

Il sonetto dopo la lirica: parodie (falsità, promesse, allegorie)

Antonio Loreto

1

Pensando al sonetto e alle sue parodie può essere utile tornare a un brano di Michail Bachtin, laddove questi tenta di delineare la preistoria della parola romanzesca, cioè della «raffigurazione della parola altrui e della lingua altrui», facendosi soccorrere dal *Don Chisciotte* e dai sonetti che, parodicamente, costituiscono una sua soglia:

In un sonetto parodico la forma del sonetto non è affatto un genere letterario [...] ma è *un oggetto di raffigurazione* [...]. Nella parodia del sonetto noi dobbiamo riconoscere la sua forma, il suo stile specifico, la sua maniera di vedere, selezionare e valutare il mondo: dobbiamo riconoscere, per così dire, la concezione sonettistica del mondo. [...] di fronte a noi, in ogni caso, non c'è un sonetto, bensì l'immagine del sonetto. (Bachtin 1997: 417)

La riflessione che presento in questa sede ha a che fare con una dimensione strettamente formale della parodia; con la «parodia metrica», così come l'ebbe a denominare Paolo Giovannetti (1994: 9, 25 sgg.) rileggendo alcune classiche pagine di Jurij Tynjanov sul concorso e, se del caso, sul conflitto di due serie formali in un unico individuo testuale (Tynjanov [1924] 1968a: 19; [1977] 1997: 33-37). Ma non solo con questa; perché infatti, se a prima vista la parodia metrica ci colloca fuori della prospettiva tratteggiata dal passo appena letto, in cui si parla di sonetti impeccabili da un punto di vista appunto formale, quello di

Bachtin è un orizzonte entro cui il mio discorso verrà in qualche modo attratto.

Quanto all'estensione cronologica del sondaggio, che vorrebbe dedicarsi alla poesia del secondo Novecento, sembra opportuno precisarla ricalcando l'arco fissato con riconosciuta persuasività da Enrico Testa nella sua antologia del 2005, *Dopo la lirica*, che fa data dal 1960 a comprendere tanto l'emersione della poesia neo-avanguardistica quanto la pubblicazione dei libri più pesanti per la scrittura poetica a venire: su tutti *Gli strumenti umani* di Vittorio Sereni e *Congedo del viaggiatore cerimonioso e altre prosopopee* di Giorgio Caproni, entrambi del '65. Il superamento della lirica, o se vogliamo la vasta problematizzazione della lirica, ha di fatto comportato diversi episodi di ripresa più e meno critica, più e meno parodica del sonetto inteso quale suo istituto tradizionale – per quanto, tradizionalmente, il sonetto non esaurisca certo le manifestazioni del lirico e per converso il lirico non esaurisca le applicazioni positive del sonetto.

Se ne può estrarre un piccolo corpus, prediligendo le opere che possiedano titolo o sottotitolo metrico, e procedendo per ordine: Pier Paolo Pasolini, *Sonetto primaverile*, Scheiwiller, 1960; Andrea Zanzotto, *Prova per un sonetto*, in *IX Ecloghe*, Mondadori, 1962; Nelo Risi, *Quasi un sonetto*, in *Dentro la sostanza*, Mondadori, 1965; Vittorio Bodini, *Pseudosonetto*, in *Metamor*, Scheiwiller, 1967; Gino Scartaghiande, *Sonetti d'amore per King Kong*, Cooperativa Scrittori, 1977; di nuovo Zanzotto, *Ipersonetto*, in *Il Galateo in bosco*, Mondadori, 1978; Nanni Balestrini, *Ipo-calisse. 49 sonetti. Provenza, 1980-1983*, Scheiwiller, 1986; Edoardo Sanguineti, *Chronometron, Catasonetto, Son sepulchre, Acrosonezzazione*, ed altri, nella sezione *Fanerografie di Senzatitolo*, Feltrinelli, 1992; Marco Berisso, *Alla sua donna, per un anniversario (sovrasonetto)*, in *Annali*, Oèdipus, 2002; Marco Giovenale, *Piccoli suoni*, in *Quasi tutti*, Polimata, 2010.

Il criterio del titolo metrico, anche a prezzo di tacere di opere di sicuro interesse¹, intende concentrare il ragionamento su testi che

¹ Mi limito a citare un lavoro recente: *Theoria VI* di Michele Zaffarano, sezione centrale del suo *La vita, la teoria e le buche (2003-2013)*, Salerno, Oèdipus,

cerchino – entro un quadro in cui è da tempo stabilmente assestato lo «sfondo metrico dominante» della versificazione libera (Giovannetti 1994: 3), e la relativa «coscienza metrica media» (Fortini [1958a] 2003: 799) – un confronto anche nominalistico con la forma tradizionale. Testi che non si limitino a orientare il lettore al riconoscimento della propria intenzione e concezione parodica (Sangsue 2006: 91-92), ma che esibiscano un enunciato, magari ironico, sulla propria costituzione. Non solo perché la parodia funziona se appare in maniera trasparente e meglio esplicita (meglio che «disseminando segnali», che possono non essere in grado di rimediare all'eventuale progressiva rimozione culturale del parodiato²), ma anche perché una parodia nominalisticamente concepita ed esibita – *Fountain* di Marcel Duchamp (1917) – sta alla base della rivoluzione estetica di inizio Novecento.

Rivoluzione che configura un'altra faccia dello sfondo dominante, e che tanto più merita qui considerazione in quanto preannunciata in qualche modo dal *voyant* di Charleville, attraverso il paragrafo – compreso tra le prose delle *Illuminations* – intitolato *Sonnet*, la cui natura generica è materia di qualche discussione. Questo il testo di Rimbaud così com'è letto di recente da André Guyaux sulla base dell'autografo pervenuto nel 1954³:

2015, pp. 61-85. I sonetti tendenzialmente ipermetri che la formano ospitano numerosi segni di omissione – «(...)» – che alludono a riduzioni insufficienti a contenere le misure entro la tradizione.

² L'eventualità e anzi l'effettività di simili dinamiche è contemplata da Tynjanov e da Bachtin: lo ricorda sempre Sangsue 2006: 93-94.

³ Il documento (ora disperso: ne conserva un fac-simile il Musée Rimbaud di Charleville) è stato pubblicato nel "Bulletin des Amis de Rimbaud" (settembre '54) e riprodotto nell'apparato fotografico del volume *Œuvres* curato da Suzanne Bernard nel 1960 (Paris, Éd. Garnier Frères), poi aggiornato nell'81 (dopo una prima revisione nel '64) con la collaborazione di Guyaux stesso, che nel 2009 sarà responsabile della terza edizione per la Pléiade (dopo quelle curate rispettivamente da Rolland de Reneville e Jules Mouquet, 1946, e da Antoine Adam, 1972) delle *Œuvres complètes*, da cui cito.

Homme de constitution ordinaire, la chair
n'était-elle pas un fruit pendu dans le verger, – ô
journées enfantes ! – le corps un trésor à prodiguer ; – ô
aimer, le péril ou la force de Psyché ? La terre
avait des versants fertiles en princes et en artistes,
et la descendance et la race vous poussaient aux
crimes et aux deuils : le monde votre fortune et votre
péril. Mais à présent, ce labeur comblé, – toi, tes calculs,
– toi, tes impatiences – ne sont plus que votre danse et
votre voix, non fixées et point forcées, quoique d'un double
événement d'invention et de succès une raison,
– en l'humanité fraternelle et discrète par l'univers,
sans images ; – la force et le droit réfléchissent la
danse et la voix à présent seulement appréciées.

Il tipografico profilo a bandiera che qui risulta è ingannevole: le apparenti segmentazioni versali corrispondono in realtà agli *a capo* cui il testo manoscritto è costretto riempiendo la gabbia quadrangolare del foglio; come una qualunque prosa e non come qualche metro libero che si lasci indovinare (e determinare) dallo spazio bianco alla sua destra. E per quanto critici e filologi si siano impegnati nelle più diverse spiegazioni, questi quattordici righe di prosa⁴ lasciano sulla pagina il dato di fatto di una radicale parodia.

