

APPUNTI SUL SONETTO COME PROBLEMA NELLA POESIA E NEGLI STUDI RECENTI

PIETRO G. BELTRAMI

In prospettiva italiana, il sonetto oggi può essere affrontato da più punti di vista: il primo è quello della resistenza di questa forma attraverso la poesia italiana del Novecento, nonostante e al di là dell'affermazione schiacciante della metrica libera; un'altro è quello dell'interesse che hanno rivolto al sonetto gli studiosi italiani di metrica degli ultimi decenni. Anche una bibliografia molto sommaria mostra come gli studi sul sonetto si siano infittiti dalla seconda metà degli anni 80 in poi, e come abbiano riguardato principalmente due temi: da un lato l'origine o l'invenzione del sonetto o il sonetto delle origini, alle origini cioè della codificazione della sua forma, sia da un punto di vista storico-filologico (per es. Montagnani 1986, Antonelli 1989, Leonardi 1993, Brugnolo 1995, Larson 2000), sia da un punto di vista strutturale, con particolare riguardo alle caratteristiche numeriche o numerologiche della sua struttura (da Avalle 1990 fino a Pötters 1998 e Desideri 2000); dall'altro lato il sonetto dell'età contemporanea, affrontato nello studio di singoli autori (cfr. Bordin 1994, su Zanzotto, Girardi 1996, su Caproni) o con una prospettiva più generale (cfr. Pastore 1996 e soprattutto Tonelli 2000). Le date fanno capire perché, quando ho messo mano alla revisione del mio manuale di metrica del 1991 per la quarta edizione uscita nell'estate 2002, il sonetto sia stato uno degli argomenti che ho dovuto ripensare più attentamente. Presenterò qui alcune di queste mie riflessioni, anche al di là di quanto ne ho effettivamente travasato nella nuova edizione del manuale.

Comincio dal sonetto del Novecento e dalla fine del Novecento, da un autore nuovissimo e ancora poco noto che raccomando all'attenzione degli italianisti. Jean Robaey è un belga nato nel 1950, che si è trasferito in Italia fin dall'inizio dei suoi studi universitari, e che si è poi dedicato professionalmente alla letteratura francese, di cui è docente all'Università di Ferrara. Autore coltissimo, esperto di letterature classiche e di letterature europee moderne, sempre molto legato alla cultura delle sue Fiandre, Robaey scrive da molti anni un lunghissimo poema, che si intitola *Le sette giornate dell'epica*, di cui ha pubblicato la *Prima giornata* nel 1995 (per dare un'idea, questa *Prima giornata* occupa circa trecento pagine); nel 2000 e nel 2001 sono uscite la *Seconda* e la *Terza giornata*, e la *Quarta* è in corso di stampa. L'idea del titolo, ha scritto lui stesso, deriva da *Le sette giornate del Mondo creato* di Torquato Tasso, ma lo spirito di questa impresa, sempre per sua dichiarazione, ma come appare anche evidente, ha a che fare piuttosto con i *Cantos* di Ezra Pound, o con la nostalgia da moderno sognatore di certe grandi opere di età remote nel tempo e nello spazio, come il *Mahâbhârata* indiano. In questo grande poema in versi liberi, in cui sono anzi accentuate certe caratteristiche della versificazione moderna, come l'assenza della punteggiatura e (dal punto di vista della grafia, cioè dell'impressione visiva per il lettore) l'assenza anche delle maiuscole, intere sezioni alludono a forme metriche tradizionali, riprese con assoluta libertà e senza rima; così nella *Prima giornata* troviamo sezioni in strofe di otto versi che alludono all'ottava e in strofe di tre versi che alludono alla terzina, due dei tre metri fondamentali del poema in Italia (il terzo è l'endecasillabo sciolto), e una sezione dedicata a immagini della Fiandra i cui testi sono sonetti trasportati entro la versificazione libera, come questo su cui desidero attirare l'attenzione:

in questa forma che non amo
 in questa forma che non capisco
 che non fa per me sa di prezioso

e di chiuso senza sviluppo
 in questa forma che non am
 erò mai mi serve da esercizio
 eccomi qua a descriverti
 la visione che ebbi stamattina

l'impressione della nebbia che ancor
 non si levava era bianca e spessa
 copriva i campi fino all'orizzonte

non si vedevano i campi non
 si vedeva altro della sola
 nebbia bianca tutto era chiuso

Come si vede, la forma del sonetto è ripresa dal numero dei versi, che sono 14, e dalla disposizione grafica in due quartine e due terzine, che corrisponde all'immagine del sonetto nella maggior parte della sua storia (la forma più antica era piuttosto divisibile in 8+6, o anche in 8+3+3). Oltre che dalla disposizione grafica, la divisione fra le due quartine è marcata dall'anafora iniziale della seconda quartina, che riprende quasi identico il primo verso della prima; il passaggio dalle quartine alle terzine è marcato da un passaggio tematico, dalla prima parte metapoetica, poesia sulla poesia, più precisamente poesia sulla forma del sonetto, alla seconda descrittiva o se vogliamo idillica, che mette in versi la visione di un paesaggio coperto dalla nebbia; le due terzine sono distinte e insieme collegate dalla ripresa di *i campi*: (la nebbia) «copriva *i campi* fino all'orizzonte», «non si vedevano *i campi*». Un altro segnale di passaggio fra la prima e la seconda parte del sonetto è dato dal ritmo, che nell'ottavo verso si allarga in un endecasillabo classico e quasi cantabile, «la visione che ebbi stamattina», al solo prezzo di una dialefe *che ebbi*, non proprio petrarchesca ma nemmeno eccezionale nella poesia italiana, dopo sette versi in cui il ritmo è come bloccato, quasi prosastico e come un poco affannoso. Questi primi sette sono veri versi liberi che il lettore individua grazie

alla disposizione grafica: il sistema degli a capo funziona cioè come uno spartito, che permette di individuare le unità da eseguire nella lettura (ad alta voce o mentale), che altrimenti non sarebbero ricostruibili con precisione: si veda per esempio la divisione in due versi, fra il quinto e il sesto, della parola *amerò*. Anche se la tmesi, ovvero la divisione di una parola fra due versi, si trova sia pure raramente nella poesia italiana fin dal Duecento (ma nella poesia regolare si individua facilmente grazie alla rima e alla misura regolare del verso), questa figura eseguita in modo così radicale è spia di un tratto caratteristico della versificazione libera, che annulla la misura regolare del verso, ma tende a marcarne la fine, con l'aiuto della disposizione grafica, con figure estreme di collegamento fra i versi, di *enjambement* e di tmesi che mettono in tensione la divisione e al tempo stesso, con questo mezzo, la sottolineano. Entro questa versificazione libera, un'allusione invece alla poesia italiana prenovocentesca è *ancor* alla fine del verso 9. Anche se non rima con nessun verso nel sonetto, questo *ancor* allude in modo quasi parodistico all'uso delle rime tronche in consonante, di parole che potrebbero dare rime piane (*ancora*, in questo caso), che nella poesia italiana va dal Cinquecento all'Ottocento ed è tipico soprattutto dell'ode-canzonetta, da Chiabrera ai poeti del Settecento ai Romantici; questo uso è stato eliminato da Pascoli, e da Pascoli in poi ha un irresistibile sapore di vecchio (qui, credo, voluto).

Implicitamente, con le caratteristiche della sua versificazione, ed esplicitamente, con questa sua prima parte di poesia che parla della forma metrica, questo sonetto di Robaey esemplifica bene un fatto molto più generale, che potremmo dire 'il sonetto come problema'; ovvero il sonetto, forma onnipresente nella poesia italiana persino nel Novecento, si impone anche alla coscienza metrica dei poeti più recenti, ma non può essere trattato come se nulla fosse. 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; anche se ha ragione Natascia Tonelli, nel suo bel libro sul sonetto contemporaneo, quando dice che non è vero che nella poesia più recente «il rapporto con la forma chiusa e tradizionale si presenti inevitabilmente come una dinamica di tipo parodico o pur sempre come un recupero che segna una presa di distanza», o che si tratti, come ha scritto Mengaldo per la poesia degli anni 80 che ha fortemente recuperato numerose forme metriche tradizionali, di un 'recupero archeologico'.

