTO NEL SECONDO NOVECENTO: PRESENZA E PROBLEMATICHE

Author(s): STEFANO PASTORE

Source: *Studi Novecenteschi*, Vol. 23, No. 51 (giugno 1996), pp. 117-155

Published by: Accademia Editoriale

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/43449858>

Accessed: 17-05-2020 15:11 UTC

REFERENCES

Linked references are available on JSTOR for this article:

https://www.jstor.org/stable/43449858?seq=1&cid=pdf-reference#references_tab_contents

You may need to log in to JSTOR to access the linked references.

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



JSTOR

Accademia Editoriale is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Studi Novecenteschi*

STEFANO PASTORE

IL SONETTO NEL SECONDO NOVECENTO: PRESENZA E PROBLEMATICHE

Anche il sonetto, come è noto, subisce gli effetti della generale crisi delle forme metriche chiuse, che diviene esplicita e generalizzata nel corso del primo novecento. Da un lato diminuisce la sua frequenza d'uso; dall'altro la sua struttura regolare viene frequentemente danneggiata, 'messa in discussione', appunto. Tuttavia, il fatto di essere il genere metrico principale dell'intera letteratura italiana, di esserne l'emblema, la forma simbolica esemplare, lo mette in una condizione particolare. Una situazione nella quale il distacco-rimozione dalla forma non può avvenire senza ripercussioni particolari e senza toccare diverse problematiche. Marazzini, nel suo saggio sul sonetto nel novecento¹, mette l'accento sulla dialettica «revisione-eversione», analizzata soprattutto nell'ambito della prima metà del secolo. E alla fine del saggio accenna alla condizione di «"norma" desiderata e respinta» che contraddistinguerebbe la storia recente del sonetto. La visuale essenzialmente primonovecentesca del discorso di Marazzini lascia spazio a osservazioni e considerazioni ulteriori sulle vicende legate al sonetto negli ultimi decenni di questo secolo; in particolare a partire dai primi anni quaranta, da quel particolare clima storico-letterario fra fine del fascismo e piena crisi bellica.

C'è una singolare forma di disagio (a cui è connessa anche una certa diffidenza) nei confronti del sonetto, nel corso del novecento e particolarmente a partire dal periodo indicato. Da una parte il sonetto sembra scontare il fatto di essere identificato facilmente con la tradizione accademica più manieristica, come dice Gorni²; provocando un atteggiamento

1. C. MARAZZINI, *Revisione ed eversione metrica – appunti sul sonetto nel novecento*, in «Metrica», 1981, II, pp.

2. G. GORNI, *Il sonetto*, in *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 63-84.

di riluttanza, o semplicemente di rifiuto. Dall'altra parte tuttavia, il peso della tradizione che esso rappresenta è tale da stimolare ugualmente frequenti confronti col metro. Si apre allora una vasta casistica di incontri-scontri col sonetto (e, dietro di esso, con l'autorità-seduzione della tradizione maggiore) che, determinatasi variamente, giunge fino agli anni presenti. Possiamo osservare confronti in positivo o in negativo (la tentazione, il recupero; il rifiuto polemico...), in presenza o in assenza (la parodia, la negazione; la rimozione). Traspare un disagio proporzionale all'autorevolezza storica e alla complessità della conseguente carica di seduzione della forma metrica. E proprio in questo disagio sembra trovarsi la ragione della singolare vitalità del sonetto in alcuni momenti della storia recente (al limite, in tutto il periodo considerato a parte il quindicennio, all'incirca, a cavallo fra anni cinquanta e sessanta). Questa stessa vitalità si esprime in modi 'problematici'; per esempio in modi variamente dissimulati: allusioni, parziali ricostruzioni, strutturazioni riconducibili più o meno direttamente al sonetto, eccetera. Persino in negativo è possibile rilevare questa vitalità: nei casi recenti di parodia ad esempio, o nei casi in cui l'assenza del sonetto si connota come un rifiuto (rimandando per contrasto ad una presenza tutt'altro che in avanzata e definitiva dissoluzione).

Il sonetto continua a rappresentare dunque ancora molto, nella poesia recente; non di rado una vera e propria tentazione, stilistica oltre che specificatamente metrica.

Per evitare che le argomentazioni si susseguano poco ordinatamente, ritengo utile procedere sulla falsariga di un sommario *excursus* della presenza del sonetto nella letteratura italiana recente. Tre allora mi sembrano i possibili aspetti cardine di una descrizione delle principali vicende del sonetto dagli anni quaranta ad oggi. Il primo è il particolare recupero del sonetto legato ad uno sfondo storico altrettanto particolare, quello fra la fine del fascismo e i primissimi anni del dopoguerra. Il secondo è dato dalla notevole 'vischiosità' mantenuta in generale dal metro; sia quando traspare solamente, sia quando si manifesta esplicitamente, fino al manie-

Il sonetto nel secondo Novecento

rismo. Il terzo, forse il più interessante, è rappresentato dalla crescente tendenza alla parodizzazione che lo investe negli ultimi anni e, più in generale, dalla tendenza ad affrontare direttamente il disagio verso il metro (la consapevolezza del bisogno-scontro), partendo proprio da un lavoro di esplicito riattraversamento-superamento, che si esprime in forme diverse; da quella più convenzionale a quella più sperimentale.

Sono naturalmente dei punti di riferimento di massima, legati all'osservazione dei testi in sé e non alla volontà di creare preliminarmente delle tappe cronologiche ordinate, che infatti non sarebbe facile rispettare rigidamente. Cominciamo dunque questo sommario *excursus* dal primo punto, precisando che saranno quasi inevitabili, per completezza di discorso, alcune interconnessioni.

I

Il petrarchismo degli anni trenta/quaranta costituisce un possibile punto di partenza. È in ambito petrarchista che il sonetto riacquista timidamente una veste qualificata, al di là delle compromissioni stilistiche e contenutistiche cui la nozione stessa di petrarchismo, inevitabilmente, lo costringe. Ed è nota l'ambiguità stessa della nozione di petrarchismo, del resto, durante il periodo fascista: parte disimpegno e regressione, parte ostentazione del proprio disimpegno e regressione, parte ostentazione del proprio disimpegno da quella specifica realtà storica e culturale; cioè ostentazione della non condivisione. È attraverso questo orientamento poetico che il sonetto incomincia a riaffacciarsi come forma espressiva sufficientemente 'forte', non bisognosa di giustificazioni. Ma questo avviene in maniera incerta, cioè attraverso la stessa incertezza di coloro che mettono a punto il loro petrarchismo anche tramite il sonetto e – pur intendendo manifestare attraverso una veste stilistico/formale ricercata e quasi esibita, storica, una volontà di non compromissione fra l'extratesto con cui devono confrontarsi e il proprio mondo interiore (in grado così di svincolarsene) – si rendono

Stefano Pastore

conto che utilizzare il sonetto può significare essere fraintesi a causa dell'elevatissimo tasso di letterarietà del genere. Un genere metrico troppo aristocraticamente connotato se considerato, appunto, nella sua accezione petrarchista o di derivazione petrarchista; quella più autonoma stilisticamente e contenutisticamente, quella più compromessa con un'idea, e una storia oggettiva, di letteratura avulsa e autosufficiente. Mentre l'uso ben controllato di altre forme metriche antiche ed elaborate ma meno diffuse – soprattutto non egemoni nel corso della storia letteraria italiana, come invece è stato il sonetto – tutt'al più può portare al rischio di un eccesso di 'vezzo' formale; l'uso del sonetto può più facilmente portare, invece, ad una connotazione in più, quella di una posizione poetica globalmente avulsa e poco conciliabile con esigenze, ad esempio di maggiore vicinanza (al limite 'osmosi') fra testo e extra testo. Questo, proprio quando tale esigenza di stabilire un contatto tra i due termini incomincia a delinearci e quindi a farsi pressante, fino a divenire probabilmente l'esigenza poetica dominante dalla metà degli anni quaranta fino alla metà degli anni cinquanta.

Questa incertezza nei confronti del sonetto si può cogliere in diverse opere poetiche; e si può cogliere sia in presenza che, persino, in assenza. Ungaretti ci può fornire un esempio del secondo tipo, ed è opportuno iniziare da lui anche per ragioni, diciamo così, di precedenza storica. Egli, che rimase tutt'altro che insensibile al sonetto in sé prima, e alla esigenza crescente di raccordare testo e realtà poi, nell'immediato dopoguerra, – e in modi tali che, pur concedendosi alla discorsività, si conciliassero in qualche maniera con la 'corda' petrarchista – si guardò bene dallo sfruttare il sonetto. E sì che non avrebbe avuto difficoltà. L'interesse manifestato da Ungaretti per il sonetto è forte soprattutto, come è noto, negli anni trenta e quaranta; però esso non si è mai concretizzato in originale creazione poetica, ma solo in opera di studio e traduzione³. E sì che Ungaretti – usualmente non

3. Non mi sembra che *Tutto ho perduto*, in *Il dolore*, Milano, Mondadori, 1947,

Il sonetto nel secondo Novecento

interessato alla composizione di testi elaborati secondo espliciti criteri metrico-formali tradizionali – almeno in una raccolta aveva invece creato un'occasione molto favorevole per la presenza del sonetto, sia nella forma italiana che inglese. Si tratta di *La terra promessa*⁴, del 1950; libro ricco di virtuosismi metrici, evidenti soprattutto nella sestina lirica *Recitativo di Palinuro*. E sono passati solo pochi anni dalla pubblicazione di 40 *sonetti di Shakespeare* e di *Da Gongora e da Mallarmé*, rispettivamente del '46 e '48⁵, opere di traduzioni nelle quali domina appunto la forma del sonetto. Tutto il petrarchismo di Ungaretti muove peraltro da e attraverso l'opera dei due autori citati e dei loro sonetti⁶, per evidenza oggettiva e per dichiarazione esplicita. Mi sembra che il caso di Ungaretti possa rientrare nel discorso appena fatto: il vezzo manieristico espresso con una sestina (o con altre modalità varie legate alla tradizione) è meno denso di implicazioni, e di rischi, di quello espresso attraverso il sonetto.

