

Gian Paolo Renello

Le strutture della tensione:
sui sonetti di *Prova d'inchiostro* di Mariano Bàino

Il saggio analizza la prima e unica raccolta di sonetti di Mariano Bàino, pubblicata nel 2017 dall'editore Arago. L'analisi intende mostrare sia la rilevanza formale che Bàino attribuisce alla struttura del sonetto, inserendosi nel solco di una tradizione plurisecolare e multiforme per superarla con nuove invenzioni e nuove strutture, sia l'insistente cura per il lessico utilizzato, cura che passa anche attraverso un continuo e insistito recupero "citazionista" non mascherato ma nemmeno vistosamente esibito. L'opera nel suo complesso si rivela come un "ludus" in cui il sonetto, visto come intersezione di tensioni, si metamorfosizza secondo interni movimenti che mirano al riequilibrio del testo poetico.

The essay analyzes the first and only collection of sonnets written by Mariano Bàino, published in 2017 by the publisher Arago. The aim of the paper is to show both the formal relevance that Bàino attributes to the structure of the sonnet, inserting himself in the wake of a centuries-old and multiform tradition to overcome it with new inventions and new structures, and the insistent care for the lexicon used, care that also passes through a continuous and insistent "citationist" recovery not disguised but also not conspicuously displayed. The work as a whole is revealed as a "ludus" in which the sonnet, seen as an intersection of tensions, is metamorphosed according to internal movements that aim to rebalance the poetic text

Nel tracciare un profilo anche sommario di storia delle forme metriche italiane e europee, dal Medioevo a tutto il XX secolo, è fuor di dubbio che una posizione di assoluto rilievo spetta al sonetto, la cui paternità è oggi concordemente attribuita al notaio Giacomo da Lentini, attivo nei primi decenni del XIII secolo alla corte di Federico II di Svevia.

Per circa tre secoli, dal momento della sua comparsa, l'invenzione del Notaro godette di una straordinaria fioritura in Italia, dove divenne, anche a livello quantitativo, vistosamente sovrachianta rispetto alle precedenti e più illustri forme della canzone e della ballata.

In forma canonica,¹ i 14 endecasillabi in cui si articola sono suddivisi in 4 stanze: due quartine (o un ottetto) con modulo rimico ripetuto ABAB, oppure ABBA, seguite da

¹ Intendo per "canonica" la forma, affermata nel corso dei secoli, di una suddivisione del sonetto in due quartine e due terzine. La forma originaria era più probabilmente costituita da quattro distici nel primo ottetto e tre distici o due terzetti nel sestetto finale, secondo uno schema del tipo ABABABAB CDCDCD / CDECDE. Nella *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis* di Antonio da Tempo, primo trattato di metrica volgare postdantesco, il sonetto precede, in ordine di importanza, le altre sei forme metriche da lui menzionate: «Rithimorum igitur vulgarium septem sunt genera. Nam primo est sonettus, secundo ballata, tertio cantio extensa, [i.e. la canzone, n.d.a.], quarto rotundellus, quinto mandrialis, sexto serventesius sive sermontesius et septimo motus confectus» (Antonio da Tempo, *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, a cura di Richard Andrews, Bologna, Commissione per i testi di Lingua, 1977). L'autore fornisce quindi

due terzine (o sestetto), per le quali la combinazione rimica si presenta più mossa, potendo utilizzare, secondo differenti disposizioni, o una coppia di rime ripetuta tre volte o un terzetto di rime ripetuto due volte, in considerazione del fatto che il numero dei versi delle terzine, da un punto di vista meramente matematico, è il prodotto dei primi due numeri “primi”; il dinamismo ternario del sestetto si oppone dunque all’apparente staticità dell’ottetto iniziale, legato a un ritmo esclusivamente binario.

La grande versatilità del sonetto portò molti autori delle origini a sperimentarne le potenzialità combinatorie e polimorfe attraverso l’invenzione di altre forme o, meglio, varianti, sia linguistiche sia — e sono quelle più interessanti — strutturali, quali sonetti rinterzati, ritornellati, doppi, continui, caudati, o minori; una tendenza registrata nei trattati di metrica dell’epoca,² che si rivelerà ancora produttiva nei secoli successivi, nei quali la presenza del sonetto — con la notevole eccezione di Leopardi — non fu mai messa in discussione e, anzi, proprio nel ’900 ha conosciuto diversi e vistosi recuperi e nuove e spesso notevoli riformulazioni strutturali.³

nomi ed esempi di tutte le tipologie di sonetto allora praticate. Come già prima i *Documenta amoris* di Francesco da Barberino, la *Summa artis rithimici* godette di cospicua fortuna (testimoniata anche dalla versione “compendiata” che ne diede Gidino da Sommacampagna, *Trattato e arte deli rithimi volgari*, a cura di G. P. Caprettini, Verona, La Grafica Editrice, 1993), diversamente da quanto avvenne all’altra grande trattazione metrica, contenuta nella seconda parte del dantesco *De vulgari eloquentia*, precedente di circa un trentennio e giunto incompleto (mancano le parti sulla ballata e sul sonetto, rimandate da Dante ad un successivo e mai scritto IV libro, riservato al volgare “mediocre”, come dice in DVE, II, iv, 1, e anche questo, forse, ha inciso sulla successiva fortuna del trattato). In ogni caso Dante pose la canzone assiologicamente al di sopra di ogni altra forma metrica, seguita dalla ballata, e solo successivamente dal sonetto, con gerarchia esattamente rovesciata rispetto a da Tempo. Per un approccio alla questione su manuali recenti rimando a Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana*, 5ª ed., Bologna, Il Mulino, 2011, pp. 268-284. Fra gli studi segnalo almeno Aldo Menichetti, *Implicazioni retoriche nell’invenzione del sonetto*, in «Strumenti critici», IX, 26, 1975, pp. 1-30, ora in *Studi metrici*, Quaderni di Stilistica e metrica italiana/1, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2006, e Maria Clotilde Camboni, «Il sonetto delle origini e le “glosse metriche” di Francesco da Barberino», in «Studi di filologia italiana», LXVI, 2008, pp. 13-34.

² Su questi aspetti è sempre utile la consultazione di Leandro Biadene, *Morfologia del sonetto nei secoli XIII e XIV*, in «Studij di filologia romanza», 1889, 4, in part. pp. 26-214.

³ Nel più che vasto panorama italiano ci si limiterà a pochi nomi. Si va da autori come Betocchi, o Montale, fine sperimentatore in *Finisterre*, a Fortini, con *Foglio di via* e *Falso sonetto*, a Pasolini, ai recuperi di Caproni e più ancora di Zanzotto, per cui fa quasi storia a sé *Ipersonetto*. Accostando e oltrepassando la fine del XX secolo non si può non pensare a Valduga e Raboni; a Nanni Balestrini, che trasforma radicalmente e parodicamente il sonetto in *Ipocalisse*; o ancora al Gabriele Frasca delle raccolte di *Rame*, *Lime* o *Rimi* e, fra gli ultimi, ovviamente Bairo. Non meno ricca la messe di studi sull’evoluzione del sonetto nel XX secolo e in epoca contemporanea; citiamo, limitandoci all’ultimo trentennio, in ordine cronologico, Edoardo Esposito, *Metrica e poesia del Novecento*, Milano, Franco Angeli, 1992, pp. 130-158, Stefano Pastore, *Il sonetto nel secondo novecento*, «Studi Novecenteschi», XXIII, 51, 1996, pp. 117-155, Natascia Tonelli, *Aspetti del sonetto contemporaneo*, Pisa, ETS, 2001 e Pietro G. Beltrami, *Appunti sul sonetto come problema nella poesia e negli studi recenti*, «Rhythmica: revista española de métrica comparada», 1, 2003, pp. 7-35, ora in *Id.*, *L’esperienza del verso. Studi di metrica*, Bologna, Il Mulino, 2015. Lontano dalle tematiche qui discusse, ma importante nella prospettiva di una storia della metrica, Andrea Afrìbo, *Petrarca e petrarchismo*, Roma, Carocci, 2009. Di particolare interesse sono poi Jacopo Grosser, *La prigione degli accenti: l’endecasillabo nei ‘neometrici’*, «Stilistica e metrica italiana», 12, 2012, pp. 295-341 e, più recentemente, ancora Afrìbo, «Questioni di metrica», in *Id.*, *Poesia italiana postrema*, Roma, Carocci, 2017, pp. 91 sgg., Fabrizio Biondi, *Meditazioni neometriche. Appunti sulla ripresa delle forme chiuse nella poesia italiana contemporanea*, «Sigma», 1, 2017, pp. 269-303, Federico di Santo, *La ragion d’essere della rima, fra retorica e figuralità*, «Enthymema», XVII, 2017, pp. 133-164, nonché l’utilissimo profilo di Fabio Magro e Arnaldo Soldani, *Il sonetto italiano. Dalle origini a oggi*, Roma, Carocci, 2017.

Il suo favore crebbe specialmente a partire dalla prima metà del XVI secolo e dilagò rigoglioso in tutta Europa fino a diventare la forma metrica più fortunata e praticata della cultura occidentale, dopo che, in un torno di tempo di pochi decenni, Clément Marot, Thomas Wyatt e Juan Boscán, con Garcilaso de la Vega, lo introdussero rispettivamente in Francia, Inghilterra e Spagna.⁴

Questo è, in breve, il sostrato storico e culturale da cui Mariano Bàino prende le mosse nel dare alle stampe *Prova d'inchiostro e altri sonetti*.⁵ Nel dichiarare sin dal titolo che il sonetto è l'unico protagonista di tutta l'opera, l'autore si inserisce di diritto nella schiera di quanti si sono confrontati e si misurano ancora oggi con una delle forme metriche italiane più antiche e attive della nostra poesia.

In realtà frequentazioni fra Bàino e forme metriche chiuse si ritrovano già nelle prime pubblicazioni poetiche.⁶ In *Ônne 'e terra* compaiono tre sonetti di Luis de Góngora, tradotti in napoletano, cui si aggiunge una villanella.⁷ Il successivo *Fax giallo* presenta una struttura formale *sui generis* di venti lasse di 15 versi ciascuna,

⁴ Marot e Wyatt modificheranno la struttura del sonetto, dando origine il primo al *sonnet marotique*, il cui modulo non italiano ABBA-ABBA-CC-DEED, è stato però spesso tradizionalmente suddiviso come ABBA-ABBA-CCD-EED. Pierre de Ronsard e Joaquim du Bellay contribuirono a canonizzarlo assieme al sonetto peleteriano, successivo di circa un decennio, che prevedeva l'inversione rimica degli ultimi due versi. Per quanto riguarda Wyatt, non si conosce con certezza la data in cui scrisse il suo primo sonetto in inglese, ma si sa che fu dal 1527 in Italia, dove conobbe e apprezzò senz'altro la lirica di Petrarca e di Serafino Aquilano. A lui si deve quello che comunemente oggi si chiama sonetto elisabettiano o shakespeariano in onore del suo più illustre estimatore, che lo praticò sul finire del XVI secolo (benché il primo prediligesse le quartine a rima incrociata e il secondo a rima alternata). Tale forma è contraddistinta dal fatto di essere composta da 3 quartine, ognuna con una propria coppia di rime e un distico a rima baciata in chiusura.