Il sonetto recente, insomma, non è o non è necessariamente gioco o parodia; ma l'esigenza di distorcere la forma nel momento in cui la utilizzano, che i poeti avvertono quando più quando meno (e anche in modi estremi, come documenta lo stesso libro della Tonelli), dimostra il fatto ovvio che il rapporto con la metrica tradizionale è necessariamente 'critico', anche quando manchi un'intenzione metapoetica esplicita, ovvero quando il poeta utilizzi la forma del sonetto senza esplicitamente parlarne. Si veda per esempio un sonetto di Raboni tratto dai *Sonetti di infermità e convalescenza*, da una raccolta di poesie scritte fra il 1989 e il 1993:

L'ordine di non avere
un solo pelo più in basso
del mento fa come un sasso

raccolto al mare o la cera
d'un santo in un buio basso
lividamente a giacere
sotto vetro fra preghiere
il corpo che a passo a passo

liberato sul più bello
dall'odiosa sincronia
di percezione ed evento

per l'interporsi del lento
flap della preanestesia
va spensierato al macello.

La forma è quella di un 'sonetto minore', cioè di versi minori dell'endecasillabo, che ha avuto una fortuna limitata nella tradizione italiana, e un momento di particolare vitalità nel Settecento (cfr. Zucco 2001), col nome di 'sonetto anacreontico' (*anacreontiche* si dicevano le forme 'leggere' dell'ode-canzonetta). Questo in particolare riprende la forma del sonetto di ottonari, con rime regolari, a parte un'assonanza di *era* con *ere* al v. 4, e uno schema insolito nelle quartine, ABBA BAAB. Ma se ci si riferisce alla metrica tradizionale, solo tre sono ottonari regolari, con l'accento sulla terza sillaba che nella tradizione italiana è già frequentissimo nella poesia più antica e poi sostanzialmente obbligatorio, cioè i versi 7, 9 e 10; gli altri sono versi di otto sillabe con accento libero, che per un orecchio allenato alla versificazione italiana tradizionale sono difficilmente percepibili come ottonari, a meno di soffermarsi a contare le sillabe. Sulla forma del sonetto minore, Raboni ha perciò innestato un vistoso effetto di versificazione libera, facendone un uso critico, anche se in nessun punto di questa poesia allude esplicitamente alla forma.

Andando più decisamente indietro nel tempo, l'esperienza centrale del sonetto del Novecento è quella di Caproni, nei

sonetti del *Passaggio di Enea* dei primi anni del dopoguerra. Per esempio questo:

Nella profondità notturna il corno
 d'America, dal buio locomotore
 sperduto cosa fruga – chi nel cuore
 sveglia l'innominabile ritorno
 a una paura che conquide? A un sonno
 plumbeo più che i millenni, immenso muore
 nel deserto di brina un passo – l'ore
 ha aggredito quel raglio mentre intorno
 cresce il sospiro dell'uomo. E tu ancora
 chiuso nella tua stanza, inventa l'erba
 facile delle parole – fai un'acerba
 serra di delicato inganno, all'ora
 che opprimendoti viva a un tratto serba
 per te il lamento che il petto ti esplora.

Qui i versi sono tutti endecasillabi, con una sola irregolarità al verso 11, che ha una sillaba in più (tra la quarta *facile delle* e quella che dovrebbe essere la sesta e invece è settima, la tonica di *parole*), ma anche un preziosismo che rinvia a una tradizione antica, *buio* al secondo verso contato come una sillaba sola, imitando un uso saltuario nel Duecento che ricompare di tanto in tanto nella tradizione poetica italiana. Le quartine hanno lo schema di rime più tradizionale, ABBA ABBA, con una sola assonanza (*sonno* al verso 5, in una serie di rime in *orno*), le terzine uno schema non comune, ma catalogabile fra quelli possibili, CDDCDC. Ma, riprendendo la forma del sonetto in modo apparentemente quasi regolare, Caproni la compatta eliminando tutte le pause tra le partizioni tradizionali, quartine e terzine, e anche tra i versi, con una serie di *enjambements* con i quali il discorso cade per così dire senza arrestarsi da un verso all'altro. Di per sé la cancellazione delle pause interne, o di molte pause interne, è una soluzione già sperimentata nella storia: sono famosi, perché ne discutevano già i contemporanei, i sonetti del

Della Casa (1503-1556), e Ugo Foscolo (1778-1827) ne diede un esempio illustre nel sonetto *A Zacinto*; ma Caproni porta questa soluzione all'estremo, con un'intera serie di sonetti che si possono dire, volendo usare una formula, 'scritti tutti d'un fiato' (è anche un fatto di intonazione, di 'tono', di concitazione, al di là del semplice fatto che ci sono molti *enjambements*); così il suo uso del sonetto, che negli anni 40 e 50 è molto meno 'normale' che alla fine del Novecento, si personalizza in una forma che è il sonetto ed è al tempo stesso qualcosa di nuovo anche dal punto di vista della struttura metrica.

Se poi si vuole un esempio di cosa vuol dire, al contrario, usare il sonetto in modo non critico, un sonetto che non è un problema ma una forma della grammatica poetica, basti leggerne uno di Gozzano, all'inizio del secolo (*La via del rifugio* è del 1907):

Sui gradini consunti, come un povero
mendicante mi seggo, umilicorde:
o Casa, perché sbarrì con le corde
di glicine la porta del ricovero?

La clausura dei tralci mi rimorde
l'anima come un gesto di rimprovero:
da quanto tempo non dischiudo il rovero
di quei battenti sulle stanze sorde!

Sorde e fredde e buie... Un odor triste
è nell'umile casa centenaria
di cotogna, di muffa, di campestre...

Dalle panciute grate secentiste
il cemento si sgretola se all'aria
rinnovatrice schiudo le finestre.

Dove l'unico tratto che non troverebbe posto nella grammatica tradizionale del sonetto è, a rigore, l'uso di una rima sdrucchiola

(*povero* ecc.) in mezzo a rime piane; ma la costruzione della forma è direi quasi diligente, scolastica, scandita con precisione per terzine e quartine più che in tanti sonetti di poeti più arditi della tradizione precedente (il che non vuol dire che non sia un bel sonetto, e una poesia ricca di fascino).

Il libro già citato della Tonelli sul sonetto contemporaneo documenta nella poesia degli ultimi decenni tutte le possibili realizzazioni di una molteplicità di forme; sonetti in versi diversi dall'endecasillabo e di struttura interna liberissima, per esempio i *49 sonetti* dell'*Ipocalisse* di Nanni Balestrini, in versi brevi per lo più di due sole parole, o i *Trenta sonetti* di Pier Carlo Ponzini, in versi lunghissimi con partizioni interne marcate da barre semplici o doppie; e anche testi che alludono alla forma del sonetto ma ne sono lontani, come la *Lettera in forma di sonetto* di Annelisa Alleva, «costituita da quindici lasse numerate, ma spesso fra loro collegate sintatticamente, formate da versi non riconducibili a misure canoniche o ad un ritmo dominante e fra loro non rimati né assonanzati»; le lasse sono di 14 versi, ma anche di 12 o di 13. Si può dunque attribuire il nome di *sonetto* a composizioni di struttura molto varia, anche se considerando la normalità dei casi, nota più volte la Tonelli, il numero di 14 versi è il dato strutturale fondamentale perché composizioni della forma più diversa possano presentarsi come sonetti. Esistono dunque da un lato una *identità* del sonetto, i caratteri essenziali che consentono di identificare un testo come un sonetto, o di paragonarlo a un sonetto, e dall'altro un più o meno accentuato *polimorfismo*, una pluralità di forme che, nonostante le loro differenze, possono essere ricondotte al sonetto.

