

# Introduzione

## 1. Definizione e particolarità del genere metrico

Nel sonetto normale la distinzione canonica tra le quartine (ottetto) e le terzine (sestetto) si fonda sul valore strutturante della rima. Lo stacco rimico isola le unità strofiche ma al contempo crea anche una discontinuità del valore associativo:<sup>1</sup> le due quartine sono in dialogo fonico esclusivamente tra loro, così come le due terzine. Non solo, «la ripetizione di suoni associa tra loro due o più parole, ponendo in relazione anche significato e funzione sintattica»;<sup>2</sup> il passaggio dal gruppo AB (che si voglia configurato alternativamente o in modo incrociato) a una rima C, interrompe il legame semantico facendo in modo che esso coinvolga solo, rispettivamente, le due quartine e le due terzine. Questo assetto metrico ha avuto un peso nella storia dello sviluppo sintattico, argomentativo e anche banalmente grafico del sonetto.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> «Ritmica – detta anche “associativa” –, è la prerogativa relazionale e insieme sonora della rima» (P. GIOVANNETTI, G. LAVEZZI, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2016, p. 190).

<sup>2</sup> P. G. BELTRAMI, *Gli strumenti della poesia*, Bologna, il Mulino, 2012, p. 79.

<sup>3</sup> «Anche se non se ne sia ossessionati, ciò non toglie che il sonetto *ha suddivisioni* [...] e le ha fin dalla sua origine, sia che la consideriamo diacronicamente nel processo che ha determinato la nascita della forma, sia che la studiamo sincronicamente nel segmento iniziale della storia del metro. E la divisione è strutturale: sta in primo luogo nel cambiamento tra ‘ottava’ e ‘sestina’, con sporadicissime eccezioni. [...] Non solo: tutto il resto nell’organizzazione testuale va in questo senso» (A. SOLDANI,

Che fine fanno però i due tempi del sonetto quando si indebolisce o si perde la funzione strutturante della rima?

Si è abituati a pensare a quest'ordine di problemi solo nella poesia tardo ottocentesca e novecentesca,<sup>4</sup> eppure esiste una forma di sonetto, ossia il sonetto continuo, presente già nel suo inventore, che mette fortemente in discussione il principio di suddivisione tra quartine e terzine e al contempo estende il valore ritmico-associativo fino al limite dell'identità di parole-rima protratte in punta di verso per l'intera durata del testo. E non si limita a ciò, in alcuni casi trasgredisce la legge implicita secondo cui:

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.<sup>5</sup>

Configura invece un unico grande respiro binario (ABABABABA-BABAB) o in casi estremi, quanto però sporadici, tre unità quaternarie e un distico baciato o alternato, come avviene in modo esplicito in *Stillibòn se asise sulle fresche erbette* di Gidino da Sommacampagna (ABBAABBAABBAAB).<sup>6</sup>

---

*Sintassi e partizioni metriche del sonetto* in *La metrica dei* Fragmenta, a cura di Marco Praloran, Roma-Padova, Antenore, 2003, p. 255). Già F. MENNINI (*Il ritratto del sonetto e della canzone*, Venezia, presso Bertani, 1678, p. 2) si esprimeva in tal senso: «I virtuosissimi Accademici della Crusca nel loro *Vocabolario* dicono che 'l sonetto sia "spezie di poesia lirica comunemente di quattordici versi d'undici sillabe"; ma io vi aggiungerei: e che distingua il suo numero in duo quaternarii contigui e in duo contigui ternarii».

<sup>4</sup> «Istituzionalmente sono tre le funzioni che vengono riconosciute alla rima: demarcativa, strutturante e ritmica. [...] Appare abbastanza scontato che nel Novecento sia la funzione strutturante a entrare in crisi, mentre la funzione ritmica assume un'importanza sempre maggiore» (GIOVANNETTI, LAVEZZI, *La metrica italiana*, cit., p. 190).

<sup>5</sup> F. BRUGNOLO, *La scuola poetica siciliana*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, I, *Dalle origini a Dante*, Roma, Salerno editrice, 1995, p. 322.

<sup>6</sup> Anche la disposizione ABBAABBAABBBAA di *Zaffiro che del vostro viso raggia* e *O voi che siete voce nel deserto* di Cino da Pistoia potrebbe suggerire tale configurazione.