⁵ Mariano Bàino, *Prova d'inchiostro e altri sonetti*, Torino, Aragno, 2017.

⁶ Bàino è peraltro uno dei fondatori del Gruppo 93, assieme a Biagio Cepollaro, Lorenzo Durante, Gabriele Frasca, Marcello Frixione, Tommaso Ottonieri e Lello Voce, tutti di Napoli, cui vanno aggiunti almeno Marco Berisso, Guido Caserza, Paolo Gentiluomo, che formavano il nucleo genovese del Gruppo, nel quale una delle tendenze più rilevanti fu proprio il recupero di forme metriche tradizionali (e sperimentazioni sulle stesse) in opposizione a scritture «tanto libere quanto inconsapevoli», come ebbe a scrivere Giuliano Mesa (*Il verso libero e il verso necessario*, «Baldus», 1996, 5, pp. 40-46), sdoganate durante gli anni 80, che avevano proliferato in un clima in cui anche la spinta propulsiva sperimentale pareva essere in qualche modo in via di esaurimento. Colpisce dunque, a maggior ragione, la sua posizione quasi del tutto *borderline* e laterale rispetto alla ripresa (anche deformata) delle forme metriche classiche dei suoi sodali, preferendo egli continuare per altre e personali vie un proprio percorso di sperimentazione in cui l'uso della metrica e della forma chiusa classica poteva apparire – e sottolineo poteva – del tutto marginale. Su tutto questo aspetto e sul recupero delle metriche tradizionali alla fine del XX secolo si veda Giovanna Lo Monaco, *La forma e la voce. Nuove metriche e oralità di ritorno negli autori del Gruppo 93*, «Biblioteca di Studi Italiani», 2021, XXXIX, 1, pp. 61-77. Sulla stessa rivista, dedicata *in toto* proprio al Gruppo 93, segnalo l'ottima analisi di Gianluca Rizzo, *Il futuro del Fax (Giallo): storia, persistenza e inattualità di una macchina di poesia*, pp. 99-131. In realtà un'analisi più accurata sulle cause e le spinte che hanno portato gli sperimentatori del Gruppo 93 al recupero di forme tradizionali (recupero evidentemente significativo, visto che esso era stato attuato in precedenza anche da poeti in nulla solidali con lo stesso Gruppo e quindi con altri presupposti) è ancora a mio giudizio tutta da scrivere.

⁷ M. Bàino, *Ônne 'e terra Terra*, Napoli, Pironti, 1994, poi ristampato da Zona, Genova, 2003. La raccolta, nonostante l'anno di pubblicazione, contiene la produzione poetica di Bàino della fine degli anni '80 e precede dunque *Fax giallo*, pubblicato però un anno prima, nel 1993, dalla Stamperia d'arte Il laboratorio, Nola e successivamente, nel 2001, da Zona. Sui tre sonetti si veda l'analisi di Remo Ceserani, *Luis de Góngora y Argote e Mariano Bàino*, «L'Indice», 7, 1994, pp. 12-13. Quanto alla villanella, forma poetica nata a Napoli verso la fine del XV secolo, metricamente erede di poesie popolari precedenti e a sua volta all'origine delle canzoni popolari napoletane, è composta in questo caso da quattro stanze esastiche, le prime tre di modulo ABb₅c₆c₇A, l'ultima di modulo DEe₅f₆f₇D. Nelle prime tre stanze il quartetto finale si ripete, dando luogo a una sorta di ritornello. In ogni stanza il terzo e quarto verso presi assieme formano sempre un endecasillabo.

all'interno delle quali si muovono nascostamente endecasillabi e settenari.⁸ Altre forme chiuse compariranno negli anni successivi, ma saltuariamente e su rivista, come testimoniano le due sestine liriche pubblicate su «Avanguardia» nel 2002.⁹

Prova d'inchiostro consta di 60 sonetti, suddivisi in 4 sezioni (allusione, forse, alle quattro stanze della forma stessa che Bàino affronta e riscrive). Le prime tre, senza titolo e numerate in cifre arabe, ne contengono rispettivamente 22, 7 e 17; l'ultima, intitolata *Carnevale minore*, è costituita da 14 sonetti minori, scritti cioè in versi più brevi dell'endecasillabo, in questo caso settenari.¹⁰ Una serie di riferimenti topografici (piazza San Marco, Cannaregio) e lessicali (gondola, baùta, canale) ci dice che il carnevale di cui parla Bàino è quello di Venezia. In questo senso l'ultima sezione allude alla tradizione, già medievale, della corona di sonetti, incentrata intorno a un tema conduttore e argomentativo. Ma sulla scelta del numero, corrispondente a quello dei versi di un sonetto, si proietta soprattutto l'ombra lunga dell'*Ipersonetto* di Andrea Zanzotto, nucleo centrale, in ogni senso, di *Galateo in bosco*, apparso nel 1978.¹¹

L'impatto visivo offerto dal libro sembra già indicare una specificità propria dell'opera. Da un lato i sonetti sono tutti rigorosamente scritti in minuscolo; dall'altro i titoli delle sezioni, e soprattutto i testi, sono centrati sulla pagina: aspetto, quest'ultimo, che contribuisce a dare una maggior tensione dinamico-visiva alle

⁸ Mariano Bàino, *Fax giallo*, cit. Rimando alla bella introduzione di Gianluca Rizzo, in M. Bàino, *Yellow Fax And Other Poems*, a cura di Gianfranco Rizzo, New York, Agincourt Press, 2019, pp. 7-34, parzialmente consultabile in italiano all'indirizzo <https://www.nazioneindiana.com/2020/03/13/un'introduzione-alla-poesia-di-mariano-baino/> (ultima consultazione: 15/03/2020).

⁹ Cfr. Cecilia Bello Minciacchi, *Poesia per nomadi. Su alcuni inediti di Mariano Bàino*, «Avanguardia», 2002, 19, pp. 11-20.

¹⁰ Benché già presente sin dalle origini, la tradizione cui attinge Bàino è assai più vicina e risalente in particolare alla fine del XIX, in cui non mancano esempi illustri a partire dall'*Isottee* di Gabriele D'Annunzio (1886), dove, oltre a un sonetto doppio e altri sonetti in endecasillabi (questi ultimi peraltro già copiosamente presenti in *Primo vere* e in *Intermezzo di Rime*), appare una coroncina di cinque sonetti minori in settenari, intitolata *Il fiume*. Giovanni Pascoli, in *Myrica* (1891-1903), accanto al sonetto classico (venticinque testi, tutti con terzine duplicate CDE-CDE, come dire rigorosamente petrarcheschi), scrive sonetti minori in ottonari, addirittura in versione caudata (quattro testi, con coda introdotta da un quaternario). Il XX secolo offre spunti preziosi all'autore di *Prova d'inchiostro*. Fra i tanti lo riprende Sergio Corazzini in *Dolcezza* e nel secondo dopoguerra Pasolini in *Poesiole notturne*, una brevissima appendice a *L'usignolo della Chiesa Cattolica*, costituita da quattro testi, di cui tre sonetti, databili fra il 1950 e il 1953, uno in ottonari, gli altri due in settenari (cfr. Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, 2^a ed., Milano, Mondadori, 2009, pp. 591-592). Nel solco della tradizione si inserisce verso la fine del XX secolo anche Giovanni Raboni, per cui cfr. la raccolta *Ogni terzo pensiero. Poesie, 1989-1993*, in Giovanni Raboni, *Tutte le poesie (1949-2004)*, a cura di Rodolfo Zucco, Torino, Einaudi, 2014.

¹¹ Andrea Zanzotto, *Il Galateo in Bosco*, Milano, Mondadori, 1978. *Ipersonetto* occupa le pp. 59-74, preceduto da un sonetto come premessa e seguito da uno come postilla, per un totale di 16 sonetti (ma il primo e l'ultimo sono distintamente separati e non numerati). In verità, prima di Zanzotto, Pasolini aveva compiuto un'operazione simile con *Sonetto primaverile*, del 1953. Nonostante il titolo al singolare, si tratta di una raccolta di 14 sonetti, uniti a mo' di "corona", perché legati fra loro dal tema della primavera. Secondo Brugnolo *Sonetto primaverile* costituisce dunque «il vero precorrimiento dell'*Ipersonetto* zanzottiano» (cfr. F. Brugnolo, *La metrica delle poesie friulane di Pasolini*, in Pasolini, *l'opera e il suo tempo*, a cura di Guido Santato, Padova, CLEUP, 1983, pp. 21-65).

partizioni strofiche, sempre chiaramente separate (il «mosso serpeggiamento» di cui parla l'autore nel sonetto *pendentif*).¹²

Ad un sondaggio del testo più accurato, ma di necessità parziale, la rilevanza dell'aspetto formale appare sin dal primo sonetto, *mundus (homeless man)*.¹³ Qui, le due quartine in apertura giocano su 4 rime, ABAB-CDCD, prefigurando un'istanza di sonetto elisabettiano, la cui attesa viene però vanificata dalla disposizione grafica del testo, a causa della presenza delle due terzine finali. Questa consapevolezza si rivela però un vero e proprio *trompe l'œil*: il sonetto elisabettiano appena svanito, riappare, ad una più attenta lettura, osservando che l'autore ha volutamente — e forse scherzosamente — spostato l'ultimo verso di quella che sarebbe dovuta essere la terza quartina, collocandolo come primo della seconda terzina, a sua volta chiusa da un distico baciato. La struttura elisabettiana è dunque confermata nella formula ABAB-CDCD-EFEF-GG.¹⁴

Se la partizione rimica è quella di un sonetto elisabettiano, l'andatura sintattica rispecchia invece la divisione strofica visibile, come sottolinea l'amplessimo periodo che si chiude con un punto fermo proprio alla fine della prima terzina, isolando come autonoma l'ultima. In altri termini (e diversamente da uno pseudosonetto, secondo lo intese Montale, o da un criptosonetto), una forma è chiaramente individuabile ma, data la sua natura metamorfica, non è l'unica possibile.¹⁵ Questo gioco di tensioni fra partizione strofica (visibile) e struttura rimica (udibile), pur declinata diversamente, si ritrova anche in *parkour*, nella stessa sezione, in *pelle / pixel* e *te diegum*, nella terza, in *c'è un deserto assoluto* e *ride e piange hallequin*, nella sezione *carnevale minore*.¹⁶ Un rapporto dissimmetrico fra visibile e udibile si ritrova anche nelle rime dispari della seconda quartina, affidate a due monosillabi, normalmente atoni in quanto proclitici e quindi privi di autonomia prosodica:

ancora umano troppo umano non
lo scannano spirali in giro lento
di un vecchio camion nella notte con
tritarifiuti d'ordinanza – il vento,
(vv. 4-8)

La loro presenza fa sì che in punta di verso, e nella sede accentuale privilegiata di decima, si concentri una forte instabilità linguistica: una sintassi già scossa a causa di

¹² La centratura riguarda anche tutti gli elementi della copertina: autore, titolo e un frammento di testo riquadrato entro una striscia verticale di tonalità scura. Ma in questo caso si tratta di precisa scelta editoriale. All'interno del testo sono sottratte alla centratura sulla pagina solo le epigrafi che compaiono nella pagina successiva alla numerazione delle prime tre sezioni. La quarta sezione, centrata, e questa volta titolata, è invece priva di epigrafe.