Tuttavia è innegabile una prima provenienza neopetrarchista del sonetto negli anni quaranta. E in particolare da

possa essere ritenuto con assoluta certezza un «criptosonetto», come accenna Mengaldo (cfr. *Questioni metriche novecentesche*, in *La tradizione del novecento – terza serie*, Torino, Einaudi, 1991) riprendendo una ipotesi accidentale di Marazzini, op. cit. È senz'altro possibile, in linea teorica, che la sequenza terzina-quartina-terzina-quartina sia un gioco combinatorio imperniato sullo schema del sonetto, ma nel caso di questo testo risulterebbe pur sempre scardinata la più tipica strutturazione sintattica discorsiva del metro. Infatti ogni terzina e quartina (costituite da versi brevi) racchiudono rispettivamente un periodo sintattico autonomo; il discorso procede attraverso quattro distinti respiri. Cosicché la possibile mimesi del sonetto riguarderebbe comunque solo l'«involucro» più esterno; cosa che lascia quindi ampi margini anche ad altre interpretazioni – si pensi ad esempio a quei poeti, come Betocchi, che proprio in quegli anni accostano quartine e terzine sulla spinta della commistione di generi metrici diversi, sia della tradizione canzonettistica, che dei capitoli in terzine (vedi di Betocchi *Strada mattutina, Tutte le poesie*).

4. G. UNGARETTI, *La terra promessa*, Milano, Mondadori, 1950.

5. Entrambi Milano, Mondadori.

6. Nella prefazione ai *40 sonetti di Shakespeare* Ungaretti dichiara che è proprio attraverso l'opera di Gongora e di Shakespeare che nella propria sensibilità acquista consistenza quel filone, poi definito, «petrarchismo», «che nella poesia degli ultimi cinquant'anni aveva ritrovato vitalità con l'opera di Mallarmé e riacquisito il discernimento riesumando i versi di Donne e di Scève».

Stefano Pastore

quella koiné ermetizzante, per lo più fiorentina, cui parteciparono variamente autori quali Carlo Betocchi, Mario Luzi, Piero Bigongiari e, leggermente discosto, Giorgio Caproni, che non a caso meriterà un discorso a parte. È un clima diffuso fatto in primo luogo di riferimenti lessicali, di un registro linguistico e secondariamente tematico, che attraverso le opere dei primi tre autori sembra rimbalzare indirettamente nelle sperimentazioni di Caproni nel corso degli anni quaranta. La composizione di questa koiné in realtà è tutt'altro che omogenea, e suggestioni e apporti non petrarchisti sono bene presenti; come è il caso, mi sembra almeno, di Luzi e dei possibili richiami lorchiani in alcune sue opere⁷, o dei riferimenti definibili genericamente 'metafisici' (in primo luogo da John Donne) che incontriamo facilmente in più d'uno (esplicito comunque Betocchi con *Sonetti d'amore a Emilia secondo l'imitazione dal Petrarca e da John Donne*⁸). Ma l'eterogeneità di fatto accompagna e non esclude la prima componente, in senso ampio, petrarchista. È una sorta di tessuto di collegamento fra le diverse esperienze poetiche, una rete di riferimenti, e modalità espressive, comuni. In essa uno dei tratti più evidenti è la comunanza di campi semantici e di scelte lessicali, quali quelle del colore rosso, del fuoco, della luce intensa (stelle, scintillii, sole...), con le conseguenti logiche diramazioni (cenere, sangue...)⁹. Se ne danno alcuni esempi.

XI

Sole del trentun luglio, ed io ti scrissi
poche pagine! l'ombra della mano
trascorreva sul foglio, dal lontano
fuoco del sole disegnata: io vissi

7. Ho altrove accennato ai possibili apporti lorchiani in *Quaderno gotico*, Firenze, Vallecchi, 1947, in particolare. Cfr. *Ripetizione e disgiunzione nella poesia di Mario Luzi*, in «Italianistica», 1994, 2/3, pp. 491-512.

8. C. BETOCCHI, in *Il sale del canto (1934-1977)*, Parma, La pillotta, 1980: portano la datazione complessiva «1944».

9. Ho avuto modo di imbartermi in questa rete di riferimenti lessicali e semantici molto simili già in alcune altre occasioni. Nel saggio prima citato alla nota 7, in particolare, riguardo a Luzi e Caproni.

Il sonetto nel secondo Novecento

su questo foglio bianco, dalla sua
pace ridesto al giorno dell'orto
verzicante d'intorno, e come assorto
nelle effimere cose, e con la tua

immagine lungi: era un intreccio
di labilissime il mondo ombre e *luci*
cui in parvenze fuggevoli due *fuochi*

solitari e lontani erano duci,
il sole nell'azzurro arido specchio
e il tuo ricordo e i suoi perpetui giochi.

(C. BETOCCHI, *Sonetti d'amore a Emilia*)

I

Poco più su d'adolescenza ahi mite
fidanzata così completamente
morta. Sulle compagini sfinite
di tante pietre, una scienza demente
riduce già la storia: le nutrite
vampe delle cavalle alla mordente
rena di gioventù – le nostre unite
briglie, frenate nell'etere *ardente*
della rincorsa e al sonno ora allentate
sulle tue nocche per l'eterno. (O fu
anche il tuo nome una paglia in estate
strinata fra i papaveri – un di più
appena opposto alle corse accecate
per non sperdere a sangue ogni virtù?)

(G. CAPRONI, *Sonetti dell'anniversario*, in *Cronistoria*¹⁰, con
datazione 1938-1942)

I

L'alta, la cupa *fiamma* ricade su di te,
figura non ancora sconosciuta,
ah di già tanto a lungo sospirata
dietro quel velo d'anni e di stagioni
che un dio forse s'accinge a lacerare.

10. Firenze, Vallecchi, 1943.

Stefano Pastore

L'incolume delizia, la penosa ansietà
d' esistere ci *brucia e incenerisce*
ugualmente ambedue. Ma quando tace
la musica fra i nostri visi ignoti
si leva un vento carico d'offerte.

...

L'immagine fedele non serba più colore
e io mi levo, mi libro e mi tormento
a far di me un Mario irraggiungibile
da me stesso, nell'essere incessante
un *fuoco* che il suo *ardore* rigenera.

(M. LUZI, *Quaderno gotico*¹¹)

ARDORE E SILENZIO

I ponti verdi sulla piena soffocano
il tuo richiamo
in un lume di secoli aberrante
dove i cupi giacinti e la tua mano
sprigionando un odore penetrante;

dove l'ombra *rinfocola* pe' muri,
ora *fiamma* ora *cenere* ora *croco*,
lo sguardo innamorato ancora un poco
di sé forse il tuo pure
è un ricordo, il tuo segno è troppo oltre.

(P. BIGONGIARI, *Era triste, forse piangeva*, in *La figlia di Babilonia*¹²)

I corsivi sono miei, e sottolineano gli aspetti comuni più evidenti: una lettura più attenta consentirebbe di ravvisare altri legami fra i testi¹³. Non è però di questo che si intende parla-

11. Firenze, Vallecchi, 1947, ma prima anche in «Inventario» 1946, 1.

12. Firenze, Parenti, 1942.

13. Di Caproni ho citato un sonetto, ma avrei potuto rifarmi ad uno qualunque dei testi di *Cronistoria*, tutto improntato a questi registri lessicali, anche nella prima sezione *E lo spazio era un fuoco...*, priva di sonetti.

Il sonetto nel secondo Novecento

re in questa sede. Ciò che conta sottolineare è che nessuno dei poeti citati è rimasto insensibile nei confronti del sonetto in quel periodo storico e che, nelle loro opere, i diversi modi di trattarlo, ed eventualmente eluderlo, partono da uno sfondo poetico comune. Tutti, chi più chi meno, hanno sentito la tentazione del sonetto, pur avvertendone il disagio. Del resto il problema non era da poco: andare verso un atteggiamento nuovo (relativamente al momento storico) ma ripartendo in parte dalla tradizione, riattraversandola anche nella sua forma metrica più emblematica.

II

Possiamo cominciare da Carlo Betocchi e da una osservazione preliminare. In tutta la sua produzione, che troviamo raccolta nella silloge complessiva *Tutte le poesie*¹⁴, comprendente oltre alle raccolte edite anche un consistente numero di *Poesie disperse edite e inedite* (è l'ultima sezione del libro), esistono soltanto due sonetti datati prima del 1940, *Dicembre*, del 1931, e *All'amata*; mentre ben otto sono datati o databili fra il 1940 e il 1943. Nel corso del decennio il sonetto sarà usato da lui, al contrario che nel corso degli anni trenta, con discreta frequenza. Pur approdando a esiti contenutistici diversi e a diversi equilibri testuali, il percorso di Betocchi è simile, sul piano metrico formale, a quello di Caproni. Entrambi partono da una ricca base metrica legata agli schemi da canzonetta, che svilupperanno variamente, entrambi attraversano una fase di interesse per il sonetto nello stesso momento, entrambi accennano successivamente (con le inevitabili diversità, peraltro accentuate dai rispettivi sviluppi delle proprie esperienze personali e poetiche) alla forma del poemetto. Consideriamo specificamente, per adesso, alcune caratteristiche delle poesie di Betocchi.

14. C. BETOCCHI, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1984.

Pur sentendo molto il fascino delle forme chiuse e in particolare delle aggregazioni strofiche da canzonetta, come già detto, queste sono frequentemente sfruttate con poca attenzione al rispetto della griglia tradizionale; particolarmente per quanto riguarda la rima. E dunque anche il sonetto è soggetto a questo trattamento. Nella già citata *All'amata*¹⁵, che pure sfrutta uno schema molto ortodosso (ABBA ABBA CDC DCD) le assonanze sono da lui utilizzate liberamente. Fra i tre sonetti di *Tetti toscani*¹⁶, accanto a due testi di poco irregolari (a parte le lievi imperfezioni di rima, lo schema di uno di essi, *La verità*, è in effetti poco convenzionale: ABAB ABAB BCB CBC), uno lo è decisamente, *Le coglitrici d'ireos*, con versi lunghi costruiti sulla base del settenario, o del doppio settenario, e rime talmente imperfette, da conservare anche meno delle vocali necessarie per un'assonanza completa. Betocchi insomma non rinuncia alla tradizione dei generi metrici ma nel contempo non rinuncia a violarla; e questo riguarda anche il piano del verso, spesso bisognoso di letture prosodiche non canoniche.