Dato che la definizione non è univoca è doveroso specificare l'accezione a cui si fa riferimento, maggiormente restrittiva rispetto ad altre:<sup>7</sup> indichiamo con continuo un sonetto che prevede il proseguimento delle rime della fronte nella sirma e che è dunque composto per lo più su due sole rime.<sup>8</sup> Un'ulteriore specifica riguarda la misura versale. Sono stati esclusi dalla ricerca, con qualche piccola eccezione, sonetti anacreontici o in generale non endecasillabici.<sup>9</sup>

Se è vero che il sonetto è «nato perfetto, come Atena armata di tutto punto dalla testa di Zeus»,<sup>10</sup> secondo quanto ampiamente argomentato da R. ANTONELLI (*L'«invenzione» del sonetto*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia, a cinquant'anni dalla sua laurea*, Modena, Mucchi, 1989, 3 voll., I, pp. 35-75), è altrettanto vero che «risiede nella stessa natura della forma-sonetto la vocazione alla metamorfosi, all'interpretazione evasiva e quindi alla riformulazione».<sup>11</sup> In questa sede basti constatare che l'atto di nascita del continuo (*[E] o viso – e non diviso – da lo viso* di Giacomo da Lentini) è significativamente legato alla figura marcata del bisticcio. Potremmo dire che le trasgressioni polimorfiche<sup>12</sup> che accompagneranno il sonetto lungo

<sup>7</sup> Si veda ad esempio L. BIADENE, *Morfologia del sonetto nei secoli XIII e XIV*, in *Studi di filologia romanza*, vol. IV, Roma, Ermanno Loesher & Co., 1889, che ammette all'interno di questa categoria anche quei componimenti che conservando una sola rima della fronte o entrambe ne aggiungono una nuova. Più restrittivo invece BELTRAMI, *Gli strumenti*, cit., p. 121: «con le terzine su due rime alternate, può avvenire (raramente) che le rime siano le stesse delle quartine; il sonetto si dice allora *continuo*».

<sup>8</sup> Così ad esempio ID., *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 2002, p. 281.

<sup>9</sup> Si è deciso inoltre di prendere in esame solo la letteratura italiana (intesa come realtà linguistica e non geografica). Ciò comporta l'esclusione dei sonetti latini di Lancino Curti (per cui si veda E. M. Duso, *Il sonetto latino e semilattino in Italia nel Medioevo e nel Rinascimento*, Roma, Antenore, 2004, p. 57) come del *Sonnet d'automne* di Baudelaire, entrambi segnalatomi dal prof. Brugnolo.

<sup>10</sup> S. ORLANDO, *Manuale di metrica italiana*, Milano, Bompiani, 1993, p. 187.

<sup>11</sup> R. SCARPA, *Le forme del sonetto*, Roma, Carocci, 2012, p. 15.

<sup>12</sup> «Il carattere polimorfo del sonetto tra XIII e XIV secolo si rispecchia [...] nella sua coeva codificazione normativa fissando un'idea di forma eclettica e variamente declinabile» (Ivi, p.16).

tutto il suo percorso sono già presenti nel suo patrimonio genetico, diminuendone in un certo senso la portata sovversiva. A sostegno di ciò si veda l'impossibilità d'individuazione di un elemento fisso nel modello astratto che rappresenti veramente una condizione senza la quale qualcosa sia o meno individuabile come sonetto.<sup>13</sup>

Una volta eliminato l'elemento principale che determina il passaggio da una partitura metrica all'altra,<sup>14</sup> l'aspettativa sarebbe quella di trovarsi davanti unità monostrofiche fortemente compatte. Tuttavia questa aspettativa viene spesso disattesa. Per un gruppo nutrito di testi all'assenza di ulteriori costituenti unificanti si accompagnano elementi che enfatizzano gli stacchi, mettendo così in risalto la forma sonetto; essi sembrano spiccare con maggiore forza per preservare e legittimarne l'appartenenza al genere anche nell'infrazione. Uno degli obiettivi della ricerca è quello di definire e far emergere, ove presenti, tali strategie di compensazione.

In generale l'analisi diacronica che qui si propone, distesa dalle origini fino ai "giorni nostri", ha come scopo quello di mettere in luce delle tendenze diffuse che si possano considerare quasi congenite alla forma e che hanno ripercussioni tematiche, argomentative, lessicali e linguistiche, a partire dal dato che

---

<sup>13</sup> «In sede di definizione generale lo spazio che compete al lemma "sonetto" (il "sonetto semplice" dei metricologi) risulta determinato da coordinate formali tutte in diversa misura instabili; in altri termini, nessuno dei tratti distintivi solitamente deputati a render conto della sua struttura superficiale possiede il requisito dell'invarianza: non il numero dei versi [...]; non il sillabismo [...]; non, tanto meno, la partizione principale in ottava e sestina [...] o l'ordine delle rime» (A. MENICHETTI, *Implicazioni retoriche nell'invenzione del sonetto*, in *Saggi metrici*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2006, p. 109).

<sup>14</sup> Quello che Dante nel *D.V.E.*, riferendosi alla canzone, chiama *diesis*: «si definisce diesis il passaggio che porta da una melodia all'altra: quello che quando parliamo ai profani chiamiamo volta.» (D. ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Milano, Ricciardi, 1996, p. 213).

le forme metriche non vadano considerate alla stregua di contenitori vuoti da riempire di testo, ma regolino l'organizzazione interna del testo stesso, che utilizzando i propri materiali, che sono materiali linguistici, li dispone secondo strategie che rispondono a quei modelli ritmici, consegnati dalla tradizione ma anche modificati o escogitati per iniziativa del singolo autore, o di una scuola poetica, o di una certa fase della cultura letteraria.<sup>15</sup>

Si tratterà di capire se una data struttura significativa comporti l'adozione o meno di altre strategie formali e in che modo esse si riversino sul contenuto effettivo del testo.

