

Gian Paolo Renello

Sara Moccia,

Il sonetto continuo. Storia di un genere metrico da Giacomo da Lentini a Michele Mari

Padova

CLEUP

2020

ISBN 978-8854952430

Che il sonetto continui a godere di una straordinaria fortuna in Italia anche in epoca contemporanea è testimoniato non soltanto dall'abbondante produzione che caratterizza autori diversissimi fra loro per percorsi artistici e poetici (da Valduga a Bàino, da Frasca all'ultimo, notevole, *Sonetti del mese di quarzo*, di Aldo Nove, tanto per citare qualche nome) ma anche dalla produzione scientifica e critica che non cessa di interrogare e indagare la forma metrica più antica e resistente della nostra poesia, con studi che vanno, per restare all'ultimo decennio, da Raffaella Scarpa a Fabio Magro e Arnaldo Soldani cui si aggiungono i numerosi saggi e articoli apparsi qua e là sulle riviste che si occupano di metrica e letteratura.

In questo panorama va a collocarsi *Il sonetto continuo. Storia di un genere metrico da Giacomo da Lentini a Michele Mari*, di Sara Moccia, dedicato a quella particolare forma di sonetto che si articola generalmente, ma non esclusivamente, su due sole rime e che, curiosamente, è stata censita finora solo da Leandro Biadene, nel suo per certi aspetti ancora valido *Morfologia del sonetto nei secoli XIII e XIV*, del 1889. Biadene, vagliando e catalogando le tipologie formali a lui note, aveva già osservato come il sonetto fosse sì una forma per certi aspetti polimorfa e 'instabile', ma riconoscibile. Sara Moccia riprende l'idea di questa tensione fra stabilità e instabilità della forma metrica sulla scorta anche delle osservazioni che Aldo Menichetti avanza in un suo importante saggio, *Implicazioni retoriche nell'invenzione del sonetto*, comparso nel 1975 su «Strumenti Critici» e ripubblicato poi nel 2006 nella raccolta di *Saggi metrici* da lui curata. Dal lavoro di Menichetti l'autrice recupera anche due altri non meno importanti concetti, ovvero quello di «unificatore», definito dallo studioso come quel fattore certamente retorico ma anche formale che accentua il collegamento fra fronte e sirma del sonetto, e quello di «divaricatore» che, evidentemente, agisce in direzione opposta al primo.

Lo studio di Menichetti serve a Moccia per impostare in parte, nel capitolo introduttivo del libro, non solo la definizione e le particolarità del genere metrico in questione, nonché del *corpus* di riferimento, ma, soprattutto, i criteri di analisi e le macrocategorie che strutturano il *corpus* stesso. Fra queste vanno annoverate le due divisioni maggiori, ovvero i sonetti continui semplici, quelli cioè «che hanno come vincolo esclusivamente l'obbligo delle due rime» (p. 18), trattate nel cap. I e quelli composti invece su due o più parole-rima, affrontate nel cap. II. L'idea generale che sottosta alla categorizzazione proposta da Moccia per entrambe le categorie è di utilizzare otto elementi che possono avere come funzione quella di «compattare» o «disperdere» a vari livelli la forma del sonetto continuo, attribuendo un punteggio di 1 (presenza di elementi unificatori) o 0 (assenza) per ognuno di essi. Gli elementi di valutazione sono nell'ordine: schema; rime; rapporto fonico fra le rime; inerzia ritmica; legami sintattici; ridondanza lessicale, semantica o marcata continuità tematica; unificatori generici; associatività.

Su queste classificazioni sarà bene soffermarci perché da esse deriva in sostanza la lettura, l'analisi e la classificazione dei sonetti continui, ripartiti fra quelli con «monostrofismo forte», quando prevalga la tendenza unificante e quelli «continui-discontinui» – ma la dicitura mi pare un poco arzigogolata – qualora fosse più marcata una tendenza divaricante. L'autrice naturalmente riconosce che vi possano essere casi limite, là dove il punteggio si situi esattamente a metà e questi

richiederanno un'ulteriore analisi. Ciò perché in effetti una ripartizione binaria appare eccessivamente dicotomica in presenza di elementi che possono agevolmente trovarsi su un fronte o sull'altro a seconda delle prospettive di lettura del testo, per cui un elemento unificante o divaricante può addirittura non apparire tale in altri contesti interpretativi e, come d'altronde riconosce la stessa autrice, richiederebbe forse di introdurre una maggior granularità nella classificazione della continuità dei sonetti.