La distanza da Caproni è tuttavia misurabile proprio nella maggiore convenzionalità di genere con la quale Betocchi (al di là della poco ortodossia tecnica interna) tratta il sonetto, lo adotta in relazione alle scelte tematiche. Si deve in ogni caso attendere fino al 1980, con la raccolta *Il sale del canto (1934-1977)*¹⁷, perché venga pubblicata una corona di 15 sonetti¹⁸, con la datazione complessiva 1944, la già ricordata *Sonetti d'amore a Emilia secondo l'imitazione dal Petrarca e*

15. C. BETOCCHI, in *Altre poesie*, Firenze, Vallecchi, 1939.

16. Quarta sezione di C. BETOCCHI, *Poesie*, Firenze, Vallecchi, 1955, le cui prime tre sezioni sono costituite dalle prime tre raccolte edite: *Realtà vince il sogno*, *Altre poesie*, *Notizie di prosa e di poesia*.

17. C. BETOCCHI, *Il sale del canto (1934-1977)*, cit..

18. Di quindici sonetti, sia detto per inciso, doveva comporsi la corona di sonetti ideale secondo gli accademici intronati di Pisa, ricorda G. GHERARDINI nel suo *Del sonetto*, in *Sonetti d'ogni secolo della letteratura italiana*, a cura di F. AMBROSOLI, Milano, 1871; ma con obblighi strutturali particolari.

Il sonetto nel secondo Novecento

da John Donne¹⁹, che rappresenta il principale impegno di Betocchi verso il genere metrico. Attraverso la tipologia del canzoniere amoroso si intravede bene, pur indirettamente, la generale titubanza legata all'adozione del metro a partire dall'area petrarchista; anch'essa già indicata. Cui si aggiunge, mi sembra, un dato un po' più personale. Il modo usuale di Betocchi di esibire la tradizione formale e nel contempo di metterla in crisi dall'interno della forma stessa – ma senza indicare in qualche modo un superamento, un passo successivo, un obiettivo esplicito (ci si riferisce in particolare modo alla prima parte della sua produzione) – contiene in sé qualcosa di compromissorio. L'accentuazione petrarchista e di genere di questa raccolta testimonia allora una tentazione di superare almeno parzialmente il compromesso, ma a favore della convenzionalità di genere appunto. Detto in termini più generali, Betocchi sembra qui proseguire sulla strada della non compromissione fra il proprio privato e l'extratesto, tipica del petrarchismo più deciso: accentuandone cioè la separazione. Naturalmente si deve pur tenere conto del fatto che la raccolta non fu pubblicata e che il suo carattere privato-sentimentale è oggettivo. Ma è probabile che l'autore avvertisse ugualmente una non congruenza fra il carattere dell'opera e le scelte di poesia e letteratura che si andavano delineando intorno, e che dunque la scelta del non coinvolgimento del privato, dell'io (con tutte le ambiguità regressive ad essa legate) era di fatto in via di superamento; da cui la scelta della non pubblicazione. Tanto più se si considera quello che andava sperimentando nel contempo Caproni, con cui, è bene ricordare, Betocchi fu in contatto, personale e poetico (nella sezione *Dediche* di *L'estate di San Martino*²⁰, subito dopo aver dedicato «a se stesso» un sonet-

19. Nella più facilmente reperibile edizione di tutte le opere di Betocchi, *Tutte le poesie*, la corona è di soli 13 testi perché due di essi sono stati trasferiti in un'altra sezione, *Poesie del sabato*, che riprende la raccolta omonima, Milano, Mondadori 1980.

20. C. BETOCCHI, *L'estate di San Martino*.

Stefano Pastore

to, dedica a Caproni il testo in terzine *Per pasqua: auguri di un poeta*).

Ad ogni modo, Betocchi ha lasciato alcuni fra gli esempi più interessanti nel secondo novecento di compromissione fra il richiamo della forma tradizionale del sonetto e la sua contemporanea messa in crisi; fra il bisogno della presenza della forma e il bisogno di non rimanervi bloccati all'interno. Si veda *Maltempo* (del 1959), in *Poesie del sabato*.

Nel grigio turbinio rapido un volo,
che intorno al parafulmine dell'alta
cupola torna. E nel pensiero un solo
indizio. Sarà tempesta. Sarà

presto sera, col suo volto di cera
fatua. E la notte. E il tempo sensi-
bile. Sarà passata primavera.
Nel cuore si rivoltano più densi

nuvoli che nell'atmosfera. O lonta-
nanza assopita, o disarmato, inerme
orizzonte dove già fulminò! Canta

di là dai tempi, o voce in germe
ancora, qui già compiuta, arsa, spanta,
tutta zizzania per le membra inferme.

E come la voce, che è qui la voce di un sonetto, così la metrica sembra «tutta zizzania per le membra inferme».

Diversa è invece la maniera di Bigongiari di fare riferimento al sonetto e, nel contempo, di manifestare incertezza. Possiamo dire che nel suo caso si tratta di un gioco di intreccio fra l'allusione e l'elusione. È *la figlia di Babilonia* la raccolta poetica cui dobbiamo fare riferimento, pubblicata nel 1942. La tradizione e la tentazione del sonetto sono più presenti di quanto faccia pensare la presenza in essa di un solo sonetto regolare, *Su un capelvenere* (ABBA ABBA CDE CDE, endecasillabi canonici e sintassi che sottolinea la partizione in quartine e fra fronte e sirma). Il richiamo del sonetto, tecnico ed espressivo, traspare anche da altri testi, in vario modo, ma

Il sonetto nel secondo Novecento

sembra che Bigongiari ci giri un po' attorno, pensi più alla sua elusione che al suo sfruttamento. Vediamo che Bigongiari ha presente un modello di sonetto piuttosto convenzionale, 'ordinato' riguardo alla scansione sintattico metrica: per esempio, tre principali movimenti sintattici articolati, i primi due, sulle due quartine, l'altro sul sestetto; o comunque ripartizioni che richiamino quelle più tipiche del sonetto rispettando sempre lo stacco fra l'ottavo e il nono verso. Vari testi del libro ricreano chiaramente proprio la scansione e il respiro dei movimenti sintattico metrici tipici del sonetto: pur non concretizzandosi in sonetti. Vediamo *Poesia*, nella prima delle tre sezioni:

Nel cielo la tua voce ti dimentica
e i bastioni di capperi minacciano
d'un rosso moribondo il rondinino
di smeraldo che scende: balze saziano
lo stancarsi del fiume: squilla un vetro
di volontà per la pietà che dentro
gli occhi ti cammina, al fondovalle.

Tu chiami: andremo insieme (fino dove
il filo della strada allarga un breve
spazio) col passo ch'è un lento accestire.

(Un'Ebe insazia cade ancora in cielo
sulle ginocchia nuda vergognandosi).

Tre blocchi sintattici: gli ultimi due possono richiamare la sirma e il primo è articolato su sette versi, con interpunzioni forti esattamente a metà. Consideriamo un altro testo poco più avanti, *Balcone*:

In rosee notti balzan, terrecotte
corrose, dagli scheggi del cortile
i piccioni assonnati dell'infanzia;
ma gli sguardi rimasti sono errori
di luna che tramanda il suo terrore
di cigno; dai balconi i vetri fiottano
all'infinito con una memoria
di fiori. Balzano odorosi

Stefano Pastore

greti nel mondo a contenerne i giri
specchiati di paura, stanchi echeggiano
gli squilli più lontani al pecoraio
(l'acque limanti pe' canneti)
e i papaveri ne ardono ai confini
fra i tonfi solitari dei meriggi.

Questa volta non c'è separazione grafica fra le parti, ma gli unici due novenari, in un contesto metrico di endecasillabi per un totale di 14 versi, sottolineano con sufficiente evidenza la ripartizione del testo in tre blocchi principali, il primo più ampio e articolato, che corrisponderebbe alla fronte. Il movimento sintattico dell'ottavo verso in poi è unico, ma è interrotto per l'intero dodicesimo verso da un inciso fra parentesi, marcato dal secondo novenario. Il primo novenario, all'ottavo verso, scandiva il passaggio fra i due blocchi sintattici principali.

Osservazioni simili possono farsi per vari altri testi. La testura sembra costruita avendo presente il sonetto, o almeno anche il sonetto (numero di versi oscillante intorno ai 14 versi, sintassi funzionale alla sua strutturazione canonica, come l'andamento discorsivo) ma Bigongiari evita di renderlo esplicito. È come se la sua presenza fosse filigranata, in questi casi: solo 'controluce' visibile. Oltre a ciò, sono numerose le quartine e i testi di sole quartine; e le quartine sono spesso sede di tirocinio o in ogni caso di esercizio poetico funzionale al sonetto. Inoltre possiamo osservare ancora una cosa; che riguarda la seconda sezione del libro, intitolata *Era triste, forse piangeva*. È costituita da 14 testi, come 14 sono i versi del sonetto canonico, legati fra loro dallo stesso registro lessicale dominante – in cui spicca la rilevante presenza dell'area semantica del fuoco e del colore rosso, cosa che ci riporta a quella koiné già accennata – cosicché richiamino facilmente l'idea di una corona. C'è evidentemente aria di famiglia con le opere coeve di Betocchi e Luzi e, limitatamente a questo aspetto, di Caproni. Ma soprattutto con l'opera di Luzi; che insieme a Bigongiari rappresenta l'ala più manieristica del gruppo ermetico di «Frontespizio», ad esempio, esprimendo

Il sonetto nel secondo Novecento

entrambi dunque alcuni degli esiti più compromessi letterariamente della linea della cosiddetta «lirica nuova». Basti l'osservazione che *Quaderno gotico*, di Luzi, pubblicato nel 1947 (i testi sono datati 1945) è costituito anch'esso da 14 testi strettamente legati fra loro dallo stesso registro semantico e lessicale (si vedano gli esempi già riportati).