L'indagine parte poi dall'ipotesi secondo cui le sperimentazioni sulla fisionomia del sonetto non danno luogo

a una vera e propria allotropia, ossia ad alternative stabili e autonome rispetto al modello fondamentale, da cui sempre si parte e a cui sempre si torna. Fanno parziale eccezione solo due tipi: il sonetto ritornellato e il sonetto caudato, che sviluppano una tradizione effettiva.<sup>16</sup>

Tale premessa si può dire in parte confutata dal fatto che sono riscontrabili degli interventi sulla forma del continuo (e sui contenuti che essa veicola) che fanno scuola, che disegnano delle tendenze, una tradizione o dei sottotesti a cui alludere. Ciò non toglie che il richiamo principale esplicito sia prevalentemente quello al sonetto normale, perfino, se non a maggior ragione, nel '900.

L'utilizzo di uno schema continuo si lega spesso (come causa o conseguenza) a dei nuclei tematici ben definiti. Tra essi spicca, come prevedibile, il motivo dell'immutabilità del sentimento fino all'estremo dell'ossessione (sia essa mortifera, amorosa o erotica). Dal punto di vista delle realizzazioni, l'uniformità verticale si può ripercuotere orizzontalmente creando strutture altamente ripetitive e estremamente semplici; in altri casi, pur partendo dalle stesse premesse formali, il

---

<sup>15</sup> F. MAGRO, A. SOLDANI, *Il sonetto italiano dalle origini ad oggi*, Roma, Carocci, 2017, p. 15.

<sup>16</sup> Ivi, p. 55.

gioco sul significante sconfinava sul piano del significato creando cortocircuiti e rendendo difficile individuare il senso dei singoli enunciati. In generale quando la continuità è riprodotta anche sull'asse orizzontale si assiste ad un ulteriore indebolimento delle funzioni principali della rima che coinvolge anche il suo valore demarcativo, ossia il suo essere un segnale privilegiato per indicare in modo netto dove finisce un verso e inizia quello successivo. Uno degli esempi più marcati del fenomeno è individuabile in *Un bel lume che illumina ogni lume* di Luigi Borra – di cui si riporta in seguito la prima quartina –, dove il lemma *lume*, oltre a trovarsi sempre in punta di verso, è disseminato per tutto il componimento:

Un bel lume che illumina ogni lume  
 anzi toglie col lume a i lumi il lume  
 illuminò co i lumi ogni mio lume  
 più che mai lume illuminasse lume.

## 2. Selezione del *corpus*

In assenza di repertori metrici che coprano un arco di tempo significativo, nel tentativo di offrire una panoramica complessiva, si è ritenuto opportuno schedare le opere principali degli autori più influenti e le grandi antologie di autori minori.<sup>17</sup> Riconosciuta la presenza di un sonetto a schema continuo in un autore si è proceduto ad uno spoglio ove possibile completo dei suoi testi e dei poeti a lui vicini. Questo perché, e ciò risalta immediatamente scorrendo il repertorio, si è potuto osservare che la presenza di un continuo è eccezionalmente un fatto isolato; piuttosto gli autori che sperimentano

---

<sup>17</sup> Per quanto concerne le fonti ci si è spesso affidati a Biblioteca Italiana ([http://www.bibliotecaitaliana.it/ricerca\\_avanzata](http://www.bibliotecaitaliana.it/ricerca_avanzata), ultima consultazione 15/02/2018) per facilità di consultazione e accessibilità del materiale. Qualora dallo spoglio sia emersa la presenza di un testo a schema continuo esso è stato trascritto nella veste in cui lo hanno restituito le edizioni critiche più autorevoli, ove presenti.

tale macchinoso artificio, tendono a farlo più di una volta, alcuni per un gruppo abbastanza nutrito di testi. Questo è il caso di diversi poeti, indipendentemente dall'epoca storica in cui si collocano: Cino da Pistoia (primo grande sistematizzatore del genere), Alfonso de' Pazzi, Olindo Guerrini, Edoardo Sanguineti, Patrizia Valduga, Michele Mari, usano il continuo in modo sistematico nella propria produzione, tanto da diventare, per alcuni di questi, statisticamente rilevante;<sup>18</sup> ma in misura minore è il caso anche di Onesto da Bologna, Lambertuccio Frescobaldi, Pietro Aretino, Remigio Zena.

