

**FABIO MAGRO, ARNALDO SOLDANI: *Il sonetto italiano. Dalle origini a oggi*. Roma: Carocci, 2017.**

**U**n libro intitolato al sonetto, e sia pure nell'ottica di una collana che tende non a un approfondimento specialistico, ma a fornire un quadro storico e generale del fenomeno, è cosa di cui è opportuno prendere nota, soprattutto quando a firmarlo siano due studiosi di lingua e stile come Soldani e Magro e il risultato sia –diciamolo subito– un panorama di grande attendibilità e capace di mettere in luce la molteplicità dei problemi e delle varietà che a questa struttura metrica ineriscono. Vero è che ci si limita al sonetto “italiano”, e dichiaratamente non si affronta il tema «delle fortune europee che a partire dal Cinquecento interessano il sonetto sulla scia del dilagante petrarchismo» (p. 83), ma proprio una esposizione di questo genere appare utile a stimolare il confronto con ciò che, appunto dal Cinquecento, è diventato “forma” della cultura europea tutta, sia pure forma ripresa e adattata e sviluppata secondo declinazioni ogni volta diverse e ogni volta rivelatrici di quanto il genio di un singolo potesse incidere e piegare al proprio intento una struttura così compatta –e apparentemente rigida– quale quella contrassegnata dall'originario succedersi di due quartine e due terzine di endecasillabi.

Dei caratteri primi, soffermandosi tanto sulla «forma basilare» quanto sulle «varianti strutturali» e accennando all'evoluzione storica del sonetto, parla anzitutto Arnaldo Soldani nel capitolo introduttivo (*La forma, il genere*, pp. 13-22), che vede il sonetto appartenere «da subito e per sempre alla poesia lirica», anzitutto per il suo veicolare «immediatamente l'intenzione espressiva dell'istanza dell'enunciazione» (17); e ciò, credo, per la brevità e la compattezza che lo caratterizzano, e che subito rivelano la posizione dell'autore rispetto al suo contenuto (in prima istanza, oltretutto e poi spesso, amoroso, anche se non solo). Brevità e compattezza tuttavia articolate in una struttura che, similmente al nesso che lega nella canzone la fronte e la sirma, dà modo alla materia che vi si esprime di disporsi in modo ritmicamente

vario: più «nella sirma che nella fronte», annota Soldani (p. 16), ma – si aggiungerà qui– secondo rapporti musicali e matematici (ripetizione e variazione, pari e dispari, vuoi nella disposizione dei versi, vuoi nel numero delle rime) stabili eppure mai scontati nel loro attuarsi.

Alle *Origini* (23-29) e a *Petrarca e il Trecento* (41-66) sono dedicati il secondo e il terzo capitolo, che analiticamente si soffermano sulla “nascita” del sonetto e sul suo immediato mostrarsi «perfettamente configurato nel suo assetto fondamentale, nella sua morfologia definitiva, quanto al numero dei versi, al loro tipo e alla loro distribuzione in fronte e sirma grazie al cambio delle rime» (23). Soldani ne segnala il rapporto con le precedenti esperienze provenzali, ma accetta la tradizionale attribuzione a Giacomo da Lentini, notaio della corte di Federico II di Svevia, e riferisce anche delle ipotesi formulate a proposito di questa “invenzione”: quella “numerologica” che fa capo a Wilhelm Pötters –che vede «derivare senz’altro il sonetto da modelli matematici» (26)– e quella “combinatoria” di Roberto Antonelli –che ne ipotizza la struttura come risultato di «un metodo di aggregazione e combinazione di moduli precedenti» (27)–, soffermandosi poi, a proposito di un sonetto di Giacomo, a illustrarne i rapporti di scansione tra metrica e sintassi, nonché la preferenza per lo schema di rime alternate nelle due quartine della fronte e replicate nelle due terzine della sirma.