Anche Luzi mostra di essersi interessato al sonetto negli anni '40: *Città lombarda*, del 1939, in *Avvento notturno*²¹ (1940) è l'unico sonetto di tutta la sua opera (a parte un rifacimento da Ronsard in doppi settenari, del 1936, *Copia da Ronsard*). Ma pur condividendo alcuni elementi poetici con Betocchi e altri autori più propensi all'utilizzazione del sonetto, Luzi evita con maggiore decisione di usarlo (rara la presenza del sonetto in falsariga). La compattezza dei 14 testi di *Quaderno gotico* può allora apparire anch'essa come un'allusione al sonetto (rifiutato quindi nella sua forma più «autosufficiente», come dice Gorni, di testo isolato in se stesso; e invece alluso nella sua forma più complessa e aperta di testo facente parte di un discorso più ampio: se non la corona, almeno una sorta di macrosonetto) in un momento in cui altri lo adottano più esplicitamente. L'atteggiamento di Luzi è quello di chi intende evitarlo, da un lato; pur alludendovi, quasi per una pressione contingente, dall'altro²². Se Luzi si avvia lentamente lungo la strada del superamento del velo manieristico presente nella sua prima poesia (soprattutto *Avvento notturno*), intende farlo senza il rischio, manieristico, che vede insito nel sonetto. E se le sporadiche prove sul sonetto di Luzi – e la «quasi corona» di *Quaderno gotico* – esprimerebbero una 'tentazione' per il sonetto (mai più ripresentatasi), questa è presto decisamente combattuta e su-

21. M. LUZI, *Avvento notturno*, Firenze, Vallecchi, 1940.

22. Potrebbe rientrare in quest'ottica la sporadica presenza del sonetto in altre raccolte pubblicate negli anni quaranta. Si può pensare a *I giorni sensibili*, Firenze, Vallecchi, 1941, di Alessandro Parronchi; in cui compare un unico sonetto, *Ragazza pensile*, che sarà espunto dal volume *Un'attesa*, Urbino, Istituto Statale d'Arte, 1962, che raccoglie le poesie di Parronchi dal 1937 al 1948 (non è l'unica espunzione, ad ogni modo).

Stefano Pastore

perata. Rimane il fatto sintomatico che, in tutta la sua opera, l'unico momento di avvicinamento al sonetto si verifica in questo periodo.

III

Con i sonetti di Caproni ci troviamo di fronte invece ad una maggiore decisione di sfruttamento del metro. Dopo le allusioni di derivazione petrarchista, Caproni affronta il metro, e attraverso di esso la tradizione tutta, non solo con minori incertezze, ma anche con un atteggiamento di ricerca di forza espressiva e dignità della forma metrica molto più esplicito e carico di connotazioni. La forma tradizionale si connota allora, letterariamente, come una reazione alla tragedia che ormai si profila alle coscienze; è un appoggio solido per l'espressione di posizioni etico-poetiche che devono essere integre, solide, in grado di contrapporsi al dramma storico. Il metro viene pertanto sfruttato nelle sue vesti meno manieristiche, cantabili, e invece viene caricato di richiami solenni o tragici. Cosa tanto più rilevante, quanto più si consideri la 'cantabilità' intrinseca dei metri canzonettistici caproniani e la loro importanza per lo sviluppo della sua poesia negli anni trenta-quaranta. Il sonetto così utilizzato è una certezza, un punto di riferimento. Così come la letterarietà stessa deve sostenere una voce poetica netta, priva di compromessi, tentennamenti. Quei compromessi e tentennamenti la cui presenza può segnare una possibile linea di demarcazione col neopetrarchismo in senso proprio. Ma il genere metrico e la sua storia non è solo un punto di appoggio, è anche e soprattutto un punto di partenza: bisogna ripartire *anche* da lì, dalla più indubbia dignità letteraria, e quindi risviluppare da lì in poi il proprio discorso. Sembra che Caproni sviluppi un serrato lavoro di riattraversamento della tradizione poetica, attraverso le sue ricerche metriche, sonetto compreso, con lo scopo e l'intenzione, via via meglio definita, di approdare a qualcosa di nuovo, di successivo. Da qui il recupero del so-

Il sonetto nel secondo Novecento

netto, ma anche la sperimentazione. È un tipo di lavoro, nelle sue linee essenziali, inserito nel clima di quegli anni del resto. È 'l'effetto guerra' a smuovere un po' le acque, ad indurre alcuni (fra i meno propensi al petrarchismo – si noti – come, a parte Caproni, Fortini) ad una scelta di forma maggiormente visibile, contrastiva. Fra le altre cose – sullo spunto di alcune osservazioni su *Frontiera*, di Vittorio Sereni – è stato scritto:

D'altro canto anche in altri autori l'effetto guerra provoca l'attivazione di meccanismi di difesa metrica tali da orientare le scelte verso una strumentazione più tradizionale: si pensi alla poesia resistenziale di Quasimodo che si convertirà all'uso molto retorico dell'endecasillabo; si pensi ai sonetti ed alle forme chiuse del secondo Caproni; si pensi all'incremento di endecasillabi e settenari in Betocchi²³.

Intanto, il lavoro di Caproni sul sonetto è una delle cose più interessanti che riguardano il metro nel secondo novecento.

L'«annullamento di ogni barriera interna allo scorrere del discorso», nonché le frequenti «lievi calcolate irregolarità dello schema» sono ormai evidenziate nei manuali di metrica²⁴. Il discorso che Caproni affida al sonetto, in particolare, si caratterizza per una compattezza discorsiva e una ampiezza e varietà sintattica notevoli (oltre che linguistica in generale, se pensiamo ad esempio alle strette maglie della tessitura fonetica tipica di Caproni): a volte un unico respiro, a volte un incastro sintattico. Ma si distingue anche per una tendenza ad una strutturazione del discorso che, pur attraverso il sonetto, lo tavalichi. Non la tradizione del sonetto isolato dunque, ma quella del sonetto come momento di un discorso poetico più vasto (che sia la corona, o qualsiasi altra forma di connessione: una linea non vincente nella lunga sto-

23. A. PELOSI, *La metrica scalare del primo Sereni*, in «Studi Novecenteschi», 1988, n. 35, pp. 143-153.

24. G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino 1991, p. 248.

Stefano Pastore

ria del metro ma pur sempre autorevole)²⁵. I sonetti di Caproni si richiamano e si ricollegano frequentemente aggregandosi in corone, del resto. I 18 *Sonetti dell'anniversario* e i sonetti di *Gli anni tedeschi* (10 più un testo di 16 versi organizzabili in quartine, per probabilissima dilatazione del sonetto) sono delle vere e proprie ragnatele, da questo punto di vista. Se ne riportano due successivi.

IV

Pastore di parole, la tua voce
che può? Nel cupo colpo d'un portone
sbattuto, alle tue spalle ora una voce
ben più dura ha la notte. E cosa oppone
a quel tonfo il tuo palpito – la foce
strenua d'esilio? Una viva nazione
d'errori, insorgerà dalla veloce
tomba – soffocherà nel petto il nome
che tu porgi più puro. O sarà il vento
vacuo dai lastrici – il soffio che forte
preme in un lontanissimo tormento
di cani?...Sarà un gemito di porte
spinte. E nell'impeto chiuso ah! l'accento
ch'urge – la grande stanza nella morte.

25. Senza entrare nell'ambito di una questione molto discussa, in via quasi accidentale, osservo che un numero sempre maggiore di studiosi concorda sulla originaria veste del sonetto come forma metrica non autosufficiente: in ogni caso non autosufficiente nei modi successivi allo stilnovismo – e quindi all'opera di Petrarca e alla sua fortuna – e rafforzatisi nei secoli successivi. Cristina Montagnani attribuisce a questa linea la priorità nella formazione del sonetto nel duecento: «Fondamentalmente quindi il sonetto, almeno secondo le sue caratteristiche originali, non è una forma autonoma, monostrofica, creata in rapporto all'espressione di un fatto poetico individuale: presuppone invece comunque un fattore esterno di aggregazione, concreto, come nel caso di una tenzone esplicita, o anche più labile, riconducibile comunque ad una condizione di dialettica culturale, di scambio di opinioni come di testi poetici», (*Appunti sull'origine del sonetto*, in «Rivista di letteratura italiana», 1986, n. 1 p. 63. (E Gorni scrive che «La dominazione invalsa di *cobla esparsa* non pare... del tutto congruente, se non si accompagna anche al riconoscimento di una forte sociabilità, congenita e istituzionale, tipica del sonetto». (*Metrica e analisi letteraria*, op. cit., p. 68).

Il sonetto nel secondo Novecento

V

Quali lacrime calde nelle stanze?
Sui pavimenti di pietra una piaga
solenne è la memoria. E quale vaga
tromba – quale dolcezza erra di tante
stragi segrete, e nel petto propaga
l'armonioso sfacelo? ... No, speranze
più certe son troncate sulle stanche
bocche dei morti. E non cada, non cada
con la polvere e gli aghi nelle bocche
dei morti una parola. La ferita
inferta, non risulderà la notte
sulle stanze squassate: è dura vita
che non vive nell'urlo in cui altra notte
geme – in cui vive intatta un'altra vita.

(*Gli anni tedeschi – 1. I lamenti, in Il passaggio d'Enea*²⁶)

È chiaro che l'interesse di Caproni va al sonetto solo in quanto strumento (momentaneo) utile a raggiungere l'obiettivo di un discorso sostenuto; sottolineato; finché possibile, da una tradizione formale visibile e inequivocabile nel suo imporsi. E in virtù di questo discorso, Caproni andrà oltre: il suo sonetto è in effetti una formula di passaggio verso l'articolazione dei poemetti costituiti da 'stanze' lunghe (*Le biciclette, Stanze della funicolare*). Si potrebbero delineare tre fasi, da questo punto di vista, nella storia della poesia di Caproni. Dopo il primo passo dell'aggregazione delle parti interne del sonetto, il secondo dell'aggregazione degli individui e della loro concatenazione: il terzo passo è quello di sostituire ai sonetti le stanze di quartine (derivate direttamente dall'ampliamento del sonetto) e i poemetti²⁷. E a questo punto la storia metrica di Caproni incomincerà a prendere una strada diversa, già all'interno di *Il passaggio d'Enea*.