Lo spoglio ha reso possibile individuare delle costanti, dei fenomeni di lunga durata che interessano sonetti in diversa misura lontani tra loro, prima di tutto cronologicamente. La ricerca è stata sospesa quando si è ritenuto che i testi in nostro possesso restituissero un quadro d'insieme nitido, con i suoi snodi principali ben visibili. La mancanza di uno o più tasselli non sembra comporti l'opacità della trama, così come l'aggiunta di qualche testo non può modificarne sostanzialmente la fisionomia. L'arbitrarietà della selezione e l'incompletezza della raccolta sono d'altronde peccati originali di ogni *corpus* che voglia tener conto di una vasta tradizione. In tal senso Gorni vedeva il suo repertorio della canzone come una «tela infinita di Penelope»,<sup>19</sup> potenzialmente interminabile e perfettibile, aggiungendo tuttavia che «attendere l'arrivo del più e del meglio è aleatorio quanto aspettare il ritorno del re Artù».<sup>20</sup>

Si restituisce infine in Appendice (III) l'elenco completo degli autori e delle raccolte schedate. Ciò è sembrato utile non solo per la verifica della selezione e per facilitare eventuali integrazioni, ma anche perché persino le assenze, estese per esempio in un gruppo d'autori o per un lungo periodo, costituiscono un dato su cui è necessario ragionare e di cui si è cercato di rendere conto.

---

<sup>18</sup> Si pensi ad esempio a Patrizia Valduga della quale vengono antologizzati in *Parola plurale* 11 sonetti (una delle forme metriche chiuse predilette dalla poetessa) di cui 6 continui e 3 quasi.

<sup>19</sup> G. GORNI, *Repertorio metrico della canzone*, Firenze, Cesati, 2008, p. 33.

<sup>20</sup> Ivi, p. 12.

### 3. Criteri di analisi e macrocategorie

In prima battuta si sono divisi i 'sonetti continui semplici' (cap. I), ossia quelli che hanno come vincolo esclusivamente l'obbligo delle due rime, da quelli interamente composti su due o più parole-rima fisse (cap. II). Si tratta della differenza metrica più evidente e che prevedibilmente comporta maggiori implicazioni sul piano argomentativo e contenutistico.

La scelta rimica del sonetto continuo polarizza due strategie di esecuzione possibili e opposte: fare dell'identità un'identità totale, coinvolgendo gli altri piani del significante e del significato, o far leva sulle differenze pur nell'identità (anche nel caso di una o due parole-rima uguali nel corso dell'intero sonetto). Si adotteranno le definizioni "sonetto continuo con monostrofismo forte" e "sonetto continuo discontinuo" per indicare queste due tipologie di testi.

Perché tale divisione non risulti arbitraria, sia nella sua ragion d'essere che nell'assegnazione di un testo a un gruppo piuttosto che a un altro, ogni sonetto è stato esaminato secondo gli stessi parametri: schema, rime, rapporto fonico tra le rime, inerzia ritmica, legami sintattici, ridondanza lessicale e/o ridondanza semantica e marcata uniformità tematica, unificatori<sup>21</sup> generici (non inclusi in altre categorie), associatività. Si è cercato cioè di elaborare un metodo di analisi fisso, che dia conto di ogni elemento che svolge la funzione di uniformare metricamente il testo. Per ogni criterio si è assegnato un punteggio di 1 o 0, in base a come i sonetti hanno risposto all'analisi: 1 nel caso di trovarci in presenza di elementi di continuità, 0 in assenza. Si è preferito, in una fase preliminare d'indagine, mettere in risalto solo la presenza evidente dei fenomeni senza elaborare un sistema proporzionale che rendesse conto delle sfumature, seppur chiaramente presenti.

---

<sup>21</sup> «Con questo termine designerò d'ora in poi i fattori formali che accentuano il legame tra fronte e sirma, in opposizione ai 'divaricatori' che agiscono invece in senso opposto.» (MENICETTI, *Implicazioni retoriche*, cit., p. 113).



È logico che la presenza isolata di uno di questi elementi non è sufficiente a suggerire un'atipicità radicale rispetto alla realizzazione "media" del sonetto. È bensì la compresenza di numerosi fattori fortemente centripeti, come causa o conseguenza della scelta rimica, a rendere evidente l'emergere di due tipologie d'esecuzione antitetiche di sonetto continuo.

Per appartenere al primo gruppo (sonetto continuo con monostrofismo forte) il testo deve ottenere un punteggio minimo di 5; di contro, logicamente, per appartenere al secondo (sonetto continuo discontinuo) non deve superare i 4 punti. I casi al limite (4/8) sono stati inseriti nell'una o nell'altra categoria dopo un ulteriore studio dei dati ricavati dall'analisi dei testi.<sup>22</sup>

In questa fase non si sono considerati divaricatori ed elementi centrifughi come fattori di segno opposto rispetto a unificatori ed elementi centripeti. Il fatto che vi siano dei divaricatori non mette in discussione la presenza di elementi agglutinanti, almeno non nel senso semplicistico di un'operazione matematica di sottrazione. È sembrato perciò poco sensato eliminare un punto di unità se ce n'è uno di disorganicità, perché di fatto quell'unità è una presenza "fisica" nel testo che non soccombe in ragione delle nostre urgenze classificatorie. Un esempio macroscopico: se nel seguente sonetto di Domenico Venier