¹³ M. Bàino, *Prova...*, cit., p. 9.

¹⁴ È però vero che il sonetto shakespeariano, come quello marotiano (per il quale rimando alla nota 4), permette una seconda scansione strofica secondo lo schema ABAB-CDCD-EFE FGG. Non è questo il luogo per discutere il portato delle due differenze, ma si può comunque ipotizzare che articolazione del discorso poetico e scansione strofica possano essere fra loro collegate.

¹⁵ Per la definizione di pseudo e criptosonetto si veda oltre (p. 191).

¹⁶ M. Bàino, *Prova...*, cit., rispettivamente pp. 27, 47, 51, 67 e 75.

una brusca inarcatura è ulteriormente incrinata perché l'innescò di quest'ultima fa perno su un monosillabo normalmente non accentato.¹⁷ Eppure proprio questa tensione genera una doppia possibilità di lettura, in cui l'alternativa fra discontinuità e continuità sintattica obbliga il lettore a una scelta quasi immediata. Forte di una tradizione plurisecolare, che vede nelle inarcature una costante stilistica della poesia italiana, egli tenderà a obliterare la momentanea autonomia accentuale e rimica dei due monosillabi, in favore della più rassicurante, seppur inusuale, inarcatura, spostando l'accento sulla prima sede disponibile del verso successivo.¹⁸ Mi sembra che si possa ritrovare qui la lezione poetica di Giovanni Raboni che più volte utilizza l'identico artificio nei suoi sonetti, a testimonianza dell'attenzione che Baines riserva sia alla tradizione, sia alla contemporaneità.¹⁹

Anche il titolo del sonetto dice qualcosa di quella che è una forma di indecidibilità o meglio oscillazione metamorfica, che appare essere una delle cifre della poetica di Baines, delibata in questo caso non solo nelle strutture del sonetto, ma anche nel lessico. In effetti *mundus* può valere tanto come sostantivo, e può avere allora una duplice accezione, quanto come aggettivo.

In quanto sostantivo il termine significa 'abbigliamento', 'ornamento', soprattutto se prezioso, oppure 'ordinamento', 'ordine', 'armonia' e arriva fino a 'mondo', 'universo', tutte le cose, intese del cielo e della terra, 'cieli' e, per opposizione, 'inferi'. I due termini latini parrebbero collegati proprio attraverso l'equivalente semantico greco κόσμος.²⁰ Da qui seguono i derivati aggettivali *pulito*, *armonico*, *elegante* e da questa serie aggettivale derivano a loro volta tanto sostantivi quali *munditia*, ovvero pulizia, e il suo opposto *immunditia*, quanto il verbo *mundare*, o l'aggettivo *mundanus*, che vale quanto terreno in opposizione a *celestes*.

Tale escursione semantica del termine permette di cogliere parallelismi e opposizioni interne al sonetto, che dal *mundus* (in quanto pulito) del titolo, passa al non *mundus*,

¹⁷ In luogo dei termini *enjambement*, *réjet* e *contreréjet* adottato senz'altro per il primo il termine di *inarcatura*, proposto in Mario Fubini, *Osservazioni sul lessico della metrica del Tasso*, «Belfagor», V, 1, 1946, pp. 540-557, (p. 552) e ripreso da Aldo Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, «Medioevo e umanesimo», Padova, Antenore, 1993, p. 478, il quale ha poi proposto per gli altri due termini i corrispondenti *innesco* e *riporto*.

¹⁸ Un procedimento analogo, ma anche più azzardato, si osserva nel secondo dei tre sonetti ossimoricamente denominati *senza titolo*: «nebbioso tra fiore e fregatura^{vo} / nel sonno» (4-5, p. 40). L'endecasillabo di 5^a (inammissibili le dieresi, così come la dialefe dopo «fiore»), sembra a tutta prima un decasillabo con l'ultima vocale del verso "attratta" foneticamente in sinalefe dalla parola precedente, alla quale si appoggia per formare un'unica sillaba. Essa ne rimane tuttavia staccata, mantenendo un accento proprio e provocando con una specie di sinalefe contraria un contraccolpo accentuale di 9^a e 10^a (cfr. al riguardo la nota seguente). Altri esempi nel sonetto immediatamente successivo, *un finale* («nell'arduo finale il re nero **non** / evita lo scacco», 7,8) e nel *sonetto del dottor bombard*, in chiusura della terza sezione a p. 63: «naufrago alla deriva non hai **di** / che confortarti» (9-10); «con stille di pesce plancton se **gli** / resta saldo» (12-13). Che Baines intendesse dare un forte rilievo ai monosillabi in decima sede, concedendo loro una sorta di pausa metrica, è a mio parere ulteriormente confermato dal fatto che in nessuno dei casi di decima monosillabica accentata terminante in vocale si realizza sinalefe fra la fine del verso e l'inizio del verso successivo.

¹⁹ Per es. da *Ogni terzo pensiero*, il sonetto incipitario, *Ombra ferita, anima che vieni*, in cui si legge, nello stacco fra le due terzine: «di scuola, il letto, dammi tempo, **non**/svanire», con identica mosca. Nella stessa raccolta, nella sezione *Altri sonetti, Sogno infaticabilmente da un po'*, dove al verso di chiusura della seconda quartina si legge un ardito «del vero, rifletto, la verità; **o**». Ma la raccolta è ricca di esempi di questo genere. Cfr. Giovanni Raboni, *Tutte le poesie*, cit.

²⁰ Cfr. Arnout-Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck, 2001, pp. 420-421.

(‘immondizia’, v. 3) del testo — nel senso di ‘disarmonico’ o anche ‘disorganico’ — attraverso doppioni lessicali, omosintattici o meno («**chiuso** il tuo **chiuso**; **umano** troppo **umano**»), o vere e proprie anafore («[...] il **vento** [...] fa volteggiare / il **vento** [...] agghiaccia», «[...] l’**urlo** che dà in fondo [...] / un **urlo** animale»), oppure divisi fra *mundus* superiore, ‘celeste, assente’ e *mundus* infero ‘presente’ («l’infernale compattatrice»), fra ordine, pulizia, rifiuto o degrado, evocati dai loro opposti. L’individuo si trova così posto sul confine fra questi due mondi, strutturati come spazi topografici e mentali, senza però appartenervi. Un *homeless man*, appunto. Il terzo sonetto presenta di nuovo un esordio elisabettiano nelle prime due quartine, ma questa volta il sestetto finale conferma la formula del sonetto classico.²¹ L’orizzonte d’attesa del lettore, preparato dall’esperienza del primo sonetto, è ancora una volta messo in crisi, ingannato dalla semplice alterazione della struttura rimica della seconda quartina. Non può considerarsi eccezionale neppure il gioco di rime per l’occhio *mercé / querce* (5, 7), espediente grafico già ascrivibile alla tradizione cronologicamente più alta. Di maggior rilievo, invece, la chiusa del sonetto: dopo l’ultimo verso della seconda terzina l’autore ha aggiunto inarcato, come verso soprannumerario, un’unica parola («un gibbo di gaggie in questo averno / opaco»)²². Per quanto degno di nota, anche in questo caso esistono precedenti nel XX secolo, come il sonetto di Carlo Betocchi del 1944, *Al sole di settembre, ai freschi primi*, l’ultimo verso del quale “deborde” con una parola soprannumeraria posta al centro della riga successiva («curva a un braccio femminile, in uno strano / silenzio»)²³. Se il procedimento di Bàino è identico, è vero anche che la parola soprannumeraria può scambiarsi di posizione con la parola che immediatamente la precede, senza che ciò comporti alterazioni metriche del verso né perdita o mutamento di significato, in quanto il riporto dell’inarcatura, metricamente equivalente, è un aggettivo e, pur completando il senso del verso precedente, non è strettamente necessario alla sua comprensione. Il discorso non vale invece per Betocchi. Il sostantivo «silenzio» del v. 15, che qui ha funzione di “riporto”, non è metricamente sovrapponibile alla parola che chiude il verso precedente, ma lo è con la locuzione finale «uno strano». Anche così non è comunque interscambiabile con essa, a meno di non modificare l’articolo, per cui da «uno strano / silenzio» si passerebbe a «un silenzio / strano», al prezzo però di annullare l’evidente rilievo poetico che in quel contesto l’autore intendeva attribuire al silenzio.²⁴ Il testo successivo, *sonetto del secondo mandato di george*

²¹ *come a paestum*, in M. Bàino, *Prova...*, cit., p. 11. Struttura del sonetto: ABAB-CDCD-EFE-FEF. Il rimante E centrale si lega imperfettamente con i corrispettivi laterali (gorgo/loro/scorgo).

²² Identica situazione in altri due casi: il ventesimo di questa stessa sezione, *aspettando i barbari*, dove le due parole formano, inoltre, un’assonanza che è quasi una rima identica («[...] si gratta la nuca / nuda», p. 28), e il quarto della seconda sezione, *valentina* («[...] stessa pelle / diafana», p. 38).

²³ Carlo Betocchi, *Il sale del canto*, Parma, La Pilotta, 1980, p. 23. Le notizie al riguardo le ho riprese da Magro-Soldani, cit., pp. 188-189.

²⁴ A ben vedere, dunque, la ragione che impedisce la reciprocità posizionale fra l’aggettivo e il nome nel verso è la scelta, probabilmente voluta da Betocchi, di utilizzare due termini, dei quali uno richiede l’articolo apocopato, incompatibile con l’altro, che lo esclude.

bush jr., è un sonetto continuo su due sole rime secondo lo schema ABAB ABAB ABA ABA e di cui diamo qui il testo:

e tu non mi destare, parla basso
 mentre impazzano i guasti e la vergogna.
 vedere non lo voglio quell'ammasso
 irrancidito marcio di carogna
 né udire i gas i blobbi quello schiasso
 di cadavere morto e con la rogna,
 di mercenari inutili al prolasso
 finale dello scroto in una gogna.
 non ce la faccio manco a dire abbasso.
 sempre l'ho detto sempre alla bisogna,
 ma ora nel silenzio mi rilasso
 – ventura quasi simile a un trapasso
 è l'ombra e mentre fuori tutto infogna
 caro mi è il sonno e più l'essere un sasso.²⁵

Il primo a utilizzare il sonetto continuo fu lo stesso Jacopo da Lentini, il quale ideò anche un'altra variante, che potremmo definire sonetto quasi continuo.²⁶ La variante continua vanta una schiera di cultori, certamente non nutrita ma illustre, che, a partire dalle origini, arriva fino a tutto il XX secolo con Sanguineti, Raboni, o Valduga, per citare pochi nomi. Ebbene, da uno spoglio non esaustivo, ma comunque significativo, dei sonetti continui che attraversano la nostra storia letteraria risulta che lo schema rimico adoperato da Bainsi rappresenta un *hapax* metrico nella storia del genere, non riscontrandosi alcun autore che l'abbia utilizzato prima di lui.²⁷ Più che ad autori passati mi pare più ragionevole vedere in controluce la presenza di Edoardo Sanguineti, che assieme a Patrizia Valduga, è il solo poeta contemporaneo che abbia utilizzato almeno le quartine alternate in un sonetto continuo.²⁸ Sanguineti in particolare ha mantenuto lo stesso ordine alternato nelle terzine, ottenendo un sestetto ABA BAB che permette di leggere il sonetto come una serie di sette coppie di distici

²⁵ M. Bainsi, *Prova...*, p. 12. La raccolta contiene altri due sonetti continui, *Inquietario bestiante e Babetina*, rispettivamente il terzo e il quarto della III sezione (pp. 49-50), entrambi di modulo ABBA ABBA BAB ABA, e un sonetto paracontinuo, *plastico d'ape*, la cui struttura soggiacente è ABBA ABBA ABA ABA, quindi identico al sonetto del secondo mandato di *george bush jr.*, ma alle rime perfette dei vv. 6 e 10 sostituisce due assonanze (p. 22). Quest'ultimo modulo è sicuramente predantesco, utilizzato da Federigo dell'Ambra e forse da Dante, o, secondo ipotesi più recenti, da Cino da Pistoia. Cfr. Daniele Piccini, *Un sonetto dubbio tra Dante e Cino*, in *Le rime di Dante*, a cura di Claudia Berra e Paolo Borsa, Quaderni Acme /17, Milano, Cisalpino, 2010, pp. 17-40. Un ulteriore e particolare sonetto continuo è infine segnalato alla nota 58.