⁴ A motivare il titolo sarebbe per Guyaux il computo (programmato o solo risultante) dei righe del testo, pari a 14 (e ritengo questo il punto nodale, come lo sarà per altre parodie a venire; ma si veda più oltre); per Underwood, invece, la natura quasi responsiva nei confronti di un sonetto vero e proprio di Verlaine; Bernard per parte sua ipotizza si tratti della bozza in prosa di un sonetto in versi mai realizzato (si veda la nota in Arthur Rimbaud, *Œuvres*, Ed. Suzanne Bernard e André Guyaux, Paris, Éd. Garnier Frères, 1964: 523). Michel Butor propone (non del tutto persuasivamente, per la verità, e deliberatamente ignorando il manoscritto, noto da oltre trent'anni) una segmentazione del testo in 14 stringhe a cavallo degli accapo che ne fa una «versione in prosa della struttura classica del sonetto, versione che la conserva come in una buona traduzione verso una lingua straniera» (Butor 1993: 132).

Potremmo parafrasare *e contrario*, e risalendo avanti lettera, il *ceci n'est pas une pipe* di René Magritte: *ceci est une fontaine* (che sta metonimicamente per *œuvre d'art*), *ceci est un sonnet*. Siamo di fronte, qui, alla medesima pratica di produrre o sottintendere un enunciato *falso*⁵ sull'oggetto offerto alla fruizione, che restituisce un medesimo effetto: non solo parodiare rispettivamente il genere sonetto, l'oggetto scultura (l'oggetto opera d'arte) e la rappresentazione mimetica di un oggetto; e non solo agire – salendo di livello – sul piano dei generi letterari, su quello della teoria dell'arte, e su quello della teoria della rappresentazione e del linguaggio; ma portare la propria azione a investire la parodia stessa, riposizionando il limite oltre il quale si dà appunto parodia piuttosto che una qualche infrazione o deroga del tutto accettabile alla norma. O viceversa (e a guardar bene non può che essere così) è l'allentamento generale delle prescrizioni formali avviato nel corso dell'Ottocento, allestendo un panorama, uno sfondo consistente perlopiù in forme dotate di buona elasticità, a spingere la parodia formale – mentre rende progressivamente accettabili infrazioni e deroghe, fino a renderle *normali* – verso manifestazioni così radicali: quelle che si combinano con l'ironia, e che presuppongono enunciati *falsi*.

In filigrana comincia a intravedersi l'importanza della dimensione storica. Non è d'altronde da trascurare l'indicazione di Tynjanov rispetto all'evoluzione, allo «sviluppo dialettico della forma» che la parodia è capace di indurre e promuovere⁶. Ma più in particolare dobbiamo constatare che parodia si dà in una fase storico-culturale,

⁵ *Falso* ma non arbitrario, in nessuna o quasi di queste manifestazioni; allora lo si potrebbe dire meglio *incongruo*, e questa è l'accezione attiva sotto il lemma in ogni caso utilizzato dai ragionamenti che attraverseremo; teniamolo a mente.

⁶ «Le rivoluzioni in poesia si rivelano solitamente all'esame più scrupoloso come mescolanze, combinazioni fra una serie e l'altra» scrive il formalista (Tynjanov [1924] 1968a: 20) dopo aver definito la parodia poetica, «per esempio», come «interazione fra il metro e la sintassi di una certa [...] serie e il lessico e i modi semantici di un'altra serie» (19).

storico-artistica o storico-letteraria, e non può essere replicata nelle successive conservando, così e semplicemente, il proprio statuto. Sappiamo che essa ha senso se il modello cui si applica ha una sua autorità, se fa parte di un'istituzione riconosciuta (al limite, contribuisce a consolidarne l'appartenenza): detto con Freud, la parodia «si rivolge contro persone e oggetti che rivendicano autorità e rispetto, che sono in un certo qual senso 'elevati'» (Freud 1975: 222), e questo vale anche laddove manchi l'aspetto caricaturale. Qualora il modello cui si applica sia stato in origine a sua volta una parodia, significa che la parodia originaria aveva davvero, come vuole Tynjanov, un potere evolutivo, di dinamizzazione e infine di trasformazione del campo, artistico o letterario, in cui agiva: tanto da esserne assorbito. La parodiabilità di una parodia è una chiara cartina di tornasole.

Voglio dire che se l'orinatoio di Duchamp è una parodia, non lo è più, poniamo, il capro d'Angora impagliato e infilato nel copertone che costituisce *Monogram* di Robert Rauschenberg (1955-1959, per la serie *Combines*); o se conveniamo che lo sia non può che trattarsi di una parodia dei primi ready-made, magari del tipo *rectifié*, operante per *combinazione* con la tavola dipinta che fa da pedana (a sua volta parodia della superficie verticale del quadro, volta in *flatbed* come spiega Leo Steinberg). È dunque instabile la funzione parodica del ready-made: gli esemplari di stagioni successive o perdono la carica eversiva dell'originario o esercitano la propria funzione parodica su un esemplare citeriore, se non sull'originario medesimo, conferendo per conseguenza alla classe che questo metonimicamente rappresenta piena integrazione nel corpus delle forme "serie". E la classe allora, riassorbendolo, e sia inteso nel suo senso più neutro, evolve.

Quando si dà una simile dinamica, ciò che di falso era enunciato diviene col tempo vero, e quell'enunciato si rivela essere semplicemente una promessa. Solo che se l'orinatoio di Duchamp non essendo un'opera d'arte tale diventerà, il testo di Rimbaud continuerà a non essere un sonetto⁷.

⁷ Se ragionassimo in termini di teoria del prototipo (e mi riferisco agli studi avviati da Eleanor Rosch una quarantina di anni fa) potremmo dire che

2

Vediamo per ora come può darsi la normalità, l'accettabilità delle deroghe alla forma codificata. Lo vediamo attraverso Franco Fortini, che negli anni Cinquanta andava scrivendo cose assai acute intorno alle questioni metriche – vi ho già accennato – convocando proprio il paradigma duchampiano: leggeva il verso libero, lo spazio bianco che ne deriva sul più o meno ampio margine destro della pagina, come un'insegna che indichi «qui poesia» (Fortini [1958b] 2003: 815); cioè, ancora parafrasando Magritte, *ceci est un poème*. Un «ossequio al genere», dice Fortini⁸, che sembrerebbe di nuovo una parodia. Ma ha in fondo ragione Fortini a risparmiare il termine, perché l'ossequio al genere è ormai sovrapponibile con il genere stesso⁹. Non c'è dunque niente di falso in ciò che quel bianco e quell'insegna asseriscono.

E non c'è niente di falso neanche nella poesia che Fortini, per quel che sembrerebbe un eccesso di prudenza, o di reverenza (e di classicismo), intitola *Falso sonetto*, in apertura della sezione "Una facile allegoria" di *Poesia e errore*, del 1959. Forzo più che per un anno il limite alto del nostro arco cronologico, poiché la storia del testo comincia sulle pagine di *Botteghe oscure* avanti dieci anni (dieci inverni? – il periodo è grosso modo quello dei *Contributi ad un discorso socialista*, oltre che delle riflessioni metriche), per poi far tappa con *I destini generali* nel cruciale '56. Una storia di varianti e ripensamenti dal significato anche ideologico

il ready-made sia oggi certamente più vicino al prototipo dell'opera d'arte di quanto il testo di Rimbaud sia vicino al prototipo del sonetto.

⁸ «L'ossequio alla legislazione metrica si trasferisce e si maschera [...] nell'ossequio al genere» (Fortini [1958b] 2003: 815). Fortini vede questo trasferimento e mascheramento come «vendetta della oggettività respinta dalla soggettività ritmica», e sta pensando anche, più o meno a ragione, all'avanguardia (ivi: 811-82); la neoavanguardia per parte sua sta conducendo e di lì a pochi anni mostrerà ricerche metriche con lo scopo di ottenere precisamente qualche nuova oggettività (ne riferisco in Loreto 2014: 110 ss.).

⁹ Vale l'apertura di *Verso libero e metrica nuova*, sull'allusione metrica: «in un certo senso, il metro stesso è allusione, riferimento a qualcos'altro da sé, citazione di una regola» (Fortini [1958a] 2003: 799).