*Oh mia morte, e mia vita, esca del core,  
che struggendoli manca a poco a poco,  
poi si rinnova, qual Fenice in foco,  
E rinasce di quello, ond'ei si more;*

*Nè per altra cagion rinasce, e more,  
che perchè sempre si consumi in foco,*

---

<sup>22</sup> Per evitare un eccessivo riduzionismo, come accennato, non è stato elaborato un sistema proporzionale; tuttavia in caso di stallo si è cercato di valutare il peso che possono avere alcune scelte unificanti rispetto ad altre all'interno delle singole tipologie. Ad esempio un sonetto AAAAAAAAAAAAAA ha uno schema più coeso di uno ABABABABABABAB, il quale è a sua volta più uniforme di uno a schema ABBAABBAABABAB.

né riposi giammai molto né poco  
*vivo in sua morte, e morte in vita il core.*

Deh che non arde ancor tolta a mio core  
 Porto della sua fiamma il vostro un poco  
 Sì, ch'una dranna almen n'avesse il core?

Ch'una sola favilla in voi del foco,  
 onde questo mio cor si vive, e more,  
 v'accenderia d'instinguibil foco.

si assegnerà un punto (+1) per la ripresa delle parole-rima della fronte nella sirma (nel caso in questione fortemente marcata dall'uso ribattuto della parole-rima *core* in *concatenatio* nei versi 8 e 9) e se ne toglierà uno (-1) in ragione dell'istanza divaricante che è invece espressa dal recupero in chiusura della seconda quartina del tema dell'*incipit* attraverso l'uso delle stesse parole chiave, rima compresa (v. 1 «Oh *mia morte*, e *mia vita*, esca del *core*» v. 8 «vivo in *sua morte*, e morte in *vita il core*»), si otterrà un punteggio di 0. Ossia un numero che non solo esprime un insieme vuoto che non ha nessuna realtà nel componimento (nega altresì la presenza degli elementi elencati che continuano invece ovviamente a sussistere), ma che è anche il risultato di un'operazione che si potrebbe dire matematicamente scorretta, in quanto non descrive una relazione tra due insiemi diversi, ma li congiunge arbitrariamente.

Per coerenza di metodo intendiamo la seconda categoria come un'assenza di unificatori e non una presenza di divaricatori.

Quanto detto non toglie che tra i due fattori ci sia uno stretto rapporto, e che nel disegno e nella percezione complessiva del testo gli elementi divaricatori possano in qualche modo contribuire ad arginare la percezione indivisa data dagli unificatori. Si è tenuto ovviamente conto di ciò nel commento al singolo testo, inteso come un «rapporto di tensioni di segno opposto». <sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Ivi, p. 119.

La definizione stessa del tipo metrico segna dei limiti che escludono tutta una serie di componimenti che possono avere molteplici punti di contatto con il continuo. Per rendere ragione delle affinità che legano questo genere ad altre realizzazioni più convenzionali, si è raccolto un *corpus* disorganico e meno nutrito, unito sotto l'etichetta generica di *quasi continui*. Questo *corpus*<sup>24</sup> include sia sonetti<sup>25</sup> che di fatto da alcuni trattatisti venivano e vengono considerati propriamente continui, ossia quelli con ripresa di una sola rima della fronte nella sirma e aggiunta di altre, sia componimenti che insistono sulla stessa tonica in punta di verso, o cambiano solo essa mantenendo invariato il resto del corpo fonico (come i leporeambi o sonetti sbolenfi), o ancora testi che basano la propria struttura retorica su un'insistenza anaforica fuori dalla sede rimica tale da configurare schemi paralleli alternativi a quello principale.<sup>26</sup>

Elenchiamo di seguito le categorie prese in analisi e i criteri in base ai quali si sono assegnati i punteggi:

SCHEMA. Il sonetto continuo, come si è detto, non rappresenta che la realizzazione estrema, al limite delle possibilità "permesse" dal sistema, di una strategia metrica e retorica tesa alla ripetizione enfatica della stessa unità ritmica, evidente ad esempio, ma in modo meno marcato, anche nell'insistenza sulla stessa tonica in punta di verso o ancora più blandamente nella continuazione dell'inerzia ritmica alternata in schemi come ABAB ABAB CDC DCD.

Non tutti gli schemi però si limitano a riprodurre contiguamente lo stesso binomio. All'interno del genere metrico sonetto continuo è possibile individuare una vasta gamma di possibili alternative di attuazione della ripetizione della rima.<sup>27</sup> È evidente, passando in rassegna le

<sup>24</sup> V. Appendice II.

<sup>25</sup> Ma non solo. A scopo esemplificativo si sono incluse, laddove ritenuto necessario, anche delle canzoni o delle stanze di canzone.

<sup>26</sup> Valgano per ora a titolo esemplificativo *S'ì fosse foco, arderei 'l mondo* o *Pegli occhi fere un spirito sottile*.

