



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

I sonetti di Carlo Betocchi. Lingua, stile, metrica

Relatore
Prof. Andrea Acribo

Laureanda
Caterina Vencato
n° matr.1178968 / LMFIM

Anno Accademico 2019 / 2020

«In poesia, dove non c'è nulla di voluto ma anche non c'è nulla di abbandonato,
spetti prima al poeta di vederci chiaro»

Carlo Betocchi - *Realtà vince il sogno, Avvertenza* (1932)

INDICE

- 1 INTRODUZIONE
- 1 Criteri di analisi e struttura del lavoro
- 2 La forma metrica sonetto nel Novecento
- 3 I sonetti di Carlo Betocchi

- 7 I – SCHEMI RIMICI

- 19 II – ISTITUTO RIMICO
- 19 Funzione della rima
- 23 Rime piane, tronche e sdruciole
- 27 Rime consonantiche e vocaliche
- 29 Rime tecniche
- 36 Rime e riprese foniche interne

- 43 III – PROSODIA
- 43 Tipologie versali
- 49 L’endecasillabo
- 56 Figure ritmiche e contracenti

- 61 IV – SINTASSI
- 61 Il rapporto metro-sintassi: l’enjambement
- 65 Il rapporto metro-sintassi: la strutturazione in quartine e terzine
- 71 Paratassi e ipotassi
- 74 Distribuzione sintattica ed elementi di retorica

- 83 V – ANALISI RAVVICINATA DI DUE SONETTI
- 83 Dicembre
- 89 La verità - Tetti toscani (1955)

97	APPENDICE
97	Prime
99	L'Estate di San Martino (1961)
101	Poesie del sabato (1980)
103	Poesie disperse edite e inedite

115	BIBLIOGRAFIA
	Opere dell'autore
	Contributi e opere consultate

INTRODUZIONE

Criteri di analisi e struttura del lavoro

All'interno della produzione poetica di Carlo Betocchi (1899 – 1986) la forma metrica sonetto, con 36 occorrenze, appare consistente. Questo dato è rilevante soprattutto se considerato all'interno di un panorama come quello novecentesco, in cui le forme chiuse della tradizione e, tra queste, il sonetto, subiscono un ridimensionamento rispetto al loro utilizzo e al loro valore, sostituite da altre e varie soluzioni formali.

Il presente lavoro è incentrato sull'analisi metrica e stilistica dell'intera produzione sonettistica betocchiana, seguita dall'analisi ravvicinata di due sonetti, che mostra, concretizzati nel testo, gli elementi messi in rilievo nella prima parte. Dopo una sezione introduttiva sul sonetto e sul nostro poeta all'interno del panorama della prima parte del XX secolo, il primo capitolo analizza il metro, ovvero la varietà degli schemi rimici presenti e il loro rapporto con la tradizione. Il secondo capitolo è incentrato sull'istituto rimico, sulle varie tipologie con cui esso si presenta e più in generale sulle riprese foniche interne al verso e al componimento. Il terzo capitolo ha come focus la prosodia, ovvero i tipi di versi che compaiono nei sonetti, gli accenti interni e il ritmo che essi scandiscono (per questa parte mi sono concentrata esclusivamente sugli endecasillabi), infine le modalità con cui il ritmo può essere variato attraverso l'uso di contracenti e di figure metriche, come la sinalefe e la dialefe. Il quarto capitolo verte poi sul rapporto tra metro e sintassi, sulla strutturazione in quartine e terzine, su alcuni aspetti sintattico-retorici della frase, oltreché sulle figure sintattiche di posizione. L'ultima parte è infine incentrata sull'analisi di due sonetti, scelti in base ad un criterio cronologico: il primo della sua produzione, *Dicembre*, e uno degli ultimi, *La verità*. Si è qui cercato di affrontare il testo anche dai punti di vista lessicale e retorico, non trattati invece a livello generale.

L'edizione di riferimento utilizzata è *Tutte le poesie* del 1996, curata da Luigina Stefani e con l'introduzione di Giovanni Raboni, uscita per Garzanti. Si tratta dell'edizione più recente rispetto a quella uscita nel 1984 per Mondadori, la cui introduzione era invece curata da Luigi Baldacci. L'ordine seguito nell'inserimento delle poesie all'interno delle tabelle e nell'Appendice finale rispecchia quello dell'antologia

della Stefani: in essa i componimenti sono organizzati secondo l'uscita cronologica delle varie raccolte poetiche, con una sezione finale di testi dispersi o inediti (in cui si trova la maggior parte dei sonetti).

La forma metrica sonetto nel Novecento

Il contesto letterario nel quale Carlo Betocchi e la sua produzione sonettistica si inseriscono è quello che caratterizza il periodo tra gli anni '30 e '50 del Novecento (i suoi sonetti sono datati dal 1931 al 1960), arco temporale in cui la poesia è uno dei generi dominanti in un contesto vivace ed eterogeneo, dove forme avanguardistiche e tendenze classiciste convivono. In questo panorama la forma metrica del sonetto perde la sua centralità e inizia ad essere presa in considerazione in modo diverso, a seconda delle correnti poetiche e delle intenzioni dei singoli autori – intenzioni di rottura o di continuità con la tradizione.

Mentre il sonetto è ancora presente nella maggior parte delle raccolte poetiche che escono a inizio secolo (come *Elettra* di D'Annunzio o *Le fiale* di Govoni), lo scardinamento delle forme della tradizione, operato dal Futurismo, gli riserva uno spazio molto minore: la forma metrica del sonetto non è più un punto di riferimento nella strutturazione di un testo poetico e, quando utilizzato, è spesso snaturato e rimaneggiato, fino anche a scomparire del tutto. Negli anni '30 poi, prevalentemente nella seconda metà, l'Ermetismo predilige una poetica chiusa, elitaria e dominata dal frammento, nella quale non sembra esserci posto per il sonetto. Rilevante è in questo contesto la presenza di Umberto Saba, che rimane fedele alle forme della tradizione e in particolare al sonetto con strutturazione, in gran parte, regolare. Sono queste due tendenze apparentemente opposte, ermetismo e poetica sabiana, che convivono in Carlo Betocchi. Se all'una il poeta è affine per quanto riguarda la convinzione della parola poetica come rivelatrice della realtà e dell'ideologia cattolica, all'altra egli si ispira per la necessità di semplicità, concretezza e umiltà.

Spesso annoverato tra gli esponenti del movimento ermetico, Betocchi in realtà se ne distanzia proprio per questa sua tendenza alla cantabilità popolare, incentrata prevalentemente sui paesaggi e sulle sensazioni che essi evocano, e alla semplicità

espressiva. Da questo punto di vista, infatti, Betocchi deve molto non solo a Saba, ma anche a Giovanni Pascoli, oltre che a un maestro della tradizione come Petrarca.

Nello specifico, si è visto quindi come il sonetto sia un metro non trascurabile nella produzione betocchiana, sia per la sua consistente presenza, da considerare appunto in relazione al panorama contemporaneo, sia per le sue caratteristiche. La maggior parte dei componimenti sonettistici, ovvero 25 sul totale di 36, è stata scritta lungo gli anni '40, con presenze rilevanti (9) anche nel decennio successivo e solo 2 in quello precedente.

Betocchi non è certo l'unico a utilizzare la forma metrica del sonetto in questo arco temporale. Negli anni '40 e '50, infatti, sullo sfondo di una comunità letteraria che si riconosce sempre meno nelle forme della tradizione, Eugenio Montale, Giorgio Caproni e Franco Fortini utilizzano la forma sonetto sperimentandola a tutti i livelli possibili: metrico, rimico, sintattico e lessicale.

I sonetti di Carlo Betocchi

Nella poetica del nostro autore è ben visibile come i sonetti, una volta fissata la loro cronologia, siano relegati al primo periodo di attività. Altro dato da non sottovalutare è il fatto che la maggior parte dei componimenti in due quartine e due terzine non è inserita all'interno di raccolte pubblicate dall'autore, ma è presente nella sezione delle inedite e disperse, ricostruita dalla Stefani: sono solo 12, infatti, i sonetti editi in raccolte dal poeta. Queste informazioni possono aprire a un'interpretazione che vede il sonetto, in quanto forma della tradizione, alla stregua di metro esclusivamente giovanile in Betocchi, nonché limitato alla produzione privata.

Al netto della cronologia, dall'analisi dei sonetti emergono ulteriori elementi più specifici, che, una volta fatti affiorare dalle pieghe del testo e confrontati con l'intera produzione betocchiana, giustificano la loro appartenenza alla sua prima fase. La produzione di Betocchi può infatti essere cronologicamente divisa in due blocchi temporali, che riflettono la progressiva evoluzione della sua poetica: il discrimine è fissato circa a cavallo degli anni '60. Prima di questo 'traguardo' letterario, dall'analisi delle poesie emerge un autore ancora legato alla tradizione, con forme metriche tradizionali (numerose sono quelle in quartine) e rispetto del rapporto metro-sintassi; già dalla fine

degli anni '50 in poi, invece, i testi poetici assumono un assetto più sperimentale (con sensibile incremento e verticalizzazione dell'*enjambement*, forme metriche non identificabili in quelle classiche e ruolo non strutturante della rima), attraverso un percorso di evoluzione progressiva, visibile a partire dalle raccolte *Tetti toscani* e *L'Estate di San Martino*.

Nei sonetti lo schema prevalente rispecchia quello tradizionale, con quartine incrociate e terzine alternate, e versi prevalentemente endecasillabici. Anche gli schemi accentuali riprendono per la maggior parte quelli tipici della tradizione, nonostante siano distribuiti tra i componimenti in modo disomogeneo, senza una concentrazione in sonetti specifici. Sebbene emergano quindi degli aspetti caratteristici della tradizione, che richiamano immediatamente la forma sonetto come è stata fissata dal Duecento in poi, è possibile notare come essi siano accompagnati in realtà da altri elementi, che scompaginano questo assetto tradizionale. Le rime, ad esempio, non sembrano avere una funzione strutturante nel componimento, ma marcano l'avvicinarsi dei versi anche e più spesso con l'intervento di assonanze e consonanze, che complicano la costruzione dello schema rimico. Sono inoltre presenti versi con accento principale in 5^a posizione, isolati tra altri più regolari.