Nel passaggio dalla “scuola siciliana” a quella “toscana” l’uso del sonetto si amplia immediatamente, e la «maggiore produzione significa anche una maggiore disponibilità a utilizzare il sonetto per ogni situazione» (35); anche se nei poeti dello Stilnovo prevale una disposizione «fondata sulla selezione tematica e sul nitore formale» (ivi), cui si accompagna «una discorsività più fluida e un’argomentazione più ragionata» (38), tuttavia rispettosa delle scansioni metriche che vengono infatti meglio marcate attraverso la preferenza accordata alle quartine a rima incrociata.

È comunque l’opera di Petrarca a segnare «il punto centrale nella storia del sonetto» (61), anzitutto per la sua predominanza sulle altre forme attestate nel *Canzoniere* (317 occorrenze su 366 componimenti in totale) e per l’equilibrio che strutturalmente ne caratterizza le realizzazioni, «sulla linea di un classicismo formale che, per il sonetto, significa fedeltà allo schema stabilito dai Siciliani e ripreso dagli stilnovisti» e che «lascia spazio solo a qualche variazione, sporadica e cauta» (42): la stragrande maggioranza dei componimenti segue infatti lo schema incrociato delle quartine, mentre nelle terzine quasi si equivalgono lo schema a rima alternate e quello a rime ripetute.

Petrarca opera piuttosto sull'assetto interno del sonetto, «ossia sull'organizzazione linguistica, retorica e argomentativa del testo che lo compone» (43) e la sua voce soggettiva «oppone al ritmo stabile, isocrono, della metrica la propria variabilità e imprevedibilità» (45), anche se non viene mai meno «il mantenimento di un orizzonte strutturale istituzionale su cui stagliare i movimenti stilistici di marca soggettiva» (47); e si punta piuttosto –aggiungeremo qui ricordando un limpido saggio di Emilio Bigi sulla *Rima del Petrarca*– su una equilibratissima distribuzione dei materiali, che evita ad esempio di situare nella posizione marcata della rima parole di troppo netta pregnanza semantica.

Un «massimo di variabilità nella forma esterna» si troverà piuttosto nell'ampio territorio del Trecento “minore”, e vi si opporrà «un minimo di variazione dell'assetto discorsivo» (52); si agisce, insomma, sugli aspetti più evidenti e superficiali della forma metrica, sperimentalmente o burlescamente agendo sulla misura del verso e delle strofe o sulla distribuzione rimica, in particolare con la forma del sonetto “ritornellato” e di quello “caudato”.

Con *L'età dei petrarchismi* (67-94) siamo alla diffusione e all'affermazione della forma-sonetto su una scala che non è più soltanto italiana, e Soldani conclude la parte di sua specifica trattazione mostrando come a consolidarsi, tra Quattrocento e Cinquecento, sia «il carattere “sociale” del petrarchismo, la sua funzione di codice largamente condiviso dalla comunità dei letterati»; e proprio il sonetto risulta la forma più frequentata dai poeti del tempo e la più rispettata nei tratti che il Petrarca aveva sostanzialmente fissato: le quartine «abbandonano del tutto lo schema alternato» e «gli unici elementi di variazione li ritroviamo nella compagine delle terzine», dove semmai può stupire la scarsa attenzione di cui gode, nella prima metà del Quattrocento, lo schema di rime alternate CDCDCD, invece largamente presente in Petrarca; ma, si osserva giustamente, «quel modello era anche il più diffuso, e di gran lunga, nella lirica del Trecento e nei poeti giocosi del Quattrocento, quindi alle avanguardie petrarchiste poteva sembrare troppo compromesso con esperienze poetiche dalle quali voleva nettamente differenziarsi» (71).

Come è noto, all'affermazione petrarchesca darà un contributo fondamentale, nel Cinquecento, Pietro Bembo, sia come curatore nel 1501 dell'edizione aldina del *Canzoniere*, sia nel 1525 con le sue *Prose della volgar lingua*, che sanciscono «sul piano teorico la centralità di Petrarca per la definizione del canone linguistico, ma anche metrico, della poesia italiana» (81). A questo, Bembo contribuirà inoltre con la

sua stessa poesia, che tuttavia mostra nel trattamento della canzone e del madrigale una libertà che non viene invece consentita al sonetto: per il quale ci si limita –con una posizione che Soldani sottolinea comunque come «molto impegnativa» (82)– ad affermare che per lo schema delle terzine «non s’usa più certa regola che il piacere», e che registra un notevole incremento dello schema alternato CDCDCD e un altrettanto notevole decremento del tipo già preferito da Petrarca, CDECDE.