L'identità del sonetto sembra risiedere principalmente nel numero dei 14 endecasillabi; ma se è vero che questo è un tratto originario, è anche vero che il polimorfismo del sonetto non è cosa del solo Novecento, e non risparmia nemmeno il numero dei versi. Andando a ritroso nel tempo, troviamo per esempio nel Cinquecento un lettore di poesia che si mostra (o si finge?) sorpreso di trovar chiamato *sonetto* qualcosa che a lui un sonetto non pare, come può avvenire a chi di noi stia fermo

ai manuali di fronte a certe forme novecentesche. Si tratta di Pietro Bembo, che nelle *Prose della volgar lingua*, dove parla del sonetto (non per darne una descrizione strutturale, ma per dire che nel sonetto alcuni tratti strutturali sono fissi, come il numero dei versi e il numero di due rime nella prima parte, altri variabili, come l'ordine delle rime e il numero delle stesse, due o tre, nella seconda parte), annota che Dante nella *Vita Nuova* chiama *sonetto* una canzone (*Prose della volgar lingua*, II, XI). Con questo Bembo allude ad uno di due testi della *Vita Nuova*, *O voi che per la via d'Amor passate* (nel cap. VII) e *Morte villana, di pietà nemica* (nel cap. VIII), entrambi introdotti come *sonetti* dalla prosa dantesca, ed entrambi 'sonetti doppi', cioè sonetti che, rispetto allo schema consueto di 14 endecasillabi articolati in due parti di 8 e di 3+3 versi, hanno in più un settenario in rima col verso precedente dopo i versi dispari della prima parte e dopo il secondo verso delle terzine della seconda parte (schema di *O voi* AaBAaBAaBAaB CDdC DCcD; schema di *Morte villana* AaBBbAAaBBbA CDdC CDdC). Questa forma è una riduzione del sonetto rinterzato di Guittone, che ha due settenari in più (rispettivamente dopo il primo verso delle due terzine), ed è precisamente quella trattata col nome di sonetto doppio da Antonio da Tempo. Il trattato di quest'ultimo, scritto nel 1332, era stato edito nel 1509 a Venezia. Non credo che, come deduce Dionisotti nel commento, Bembo ignorasse questa edizione e più in generale il testo di Antonio da Tempo; credo piuttosto che abbia ragione Capovilla, secondo cui Bembo tace volutamente, perché (sintetizzo in due parole) ritiene il vecchio trattato superato e da rimuovere (Capovilla 1986, pp. 142-46).

Il fatto è che al tempo di Bembo il sonetto doppio o rinterzato, al modo di Dante o al modo di Guittone, non si usava più. Questo non vuol dire che non si potessero considerare sonetti dei testi di più di 14 versi; era infatti corrente e si chiamava *sonetto* il sonetto caudato, quello con la coda di tre versi, un settenario rimato con l'ultimo verso della seconda terzina e due endecasillabi a rima baciata, eventualmente con più code fatte allo stesso modo. Si vedano per esempio del Berni il *Sonetto*

contra la moglie, con una coda (ABBA ABBA CDC CDC cEE); con due code il *Sonetto contra la primiera* (ABBA ABBA CDC DCD dEE eFF); con tre code il *Sonetto sopra la barba di Domenico D'Ancona* (ABBA ABBA CDE CED dEE eFF fGG); con otto code il *Sonetto sopra la mula dell'Alcionio* (ABBA ABBA CDC DCD dEE eFF fGG gHH hII iLL IMM mNN); tutti intitolati 'sonetti' come quelli di 14 versi senza coda.

Ma certo il polimorfismo del sonetto cinquecentesco è niente rispetto a quello del Duecento e del Trecento. Basti per questo rinviare alla *Morfologia* del Biadene, sempre fondamentale anche se si basa, per ovvie ragioni di data (1888), su edizioni oggi in buona parte superate, e anche se è insostenibile la sua idea che il sonetto derivi dal montaggio di due strambotti; o anche rinviare ad Antonio dal Tempo, il cui trattato registra tutte le possibili variazioni sul tema, rispecchiando per la verità, come è stato detto (da Gorni, p. 74), più che l'uso medio, un gusto accentuato per la sperimentazione di forme metriche eccentriche.

E c'è anche, nel Duecento, un autore che fa ciò di cui Bembo accusa Dante, chiama cioè *sonetto* una canzone, e questa volta per davvero; l'autore è Guglielmo Beroardi, la canzone *Gravosa dimoranza* (ed. Catenazzi, pp. 85-87):

Dunqua *sonetto* fino,
cantando in tuo latino - va' in Florenza;
a chi m'ave 'n dimino
di' ch'eo tuttora 'nchino - sua valenza.

Non si può seriamente accusare il Beroardi di non sapere che quello che ha scritto è una canzone; ma qui *sonetto* vuol dire davvero 'canzone', non come nome della precisa forma metrica che così si chiama, ma nel senso in cui genericamente anche noi oggi chiamiamo 'canzone' un testo che si canta considerato insieme con la sua musica, né il solo testo né la sola melodia, ma l'insieme delle due cose. È questo uno dei sensi della parola *cantio* nel *De vulgari eloquentia*, dove Dante dice che i musicisti chiamano i loro prodotti canzoni solo se sono uniti con un testo,

mentre si chiamano canzoni i testi scritti per essere musicati, anche quando si leggono privi della musica (II VIII 5).

Stiamo entrando con questo in un dibattito dai molti aspetti, che attraversa gli studi più importanti degli ultimi anni, sul sonetto delle origini (cioè: quali sono i suoi caratteri essenziali) e sulle origini del sonetto (cioè: come è nata questa forma tipicamente italiana destinata a così grande fortuna). Uno dei pochi punti su cui c'è concordia è appunto che il primo significato della parola *sonetto* è musicale, dal provenzale *sonet* diminutivo di *so* che significa 'suono, melodia', dunque 'musicchetta', o anche 'canzoncina'. E c'è accordo sostanziale sul fatto che questo è il significato di *sonetto* ('canzoncina', o 'canzone' nel senso di un testo con melodia, o meno probabilmente solo una melodia) nell'unico caso in cui la parola compare in uno dei testi della Scuola siciliana, cioè nella celebre canzone di Rinaldo d'Aquino, *Giammai non mi conforto* (ed. Avalle, *CLPIO*, V032):

Però ti priego, Dolcietto,
che ssai la pena mia,
che me ne face un *sonetto*
e mandilo in Soria.
Ch'io nom posso abentare
notte né dia:
in terra d'oltremare
istà la vita mia!

Dietro questo accordo c'è l'idea che il sonetto, inteso come la forma metrica che tutti conosciamo, non fosse una forma per musica. Com'è noto, a partire da un saggio di Aurelio Roncaglia del 1978 che si intitola per l'appunto *Sul «divorzio fra musica e poesia» nel Duecento italiano*, ha prevalso in questi ultimi tempi l'idea che la poesia della Scuola siciliana non fosse musicata, diversamente dalla poesia provenzale da cui deriva, e che anzi il carattere non musicale della poesia dei Siciliani sia alla base di una sua caratteristica, cioè l'accentuata elaborazione della stanza della canzone, più complessa di quella provenzale.

Questo punto appare oggi meno pacificamente accettabile, ed è in corso un ripensamento da parte di vari studiosi; citerò un saggio di Francesco Carapezza del 1999 sulla canzonetta dei Siciliani come genere musicale, e il mio contributo al Convegno di Lecce del 1998, edito nel 1999, dove avanzo l'ipotesi che anche il sonetto in origine potesse essere musicato.