Tuttavia, due elementi riscontrabili nei sonetti betocchiani sembrano già presagire la futura evoluzione poetica dell'autore, introducendo dei fattori che diversificano e isolano i componimenti presi in considerazione, in contrasto con i lineamenti più caratteristici della prima produzione. Il primo elemento riguarda la centralità dell'inarcatura nel rapporto metro-sintassi, con una massiccia presenza dell'*enjambement* nei sonetti, sia tra strofe sia tra singoli versi. Questa tendenza si attesta in percentuali molto minori nei primi componimenti rispetto a quelli successivi. Si può dire infatti che la solidità della struttura strofica sia destinata a cedere progressivamente, in modo visibile soprattutto nel passaggio tra le prime due raccolte degli anni '30 (*Realtà vince il sogno* e *Altre poesie*) e quelle successive più vicine agli anni '50 (sostanzialmente da *Notizie* in poi), per lasciare che sia la sintassi a strutturare più liberamente il componimento. La maggior parte dei sonetti anticipano in questo caso una caratteristica che si affermerà stabilmente solo in anni successivi.

Il secondo elemento di discontinuità riguarda invece l'utilizzo dei tipi di versi: secondo la tendenza generale che caratterizza tutti i componimenti poetici betocchiani,

l'endecasillabo non è, contrariamente a quello che si potrebbe pensare, il tipo di verso prevalente dei primi anni di produzione, mentre lo è nei sonetti. Sostanzialmente in quei componimenti degli anni '30 e '40, poi raccolti in *Prime*, sono più numerosi i settenari e i novenari rispetto all'endecasillabo e quest'ultimo, quando presente, è inserito difficilmente come unico tipo versale in un componimento, ma appare spesso in combinazione con versi minori. I sonetti a maggioranza endecasillabica costituiscono anche in questo caso un'eccezione in un contesto dominato da altri tipi di versi.

I. SCHEMI RIMICI

Nell'illustrare il metro dei 36 componimenti betocchiani presi in considerazione, è utile fare in prima analisi una panoramica delle tipologie di sonetto. Appare subito evidente che quelli canonici, con schema 4+4+3+3, sono una larga maggioranza, con 30 presenze, seguiti da 4 ritornellati, con un solo verso dopo il quattordicesimo dell'ultima terzina. A seguire compaiono altre due tipologie di sonetti: uno elisabettiano e una variante del canonico in due blocchi, con schema 8+6.

È tuttavia necessario fare due precisazioni. Lo schema in due blocchi è stato considerato una variante di quello canonico, sebbene la struttura 8+6 sia la più arcaica: essa infatti compare nella maggior parte dei sonetti della Scuola Siciliana (Beltrami 2003, 19). L'altra precisazione riguarda i quattro sonetti che ho classificato come ritornellati: tre presentano come chiusa finale un endecasillabo, mentre *Versi sul fiume* si chiude con un trisillabo che si distacca dal resto del componimento sia per quanto riguarda la misura versale sia per quanto riguarda la rima. Antonio Da Tempo nel suo trattato, la *Summa artis rithimici*, definisce ritornello ogni verso aggiunto alla fine di un sonetto e anche Chiaro Davanzati si rifà a questo termine (che si ritrova anche in altri codici), sebbene si riferisca a tutta intera la parte aggiunta e non ad ogni singolo verso, come se fosse il parallelo del commiato della canzone. Il manuale di Beltrami, *La metrica italiana*, al quale mi sono rifatta, mantiene la convenzionale distinzione tra sonetti ritornellati e caudati, considerando come elemento distintivo il numero dei versi che compongono il ritornello o la coda: uno o due per il ritornellato, tre o suoi multipli per il caudato (Beltrami 2011, 275-80). Faccio questa precisazione, sebbene nella metrica moderna si identifichino ormai come caudati generalmente tutti i sonetti con dei versi aggiuntivi dopo l'ultimo verso dell'ultima terzina. Riprendo infatti Lorenzo Biadene in *Studj di Filologia Romanza* del 1889 che spiega con queste parole l'evoluzione nel nome di questa parte aggiunta alla misura standard del sonetto: "Il nome di *ritornello* andò ben presto in disuso, e fu sostituito da quello di *coda*, che conserveremo anche noi" (Biadene 1889, 66).

Se si prende dunque in considerazione a livello preliminare la composizione grafica con cui si presentano sulla carta, questi sonetti non fanno trasparire elementi anomali né un'architettura esteriore particolarmente fantasiosa, ma si lasciano facilmente inserire nel catalogo delle tipologie più tradizionali che dal Duecento arriva fino ai giorni nostri.

Riporto una tabella grazie alla quale è facile notare l'esiguità delle tipologie di sonetti che prenderemo in esame:

TIPI DI SONETTO	QUANTITÀ
CANONICI (4+4+3+3)	30
RITORNELLATI	4
ELISABETTIANI	1
IN DUE BLOCCHI (8+6)	1

Dopo questo primo livello di classificazione basata sulla forma esteriore dei sonetti, se si scende più in profondità al livello successivo di analisi, quello degli schemi rimici, si deve premettere la difficoltà riscontrata nel tracciarli e, in particolare, nel trovare dei criteri generali per farlo. Scorrendo velocemente i sonetti betocchiani ci si può, infatti, rendere conto facilmente di quanto siano particolari per l'uso che l'autore fa delle rime. In Betocchi l'aspetto rimico è da rilevare come una delle caratteristiche di maggiore interesse nel suo stile, in particolare per l'inventiva e l'originalità con cui utilizza le parole-rima nel componimento. Per questo motivo, infatti, dedicherò il capitolo successivo alla trattazione della questione in modo più dettagliato. Qui invece cercherò di ordinare gli schemi rimici dei sonetti, spiegando i criteri che ho utilizzato e le difficoltà che ho riscontrato.

La maggiore difficoltà deriva dal fatto che assai raramente l'autore utilizza delle rime perfette dall'inizio alla fine del componimento e spesso, invece, si serve di rime imperfette, assonanze e consonanze, per legare i versi all'interno dello stesso. In questo modo si è costretti a considerare nello schema rimico queste rime imperfette come rimanti veri e propri, contrassegnandoli con la stessa lettera. Un'ulteriore difficoltà deriva però dal fatto che esse variano anche nel corso dello stesso componimento, creando una complessità notevole di rimandi e riprese foniche non trascurabili. Ad esemplificazione di quanto detto, riporto il seguente componimento *Dedica scritta risalendo una valle d'inverno*:

Nell'ombra del mio spirito chiudendo
 lame di fiume ferro di coltello,
 degli inverni nevosi le invenzioni
 di gelidi segmenti angoli e vento,

nell'ombra del mio spirito un fratello
cercando altro fratello, monte a monte,
e per valli cui rode e assiepa il gelo
spingendomi fin sotto i vaghi monti

dove non fa mai notte ed è fraterno
lume di giorno ad albore di luna
e il vento è padre di un ignudo eterno

essere e seguitare ad una ad una
cime di monte che si van chiudendo
nell'ombra del mio spirito a una cruna.

A volerne tracciare lo schema rimico, si constata che le rime sono in rapporto sempre diverso tra loro, a seconda delle lettere che si prendono in considerazione: si nota come esse vadano in questo modo a ridistribuire di volta in volta tutti i rapporti interni tra i termini. Sicuramente maggioritarie sono le assonanze di *e* ed *o*, come si vede nelle seguenti parole: *chiudendo*, *coltello*, *vento*, *fratello*, *gelo*, *fraterno*, *eterno*, *chiudendo*. Queste parole-rima, a ben guardare, rimano anche perfettamente a due a due: *chiudendo* : *chiudendo* (rima identica, che apre e quasi chiude il componimento), *coltello* : *fratello*, *fraterno* : *eterno*. Risulta quindi complicato decidere quali lettere considerare per mostrare questi diversi livelli di rapporti fra le parole. Il compito è ancora più arduo se si fa caso agli ulteriori rapporti che si creano tra parole come *vento*, *monte* e *monti* che hanno in comune il gruppo consonantico *-nt-*, ma cambiano inaspettatamente le vocali interessate dalla rima, prima con l'inversione (per quanto riguarda le prime due) e poi col cambio singolare-plurale (per quanto riguarda la seconda e la terza). Infine faccio notare come *fratello* e *gelo* sono interessate da assonanza e da parziale consonanza, in cui in realtà la variazione interessa la stessa lettera prima geminata e poi scempia, andando a creare così un particolare tipo di rima detto settentrionale, e non si sa come rendere visibile questo ulteriore rapporto nello schema rimico.

Avendo esplicitato le difficoltà che si incontrano, si può notare come lo schema rimico di un sonetto come questo sia diverso a seconda degli elementi che si prendono in considerazione. Si avrà quindi uno schema ABCD BEFG HIH IAI se si identificano come rime solo quelle perfette; uno schema AABA ACAD AEA EAE se si restringe lo sguardo solo alle assonanze; uno schema ABCD BDBD EFE FEF se si considerano solo le consonanze. Oltre a queste ipotesi, se si considerano le tipologie di rime nel loro insieme,

lo schema rimico verrebbe a configurarsi in questo modo, come ho poi riportato nella tabella successiva: AABA ABAB ACA CAC.

Questo esempio limite nella costruzione dello schema rimico, riscontrabile comunque in un'altra manciata di sonetti betocchiani, mostra l'inventiva e la vitalità con cui l'autore gioca con la rima e come egli se ne serve a suo piacimento, intessendo e disfacendo tessuti fonici sempre nuovi e tuttavia sempre intrecciati ai precedenti per qualche aspetto, come se procedesse *a cucì e scucì*.¹

Questa caratteristica di unire rime perfette con rime imperfette non è una particolarità solo di Betocchi, ma si inserisce nell'usanza novecentesca di variare, inventare, camuffare le rime all'interno dello stesso componimento.

In questi casi allora è il sistema istituito dal testo (o dall'autore) a fissare la reale identità delle figure foniche concorrenti [...] si possono perciò trovare poesie rimate, ma in cui la rima è attirata nel campo d'azione della prevalente assonanza, e poesie dalle molte assonanze ma in cui l'assonanza è attirata nel campo d'azione della rima (Coletti 1986, 210).

Il nostro poeta esordisce infatti negli anni Trenta del Novecento, momento in cui i cosiddetti "lirici nuovi", che scrivono dalla prima guerra mondiale in poi, si cimentano in una poesia che rifiuta l'utilizzo sistematico, ormai scontato e vistoso della rima, preferendo sostituirla con artifici e riprese foniche interne come assonanze, consonanze e più in generale puntando su altri canoni come le scelte lessicali, la disposizione delle parole o varianti più ricercate della rima regolare. In questo modo, l'istituto vero e proprio della rima non risulta più così necessario ma

patisce l'estensione dell'assonanza e delle altre figure di equivalenza fonica e risulta emarginata da un processo che tende ad agglomerare in modo più fitto ma meno esplicito, più ricercato e meno ovvio il tessuto fonico del discorso (Coletti 1986, 219).