26. G. CAPRONI, *Il passaggio d'Enea*, Firenze, Vallecchi, 1956.

27. Cfr. S. PASTORE, *Frammentazione e continuità nella poesia di Caproni*, in «Rivista di letteratura italiana», 1990, n. 1, pp. 111-131.

Stefano Pastore

Con Franco Fortini abbiamo un altro valido esempio dell'uso del sonetto inteso come forma letteraria metaforicamente contrastiva, e dunque caricata di particolare dignità stilistica e formale, nei confronti della storia, e della tragedia, degli anni della guerra. 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.

SONETTO

Alcuni pregavano per la grazia di un
colpo ben centrato. Altri cantavano i
canti di Israele...

(Dal diario di una dodicenne
polacca, 1944).

Sempre dunque così generano le porte
Divaricate in pianto. Rotano eterni i fumi.
Dei roghi e giù s'ingorga le coorte
D'uomini scimmie, di femmine implumi.

Con loro, amici! Sono questi i fiumi
Dove l'errore nostro ha la sua sorte.
Ma se le torce stridono e vacillano i lumi
Qualcuno dentro il buio canta più forte.

Non la battaglia bianca d'arcangeli cristiani
Clama l'inno che tu alla notte rubi
Sempre più cieca; ma noi, gli ultimi, i vivi.

A coro alto scendiamo, le mani strette alle mani
E non vinti, le grotte vane: Anubi
Enorme erra, testa di cane, ai trivi.

(F. FORTINI, *Foglio di via*²⁸)

Un testo esemplare, citato da Marazzini nel suo saggio, su cui ha scritto:

28. Torino, Einaudi, 1946.

Il sonetto nel secondo Novecento

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. Si può parlare, in una situazione di questo genere, solo aggrappandosi alla tradizione».

Ma anche in questo caso la Letteratura è insieme un appoggio e un punto di (ri)-partenza; è la proposizione di un termine *post quem*. Non è certo la strada del recupero formale in sé quella indicata da Fortini, questo è chiaro (perché allora non avrebbe continuato a produrre sonetti con maggiore continuità e, inoltre, con un rispetto più scrupoloso della veste formale canonica, 'danneggiata' in questo stesso sonetto dalle misure versali improprie, sempre eccedenti?...) È appunto la strada della ripresa di un discorso di sovrapposizione fra piano poetico ed etico, che si riteneva essere stata interrotta, che Fortini indica (anche) con un testo così fatto.

Da quanto detto finora, appare sensibile uno scarto fra il primo e più generico recupero del sonetto sulla spinta della maniera petrarchista e il successivo 'sussulto' stilistico-tematico del genere metrico nell'opera di Caproni e di Fortini. Ma è in fondo la stessa, semplice sensazione di 'compressione' esercitata dalla dilatazione della sintassi di Caproni o della misura dei versi di Fortini su confini metrici del sonetto a indicare quanto sia peculiare e legato ad una esigenza del momento il suo recupero.

IV

In generale, le sperimentazioni sul sonetto di quel periodo contribuiscono a rivitalizzare il confronto, e le possibilità di confronto, fra la letteratura poetica recente e il metro. Ma, una volta superato il senso di una 'urgenza' storica e culturale legata al clima della guerra, cioè venuta meno una ragione contingente di sfruttamento del metro, l'atteggiamento nei suoi confronti permane comunque sintomaticamente irrisolto, o meglio diffidente. E siamo giunti quindi a quel disagio

generalizzato di cui ho parlato all'inizio e che si può percepire, ma variamente, nella letteratura dal dopoguerra ad oggi.

Dapprima, con gli anni cinquanta e poi in buona parte degli anni sessanta, l'uso del sonetto è in ogni caso meno frequente e ancora più problematico (e le ragioni generali non sono poche, guardando per esempio alle vicende del neorealismo e delle sperimentazioni successive, fino alla neoavanguardia). Questo appare tanto dall'uso fattone da alcuni, quanto dal non uso fattone da altri.

Come Luzi, Attilio Bertolucci 'prova' la strada del sonetto; sulla spinta del clima dell'immediato dopoguerra, probabilmente. E intitola significativamente l'unico sonetto della sua opera edita *Prova di sonetto*, pubblicato nel 1951. Ad esso si può aggiungere un testo, *La polvere*, la cui struttura richiama quella di un sonetto inglese²⁹. Poi l'indirizzo della sua poesia ridurrà ulteriormente le possibilità di adozione del metro.

Inoltre, gli unici sonetti chiaramente riconoscibili dell'opera di Montale sono contenuti in *La bufera*, pubblicato nel 1956, e sono datati fra il 1940 e il 1942. E sono i quattro noti sonetti «shakespeariani». Si noti incidentalmente che il sonetto inglese privilegia la misura della quartina, che è l'aggregazione strofica più frequente nell'opera di Montale; e che, in ogni caso, a parte in questi quattro componimenti, Montale in tutta la sua opera evita con cura che la quartina funga da base di sostegno per la strutturazione di un testo in modi troppo vicini a quelli del sonetto – e se fosse avvenuto, non sarebbe stato certo strano, se pensiamo che non è raro che Montale 'nasconda' reminiscenze di generi metrici nelle texture – (cosa che non succede in altri autori, come Alfonso Gatto). Invece, forse per pura coincidenza – ma forse no – le due serie degli *Xenia*, fortemente compatte tematicamente e stilisticamente, appaiono in buona sostanza come una allusione alla struttura della corona, costituite come sono pro-

29. Entrambi in A. BERTOLUCCI, *Lettera da casa*, del 1951, ora in *Le poesie*, Milano, Garzanti 1990.

Il sonetto nel secondo Novecento

prio dal numero di testi della corona-tipo, quattordici, che è anche lo stesso numero dei versi del sonetto canonico. E il numero dei 14 testi (eventualmente di poco eccedente, a seconda della presenza o meno di testi di introduzione o anche di conclusione) ritorna piuttosto spesso nel secondo novecento, a legare raggruppamenti di poesie direttamente o indirettamente richiamanti la fisionomia della corona in senso proprio. Insomma, Montale mantiene una evidente distanza dal metro, in sé non giustificabile facendo ricorso solo a ragioni di costituzione metrico-formale della sua poesia. Bisogna ammettere in qualche misura una scelta di poetica.

L'opera di Alfonso Gatto, invece, consente di osservare atteggiamenti sostanzialmente contrastanti (o quanto meno non simili) nei confronti del sonetto, in un arco di tempo che va dagli anni trenta fino ai primi anni settanta.

La ritrosia verso il sonetto costituisce, da sola, l'inizio ufficiale, l'*incipit* della storia editoriale della poesia di Gatto. In *Isola*³⁰, suo primo libro, attraverso i primi tre testi in versi possiamo osservare un vero e proprio, guardingo, avvicinamento alla forma del sonetto. Il primo testo, *Notte*, è costituito da due quartine di endecasillabi con schema ABAB ABAB, dunque con tutto l'aspetto di una tipica fronte di sonetto. Quindi il secondo testo, *Il giogo*, è costituito da due quartine e una terzina di endecasillabi (lo schema rimico delle quartine è però diverso). Il terzo testo (il 4° in assoluto, visto che il terzo è una prosa) è finalmente un sonetto (ABAB ABAB CDE CDE).

NOTTE

Tremo d'esile vena per lontane
arie di suono, mi lusingo in volto.
Come alleviate toccano le vane
solitudini il cielo vuoto, ascolto.

30. A. GATTO, *Isola*, Napoli, Ed. Libreria del 900, 1932; poi confluito in *Poesie*, Milano, Ed. di «Panorama», 1939, riedito più volte negli anni successivi, fra cui Firenze, Vallecchi 1943: è questo il testo che sono riuscito a consultare, l'edizione del 1932 mi è risultata di fatto introvabile.

Stefano Pastore

Lungo sereno dileguano piane
voci apparenti nel mondo sepolto:
m'adevano nel sonno di montane
bare odorose, ed il cuore n'è folto.

IL GIOGO

Ad una montagna dura, scoscesa,
dritta dullo specchio verde del mare,
mi sono aggrappato in una difesa
panica, con le mani strette alle rare

erbe che schiantano senza colore.
Non vedo oltre le mie braccia artigliate
dall'istinto: risento con terrore
la gioia di cadere, abbandonate

le membra nel vuoto facile e teso.
Ma mi raccolgo, non grido: la voce
mi ridarebbe il senso del mio peso.

AMORE

Nella sera armoniosa che rivela
favole calme e sogni al mio passato
l'amore così timido mi svela
desideri perduti, quasi il fiato

delle prime parole in cui si vela
idillio eterno il mondo immaginato.
O di silenzio calda già s'inciela
la rondine nel volo e l'incantato

fanciullo lascia a scorgere serena
la notte che all'oriente s'allontana.
E del mio cuore nulla saprò dire

ad altri mai, fu tenero ed in piena
di sua pietà fu travolto lasciò vana
memoria al tempo, un sogno di morire.