La parola *sonetto*, come ha notato la Montagnani, designa la forma del sonetto per la prima volta in una lettera di Guittone (la XXVI dell'edizione Margueron) a *Iacomo d'Architano*, dove si riferisce al testo poetico che viene trasmesso al destinatario in calce alla stessa lettera: «E sovra d'este parole intendete el sonetto di sotto posto, acciò che vi guardiate, ché v'apertene» (cioè 'quanto a ciò considerate il sonetto che segue in calce, che riguarda questo argomento, perché stiate in guardia quanto a questo'; si tratta di un'esortazione ad amare e onorare Dio rivolta ai grandi signori). Ma questo testo è già un sonetto di tipo particolare, espressione del vivace polimorfismo duecentesco, cioè un sonetto con la fronte normale di quattro distici ABABABAB, ma la sirma rinterzata al modo guittoniano CcDdE CcDdE (su base CDE CDE). Dunque il polimorfismo del sonetto compare insieme col nome, non appena questo designa ciò che anche noi, come tutta la tradizione un poco meno antica, usiamo designare con esso. È un fatto però che i 39 sonetti attribuibili alla Scuola siciliana secondo il *Repertorio* di Antonelli sono tutti di 14 endecasillabi, tutti divisibili in due parti 8+6, tutti con fronte di quattro distici ABABABAB; 13 hanno la sirma CDCDCD (uno con rima interna fra il primo verso della sirma e l'ultimo della fronte, uno con rime interne); 20 hanno la sirma CDECDE (uno con rima interna fra il primo verso della sirma e l'ultimo della fronte, due con rime interne); 5 hanno le terzine sempre con rime replicate, ma con la ripresa nella sirma di una rima della fronte (il modulo, cioè lo schema della sirma considerato come se fosse da sola, è sempre ABCABC, come nel caso di CDECDE); uno infine (il celebre *Eo viso - e son diviso - da lo viso* di Giacomo da Lentini) continua nella sirma le rime della fronte con lo schema ABABABAB AAB

ABB. E questo di 14 endecasillabi, con possibilità di ulteriori schemi di rime delle terzine, resta il tipo base del sonetto nella tradizione italiana, con la sola ma importante variazione per la quale a partire dallo Stil nuovo lo schema normale delle rime della fronte è ABBAABBA, che tende alla divisione in due quartine ABBA ABBA. Questa, con queste limitate variazioni, è la forma originaria, ed è a proposito di questa forma che ci si può domandare quali ne siano le origini o le ragioni strutturali; come ha scritto Furio Brugnolo, in termini radicali, nella sua sintesi sulla Scuola siciliana del 1995, la migliore disponibile a tutt'oggi (p. 322):

Essenziale non è lo schema, il fatto che la fronte sia sempre (nei Siciliani) a rime alternate (ABABABAB), mentre la sirima può scegliere fra due formule, CDECDE e CDCDCD; e nemmeno che tra fronte e sirima vi sia sempre la ripetizione obbligatoria di almeno una parola tematica (aspetto che sottolinea le implicazioni retoriche dell'invenzione del sonetto). Essenziale è il fatto che i versi siano sempre e soltanto quattordici, e sempre e soltanto endecasillabi, e sempre divisi in un gruppo di 8 e in un gruppo di 6, con una bipartizione che ha importanti effetti anche a livello di strutturazione del discorso. Essenziale è l'opposizione – da nessuno messa in dubbio – fra principio binario (o quaternario), nell'ottava, e ternario nella sestina. E così via, con riflessi evidenti anche sull'originaria presentazione grafica di questo tipo di testo, radicalmente diversa da quella della canzone.

(Quanto alla presentazione grafica del sonetto nei canzonieri antichi, bisogna però notare, a mio parere, che questi sono della fine del Duecento, mentre il sonetto si forma prima della metà del secolo, e appartengono all'ambiente toscano, mentre il sonetto si forma nella cerchia dei poeti che ruotano intorno alla corte sveva di Federico II, poi di Manfredi; perciò questo dato non mi sembra così significativo come si tende a dire negli studi recenti).

Nella lunga discussione sul problema, meritano a mio parere una certa attenzione alcuni aspetti che si possono dire 'ideologici'.

Consideriamo sotto questo punto di vista la discussione di Biadene. Secondo lui (pp. 8-11) la forma del sonetto risale allo strambotto, cioè all'ottava siciliana o *canzuna* di quattro distici ABABABAB, combinato con una seconda parte che uno strambotto vero e proprio non è, ma ne deriva: il secondo strambotto si sarebbe ridotto a tre distici su nuove rime CDCDCD e diviso da subito in due terzine per le stesse ragioni di armonia e proporzione interna per cui la prima parte si sarebbe, per la verità più tardi, divisa in due quartine (l'idea che il sonetto derivasse dallo strambotto era già stata proposta da Nicolò Tommaseo, *Dei canti popolari e dello studio critico sui canti popolari di Giovanni Pitré*, «Nuove effemeridi siciliane» 1, 1869, p. 26, cit. da Avalle 1990, p. 501). Questa teoria è stata ripresa da Wilkins, ma non regge, non solo perché questo gioco combinatorio è poco convincente, ma perché tutte le attestazioni dello strambotto sono di molto posteriori all'epoca dei primi sonetti (Wilkins deduceva a ritroso che lo strambotto deve essere esistito prima del sonetto, visto che il sonetto ne deriva, ma questo non è buon metodo filologico). Interessa però notare che Biadene bolla come «un'opinione, la quale si manifesta di per sé inverosimile» (p. 10) quella che il sonetto sia «una creazione individuale»; secondo lui la seconda parte del sonetto è uno strambotto, anche se gli strambotti non sono di sei versi, perché solo nello strambotto è originaria la disposizione delle rime CDCDCD che sempre secondo lui è quella originaria del sonetto (ma per la verità il tipo CDECDE è altrettanto antico). Il concetto di 'origine del sonetto' di Biadene prescinde dunque da un atto creativo individuale, anzi lo esclude, con il semplice argomento che ciò è inverosimile; e ciò rimanda ad un'idea di fondo, romantica e positivista, secondo la quale le forme metriche sono un patrimonio che si tramanda da una generazione all'altra, modificandosi ovviamente, e anche con innovazioni individuali, ma senza che nulla sia mai creato dal nulla. Si può dare una versione meno ideologica di questa idea riferita all'origine del sonetto: qualcuno avrà bene scritto il primo, ovvero inevitabilmente un sonetto (conservato o perduto) sarà stato scritto prima di tutti gli altri; ma chi l'ha scritto non

ha fatto che adottare delle forme già esistenti, apportandovi quel poco o molto di variazioni individuali che ogni autore introduce nella propria poesia, non progettando una nuova forma di cui quel primo testo fosse il primo esemplare.

Anche l'ottava si faceva un tempo risalire allo strambotto, ma nel 1964 Dionisotti ha dimostrato che questa teoria non ha fondamento storico, perché lo strambotto è documentato molto più tardi dell'ottava. Come effetto di questa dimostrazione, anche l'idea della derivazione del sonetto dallo strambotto è stata abbandonata, e da allora la teoria dominante è quella secondo cui il sonetto 'deriva' dalla stanza della canzone o meglio è esso stesso una stanza di canzone isolata, precisamente una stanza con questo particolare schema usata al modo delle *coblas esparsas* provenzali. Non è in realtà un'idea nuova. Il rapporto fra sonetto e stanza si coglie già nel rifacimento in volgare della *Summa* di Antonio da Tempo da parte di Gidino da Sommacampagna (come fa notare Montagnani, pp. 23-4) e nel Cinquecento è affermato chiaramente da Trissino e ancor più esplicitamente dal Minturno (Montagnani, pp. 26-9); attualmente che il sonetto sia una stanza è affermato con maggiore o minore sicurezza da tutti i manuali correnti (incluso il mio). Si può dunque almeno dire che, a differenza della teoria del sonetto-strambotto, quella che chiama in causa la stanza della canzone non è figlia della ricerca romantica e positivista delle origini; ma anch'essa può essere concepita allo stesso modo. La canzone in lingua romanza, in effetti, non è il frutto di un progetto ad essa rivolto (non è quella che Biadene avrebbe detto «una creazione individuale»), ma nasce dall'adozione di forme della poesia mediolatina da parte dei primi trovatori provenzali, e si trasmette con le sue caratteristiche, modificandosi secondo gli usi dei poeti e delle scuole, ad ogni passaggio da una lingua all'altra (è inessenziale, sotto questo punto di vista, quali altri modelli siano stati presenti all'inizio oltre quello mediolatino, o quali avessero già agito su quello mediolatino, che a sua volta ha una sua storia). A sua volta l'uso di una stanza isolata è già documentato in provenzale, anzi, come ha dimostrato Antonelli nel suo studio sull'*Invenzione del*

sonetto, ha acquistato una sua importanza e una sua collocazione nel sistema dei generi proprio in quei settori della poesia provenzale cui maggiormente è rivolta l'attenzione dei Siciliani.