Detto ciò, in questo panorama di ricercate sperimentazioni finalizzate a scompaginare la solidità del fondamento della rima, è importante sottolineare che in Carlo Betocchi essa svolge ancora un ruolo di protagonista semplice e autentica. L'uso della

¹ Ho utilizzato questa espressione riprendendo il titolo di una serie di poesie betocchiane, contenute nella raccolta *Un passo, un altro passo* del 1967.

rima per il nostro poeta non è finalizzato a rivoluzionare la struttura interna del componimento o a distaccarsi dalla tradizione consolidata, bensì si configura come criterio base per fissare un'architettura strofica chiara e riconoscibile. Nell'uso della rima potremmo infatti accostare Betocchi non tanto alla corrente ermetica, nella quale spesso il nostro poeta è inserito, ma piuttosto a un poeta come Saba, il quale non la utilizza in modo ostentato o eclettico, ma come elemento semplice e tradizionalmente necessario al componimento, in un'ottica di fiducia rivelatrice della parola poetica.

Elencate queste particolarità che interessano la modalità di formulazione degli schemi rimici, riporto in una tabella tutti gli schemi dei 36 sonetti betocchiani, premettendo che potrebbero essere passibili di interpretazioni diverse, come si è mostrato sopra. Nella costruzione di questa carrellata, ho cercato di rendere visibile il più possibile la complessità di riprese foniche che sussiste tra le parole-rima dei singoli componimenti, considerando con la stessa lettera nello schema non solo le rime perfette ma anche quelle imperfette: assonanze, consonanze, parziali assonanze e parziali consonanze, secondo la definizione che ne dà il Beltrami nel suo manuale (Beltrami 2011, 206-11). Sempre seguendo le indicazioni presenti sul suo manuale, preciso che tra le consonanze non ho considerato come rimanti le consonanti geminate con le scempie. Aggiungo inoltre che, quando mi sono trovata davanti a casi ambigui di uguaglianza anche solo parziale di vocali e/o di consonanti tra parole diverse, in cui soprattutto mi è sembrata chiara la volontà dell'autore di differenziare le parole assonanzate da quelle consonanzate all'interno dello schema, ho fatto valere come rima prevalente l'assonanza sulla consonanza. Riporto a titolo esemplificativo le terzine di *A se stesso, di sera, la vigilia di Natale*:

che in sé conosca lo stellato dire
del tutto che è nell'essere creatura
quale la fece Iddio nata a soffrire,

ma per Lui nata... Oh dolce mia natura
che risente del seme e vuol morire
nel bianco d'una nascita sicura!

Qui si percepisce subito la consonanza della lettera *r* tra tutte le ultime parole del verso, tuttavia credo sia più rilevante mostrare l'alternanza tra rime perfette, che in questo modo creano il classico schema alternato ABA BAB, tipico delle terzine di un sonetto fin

dalla sua nascita. Lo stesso Biadene, nella sua trattazione sul sonetto, afferma che la più antica disposizione delle rime in questo componimento era proprio quella alternata (Biadene 1889, 7).

Riporto anche altri esempi di sonetti in cui la ricostruzione dello schema rimico risulta difficoltosa a causa della varia interpretazione di cui possono essere passibili le rime. *La notte*, per esempio, potrebbe essere considerato un sonetto semicontinuo, se si prendono in considerazione le consonanze tra parole-rima, tutte accomunate da una nasale, a volte geminata: *luna – anni – fiorentina – fantasmi – prima – panni – luna – inganni – fortuna – collina – consuma – mattina – Mugnone – illumina*. Come si può vedere, l'unico termine che si discosta dagli altri costituiti semplicemente da una o due nasali è *fantasmi*, contenente il gruppo consonantico *-sm*. Questo elenco di termini mostra alla perfezione un espediente spesso utilizzato da Betocchi: egli infatti si serve di variazioni di gruppi consonantici simili o opposti tra parole-rima, in questo caso l'opposizione delle nasali *m* e *n*.

Se si restringe, inoltre, lo sguardo alle terzine, esse potrebbero essere descritte nello schema rimico da un'unica lettera, vista la consonante *-n* presente in tutte le parole, ad eccezione di *consuma*. Fatte queste considerazioni, uno schema rimico che tenga conto delle consonanze potrebbe essere il seguente: ABAC DBAB AAD AAA, con la netta prevalenza della lettera A sulle altre. Nella tabella degli schemi rimici, invece, ho tenuto in maggior conto, come si diceva sopra, le assonanze rispetto alle consonanze, e ho formato lo schema rimico in questo modo: ABCB CBAB ACA CDC.

Porto infine un altro esempio con l'obiettivo di mostrare la complessità dei casi che ho analizzato, facendo presente che le maggiori difficoltà tornano spesso nel momento in cui ho dovuto decidere se prediligere all'interno dello schema rimico le assonanze o le consonanze. Ecco il testo del sonetto *Le mani che si posano sul marmo*:

Le mani che si posano sul marmo
della bianca cucina nel lavacro
dell'umil luce che viene dal vano
dei vetri che quei muri illuminano;

le tue mani che tornano dal vuoto
di tante assenze, e che ora ritrovano
tra vetro e vetro il delicato modo
d'essere vivo che ha un essere ignoto:

ti sembra di avere anelli che giocano
 luce sulle tue dita magre a un sole
 che è bambino con te. Sei bimba, è poco

che cominciasti a vivere, e il tuo nome
 dimentichi. E non sia mai che il fioco
 tempo, ripensi, soffochi quest'ore.

Lo schema rimico come riportato nella tabella sottostante è il seguente: AABb CBCC BDC DCD. In questo caso mi sembra importante precisare che nella prima quartina non ho considerato in modo prevalente le assonanze sulle consonanze, come ho fatto spesso negli altri casi, ma ho voluto differenziare i primi due distici dai secondi due sulla base delle diverse consonanze per marcarne l'andamento a distici. Se invece si tiene conto maggiormente delle assonanze rispetto alle consonanze lo schema risulterà AAAa BABB ACB CBC e, come si può vedere, la prima quartina è monopolizzata interamente dalla lettera A, che poi ritorna anche nelle strofe successive, poiché molti termini hanno in comune in fine di parola le lettere *a* e *o*. Tuttavia, a parità di vocali, se si considerano esclusivamente i gruppi consonantici, lo schema risulterà diverso: ABCC DCED CFG HGI.

Ecco quindi la tabella con tutti gli schemi rimici da me costruiti per ogni sonetto.

titolo sonetto	schema rimico
All'amata	ABBA ABBA CDC DCD
Ora ad altre speranze	AbBa cbCb dEEd Ff
La notte	ABCB CBAB ACA CDC
Le coglitrici d'ireos	A ₁₅ B ₁₄ B ₁₄ A ₁₅ C ₁₅ D ₁₃ D ₁₄ C ₁₄ E ₁₄ F ₁₄ E ₁₅ E ₁₄ F ₁₅ E ₁₄
La verità	ABAB ABAB BCB CBC
Sull'ore prime	ABAB ACCB DED EDE
A sé stesso, di sera, la vigilia di natale	ABCB CDDE FGF GFG
Versi ad Emilia I di un tetto	ABBA C ₁₂ BBC DAD ADA ABBA CBBC DAD ADA ₁₃
Dedica scritta risalendo una valle d'inverno	AABA ABAB ACA CAC
Dell'amore	ABBA CDDC EFE FEF
Versi sul fiume	ABBA CDDC EFG EFG h
Maltempo	ABAC CDCD BEB ₁₂ EBE
Dicembre	ABAB ABBA ABA BAB
Della pioggia	ABAB CDCD CDc DC ₁₂ D
Le mani che si posano sul marmo	AABb CBCC BDC DCD
Di quella forza sono i tuoi capelli	ABAB CBCB CDC DCD

Le stanze sono poche	ABAA CC ₁₂ AC DED EDE
A me stesso malato	AbBc ADDA EFE FEF
Dello scirocco invernale	ABAB CDCD EFG EFG
La sera	ABBA CBCB DAD ADA D
Sonetti d'amore a Emilia i	ABBA CAAC DCE EDC
II	ABBA CDDC EEE FFF
III	ABBA BCCB DED EDE
IV	AB ₁₂ AB CBCB DEC DE ₁₂ C
V	ABAB CDCD EFD EFD
VI	ABBA CBBC DEF FED
VII	ABBA CDCC EAF AFE
VIII	ABBA CDCD ECE CEC
IX	ABBA CBBC DEC CED
X	ABBA CDDC CEF FEC
XI	ABBA CDDC EFG FEG
XII	ABABCDCD EE ₁₂ AEEA
XIII	ABCD EBAF FAD GHH A
Sul rosso legno delle persiane	abab cbcb ada daD
Nominare è destarsi	ABBA CDEC FCG FCG

Dalla tabella sopra riportata, si possono fare delle interessanti considerazioni sulla situazione rimica generale dei sonetti di Betocchi. Ciò che salta subito all'occhio è l'estrema eterogeneità degli schemi: solo uno è ripetuto uguale identico in due sonetti diversi, *Versi ad Emilia I* e *Di un tetto*, nonostante il primo dei due contenga un dodecasillabo come quinto verso e il secondo abbia l'ultimo verso costituito da tredici sillabe, mentre tutti gli altri compaiono un'unica volta. Sebbene il ripetersi della stessa struttura rimica capiti solo in un caso, si possono tuttavia notare degli elementi ricorrenti tra componimenti.

Prendendo in considerazione innanzitutto le quartine, da un veloce calcolo risulta che lo schema più frequente sia quello incrociato, presente in 14 componimenti, quasi il doppio di quanto compaia quello alternato: 8 volte. I restanti componimenti hanno schemi misti, in cui spesso si alternano una quartina incrociata e una alternata, oppure le strofe risultano alquanto variabili senza un particolare criterio di ricorrenza, come si vede per esempio in *Le mani che si posano sul marmo* o in *Sonetti d'amore a Emilia XIII*. Per quanto riguarda invece le terzine, esse compaiono in numero maggioritario secondo uno schema alternato, con ben 19 occorrenze, e in numero minore secondo uno schema di rime replicate e invertite, rispettivamente in 8 e 6 sonetti. I restanti 8 componimenti sono invece misti.