– l’ha ben messo in luce Davide Colussi – che coinvolgono la titolazione prima lasciando cadere e poi recuperando l’attributo, producendo un’oscillazione vistosa tra *Falso sonetto*, *Sonetto* e di nuovo *Falso sonetto*. Certo, la configurazione formale è tale per cui «quello che si credeva essere un ‘vero’ sonetto si rivela per ‘falso’» osservando in particolare il venir meno del disegno rimico – dopo la prima quartina, già viziata da una rima imperfetta – tradotto in un’orditura di assonanze e consonanze che non manca comunque di richiamare lo schema elisabettiano (Colussi: 96); ma l’insieme – «niente di più novecentesco» (*ibid.*) – risulta normalizzato, ‘defalsificato’ proprio dallo sfondo dominante di cui sopra: nella fattispecie, l’allentamento dei rigori del sonetto (siamo assai al di qua del loro disprezzo¹⁰) è già ampiamente metabolizzato o catabolizzato come dimostra Caproni (*Il passaggio d’Enea*, scritto a partire dal ’43) ma anche il suo proprio *Foglio di via* (1946), dove figura senza scandalo né paradosso metrico la mezza dozzina di alessandrini del *Sonetto* «Sempre dunque così gemeranno le porte».

E allora, anzi, *Falso sonetto* è fin troppo ‘vero’ nel quadro più ampio di un’estetica *lato et stricto sensu* nominalistica tale per cui lo «spettro» del sonetto – e Fortini medesimo lo scrive¹¹ – è sufficiente perché il modello agisca, trascinandosi appresso tutta la sua tradizione e tutti i tentativi di scardinarla, ma lasciandolo comunque a funzionare da ponderosa dima. Se vale, come certamente vale, la correlazione stabilita da Colussi con il conforto delle pagine di Fortini sulla metrica tra «‘falso’ formale» e «possibilità di verità» (Colussi 2006: 98), fa problema un fatto:

¹⁰ Mi riferisco alla lettura, ben nota e certamente idiosincratca, di Ezra Pound: «Storicamente il sonetto, il “piccolo suono”, era già diventato ai tempi di Guido un pericolo per la composizione poetica. Esso segna la fine o almeno il declino dell’invenzione metrica. [...] La monotonia dei quattordici versi uguali [...] e la pesantezza vocale dell’endecasillabo non attenuata da un volgere più breve del verso sono tutti impedimenti soffocanti per la musica» (Pound 1973: 202).

¹¹ «Basta, ad esempio, che versi o anche solo frammenti di righe, si raggruppino a simulare le due quartine e le due terzine perché lo “spettro” del sonetto di sovrapponga alla pagina. L’inverso, in una stampa che ignori gli intervalli strofici, come nei sonetti di *Finisterre*» (Fortini [1957] 2003: 789-90).

che il formalmente 'vero', il tradizionale 'vero' formale, a quell'altezza cronologica ha già preso ad apparire quale forma vuota, inattuale e inabitabile; ha preso a suonare falso (siamo sulla via che porterà a percepire la scelta del sonetto fatta in anni più recenti da Patrizia Valduga o Gabriele Frasca come distante dall'orizzonte delle attese, dalle necessità storiche – distante e parodica, al modo cervantino¹²). Al contempo diviene 'vero' qualche tipo di 'falso' formale; e tale diviene a forza di infrazioni e blandimenti collettivi, così che l'«istituto estrinseco [che] tutela l'oggettività» (Colussi 2006: 98) si rivela forma di una socialità non maggiore di quella costituita dal gesto che lo disgrega¹³; e, per conseguenza, quell'estrinsecità si rivela regione periferica e fantasmagorica della soggettività, pronta a ripresentarsi – spettralmente, questo è ovvio – quando il centro si estenda o, meglio, quando la periferia si diffonda.

In sostanza, il sonetto sopravvive in questa fase nella sua forma allentata, con l'effetto di derubricare esemplari come quello di Fortini dal sistema delle parodie, cui invece appartengono le due tipologie: *à la* Cervantes, con la riproposta della sua norma *inattuale*, e *à la* Duchamp, con la sua nominazione *falsa*. Le quali, pur nell'opposizione diametricale delle rispettive coordinate, condividono la capacità di ipostatizzare la

¹² Rispetto al neometricismo di autori come Frasca e Valduga (ma aggiungiamo senz'altro il citato Berisso) si deve ricordare quanto detto da Giovannetti: «la loro è una metrica che, anche dopo aver attraversato centinaia di sonetti [...], non si stacca mai da un effetto – intenzionale o inintenzionale, poco importa – di parodia, di artificio, di falsetto. I metri chiusi, cioè, sono impiegati in modo da farci sentire la loro inattualità» (Giovannetti 2008: 209). Enrico Testa, che riprende questo passo dalla prima versione del saggio, risalente al 2004 (in "Tirature '04": 34-41), cita anche un motto di Edoardo Sanguineti: «il sonetto oggi è sempre un sonetto travestito» (Testa 2005: XXIII).

¹³ Lo stesso Fortini dice che «la lirica moderna nell'apparente arbitrio della composizione rivela invece tanto numerose costanti di situazioni, sintassi, cadenze, piani inclinati, clausole ecc. da costituire ormai un repertorio di *loci* non meno autorevoli e 'sociali' di quanto non fossero duecento anni fa le forme dell'ode, del sonetto o della canzone» (Fortini [1957] 2003: 794).

forma, facendone emergere i soli tratti incorporei: *l'immagine* da una parte, come suggeriva Bachtin, e il *nome* dall'altra.

Con una necessaria precisazione: che il secondo solamente di questi tipi è capace, eventualmente, di avere ricadute sulla struttura materiale della forma attraverso l'azione che, caso per caso, conduce su qualche suo aspetto specifico. Ed è per esso che dunque vale – intuitivamente lo si capisce – l'idea di parodia, secondo l'indicazione di Tynjanov, come discorso evolutivamente attivo.

3

Nel nostro piccolo catalogo, un paio di fatti almeno tengono fermo il *falso* (e per converso il *vero*) come snodo centrale della riflessione sulla forma sonetto e sulla sua pratica. Anzitutto, che l'esordiale dei 196 versi (14 moltiplicato 14) del pasoliniano *Sonetto primaverile* reciti «Nel *falso silenzio* che si addensa» (il corsivo è mio), sia cioè ospite di un'espressione appena fissata come fortiniana dal primissimo paragrafo di *Metrica e libertà*, dove si legge, con corsivo d'autore, del «*falso silenzio* generato dalla monotonia della metrica epica»¹⁴, ripresa antitetica del sintagma in questione (se leggiamo *sonetto* come *piccolo suono*¹⁵) riccamente sanzionata per via prosodica (*falso sonetto: falso silenzio*). Pasolini propaga una dimensione acustica per i 14 testi grazie all'occorrenza insistita di termini come *silenzio*, *suono*, *eco*, e altri semanticamente consimili, calandola su un'interrogazione intorno alle opposte, rovesciate possibilità di «un'aria / senza vita, e carica di vita», o di un «silenzio / carico di pace e senza pace» (II, vv. 3-4 e 10-11), sulla

¹⁴ Fortini (1957) 2003: 783. *Metrica e libertà* compare su "Ragionamenti" nel '57, mentre *Sonetto primaverile*, che esce nel '60 per Scheiwiller dopo un'anticipazione su un fascicolo del "verri" (n. 5 del 1959), è redatto a partire dal '53 e sottoposto a un processo di revisione che l'edizione delle poesie curata da Walter Siti nel 2003 non ha reso esplicito.

¹⁵ Secondo la definizione del sonetto data da Lodovico Dolce nelle *Osservazioni nella volgar lingua* e poi ripresa nel Novecento, come s'è visto, da Ezra Pound, leggendo il provenzale *sonèt* come diminutivo di *son*.

convocazione di «una forma del nostro esistere» (I, v. 13), che fa quasi lampeggiare questioni metapoetiche.