Il sonetto nel secondo Novecento

Una progressione che non è un punto d'arrivo: pur richiamandolo, Gatto mostra inequivocabilmente nel libro una limitata disponibilità all'uso del sonetto. Nel proseguimento della raccolta troviamo solo un altro sonetto, *Desiderio di laguna* (ABAB ABAB CDE CDE, anch'esso non convenzionale nella scansione sintattica e nelle inarcature, come *Amore*) e una allusione al sonetto minore, *Donna di maggio* (due quartine e due terzine di versi oscillanti fra quinario e ottonario): mentre Gatto mostra piuttosto di preferire testi di sole quartine (a parte altre tessiture metriche). Anche la poca ortodossia dei tre testi citati (prescindendo comunque dalla sua opera successiva) è uno dei sintomi di un disagio di fondo nei confronti del metro: questo è evidentemente parte importante del tirocinio e della sensibilità poetica di Gatto, ma nella sua prima produzione è consapevolmente evitato. L'uso frequente della quartina, in *Isola* e soprattutto nel successivo *Morto ai paesi*³¹, dove non compaiono sonetti, sembra spesso provenire dal sonetto (anche quando, ma non solo, il testo si articola su una coppia di quartine, richiamando in qualche caso la struttura della fronte). Inoltre, la misura e l'articolazione di alcune poesie è simile a quella del sonetto: si potrebbe davvero parlare, almeno per qualcuno di questi testi, di volontà di allusione al sonetto. È possibile che esso appaia di troppo a Gatto nel momento in cui è impegnato nella delicata operazione di proposta poetica legata alla fondazione di «Campo di Marte» (la messa a punto di una affinata tecnica poetica basata sulle tecniche incrociate della frammentazione e dell'esibizione degli analogismi, dell'impressionismo pascoliano e vociano e della latente tendenza recitativa, per ora tenuta a freno) nella quale l'evidenza di un tale metro può portare a compromissioni indesiderate. In tal caso sarebbe qui la ragione della dissimulazione, della presenza del metro solo nella filigrana di alcune testure, come *Proverbio*, in *Motivi* (1939), o *Un'alba*, in *Ultimi versi*

31. A. GATTO, *Morto ai paesi*, Modena, Guanda, 1937, quindi in *Poesie*, cit..

Stefano Pastore

(1939-1941)³² – «criptosonetti», in verità, molto facilmente riconoscibili –:

UN'ALBA

Com'è spoglia la luna, è quasi l'alba.
Si staccano i convogli, nella piazza
bruna di terra il verde dei giardini
trema d'autunno nei cancelli.
È l'ora fioca in cui s'incide al freddo
la tua città deserta, appena un trotto
remoto di cavallo, l'attacchino
sposta dolce la scala lungo i muri
in un fruscio dio carta.

La tua stanza
leggera come il sonno sarà nuova
e in un parato da campagna al sole
roseo d'autunno s'aprirà.

La fredda
banchina dei mercati odora d'erba.
La porta verde della chiesa è il mare.

La necessità della allusione sarebbe allora per Gatto legata tanto alla formazione intrinseca della sua poesia quanto all'influenza neopetrarchista dell'ambiente fiorentino e, pertanto, destinata ad indebolirsi con l'indebolirsi o il superamento di tali riferimenti. È comunque un fatto che negli anni immediatamente postbellici, mentre Gatto (in buona compagnia) accentua la sua vena più recitativa³³, i riferimenti al sonetto diminuiscono di molto, pressoché scompaiono. È la stessa scelta di un taglio poetico, per quanto possibile, «neo-realistic» a provocarlo. Cosa che nella poesia di Gatto si traduce essenzialmente nella maggiore disponibilità alla materialità dei temi, alla descrizione ambientale, allo sviluppo

32. Entrambe le raccolte fanno parte di *Poesie*, cit..

33. Anche nella poesia di Gatto adesso fa capolino il poemetto, già preannunciato in *Morto ai paesi* (lì, frequentemente attraverso testi costituiti da sole quartine, come *Periferia*; si osservi la coincidenza con Caproni e le sue «stanze» di quartine derivate dal sonetto).

Il sonetto nel secondo Novecento

discorsivo a partire dall'occasione oggettiva. Velleitarismo a parte, se la componente petrarchista era una delle principali condizioni del confronto col sonetto, ora tale condizione è in ogni caso assente. Sarà allora negli anni sessanta e settanta che, superate le ragioni di un rapporto fra realtà e poesia povero di mediazioni – e non affrontate quelle successive, relative all'espressione e all'analisi della difficoltà del rapporto fra lingua della realtà e lingua della poesia –, sarà allora che le condizioni per un ritorno della poesia di Gatto a un più esplicito confronto con il metro (cioè con la letterarietà canonica) si ripresenteranno. E si tratterà di una posizione vicina al manierismo.

Attraverso raccolte come *Rime di viaggio per la terra dipinta*³⁴ e *Poesie d'amore*³⁵, rispettivamente del 1969 e 1973, si riaffacciano, prima dei sonetti, numerosi, temi e situazioni particolarmente idonee, predisponenti all'uso del sonetto. Al sonetto amoroso e al sonetto conchiuso figurativamente in se stesso, legato a precise finalità descrittive, in primo luogo³⁶. Che sia, in qualche misura, un segno dei tempi, lo prova la maggiore convenzionalità di genere che fa capolino anche nelle forme metriche di altri autori. Esempio facile è *Breve canzoniere*³⁷, di Tommaso Landolfi, del 1971: un libro la cui prima sezione è costituita da 15 sonetti, puntigliosamente commentati dallo stesso autore.

Le lievi libertà strutturali non scalfiscono il tradizionalismo di fondo dell'uso del sonetto di Gatto: per mezzo di esse egli preferisce ritagliarsi, sul solco della tradizione, la

34. A. GATTO, *Rime di viaggio per la terra dipinta*. Milano, Mondadori, 1969. Strutturale la funzione figurativa dei testi raccolti nell'opera: «cento poesie parallele a cento tempere dello stesso Alfonso Gatto», così il risvolto di copertina.

35. A. GATTO, *Poesie d'amore*, Milano, Mondadori, 1973.

36. Non è infrequente che il sonetto, circa negli anni cinquanta, sopravviva usato proprio in senso descrittivo, convenzionale. È il caso di *Mattino a Oneglia*, di Cesare Vivaldi, in *Il cuore di una volta*, Caltanissetta, Sciascia, 1956. La sensibilità figurativa dell'autore si incontra con la maniera neorealistica, descrittiva.

37. T. LANDOLFI, *Breve canzoniere*, Firenze, Vallecchi, 1971.

Stefano Pastore

sua «maniera» in modo che suoni come un passo successivo, non come un superamento polemico. Il manierismo di Gatto non è molto marcato perché non è assoluto; perché non è una assunzione della «maniera», è un aggancio, volta a volta da stabilire, fra questa e la propria materia poetica. Se questo aggancio non è giustificabile, Gatto ha già dimostrato di sapere rinunciare all'appoggio diretto della tradizione letteraria. La forma in sé non è insomma una giustificazione sufficiente per Gatto: sono necessarie ragioni 'ulteriori', di contesto e di genere, che rendano pertinente la forma convenzionale. Ora queste sono presenti; ora la forma può riproporsi: quella forma a cui Gatto ritiene possibile appoggiarsi in virtù di una determinata convenzionalità di genere (la serie amorosa, ad esempio) poco prima non proponibile. Ora che lo è, lo è quindi anche il sonetto, non solo italiano ma anche inglese, al quale pure Gatto (come Montale) sembra arrivare procedendo dalla quartina (frequentissima da lui).

MARINA ISTRIANA

Finiva in povertà l'asino azzurro
di mani nel passarlo, le sue orecchie
puntate nell'ascolto: era il sussurro
del tempo, case in polvere, le grecchie

delle brughiere, l'umido che secca
e spacca la sua ruggine di sale.
Ventilava la stanza, stecca a stecca
di verde, la mattina di grecale

fresca di stampo e di lavacri, nuova.
Di passo, nella luce, l'evidenza
dell'essere che crede in quel che trova
e non pensa più a nulla e vive senza

parola, illeso nel vedere a tiro
di sguardo il cielo nel suo capogiro.

(in *Rime di viaggio per la terra dipinta*)

Il sonetto nel secondo Novecento

V

Proprio la maggiore disponibilità alla forma degli anni settanta, rispetto ai due decenni precedenti – e più in particolare la disponibilità alla poesia a partire dalla forma – è la condizione generale per la presa di posizione di Andrea Zanzotto verso la forma del sonetto, assunta proprio perché emblema della tradizione poetica tutta: si tratta di *Ipersonetto*, la corona contenuta in *Galateo in bosco*, del 1978³⁸.

Come è noto, l'influenza dei codici metrico-linguistici della tradizione petrarchesca e petrarchista (a prescindere dal loro ruolo all'interno dell'interazione fra i codici linguistici e poetici più disparati) è una costante dell'opera di Zanzotto. Ed è in questo ambito che osserviamo la frequente 'tentazione' del sonetto al suo interno. Una tentazione che non di rado gioca con la dissimulazione, cripticamente; anzi, problematicamente, come è più opportuno dire per alcuni testi intorno agli anni cinquanta:

CONTRO MONTE

Dove ultima delle mie pene
Soligo fosca si cementa
al suo monte sdegnato dal cielo,
dove il fiume sussulta
e tenta col vano meandro
liberarsi dal melmoso autunno,
più vicino al tuo volto
al tuo corpo embrione aspro del sole:
là mi riscuoto, là rovescio la vita
mia, sonno infetto di terra,
là sei, vera pietra e vera terra
che arresta e stringe al muro i paesaggi;
e la fuliggine delle alluvioni
invola contro monte il mezzodì.

(*Elegia e altri versi*³⁹)

38. A. ZANZOTTO, *Galateo in bosco*, Milano, Mondadori, 1978.

39. A. ZANZOTTO, *Elegia e altri versi*, Milano, La meridiana, 1954.

Stefano Pastore

Un criptosonetto: al di là della mancanza dei contrassegni più evidenti e scontati, vale a dire della misura dei versi e della mancanza di schema rimico, tutto rimanda al genere metrico. A cominciare dalla forte divisione sintattica sottolineata dal doppio punto alla fine dell'ottavo verso; per continuare con la ripartizione del contenuto del discorso, che è compatto, in una prima parte, di descrizione e preparazione sulla situazione, nella quale il discorso prende forma, e in una seconda parte, nella quale la situazione descritta viene portata alle sue conseguenze, e che è ulteriormente divisibile separando il distico finale, che ha evidente funzione di clausola (come accade spesso nella storia del sonetto, pur prescindendo dalla tradizione del vero e proprio sonetto epigrammatico⁴⁰); e per concludere con l'osservazione che la poca ortodossia dei versi, relativamente al genere metrico, va progressivamente riducendosi fino ai due versi conclusivi, separati dagli altri, endecasillabi esatti. Ma la «climax» di avvicinamento-ritorno alla veste versale più propria del sonetto non è subito concluso: il tredicesimo verso è un endecasillabo dattilico, poco petrarchesco come è noto; è il quattordicesimo verso, finalmente, un endecasillabo a base binaria ascendente, nella più ortodossa tradizione petrarchista. Quattordici versi che sembrano progressivamente essere 'risucchiati' verso la fisionomia più consona per un sonetto, la cui presenza è qui avvertibile a mio avviso come fosse un substrato.