Lo schema più utilizzato risulta quindi essere per le quartine quello incrociato e per le terzine quello alternato, in linea con la tradizione che si afferma a partire dall'ultimo ventennio del XIII secolo in poi (Biadene 1889, 29). Questa ipotesi è sostenuta in modo sicuro anche da Antonio Da Tempo e da Antonio Pucci, come precisa Biadene stesso. Attenendoci a quanto detto in questo saggio, si vede bene come nei sonetti betocchiani la percentuale di presenze delle principali tipologie sia di quartine sia di terzine rispecchi esattamente quella prevalente nella tradizione: quartine per lo più incrociate e alternate, terzine per lo più alternate e replicate (Biadene 1889, 29).

Parlando della consuetudine con cui compaiono i diversi schemi sonettistici, è interessante affrontare sommariamente la loro evoluzione in relazione ai fondatori della tradizione, quali Guido Cavalcanti, Dante e Petrarca. È noto infatti che il sonetto fin dalla sua nascita, che si fa risalire tradizionalmente alla Scuola Siciliana e in particolare a Giacomo da Lentini, ha la sua forma originaria nella rima alternata. Su questo sono concordi sia il Da Tempo nella sua *Summa artis rithimi*, sia il Trissino della *Poetica*, sia il Ruscelli nel *Del modo di comporre i versi*. Se si considerano i sonetti di Cavalcanti, invece, ci si accorge che quelli con quartine incrociate sono più del doppio rispetto a quelli con quartine alternate, che erano invece utilizzati maggiormente da poeti come Guido Guinizzelli e Guittone d'Arezzo, sull'esempio dell'inventore del genere. Da Cavalcanti in poi, e cioè dalla seconda metà del XIII secolo, lo schema alternato inizia quindi ad essere sentito come arcaizzante, tanto che Dante e Petrarca si inseriranno sulla scia dell'innovazione cavalcantiana e inizieranno a utilizzare in maniera molto maggiore lo schema riformato. Una conferma di quanto detto, può essere vista nel fatto che i primi sonetti composti da Cavalcanti, come *Avete 'n vo' li fior' e la verdura*, hanno schema alternato, forse proprio per marcare questo tratto di arcaicità dal quale l'autore ha voluto poi distaccarsi.

Per quanto riguarda poi più da vicino le terzine, esse compaiono fin dall'inizio in misura maggiore con schema alternato ma anche con schema modellato su tre rime, CDE CDE o CDC DCD, come fanno anche Dante e Petrarca. In questo caso i sonetti di Cavalcanti sono spesso portatori di un'eccezione, poiché le rime sono distribuite volentieri in modo non equilibrato, con quella che viene chiamata *nimia repercussio*, ovvero secondo suoni ripetuti in schemi del tipo CDD DCC.

Con questa veloce carrellata di schemi rimici, si è voluto mostrare come i sonetti di Betocchi abbiano delle tangenze non trascurabili con la tradizione. Essi infatti, se considerati nella loro totalità, possiedono determinate caratteristiche, come la prevalenza dello schema incrociato nelle quartine e alternato nelle terzine, che li riconducono direttamente alla forma tradizionale del genere del sonetto.

Tornando agli schemi rimici dei sonetti di Betocchi, un'altra considerazione può essere fatta guardando lo schema sillabico dei sonetti in tabella. È certamente prevalente lo schema formato interamente da versi endecasillabi, o di misura maggiore di 11 sillabe, presenti in 30 sonetti su 36. Curioso è il caso di *Le coglitrici d'ireos*, formato interamente da versi maggiori dell'endecasillabo, nello specifico da versi che si attestano sulle 14 o 15 sillabe. *Sul rosso legno delle persiane* è l'unico componimento formato interamente da decasillabi, ad eccezione dell'ultimo verso che è un endecasillabo. *Ora ad altre speranze* è costruito con l'alternanza di due versi che risultano spesso accoppiati nella tradizione, ovvero endecasillabi e settenari; mentre gli altri 4 sonetti rimanenti presentano curiosamente solo uno o due versi minori dell'endecasillabo, fra tutti gli altri di undici sillabe o più. Più avanti tratterò più nello specifico la questione della prosodia e della combinazione di versi differenti all'interno dello stesso componimento, cercando anche di trovare una motivazione ad accostamenti di questo tipo, mentre in questa sede mi interessa mostrare la generale omogeneità dello schema sillabico nei sonetti betocchiani, ad eccezione di alcuni casi limitati. È però importante sottolineare come, nei casi in cui lo schema sillabico varia, non ci sia una regolarità tra strofe: lo schema sillabico di una quartina, se variato, poi non ritorna uguale in quella successiva ma resta un unicum nella generale omogeneità del resto del componimento. In *A me stesso malato* lo schema, come abbiamo riportato in tabella, è del tipo AbBc ADDA EFE FEF, in cui è regolare l'alternanza delle rime ma non quella del numero di sillabe per ogni verso. Ci troviamo davanti, infatti, a quartine perfettamente incrociate e a terzine perfettamente alternate, tuttavia la variazione della prima strofa, che ha il secondo e il quarto verso minori di un endecasillabo, rispettivamente un novenario e un settenario, viene poi meno nella seconda strofa.

Aggiungo inoltre che negli schemi rimici che stiamo prendendo in considerazione, capita spesso che l'alternanza delle rime sia anomala, ovvero che una rima che compare nei primi versi non ritorni poi nei versi immediatamente successivi ma solo alla fine del

componimento. A volte accade per esempio che la rima A della prima quartina non ritorni nella seconda ma nelle terzine, quasi a voler diminuire lo stacco tra i due tipi di strofe e a volerle legare indissolubilmente in una strutturazione circolare, in cui le parole-rima dei versi di apertura del componimento ritornano poi tra gli ultimi in sede di chiusa. Questo fenomeno di continuità si può notare in componimenti come *Versi ad Emilia I* e *Di un tetto*, in cui le terzine hanno uno schema DAD ADA, oppure in *Maltempo* dove la rima B compare solitaria nella prima quartina per ricomparire solo nella seconda parte del componimento nello schema BEB EBE, o ancora in *La sera, Sonetti d'amore a Emilia VII e XII* e *Sul rosso legno delle persiane*, che hanno gli schemi delle terzine variabili ma tutti accomunati dal ritorno della rima A, presente solo nella prima quartina. Grazie al ritorno di alcune rime all'inizio e alla fine del componimento, gli esempi qui riportati possono essere considerati dei sonetti continui o semicontinui.

Questa particolarità di riprendere alcune rime dall'inizio alla fine del componimento porta a diversificarne le quartine, poiché esse risultano caratterizzate da uno schema rimico differente. In questo modo le quartine dei sonetti betocchiani si discostano da quelle dei sonetti tradizionali, attratte dalla variazione spesso presente nelle quartine montaliane, che non riprendono le stesse rime all'interno di uno schema ma le diversificano con un'ampia gamma di «rime e assonanze mascherate, interne e desultorie, ma anche esibite in punta di verso» (Menichetti 2006, 437).

Caso anomalo è quello dell'ultimo componimento della serie *Sonetti d'amore a Emilia*, il quale, oltre ad avere lo schema in assoluto più diversificato rispetto a tutti gli altri 35 sonetti, presenta una curiosa ripresa della rima A all'ultimo verso, che è inoltre eccedente rispetto alla tradizionale misura del sonetto di quattordici versi (si tratta infatti di un sonetto ritornellato). Visto quindi il ritorno della prima rima in quest'ultimo verso, si potrebbe supporre che esista in esso una traccia della caratteristica per eccellenza della ballata: la ripresa finale, in rima col primo verso del componimento. Questa osservazione è fatta solo come curiosa ipotesi, in quanto ci troviamo indubbiamente davanti ad uno schema di sonetto, vista anche l'impaginazione con gli spazi bianchi che dividono il testo in parti ben precise, 4+4+3+3.

È infine notevole che una buona parte dei sonetti, circa una dozzina, contengono nel loro schema rimico le lettere solo fino alla D, o in alcuni casi anche solo fino alla C, in un'alternanza di suoni simili, sebbene non identici, che si riverberano in tutto il

componimento. Questa alternanza rimica fissata sulla variazione di tre o quattro lettere nello schema è sicuramente connaturata all'essenza stessa del sonetto fin dalla sua nascita, ma anche alla sua lunghezza limitata, che necessita di poche variazioni regolarizzate all'interno di uno schema ben preciso. Non bisogna però dimenticare che la sequenza limitata e abbastanza rigida delle lettere nello schema riflette in realtà una situazione in cui le rime sono spesso imperfette.

Nell'analizzare la varietà degli schemi rimici dei sonetti di Carlo Betocchi, in queste pagine si è tentato di confrontarli con gli elementi della tradizione affermata dal Duecento ai giorni nostri. Prendendo in considerazione dapprima le tipologie di sonetto, successivamente l'alternanza delle rime e infine lo schema sillabico, è venuto spontaneo mettere questi elementi in relazione a quelli che sono tipici della forma per come la conosciamo nei secoli che precedono il Novecento, trovando, come abbiamo visto, dei punti di tangenza.

C'è tuttavia da precisare che risulta spesso difficoltoso paragonare i fenomeni poetici moderni con quelli della tradizione, proprio a causa dell'affermazione della metrica libera e del conseguente sradicamento di tutte le regole che si erano consolidate nel corso dei secoli. Beltrami affronta il problema riflettendo sul fatto che scrivere un sonetto nel Novecento significa inevitabilmente riflettere sulla tradizione:

mentre prima della versificazione libera scrivere un sonetto significava semplicemente adottare una delle forme possibili per la poesia, scrivere un sonetto oggi, regolare o, come più normalmente avviene, irregolare, è sempre un gesto che richiama l'attenzione sulla forma, che la presenta in primo piano come oggetto poetico da prendere in considerazione (Beltrami 2003, 11).

Visto e confermato un rapporto con la tradizione nei sonetti di Betocchi, è importante sottolineare che, come abbiamo visto, essi si distanziano anche da essa, per aspetti come la qualità delle rime, spesso imperfette, che causano delle problematiche non sorvolabili nella formulazione dello schema rimico.

In conclusione, nel considerare la forma metrica dei sonetti betocchiani, si può quindi dire che essi si rifanno certamente alla tradizione, seppur con elementi di variazione non trascurabili da tenere in considerazione.

II. ISTITUTO RIMICO

Funzione della rima

Nelle pagine finali che costituiscono l'Appendice della raccolta *Poesie del sabato*, Carlo Betocchi parla della rima come «un avamposto della poesia» e come «il primo grandissimo mezzo per connaturare alla poesia il dono d'una sublime oggettività» (Betocchi 1980, 112-13). Queste parole rendono evidente quanto sia cruciale nella costruzione di un componimento il ruolo attribuito dal poeta alla rima, in quanto essa dovrebbe contribuire a formarne la struttura e a renderlo riconoscibile.