All'insegna del *falso*, rovesciabile in *vero*, e avendo per oggetto la forma sonetto, vi sarà poi l'esplicito richiamo a Fortini da parte di Zanzotto nella *Postilla di Ipersonetto* a lui dedicata (vv. 5-14):

vanno da falso a falso tue contese
ma in sì variata ed infinita lista
che quanto in falso qui s'intigna e intrista
là col vero via guizza a nozze e intese.

Falso pur io, clone di tanto falso,
od aborto, e peggiore in ciò del padre,
accalco detti in fatto ovver misfatto:

così ancor di te mi sono avvalso,
di te sonetto, righe infami e ladre –
mandala in cui di frusto in frusto accatto.

Non è forse ozioso ricordare che, chiuso l'*Ipersonetto*, Zanzotto riavvia *Il Galateo in Bosco* con (*E po', mucì*), cioè: e poi, silenzio.

Falsi, in ogni caso, di poco successivi al *Sonnet* di Rimbaud, già sono i *Semiritmi* di Capuana, tra i quali la «parodia strofica» di qualche sonetto (Giovannetti 1994: 32)¹⁶. Poesie presentate come traduzioni da un fantomatico autore danese (costituendo un altro precedente dell'operazione duchampiana, il quale autografava l'orinatoio apocrifamente col nome di Mr. Mutt), e che in quanto tali gabellano testi in prosa organizzata per suddivisioni strofiche allusive della norma (come si danno proprio in alcune prassi traduttorie¹⁷). Sono prefigurate

¹⁶ Dove anche si legge che il metro «regredisce [...] a *icona* [...] dietro la quale si nasconde la nuda prosa» (Giovannetti 1994: 30).

¹⁷ Si veda ancora in Giovannetti 1994 (35) la lettera indirizzata da Capuana a Ulisse Tanganelli e Vittorio Luraghi, autori, con la sezione *Milliritimi* di Bois. *Pranzetto lirico di Eguardo Parolette con prefazione di Luigi*

le strofe per l'occhio di cui in altri termini ragiona Fortini, e che Fortini, ancora a distanza di decenni, pratica: valga l'accostamento proposto di nuovo da Giovannetti (2010: 176-77) tra il semiritmo *Poesia musicale II* e il fortiniano *Considero errore* (dall'ultima raccolta: *Composita solvantur*), che convergono non solo nell'aspetto formale ma anche nella messa a tema del rapporto tra forma e verità. Così Capuana: «Parole, parole!... Oh velo che tutta avvolgi / la libera Idea nuotante nell'infinito! / Oh forma che la neghi! Oh fallace apparenza / che ci dà l'illusione come realtà!» (vv. 1-4); e così Fortini: «Ho guastato quei mesi a limare sonetti, / a cercare rime bizzarre. Ma la verità non perdona. // [...] / (Nulla era vero. Voi tutto dovrete inventare).» (vv. 7-8, 14).

Mi soffermo un poco anche sul caso particolarissimo di Amelia Rosselli¹⁸; solo per estrarre dai suoi *Spazi metrici* gli elementi qui in osservazione (che nella loro congiunzione riconducono a Rimbaud): l'attenzione prioritaria per l'«aspetto grafico», cioè per la gabbia quadrangolare della versificazione, attraverso la quale «ritentare l'equilibrio del sonetto trecentesco», ideale formale («ideale reale») cui viene accostato quello della prosa («la più reale di tutte le forme, [ch]e non pretende definire le forme»): «I miei versi poetici non poterono più scampare dall'universalità dello spazio unico: [...] i miei ritmi si adattavano non ad un mio volere soltanto ma allo spazio già deciso, e questo spazio era del tutto ricoperto di esperienze, realtà, oggetti, e sensazioni» (Rosselli 2012: 186, 189). La ricerca di un'oggettività, insomma, diversa ma non troppo lontana da quella di cui parla Fortini, anche da un punto di vista filologico¹⁹: tornerei per questo a proporre, e

Sconforto (Casa editrice della Cronaca Rossa, Milano 1889), di una parodia dei *Semiritmi*.

¹⁸ Si legga Loreto 2014, in particolare il capitolo "Il rumore sottile" (il cui titolo suona adesso fortunatamente pertinente).

¹⁹ Si è già cercato di mostrare – Loreto 2014: 138 sgg., pagine anticipate in Loreto 2007: 212-14 – come *Spazi metrici* abbia un filologico debito nei confronti di Charles Olson e del suo *Pojective Verse* (1950): non stupisce trovarne altri, coerentemente con il ritratto, che si va precisando nel tempo, di una Rosselli

più estesamente, la pagina fortiniana del *falso silenzio*, dove il corsivo del secondo paragrafo (sempre di mano dell'autore) si fa leggere ora come assai vicino alla riflessione di *Spazi metrici* da ultimo esemplificata:

Certo gli interrogativi di metodologia critica che a proposito di metrica non è inutile porsi hanno un loro significato serio solo se [...], per esempio, ci si propone di ricondurre il tipo di *autorità* rappresentato dal precetto metrico ad altre forme di autorità e di tradizione; o quello di *falso silenzio* generato dalla monotonia della metrica epica a quello che, nella società nostra, crediamo vero e posato al fondo del rumore o della accelerazione vitale [...].

Tutta la ricca varietà metrica [...] è a un tempo *indizio e strumento rivelatore dei rapporti reali, obiettivi, fra gli uomini, e fra questa realtà e il poeta*; al limite, le convenzioni strofiche e quelle dei generi si presentano all'autore come al lettore quali allegorie di altre necessità. (Fortini [1957] 2003: 783, 793)

La memorabile formula finale presenta il valore appunto allegorico della parodia che, dalle «autorità» sopra cui agire, elegge quella del «precetto metrico». Dal nostro punto di vista, per quanto detto sopra, tra i due tipi di trattamento che tale autorità può subire – la sua falsa nominazione o la sua riproposta inattuale – il primo è di maggior momento, e si realizza pienamente nelle titolazioni metriche prive di prefissi o premesse che suggeriscano un'approssimazione alla forma istituzionale per eccesso (*iper-, sovra-*) o per difetto (*prova per, quasi, cata-*) talora denunciandosi addirittura come contraffazione (*pseudo-, falso*); coincidano o meno con un'approssimazione materiale, che abbiamo detto *normale*, non parodica. E del resto le approssimazioni materiali – per iper- o ipo-metrie, per irregolarità del profilo rimico, per irregolarità nella partizione delle quartine e delle terzine, per esempio dislocate, o per altri tipi di infrazioni – derogano a una forma *ideale* del sonetto, quella sancita come canonica dalla tradizione e quindi dominante: e

capace di assorbire e mettere al servizio del proprio originalissimo lavoro le più varie sollecitazioni.

quella forma ribadiscono. Per via negativa, ma siamo pur sempre alla riproposta inattuale della norma.

Una norma e una forma che significano doppiamente l'autorità: perché al di là della canonicità vi è la capacità di far premio su tutta la morfologia storica delle loro incarnazioni: qualunque manuale di metrica basandosi sulla *Summa* di Antonio da Tempo distingue sonetto semplice, comune o misto, minore, continuo, doppio, rinterzato, raddoppiato, ritornellato, caudato (senza dimenticare le collane o corone di sonetti); e anche dopo l'affermazione del modello petrarchesco, e ben prima dello spericolato Novecento, fenomeni come il *rompimento de' versi* del Casa, di Tasso e poi di Foscolo, non consentirebbero ipostasi. Eppure esiste nella percezione dei poeti (e di tutta la comunità letteraria) qualcosa che si possa chiamare *il sonetto*: ha ben ragione Guglielmo Gorni quando definisce il sonetto come «la forma più sperimentata e stereotipa»²⁰. Zanzotto per esempio, proprio da una pagina su Foscolo, legge nel sonetto una «figura archetipale», «'al di là' del tempo» (Zanzotto 1991: 312).