²⁶ Si tratta per il primo schema del celebre [*E*]o viso – e non diviso – da lo viso, un sonetto-bisticcio con schema metrico-rimico (a₃ a₄) A (a₅) B (a₅ a₂) A (a₅) B (a₅ a₂) A B A B (a₃ a₄) A A B (a₇) A A B, come si vede assai elaborato; l'altro è *Amor è un[o] desio che ven da core*, con modulo ABAB ABAB ACD ACD, in cui la continuità è data dalla ripresa di una sola rima delle quartine, formula fatta propria poi da Guittone. Per uno sguardo d'insieme si veda Sara Moccia, *Il sonetto continuo. Storia di un genere metrico da Giacomo da Lentini a Michele Mari*, Padova, CLEUP, 2020, al momento l'unica indagine di una certa ampiezza intorno a questa specifica tipologia di sonetto.

²⁷ Ivi, *Repertorio metrico*, pp. 179-184.

²⁸ E d'altronde nel XX secolo gli unici precedenti di sonetti continui con quartine alternate si hanno con Olindo Guerrini che, sotto lo pseudonimo di Lorenzo Stecchetti, pubblicò nel 1903 l'edizione definitiva delle *Rime*, nella quale fu aggiunta la raccolta *Adiecta*, che riunisce i sonetti continui reperti in S. Moccia, *Il sonetto continuo...*, cit.

AB. Se si considerano le partizioni strofiche è evidente che un sonetto continuo sfa la lettura a partire dal sestetto, perché l'attesa di un mutamento rimico in coincidenza con l'inizio delle volte viene tradita proprio dal ritorno di almeno una o di entrambe le rime già apparse nel primo ottetto.

La presenza di sonetti continui in *Prova d'inchostro*, cospicua, vista anche l'esiguità numerica della raccolta, non pare dunque casuale. Si aggiunga che essa risponde a quell'ambiguità strutturale del testo costantemente perseguita da Baines, che nel momento in cui innova metricamente la tradizione se ne dichiara evidentemente erede. In questa strategia di sviamento si inseriscono poi altre interessanti motivazioni. La prima, e certamente la più ragguardevole, è che il primo e l'ultimo verso del sonetto riprendono quasi alla lettera, ma a posizione invertita, l'ultimo e il primo di una quartina michelangiolesca:

Caro m'è 'l sonno, e più l'esser di sasso,
mentre che 'l danno e la vergogna dura;
non veder, non sentir m'è gran ventura;
però non mi destar, deh, parla basso.²⁹

Nel gioco delle citazioni entrano a far parte anche i verbi, «veder», «sentir» ('udire' in Baines), i sostantivi «ventura» e soprattutto «vergogna», vero motore interno delle rime B del sonetto. A livello formale i due versi di Michelangelo si configurano dunque come una non casuale cornice rovesciata del sonetto di Baines, entro il quale si iscrivono come inevitabile derivazione gli altri 12 versi. Il discorso è invece diverso per quanto riguarda il senso generale del testo. Il tu allocutorio che apre la quartina di Buonarroti — nata in risposta a un epigramma di Giovanni Strozzi che lodava la statua della Notte, scolpita dal grande artista del Cinquecento per le tombe medicee della Sagrestia Nuova di San Lorenzo — è pronunciato dalla statua stessa; ciò chiarisce il senso del primo verso là dove dice che più che il sonno le è caro l'esser «di» sasso, in contrapposizione a l'essere «un» sasso in Baines. Ma la differenza, necessaria per il contesto, in quanto chi parla in Michelangelo ha la «ventura», ovvero, la fortuna di essere una statua in marmo, è sfruttata ambigualmente da Michelangelo e più esplicitamente da Baines;³⁰ per entrambi la "petrosità" vale un'estraniarsi dal momento storico che stanno vivendo, con, nell'autore napoletano, un tono di invettiva ben più marcato che in Michelangelo. E che proprio il dato politico sia quello che ha fornito lo spunto ai due testi lo conferma il secondo verso di entrambi, anch'esso di senso affine: qui compare infatti quella parola «vergogna» per i *mala tempora*, che Baines sposta in sede privilegiata di rima.³¹

²⁹ Michelangelo, *Rime*, a cura di Paola Mastrocola, Torino, UTET, 1992, p. 255, n. 247.

³⁰ In realtà la risposta di Michelangelo allo Strozzi è meno gentile di quanto possa apparire. Basta leggere i versi di quest'ultimo per comprenderne l'asprezza: «La Notte che tu vedi in sì dolci atti / dormir, fu da un Angelo scolpita / in questo sasso e, perché dorme, ha vita: / destala, se nol credi, e parleratti».

³¹ Non rientra negli scopi del presente saggio un'analisi sulla valenza politica della poesia di Baines, ma sicuramente il binomio politica-poesia meriterebbe un'indagine *ad hoc*, poiché è parte fondante del suo discorso poetico sin dagli

Trovata la chiave di costruzione del testo partendo dai versi di Michelangelo, Bàino chiude ulteriormente la struttura del sonetto rendendola foneticamente compulsiva. L'insistenza martellante delle rime è, ad esempio, ulteriormente rafforzata dal vocalismo rovesciato, sul modello della cornice michelangiolesca, che passa in punta di verso (**asso/ogna**). Ma il meccanismo si espande in altre direzioni: la massiccia monocategorialità sintattica delle rime, per cui ben 11 versi (6 per le rime in A e 5 per le rime in B) sono sostantivi, cui si aggiungono due avverbi in rima derivata per A e un verbo per B; l'inerzia ritmica, dei versi, che presentano un'ampia arcata di 6^a-10^a, ad eccezione, ancora una volta, dei versi iniziale e finale; il nucleo tematicamente ossessivo delle rime, che dona un senso di staticità verticale e inamovibile al testo in corrispondenza di un giudizio senza appello e parodistico del personaggio citato nel titolo e dell'intero suo mandato presidenziale.

Quanto al lessico delle rime, esso insiste su un registro volutamente rozzo,³² ulteriormente degradato da una sonorità quasi greve, causata dai raddoppiamenti fonetici delle sibilanti nelle rime in A; cui fa da controcanto rafforzativo il gruppo /gn/ delle rime in B. A distanza di secoli traspare ancora in sullo sfondo la vitalità della lezione di Dante del *De vulgari eloquentia*, relativa alla scelta dei vocaboli, i quali danno per primi il tono generale di tutto il testo.³³ Da questo punto di vista le rime sono esemplari di un percorso che mostra la distanza che separa la contemporaneità dalla tradizione: delle rime B, una è riconoscibilmente dantesca («rogn»), obliterata già a partire da Petrarca e dai lirici successivi (in realtà non usata neppure da Guittone, Cavalcanti, e Guinizzelli); delle sei rime B due (vergogna, bisogna, 33,3%) attraversano la tradizione, da Dante a Petrarca, a Bembo a Tasso; tre (carogna, gogna, infogna, 50%) sono invece fuori dall'ambito letterario alto, esattamente come il 57,14% delle rime in A, mentre il restante 42,86% (basso, sasso, trapasso) appartiene ancora una volta alla tradizione già a partire da Dante. Va notato che in un sonetto continuo il gioco delle partizioni strofiche si riverbera anche su quello delle rime, per cui, fatte salve le quartine che danno sempre 4 × 2 coppie di rime identiche (AB), è nelle terzine che viene decisa per così dire la direzione rimica del testo in quanto si possono avere 3 coppie identiche AB, o combinazioni rimiche 2 + 1, con prevalenza di rime in A o 1 + 2, con prevalenza di rime in B. Ciò significa che in un sonetto si possono avere 7 coppie di rime identiche AB, o 8 rime del tipo A e 6 rime del tipo B, oppure il contrario. La scelta se utilizzare un numero eguale o

esordi e sin dalla sua militanza nel Gruppo 93, lasciando segni importanti anche nella produzione poetica e narrativa successiva.

³² È bene notare che il lessico non è indipendente dal sistema in cui si inserisce. L'avverbio *basso* in Michelangelo e in Bàino, pur avendo identica funzione sintattica, non ha un equivalente valore.

³³ DVE, II, vii, 2-7: «Nam vocabulorum quedam puerilia, quedam muliebria, quedam virilia; et horum quedam silvestria, quedam urbana; et eorum que urbana vocamus, quedam pexa et lubrica, quedam yrsuta et reburra sentimus. Inter que quidem, pexa atque yrsuta sunt illa que vocamus grandiosa, lubrica vero et reburra vocamus illa que in superfluum sonant». («Alcuni vocaboli vengono sentiti come infantili, alcuni come femminei, alcuni come virili; taluni di questi ultimi ci appaiono poi agresti, altri invece urbani. Infine, alcuni dei vocaboli che chiamiamo 'urbani' ci sembrano pettinati e lisci; altri invece irsuti e ispidi. Sono appunto questi vocaboli pettinati e irsuti quelli cui diamo il nome di 'grandiosi'; i vocaboli che nel suono presentano una ridondanza li definiamo invece 'lisci' e 'ispidi'»).

meno di coppie di rime spetta ovviamente all'autore; nel caso specifico, quindi, Bàino ha optato per la componente più basso-colloquiale delle otto rime in *-asso* (A) rispetto alle rime *-ogna* (B) e fra tutte ha optato per rime non appartenenti alla tradizione.