Tra le varie funzioni che l'istituto rimico può svolgere nei componimenti del nostro poeta, quella strutturante sembrerebbe essere quella prevalente, almeno per la prima parte della sua produzione, in linea con la tradizione poetica italiana che fin dalle origini si serve dell'uguaglianza della parte finale delle parole per dare una forma chiara e strutturata alla produzione in versi. L'alternanza delle rime, come abbiamo visto nel capitolo precedente, infatti, contribuisce a organizzare e definire la tipologia del componimento e a differenziarlo dagli altri: la costruzione dello schema rimico ne è l'esempio più lampante.

Oltre ad avere questa funzione prevalente, testimoniata dalle parole dello stesso Betocchi, la presenza della rima nei componimenti del poeta, ha un ulteriore ruolo: quello di marcare il verso, esaltandolo e accompagnandolo nel passaggio a quelli successivi, sia all'interno della struttura strofica sia dello stesso componimento. È interessante far notare che questa funzione rimica, che evidenzia la successione dei versi, può essere messa in maggiore evidenza grazie alla presenza frequente dell'*enjambement*. Lo spezzamento dei versi, in questo caso, dividendo il *contre-rejet* dal *rejet*, evita la creazione di una struttura sonettistica rigida e costrittiva, e, al contrario, può contribuire, insieme alla rima, a mettere in evidenza la parte finale dei versi stessi. Questo meccanismo è usato in modo prevalente nei componimenti più tardi del poeta, quando l'istituto della rima inizia ad indebolirsi.

In definitiva, se la funzione strutturante contribuisce a creare una determinata struttura poetica ed è adoperata maggiormente nei primi componimenti del nostro poeta fino circa agli anni '40 del Novecento, la seconda funzione di cui abbiamo parlato, invece,

quella demarcativa (Beltrami 2011, 55-569), rafforza la percezione dell'alternarsi dei versi e si fa strada soprattutto dagli anni '60 in poi. Non a caso la maggior parte dei 36 sonetti che sto prendendo in considerazione appartengono ad un periodo antecedente o contemporaneo agli anni '40: secondo la datazione delle poesie betocchiane operata da Luigina Stefani (Stefani 1994), ben 27 sonetti su 36 sono infatti stati scritti prima del 1946. Fino a questo momento, non solo la regolarità metrica ma anche la strutturazione per rime sono elementi fondanti della sua poesia. Fa eccezione *Sonetti d'amore a Emilia XIII*, che non è rimato e che riportiamo:

Un fulmine dal talamo d'amore
ove giacque (e v'era lentamente
asceso dietro lei, dai lunghi occhi
serrati sopra la cupa insania

chiusa tra le sue membra), ora che giace
ed è in cenere, e una cupida Venere
l'assedia, com'Espero che sorge
tra le stanche fumèe, lo stesso palpito

come in tomba l'appello del giudizio
irresistibile, ed allo stesso amore
chiamato in altro amore, in un'estiva

e stanca e asciutta eco di lampi
perigliosi, la vittima dovrà
tra segni ambigui di peccato e d'onta

risorgere a quel talamo d'amore.

dove, compensando l'assenza della rima, funge da elemento di simmetria il ritorno tra incipit ed explicit della parola chiave *amore* (nonché l'iterazione ravvicinata nella prima terzina).

Esso potrebbe costituire un esempio, seppur precoce, di come il poeta si distacchi progressivamente dall'utilizzo della rima man mano che si distanzia dalle prime poesie. Dalla raccolta *L'estate di San Martino* del 1961, infatti, la rima si dirada, fino ad arrivare praticamente alla sua scomparsa in *Un passo, un altro passo* del 1967. Riprendendo la stessa riflessione di Betocchi sulla propria poetica, presente nell'Appendice a *Poesie del sabato*, Coletti conferma l'eliminazione progressiva della rima nella sua produzione, individuando due momenti distinti. Se nelle prime raccolte l'istituto della rima si identificava come un elemento necessario alla strutturazione del componimento, nonché

come criterio oggettivo per la sua riconoscibilità, ricevendo il compito di svelare ciò che le parole da sole non erano in grado, nel passaggio alle raccolte della maturità, la rima diventa un membro sempre meno fondamentale del discorso poetico e perde progressivamente la sua oggettività, fino ad arrivare all'esaurirsi del suo ruolo di elemento rivelatore, di «indizio, spesso inconsapevolmente percepito [...], della misteriosa architettura dell'universo» (Coletti 1990, 223). È importante specificare che questa osservazione è fatta non solo per i sonetti che stiamo analizzando, ma per l'intera produzione poetica betocchiana.

Dal punto di vista rimico, quindi, almeno all'inizio della sua produzione e sicuramente nei sonetti, il nostro poeta si inserisce in quella corrente della poesia novecentesca, occupata per primo tra tutti da Saba, che si serve dei mezzi della tradizione per rendere volutamente riconoscibili i propri componimenti poetici, e l'istituto della rima è uno di quelli. Tra le eccezioni può essere inserito come esempio il componimento formato da 5 quartine di versi misti tra il senario e il decasillabo, intitolato *Al giorno*, che, pur inserito all'interno della prima raccolta *Realtà vince il sogno* del 1932, non è rimato. Lo riporto qui di seguito:

Il Cielo, l'Inferno
o il tormento delle passioni,
son essi forse a te uguali
o intrecciata beltà del giorno?

Come un'affascinante
ruga ti solca un lungo fiume,
le montagne i tuoi monumenti
sono, effimeri come l'ombra.

Parlano la tua verde
parola i boschi, e le nuvole
inseguon sconvolte i fermi
aliti maestosi di Dio.

Nascono le città
lontanissime al comando
della tua luce e scompaiono;
ed appaiono foglie e laghi;

ed il mio sguardo come
una colomba piena di gioia
m'abbandona e vola intrecciandosi
tra le tue tempeste e il sereno.

Esso non ha uno schema rimico fisso, anche se presenta alcune consonanze, soprattutto nelle prime quartine, quali *Inferno* : *giorno*, *affascinante* : *monumenti*, oltre che la ripresa *verde* : *fermi*, caratterizzata sia da parziale assonanza sia da parziale consonanza.

Come abbiamo visto nel capitolo precedente, il nostro poeta utilizza molto spesso assonanze e consonanze, ma anche altre eccezioni alla regolarità della rima. Esse possono unire più versi tra loro in modo diverso, ripetendo alternativamente suoni simili e variati, movimentando così fonicamente il componimento e, secondo Coletti, normalizzando «una sequenza di infrazioni alla normalità rimica tradizionale che richiede, com'è noto, la corrispondenza del tratto post-tonico delle parole rimanti» (Coletti 1990, 215).

Quest'uso delle rime imperfette non è prerogativa solo di Betocchi e di una parte dei suoi componimenti, ma ha una certa importanza strutturale in molte sue poesie anche più mature, nonostante risulti fondante in particolare in quelle riunite nella raccolta *Prime*. Anche Mengaldo accenna alla perdita del valore strutturante della rima riscontrabile nel XX secolo e alla conseguente ricerca di una nuova regolarità, attraverso le rime imperfette, le rime al mezzo e le rime interne, come anche attraverso la ripetizione di parole-rima, riprese e anafore interne. Proprio in questo saggio l'autore inserisce Betocchi tra quei poeti appartenenti ad una delle due linee della corrente ermetica (e dintorni) che, insieme a Gatto, ma anche a Caproni e a Penna, sfruttano l'istituto della rima in modo intensivo (Mengaldo 1991, 58). Per concludere il discorso sull'evoluzione delle funzioni che la rima investe, riporto un commento di Aldo Menichetti presente nel suo volume *Metrica italiana* che, dal mio punto di vista, riassume in modo esauriente la questione:

Salvo rare impennate polemiche (futuristi), la rima in quanto ripetizione di suoni non è affatto condannata o rifuggita dalla poesia moderna in metri liberi: ciò che in genere decade è il suo ruolo strutturante, mentre si stempera la funzione demarcativa (Menichetti 1993, 553).

Nonostante questa affermazione soddisfi pienamente quanto abbiamo detto a proposito della rima per Betocchi, non posso non fare riferimento anche alle opinioni opposte di Giovannetti e Lavezzi, nel loro manuale *La metrica italiana contemporanea*. Essi sostengono come in realtà la funzione strutturante della rima non si sia esaurita pienamente nel corso del Novecento e che in realtà essa «svolge spesso un ruolo di

sostegno alla sintassi, e insieme che l'imporsi di questo nuovo tipo di funzioni tende a mettere in crisi il suo valore demarcativo» (Giovannetti 2010, 197).

Rime piane, tronche e sdruciole

Delineate le funzioni che la rima svolge nei componimenti di Betocchi e l'importanza che riveste non solo nei sonetti analizzati ma in gran parte della sua produzione poetica, soprattutto iniziale, è necessario fare riferimento alle varie tipologie di rime presenti all'interno dei sonetti, a partire da quelle che si differenziano grazie all'accento di parola: piane, tronche e sdruciole.

Nel panorama dei sonetti betocchiani le parole piane sono sicuramente le più consistenti numericamente, mentre le rime tra parole sdruciole sono presenti circa in metà dei sonetti, precisamente in 14 sonetti su 36. È interessante specificare, inoltre, che all'interno di uno stesso componimento, le parole sdruciole possono essere anche molto numerose, come si può vedere a colpo d'occhio nel sonetto *Le coglitrici d'ireos*, che riporto sotto, in cui esse occupano esattamente la metà dei versi (il corsivo l'ho aggiunto io per rendere più visibili le parole in questione). Questa varietà di accenti tra parole in fine di verso possono dar vita in particolare a due tipologie di rime, entrambe presenti in questo sonetto: quelle ipermetre, come *giaggioli : pollici*, e quelle cosiddette per l'occhio, come *consumo : incubo*, che verranno trattate più avanti.

Ireos, colore d'indaco, nel cui fondo io consumo
ogni ricordo quando, le mattine d'inverno,
fredde, schiarito il cielo, lungo un orlo d'eterno,
vanno dei disillusi azzurri ululando in un *incubo*;

sulla costa grigiastra pigramente *lampeggiavano*
le lame verdi delle foglie dei giaggioli,
donne su sedie basse, rigirando tra i *pòllici*
terree radici, coi coltellini le *sbucciavano*;

e dai colmi canestri, tuberi bianchi, d'*ireos*
odoravano l'aria sulle prode alla *squallida*
povertà delle mie sorelle in amore, ed io so

che sotto gli occhi delle più giovani, in un sogno
passeggiava avvenente con la mia testa una *pàllida*
città di torri bianche nel turchino profondo.