Fra gli altri autori che esplicitamente si rifanno al magistero petrarchesco viene citato ancora Jacopo Sannazaro, che conduce tuttavia «una prima raffinatissima rivisitazione “manierista” della poesia di Petrarca» (80), e Giovanni Della Casa, che da parte sua, «per tenersi lontano dalla poesia più facile, radicalizza gli elementi *gravi* dello stile sia di Petrarca sia di Bembo», impostando un modello compositivo –dice Soldani– «del tutto inedito» (90), che dà spazio, sopra la travatura metrica, «a un’espansione totalizzante della voce dell’io, che quasi svuota la forma-sonetto e la riduce a supporto delle proprie strutture discorsive» (93). Se le possibilità implicite e la potenziale ricchezza di tale forma vengono tuttavia riconfermate, anche per la voce autenticamente poetica di tali autori, non c’è dubbio –a mio parere– che siamo ormai vicini a quello svincolamento che, anche per le ovvie differenze ritmiche e prosodiche insite in lingue diverse, porterà in Europa all’instaurarsi –ad esempio– dell’alessandrino al posto dell’endecasillabo in Francia (Ronsard), o al raggrupparsi dei versi (in Inghilterra) secondo il modulo 4+4+4+2, che sposterà sul distico finale e sulla sua rima baciata –con esiti spesso sentenziosi– tutto il peso logico-discorsivo del componimento.

Se guardiamo, del resto, a Tasso e a Marino, seguendo il cap. 5 redatto da Fabio Magro (*Il sonetto tra manierismo e barocco*, pp. 95-118) già vediamo in Italia come sia «difficile individuare e poi indicare un assetto tipico del sonetto, potendosi rintracciare innumerevoli modalità di esecuzione» (100), e come soprattutto nel Marino, il sonetto sia ormai «un luogo ove nulla, nelle cose e nei modi, è più taciuto», anche se a questa “disponibilità” «fa però da contrappunto una notevole rigidità sul piano formale», che tende per esempio a riportare le rime delle terzine alla sola disposizione alternata (112).

Magro fornisce accurate letture di alcuni componimenti, soprattutto dal punto di vista stilistico e del rapporto metro/sintassi, mentre –ma questo è un carattere di tutto il volume– minore attenzione è prestata all’assetto propriamente metrico e ritmico dei versi, anche se non mancano, specie a proposito del Tasso, pertinenti osservazioni

sul piano della musicalità. Una musicalità su cui sarà il Settecento (cap. 6, pp. 119-142) a soffermarsi in particolare, con una «intensa sperimentazione metrica» (121) che non coinvolge tuttavia il sonetto in particolare, pur confermandosi questa forma, per tutto il secolo, «lo spazio per eccellenza della socialità in poesia» (122): tanto che nei 14 volumi delle *Rime degli Arcadi* su un totale di 5.906 componimenti i sonetti sono ben 5.157. Prevale lo schema a rime incrociate nelle quartine e alternate nelle terzine, ma frequente è la rima alternata anche nella fronte, e un andamento per distici, nel segno di una facilitazione appunto musicale del dettato.

A un gusto analogo è anche da riportare la moda del sonetto “anacreontico”, che dall’uso dell’ottonario per le traduzioni dell’originale greco trovava spunto per sostituire questo verso all’endecasillabo nell’ambito “pastorale” tipico dell’Arcadia, e sempre in funzione musicale.

Una scelta d’altro tipo, ma che segnala nel pur grave Parini –il maggior poeta di questo secolo, insieme all’Alfieri– una tendenza allo sperimentalismo proprio nell’uso del sonetto è quella dell’endecasillabo “catulliano” (formato da due quinari, il primo dei quali sdrucchiolo) per tre degli 87 sonetti inclusi nel suo *Poesie di Ripano Eupilino*, e quella dei sonetti di tipo caudato, che «aprono il testo in direzione narrativa e discorsiva» (138); mentre nell’Alfieri gli schemi metrici, «pochi e tutti petrarcheschi» (139) denunciano semmai «una tendenza verso la semplificazione» implicita nel carattere nervoso ed essenziale dell’autore, il quale «sa bene che la propria forte personalità può piegare il metro senza bisogno di mutarne la struttura» (140).