È cosa, questa, che riguardi soltanto gli *inattuali*, se così li possiamo chiamare, o coinvolge anche i *falsari*, cioè in definitiva i *parodisti*? Intanto, passando alla conta, stabiliamo chi siano coloro che dicendo "sonetto" siano da annoverare fra questi: tolto Pasolini che scrive sonetti *falsi* nella già discussa accezione fortiniana, restano nel corpus fissato Balestrini, Giovenale e Scartaghiande, l'ultimo dei quali sceglie il titolo *Sonetti* senza il riscontro di tratti a tale forma riconducibili, e quindi in maniera sostanzialmente arbitraria: i suoi sonetti sono falsi in senso stretto: ed è quanto sopra ho precisato come non valido per noi. Dunque, Balestrini e Giovenale.

4

I due, si vedrà facilmente, ritengono la misura dei 14 versi come sufficiente a delineare il fantasma del sonetto, e su questa dimensione

²⁰ Guglielmo Gorni, *Metrica e analisi letteraria*, il Mulino, Bologna, 1993, p. 63.

lavorano: si riferiscono allora ugualmente alla sua forma stereotipa, alla sua idealizzazione geometrico-numerica?

4.1.

Partendo dal più recente Giovenale per lasciare in chiusura il complesso caso di Balestrini (che allestisce un impianto altamente allegorico capace di irradiarsi su esperienze successive), *Piccoli suoni* riprende la numerologia tradizionale facendole – è il caso di dire – il verso: le stringhe proposte come unità stichiche sono numerate da 1 a 14, e può capitare che quella designata con 14 reciti «14». Accade nel sonetto undicesimo (23):

1. Cappello a visiera? peruviano
2. Attesa definita interminabile
3. Giacca a scacchi? blu e grigi
1. Numerazione delle pietre di soglia
2. I numeri sono? automatici
3. La somma delle calze nere è la più alta
4. Incomprensibili degli umlaut, onirici
5. Anche di certe maiuscole
6. Ho fatto le scale
7. Non me lo ricordavo
8. Ti aspettavo dall'altra parte, ti sognavo
9. Devo scrivere questo saggio sulla terza età
10. Ho speso tutto in inglese
11. The royal Ballet
12. Trocadero
13. City life
14. 14

che dunque indica come l'essenza numerologica del sonetto sia non solo strutturalmente parodiata, ma anche tematizzata parodicamente. Vediamo qui parodiata anche – attraverso questa sorta di sonetto caudato con anticipazione dell'addizione strofica – l'ampia gamma di varianti sonettistiche.

E a proposito di parodie che guardino al di là della forma ideale, propongo il testo tredicesimo (25), conclusivo della sezione:

1. Dalla scatola di ferro
2. Multitasking
3. Quasi le 3 e mezza, si rientra

il quale di nuovo crea organicità tra numerazione del verso e verso in sé (v. 3, che è – tutto compreso – né più né meno che un endecasillabo), e così inconcluso com'è ricorda alla *Prova per un sonetto* da Zanzotto messa in coda alla *Ecloga IX* (ma con un gioco ulteriore: la prova di Giovenale non esclude l'allusione, giustificata dal precedente dei vv. 1-3 del sonetto undicesimo, all'addizione strofica dislocata):

L'informe mondo, l'informale sete
d'esistere, ombra, monti, fiumi, verde,
sensi e occhi mai nati, orme inconcrete
d'una forza che in sé chiusa si perde,

forse un paese diviene, una pausa

Faccio notare che i testi si interrompono entrambi in corrispondenza di clausola semanticamente sospensiva, e che i relativi versi hanno, se non la stessa struttura metrica, almeno lo stesso respiro sintattico, e quindi non è inverosimile un intenzionale rimando intertestuale. In ogni caso, quella di Giovenale è *prova* non solo *per un sonetto*, ma anche *per un ipersonetto*; prova che chiude la corona a 12 e 3/14 dei 14 sonetti prevedibili, su una frazione («mezza») e su un «quasi» che – mentre echeggia il titolo del libro, mentre chiama in causa Nelo Risi – ricalca l'avverbio incipitario del quinto verso di Zanzotto.

E insomma: l'obiettivo parodico di Giovenale (e si dirà lo stesso per Balestrini), coinvolge, con la forma ideale del sonetto, le sue realizzazioni storiche più recenti. Dato di una certa importanza, se vale quel che scriveva Tynjanov: «la parodia è letterariamente viva nella misura in cui è viva l'opera parodiata» ([1929] 1968b: 50).

Come che sia, tali forme trovano esito in un dissolvimento nella prosa da cui ogni stringa proviene senza giungere allo statuto di verso. *Quasi tutti* del resto – mentre adotta tecniche di derivazione strettamente avanguardistica, che prevedono il *cut-up*, il *googlism*, o un generico montaggio il cui bacino di prelievo è dei più ampi ed eterogenei (e comprendono l'*eavesdropping*, come fa notare nella sua postfazione al libro Paolo Zublena 2010: 126) – con l'esplicita indicazione frontespiziale si colloca nel quadro della cosiddetta "prosa in prosa", una delle pratiche specifiche della scrittura di ricerca elaborata lungo la linea Ponge-Gleize (da quest'ultimo il sintagma è mutuato), e riconduce in qualche modo al momento originario e più radicale della parodia formale del sonetto, cioè a Rimbaud²¹.

Allo stesso tempo però l'operazione di Giovenale allude, fatti i debiti e secolari aggiornamenti, a una struttura pienamente versale: a quella del sonetto "alla burchia", cioè "alla rinfusa"²², il quale (oltre a comprendere non rari esemplari caudati) conta fra i tratti fondamentali «la sintassi modulare, con tendenza all'*enumeratio*, caratteristica del mondo mercantile dei registri» (cito Michelangelo Zaccarello 2014: 164). Leggerei quanto lo stesso Zaccarello scriveva introducendo l'edizione Einaudi dei *Sonetti del Burchiello* a sua cura:

²¹ L'espressione «proses en prose» è introdotta a partire dai primi anni Novanta con un libro in libro in cui la presenza di Rimbaud è attiva fin dal titolo, *A noir. Poésie et littéralité* (Gleize 1992: 227-30), venendo poi adottata una quindicina di anni dopo da Giovenale e dagli altri cinque autori che con lui hanno realizzato nel 2009 il volume *Prosa in prosa*: oltre al citato Zaffarano (che di Gleize è traduttore, e con lui mantiene una frequentazione, anche personale, intensa), Gherardo Bortolotti, Alessandro Broggi, Andrea Inglese, Andrea Raos.

²² Così secondo Gianfranco Contini ([1976] 1995: 343) e poi Michelangelo Zaccarello (2004, XIV), ma vale la pena di segnalare che le *Lezioni sopra il Burchiello* di Giovannantonio Papini fanno valere *andare alla burchia* – espressione usata in contesti relativi alla scrittura – «copiare l'invenzioni altrui» (Papini 1733: 156).

questa tecnica di versificazione prese probabilmente il nome «alla burchia», cioè ‘alla rinfusa’, perché così venivano caricati i *burchielli*, battelli adibiti al trasporto fluviale. In questi come nei *Sonetti del Burchiello*, le merci sono spesso oggetti, cibi, utensili che popolano la vita e i mercati della città e del contado, o piuttosto (come ha suggestivamente proposto De Robertis) ne riempiono i libri di gabella, gli inventari dove si registravano i prezzi da pagare per l’entrata e uscita dei beni dalle porte cittadine. Così fanno pensare i numerali che accompagnano questa varia mercanzia in molti sonetti fin dall’*incipit*: «Quattordici staiora di pennecci», «Novantanove maniche infreddate», [...]. (Zaccarello 2004: XIV)²³

Incipit ricordati da versi come il citato explicit «14. 14» (il rovesciamento incipit/explicit fa il paio con l’anticipazione della coda vista sopra). E sarà utile ricordare che Giovenale, nello stesso 2010 di *Quasi tutti*, rifletteva con lo scritto (*come*) *nasce la scrittura* sulla sua origine mercantile.

A saldare il collegamento dell’opera di Giovenale al Burchiello vi è la «vacuità semantica» (Zaccarello 2004: XVI) dei “sonetti alla burchia” che altri chiama qualità «asemantica» (Orvieto 1998: 259): attributo applicabile a libri come *Quasi tutti* nonché, più radicalmente, all’*asemic writing* di cui Giovenale è anche autore (si veda per esempio, oltre al lavoro attualmente *in progress* sulla rete, *Asemic Sibyls*, uscito nel 2013).