La presenza delle sdrucchiole e delle tronche permette al poeta di trovare, ancora una volta, degli espedienti sempre diversi e variati da applicare alla rima per movimentare il tessuto fonico del discorso poetico.

A fronte della consistenza numerica delle sdrucchiole, le tronche sono in numero molto minore, con solo 4 presenze in 3 sonetti su 36. In questi casi sono comprese tre voci verbali, due di queste al tempo futuro, e una terza persona singolare del verbo essere al presente. Solo nel caso di *Maltempo*, infine, il carattere tronco del verso è definito da una tmesi: «fatua. E la notte. Ed il tempo sensi- / bile. Sarà passata primavera».

Nella poesia novecentesca, come si vede anche nel nostro poeta, la presenza di rime tronche e rime sdrucchiole è connessa all'inventiva sperimentale dei vari autori, che le utilizzano spesso per movimentare la struttura poetica e renderla meno prevedibile. È bene precisare, tuttavia, che esse non sono per niente frequenti nella tradizione illustre del Due e Trecento. Antonio da Tempo nomina nella sua *Summa* i casi esistenti di sonetti con parole-rima tronche e sdrucchiole, tuttavia questi iniziano a comparire significativamente solo con il Chiabrera e l'ode-canzone, che si caratterizza per un ampio repertorio di schemi e di versi combinati tra loro in vario modo.

Facendo ancora riferimento al saggio sul sonetto di Biadene, le due tipologie di rime appena trattate vengono inserite tra le rime aspre, difficili o cosiddette «care» (Biadene 1889, 140). Un altro artificio utilizzato per inserire rime aspre e difficili in un componimento, oltre a quello di ricorrere alle parole sdrucchiole o tronche, è quello più semplice di far uso di parole di difficile pronuncia, a causa per esempio di nessi consonantici difficili, o più semplicemente di vocaboli di uso non comune. Nei sonetti di Betocchi, tuttavia, questi artifici sono limitati, se non addirittura assenti, e difficilmente abbondano parole inusuali e inconsuete a fine verso. Un caso in cui il poeta sfrutta dei suoni aspri, dati dall'incontro di più consonanti dopo l'ultima vocale tonica, è il decimo dei *Sonetti d'amore a Emilia*:

«Nulla al mond'è che non possano i versi»,
io leggo, e mi ferisce quell'incanto
del poeta d'amore, e sento quanto
della letteratura in memoria va a perdersi.

Vedo Venezia, e le sue calli torte
e nel nostro segreto l'aspettarti
dov'era un tutto, insieme con l'amarti,
l'amarne i muri, i rivi, i luoghi a sorte

scelti nell'ombra delle case, all'ore
che attendevo con ansia, nei bei giorni
che furono! or benedico l'acre

impazienza di quei momenti, in macre
vigilie senza te, che se non torni
ad apparirmi, a me tornan quell'ore

d'attesa, e i muri, e i rivi e i lor contorni.

Mi sembra importante sottolineare in questo sonetto termini come *versi* : *perdersi*, *aspettarti* : *amarti*, *giorni* : *torni* : *contorni*, *acre* : *macre*, l'ultimo dei quali si configura nella tradizione come un dantismo. Tutte queste parole sono caratterizzate dal nesso formato dalla vibrante *r* in unione a un'altra consonante, sia essa una sibilante, una dentale, una nasale o una gutturale.

Considerando l'intera produzione sonettistica betocchiana, le rime difficili, come abbiamo visto, sono in minoranza rispetto ai suoni facili inseriti a fine verso. In gran parte dei componimenti compaiono infatti rime desinenziali o suffissali, considerate le rime più semplici per eccellenza a causa della loro facilità ad essere reperite nella lingua italiana e per questo caratteristiche fin da sempre di uno stile colloquiale e discorsivo in poesia. La maggior parte di esse sono costituite da verbi, che terminano con le desinenze indicanti modo, tempo, persona e numero e possono apparire anche in numero elevato all'interno del testo, non semplicemente in coppie ma anche in gruppi di tre o quattro, come si può vedere nel sonetto *All'amata*:

I fiori di oscurità, densi, che odorano
dove tu sei, s'aggirano nell'ombra,
un'altra luce sento che m'inonda
queste pupille che l'ombra violano.

Quale tu sei, non so; forse t'adorano
le cose antiche in me, tutto circonda
te in un giardino dove i sensi all'ombra
tornano ad uno ad uno che ti sfiorano.

L'esser più soli, e l'aggirarsi dove
tu non sei più, od in remota stanza
dentro al mio petto, quando lento piove

L'amor di te che oltre di te s'avanza,
forse sarà per questo il dir d'amore
più dolce dell'amore che ci stanca.

In questo sonetto saltano subito all'occhio nelle quartine la rima A formata dai verbi alla terza persona plurale dell'indicativo presente: *odorano : violano : t'adorano : sfiorano*, e la rima B formata anch'essa da verbi: *inonda : circonda*. Interessanti sono inoltre le rime C e D delle terzine, inserite all'interno di uno schema alternato e distribuite allo stesso modo in una terna: le prime due sono rime perfette, mentre la terza è assonanzata.

Le più numerose, tra le rime facili, sono tuttavia quelle formate da participi, come accade per esempio in *Sonetti d'amore a Emilia I: formato : passato : abitato*; o in *Sonetti d'amore a Emilia VII: angosciata : conquistata : separata*. Infine, altra modalità in cui compaiono verbi che formano rime desinenziali è l'infinito, come ad esempio nel sonetto *A se stesso, di sera, la vigilia di Natale: conoscere : esistere, dire : soffrire : morire*.

Per avere maggior contezza sia della varietà sia della numerosità con cui compaiono le rime desinenziali, ho inserito all'interno di due tabelle, che riporto qui sotto, i modi e tempi verbali più frequenti che ho rintracciato nei sonetti, ovvero indicativi e participi, e le loro relative terminazioni. Emergono anche, come abbiamo visto, i modi infinito e gerundio, ma in numero molto minore, rispettivamente in cinque e due componimenti: per questo motivo ho deciso di non inserirli in alcuna tabella.

La prima riassume le terminazioni del modo indicativo, con i relativi tre tempi che compaiono, prevalentemente alla prima persona.

persone	PRESENTE	IMPERFETTO	PASS. REMOTO
I singolare	-ONDA		-ISSI
III singolare	-ICE -ONA -ENDE -ONTA		
I plurale		-AVANO	
III plurale	-ANO -ANO		

La seconda tabella riassume invece i tempi del participio, sia presente sia passato.

genere e numero	PRESENTE	PASSATO
Maschile singolare	-ANTE	-ATO

Femminile singolare	-ENTA	-ATA -UTA
Maschile plurale		-ATI

Rime consonantiche e vocaliche

Oltre alla panoramica appena fatta sulle rime facili e difficili, è interessante la classificazione di due tipologie o, meglio, classi rimiche: le rime consonantiche e vocaliche, rispettivamente se formate da un numero maggiore di consonanti o di vocali dopo l'ultimo accento di parola. Ho classificato le tronche e le sdrucciole tra le rime vocaliche, seguendo lo stesso criterio utilizzato da Afribo, in *Petrarca e petrarchismo. Capitoli di lingua, stile, metrica* (Afribo 2009, 40).

Betocchi utilizza maggiormente le rime vocaliche nei suoi sonetti, limitando la presenza delle consonantiche a pochi versi concentrati in alcuni sonetti, come *Maltempo* e *Sonetti d'amore a Emilia V*, in cui le terzine, che riporto, presentano una considerevole abbondanza di rime consonantiche, soprattutto se paragonata alla predominanza delle vocaliche nelle quartine:

Maltempo

nuvoli che nell'atmosfera. O lontananza
assopita, o disarmato, inerme
orizzonte dove già fulminò! Canta

di là dai tempi, o voce in germe
ancora, qui già compiuta, arsa, spanta,
tutta zizzania per le membra inferme.

Sonetti d'amore a Emilia V

alla bell'aria la finestra tinta
d'un ozio senza vita né riflessi
inutilmente aperta sulla stanza

vuota di te: come una cosa vinta
dal tempo, o luoghi! Oh cui tu concedesti
di vedere il tuo corpo che s'avanza!

Nel nono della già nominata sequenza dei sonetti dedicati ad Emilia le consonantiche si addensano invece nelle quartine, in particolare nella seconda:

All'acqua del canale che sormonta
 aleggiata dal sole nell'andare
 lieve la sua fatica, in gutturale
 voce che su dalle due ripe monta,

nel caldo del meriggio, in questa stanza
 dov'io ti penso, o donna mia con l'acre
 desiderio di te che quasi m'apre
 le tue membra sì dolci in cui s'avanza

A livello generale, tuttavia, i sonetti a maggioranza vocalica sono nettamente più numerosi, fino ad arrivare in alcuni casi a situazioni quasi di unicità vocalica, come possono essere *Le mani che si posano sul marmo* e *La sera*, contenenti esclusivamente due rime consonantiche tra tutte le altre vocaliche.

In una panoramica generale sulla composizione fonica delle rime contenute nei sonetti betocchiani, è interessante notare che alcuni nessi consonantici sono presenti in modo ricorrente, come si evidenzia nelle due tabelle, rispettivamente per le rime consonantiche e vocaliche. Riporto qui la prima, sulle rime consonantiche.

tipologie rime consonantiche	occorrenze nell'intera produzione sonettistica
-NT-	28
-ND-	18
-NZ-	15
-ST-	12
-RN-	10
-RT-	8
-RM-	6
-MBR-	6
-GN-	5
-LT-	5

Sicuramente i nessi consonantici più numerosi sono quelli costituiti da nasale alveolare + altra consonante: in particolare -NT-, -ND- e -NZ- sono quelli numericamente più consistenti, per un totale di 28, 18 e 15 occorrenze. Altrettanto cospicui sono i nessi formati da vibrante + altra consonante, in misura maggiore N, T e M, rispettivamente con 10, 8 e 5 presenze. Accanto a queste due tipologie prevalenti, ne compaiono anche altre, caratterizzate dalla dentale sonora in unione ad altre consonanti, in particolare -ST- e -LT-.