Uno sguardo al testo successivo, *senza titolo*, presenta altre novità strutturali. La prima, evidente a colpo d'occhio, è che le partizioni strofiche sono invertite: non dunque due quartine seguite da due terzine, ma due terzine seguite da due quartine.³⁴ Nel gioco dei rimandi a eventuali antecedenti di tale struttura non è difficile trovare, per l'Italia, due nomi: Remigio Zena, e Nino Oxilia. Il primo, pseudonimo di Gaspare Invrea, può essere considerato un antesignano fra i sovvertitori italiani della forma sonetto sul finire del XX secolo:³⁵ nella raccolta *Poesie grigie*, del 1880, si trovano infatti sia questa sia altre tipologie testuali non ordinarie, come *Costume Pompadour* (4-3-4-3), o la sua inversa, *Il tunnel* (3-4-3-4). Il secondo è noto anche per i cosiddetti "sonetti capovolti".³⁶ Ma precedenti a queste sperimentazioni troviamo, ecco la sorpresa, la stessa variante in Francia, in un sonetto di Paul Verlaine, la cui struttura è ABB ACC DEED DEED — ossia, un sonetto marotiano capovolto di forma ABBA ABBA CCD EED —, intitolato *Résignation*, che apre la sezione *Melancholia* dei *Poèmes Saturniens*, pubblicati nel 1866.

La struttura del sonetto di Bàino appare essere CDE CDE ABBB BAAA,³⁷ con l'inusuale tramatura rimica delle quartine, ripresa poi nel *sonetto del dottor bombard*. Eccone il testo:

per la mia mente è davvero incredibile
che tutto venga dopo quel falotico
mondo del mercato. ma non starò
qui nel momento a smidollare gli alibi
di chi voleva raddrizzare i torti
– alibi nostri, certo, che nell'urto
dell'accaduto – quasi la pezzuola
sulla piaga di uno morto male–
hanno scolato subito. ma pare
che nel silenzio ancora il ringhio sale
della cagna-poesia. al capitale
– qualcuno ha detto – può restare in gola
l'osso senza carne della parola
(avesse l'osso forma di pistola...).

³⁴ Identica suddivisione strofica è adottata nel secondo sonetto *senza titolo*, a p. 40, nella seconda sezione.

³⁵ Cfr. *Amore morto* in Remigio Zena, *Poesie grigie*, Genova, Tipografia del R.I. de' Sordomuti, 1880, p. 13, rist. anastatica Lampi di Stampa, 2003.

³⁶ Per i quali rinvio a Elena Ilarionova, «... per l'identità che è tra il fluire...»: la fusione con la natura nei 'sonetti capovolti' di Nino Oxilia, Elephant & Castle, 2014, pp. 5-20.

³⁷ Seguendo una prassi consolidata, abbiamo dato i nomi delle rime A e B alle quartine, riservando le lettere successive alle terzine. In realtà il sonetto andrebbe forse più correttamente letto secondo la formula ABC ABC DEED EDDD. Questo stesso modulo ritorna nel secondo dei sonetti *senza titolo*, nella seconda sezione, a p. 40, ma la formula rimica è, secondo questo criterio, ABA BAB CDDC DCCD.

Se non rappresenta una novità l'andatura inizialmente trocaica dei vv. 3 e 13, che fa sì che entrambi si risolvano in un accento di 5^a, ampiamente canonizzato dalla tradizione (ma piuttosto rari in Bàino), la lettura del sonetto mostra invece che ciò che lo rende eccentrico e lo distingue dai suoi antecedenti, è il giro sintattico assolutamente non modificabile, per cui, necessariamente, si deve partire dalla prima terzina e seguire l'ordine in sequenza, ordine obbligato sia dalle inarcature che legano stanza a stanza sia dal senso logico del discorso, che verrebbe meno spostando o ridisponendo le strofe secondo la partizione canonica.

Il dualismo strutturale dei sonetti di Bàino emerge anche in questo caso: la solida compattezza fonica delle quartine si oppone infatti al sestetto iniziale, il quale, al di là della formula replicata, mostra una forte tensione centrifuga e dispersiva del tessuto sonoro: la rima della prima terzina C è sdrucchiola, come la sua corrispondente nella seconda; quest'ultima però non è un rimante adatto, a meno di non praticare mentalmente su di essa uno spostamento d'accento in diastole: *incredibile / alibi*, ciò che però trasformerebbe il secondo verso in un dodecasillabo; ne risulta una sorta di similarità ritmica (entrambi i rimanti sono sdrucchioli) accompagnata da un effetto d'eco fra il primo e il secondo rimante; la rima D gioca invece sullo sfasamento sdrucchiolo / piano fra i rimanti; alla prima rima, eccedente più che ipermetra, risponde una rima "imperfetta" per via di una consonante anche qui eccedente (*falòtico / torti*); ancora più disarticolata è infine la terza rima, che punta solo sulla compresenza, in entrambi quelli che potremmo chiamare dis-rimanti, di una consonanza rovesciata e nascosta ancora una volta da una eccedenza, ma questa volta di una vocale (*starò / urto*), anche qui con spostamento di accento, lasciando trasparire solo una virtualità rimica nel rapporto sonoro fra i termini; contemporaneamente il v. 6 consuona con il verso precedente, ovvero rima imperfettamente con esso (*urto / torti*). Quest'ultima considerazione porta a ipotizzare che le terminazioni dei vv. 2-3, *falòtico* e *starò*, in analogia con i vv. 5-6, potrebbero benissimo essere considerate fra loro rimanti con il primo eccedente rispetto al secondo, e, per proprietà transitiva, a loro volta rimanti con i vv. 5-6, per cui la struttura rimica del sonetto potrebbe altrettanto bene essere letta come CDD CDD AB BB BAAA, o, per quanto detto alla nota 35, ABB ABB CDDD DCCC. *Prova d'inchiostro* presenta altre interessanti torsioni strutturali del sonetto. In *friendly fire* e *osceno/sentimental* le terzine sono spostate al centro e le quartine agli estremi. Si tratta, ancora una volta, di una formula non nuova, sperimentata ad esempio da D'Annunzio, De Marchi o, in anni meno lontani, Mario Socrate.³⁸ Ma ancora una volta l'idea di una scomposizione / ricomposizione delle partizioni

³⁸ Per il modulo 4-3-3-4 cfr. Gabriele D'Annunzio, *L'Isotipo La chimera*, Milano, Treves, 1890, p. 281, il sonetto *Agli Olivi*, che apre la sezione *Rurali*, e Emilio de Marchi, *Vecchie cadenze e nuove*, Strenna per l'Istituto dei rachitici, 1899, il primo dei quattro sonetti compresi in *Il triste ritorno*, p. 179. Interessanti anche, di Mario Socrate, *Il punto di vista*, Milano, Garzanti, 1985, i sonetti "dislocati" come *Cogitata et victa*, o anche *Angolazioni*, pp. 37-38, in cui le terzine centrali hanno la propria impalcatura rimica e sono semplicemente spostate prima della seconda quartina, come attesta anche più chiaramente il secondo dei due sonetti, *Angolazioni*, nel quale il v. 14 termina con un monosillabo che si ricollega al primo verso della prima terzina, ovvero al v. 5.

strofiche proviene dalla Francia, a testimonianza che fra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo i più attenti fra gli autori italiani trovavano oltralpe nuove idee capaci di rivitalizzare e rinnovare la loro invenzione.³⁹ Ecco, ad esempio, il testo di *friendly fire*:

sulla collina. tutti lì. che dormono
 non so con quale pace il sonno loro
 e se ha pace chi ha fatto quel lavoro
 alle spalle – mai visto che uno stormo
 di uccelli fa da falce alle sue ali
 – erano oltre, quelli da proteggere
 e arsi a fuoco amico, erano fanti,
 poeti, umana gente che davanti
 si aspettava lo schianto delle schegge
 e l'odio – strano gas, che frutta agli avidi
 di sé una sgombra scena, un po' di alloro
 da bavero o da testa – e sai, li assolvono,
 intanto che ogni storia va al suo gorgo,
 santa tattica e in più le sfingi d'oro.

La struttura rimica è ABBA-CDE-EDC-BAAB.⁴⁰ A differenza degli antecedenti italiani e francesi, per i quali la più marcata distinzione sintattica si appoggia anche sulle delimitazioni strofiche, qui ancora una volta è la sintassi e il flusso di senso che obbligano a una lettura “sequenziale” del testo. Senonché la spezzatura della sequenza fonico-rimica, dovuta all'inserzione delle terzine fra le quartine, provoca un impatto sonoro nuovo, una forma di interludio prima della ripresa, vista quasi come ritornello, disarticolando fra loro partitura fonica e significato. Anche qui, d'altronde, come del resto in molti altri casi, le rime non sono perfette e tendono anzi a una forma di dissolvenza rallentata. Così per le rime in A, comunque legate da assonanza, si ha la sequenza dormono / stormo / assolvono / gorgo mentre perfetta e stabile rimane la rima in B. Anche nei terzetti alla stabilità della doppia rima in E (fanti / davanti), centrale nel sestetto, si contrappone la distanza, legata all'imperfezione della rima, che si crea fra le rime in D (*proteggere / schegge*) e quelle in C (*ali / avidi*). La dinamica musicale del sonetto si avvale della disposizione “a specchio” delle rime dei terzetti ma non delle quartine. In tal modo nella partitura fonica del

³⁹ Prima ancora di Paul Verlaine, Baudelaire, nella terza edizione de *Les fleurs du mal*, pubblicata postuma nel 1868, aveva aggiunto un sonetto intitolato *L'avertisseur*, la cui formula strofica è, strutturalmente, quella vista. Ciò che interessa è che esso è comparso a più riprese in rivista, la prima volta già nel 1861, in *La Revue Européenne* (3, t. XVII, p. 342), poi, nel 1862, su *Le boulevard* e infine sul *Parnasse contemporain*, V fascicolo del 1866, pp. 70-71. Cfr. p. 290.

⁴⁰ Le rime delle quartine, fra loro rovesciate, prese in blocco formano un'unica e insistente assonanza; questo fa sì che alle prime rime in A di entrambe le quartine, sempre eccedenti, rispondano le seconde rime (stormo, v. 4 e gorgo, v. 13), interpretabili anche come rime imperfette, per eccedenza consonantica, delle rime contigue B. Analogo discorso vale per le terzine, in cui su 4 versi due si possono considerare rimanti imperfetti, ma tutti sono fra loro assonanti (*ali / fanti, davanti/avididi*). Ancora una volta Baines presenta un sonetto “metamorfico” la cui struttura fonica permette di ipotizzare un secondo possibile profilo rimico: AAAA-BCB-BCB-AAAA.

testo, a partire dall'ottavo verso, si attiva rispetto ai primi sette come un'onda d'eco che va gradatamente distorcendosi e dissolvendosi in lontananza, nel tempo.⁴¹ Del tutto nuovo sembra quanto accade, invece, con *piede di madonna*, di cui si dà il testo:⁴²

non sempre trovi gli occhi allineati,
 il collo a volte va sulla clavicola
 largo e per fasci muscoli s'irradiano
 in modi che ci sembrano arteggiati
 con un pennello alla brava, così
 a scrollo, disunita abissità
 dal rimanente incarnato – ti scorrono
 a tratti caravaggio, in sprezzatura,
 parti anatomiche. per la pittura
 di luce trasversa, di chiaroscuri
 dal disegno che a sbizzo ti procuri
 con bianca biacca e fosco fondo – caro
 di più il chiarore in zuffa e nell'asprura
 con ombre e ogni genere di scuri.
 fra le stranezze plurime
 dei corpi soffro solo quello strano
 collo del piede di maria, mostrato
 ai viandanti, fra strada
 e soglia – un poco sa di crudeltà
 (te la ridi della deformità?).