<sup>27</sup> «Nota che li soneti continuy se possono fare incroxati e dimidiati secondo lo piacere de l'omo, purché tutti li versi delo soneto continuo siano solamente de due

varie realizzazioni, che vi siano forme di discontinuità nella continuità anche solo a livello di schema. Presentano il massimo grado di continuità sonetti ABAB ABAB ABA BAB e AAAA AAAA AAA AAA (1 p.), il minimo testi con schemi AAAA AAAA BBB BBB (0 pp.). I primi due annullano completamente il valore strutturante della rima, il terzo marca fortemente le due partiture metriche principali (8+6). Secondo la stessa logica verrà assegnato 1 punto a schemi come ABBA ABBA ABA BAB dove si potrebbe dire che la variazione, minima, non è introdotta a ridosso del sestetto; 0 a schemi che enfatizzano lo stacco come ABAB ABAB AAB ABB o ABAB ABAB BAB ABA.

Dei 39 schemi totali rintracciati, solo 6 godono di particolare fortuna, mentre al contrario 21 sono degli hapax metrici, delle forme ad obsolescenza programmata, utilizzate una sola volta, da un solo autore, per un determinato fine. Ciò sta ad indicare che, e lo stesso discorso potrebbe essere fatto per il sonetto normale, all'interno di un sistema potenzialmente libero emergono delle motivazioni profonde della forma che fanno sì che da 16384 schemi possibili (solo su due rime: 2<sup>14</sup>) si formi un manipolo di paradigmi metrici ben riconoscibili che veicolano un determinato orizzonte di attesa e che si cristallizzano come norma. Il tradimento dell'aspettativa del cambiamento rimico viene dunque compensato attraverso la formulazione di altri moduli emblematici che configurano stabilità alternative.

Infine si osservi come l'atipicità dei piedi sia accompagnata quasi sempre dalla sostanziale fissità dei moduli canonici della fronte. D'altronde tale staticità può essere intesa come «un segnale di stabilità strutturale»<sup>28</sup> che contribuisce a produrre un maggior effetto perturbante: l'orizzonte d'attesa viene tradito solo dopo essere stato saldamente assecondato nelle due quartine.

---

consonancie nela fine deli rithimi.» (GIDINO DA SOMMACAMPAGNA, *Trattato e arte deli rithimi volgari*, Verona, La Grafica Editrice, 1993, p. 80).

<sup>28</sup> A. SOLDANI, *Madonna quel soave onesto sguardo di Jacopo Sannazzaro*, in *Le occasioni del testo: venti letture per Pier Vincenzo Mengaldo*, a cura di Andrea Afribo, Sergio Bozzola, Arnaldo Soldani, Padova, CLEUP, 2016, p. 89.

RIME. Si attribuisce 1 punto a tutti i sonetti che mantengono le stesse parole-rima durante l'intero arco del componimento, che siano esse due, come nella maggior parte dei casi, o più di due. Nessun punto verrà assegnato ai sonetti che non rispondono a queste coordinate.

RAPPORTO FONICO TRA LE RIME. All'interno delle stesse tipologie rimiche (consonantiche, geminate, vocaliche o in iato) si conferisce 1 punto ai testi dove A e B hanno le stesse consonanti o le stesse vocali, 1 se AB sono entrambe composte da monosillabi tronchi, 1 se entrambe le rime sono sdruciole. In caso d'identità fonica totale verrà chiaramente assegnato un punto.

INERZIA RITMICA. Si assegna 1 punto ai sonetti isoritmici, basati su uno o due moduli prosodici o con accenti ricorrenti nelle stesse sedi.<sup>29</sup>

LEGAMI SINTATTICI. Avendo deciso di affidare a tutti i parametri lo stesso peso, particolare importanza verrà data a questo aspetto nell'esame specifico dei testi. È singolare, è quindi va messo opportunamente in rilievo, che la sintassi funga da unificatore tra le due partiture metriche principali, tendendo al contrario a sottolineare anche quelle secondarie tra quartina e quartina e tra terzina e terzina.

Non essendo «univoci i concetti di 'legame' e di 'frattura' sintattica», l'analisi seguirà i criteri di Soldani:

Non si terrà *mai* conto delle scelte interpuntive degli editori (se non come fonte autorevole di orientamento per i luoghi in cui si diano possibilità realmente alternative di interpretazione sintattica).[...] Due segmenti posti a cavallo di due unità metriche adiacenti sono sintatticamente connessi solo se appartengono al medesimo periodo o – a maggior ragione – alla medesima frase semplice.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Per le regole di scansione ci si è affidati principalmente a M. PRALORAN, A. SOLDANI, *Teoria e modelli di scansione*, in *La metrica dei Fragmenta*, Padova, Antenore, 2003; ove possibile è stato eseguito un confronto con l'AMI (<http://www.maldura.unipd.it/ami/php/ricerca.php> ultima consultazione 22/02/2018).

<sup>30</sup> A. SOLDANI, *La sintassi del sonetto: Petrarca e il Trecento*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2009, p. 257.

Si assegna 1 punto ai sonetti che legano in tal modo la fronte e la sirma, 0 in caso contrario.