Nella tabella successiva sulla tipologia delle rime vocaliche, è possibile notare che esse rispecchiano a grandi linee la suddivisione delle consonantiche, con maggioranza di rime in –N- e –R-. Ho incluso in queste rime anche quelle sdrucciole, considerando come consonante contraddistintiva l’ultima postonica tra le due vocali.

tipologia rime vocaliche	occorrenze sonettistica	nell’intera produzione
-N-	71	
-R-	59	
-L-	34	
-T-	33	
-C-	21	
-M-	15	
-D-	13	
-V-	11	
-S-	5	

In entrambe queste tabelle ho riportato solo le consonanti e i gruppi consonantici presenti nelle parole-rima in numero significativo, non ho inserito invece quelle che sono presenti solo in uno o in pochi componimenti, perché non mi sembravano utili per una panoramica generale delle occorrenze. Specifico che nel conteggio mi sono concentrata solo sulle due tipologie principali di rime consonantiche e vocaliche, senza aggiungere anche le rime in iato e in doppie, come invece è stato fatto sempre da Afribo nel suo studio sulla rima, nell’opera sopra citata. Per tanto queste ultime, che sono comunque poco numerose, non sono state conteggiate in tabella.

Rime tecniche

Esaurita una prima catalogazione sulle varie tipologie di rime connesse alla loro consistenza fonica, proseguirò analizzando le cosiddette rime tecniche.

Ho considerato rime tecniche quelle rime

nelle quali l’identità dei suoni a partire dall’ultima vocale tonica del verso è arricchita da un’estensione all’indietro del segmento identico [...], oppure complicata o da forme aggiuntive di

relazione fra le parole che rimano [...] o da alterazioni ‘artificiose’ della posizione dell’accento e della divisione delle parole (Beltrami 2011, 214).

Sostanzialmente, quindi, rientrano in questa categoria molti tipi differenti di rime, che assumono un nome specifico a seconda di alcune caratteristiche contraddistintive che aggiungono elementi di uguaglianza oltre la semplice identità fonica della parte postonica in fine di parola. Riporterò di seguito una catalogazione delle principali tipologie di rime tecniche presenti nei sonetti di Betocchi, rifacendomi al manuale di Beltrami, il quale a sua volta fa riferimento al *Repertorio metrico della Scuola poetica siciliana* di Roberto Antonelli (Antonelli 1984, LVI-LX). Cercherò di procedere da quelle più numerose a quelle meno consistenti numericamente.

Le rime più numerose non rientrano in realtà all’interno delle categorie metriche tradizionali e usuali, come quelle che tratterò più avanti, ma piuttosto in categorie retoriche. Esse riguardano il caso di uguaglianza estesa all’intera parola, che crea termini quasi identici fonicamente ma differenziati per una lettera e quindi per il loro significato. Questi casi di omofonia mancata vengono classificati dal Lausberg come *immutationes*,² anche se possono essere definiti anche come delle vere e proprie paronomasie: nella presente classificazione le definirò quindi come rime paronomastiche. Ne compaiono 31, tra tutti i sonetti betocchiani, e spesso le parole interessate dalla rima si differenziano tra loro esclusivamente per una lettera, ma non ne mancano anche altre che differiscono tra loro per più lettere. Un esempio è ben visibile, in quanto a frequenza con cui compaiono in un unico componimento, nel sonetto *Dicembre*:

Dicembre si conosce al freddo *vento*
che muove l’aere sopra i morti piani,
sente la vigna il rezzo dello *stento*
piangon nel ghiaccio rivo acqua gli ontani.

Stanno le ville senza sentimento
morte guardando, che son giorni *vani*,
mentre gli aguzzi cipressi lontani
rigan le piogge col negro lamento.

Chi va per via non ha altro talento
che di rimpianger bei fuochi nostrani;
e i mali gli si fan dell’uno *cento*.

² Ho trovato il riferimento a questa definizione nel *Repertorio metrico dei Rerum Vulgarium Fragmenta di Francesco Petrarca* curato da M. Zenari 1999, XXXIII-XXXVII

Guarda gli uccelli aver goffi pastrani
chiotti sul ramo con il volo *spento*,
e ascolta il lungo guaiolar dei *cani*.

Nel sonetto, dunque, si possono notare le riprese *vento* : *cento*, *stento* : *spento*, *vani* : *cani*, le quali si differenziano le une dalle altre solo per un tratto fonico a inizio parola che cambia completamente il significato del termine. Oltre alle tre coppie citate, ne compare anche una quarta, che però si differenzia per più di un tratto fonico: *nostrani* : *pastrani*. In questo caso a cambiare è l'intera prima sillaba, non un'unica lettera. Queste parole, tuttavia, si trovano in versi distanti gli uni dagli altri e quindi difficilmente possano essere considerate delle vere e proprie parole-rima, ma piuttosto delle riprese foniche interne al componimento. Un tale artificio fonico viene ripreso anche in altri sonetti in maniera più sistematica, come in *Sonetti d'amore a Emilia IV*:

Nella camera estranea, nella *sola*
solitudine in cui l'anima consente
a goder di se stessa, nella *scuola*
d'un gran poeta lucido cui niente

nascose Amore, a sonetto a sonetto
volgendo le sue pagine e con te
presente in opre quasi d'un perfetto
accordo meco, e come fosse in tante

parti diviso il cuore mio, ed in una
sola riunito, con te e la *campagna*
e la poesia vivendo, e quelle *udendo*

voci dei campi, al dì che si consuma
e alla sera veniente cui s'*accompagna*
Morte, io dissi – Grazie! in cuore *ardendo*.

In questo sonetto considero come rime paronomastiche le coppie *sola* : *scuola*, *campagna* : *accompagna*, nelle quali cambia l'intera prima sillaba di parola e di conseguenza tutto il significato del termine.

Nel conteggio di queste 31 rime paronomastiche non ho incluso alcuni casi di parole-rima che si differenziano per un tratto fonico che si trova dopo l'ultimo accento di parola, ovvero già nello spazio della rima. Ho considerato, infatti, questi pochi casi come semplici rime imperfette assonanzate, in cui c'è identità di vocali a partire dall'ultima accentata, ma non di nessi consonantici. Ecco alcuni esempi: *stanza* : *stanca* in *All'amata*, *scema* : *scena* in *La sera*, *acre* : *apre* in *Sonetti d'amore a Emilia IX*, e aggiungo anche

inverno : *infermo* in *A me stesso malato*, in cui però le due parole si differenziano anche per una consonante posizionata prima dell'ultimo accento di parola.

Subito dopo le rime paronomastiche, a livello numerico, ci sono le rime inclusive, che sono presenti in 21 casi nei sonetti betocchiani. Queste possono essere considerate un tipo particolare di derivative, in quanto le parole interessate sono caratterizzate dalla derivazione l'una dall'altra che è però solo apparente. La loro particolarità riguarda più precisamente l'inclusione fonica di una delle due parole all'interno dell'altra. In Betocchi compaiono spesso queste rime nei sonetti, non solo in coppie ma anche in terne, dove una di esse è contenuta nelle altre due con le quali rima. A questo proposito, si veda l'esempio del numerale *uno/a* che spesso compare fonicamente in punta di altre parole, a causa probabilmente della sua brevità. Ciò accade in *Ora ad altre speranze* con la rima *uno* : *bruno*, in *La verità* con *imbruna* : *una* : *aduna*, e infine in *Dedica scritta risalendo una valle d'inverno* nella rima *luna* : *una* : *cruna*.

Le rime derivative vere e proprie sono invece molto più rare nei sonetti che stiamo analizzando, con sole 2 occorrenze in *Di quella forza sono i tuoi capelli* e *Sonetti d'amore a Emilia IX*, in cui i verbi *dice* e *monta* danno vita rispettivamente ad *addice* e *sormonta*. Il processo di derivazione avviene attraverso l'aggiunta di un prefisso, che non fa cambiare significato alla parola né categoria grammaticale ma la trasforma, come dice il nome stesso, una nella derivata dell'altra.

Sia le inclusive sia le derivative possono essere considerate dei tipi specifici di rime ricche, definizione utilizzata spesso in modo generico per tutte quelle rime che hanno in comune uno o più suoni ulteriori prima dell'ultimo accento di parola. Il Menichetti affronta la questione dicendo che

l'attributo [ricca] si trova a volte usato in accezione generica per designare un qualsiasi rinforzo protonico dell'omofonia [...]. Altre volte «rima ricca» ha valore cumulativo, ingloba cioè le varie specie di rime tecniche (Menichetti 1993, 568).

Nell'elencazione delle principali tipologie di rime tecniche nei sonetti betocchiani, ho considerato rime ricche specificamente i casi di uguaglianza fonica che si protrae anche prima dell'ultimo accento di parola. Senza includere quindi in esse altre particolarità, se non la ripresa di alcune lettere pretoniche, le rime ricche nel contesto che stiamo

analizzando compaiono 12 volte. Inoltre, in questi casi l'uguaglianza fonica non va mai oltre le due lettere pretoniche.

Quando invece l'uguaglianza tra parole-rima è totale, si parla di rime identiche, ovvero degli stessi termini ripetuti all'interno del componimento in posizione finale di verso. Anch'esse sono abbastanza consistenti nei sonetti di Betocchi, con 11 presenze. Questo tipo di rima costituisce un espediente interessante soprattutto a livello retorico, in quanto dà la possibilità di ripetere la stessa parola in una posizione chiave in punta di verso e investirla di un significato non trascurabile per il componimento. La sua presenza è quasi sempre accuratamente motivata nella tradizione poetica italiana, altrimenti viene spesso considerata come indice di uno stile basso e privo di inventiva. Il nostro autore si serve spesso della rima identica per mettere in risalto termini specifici, che ritornano anche di componimento in componimento: è questo il caso del sostantivo *luna* che compare come rima identica in due sonetti, *Ora ad altre speranze* e *La notte*, ma è ripreso anche in altri, anche se internamente al componimento. Allo stesso modo del frequente sostantivo *luna*, che secondo alcuni critici come Oreste Macrì (Macrì 1981, 37-39), richiamerebbe la figura materna del poeta, anche il sostantivo *tetto*, per citarne un altro, costituisce un vocabolo fondamentale nella produzione poetica, non solo sonettistica, betocchiana. Questo termine costituirebbe un simbolo chiave del paesaggio biografico cantato dal poeta, tanto da comparire anche come parte del titolo di una delle sue raccolte, *Tetti toscani*.

Abbiamo visto, quindi, come le rime identiche abbiano un'importanza non trascurabile all'interno dei componimenti, comparando a volte anche raggruppate in terne o disposte in posizioni chiave come ad apertura e chiusura di sonetto: così avviene in *Dedica scritta risalendo una valle d'inverno*, dove il gerundio *chiudendo* è presente al primo e al penultimo verso. Questa ripetizione potrebbe essere voluta dal poeta per accompagnare, anche lessicalmente, insieme all'espediente della rima, la descrizione del paesaggio chiuso e ristretto della valle che fa da protagonista del sonetto.