Il capitolo sull’*Ottocento* (143-180) si apre con il riferimento ai «pochi ma notevoli sonetti del Foscolo», che costituiscono «uno snodo cruciale, toccando un vertice che segna la fine d’un’epoca» (143) e che prelude, pur nell’omaggio al magistero petrarchesco, ai rivolgimenti successivi. Magro ferma qui bene l’attenzione sul verso “rotto” foscoliano e sulla sua ritmica, sottolineando al contempo la preferenza del poeta per la disposizione alternata delle rime, sì che Foscolo «riesce a costruire un periodo lungo non rompendo la struttura, ma smussando ogni possibile conflitto» (146) e ricomponendo il dettato «in una superiore unità» (147).

La strada che si apre dopo di lui «prevede studio, recupero e trasformazione della tradizione, nonché apertura e contaminazione con suggestioni anche estere» (149): per esempio con l’uso della cosiddetta ballata romantica, che può tra l’altro comporsi di una stanza di 14 endecasillabi «molto vicina sul piano morfologico al sonetto» (ivi);

ma il sonetto come tale pare spesso qualificarsi solo come «esercizio di raffinata e lussuosa archeologia letteraria» (148) e di una «ispirazione tradizionale, essenzialmente lirica o al massimo elegiaca» (152). Un'affermazione, questa, che non tiene però conto di due autori la cui dimenticanza non si spiega, per la verità, soprattutto per la loro statura letteraria: Carlo Porta e Giuseppe Gioachino Belli.

Magro sottolinea una ripresa del sonetto con il Carducci, sulla quale però non si sofferma e che si collocherebbe comunque «in un codice letterario classicistico» (153), mentre è solo nell'area simbolista di fine secolo, e col D'Annunzio in particolare, che si assiste a una nuova attenzione per questa forma, dove per altro «è molto probabile che le innovazioni in area italiana siano penetrate grazie ad esempi stranieri» (173).

È un'attenzione che continua a manifestarsi nell'uso continuato che di questa forma si fa, ma che si sostanzia più precisamente di piccoli e meno piccoli cambiamenti nei versi e nella disposizione ritmica così come nella corrispondenza o meno del dettato ai segmenti metrici e allo strofismo, ridotto in alcuni casi a un dato soltanto iconico. Non è il caso di soffermarsi qui sugli esempi che Magro fornisce da Giovanni Camerana, Olindo Guerrini, Andrea Maffei, Remigio Zena ecc.: curiosi alcuni, ironici –o polemici nei confronti del maestro D'Annunzio– altri; tutti ad attestare, soprattutto là dove viene meno la rima o il senso delle partizioni strofiche, «una possibile crisi del sistema» (168) che dà luogo al sonetto “senza forma” di cui parlava Carducci e che prelude ormai all'affermarsi del verso libero.

Pure, in molte raccolte del primo Novecento (al *Novecento* è dedicato il più lungo –pp. 181-233– e conclusivo capitolo del volume), il sonetto «dimostra di godere ancora di buona salute» (181), come nella serie dannunziana dedicata alle *Città del silenzio* o nella *Corona di Glauco*, dove pure compaiono «una o più assonanze in luogo della rima» (ivi).

Cento sonetti regolari presenta Govoni in *Le fiale*, mentre a un «deciso abbassamento di registro punta Corazzini», che attua un trattamento «efficacemente sperimentale soprattutto nell'assetto sintattico» (182); se ne distaccano invece decisamente i vociani, nella necessità «di esprimere la propria soggettività [...] senza la mediazione degli istituti tradizionali» (184), e analogamente finiranno quasi per astenersene gli ermetici, fino ad arrivare agli anni della seconda guerra. In controtendenza si possono ricordare i sonetti di Saba, per quanto caratterizzati «comunque da un certo numero di licenze» (185) che non dimostrano tanto –tenderei a dire– un trattamento in qualche

modo autonomo ma piuttosto un limite dell'artista, che accoglie solo esteriormente la proposta della tradizione e faticosamente vi si adatta, giustificandosi poi strumentalmente in quanto «il contenuto che egli doveva colare in quello stampo prestabilito non ammetteva, nemmeno lui, derogazioni» (*Storia e cronistoria del Canzoniere*).