Il sonetto trae ispirazione dalla *Madonna dei Pellegrini* o *Madonna di Loreto*, celebre dipinto di Caravaggio, databile al 1604-1606, conservato nella cappella Cavalletti della basilica dei Santi Trifone Agostino a Roma. Visivamente ripartito in sei stanze con scansione 3-3-4-4-3-3, appare a prima vista irriconoscibile come sonetto. Si tratta, in verità, di una forma che fa emergere ancora una volta la predilezione di Bàino per le strutture anfibologiche; la dimensione del sonetto è infatti recuperabile se se ne immaginano due reciprocamente rovesciati e sovrapposti nella sola zona centrale, per cui le prime quattro stanze rappresenterebbero un sonetto capovolto, mentre le ultime quattro rappresentano il sonetto classico, cosicché le due quartine centrali svolgerebbero la funzione di sirma nel primo e di fronte nel secondo. In realtà esiste ancora un'altra possibilità di lettura. In ciascuna delle due terzine inferiori il primo verso è un settenario che rima, imperfettamente, con l'endecasillabo immediatamente precedente: *scuri / plurime* (14-15); *mostrato / strada* (17-18). Terzine simili richiamano la forma del sonetto caudato che però la norma vuole che estenda il sonetto con delle giunte (ternarie per lo più), ovvero si accodi in rima

⁴¹ In Baudelaire e D'Annunzio le quartine sono composte su coppie di rime differenti e terzetti su tre rime. In De Marchi la struttura del sonetto è ABAB CDC EDE ABAB, in Mario Socrate le rime sono rispettivamente ABBA CDE EDC ABBA e ABAB CDE EDC ABBA; in quest'ultimo sonetto il quattordicesimo verso con rima A funziona solo imponendo una sistole di due posizioni sul verso finale per poter rimare con il primo dell'ultima quartina (*farragine / presagi. Né*).

⁴² M. Bàino, *Prova...*, cit., p. 62.

all'ultima sua terzina. Se questo non avviene a livello formale della struttura è vero però che il gioco delle rime, estremamente intricato, si estende ad altri punti del testo, chiamando in causa anche il sestetto superiore. Così, la rima imperfetta dei due endecasillabi della prima coda e del settenario di apertura della seconda si articolano sull'uguaglianza fonetica parziale o totale della sola sillaba tonica: *stràno* → *mostràto* → *stràda* (16-17-18), per poi prolungarsi e includere in rima virtuale la sillaba tonica degli ultimi due rimanti *crudeltà* / *deformità* (19-20), limitandosi ormai al solo confine vocalico. Sul versante opposto, *stràda* balza idealmente fino alle terzine superiori creando un altro nucleo sonoro imperfetto con il verso finale della prima terzina: *stràda* / *irràdiano* (18-3) ma anche, per proprietà, diciamo così, transitiva e in analogia con i versi 19-20, un'altra rima col verso finale della seconda terzina: *abissità* / *stràda* (6-18), ristabilendo in tal modo idealmente la struttura di un sonetto caudato. Il fatto poi che le rime finali dell'ultima terzina del sonetto rimino perfettamente con lo stesso verso finale della seconda terzina superiore crea una sorta di cortocircuito fonico-rimico, per cui le due terzine superiori, rovesciate, potrebbero a loro volta continuare le rime finali del sonetto creando un altro percorso sonoro: *crudeltà* → *deformità* → *abissità* (19, 20, 6). A questo vertiginoso vorticare di rime fra le terzine estreme del sonetto si contrappongono le quartine centrali, entro le quali si crea una zona musicale franca, allineata su un'unica rima più o meno perfetta, il cui centro fa perno sul suono chiuso *o/u*, insistente sulla vibrante (*scorrono* / *sprezzatura* / *pittura* / *chiaroscuri procuri* / *caro* / *asprura* / *scuri*), con effetti di asperità musicale.

La riorganizzazione dei sestetti a livello fonico mi pare sia possibile grazie alla scelta di Bàino di procedere verso una scarnificazione della rima fino a ridurla alla sola vocale tonica dei rimanti; in questa prospettiva i suoni intorno si comportano come armonici e la loro esistenza assume i caratteri di un'eccedenza sonora, appena rilevante nel più vasto gioco fonico-rimico del sonetto, in grado, anche formalmente, di restituire il testo dislocato di un sonetto di venti versi con coda doppia.

Concludiamo questa disamina con un accenno alla sezione *Carnevale minore*, in cui domina incontrastato il settenario, il verso più utilizzato nella poesia italiana dopo l'endecasillabo. La piazza d'onore di questo imparisillabo è dovuta probabilmente al fatto che esso appare sia come primo emistichio di un endecasillabo *a maggiori*, sia come secondo di un endecasillabo *a minori*.⁴³ Ciò spiega e chiarisce la presenza congiunta dei due versi nell'arco della tradizione italiana sin dalle origini.

Caratterizzato dall'aver l'ultimo accento tonico sulla 6^a, il settenario lascia una certa libertà di movimento sulla posizione del *o* degli altri eventuali accenti, evitando solitamente quello di 5^a, norma che infatti qui è violata una sola volta: «ondeggia a zigzag, vera» (2, 3). Per il resto Bàino mostra una grande varietà ritmica con

⁴³ Naturalmente le combinazioni degli emistichi sono varie, come ad esempio un primo emistichio con un quinario tronco con settenario non in sinalefe, oppure quinario piano con settenario in sinalefe ecc. Per una più completa analisi vedi P. Beltrami, *La metrica italiana*, cit., pp. 198-199.

particolare predilezione per andature dattiliche, anche se sono ben rappresentati sia i più serrati ritmi giambici sia arcate ampie di 1^a e 6^a: «rotola di un monarca» (1, 11), «detta l'eternità» (3, 9), con alcuni interventi metrici come la dieresi in «neon rosso ed acquoso» (2, 14). Ad accentuare la frenesia ritmica dei sonetti minori contribuisce poi un uso frequente delle inarcature, cui si aggiunge un periodare amplissimo non di rado chiuso direttamente all'ultimo verso (sonetti 1, 5, 7, 9, 10) o al penultimo, come per lasciare all'ultimo la funzione di una condensata e asciutta formula di commiato (sonetti 6, 13), o di domanda (12).

Si potrebbe in verità continuare a lungo nell'analisi strutturale dei testi di *Prova d'inchostro*: occasioni e spunti non mancano, dato il vasto campionario di forme metriche o, a livello versale, di rolliani, endecasillabi non canonici e anche, in un caso, di un decasillabo,⁴⁴ oppure a livello fonico di rime frante, eccedenti, rime imperfette per sottrazione o aggiunta di fonemi, torsioni accentuali in sistole e diastole dei rimanti, rime in tmesi,⁴⁵ finti versi ipermetri,⁴⁶ o altre possibili destabilizzazioni ritmico-rimiche; credo che il campionario fin qui esibito sia tuttavia sufficiente a mostrare quanto il *labor limae* di Bàino sulla forma sonetto sia stato accurato e profondo. Eppure *Prova d'inchostro* giunge dopo esperienze liriche maturate in tutt'altro ambito, arrestatesi, di colpo e con discrezione, con la pubblicazione di *Amarellimerick*, nel 2003.⁴⁷ Non conosciamo le ragioni di un silenzio durato quasi quindici anni, ma in questo lasso di tempo tanto le forme metriche, quanto le idee e i materiali linguistici sono evidentemente sempre state al centro dell'attenzione di Bàino e anzi hanno conosciuto una continua elaborazione, in attesa di trovare l'energia e un proprio punto di emersione, permettendogli di volgersi alla tradizione e riscriverla, rivendicandone al contempo, con orgoglio, l'ascendenza e l'appartenenza. La lettura di *Prova d'inchostro* sembra confermare questa impressione: la lunga pausa e, direi, dantescamente, il lungo studio, si rivelano certamente in una tecnica raffinata, utilizzata con consapevole e compiaciuta acribia, ma mostrano anche la volontà autoriale di esibire e allo stesso tempo nascondere o alterare gli elementi costitutivi formali (le rime, ad esempio) che fanno parte del gioco strutturale ereditato dalla tradizione.

Epperò si tratta di un nascondimento fittizio, ludico, provocatoriamente un quasi invito: la forma è sempre stata presente; all'*hypocrite lecteur* il compito di riconoscerla, prestando la dovuta attenzione con gli occhi, con l'ascolto, con

⁴⁴ M. Bàino, *persuadevole fiore*, in *Prova...*, cit., p. 14, v. 3: «con i sogni ben pochi contatti».

⁴⁵ Id., *Prova...*, cit., p. 18, *Nightawks*: «e patta zero e sempre al fondo. giu- / sto [...]» (7).

⁴⁶ Ivi, p. 39, *osceno/sentimental*: «di de sade che sodomizza un tacchino», (7), dodecasillabo nel computo metrico italiano, ma foneticamente endecasillabo secondo la pronuncia (ma non la metrica) francese, perché sfrutta foneticamente la cosiddetta «e muta» in «sade».

⁴⁷ È semmai interessante osservare che alla pausa poetica corrisponde una ripresa della linea di prosa, a sua volta ripartita dopo la lunga interruzione che ha fatto seguito alla pubblicazione, in realtà episodica, del racconto *Il mite e immite limite* nell'antologia *Confini. Racconti di fine millennio*, a cura di Luigi Giordano, Cava dei Tirreni, Avagliano, 1998.