Insieme con la teoria che il sonetto sia una stanza di canzone o ne derivi, si è nel frattempo affermata anche l'idea che il sonetto sia non un «metro di tradizione, un metro cioè costituitosi per gradi in un decorso storico di una certa durata», ma un «metro d'invenzione», cioè frutto di quella «creazione individuale» che a un Biadene pareva di per sé assurda. Sono parole di Marco Santagata in *Dal sonetto al canzoniere*, del 1979 (cito dalla seconda ed., 1989, identica in questa parte); l'autore osservava che tutti 'oggi' (cioè allora) concordavano sulla seconda ipotesi, considerando 'inventore' Giacomo da Lentini. E infatti non a caso il saggio di Antonelli (1989), che più di tutti ha cercato di verificare l'ipotesi del sonetto-stanza nel confronto con la tradizione provenzale della canzone e della *cobla esparsa*, si intitola *L'«invenzione» del sonetto* (sia pure con prudenti virgolette), riecheggiando non a caso il saggio di Roncaglia del 1981 su *L'invenzione della sestina* (senza virgolette).

'Invenzione' presuppone un 'inventore', e infatti dietro i saggi di Roncaglia e di Antonelli ci sono due nomi e cognomi, Arnaut Daniel e Giacomo da Lentini. Per questo modo di vedere la cosa, si può passare per confronto alla discussione che è stata a lungo accesa e non si può dire conclusa intorno all'ottava rima, che secondo alcuni è 'invenzione' di un inventore che si chiama Giovanni Boccaccio (Dionisotti, Roncaglia, Gorni), secondo altri ha le sue 'origini', ovvero si è formata attraverso un processo più complesso e sostanzialmente collettivo, nell'area della poesia laudistica e dei cantari (Balduino); e si può pensare all'inventore degli inventori, la cui attività demiurgica non è messa in dubbio da nessuno, a differenza di quella di Boccaccio, il Dante della terza rima. A questa infatti, come in altri casi in cui si parla di invenzioni e inventori, si cercano piuttosto dei 'precedenti', come, nel caso, il serventese, che ha 'origini', o il sonetto, che ha o avrebbe un inventore. Si può osservare di passaggio che questo tipo di discorso riguarda 'forme metriche',

cioè strutture fondate sulla combinazione di versi e sui rapporti fra loro, in particolare mediante la rima. Se invece si parla di tipi di verso, si può ricordare che gli antichi, tradizionalmente, nominavano alcuni versi – greci o latini di origine greca – dal nome di un loro ‘inventore’: l’alcaico da Alceo, il saffico da Saffo, l’alcmanio da Alcmane e così via; ma se si passa alla tradizione romanza, il discorso sembra essersi posto sistematicamente in termini di ‘origini’. ‘Inventori’ di versi al lavoro si considerano invece gli sperimentatori delle varie forme della metrica cosiddetta ‘barbara’, forse anche qualche poeta moderno nell’ambito della metrica libera, ma in questo campo il concetto di ‘invenzione’ sembra portare con sé una certa connotazione di artificialità.

In assenza di riscontri documentari che per tutti i casi citati mancano (forse non per caso), sostenere che un metro sia ‘di tradizione’ o ‘d’invenzione’ è sostanzialmente, se non un atto di fede, una presupposizione ideologica. Ma poiché il caso della sestina ha degli elementi in comune con quello del sonetto (anche la sestina è una ‘forma fissa’, anzi molto più del sonetto, perché le variazioni storicamente note sono molto più marginali ed episodiche), si può almeno dire (come ho già scritto in *Anticomoderno*) che Arnaut Daniel non l’ha affatto inventata, cioè precisamente non ha inventato la sestina come forma metrica. Arnaut ha composto *una* canzone che corrisponde a tutte le regole del suo genere metrico, dotandola individualmente di una serie di caratteristiche consentite dal sistema, ma che la rendono diversa da tutte le altre scritte prima; lui stesso non ne ha scritte altre, non l’ha quindi considerata una forma ripetibile, uno schema da riempire quante volte si vuole di nuovi contenuti, come sono le ‘forme fisse’. Nella storia della poesia provenzale questa forma è poi ripetuta due volte, ma nello stesso modo in cui ciò avviene per molte canzoni, cioè in sirventesi costruiti per imitazione di struttura di una canzone preesistente, di cui si riutilizza la melodia. Dante a sua volta ha imitato la canzone di Arnaut una volta sola, per giunta modificandola, con la sostituzione dell’ottonario del primo verso di ogni stanza con un endecasillabo; e volendo sperimentare in proprio un sistema

di parole-rima ruotate di stanza in stanza, ha scritto *novum aliquid atque intentatum, Amor, tu vedi ben che questa donna*, cui non si è legato stabilmente un nome (come l'improprio 'sestina doppia', o il più appropriato 'canzone ciclica') perché le imitazioni sono rimaste circoscritte a qualche episodio (si ricorderà Cino Rinuccini, e il commento di Giovanna Balbi alle sue canzoni). Petrarca, quanto allo schema, non ha fatto che riutilizzare il modello dantesco, ma, lui sì, ripetendolo numerose volte, ne ha fatto una 'forma fissa' ripetibile a piacere e l'ha imposta con il suo esempio alla tradizione successiva. Niente dimostra, ma niente nemmeno impedisce che lo stesso sia avvenuto per il sonetto: può essere che il primo sonetto sia stato pensato come una 'forma fissa', ma può anche essere che sia stato scritto semplicemente applicando ad un testo particolare le possibilità costruttive offerte dal sistema, e che per qualche ragione questo testo sia poi divenuto un modello riutilizzabile e ripetibile, forse già per il suo primo autore, forse per altri.

All'idea che il sonetto sia in sostanza una stanza di canzone sono state mosse alcune obiezioni; le due principali sono riunite insieme da Avalor nel saggio del 1990. La prima consiste nell'osservazione che non si conoscono canzoni le cui stanze siano fatte come il sonetto; la seconda che questa teoria non spiega perché Dante nel *De vulgari eloquentia* assegni la canzone allo stile elevato e il sonetto allo stile medio-basso. Ma se vale la corrispondenza fra sonetto e *cobla esparsa*, quest'ultima è già in provenzale un genere di rango inferiore rispetto alla canzone; il problema è semmai che nella pratica di Dante e dei poeti a lui più vicini il sonetto ha un impiego per il quale è difficile parlare di stile medio-basso, e ciò continua a fare difficoltà quale che sia l'origine del sonetto. E che il sonetto, per Dante, sia cosa diversa dalla canzone discende dal fatto che per lui la canzone è per definizione una forma pluristrofica: «una struttura (*coniugatio*) in stile tragico (cioè in stile elevato) di stanze uguali senza ritornello su un tema unitario» («equalium stantiarum sine responsorio ad unam sententiam tragica coniugatio», II VIII 8).

Avalle deduce dalle sue obiezioni che bisogna superare il concetto di ‘derivazione’ (p. 502):

A questo punto sorge la domanda se la questione delle origini debba rimanere ancorata alla dimensione diacronica del problema, alla teoria, insomma, della derivazione, e non sia, invece, necessario tentare l’altra strada della creazione *ex nihilo*, e cercarne altrove il modello originario. Tale possibilità ci viene suggerita da un paio di interrogativi quanto meno inquietanti:

per quali ragioni il sonetto *simplex* l’ha sempre spuntata nei confronti delle altre sottospecie, quelle, tanto per intenderci, elencate da Antonio da Tempo?