4.2.

Venendo a Balestrini, e a come *Ipocalisse* gioca i numeri del sonetto, vediamo che l’identificativo 14 – tradizionalmente composto in base 2 e 3 (due quartine + due terzine o, all’inglese, tre quartine + un distico : 4+4+3+3, o 8+6, o 4+4+4+2) – viene decostruito e riutilizzato in base 7,

²³ Segnalo le relative osservazioni di Claudio Giunta (2004: 456-59) che suggeriscono il rinvio alle *fratasies* (come già indicato da Contini [1976] 1995: 343) e alle *visioni*, pur non potendole discutere qui: del resto ci allontanerebbero dal sonetto e da quelle che in Giovenale sono piuttosto *auscultazioni* (non importa se attraverso l’udito o la lettura, la vista).

dando luogo a 7 sezioni di 7 *iposonetti*, per 49 componimenti totali, sempre di 14 versi, in cui prevale il verso breve o brevissimo. Una sorta di *semi-iposonetto al quadrato*. Peraltro una delle sette sezioni, la quinta, è intitolata *Finisterre*²⁴, così rimandando a quel luogo di falsi sonetti (e «criptosonetti») che è il primo nucleo della *Bufera* di Montale²⁵: tra questi, un sonetto bipartito (e allora quasi un mottetto) in strofe di 7 versi e un sonetto che raccoglie due volte una coppia di terzine e un monostico (*Su una lettera non scritta* e *Serenata indiana* rispettivamente)²⁶. Dunque va ripetuto quanto detto per Giovenale: l'obiettivo parodico di Balestrini coinvolge, con la forma ideale del sonetto, le sue realizzazioni storiche più o meno recenti. E come sarà in Giovenale – e come in effetti è per tutta la «coscienza metrica media» e per lo «sfondo metrico dominante» cui si è fatto riferimento – anche in Balestrini l'eversione è attuata entro una dimensione prosastica, poiché i materiali che egli assembla in successione verticale traendone versicoli provengono in maggioranza dalla prosa, anche nel senso del linguaggio comune attraverso la menzionata tecnica dell'*eavesdropping*.

La ricomposizione è tesa a produrre numerosi *enjambement*, ma qualcuno di questi vuole apparire falso, come in chiusura del sonetto 26:

metafora
molle maledicendo
la primavera
mescoliamo
tutto non abbiamo
visto la
prossima storia
tante volte se

²⁴ *Finisterre* compare nel 1982 in autonoma pubblicazione per le edizioni Manicle, fondate dallo stesso Balestrini l'anno prima a Puyricard, presso Aix-en-Provence.

²⁵ «Criptosonetto» è definita da Sergio Bozzola *A mia madre*, ultima lirica di *Finisterre* (Bozzola 1989: 21).

²⁶ Della presenza di Montale nell'opera di Balestrini si legga in Loreto 2015: 26-27.

cercando per
raggiungere e
ogni istante
proprio quando
raccontano già un
altra cosa

dove la *iunctura* dei due versi finali («raccontano già un / altra cosa»), trasgredendo alla norma ortografica, mira a dissimulare l'evidente ricerca di coerenza sintattica che sta alla base di numerose coppie di versi di *Ipcalisse* («abbiamo fatto di / tutto», 3, vv. 3-4; «noi ci siamo / tirati indietro», 4, vv. 9-10; persino «fermarsi senza accorger / sene e il vento», 34, vv. 13-14). Un *rompimento de' versi* che proprio nel momento della sua azione di rottura afferma, ed è paradossale, lo statuto autonomo della singola stringa (ricavandone sovente fagliazione delle frasi fatte, come da antico programma: Balestrini [1961] 1972).

Si prenda ora il sonetto 14:

questo è tutto
per ora
in questo momento
è come se
fossimo già
invece siamo
appena
e ciò che è
più strano è
che uno non se
lo immagina bene
dove potrebbe
essere arrivata
la lunga attraversata

Vi si osserva una strutturazione delle clausole stichiche studiata per ottenere frequenti assonanze e terminazioni ossitone (preferibilmente monosillabiche: «è come se / fossimo già», vv. 4, 5; «e ciò che è / più

strano è / che uno non se», 8-10; e si vedano anche i vv. 8-10 del sonetto 26: «tante volte se / cercando per / raggiungere e») a fornire un profilo rimico di tipo metrico, con occorrenza prevalentemente continua: il che – anche per la brevità eterometrica dei versi – restituisce una forma che ricorda la frottola (e siamo dunque in ambito limitrofo a quello del sonetto alla burchia²⁷). Ogni componimento configura per la precisione, vista la distanza dall'alto numero di versi tradizionale, qualcosa come una *ipofrottola*, parte della frottola che allora ciascuna delle 7 sezioni viene a costituire, le quali a loro volta, volendo, si compongono in una *iperfrottola*.

Ma rimanendo alla strutturazione del singolo testo e alle terminazioni di cui si diceva, queste appaiono quale rovesciamento delle tipiche anafore polisindetichiche e comunque dei cominciamenti monosillabici della frottola; e, pur davanti a una simile inversione che potremmo dire “tonale”, le rispettive ritmiche interversali si somigliano notevolmente. Il tutto può essere riscontrato nel seguente esemplare di Franco Sacchetti (*CLIX, contando molti strani vocaboli de' fiorentini*: ne riporto i vv. 48-68):

E' son fagnoni
e goccioloni,
che dicon sciarpelloni,
e guatan in cagnesco,
ed hanno marcio il guidaresco,
e sotto 'l desco
già mi portan broncio;
ma sconcio
è 'l lor guardar a squarciasacco.
Se io gli ammacco
e fonne macco,
sarà pur fiacco;

²⁷ A una delle dimensioni della poesia burchiellesca quale quella culinaria (per cui si veda Zaccarello 2009) Balestrini si è del resto avvicinato già con le *Ballate della signorina Richmond*, uscite nel '77 per la Cooperativa Scrittori di Roma.

il fante aralla.
Or statti a galla
da la baralla,
ché se gli avalla
e calla,
la palla
andrà di palo in passo,
e 'l sasso
farà fracasso
[...]

5

Conviene spendere ora qualche parola sulle vicende che hanno riguardato Balestrini all'epoca della stesura di *Ipocalisse*, data per composta fra il 1980 e il 1983 in Provenza, poiché queste orientano il senso del tutto (se non addirittura ne giustificano la costituzione) sollecitando come anticipato un'indicazione di lettura allegorica. È storia nota che nella primavera del '79 Nanni Balestrini – attenzionato, come dice il gergo poliziottesco, fin dal '68²⁸ – sia costretto a riparare in Francia. Contro di lui, come contro altri intellettuali legati all'Autonomia Operaia (Toni Negri e Paolo Virno fra gli altri), il trentanovenne sostituto procuratore di Padova, Pietro Calogero, spicca un mandato d'arresto, con la data di esecuzione (quella del documento è del giorno prima) che finisce da subito a indicare l'operazione – il “caso”, nel titolo di un libro di Giorgio Bocca uscito a distanza di soli 11 mesi – e poi il processo: “7 aprile”. Tra i capi di imputazione «associazione sovversiva e insurrezione armata»: riprendo le parole dello stesso Balestrini, in apertura della nota che introduce la recente ripubblicazione di *Ipocalisse*, affiancata in *Blackout e altro* all'altra importante opera poetica sugli anni

²⁸ Si veda lo *Studio sui collegamenti tecnico-operativi fra le organizzazioni terroristiche internazionali* redatto da Alfredo Mantica e Vincenzo Fragalà nel quadro dei lavori della “Commissione parlamentare d'inchiesta sul terrorismo in Italia e sulle cause della mancata individuazione dei responsabili delle stragi” (Fragalà-Mantica 2001: 114).