Un esempio ci si offre già quando vengono presi in esame gli schemi. Certo è evidente che uno schema tutto a rime alternate, o addirittura su una sola rima, presenti un massimo grado di continuità rispetto ad un sonetto in cui la fronte faccia perno su una rima e la sirma sull'altra; più problematica risulta la contrapposizione fra un sonetto del tipo ABBA ABBA ABA BAB in cui la marca di continuità è assegnata perché «la variazione, minima, non è introdotta a ridosso del sestetto» (p. 22) nel senso che essa interviene solo nel terzo verso della sirma, ripetendo i primi due lo schema iniziale delle quartine, mentre un sonetto come ABAB ABAB BAB ABA, in cui la variazione pur verificandosi poco dopo l'inizio del sestetto, e precisamente nel secondo verso, mantiene comunque una certa continuità fra fronte e sirma, seppure in grado minore perché su una sola rima. Oppure nel caso di un sonetto come *Una ricca rocca e forte manto* di Cino da Pistoia (ABBAABBA BAB ABA) in cui è vero che fra fronte e sirma c'è uno stacco, ma rimane una continuità data dal gruppo BA iniziale del sestetto che riprende lo stesso gruppo della parte finale della quartina precedente. Si tratterà insomma di utilizzare parametri più elaborati in grado di rendere conto anche di tali differenze.

Vi è poi, a proposito di schemi, un errore direi concettuale. L'autrice parla infatti di 2^{14} ovvero di 16.384 *schemi* possibili per i sonetti (*ibidem*). Questo numero corrisponde in realtà a quello dei sonetti effettivamente realizzabili una volta stabilito che si articolino su due rime e che a ogni verso si possa assegnare una qualsiasi di esse. Gli schemi invece sono la metà del numero indicato, ovvero 2^{13} e questo perché, per convenzione, nessun sonetto può cominciare con una rima B; in altre parole date due rime A, B il primo verso di una qualsiasi forma metrica è sempre, nello schema, una rima A. Si può sintetizzare tale convenzione applicando una regola del tipo $B = A \leftrightarrow p(v) = 1$ per ogni insieme di rime {A,B}, dove $p(v)$ indica la posizione del verso. Un errore, dicevo, concettuale: una cosa sono gli schemi possibili, altra cosa le realizzazioni degli schemi che possono essere, ovviamente, di un ordine di grandezza largamente superiore. La lezione in tal senso la diede nel 1960 Raymond Queneau con *Cent mille milliards de poèmes*. Egli preparò dieci sonetti, tutti basati su un unico schema metrico ABAB ABAB CCD EED; utilizzando come regola che ogni verso di un sonetto potesse essere utilizzato in uno qualsiasi degli altri sonetti purché nella stessa posizione. Queneau, che, non a caso, faceva parte dell'OULIPO, ottenne in tal modo a livello combinatorio 10^{14} sonetti. Analogamente, ad esempio, un sonetto continuo alternato, pur avendo due realizzazioni possibili (secondo che cominci con la rima A o con la rima B) ha un solo schema e precisamente AB ripetuto sette volte.

Altro concetto problematico è quello legato al criterio chiamato di associatività, che l'autrice riprende dall'algebra. Secondo quanto scrive a p. 25, questa corrisponde a un processo «fortemente in conflitto con la norma argomentativa del sonetto, per cui invertendo nella lettura l'ordine dei versi “il risultato” (ossia il senso) “non cambia”». Il concetto viene poi ripreso, ma in forma più sintetica, a p. 191. L'autrice, nel definire tale proprietà, si richiama di nuovo a un'osservazione di Menichetti il quale, nello studio sopra citato, osservava che a differenza della canzone, dove la posizione delle stanze non è necessariamente fissata e, anzi, non di rado si riscontrano inversioni e spostamenti fra queste nei manoscritti, ciò non avviene per il sonetto dove la continuità tematica genera una «direzione irreversibile» per cui sarebbe inimmaginabile a livello di contenuto un'inversione fra sestina e ottava.

Il punto in questo caso è terminologico perché in algebra l'associatività è tutt'altra cosa. Tale proprietà stabilisce che in una addizione con più di due addendi si possono sostituire alcuni termini

con la loro somma, mentre in una moltiplicazione con più di due fattori è possibile associare alcuni termini sostituendoli con il loro prodotto. Per fare un esempio, la somma $4 + 3 + 5$ è identica a $4 + 8$, in quanto il secondo addendo corrisponde alla somma dei due addendi della prima addizione; allo stesso modo $4 \times 3 \times 5$ è equivalente a 4×15 ; qui il secondo fattore dell'ultima moltiplicazione corrisponde al prodotto degli ultimi due della prima.