RIDONDANZA LESSICALE, RIDONDANZA SEMANTICA E MARCATA UNIFORMITÀ TEMATICA. Benché il ritorno circolare di un elemento lessicale o semantico fondamentale sia uno degli aspetti argomentativi più ricorrenti nei sonetti siciliani, da «Bonagiunta la regola è già considerata facoltativa».<sup>31</sup> Si è deciso in ogni caso di mettere in luce tale aspetto solo se un termine o una radice sono massicciamente presenti, oppure se si trovano ricorrentemente in corrispondenza di posizioni di rilievo, cioè non in prossimità della parte iniziale di un segmento metrico.<sup>32</sup> Questa strategia risulta più marcata se combinata, come spesso avviene, con allitterazioni e altre figure di ripetizione di una porzione fonica o di un'unità.

Si è inoltre maggiormente propensi ad assegnare 1 punto quando la ripetizione, anche se più contenuta, viene accompagnata da una narrazione o un ragionamento fortemente statico che non subisce nessuno sviluppo lungo il corso dell'intera campata testuale. Questo perché la variazione (intesa su più livelli: dal concreto all'astratto, dal piano soggettivo a quello oggettivo, dall'individuo alla collettività, da un modo o un tempo verbale all'altro ecc.) è intrinseca alla «forma dualistica del sonetto, la cui dialettica richiede la suddivisione in due parti».<sup>33</sup> Considerato però quanto sostenuto da MENICETTI (*Implicazioni retoriche*, cit., p. 121), secondo cui la «bipolarità» tematica del sonetto è dimostrata «ma la diffusa credenza che il primo polo coincida quasi sempre esattamente con l'ottava e il secondo con la sestina va incontro a frequenti smentite», l'assenza di variazione non avrà valore come fatto isolato ma solo in corrispondenza con le figure di ripetizione di cui sopra.

<sup>31</sup> MENICETTI, *Implicazioni retoriche*, cit., p. 136.

<sup>32</sup> L'anafora nei vv. 1, 5, 9, 12 rappresenta tuttalpiù l'istanza opposta.

<sup>33</sup> L. SPITZER, *Una questione di punteggiatura in un sonetto di Giacomo da Lentini (e un piccolo contributo alla storia del sonetto)*, in «Cultura neolatina», XVIII (1958), p. 69.

UNIFICATORI GENERICI (NON INCLUSI IN ALTRE CATEGORIE). Intendiamo con unificatori generici sostanzialmente tre fattori a cui non si è considerato opportuno dare autonomia essendo percentualmente rari e rispondenti in sostanza allo stesso principio. Due riguardano la rima e sono:

1. Ripresa della rima dell'ottavo verso al mezzo nel nono.
2. Ritorno di un termine in rima della fronte nella sirma.

Uno riguarda le figure retoriche:

3. Parallelismi, chiasmi, e figure di richiamo che creano connessioni esplicite forti tra quartine e terzine.

ASSOCIATIVITÀ. Ricalchiamo il concetto di associatività dall'algebra, indicando il 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". Ciò è appunto in opposizione con la prassi compositiva che indica una

direzione irreversibile del suo sviluppo tematico: sicché sarebbe inimmaginabile (dico naturalmente a livello del contenuto, non del metro) un ribaltamento della sestina prima dell'ottava, analogamente a quanto invece anche di fatto (nei vari manoscritti) avviene [...] delle stanze della canzone.<sup>34</sup>

Essendo questa categoria orientata sul significato, si assegnerà un punto anche ai sonetti dove un'eventuale dislocazione dei versi comporterebbe un indebolimento o una perdita di figure parallelistiche, chiasmi, o qualsiasi altra struttura legata alla posizione.

Un ultimo appunto interessa l'aspetto grafico. Esso può assumere un certo rilievo, soprattutto nel Novecento, fino a diventare una sorta di unificatore o divaricatore. In alcuni esemplari inquadrabili nel gruppo monostrofico, l'unica prova che testimonia l'appartenenza al genere sonetto è la sua organizzazione grafica. Non si registrano però nel *corpus* preso in esame casi contrari in cui l'aspetto 'monoblocco'

<sup>34</sup> MENICETTI, *Implicazioni retoriche*, cit., p. 12.

dissimula nette bipartizioni; per tale motivo non includiamo tale fattore nelle categorie utili per la classificazione del *corpus*.

Si riporta in Appendice (IV) una tabella che rende conto del punteggio assegnato a ciascun testo.

Le categorie elencate non si considerano meramente strumentali alla classificazione. Nell'analisi all'interno dei capitoli si darà conto in maniera discorsiva del modo in cui i testi rispondono a queste categorie. Inoltre, come accennato, si metterà in risalto l'eventuale assenza o presenza di elementi divaricatori. Parallelamente, nel tentativo di tracciare una storia del metro, si evidenzieranno eventuali convergenze tematiche o l'eventuale presenza di elementi comuni indicatori d'intertestualità. Non stupirà il fatto che i sonetti continui su parole-rima abbiano molte affinità con i continui semplici, di cui rappresentano di fatto un sottogruppo. Lo stesso vale per i sonetti che presentano monostrofismo forte e quelli continui discontinui, non essendo nient'altro che due facce formali della stessa medaglia metrica.