Settanta (seguiranno, altrettanto importanti, i romanzi *Gli invisibili* e *L'editore*, nel 1987 e nell'89). Ma si possono leggere gli stralci dell'ordine di cattura, debitamente liberati dalla punteggiatura, offerti appunto da *Blackout* nella sezione *Persecuzione* (il poemetto è edito nel primo anniversario dei fatti, con dedica ai «compagni perseguitati / 7 aprile 1980»): «dirette a sovvertire violentemente gli ordinamenti costituiti dello stato / attentati a carceri caserme sedi di partiti e di associazioni e ai cc.dd. covi del lavoro nero / espropri e perquisizioni proletari incendi e danneggiamenti di beni pubblici e privati rapimenti e sequestri di persone pestaggi e ferimenti / sia mediante l'addestramento all'uso di armi munizioni esplosivi e ordigni incendiari / [...] / sia infine mediante il ricorso a atti di illegalità violenza e di attacco armato contro taluni degli obiettivi sopra precisati» (sono da vedere in *Blackout e altro* i movimenti 25-30, alle pagine 55-63, e lo schema della *Composizione*, alle pagine 85-86).

La latitanza dura cinque anni, fino all'assoluzione piena in secondo grado, e viene vissuta da Balestrini più o meno propriamente come un esilio: riflesso testuale si trova nel sonetto 8 («né che mai più le ri / vedrò», vv. 13-14) con il rinvio al «diverso esiglio» di *Né più mai toccherò le sacre sponde* dell'amato Foscolo, già in *Blackout* convocato quale nume dell'esule²⁹; e nel sonetto 43 («perché non spero», v. 14) col Cavalcanti della balletta – già peraltro sfruttata da T.S. Eliot («Because I do not hope to turn again», *Ash Wednesday*) e Amelia Rosselli («Perché non spero tornare giammai nella città delle bellezze», *Variazioni belliche*).

È poco meno che necessario porre attenzione al fatto che Balestrini sfugga all'autorità giudiziaria (e politica) riparando in un luogo originario per l'autorità della versificazione: la Provenza non solo dà il nome alla forma del sonetto, ma è terra calcata (anche per ragioni politiche, seppure di diverso segno) da Petrarca, cui si rifaranno i canoni formali e metrici, e del sonetto su tutti. Petrarca che peraltro, ironia della

²⁹ Complementari agli stralci dal mandato di arresto, nelle composizioni 25-27 di *Blackout* compaiono prelievi dall'*Ortis*, tra cui «diriggi le tue lettere a Nizza di Provenza perch'io domani parto verso Francia e chi sa forse assai più lontano» (59).

storia, in un giorno della prima metà di aprile del 1341 (forse l'8) diviene poeta laureato, cioè, in qualche modo, poeta del potere. Non solo: nell'aprile del 1326 la morte di ser Petracco; il 6 aprile dell'anno successivo l'incontro con Laura; il 6 aprile '48 la morte di questa; il 4 aprile '70 la stesura del testamento. In effetti, per il poeta dei *Fragmenta*, e del canone, aprile è un mese carico di eventi dei più rilevanti, diversi dei quali caduti negli immediati dintorni del fatidico giorno 7: dato che potrebbe aver sollecitato la memoria letteraria di Balestrini, derivando dalle condizioni (tempo e luoghi) dell'esilio la possibilità, inscritta nella tradizione e nelle sue forme, di una rappresentazione di specie allegorica³⁰.

Si tratta di un'allegoria forse *facile*, per dirla ancora con Fortini, ma fare del sonetto una figura dell'autorità e del suo comportamento induce riflessioni che sul sonetto ricadono. Forma che appare per un verso ampiamente e rigorosamente codificata – ed è questa forma ideale, autoritaria che la coscienza collettiva pone davanti a sé – ; che per l'altro verso si rivela non rigida e anzi elastica, capace di assorbire, come attuazioni delle potenzialità immanenti alla sua forma, un gran numero di infrazioni e variazioni, rendendo di fatto impossibili ulteriori infrazioni, pena la fuoriuscita in una serie diversa, come quella totalmente aliena della prosa (Rimbaud), o pena la deviazione in altri generi o sottogeneri della versificazione, preferibilmente di ordine comico-burlesco – e quindi in qualche modo rubricabili minori – come la frottola (Balestrini) o il sonetto alla burchia (Giovenale).

In pratica si ha a che fare con un istituto capace di un controllo efficacissimo grazie a due perimetri concentrici, che concede statuto di soggetto libero a colui che vi si mantiene compreso; mentre espelle il soggetto che cerchi una soluzione di continuità al perimetro esterno,

³⁰ È probabilmente, questa, una delle ragioni per cui non è traccia in *Ipo-calisse* del «cruellest month» dell'apocalittica *Waste Land* (Eliot già presente, obliquamente, attraverso Cavalcanti): sarebbe stato un riuso non allegorizzabile nei termini qui fondamentali dell'esilio e del rapporto con l'autorità, con il potere.

frastagliato ma nondimeno concluso: non appena quello riesca ad interromperlo questo si richiude immediatamente alle sue spalle.

Abbiamo visto andare altrimenti le cose per l'opera d'arte. In effetti Duchamp non parodiava un istituto altamente codificato, che potesse avvalersi di dispositivi di normazione: che cos'è l'opera d'arte (e allo stesso modo, per esempio, che cos'è la *sinistra*) è una domanda ancora e sempre aperta, mentre che cos'è un sonetto possiamo dirlo esattamente, a norma di legge, di fronte alla quale si danno due possibilità più o meno parodiche. Da questa parte agisce un sentimento dell'obsolescenza, con il quale si prova ad aggiornare, a riformare; da quell'altra parte agisce invece una volontà sovversiva: far collassare l'istituto e la concezione del mondo ivi incorporata sotto il peso congiunto della tradizione, dei suoi aggiornamenti e della qualità dei tempi occorrenti, esplorando in questi altre possibilità.

Ma appunto: ha normalmente ragione Bachtin quando dice che un sonetto parodico (ma qui si intenda *realmente* parodico) non appartiene al genere del sonetto: questa separazione (o espulsione, o esilio), questa resistenza alla parodia è ciò che garantisce che la *concezione sonettistica* del mondo, come ogni concezione di cui questa risulta essere figura, si conservi perfettamente.

Bibliografia

- Bachtin, Michail, "Dalla preistoria della parola romanzesca", Id., *Estetica e romanzo*, trad. it. di Clara Strada Janovič, intr. di Rossana Platone, Torino, Einaudi, 1997: 407-44.
- Balestrini, Nanni, "Linguaggio e opposizione" (1961), *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, Ed. Alfredo Giuliani, Milano, Einaudi, 1972: 196-98.
- Id., *Ipocalisse. 49 sonetti. Provenza 1980-1983*, Milano, Scheiwiller, 1986.
- Id., *Blackout e altro*, postfazione di Gian Paolo Renello, Roma, Derive Approdi, 2009.
- Bocca, Giorgio, *Il caso 7 aprile. Toni Negri e la grande inquisizione*, Milano, Feltrinelli, 1980.