Dunque non di associatività si tratta, poiché sono coinvolte la mobilità o la dislocazione, come dice l'autrice, di versi di cui l'inversione eventuale di intere partizioni (sestine) costituisce un caso specifico. Poiché ciò che si intende sottolineare è dunque l'invarianza a livello semantico del testo in corrispondenza a una dislocazione dei versi, mi pare più corretto utilizzare, per restare in ambito algebrico, il concetto di proprietà commutativa, laddove la dislocazione di un singolo verso in una qualsiasi altra posizione nel sonetto corrisponderà a un'applicazione ripetuta di detta proprietà. Contestualmente, sarebbe però anche il caso di provare ad avanzare un'ipotesi su quando e perché essa sia applicabile nei sonetti continui. Dall'analisi dell'Appendice IV, che corrisponde alla tabella degli Unificatori (pp. 191-194) si rileva facilmente che la proprietà commutativa (chiamiamola così d'ora in avanti) si applica in grado differente a pochi testi (ne ho contati 16 su un insieme di 119) su uno dei quali vale la pena fare qualche osservazione. Mi riferisco al sonetto *Acrosonetizzazione* di Edoardo Sanguineti qui antologizzato a p. 106. Effettivamente, leggendolo, appare chiaro che ogni verso del testo può essere spostato in qualsiasi altra posizione senza che il senso generale subisca alterazioni degne di nota. Ma dislocando i versi in maniera arbitraria si rischia di alterare un altro ordine più interno a esso, dato dall'acrostico 'nascosto' nel testo, il quale solo restituisce il nome di Adriano Spatola. Ne consegue che in realtà dislocabili o permutabili fra loro saranno solo i versi in cui non muta il suono corrispondente nell'acrostico, vale a dire 4 per la lettera A e due per la lettera O. In altre parole il testo in quanto acrostico permette una mobilità limitata a 48 possibili varianti ($4! = 24$ per la prima lettera e $2! = 2$ per la seconda). Chiaramente una ricollocazione dei versi in sedi differenti senza tener conto di questa costrizione cancellerà il nome del poeta cui Sanguineti l'aveva dedicato. Sotto questo aspetto la commutatività cessa di valere (e visto che si tratta di ordine del significato la cosa non è secondaria). Più in generale, però, sembra che una delle condizioni che garantisca la commutabilità di un sonetto sia legata al senso in una proporzione inversa alla capacità di questo di generare una forza che agisca come legame e collante nel testo, in grado di imprimergli una 'direzione'. È il caso, di nuovo, dei sonetti di Edoardo Sanguineti, del quale l'autrice ne conta ben dieci e fra questi quattro commutabili: oltre a *Acrosonetizzazione*, visto poc'anzi, *Acrobistico* (p. 108), il *Sonetto del foglio volante* e il *Sonetto della chimera*. In tre di questi (l'eccezione è il primo) non è tanto o non soltanto la forma del sonetto a essere messa in gioco, quasi pretesto formale o contenitore fra gli altri, a volte deformato; è invece il puro e insistente gioco linguistico, riversato in un continuo *elenchos* verbale che configura il testo e ne permette la ri-creazione a livello combinatorio per cui, restando alla questione dei numeri, ciascuno di essi garantisce addirittura il massimo tasso di permutabilità formale permettendo la contemporanea presenza (virtuale) di $14! - 1 = 87178291199$ (un numero prossimo a 9×10^{11}) altri sonetti dello stesso genere, oltre a quello, beninteso, effettivamente realizzato. Anche quando si guardi agli altri sonetti citati da Moccia, ad esempio *Pietro Fanfani e le postille*, di Carducci (p. 161), sorta di ripresa del modello dato dal *Sonetto di Ser Cecco* di Francesco Berni, entrambi giocati sull'alternanza di due parole-rima e marcati positivamente riguardo la commutabilità, non si può non osservare che ogni verso pare quasi autosufficiente sì da permettere ad alcuni di essi, con maggiore o minore facilità, una loro eventuale dislocazione in altre sedi del componimento. Il modello è presente anche in *Acrosonetizzazione*, ma qui l'autore da un lato sembra attribuire a ogni verso la massima libertà di movimento, riportandosi di nuovo alla situazione di quella virtualità già vista per gli altri tre sonetti, dall'altro lo limita grazie alla restrizione dettata dalla presenza di un acrostico. Esiste insomma anche in questo caso una granularità dell'aspetto commutativo dei testi di cui si dovrebbe tenere conto, se pare evidente che nel caso di Sanguineti si sia di fronte a un livello ben superiore rispetto a

Carducci o Berni, i quali a loro volta presentano un tasso combinatorio certamente superiore al sonetto di Giuseppe Giusti *Tedeschi e Granduca*, pure chiamato in causa da Moccia e giocato anch'esso sull'alternanza di due parole-rima. Che le cose siano da leggere in questa direzione mi pare confermato proprio da Moccia quando, a proposito dei sonetti monorimi di Luigi Borra (di cui viene antologizzato *Una fiamma che eccede ogni gran fiamma*, p. 155), riconosce che si tratta di provocazioni più che di prove di bravura e aggiunge che «l'inerzia verticale si ripercuote anche orizzontalmente, complicando il dettato e rendendolo privo di qualsiasi contenuto significativo». Col che diventa chiaro che là dove il contenuto 'narrativo' langue ogni violazione formale dell'ordine dei versi si fa possibile. Commutabilità e *ludus* formale sono insomma le due facce di una stessa medaglia. Va anche detto che il principio di sostituibilità interna al testo vale naturalmente per qualsiasi sonetto, anche non continuo. Basti pensare, per fare un solo esempio a quelli di Nanni Balestrini in *Ipocalisse o Cieli*, nel quale ultimo la permutazione dei versi si applica, ovviamente, ai testi in italiano e alle relative traduzioni in francese.