Di un approccio «libero e in alcuni tratti sperimentale» al sonetto parla Magro a proposito di Betocchi, «sia nella misura del verso [...] sia nell'uso della rima [...] sia nel rapporto tra metro e sintassi» (190). Ma siamo ormai agli anni Quaranta, anni in cui «sotto la pressione di un evento altamente tragico» come la guerra (192) «sembrano maturare le condizioni per un diverso approccio al metro» (191), nella ricerca di un argine al disgregarsi del tutto.

Che sia la guerra a determinare un recupero della forma –quasi un bisogno di ricorrere a una tradizione che garantisca la propria identità– è un'ipotesi che merita considerazione, confortata com'è dai sonetti che due poeti della qualità di Eugenio Montale e di Giorgio Caproni mettono a punto in questo periodo al fuoco di una sofferenza in cui privato e pubblico si mescolano e si confondono inestricabilmente. E che sia un'identità di uomini ad essere cercata, più che di appartenenti ad una o ad altra nazione vogliamo vederlo nella scelta adottata da Montale (ovviamente favorita dalla sua esperienza di traduttore shakespeariano) del sonetto inglese, che anche per le difficoltà della lingua a mantenere a lungo le stesse cadenze rimiche altera la struttura petrarchesca in uno schema ABAB CDCD EFEF GG, con un couplet finale a rima baciata.

I modi sono naturalmente, come sottolinea Magro, «tutti montaliani, da grande stile novecentesco» (193), e anche se quasi sempre il verso è rigorosamente endecasillabico non manca la libertà di sostituirvi la rima con l'assonanza e di sommuovere con l'enjambement l'articolazione delle strofe; un'articolazione che nei caproniani *Sonetti dell'anniversario* si fa, nonostante il rispetto dello schema rimico, più libera e complessa e difficile anche per la densità del dettato, sotto il premere «di una spinta emotiva travolgente» (197): proprio il «dispositivo formale» sembra qui eletto a salvare «quanto di memoria vitale si oppone alla dispersione del tempo e della morte» (ivi), anche se i dati strutturali ne saranno ulteriormente erosi con le successive scelte dei *Lamenti*.

Franco Fortini è un altro poeta che ricorre, in più occasioni, al sonetto –ma anche ad altre strutture della tradizione– convinto della necessità di una forma che, osserva Magro, unita a «un registro linguistico e stilistico sempre alto e sostenuto» componga ogni «contenuto



individuale in una storia collettiva che lo trascende» (202); e spesso si esplicita fin dal titolo (anche dove ne dichiara l'elusione, come in *Fal-so sonetto*) tale scelta. E una precisa funzione alla metrica riconosce Pier Paolo Pasolini, pur nel ricorso a «tutte le licenze» che il Novecento ormai accoglie «sul piano prosodico e ritmico come su quello strutturale» (208); in particolare se ne ricorda il *Sonetto primaverile* (1960), «serie di quattordici sonetti ricondotti ad unità in primo luogo dal titolo» (208), e il progetto, solo parzialmente realizzato, intitolato *L'hobby del sonetto*, che avrebbe dovuto portare a «una corona di 112 sonetti, ossia potenzialmente otto serie composte da quattordici sonetti» (210). Pasolini anticipa così l'*Ipersonetto* con cui Andrea Zanzotto, nel *Galateo in bosco* (1978) avrebbe dato una nuova e «autorevole legittimazione al riuso della forma chiusa» (213), anche lui riunendo in una serie, incoronata da una premessa e da una postilla, quattordici sonetti che svolgono il tema del rapporto natura/cultura e in cui «la stabilità della costruzione è assicurata dalla chiarezza delle sue strutture e dalla ricchezza delle connessioni intra e intertestuali» (214-5; prevalente lo schema maggioritario petrarchesco).