E ancora:

anche se l’ipotesi della derivazione del sonetto dalla stanza della canzone fosse quella corretta, e indipendentemente dal fatto che non si danno stanze della canzone strutturate nel medesimo modo del sonetto, perché è stata scelta la soluzione ferma e intangibile

$$4 \cdot 2 + 3 \cdot 2$$

e non un’altra?

(Fra parentesi, va ripetuto però che $4 \cdot 2 + 3 \cdot 2$ è un’evoluzione rispetto alla forma più antica, che è $8 + 3 \cdot 2$ se non $8 + 6$). Avalle svolge poi una lunga discussione intorno al significato del 4 (il quadrato) e del 3 (il triangolo) nella cultura matematica, numerologica, alchimistica, riprendendo alcune idee di un articolo di Pötters del 1983 e anticipando l’impostazione del libro dello stesso sulla *Nascita del sonetto* (1998).

Alla teoria esposta da quest’ultimo, come risposta all’interrogativo su quali caratteristiche abbiano fatto del sonetto, da subito, una forma fissa e di così grande successo, ha dato recentemente molto credito uno dei migliori esperti di poesia antica, Furio Brugnolo, che ha presentato il libro in anteprima al convegno di Lecce del 1998 e ne ha scritto la prefazione.

L’argomentazione di Pötters si fonda sui ‘numeri’ del sonetto. Alcuni di questi si ricavano direttamente, cioè il 14, numero dei

versi, e l'11, numero delle sillabe per verso (pleonasticamente – e comicamente – l'autore dispone in una griglia versi e sillabe di un sonetto di Giacomo da Lentini e di uno di Borges, per contarli, e sciorina citazioni di Antonio da Tempo, Pieraccio Tedaldi e Antonio Pucci per dimostrare che il sonetto secondo loro è fatto di 14 endecasillabi: infatti lo dicono); ne consegue che il totale delle sillabe è 154. Inoltre, dalla trattatistica antica e dall'analisi dei diversi tipi di disposizione grafica nei manoscritti (l'una e l'altra fonte, si noti però, sensibilmente più tarde del periodo dell'*invenzione*), si ricava che la struttura fondamentale è di $4 \text{ copulae} + 2 \text{ voltae}$, ovvero $4 \cdot 22 + 2 \cdot 33$ sillabe; in particolare la disposizione in colonna ci dà una struttura $14 \cdot 11$, quella con due versi per riga (comune al Vaticano Latino 3793 e a Petrarca) ci dà $7 \cdot 22$, quella con due versi per riga nella prima parte e con le terzine ognuna su un rigo e mezzo conferma la divisione, descritta anche dalla trattatistica, in due parti fondamentali il cui rapporto è $8 : 6$ ovvero $4 : 3$ ovvero (moltiplicando 8 e 6 per le sillabe di ogni verso) $88 : 66$.

I numeri 14 e 11, 7 e 22 e il rapporto $4 : 3$, viene dimostrato con ampie citazioni, sono fondamentali nelle fonti matematiche del tempo per il calcolo del cerchio e delle figure circolari, e in particolare nel calcolo delle parti della *figura magistralis* (cerchio, quadrato circoscritto e quadrato inscritto) e dei rapporti fra queste parti. Ne conseguono due figure fondamentali:

a) il *cerchio del sonetto*. Il rettangolo del sonetto ($11 \cdot 14$) è identico alla figura rettangolare data dal diametro di un cerchio di misura 14 e dal quadrante rettificato dello stesso cerchio, di misura 11. La combinazione di 7 e 22 si verifica nella disposizione grafica su 7 righe: cerchio di raggio 7 e mezza circonferenza 22 (soluzione di Petrarca). Se si parte da una *figura magistralis* che abbia come area del quadrato inscritto 154 (area del rettangolo del sonetto), le misure 88 ($4 \cdot 22$) e 66 ($2 \cdot 33$ oppure $3 \cdot 22$) sono rispettivamente l'area dei quattro settori compresi fra il cerchio e il quadrato inscritto (88), e l'area dei 4 settori compresi fra il cerchio e il quadrato circoscritto (66). «Concludiamo: la strutturazione interna del sonetto – quella sua enigmatica bipartizione asimmetrica che da sempre ha affascinato i poeti e messo in crisi i filologi – è descrivibile e illustrabile con i parametri contenuti nella nostra teoria del sonetto» (p. 93).

b) Il *rettangolo del sonetto*. Dato il rettangolo di lati 11 e 14, l'autore si concentra sulle proprietà della diagonale (17,8045...)

che lo divide in due triangoli rettangoli, detta (p. 124) «linea diagonale che collega la prima con la 154^a sillaba del sonetto» (questo dato è il più astratto dal testo fra tutti quelli considerati); «...le misure del triangolo del sonetto si possono combinare in modo tale da dar sempre approssimazioni per eccesso o per difetto della *parte aurea dell'unità*» (p. 106). In effetti il cateto 11 è sezione aurea dell'ipotenusa (medio proporzionale fra l'ipotenusa e l'ipotenusa – 11); di conseguenza il rettangolo che ha come lati il cateto 11 e l'ipotenusa è aureo (un lato è sezione aurea dell'altro). Inoltre l'area del cerchio inscritto nel quadrato costruito sul cateto 14 (circa 154) è medio proporzionale fra il cerchio inscritto nel quadrato costruito sul cateto 11 (circa 95) e il cerchio inscritto nel quadrato costruito sull'ipotenusa (circa 249).

Segue (da p. 126) una descrizione della presenza del rapporto aureo in oggetti naturali e in oggetti d'arte, «...cospicua serie di esempi e di argomenti su cui impostare una ragionevole discussione sugli aspetti matematici della struttura del sonetto» (p. 125). E ancora a p. 153: «...nel sonetto, interpretato come rettangolo dai lati 11 e 14, abbiamo riconosciuto una figura geometrica che contiene un coefficiente di proporzionalità fondamentale. La relazione esistente tra gli elementi metrici basilari del sonetto è infatti identificabile con lo stesso rapporto che dà origine all'effetto di armonia in molti oggetti naturali e in numerosi oggetti artistici, e che è descritto in vari trattati filosofico-scientifici dai pitagorici fino ai moderni teorici della geometria dei frattali: il rapporto aureo».

Si conclude (p. 168) che «Il sonetto è geometria in forma metrica o, più precisamente, trasposizione poetica di due valori numerici fondamentali nelle scienze del Medioevo: 14 e 11».

Al termine della sua presentazione al convegno di Lecce, Brugnolo mostra di aspettarsi, soprattutto dagli italiani, un dissenso apodittico, diciamo una semplice scrollata di testa, e propone qualche regola per chi invece volesse opporre a Pötters una controdimostrazione (pp. 105-6; numero i punti in parentesi quadra):

Saranno certamente pochi, soprattutto in Italia, coloro che sceglieranno di motivare il loro eventuale dissenso nell'unico modo scientificamente equo e accettabile: quello di una controdimos-

strazione altrettanto fondata e documentata. La dimostrazione, per esempio, di qualcosa del genere: [1] che tra la sfera delle scienze matematiche (e geometriche) e quella della letteratura non si danno nel Medioevo – e in particolare nella Scuola siciliana – comunicazioni e interferenze, sono compartimenti stagni; oppure: [2] che i valori 11, 14, 154 ecc. sono solo alcuni tra i molti che i matematici dell'epoca utilizzavano per il calcolo del cerchio e delle operazioni connesse; oppure: [3] che quei valori ricorrono, come misure basilari, anche in altre forme metriche dell'epoca o successive (cessando dunque di essere peculiari del sonetto); oppure: [4] che la “fissità” e la predefinizione delle misure del sonetto, che io continuo a considerare il fatto centrale (e quello già da solo basterebbe a giustificare un approccio matematico e numerologico), è invece qualcosa di accessorio o non pertinente, e comunque trascurabile rispetto, per esempio, allo schema delle rime; oppure: [5] che esistono antecedenti o antecedenti della forma-sonetto assai più probanti di quelli finora proposti; e così via.