Ci si interrogherà inoltre su altre questioni legate all'utilizzo marcato di uno schema anomalo: la stravaganza metrica è accompagnata ad altre stravaganze (lessicali, linguistiche ecc.)? La ripetizione di due rime lungo tutto l'arco del sonetto fa sì che esse vengano forzate fonomorfologicamente?<sup>35</sup> Oppure: ci sono ripercussioni sulla pianificazione sintattica o sull'ordine dei costituenti all'interno del verso? Il ritmo riesce a poggiarsi pacificamente sul metro o per assecondare l'obbligo di rima destruttura il periodo, lo forza, esige delle inversioni?

Quest'ultimo tipo di considerazioni necessita tuttavia di una certa prudenza. Alcune anomalie potrebbero essere frutto di altre istanze, prima di tutto quella poetica che interviene attivamente sul piano della sintassi.<sup>36</sup> Potrebbero poi rispondere in alcuni testi a tentativi di rappresentazione dell'oralità la quale ha tra le sue caratteristiche

<sup>35</sup> Come ad esempio l'uso costante in *Sennuccio, la tua poca personuzza* di suffissi vezzeggiativi che formano neologismi anomali con chiaro intento parodico.

<sup>36</sup> Cfr. L. SERIANNI, *Introduzione alla lingua poetica italiana*, Roma, Carocci, 2001.



principali il basso grado di pianificazione sintattica (con una spiccata predilezione per la paratassi) e la segmentazione della frase («dislocazioni a destra e a sinistra, frasi scisse o pseudo-scisse, anacoluti, inversioni e frasi nominali»)<sup>37</sup> per «sottolineare l'articolazione tema/rema e marcarne la struttura informativa».<sup>38</sup>

Infine segnaliamo che ragionare su una forma minore come il continuo legittima delle interpretazioni più ardite sul rapporto che intrattiene lo schema con il contenuto del testo, rende cioè maggiormente semantizzabile il significante. Ciò avviene poiché la presenza sporadica del continuo nella storia del sonetto, il fatto che sovverta una regola fondamentale del genere di cui fa parte, l'alto grado di ripetitività, rendono la forma più visibile e mai inerziale, sempre cioè marcata.

Al termine della schedatura il *corpus* risulta costituito da 145 testi. Nell'analisi degli unificatori sono stati esclusi i sonetti della serie di Monte Andrea e quelli di Marco Piacentini, per motivi che si argomenteranno in seguito. I rimanenti 118 testi risultano così divisi: 60 appartenenti al primo blocco (continui semplici),<sup>39</sup> 58 al secondo (continui su parole-rima).<sup>40</sup> 58 testi sono classificabili come sonetti con monostrofismo forte, 60 come sonetti continui discontinui. Se si guarda ai risultati differenziandoli per blocchi emergono delle differenze significative: i sonetti continui semplici tendono a smorzare il monostrofismo dello schema: 48 sono discontinui, solo 12 marcatamente monostrofici; si distribuiscono invece in modo quasi perfettamente speculare quelli basati su parole-rima: 46 contro 12. Valutando diacronicamente i dati si ottiene poi un altro risultato notevole: i 12 sonetti continui semplici con monostrofismo forte sono quasi

<sup>37</sup> E. CRESTI (a cura di), *Corpus di italiano parlato*, vol.II, Firenze, Accademia della Crusca, 2000, p. 168.

<sup>38</sup> G. BERRUTO, *Varietà diamesiche, diastratiche, diafasiche*, in *Introduzione all'italiano contemporaneo*, a cura di A. Sobrero, Bari, Gius. Laterza & Figli Spa, 2011, p. 48.

<sup>39</sup> V. cap. I.

<sup>40</sup> V. cap. II.

tutti novecenteschi. Nell'analisi specifica si cercherà di interpretare e motivare criticamente queste tendenze.

Si ripercorrerà la storia del genere metrico attraverso lo studio dei testi, integrato, dove necessario, con le classificazioni, le definizioni e le analisi dei trattatisti che si occuparono dei sonetti presenti nel nostro *corpus*.

Un sincero ringraziamento lo devo ad Andrea Afribo per i consigli e la fiducia con cui mi ha guidato nella stesura di questo lavoro di cui ha incoraggiato e sostenuto la pubblicazione; a Matteo Motolese per la passione che ha saputo trasmettermi verso lo studio e la ricerca; a Tobia Zanon, Sergio Bozzola e Furio Brugnolo per la puntualità delle loro osservazioni e correzioni. Ringrazio inoltre Tiziano Segalina per l'assistenza informatica e Alessandro Vuozzo per la revisione del testo.

Ringrazio la mia famiglia, le colleghe e i colleghi, le compagne e i compagni che ho avuto la fortuna di avere accanto durante questi anni.