l'intelligenza. Perché già a questo livello, come si è visto, nulla è necessariamente come appare e da ogni testo è sempre possibile estrarre percorsi di senso insospettati. È forse da vedere in ciò una differenza di rilievo rispetto agli sperimentatori delle origini come Guittone d'Arezzo, Monte Andrea, Chiaro Davanzati, i rimatori giocosi e persino lo stesso Cavalcanti, autore del primo esemplare a noi noto di sonetto caudato (ovvero eccedente di due o più versi la misura canonica) rivolto a Guido Orlandi, perché autore di un sonetto "incompleto", in quanto mancante proprio di due versi. Nello sperimentalismo dei primi secoli, in effetti, gli autori forzavano la forma del sonetto come a volerne mettere alla prova la duttilità e saggiare, in un certo senso, fino a che punto potevano "tirare la corda" senza far saltare l'intera struttura, a volte alterandola fin quasi ad annullarla. Ma, a parte casi sporadici, il sonetto rimaneva pur sempre riconoscibile e non vi erano soprattutto intenti criptici nei suoi confronti. Torna ancora utile in questo senso, l'esame che ne ha fatto il già citato Leandro Biadene nella *Morfologia*, dove mostra esempi comunque sparuti di sonetti deformati quasi sempre per elefantiasi della struttura. Opposta, direi, la tendenza dei poeti più recenti, a partire soprattutto dagli anni '40 del XX secolo: gli autori di sonetti nascondono continuamente e volutamente la struttura, non tanto alterandola pesantemente, quanto attivando altri sistemi, specialmente visivi, per affermarne la presenza negandola, in ciò mantenendo il numero canonico dei versi, quasi fosse il solo elemento identificativo residuo della forma. La terminologia tecnica e non, a tal proposito è chiarissima. Franco Fortini scriverà *Falso sonetto*, Montale parlerà di «pseudosonetti», riferendosi ai sonetti elisabettiani di *Finisterre*, che, come per il Caproni di quello stesso periodo, hanno l'aspetto di un "monoblocco" a causa dell'eliminazione delle partizioni strofiche; ancora Caproni si porrà il problema di come nascondere la forma spezzando su due linee gli endecasillabi e addirittura spostando interi versi di una stanza, o parti di esso, alla fine della stanza precedente, con l'intento di rendere almeno visivamente irricognoscibile il sonetto in quanto tale, trasformandolo insomma in "criptosonetto", per usare una denominazione relativamente nuova, utilizzata da Sergio Bozzola a proposito proprio di Montale, in riferimento all'ultima lirica di *Finisterre*, intitolata *A mia madre*. Ma al di là del discorso formale la complessa organizzazione testuale posta in essere da Baines non è fine a sé stessa. La scelta di scrivere sonetti non è, cioè, una semplice esibizione di maestria, ma ha radici che vanno più in profondità e trascendono la mera questione strutturale. D'altronde inserirsi nel solco di una tradizione plurisecolare non significa semplicemente mutuarne in modo anodino la forma originaria, o reinventarla, o stravolgerla, perché anche le modifiche e le innovazioni dei secoli o solo degli autori precedenti fanno ovviamente parte della tradizione, così come il voler tentare di innovare – e quindi tradire? – una forma ormai fissata nel canone metrico della lirica italiana. Risulta in questo senso più che condivisibile l'osservazione di Pietro Beltrami, quando afferma che «Mentre per un petrarchista del Cinquecento o del Seicento scrivere un sonetto è una cosa ovvia, e questa forma gli dà semplicemente uno spazio strutturato entro cui esprimere il proprio discorso

poetico o anche la propria abilità, per un poeta moderno questo è un gesto che mette in tensione l'antico con il nuovo, che chiama in causa la cultura scolastica del poeta e insieme la sua capacità di negarla e di esprimersi, anche nella forma, in modo nuovo e personale; e ciò perché un aspetto fondamentale della poesia del Novecento è che la forma metrica non è un dato a priori, uno strumento neutro offerto dalla tradizione, ma è il risultato ogni volta di un progetto individuale, che fa parte dell'invenzione poetica. In altre parole, mentre prima della versificazione libera scrivere un sonetto significava semplicemente adottare una delle forme possibili per la poesia, scrivere un sonetto oggi, regolare o, come più normalmente avviene, irregolare, è sempre un gesto che richiama l'attenzione sulla forma, che la presenta in primo piano come oggetto poetico da prendere in considerazione».⁴⁸ Scrivere un sonetto, dunque – e intendo scrivere un sonetto oggi – non può più considerarsi un'esperienza neutra. Potremmo forse vedere nella scrittura metrica di Baines un esempio di «angoscia dell'influenza», per usare un ben noto concetto di Harold Bloom, ma rovesciata, nel senso, cioè, più di una sua calcolata e voluta presenza (il padre, la tradizione), che non di una sua agognata ma impossibile assenza (la sua uccisione?). Baines la affronta senza indugio, maneggiandola, sporcandosi in un certo senso le mani con essa, per poter affondare i denti del linguaggio in una struttura che si rivela estremamente duttile nell'accoglierne ogni possibile percorso di senso. Alla stregua di un novello Pierre Menard, Baines si pone ambiziosamente nella condizione mentale di «inventare» il sonetto in una sorta di ri-percussione delle origini sulla contemporaneità.⁴⁹ Scrivere sonetti diventa allora un mettere alla prova il demiurgo autore in un serrato confronto fra forma chiusa e contenuto fluido della parola e della scrittura, ovvero la «prova» e l'«inchiostro» del titolo. In questo nulla vi è di drammatico, nulla di tragico, tutt'altro: leggendo *Prova d'inchiostro* si ha la sensazione di un continuo *plaisir* autoriale, di un *ludus* ininterrotto che scorre di testo in testo. E attraverso questa gioiosa e complessa macchina testuale Baines mostra che una sperimentazione è ancora possibile, che l'antico può essere nuovo proprio in virtù di una sua continua e calcolata riscrittura.

Il recupero del sonetto nell'opera di Baines ha dunque, nell'insieme, più valenze. Da un lato c'è sicuramente un'operazione di rielaborazione e di confronto con il sonetto in quanto forma chiusa, per esplorarne ulteriori possibilità espressive; dall'altro l'insopprimibile movimento ludico cui si accennava sopra, che si esprime soprattutto

⁴⁸ P. Beltrami, *L'esperienza del verso. Studi di metrica*, Bologna, Il Mulino, 2015, pp. 10-11. Su una linea analoga, in ambito narrativo, si era già espressa Carla Benedetti in *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1999, citata in Jacopo Grosser, cit., p. 296: «nella modernità gli stili e i procedimenti artistici più diversi, sia 'nuovi' sia vecchi, sia attuali sia passati, sono tutti ugualmente disponibili, e dunque idealmente simultanei: l'artista può attingere liberamente a ognuno, senza vincoli di sorta. Ed è proprio in virtù di questa liberalizzazione che le sue selezioni entro i possibili artistici possono risaltare come scelte significative». Una linea di pensiero affine a Beltrami è F. Biondi, *Meditazioni neometriche*, cit., p. 286: «Nessun uso di una forma metrica precisa è mai neutro: ogni volta che metto mano a una terzina, mobilito non solo le possibilità espressive e le peculiarità tecniche della terzina, ma anche l'intera sua storia, che poi è la storia dei suoi impieghi, a cominciare dalle origini dantesche».

⁴⁹ Il riferimento è, naturalmente, a J. L. Borges, *Pierre Menard l'autore del Don Chisciotte*.

attraverso la tecnica del citazionismo. Un citazionismo che si estende a tutti i livelli della scrittura, a partire dalle strutture metriche e versali, per le quali parlerei di citazionismo della forma. Una volta chiarito questo aspetto, ogni variante strutturale consegue potenzialmente con immediatezza, come esibizione o parodia della forma in quanto citazione. Che poi il sistema si estenda dalla forma al contenuto non deve destare stupore nella logica del discorso poetico di Bàino, il quale aggiunge, infatti, un secondo è più interno strato citazionista, vera linfa sotterranea del testo. Un esame anche sommario del libello ce ne fornisce diversi esempi, alcuni decisamente vistosi, altri intagliati come eleganti tarsie nel testo, altri ancora apparentemente più discreti — eventualmente accennati all'avveduto lettore dall'autore con un *clin d'œil* - come ad esempio l'attacco del sonetto *la single felicità*, che già dal titolo evoca Gozzano e riprende infatti alla lettera l'*incipit* del quasi omonimo *La Signorina Felicità*; nel sonetto successivo, *senza titolo*, si legge «... al capitale / — qualcuno ha detto — può restare in gola / l'osso senza carne della parola», in cui la citazione da *Quare tristis* di Raboni è allusa da quel «qualcuno ha detto», che a sua volta si sostituisce metricamente a «forse è questo che» del corrispondente verso raboniano;⁵⁰ *giratina vesuviana* esibisce un richiamo a Leopardi, che a posteriori pare quasi obbligato, ma in questo caso la ginestra «... non sembra molto/lenta, odorata» ed è quindi «scontenta dei deserti» (7-8);⁵¹ in *Valentina* (2), «l'òнома senz'orma» cita quasi alla lettera *Il Conte di Kevenhüller* di Giorgio Caproni;⁵² l'onomatopeico «clo-clo-clocchete» nel sonetto *bleu* (12), strizza l'occhio al Palazzeschi di *La fontana malata*, o ancora «umano troppo umano» (5), titolo di una celebre opera di Friedrich Nietzsche. Proseguendo su questa strada — del legame fra Michelangelo e il *sonetto del secondo mandato di George Bush jr.* si è detto sopra⁵³ — si giunge fino alla vera e propria apoteosi citazionista di *pendentif*, che riprende in maniera plateale, nei modi e nel lessico, per analogia e, soprattutto, per opposizione, il sonetto *Gli orecchini* di Eugenio Montale.

Anche il lessico di Bàino presenta notevoli escursioni assiologiche. Accanto a termini volutamente basso popolareggianti, compaiono vocaboli rari, spesso esaltati in sede privilegiata di rima, come i francesismi «falòtico», ovvero 'caotico' — nel sonetto *senza titolo* della prima sezione — e «evoluire», che non si riferisce all'evoluzione nel senso di 'progresso' ma nel senso di 'movimento aereo' (qui il volo delle api).⁵⁴ Nello stesso sonetto si ritrova «immilla», di chiara derivazione dantesca, filtrato attraverso i recuperi di Pascoli (*Myrica*, ma anche *Odi e Inni*), D'Annunzio (*Laus*

⁵⁰ M. Bàino, *Prova ...*, cit., rispettivamente pp. 36 e 37.

⁵¹ Che la prassi citazionista di Bàino abbia radici lontane lo si vede ad esempio qui (ma è uno fra i tanti): nella quinta lassa di *Fax giallo* compare già la ginestra, e già allora il gioco contrastivo investiva, rovesciandola, la sequenza aggettivale ruotante, grazie all'iperbato, sull'invariato perno centrale del secondo verso: «... incontro alle schiffiche /sorti e regressive».

⁵² «L'òнома non lascia orma. / È pura grammatica. / Bestia perciò senza forma. / Imprendibilmente erratica» (Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, a cura di Luca Zuliani, I Meridiani, Milano, Mondadori, 1998, p. 569).

⁵³ Cfr. sopra pp. 183-184.

⁵⁴ *plastico d'ape*, p. 22.

vitae, Alcyone) e del Gozzano di *L'amica di Nonna Speranza*, autore, quest'ultimo, che insieme a D'Annunzio ha forse più che un contatto casuale con Bàino.