Ora, [1] che nell'ambiente della corte di Federico II ci fosse chi conosceva bene la matematica e la geometria e che avesse a che fare coi letterati e coi poeti è cosa sulla quale si può consentire facilmente, e che [2] per il calcolo del cerchio e delle operazioni connesse si utilizzassero in particolare i valori 11, 14, 154 ecc. sembra emergere chiaramente dalla documentazione allegata. Che poi [3] tali valori ricorrono come misure basilari solo nel sonetto è ovvio per principio: solo il sonetto è fatto di 14 versi di 11 sillabe, e tutti gli altri valori adottati per la discussione derivano da questi primi due, con operazioni di vario grado di accettabilità. Considerare il numero totale delle sillabe delle due parti del sonetto non è di per sé irragionevole, perché ancora Dante (come Pötters avrebbe potuto dire) fonda un ragionamento sulla disposizione e relazione reciproca delle due parti della stanza (*habitus* di fronte con volte, piedi con sirma, piedi con volte) non solo sul numero dei versi, ma anche sul numero complessivo delle sillabe, per cui, per es., una fronte di cinque settenari supererebbe per numero di versi, ma sarebbe superata per numero di sillabe da due volte di due endecasillabi ciascuna (*De vulgari eloquentia* II xi; l'es. al § 4), e introduce

tutto ciò come «maxima pars eius quod artis est. Hec etenim circa cantus divisionem atque contextum carminum et rithimorum relationem consistit: quapropter diligentissime videtur esse tractanda» (§ 1) [‘la parte più importante di ciò che riguarda la tecnica: e in effetti essa consiste nella partizione della melodia da un lato, nell’intreccio dei versi e nella relazione fra le rime dall’altro. Bisogna perciò trattarne con la massima diligenza’ (Mengaldo)]. Se si parla invece della diagonale del rettangolo di lati 11 e 14 e dei rapporti matematici che la riguardano, si considerano ancora numeri, ma si sono perse per strada le sillabe, ovvero non si parla più di un testo né di un modello di testo, ma di entità astratte sulle quali si può speculare prendendo il testo come un semplice pretesto. Quanto poi [4] alla fissità e predeterminazione delle misure del sonetto, non si negherà che essa sia un fatto centrale, anche se il polimorfismo del sonetto nella storia dovrebbe un poco relativizzarla, e anche se, non divenendo perciò trascurabile, essa si lega con altri tratti quali appunto lo schema delle rime. Ma qui si rischia la petizione di principio, se si adduce la teoria dell’‘invenzione’ matematica come spiegazione della fissità delle misure, e poi la fissità delle misure come conferma di tale teoria.

Amnesso tutto ciò che si può ammettere, restano a mio parere da dimostrare due punti. Il primo, che davvero Giacomo da Lentini o chi per lui abbia compiuto i ragionamenti postulati dalla teoria (non che li potesse compiere), considerando che un sonetto poteva essere scritto la prima volta, dico esagerando, persino per caso, e comunque nell’ambito di un’arte combinatoria che era già molto libera in provenzale e poteva esserlo ancor più in Italia. Il secondo, che la replicazione della forma del sonetto sia dovuta a proprietà che tutto sono meno che facilmente percepibili: anche a voler dare la massima importanza ai rapporti aurei, qui non si parla dell’armonia di forme visibili (il rettangolo aureo in architettura) o udibili (rapporti aurei in accordi musicali), ma di calcoli complessi su proprietà considerate astrattamente; già diverso sarebbe se per es. gli 8 versi della prima parte fossero sezione aurea del

tutto, o se il numero delle 11 sillabe fosse sezione aurea del numero dei 14 versi. Superata la fase iniziale, la replicabilità e la replicazione del sonetto dipendono semplicemente, a mio parere, dal fatto che ne esistono già molti, e andando avanti ne esistono sempre di più; se quei calcoli fossero la motivazione della forma, si dovrebbe pensare ad una fase iniziale in cui uno o più poeti abbiano voluto coscientemente costruire una forma che li permettesse, e questa o è una cosa che si prova con argomenti di fatto, oppure è un'assunzione ideologica tanto quanto l'idea della tradizione popolare dei metri che piaceva ai romantici (tanto più è necessaria una dimostrazione di fatto, non in termini di possibilità, perché si tratterebbe di un caso del tutto unico, non paragonabile, come si è visto, nemmeno a quello della sestina).

Piacerebbe, naturalmente, poter additare (punto 5 di Brugnolo), «antefatti o antecedenti della forma-sonetto assai più probanti di quelli finora proposti». Eppure, ripeto di nuovo, la forma della *cobla esparsa* si presta ancora bene, se, anche al di là della casistica esplorata da Antonelli, la prendiamo con le caratteristiche che potevano parere essenziali in un ambiente di iniziatori che avevano di fronte una tradizione multiforme in un'altra lingua: un testo breve per musica, non strofico, articolabile con ripetizioni di frasi melodiche. Al grande lavoro svolto da Antonelli nel saggio del 1989, che dimostra la sostanziale possibilità dell'ipotesi, si aggiunge ora un'osservazione importantissima di Pär Larson, che ha fatto notare come un testo di Sordello, sia veramente simile a un sonetto (ed. Boni, trad. di Boni con alcuni ritocchi di Larson):

Dompna valen, saluz e amistaz,
 e tot qan pot de plaiser e d'onor
 vos manda sel, ses cor galiador,
 qe vostre hom es et a vos s'es donaz.
 Vos qer merceis, qomandar li dignas
 vostre plaiser e tot qant vos bon sia,
 qar vostre hom sui e per vostre m'autrei,
 e tot qan vos amaz, am e soblei.

E qer merceis a vostra[s] dignitas,
 al gran saber, a la fina beutaz,
 qe mi dignas tenir per servidor
 asci cum sel q'es vostre domnegaz;
 qar, per ma fe, tan vos am e golei
 cum las clartas des oil[z] ab cui eu vei.

Valente donna, saluti ed espressioni di amicizia, [augurandovi] tutto il piacere e l'onore che può, vi manda, senza cuore ingannatore, colui che è vostro vassallo e si è donato a voi; vi chiedo pietà, [pregandovi che] gli vogliate comandare ciò che vi piace e tutto ciò che vi sia gradito, poiché io sono vostro uomo ligio e mi dono a voi come cosa vostra e amo e supplico tutto ciò che voi amate.

E chiedo mercé alla vostra dignità, al [vostro] grande senno, alla [vostra] perfetta bellezza, [pregando] che vi degniate di tenermi per servitore, così come colui che è vostro vassallo; poiché, in fede mia, io vi amo e vi desidero ardentemente così come la luce degli occhi con cui vedo.

Questo non è un frammento di due strofe di otto versi, con la seconda mancante degli ultimi due, perché lo schema dei secondi sei versi è diverso, nella parte corrispondente, da quello dei primi otto; per la stessa ragione non si può trattare di una *cobla esparsa* seguita da una *tornada*, perché lo schema di una *tornada* di sei versi dovrebbe essere uguale a quello degli ultimi sei versi della stanza. Lo schema delle rime non è quello di un sonetto, ma come nel sonetto i 14 versi sono ripartiti 8+6, e l'inizio della seconda parte riprende un sintagma della prima parte (*qer merceis* al v.5, *E qer merceis* al v. 9) come avviene in quasi tutti i sonetti della Scuola siciliana, come ha messo in luce Menichetti nel 1975. Non si deve naturalmente vedere questo testo come un antecedente del sonetto, non foss'altro perché non è databile (sebbene possa appartenere ad anni vicini alla fase antica della Scuola siciliana), ma si può escludere che sia un'imitazione del sonetto dei Siciliani, perché i poeti italiani, quando hanno voluto rifare il sonetto in provenzale, l'hanno rifatto tale e quale (si vedano i due sonetti in provenzale di Dante da Maiano e quello di Paolo Lanfranchi di Pistoia).