40. «Una tendenza, questa [la tendenza a fare gravitare verso il fondo il peso dei contenuti poetici, a chiudere il testo con una clausola forte], che si andrà accentuando, soprattutto per influsso delle soluzioni di tipo epigrammatico ed emblematico non sconosciute al Petrarca, durante il quattrocento...e, sotto lo stimolo dell'epigramma greco, durante il cinquecento; fino a culminare nell'età barocca, quando appunto, il Meninni, sull'esperienza dei marinisti teorizzerà: «L'acutezza dunque sarà riserbata nell'ultimo de' sonetti, come si riserbano nell'ultimo degli epigrammi, tanto somiglianti tra loro.... E oggidi che molte arguzie si mettono in un sonetto, sempre la più piccante dee riserbarsi nella conclusione». G. GETTO, *Introduzione a Il sonetto. Cinquecento sonetti dal duecento al novecento*, Milano, Corticelli (Murcia), 1957, pp. XXXIII.

Il sonetto nel secondo Novecento

L'aumento della produzione di sonetti che Zanzotto può incominciare ad osservare nel corso degli anni settanta (insieme alla maggiore disponibilità alle forme chiuse) rappresenta un po' lo sfondo, meglio, il contesto di *Il galateo in bosco* e soprattutto di *Ipersonetto*, che ne è il cuore macrotestuale. Dopo le vicende e le 'fibrillazioni' novecentesche, meno e più recenti, è come se fosse giunto per Zanzotto il momento di fare il punto, e di segnalare la necessità di una ridefinizione di ruoli e rapporti nei confronti del codice letterario tutto. È arrivato il momento di rivolgersi direttamente al Codice, attraverso il suo più importante sottocodice. La corona di sonetti – quattordici, più uno di apertura e uno di chiusura –, posta esattamente nel centro del libro – diciotto testi prima e dopo – è il luogo e l'occasione allestiti ad arte per una commistione totale: di codici linguistici, metrici e letterari; di materialità e astratta letterarietà, fisiologia e concettualità; di acronia e storicità; di vita e morte. Il bosco del Montello – di Giovanni Della Casa e delle stragi della prima guerra mondiale – è il luogo di una parodizzazione del sonetto e, per suo tramite, della letteratura nelle sue forme storiche, che sfiora la danza macabra. La LETTERATURA è presente qui in tutta la sua paradigmaticità proprio perché è messa in presenza della sua consunzione, della sua morte incipiente (o meglio, possibile). Non è la possibilità di *una* letteratura che Zanzotto descrive in una situazione di rischio, ma la possibilità di sopravvivenza di *quella* letteratura. L'*Ipersonetto* è epitaffio di se stesso e al contempo limo di una letterarietà che lo superi dopo averlo presupposto. La sua presupposizione è pressoché tautologica, scontata, nel momento in cui la sua parodia provoca uno scarto possibile solo in una presenza, a partire dalla sua presupposizione appunto. L'ultimo sonetto, *Postilla*, viene definito in epigrafe da Zanzotto, *Sonetto infamia e mandala*: il ciclo cosmico dell'idealismo orientale e del buddismo-tantrismo implica proprio questo, la rigenerazione dell'esistente in nuove forme di esistenza (la giustificazione del particolare nell'assoluto-generalità, anche). Non è possibile una creazione-innovazione che non

Stefano Pastore

parta da qualcosa di preesistente (se non lo è in assoluto, sicuramente non lo è a questo livello storico): la parodia fornisce tanto la frattura quanto la spinta propulsiva. – Ma sarebbe forse meglio dire che rende esplicita, sancisce, una spinta propulsiva ormai viva di per sé, pur latente e contrastata. E abbiamo visto quanto contrastata, latente eppure significativa è stata la presenza del sonetto nella letteratura italiana degli ultimi decenni. –

Leggiamo il sonetto appena citato.

POSTILLA

(Sonetto infamia e mandala)
a F. Fortini

Somma di sommi d'irrealtà, paese
che a zero smotta e pur genera a vista
vermi mutanti in dèi, così che acquista
nel suo perdersi, e inventa e inforca imprese,

vanno da falso a falso tue contese,
ma in sì variata ed infinita lista
che quanto in falso qui s'intigna e intrista
là col vero via guizza a nozze e intese.

Falso pur io, clone di tanto falso,
od aborto, e peggiore in ciò del padre,
accalco detti in fatto ovver misfatto:

così ancora di te mi sono avvalso,
di te sonetto, righe infami e ladre –
mandala in cui di frusto in frusto accatto.

«Righe infami e ladre»; qui Zanzotto condensa gran parte di quel contrastato rapporto di seduzione e rifiuto che affiora nella poesia degli ultimi cinquanta/sessanta anni. E il fatto che il sonetto sia indirizzato a Franco Fortini non è casuale.

Anche Fortini ha mostrato oscillazioni, più o meno evidenti, nel modo di accostarsi al sonetto; anzi, mi sento di dire che, relativamente al numero di sonetti scritti, le oscilla-

Il sonetto nel secondo Novecento

zioni sono state numerose. Vediamo di fare un rapidissimo *excursus*.

All'interno dei suoi primi quattro libri di poesia, raccolti in *Una volta per sempre – Poesie 1938-1973*, il sonetto compare poco. In *Foglio di via*, il primo libro (oltre ai numerosi riferimenti ad una tradizione metrico-formale solida, oltre alle quartine e ai distici...) soltanto un sonetto, il già citato *Sonetto*; a cui si può aggiungere *Vice veris*, testo monostrofico di 14 endecasillabi i cui ultimi sei versi hanno uno schema rimico identico a quello del sestetto proprio di *Sonetto*. E così sono pochissimi i testi riconducibili al sonetto (anche anglosassone) negli altri tre libri. In *L'ospite ingrato – secondo* invece, opera mista di prosa e poesia (come il precedente *L'ospite ingrato*), con frequenti toni epigrammatici, troviamo, quasi tutti assieme, sei sonetti, regolari e irregolari, tre dei quali portano il semplice titolo di *Sonetto* (ancora, il solo nominare la forma qualifica, o concorre a qualificare, la varietà dei contenuti: il discorso e il tono del *Sonetto* sui campi di sterminio rimane un fatto isolato, ad esempio). Interessante notare che due di quei sonetti sono dedicati a Zanzotto. Anche in *Paesaggio con serpente*, dell'84, il primo sonetto che incontriamo è dedicato a Zanzotto (ce ne sono altri tre: due irregolari e uno convenzionale). Siamo così giunti a *Composita solvantur*, uscito nel 1994. Qui troviamo due sonetti regolari, *Imperatori* e *Aprile torna* (anzi costruiti quasi con la stessa scansione sintattica) e un sonetto non convenzionale, *Considero errore...* È proprio da questo testo adesso (concluso un *excursus* spero non inopportuno) che si può ripartire.

Considero errore aver creduto che degli eventi
(«meglio non nominarli!» mi soffiano i piccoli dèi)
di questo '91 non potessi parlare o tacere
se non per gioco, per ironia lacrimante.

I versi comici, i temi comici o ridicoli
mi parvero sola risposta. Come sbagliavo!
Ho guastato quei mesi a limare sonetti,
a cercare rime bizzarre. Ma la verità non perdona.

Stefano Pastore

Chi mai potrà capire che tempo fu quello? Credevo
scendere in un mio crepuscolo. Ahi gente! Invece
altro era, incomprensibile e senza nome. Guardavo

la luna di aprile sullo Eichhorn, a mezzanotte,
e la stellina d'oro dello Jungfrauoch, Disneyland.
(Nulla era vero. Voi tutto dovrete inventare).

Proviamo ad accostare rapidamente il sonetto già riportato di Fortini con questo. Dal sonetto nella sua veste più alta, potremmo dire, alla parodizzazione del sonetto. Dai richiami mitologici, epici, dalle espressioni parenetiche, dalla tragicità dei riferimenti storici, dal registro più solenne, a un testo con cui il sonetto non solo è parodiato, ma è persino parzialmente rifiutato, almeno nella sua veste più occasionale ed epigrammatica. Un vero e proprio *light verse* (*Appendice di light verses e imitazioni* è inoltre il titolo della sezione cui appartiene) che scorre lungo la convenzionale ripartizione grafica del sonetto in quartine e terzine, con un ritmo lungo ternario e la misura oscillante intorno alle 15, 16 sillabe. Il verso cioè delle filastrocche anglosassoni, e di Lewis Carrol, delle parodie infantili. Anche Fortini dunque, come prima Zanzotto, mostra la via della parodizzazione.

Apparentemente c'è una certa sproporzione fra il numero relativamente esiguo di sonetti contenuti nell'opera di Fortini e la notevole varietà di modi con cui esso è trattato: come abbiamo in parte già visto, dalla più ortodossa convenzionalità della scansione sintattica e della veste metrica generale, alla pura allusione al metro, anche nelle sue forme meno usuali (come il sonetto minore, per esempio, di *Traduzione immaginaria da Mallarmé*, in *L'ospite ingrato – secondo*); dalla forte espressione civile ed etica al saluto d'occasione. Dunque il genere metrico in questione non è, in sé, un terreno solido per Fortini; va 'tarato' di volta in volta, a seconda delle opportunità e possibilità; va usato con cautela. È proprio questa cautela di Fortini, questa attenzione nell'avvalersi del metro con modalità diverse nel tempo, che bisogna tenere presente nel momento in cui siamo in condizione di

Il sonetto nel secondo Novecento

rilevare intenti parodici nell'uso del sonetto. Allora, difficilmente si può interpretare l'accenno alla parodia soltanto come una nota casuale ed estemporanea, comunque come un fatto interno alla poesia di Fortini; invece esso è prima di tutto corrispondente e conseguente ad una discreta 'proliferazione' del metro avvenuta in particolar modo negli anni ottanta. Mengaldo parla senza mezzi termini di un «recupero, e fortemente archeologico, presupponendo una precedente frattura, che ora è stata il disinteresse per il sonetto dominante nella stagione post-ermetica»⁴¹ (forse si può discutere sull'«archeologicità», ma è innegabile che nulla chiama più facilmente la parodia letteraria dell'epigonismo letterario, e sembra che molti 'giovani' poeti abbiano avuto una gran voglia di farsene interpreti negli ultimi anni – inconsapevolmente per lo più, come è logico –). Inoltre, la nota parodica di Fortini si collega ad alcuni altri accenni di parodia che, dall'*Ipersonetto* di Zanzotto in poi, hanno 'trapuntato' la poesia degli anni ottanta. E mi riferisco a quei casi in cui la vena parodica mostra non solo di essere spia e controprova dell'epigonismo, ma anche mezzo di superamento, strumento critico legato al tentativo di scavare una direzione poetica, particolarmente quando si leghi a prove venate di sperimentalismo.