Dantesco appare anche «guato», intensivo di *guardare*, in *disamato amante*, v. 6. Raro e ricercato è «asprura», in *piede di madonna*, già utilizzato da Pascoli,⁵⁵ ma che costituisce anche il titolo di una raccolta dello scrittore siciliano Giuseppe Bonaviri; rarissimo «abissità» (20), che pare quasi un neologismo, salvo poi svelare una ben più antica origine, ritrovandosi nella forma *abissitade* (vero e proprio *hapax* della letteratura italiana) in un altrimenti ignoto Bianco da Siena, mistico del '300. Anche più desueto è «delimarsi» (2), termine attivo nel XIV sec. nel significato di 'logorarsi', che fa corpo con «sfiniti» del verso precedente e l'ormai quasi scomparso «marcimi» (6) in sede di rima: tutti legati semanticamente al titolo del sonetto incentrato paronomasticamente sul gioco *sfibra-fibrilla*; ludico ma non troppo un altro titolo, *inquietario bestiante*, risultante da uno scambio incrociato delle metà finali delle due parole. Ardito oltre che insolito in *la single felicità*, v.11, l'uso di «insolca» per 'tracciare un solco', detto di un libro sopra un comodino. Troviamo poi in *bleu* un ormai estinto «gesuato» (nel testo senza diresi, benché metricamente necessaria), termine che si riferisce a un appartenente all'ordine omonimo fondato nel XIV sec. dal Beato Giovanni Colombini e di cui faceva parte il già citato Bianco da Siena, ma termine, anche, che ricorre due volte nel Proemio alla *Vita di Cola di Rienzo* di D'Annunzio, che si conferma autore frequentatissimo da Bàino. La lista, come si vede corposa, comprende ancora arcaismi come «aocchia», forma antica per *adocchia*, o «arriffa», nell'accezione più antica di 'fare risse', più che di 'giocare al lotto'; «frombola», verbale per 'lancia con la fionda', o ancora «leggier» per 'leggere' (peraltro anch'esso presente, a testimoniare la consapevolezza della scelta); «nottee» e «nulleo», neologismi formati sulla scia di *roseo*, *bronzeo*, o simili; e poi ancora «oggiadiano», «maschiezza», «pioviscolano», «sfriottare», «spiombi», «sterpezza». È un lessico composito, che attinge a epoche, stili e costrutti differenti per aumentare il tasso di *varietas* linguistica, in un voler "andare oltre" i limiti della stessa lingua utilizzata creando surplus di significato.

Accanto a tecniche di invenzione, oppure citazione e ripresa di un lessico derivato da altri autori o opere, mescolate a un gergo e un frasario che ne esalta a volte la distanza parodica, Bàino utilizza con voluta e quasi compulsiva insistenza figure di ripetizione che si dispiegano attraverso tutto l'arsenale retorico disponibile: allitterazioni, anafore, analessi nelle varie declinazioni, anadiplosi, anagrammi o quasi anagrammi o comunque permutazioni e in genere omofonie interne ai sonetti stessi. Esempifico, ancora una volta partendo dalla prima sezione: delle ripetizioni in *mundus* s'è già detto;⁵⁶ resta solo da osservare, a proposito di «**umano** troppo **umano**», che tale eccesso di umanità torna ancora, in epanalessi, con «**troppo** teneri

⁵⁵ Giovanni Pascoli, *Primi poemetti: Il vecchio castagno*, II 8; *Nuovi Poemetti: La vendemmia*, I, ii, 8. Per *asprure* ancora Pascoli, *Primi poemetti: Le armi*, VI, 11.

⁵⁶ Vedi sopra, pp. 180-181.

ancora **troppo** umani» di *inquietario bestiante*;⁵⁷ sempre nella I sezione in *senza titolo* troviamo in forma di anadiplosi a due versi di distanza «... a smidollare gli **alibi** / ... / — **alibi** nostri, ... »; o, ancora, nel *sonetto degli storni e del debito*: **alba** / su **alba** (13-14); *plastico d'ape*: di **cella** in **cella** (3), latamente petrarcheggiante; *sonetto del mattopardo*: **nulleo** del **nulla** [...] (14);⁵⁸ nella seconda sezione, in *disamato amante* troviamo «quella **lingua** [...] (1) e clicca la **lingua**...» (2); *single felicità*: sei **quasi** brutta / sei **quasi** bella (1, 4), incipitari delle due quartine e in cui la citazione è una ripetizione che attraversa anche gli aggettivi, che entrano in relazione proprio perché opposti, cui si aggiunge ancora il **quasi** bellezza del v. 5; segue immediatamente «**amante** (e quanto amica del tuo **amante**)?» (2) e «ti amo **sempre**, da **sempre** [...]» (3); infine «**delle tue** gonne **delle tue** camicie [...]» (9) con una forma di ripetizione questa volta per complementarità dei due sostantivi; nella terza sezione, in *te diegum*, il titolo, dal voluto e un po' parodico intento innologico rievocante il *te deum*, si chiarisce nel verso finale, dove compare il nome completo del giocatore argentino, nel quale il secondo nome è sfruttato da Bàino proprio perché contenuto come anagramma nel cognome: Diego **Armando Maradona**; in *sognando a giverny*, 10, in epanadiplosi: «**luce** sul foglio — o la più dura **luce**» in *bleu*, **azzurro** (1) e i quasi anagrammi **inazzurro azzurrano** (14); in *Castel Sant'Elmo* compaiono due versi praticamente identici in apertura e chiusura del sonetto, a meno di una permutazione dei suoi costituenti: «e niente, più di un sogno, è una fortezza» / «oh niente è più di una fortezza un sogno» (1,14) e in chiusura della sezione nel *sonetto del dottor bombard*, oltre all'anadiplosi di «non hai» (8-9), spicca «**naufra**go solitario» (1),⁵⁹ ripreso non solo lessicalmente ma anche con la stessa eccezionale campata metrica 1-6 da «**naufra**go alla deriva» (9).

Discorso analogo per i sonetti della corona finale del libello. Mi limiterò a due esempi, il primo tratto dal sonetto iniziale: «nella piazza **san marco** / rotola di un **monarca** /la corona...» (9-10), dove l'anagramma di “san marco” ritorna, a meno di una lettera, come sua rima imperfetta nel verso seguente, e forse la corona cui allude non è solo quella del monarca carnascialesco... Il secondo esempio, sempre riguardante un anagramma nascosto, proviene dal penultimo sonetto, «di **saturno ruotando**» (9): qui la permutazione dei gruppi di lettere si sussegue a stretto giro fra primo e secondo termine, tralasciando di considerare la dentale, che seppure più discretamente partecipa allo stesso *ludus* combinatorio. Nell'insieme, la percentuale di testi che presentano ripetizioni non banali si aggira intorno al 50 % dell'intera raccolta, con particolare riguardo alle sezioni 1 e 3.

⁵⁷ M. Bàino, *Prova...*, cit., v. 14.

⁵⁸ Ivi, p. 23. Interessante anche la struttura metrica: ABAB ABAB CCB ABA, che lo rende un sonetto quasi continuo, con, sottotraccia, una struttura marotiana modificata: ABAB ABAB CC BABA.

⁵⁹ *naufra*go solitario è il titolo del libro scritto dal dottor Alain Bombard, eponimo del testo, nel quale egli racconta la sua esperienza di naufragio volontario e programmato del 1952, durata 65 giorni. Egli dimostrò con successo che gli sarebbe stato possibile sopravvivere senza provviste, cibandosi unicamente di plancton e acqua marina.

In questo rutilante verseggiare, che ondeggia entro un barocco stralunato e luminescente, ordito in un espressionismo fortemente radicato nel tessuto poetico di fondo di Bàino, vi è forse un sonetto che può aiutarci a capire in che modo l'autore concepisce il proprio agire in quanto poeta. Si tratta di *Prova d'inchiostro*, che occupa esattamente la posizione centrale della terza sezione, non casualmente eponimo di tutta la raccolta e di cui si dà qui il testo:

nella tensostruttura di un sonetto
 chi sa se i tuoi racconti disegnati
 avrebbero a soffrire, limitati
 da spire rime cavi e un architetto
 pentito già da prima – non sia mai
 che immagini sfiottate dal tuo petto
 sia io a dissipare. allora spero
 vuota la prova, ancora non sciupati
 per vie d'inchiostro i silenzi, le ore
 della tua lady d'indaco, gli spersi
 veli nei venti con l'aspide flessile
 e il corvo-re... vedrebbe ogni lettore
 come in lisci cucchiai, dentro i miei versi,
 di un grande sole il pallido riflesso.

La metafora del sonetto come costruzione o edificio non è nuova. Il «nobile edificio / eretto su quattordici colonne!», lodato da Gozzano nelle *Poesie sparse*, si trasforma qui in una tensostruttura, la cui stabilità, per definizione, deriva esplicitamente dal gioco delle forze espresso dalle parti pensate per lavorare insieme in tensione, ottimizzando i componenti “necessari”; per analogia, le forze in campo di un sonetto, non sono allora esclusivamente le stanze e i versi, ma anche parole, suoni, accenti: il loro movimento e la loro comune interazione regola l'equilibrio delle forze interne al testo; ogni elemento è infatti fondamentale per la stabilità del tutto e nulla è superfluo.

Da un'altra prospettiva è anche vero che una tensostruttura è un edificio utilizzato generalmente come copertura; diventa allora più che un'ipotesi l'idea che la scelta del termine non sia così neutra e che, anzi, suggerisca nuovi percorsi di analisi non puramente formale del testo. In particolare la struttura di questo sonetto, tenendo conto dei punti fermi,⁶⁰ è paragonabile a una doppia campata su tre pilastri che suddivide in due parti quasi eguali il sonetto, immaginando idealmente i pilastri posti, il primo, all'inizio del sonetto, il secondo dove il primo punto chiude il periodo alla fine del primo emistichio del v. 7, da cui si rilancia la nuova campata che chiude il

⁶⁰ Il punto fermo nei sonetti di Bàino accanto alla funzione pausatrice e di respiro pare avere anche quella agogica di fraseggio ritmico lento, o di una breve aritmia del testo, a volte impercettibile, o quasi discreta; a questo concorre anche la continuazione in minuscola delle parole successive. Penso, per opposizione, a un altro raffinatissimo cultore di forme chiuse quale è Gabriele Frasca, in cui si osserva un utilizzo del punto in taluni sonetti — o anche in un solo verso — a volte addirittura soverchiante, quasi prepotente, e ha più l'intento di provocare una marcata spezzatura del ritmo e un conseguente spiazzamento del lettore, costretto visivamente e mentalmente a compulsive interruzioni, a un discorso franto e quindi a continue ri-creazioni del flusso sonoro e musicale.

sonetto-tensostruttura con un ultimo pilastro esattamente alla fine. Anche in questo caso, tuttavia, sembra operare la tendenza alla dualità strutturale del testo cui Baines ci ha ormai abituato: se infatti si ipotizza una seconda tensostruttura asimmetrica che parte dal primo verso del testo e si collega direttamente al secondo emistichio dell'ultima terzina, proseguendo poi fino alla fine, si ottiene quello che potremmo considerare lo sfondo o meglio proprio la velatura al di sotto della quale si pone idealmente non solo questo, ma anche tutti gli altri sonetti della raccolta: «nella tensostruttura di un sonetto... vedrebbe ogni lettore / come in lisci cucchiari, dentro i miei versi, / di un grande sole il pallido riflesso». Nella poesia di Baines dunque, le strutture si rivelano in un certo senso flessibili: non è il contenuto che si adatta ad esse ma semmai è il contenuto che plasma la forma, anche quando questa sembra ancorata alla tradizione, adeguandosi il più duttilmente possibile alla materia linguistica propria del poeta. Così accanto a sonetti inappuntabili, ne compaiono altri, la cui forma si modifica, si metamorfosizza espandendosi o contraendosi secondo i bisogni del *dictamen*. Ludico è, insomma, il movimento delle forme create da Baines, non il senso.