Non fa dunque particolare difficoltà l'ipotesi che chi ha scritto il primo sonetto abbia in sostanza composto una stanza di canzone. Per quanti modelli di stanze fossero disponibili, non c'era una ragione cogente perché qualsiasi stanza nuova dovesse corrispondere ad un modello già dato; il problema non è come spiegare un singolo testo fatto come il sonetto, ma come spiegare perché questa forma sia subito parsa ripetibile e sia stata di fatto ripetuta con tanto successo, diventando una forma fissa. Quanto a questo si può formulare un'ipotesi indimostrabile come le altre, ma ragionevole almeno perché coerente con il sistema della poesia delle corti europee dell'epoca, dove la poesia lirica in volgare è sempre per musica, e la ripetizione della struttura formale è l'altra faccia di quella della melodia: alle origini ci sarebbe il successo di una melodia, un *sonetto* appunto, che avrebbe trascinato la scrittura di numerosi testi della stessa forma, tanto da creare rapidamente una moda e una forma metrica a sé anche al di fuori dell'uso musicale. Non ci dovremmo almeno più domandare (come giustamente è stato fatto) il perché di una tale frequenza dell'endecasillabo in un ambiente poetico avaro di endecasillabi nella canzone, e soprattutto non incline ad usare l'endecasillabo da solo, perché l'eccezione sarebbe una sola, il primo esemplare.

Queste pagine riprendono con qualche modifica e aggiunta la conferenza tenuta ai *Cursos de otoño* dell'Università di Siviglia del 2002 (27 settembre). Sono vivamente grato a Esteban Torre e ai colleghi di Siviglia dell'accoglienza e della discussione.

RIFERIMENTI

- Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, in *Opere minori*, II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1979, pp. 3-237
 Dante Alighieri, *Vita Nuova*, a cura di Domenico De Robertis, Milano-Napoli, Ricciardi 1980.
 Annelise Alleva, *Lettera in forma di sonetto*, «Paragone», 452, 1987.

- Nanni Balestrini, *Ipcalisse*, Milano, Scheiwiller, 1986.
- Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua. Gli Asolani. Rime*, a cura di Carlo Dionisotti, seconda ed., Torino, UTET, 1966 (rist. Milano, TEA 1989).
- Francesco Berni, *Rime*, a cura di Giorgio Bàrberi Squarotti, Torino, Einaudi, 1969.
- Giorgio Caproni, *Il passaggio d'Enea (1943-1955)*, in *L'opera in versi*, a cura di Luca Zuliani, Milano, Mondadori, 1998.
- Guido Gozzano, *La via del rifugio (1907), I sonetti del ritorno*, in *Tutte le poesie*, a cura di Andrea Rocca, Milano, Mondadori, 1980.
- Guittone d'Arezzo, *Lettere*, a cura di Claude Margueron, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1990.
- Pier Carlo Ponzini, *Trenta sonetti*, Milano, Garzanti, 1991.
- Giovanni Raboni, *Ogni terzo pensiero (1989-1993), Sonetti di infermità e convalescenza*, in *Tutte le poesie (1951-1993)*, Milano, Garzanti, 1997.
- Cino Rinuccini, *Rime*, a cura di Giovanna Balbi, Firenze, Le Lettere, 1995.
- Jean Robaey, *Le sette giornate dell'epica. Prima giornata*, Bologna, Quaderni del Masaorita, 1995; *Seconda giornata*, ivi, 2000; *Terza giornata*, ivi, 2001.
- Sordello, *Le Poesie*, a cura di Marco Boni, Bologna, Palmaverde, 1954.
- Roberto Antonelli, *L' "invenzione" del sonetto*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, I, Modena, Mucchi, 1989, pp. 35-75.
- d'Arco Silvio Avalle, *Paralogismi aritmetici nella versificazione tardo-antica e medievale*, in *Metrica classica e linguistica, atti del colloquio*, Urbino 3-6 ottobre 1988, Urbino, QuattroVenti, 1990, pp. 495-526.
- Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1991, quarta ed. 2002.
- Pietro G. Beltrami, *Lo ferm voler di Arnaut Daniel: noterella per una traduzione*, «Anticomoderno», II, Roma, Viella, 1996, pp. 9-19.
- Pietro G. Beltrami, *Osservazioni sulla metrica dei Siciliani e dei Siculo-toscani*, in *Dai Siciliani ai Siculo-toscani. Lingua, metro e stile. Per la definizione del canone*. Atti del Convegno (Lecce, 21-23 aprile 1998), Galatina, Congedo, 1999, pp. 187-216.
- Leandro Biadene, *Morfologia del sonetto nei secoli XIII-XIV*, «Studj di filologia romanza», IV/1, 1888 (rist. anast. a c. di R. Fedi, Firenze, Le Lettere 1977).
- Michele Bordin, *Il sonetto in bosco. Connessioni testuali, metrica, stile nell' "Ipersonetto" di Zanzotto*, «Quaderni Veneti», XVIII, 1994, pp. 95-178.
- Furio Brugnolo, *La scuola poetica siciliana*, in *Storia della letteratura italiana* dir. da E. Malato, I, *Dalle origini a Dante*, Roma, Salerno Ed., 1995, pp. 265-337.
- Guido Capovilla, *I primi trattati di metrica italiana (1332-1518): problemi testuali e storico-interpretativi*, «Metrica», IV, 1986, pp. 109-46.

- Francesco Carapezza, *Un 'genere' cantato della Scuola poetica siciliana?*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», II, 1999, pp. 321-54.
- Flavio Catenazzi, *Poeti fiorentini del Duecento*, Brescia, Morcelliana, 1977.
- Concordanze della Lingua Poetica Italiana delle Origini (CLPIO)*, a cura di d'Arco Silvio Avalle, I, Milano-Napoli, Ricciardi, 1992.
- Giovanella Desideri, «*Et orietur vobis timentibus nomen meum sol iustitiae*». *Ripensare l'invenzione del sonetto*, «Critica del Testo», III, 2000, pp. 623-63. Carlo Dionisotti, *Appunti su antichi testi*, «Italia Medioevale e Umanistica» VII, 1964 pp. 77-131.
- Antonio Girardi, *I sonetti di Caproni. Lingua e metro*, «Paragone», XLVII, 556-558, 1996, pp. 114-24.
- Guglielmo Gorni, *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- Pär Larson, *A ciascun'alma presa*, vv. 1-4, «Studi Mediolatini e Volgari», XLVI, 2000 [2001], pp. 85-119.
- Lino Leonardi, *Sonetto e terza rima (da Guittone a Dante)*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Editoriale Programma, 1993, I, pp. 337-51.
- Aldo Menichetti, *Implicazioni retoriche nell'invenzione del sonetto*, «Strumenti critici», XXVI, 1975, pp. 1-30
- Cristina Montagnani, *Appunti sull'origine del sonetto*, «Rivista di Letteratura Italiana», IV, 1986, pp. 9-64.
- Stefano Pastore, *Il sonetto nel secondo Novecento: presenza e problematiche*, «Studi Novecenteschi», XXIII, 51, 1996, pp. 117-55.
- Wilhelm Pötters, *Nascita del sonetto. Metrica e matematica al tempo di Federico II*, pres. di Furio Brugnolo, Ravenna, Longo, 1998.
- Aurelio Roncaglia, *Sul "divorzio tra musica e poesia" nel Duecento italiano*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento IV*, Certaldo, Centro di Studi sull'Ars Nova Italiana del Trecento, 1978, pp. 365-97.
- Marco Santagata, *Dal sonetto al canzoniere*, Padova, Liviana, 1979, seconda ed. 1989.
- Natascia Tonelli, *Aspetti del sonetto contemporaneo*, Pisa, ETS, 2000.
- Rodolfo Zucco, *Il sonetto anacreontico (ed altre sperimentazioni settecentesche sul sonetto)*, «Stilistica e Metrica Italiana», I, 2001, pp. 223-58.