VI

Se il ritorno della forma è un dato acquisito negli anni ottanta, esso, semplificando, ha almeno due facce. Quella del manierismo marcato, con non infrequenti connotazioni regressive e convenzionali, che genera in gran parte quella singolare impressione di epigonismo in opere di vari autori: la veste formale in tal caso fa parte dell'obbiettivo da raggiungere. E quella più sperimentale, vocationalmente innovativa, in cui

41. P. V. MENGALDO, *Questioni metriche novecentesche*, in *La tradizione del Novecento*, Terza serie, op. cit., p. 51.

Stefano Pastore

il confronto con la forma è più problematico, e in cui il piano formale è soprattutto un terreno da attraversare e superare: l'obbiettivo è *oltre*, quanto meno in grande misura.

La vitalità del sonetto non sta tanto dalla parte del recupero formale in sé, allora; anzi. Sta soprattutto nei casi del secondo tipo, in cui il disagio per lo stesso genere metrico è una delle ragioni di fondo per cui lo si attraversa puntando a qualcosa di ulteriore.

Il sonetto è pertanto un'occasione (letterariamente, forse, l'Occasione) per sfruttare la contingente necessità di un ritorno (alla considerazione della storicità della forma del testo) allo scopo di dare avvio a misure che possano portare altrove: è (di nuovo) sostegno di una disponibilità all'innovazione che parta da qualcosa di certo. *Il punto di vista*, libro di Mario Socrate del 1985⁴², come ha già osservato anche Mengaldo⁴³, è un esempio di questo 'lavorio', di questo affrontare la forma con l'intento di sfruttarla comunque per il suo stesso superamento (le continue variazioni della forma del sonetto e le connotazioni parodiche, anche attraverso riferimenti a Petrarca, lo testimoniano).

PASSI BUI

O metri, strofe e voi, rime, bastoni
della vecchiaia spersa del poeta,
fatevi incontro almeno fino a metà
strada, là dove mi spingo a tentoni

fra voci in sogno, afasie e infrasuoni
guardando nel silenzio analfabeta.
E prima c'era quest'età segreta
a imporre ritmi, simmetrie e toni

dentro ingorghi di sillabe da cui
chiamavo per rifarmi d'un fratello
in suoni estratti da una lingua gestuale.

42. M. SOCRATE, *Il punto di vista*, Milano, Garzanti, 1985.

43. P. V. MENGALDO, *Questioni metriche novecentesche*, Terza serie, op. cit., p. 52.

Il sonetto nel secondo Novecento

Cercano aiuto i miei passi bui
dietro parole per un altro appello.
Ma sto andandomene senza che un segnale

L'invocazione per un sostegno, rivolta ai «metri strofe e rime», passa attraverso il sonetto. Ma è chiaro che non avrebbe senso un ritorno al «prima», a un'«età» ormai «segreta», cioè ormai irrimediabilmente lontana. Eppure, per quanto non vengano ancora scorti «segnali» positivi, i «passi bui» di questa poesia «cercano aiuto» proprio in quel prima; l'«età segreta» in cui «ritmi, simmetrie e toni / dentro ingorghi di sillabe» erano imposizione normativa: l'età del sonetto. Adirittura Socrate confeziona un singolare tipo di epitaffio dedicato al sonetto, *Emblema plurilingue*, costruendo il testo con spezzoni di sonetti di diversi autori, cominciando da Baldassarre Castiglione⁴⁴. Si tratta di un gioco, e il gioco è un altro modo di chiedere soccorso al metro (di tenerlo vivo, non molto diversamente dalla parodia). E non di rado è un gioco quello di Socrate nei confronti del meccanismo del sonetto, sia quando cambia l'ordine delle terzine e quartine, sia quando varia per tredici volte, di verso in verso, l'*incipit* «Erano i capei d'oro a l'aura sparsi».

Ma anche la semplice irrequietezza verso il metro, quando viene 'riesumato' all'evidente scopo di fare vedere che non si riesce a farci stare dentro tutto quello che si vorrebbe, come traspare da alcuni testi di Patrizia Valduga⁴⁵, finisce per rientrare in questo discorso.

44. In una nota a fine libro l'autore avverte: «È d'obbligo rammentare all'attento lettore che, dopo il primo verso – *incipit* d'un celebrato e imitatissimo sonetto di Baldassarre Castiglione –, seguono, nelle rispettive lingue e variamente tagliati, frammenti e versi d'una serie di sonetti improntati al modello capostipite castiglianese, e di cui gli autori sono, nell'ordine, Du Bellay, Rey de Arrieda, Cetina Arguijo, Argensola (con in aggiunta un emistichio rimasto adespota nella mia memoria). I due inserti in inglese sono, invece, citazioni da *The waste land* di T. S. Eliot.» (M. SOCRATE, op. cit., p. 83.).

45. Cfr. P. VALDUGA, *Medicamenta e altri medicamenta*, Torino, Einaudi 1989; comprensivo del primo nucleo di *Medicamenta*, del 1982. Nell'introduzione Luigi Baldacci dice «Questo linguaggio fa come lo scorpione che si uccide col proprio

Stefano Pastore

Più composite paiono le ragioni che spingono all'uso del sonetto Giacomo Magrini, uno dei più accaniti sonettisti degli ultimi quindici anni. Redattore della rivista «Paragone», è probabilmente anche grazie alla sua presenza nella rivista che sono numerosi i testi di poesia lì pubblicati riconducibili, variamente, alla forma del sonetto. Per inciso, mi sembra che il richiamo dell'endecasillabo sia nella formazione della poesia di Magrini più forte di quello del sonetto in sé; ed è comunque singolare la sua tendenza allo sfruttamento del metro in occasione di riferimenti *ad personam* (quasi tutti i suoi sonetti pubblicati su «Paragone» hanno per titolo un nome, si rivolgono a qualcuno, si tratti di un epitaffio per un gatto, di una corrispondenza ideale con personalità del passato o di allocuzioni più concrete rivolte a persone frequentate realmente, come il sonetto dedicato a Franco Fortini⁴⁶). I testi di

aculeo quando è prigioniero del fuoco. Qui siamo a un limite estremo di reclusione; tra questi *huis clos* si muore per asfissia: il linguaggio allora si uccide come antico e, risorgendo dalla propria spoglia, diventa moderno; e poi, da moderno, si ferisce ancora e ritorna antico.»

46. V. MAGRINI, in «Paragone», 1990, n. 486.

FRANCO

Fortini Franco io lo rivedo oggi
accanto al ferro del cancello e dirmi
«Non creda che sia qui ad aspettarla»
(non esce spesso dalla mente fuori

il primo verso che viene da un uomo).
Tutti quei versi sembravano neve,
tormenta di 'robaccia esagonale'
che si ignora e si unisce e poi si ignora

e acceca orme e altre ne spera,
la neve vicinissima e lontana
dei magri lupi sui rami del sonno.

Aggrappati ad un tavolo giriamo
gli occhi negli occhi di diverso azzurro
con forte petto vietando il profondo.

(si notino di sfuggita alcuni moduli espressivi parzialmente fortiniani nel testo e, più in generale, nel linguaggio poetico di Magrini: le inversioni, l'uso attento del plura-

Il sonetto nel secondo Novecento

Magrini rappresentano uno degli esempi più validi di approccio al sonetto a partire da ragioni di tipo interno, di ritmica e versificazione e di intreccio fra queste e l'espressione del contenuto. Nessuna ironia, dunque, né sfumature paradossali. Quello che invece traspare facilmente in molti autori soprattutto giovani: mi viene in mente la *Lettera in forma di sonetto* di Annalisa Alleva. Un curioso esempio di pseudocorona in 15 testi che, forse troppo scopertamente (cioè ingenuamente), esprime la problematicità dell'uso della forma del sonetto in anni recenti, mentre contemporaneamente è difficile fare a meno, evidentemente, di un confronto con essa⁴⁷.

È insomma proprio da quel particolare disagio accennato già in apertura, giocato così spesso sulla 'tentazione-ripulsa', sulla 'attrazione-diffidenza', che proviene gran parte della vitalità del genere metrico del sonetto ancora alla fine del novecento. È da quel disagio che proviene quel tanto di ricerca, che rappresenta probabilmente il principalmente motivo di interesse della presenza del metro nella poesia recente.

le, specie in chiusura...). Sonetto a cui potrebbe essere collegata una quartina di Fortini in *Composita solvantur*, all'interno del testo *Dove ora siete...*, nella sezione *Elegie brevi*:

E anche tu, Giacomo, te ne sei andato via
nel vello di te medesimo impigliato.
piangere non sai più sai solo leggere
e in tuo terrore quasi piangendo leggi.

(La poesia è indirizzata agli studenti di Siena, dove Fortini ha insegnato e dove ha avuto fra i suoi collaboratori Giacomo Magrini).

47. A. ANNEVA, in «Paragone», 1987, n. 452. È un vero e proprio paradosso metrico stilistico: esattamente come il destinatario della corona amorosa, il sonetto viene negato nel momento in cui viene evocato. Questo avviene sia su un piano di norme di base generali (il numero e la misura dei versi per esempio), sia su un piano più sottile (di ritmica per esempio: frequenti i versi parisillabi, ben otto su quattordici nel primo componimento, in cui comunque c'è un solo endecasillabo). È persino esibita la volontà di non volere rispettare (di «non sapere» viene dichiarato fra l'undicesimo e il dodicesimo testo) le più elementari regole della metrica. Tutto questo, rimanendo all'interno di una generale evocazione del sonetto, emblema dell'elaborazione metrica.