- Bortolotti, Gherardo, *et al.*, *Prosa in prosa. Con 504 illustrazioni in bianco e nero nel testo*, intr. di Paolo Giovannetti, note di lettura di Antonio Loreto, Firenze, Le Lettere, 2009.
- Bozzola, Sergio, "Strutture strofiche e versificazione nella «Bufera»", *Quaderno montaliano*, Ed. Pier Vincenzo Mengaldo, Padova, Liviana, 1989: 7-24.
- Butor, Michel, *Improvvisazioni su Rimbaud* (1989), trad. it. di Fazio Vasarri, Bologna, il Mulino, 1993.
- Colussi, Davide, "«Falso sonetto» di Franco Fortini", *Per leggere. I generi della lettura*, 6.10 (2006): 89-100.
- Contini, Gianfranco, *Letteratura italiana del Quattrocento* (1976), Firenze, Sansoni, 1995.
- De Robertis, Domenico, "Una proposta per Burchiello", *Rinascimento*, 8 (1968): 3-120.
- Dolce, Lodovico, *I quattro libri delle Osservazioni* (1550), Ed. Paola Guidotti, Pescara, Libreria dell'Università, 2004.
- Fortini, Franco, "Metrica e libertà" (1957), Id., *Saggi ed epigrammi*, Ed. Luca Lenzini, Milano, Mondadori, 2003: 783-98.
- Id., "Verso libero e metrica nuova" (1958a), Fortini 2003: 799-808.
- Id., "Su alcuni paradossi della metrica moderna" (1958b), Fortini 2003: 809-17.
- Fragalà, Vincenzo - Mantica, Alfredo, *La dimensione sovranazionale del fenomeno eversivo in Italia. Studio sui collegamenti tecnico-operativi fra le organizzazioni terroristiche internazionali*, elaborato nel quadro dei lavori della "Commissione parlamentare d'inchiesta sul terrorismo in Italia e sulle cause della mancata individuazione dei responsabili delle stragi", XIII legislatura, doc. XXIII, n. 64, vol. I, t. V, parte II, 2001, www.senato.it/service/PDF/PDFServer/BGT/301457.pdf, online.
- Freud, Sigmund, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (1905), trad. it. di Silvano Daniele e Ermanno Sagittario, con un saggio di Francesco Orlando, Torino, Bollati Boringhieri, 1975.
- Giovannetti, Paolo, *Metrica del verso libero italiano (1888-1916)*, Milano, Marcos y Marcos, 1994.

- Id., "Il postmoderno poetico, ovvero se si possa far poesia con la TV",
Id., *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizione e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Novara, Interlinea, 2008: 205-12.
- Id., "Il verso libero", *La metrica italiana contemporanea*, Ed. Paolo Giovannetti e Gianfranca Lavezzi, Roma, Carocci, 2010: 173-280.
- Giovenale, Marco, *Quasi tutti. Prose in prosa nuove e non nuove*, postfazione di Paolo Zublena, Roma, Polimata, 2010.
- Id., "(come) nasce la scrittura", *Nazione indiana*, 11.11.2010, www.nazioneindiana.com/2010/11/11/la-nascita-della-scrittura-i/, online.
- Id., *Asemic Sibyls*, Dugort, Red Fox Press, 2013.
- Giunta, Claudio, "A proposito de «I sonetti del Burchiello», a cura di Michelangelo Zaccarello, Torino, Einaudi 2004", *Nuova rivista di letteratura italiana*, 7.1-2 (2004): 451-76.
- Gleize, Jean-Marie, *A noir. Poésie et littéralité*, Paris, Seuil, 1992.
- Gorni, Guglielmo, *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, il Mulino, 1993.
- Loreto, Antonio, "L'anti-oracolo di «Variazioni belliche» seguito da La conquista dello spazio metrico", *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli*, Ed. Andrea Cortellessa, Firenze, Le Lettere, 2007: 208-218.
- Id., *I santi padri di Amelia Rosselli. «Variazioni belliche» e l'avanguardia*, Milano, Arcipelago, 2014.
- Id., *Dialettica di Nanni Balestrini*, Milano-Udine, Mimesis, 2015.
- Orvieto, Paolo, "Poesia realistica e burlesca", *Antologia della poesia italiana, II, Quattrocento-Settecento*, Ed. Cesare Segre e Carlo Ossola, Torino-Paris, Einaudi-Gallimard, 1998: 258-85.
- Papini, Giovanni Antonio, *Lezioni sopra il Burchiello di Giovannantonio Papini accademico fiorentino all'illustrissimo signor marchese Bernardino Riccardi*, Firenze, Stamperia di Bernardo Paperini, 1733.
- Pasolini, Pier Paolo, *Tutte le poesie*, saggio introduttivo di Fernando Bandini, cronologia di Nico Naldini, Milano, Mondadori, 2003.
- Pound, Ezra, "Cavalcanti" (1934), Id., *Saggi letterari*, Ed. T.S. Eliot, Milano, Garzanti, 1973: 175-243.
- Rosch, Eleanor, "Cognitive representations of semantic categories", *Journal of Experimental Psychology: General*, 104.3 (1975): 192-233.

- Rosselli, Amelia, "Spazi metrici", allegato a Ead., *Variazioni belliche* (1964), in Ead., *L'opera poetica*, Ed. Stefano Giovannuzzi, Milano, Mondadori, 2012.
- Sacchetti, Franco, *Il libro delle rime*, Ed. Alberto Chiari, Roma-Bari, Laterza, 1969.
- Sangsue, Daniel, *La parodia* (1994), Ed. Fabio Vasarri, Roma, Armando, 2006.
- Steinberg, Leo, "Contemporary Art and the Plight of Its Public", Id., *Other Criteria: Confrontations With Twentieth-Century Art*, Chicago, University of Chicago Press, 2007: 3-16.
- Testa, Enrico (ed.), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005.
- Tynjanov, Jurij, *Il problema del linguaggio poetico* (1924), trad. it. di Giovanni Giudici e Ljudmila Kortikova, Milano, Il Saggiatore, 1968a.
- Id., "Sull'evoluzione letteraria", Id., *Avanguardia e tradizione* (1929), Ed. Mario Marzaduri, trad. it. di Sergio Leone, intr. di Viktor Šklovskij, Bari, Dedalo, 1968b: 45-60.
- Id., "Sulla parodia" (1977), trad. it. di Maria Di Salvo, *Dialettiche della parodia*, Ed. Massimo Bonafin, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1997: 25-42.
- Underwood, Vernon Ph., "Rimbaud et l'Angleterre", *Revue de littérature comparée*, 29, 1955: 5-35.
- Zaccarello, Michelangelo (ed.), *I sonetti del Burchiello*, Torino, Einaudi, 2004.
- Id., "Una forma istituzionale della poesia burchiellesca: la ricetta medica, cosmetica, culinaria tra parodia e nonsense", «*Nominativi fritti e mappamondi*». *Il nonsense nella letteratura italiana*, Ed. Giuseppe Antonelli e Carla Chiummo, Roma, Salerno, 2009.
- Id., "Poesia comico-realistica", *Storia dell'italiano scritto*, I, *Poesia*, Eds. Giuseppe Antonelli et al., Roma, Carocci, 2014. : 155-94.
- Zanzotto, Andrea, "Omaggio al poeta", Id., *Scritti sulla letteratura*, I, *Fantasie di avvicinamento*, Ed. Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 1991: 307-15.
- Zublena, Paolo, *Post(it)*, postfazione a Giovenale 2010.

L'autore

Antonio Loreto

Antonio Loreto (Tricarico, 1975) lavora presso il Dipartimento di Letterature comparate dell'Università Iulm di Milano. Già membro del comitato di redazione del "verri", fa attualmente parte del comitato scientifico di "Enthymema". Ha studiato le carte editoriali di Vittorio Sereni («*Se io fossi editore*». *Vittorio Sereni direttore letterario Mondadori*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2013), l'opera di Amelia Rosselli (*I santi padri di Amelia Rosselli. "Variazioni belliche" e l'avanguardia*, Arcipelago, 2014) e quella di Nanni Balestrini (*Dialettica di Nanni Balestrini. Dalla poesia elettronica al romanzo operaista*, Mimesis, 2015). Ha scritto anche di Luciano Bianciardi, Alberto Arbasino, Corrado Costa, Walter Siti, Tommaso Pincio, e poi di teoria ed estetica dell'avanguardia e della sperimentazione attuale (tra gli altri Gherardo Bortolotti, Alessandro Broggi, Marco Giovenale, Giulio Marzaioli, Michele Zaffarano). Attualmente si sta occupando del romanzo del Nouveau roman, della Gruppe 47 e del Gruppo 63.

Email: antonio.loreto@libero.it

L'articolo

Data invio: 15/05/2016

Data accettazione: 30/09/2016

Data pubblicazione: 30/11/2016

Come citare questo articolo

Loreto, Antonio, "Il sonetto dopo la lirica: parodie (falsità, promesse, allegorie)", *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, Eds. E. Abignente, F.

Antonio Loreto, *Il sonetto dopo la lirica: parodie (falsità, promesse, allegorie)*

Cattani, F. de Cristofaro, G. Maffei, U. M. Olivieri, *Between*, VI.12 (2016),
<http://www.betweenjournal.it/>