Anche da qui prende dunque l'avvio quella ripresa «neo metrica» che sulla fine del Novecento si riscontra in più giovani autori come Gabriele Frasca e Patrizia Valduga e che appare fenomeno «che si può almeno inquadrare tenendo presente da un lato la penetrazione anche in ambito italiano di alcuni tratti tipici del postmodernismo» tra cui «la tendenza al manierismo e alla parodia» (219). D'altra parte «un forte e condiviso interesse nei confronti della metrica, in direzione delle forme chiuse» (225) si riscontra anche in poeti variamente inquadrabili nella contestazione avanguardistica e che ne ripropongono le scelte oltranzistiche di linguaggio; e lo stesso Edoardo Sanguineti, già caposcuola dei cosiddetti Novissimi, finisce spesso per ricorrere al sonetto, sia pure in funzione ironica e dissacrante.

Magro chiude il suo discorso sul Novecento chiamando in causa due eccellenti poeti come Giovanni Giudici e Giovanni Raboni, che pur avendo per lo più praticato il terreno del verso e delle forme libere hanno anch'essi avvertito fortemente, sul finire del secolo, il suggestivo richiamo del sonetto. Giudici, che per la verità ha sempre manifestato interesse per le strutture regolari, giunge nel volume *Salutz* (1986) ad articolare il suo discorso attraverso settanta componimenti che hanno appunto quattordici versi ciascuno, e che spesso si richiamano all'andamento del sonetto (Magro ne ricorda d'altra parte l'esercizio di traduttore esercitato a lungo sulla strofa dell'*Onjegin* di Puškin, analogamente composta di quattordici versi).



Raboni, liquidando nel 1990 i suoi *Versi guerrieri e amorosi* ha inteso prestare ascolto alla «richiesta di riconoscibilità formale» che sempre più la poesia sembrava richiedere e che sollecitava –osserva Magro– «la forte idea di poesia civile che sta al fondamento stesso della sua opera» (230): così proprio il sonetto è andato collocandosi al centro della sua ricerca, strutturato classicamente o secondo la forma elisabettiana, anche se «Raboni di fronte alle esigenze del metro non modifica le sue strategie discorsive» (231) e ne risultano così non poco modificati sia il profilo ritmico dei versi, sia gli schemi rimici, sia il rapporto metro/sintassi.

«La storia continua dunque», osserva Magro in conclusione. Resta da chiedersi tuttavia se, e fino a che punto, sia ancora lecito riferirsi al tipo di struttura da cui il discorso è partito o se non si debba piuttosto riconoscere, in queste scelte, il bisogno più generale o generico di stringere in un breve periodo musicale l'espressione di un sentimento o di una riflessione la cui compattezza non deve disperdersi al di là del suo nucleo e che, per il resto, appare ormai svincolata dalle leggi che hanno fatto la gloria dell'antico sonetto.

EDOARDO ESPOSITO  
Università degli Studi di Milano

**Esteban Torre: *Poetas de Grecia y Roma, 40 poemas*. Selección, traducción, prólogo, notas y glosario de Esteban Torre. Sevilla: Renacimiento, 2019.**

**L**a prestigiosa editorial Renacimiento acaba de publicar en su colección de “Poesía Universal” el libro titulado *Poetas de Grecia y Roma, 40 poemas*. En una bella y cuidada edición, el volumen contiene textos de la mejor poesía clásica en traducción al español, con siete autores griegos (Homero, Hesíodo, Safo, Píndaro, Sófocles, Teócrito y el Pseudo-Anacreonte) y siete autores latinos (Catulo, Virgilio, Horacio, Tibulo, Propertio, Ovidio y el Pseudo-Ausonio). En *Poetas de Grecia y Roma* encontrará el lector aquellos poemas que vertebran la tradición occidental en lo que concierne a imágenes, formas y temática: Ulises y las sirenas, la rosa de los amores, la Edad de Oro, Laocoonte, *Carpe diem*, *Non omnis moriar*,