Le rime identiche possono essere considerate un caso estremo rispetto alle rime equivoche. Queste ultime furono molto presenti nella Scuola poetica siciliana, in particolare con Giacomo da Lentini, ma in seguito vennero usate sempre meno. Esse sono comunque presenti nella poesia contemporanea in Carducci, Pascoli e Gozzano, per citare alcuni poeti che ne fanno uso. Nei sonetti di Betocchi, tuttavia, ho rintracciato solo

un'occorrenza in *Le stanze sono poche*: il termine *fosse* è usato dapprima come verbo al congiuntivo e al verso successivo, in rima baciata, come sostantivo plurale.

Tra le tipologie rimiche più numerose presenti nei sonetti betocchiani ci sono anche le cosiddette rime per l'occhio, ovvero quelle parole la cui identità finale è grafica ma non fonetica. Nei componimenti presi in analisi, queste compaiono nel numero di 10 e sono considerate tali secondo la definizione che vede nello spostamento di accento di parola il criterio principale per la loro classificazione: un esempio è costituito da *Settignano* : *erano* e *ricordano* : *piano*, presenti in *Versi ad Emilia I*.

È il caso di trattare separatamente e di non inserire nel conto delle rime per l'occhio alcuni casi che non rientrano propriamente nella definizione alla quale mi sono affidata, ovvero di perfetta identità grafica ma non fonetica. Nel caso, per esempio, di *consumo* : *incubo* in *Le coglitrici d'ireos*, le due parole in rima non hanno la parte postonica perfettamente identica, in quanto la consonante è diversa, ma lo spostamento d'accento è presente. Ho ritenuto di non inserire questo caso nel conteggio delle rime per l'occhio, non essendoci né identità grafica né fonetica e non essendoci la rima ma l'assonanza. Allo stesso modo, mi sono trovata in difficoltà nel classificare altre rime che potrebbero rientrare solo forzatamente all'interno di questa tipologia, in quanto non perfettamente rispondenti alla definizione a cui mi sono attenuta. Tra esse, faccio presente le seguenti: *condoscere* : *esistere* in *A se stesso, di sera, la vigilia di Natale*, *ireos* : *ed io so* in *Le coglitrici d'ireos* e infine *prèto* : *strèpito* in *Di un tetto*. In questi casi, come si può vedere, le coppie di parole sono caratterizzate dalla diversa posizione dell'accento, ma non dalla perfetta identità grafica, poiché hanno solo alcuni elementi fonici in comune, corrispondenti a sillabe o singole lettere.

Considerando lo spostamento di accento tra parole-rima, ho inserito nel conteggio delle rime tecniche anche quelle ipermetre, o eccedenti (Menichetti 1993, 529), ovvero quelle rime in cui una parola eccede per la misura di una sillaba rispetto all'altra parola con cui rima. Anche io ho preferito utilizzare la definizione di eccedente rispetto a ipermetra, poiché più precisa. Esse compaiono 5 volte nei sonetti analizzati, ma anche qui, ho preferito non includere nel conteggio un caso specifico e trattarlo a parte. In *Le coglitrici d'ireos*, infatti, la rima *so* : *sogno* fa eccezione, dal momento che nessuna delle due parole è sdrucchiola, ma una delle due è comunque eccedente rispetto all'altra. Questo tipo di rima ha molto successo nel Novecento: interessanti sono, per esempio, gli

esperimenti di Montale, il quale camuffa la rima instaurando dei legami fonici tra parole diversamente accentate, come le assonanze tra tronche e piane o tra sdruciole e tronche. A volte l'uso di questa rima arriva anche a configurarsi «come l'episinalefe di Pascoli e ciò quando capita che il verso che segue allo sdruciolino cominci per vocale» (Menichetti 1993, 529). Pascoli utilizza l'episinalefe e la cosiddetta compensazione in modo strutturato e rigoroso, ma questi meccanismi vengono messi in atto anche dallo stesso Betocchi (Menichetti 2001, 64-69).

Altre due tipologie di rime presenti nei sonetti di Betocchi, che tratterò insieme, in quanto una l'opposto dell'altra, sono le rime composte e quelle in tmesi. Esse sono originate rispettivamente dall'unione o dalla divisione di due o più parole che in questo modo formano la rima. Nel sonetto *Maltempo* troviamo le uniche due rime in tmesi presenti in Betocchi: *sensi-* : *densi* e *lonta-* : *canta*, inserite rispettivamente nella seconda quartina e nella prima terzina, che riporto:

Sarà

presto sera, col suo volto di cera
fatua. E la notte. Ed il tempo sensi-
bile. Sarà passata primavera.
Nel cuore si rivoltano più densi

nuvoli che nell'atmosfera. O lontananza
assopita, o disarmato, inerme
orizzonte dove già fulminò! Canta

L'unico caso specifico di rima composta, invece, è presente nel sonetto *Della pioggia: eguagli* : *ma gli*. Un caso limite nella classificazione delle rime composte è costituito da *ore* : *non è*, presente in *Sull'ore prime*. In questo caso, infatti, ci troviamo davanti a due particolarità: innanzitutto essa non è una rima perfetta, ma un'assonanza, in quanto l'ultima consonante è diversa tra i due termini, e inoltre è formata da parole con accenti diversi, una piana e l'altra tronca.

Infine, rimane un ultimo tipo di rima non ancora menzionato: la rima grammaticale. Essa potrebbe essere associata alle derivate, ma si differenzia da esse in quanto le due parole-rima sono tra loro in un rapporto di parentela grammaticale più generico della specifica derivazione etimologica: rientrano in questa tipologia, per esempio, i verbi uguali con flessione diversa. Nel caso di Betocchi questa tipologia è

comunque rara, come in genere in tutta la poesia più moderna, e presente solo in due termini, che sono flessi secondo un diverso numero: *monte* al singolare rima con *monti* al plurale in *Dedica scritta risalendo una valle d'inverno* e il plurale *persiane* rima col suo singolare *persiana* in *Sul rosso legno delle persiane*.

La seguente tabella riassume le varie tipologie di rime che ho riscontrato nei sonetti di Betocchi, affiancati dal numero preciso delle volte che compaiono in essi, in modo tale da avere una fotografia chiara della situazione. I casi limite, che di volta in volta sono stati illustrati rispetto alle diverse tipologie, non sono stati inseriti in tabella.

tipologia rimica	occorrenze
paronomastiche	31
inclusive	21
ricche	13
identiche	11
per l'occhio	10
eccedenti	5
derivative	2
grammaticali	2
in tmesi	2
equivoche	1
composte	1

Dall'analisi e dal conteggio delle tipologie fin qui elencate, è facile notare che Betocchi si serve per la maggior parte di rime semplici da una parte, e di rime vocaliche dall'altra. Ciò si inserisce in una vocazione ad uno stile semplice e privo di particolari ricercatezze foniche. Fin qui ci basti notare come il nostro poeta non abbia a che fare, se non marginalmente, con parole-rima ricercate o caratterizzate da suoni aspri e preferisca di gran lunga l'eufonia.

Rime e riprese foniche interne

Una volta affrontate le varie tipologie di rime presenti nei sonetti di Carlo Betocchi, conviene soffermarsi anche sulle varie riprese foniche interne, siano esse rime vere e proprie o semplici ripetizioni di suoni in versi differenti, le quali hanno molto

successo nella poesia novecentesca. Mi soffermerò nello specifico su alcuni sonetti che mi sembrano interessanti da questo punto di vista più di altri, grazie alla numerosità e alla rilevanza dei fenomeni presenti al loro interno.

Esemplificativo da questo punto di vista è *Dedica scritta risalendo una valle d'inverno*, a cui ho già fatto riferimento quando ho trattato gli schemi metrici. Secondo Oreste Macrì, al quale è inoltre dedicata la sezione che questo componimento apre, intitolata *Il vetturale di Cosenza*, quello in questione è un sonetto

rimicamento anomalo ma compensato per allitterazione, con varie parole-rima ripetute all'interno, in consonanza e in assonanza, o sinonimi in rima o rime con consonante d'appoggio (Macrì 1981, 37).

Per rendere più visibile questa rete di rimandi interni, riporto il sonetto per intero:

Nell'ombra del mio spirito chiudendo
lame di fiume ferro di coltello,
degli inverni nevosi le invenzioni
di gelidi segmenti angoli e vento,

nell'ombra del mio spirito un fratello
cercando altro fratello, monte a monte,
e per valli cui rode e assiepa il gelo
spingendomi fin sotto i vaghi monti

dove non fa mai notte ed è fraterno
lume di giorno ad albore di luna
e il vento è padre di un ignudo eterno

essere e seguire ad una ad una
cime di monte che si van chiudendo
nell'ombra del mio spirito a una cruna.

Se si prendono in considerazione le riprese interne di suoni simili, prescindendo dalle parole-rima in punta di verso, si può notare la loro numerosità anche solo nella prima quartina: al verso 2 la consonanza *lame* : *fiume* e l'assonanza *ferro* : *coltello* (arricchita anche dal tratto geminato che entrambe le parole possiedono), al verso 3 l'assonanza *nevosi* : *invenzioni* con allitterazione data dalla fricativa labiodentale *v* estesa anche a *inverni*, al verso 4 la consonanza *segmenti* : *vento*, il cui secondo termine è anche in assonanza con *eterno* all'undicesimo. Salta poi subito all'occhio la ripresa di alcuni termini uguali ma in variatio grammaticale: *gelidi* e *gelo* tra i versi 4 e 7, *fratello* ripetuto

ai versi 5 e 6 e ripreso poi anche al nono dal corrispondente aggettivo, *monte* al verso 6 che si ritrova al plurale all'ottavo e di nuovo uguale al tredicesimo. Parlando di ripetizioni, non si può non notare che tre versi, dei quali due a inizio strofa, si aprono con la stessa espressione: *nell'ombra del mio spirito*. Per aggiungere un altro dettaglio a quanto detto, molti suoni o parole ripetuti si trovano uniti a formare un'unica espressione chiusa in sé stessa; è questo il caso di *lame di fiume, ferro di coltello, inverni nevosi, monte a monte, ad una ad una, cime di monte*. L'analisi, come si vede, conferma l'affermazione di Macri: il sonetto in questione compensa la sua anomalia dal punto di vista rimico con un'ampia serie di riprese foniche interne, sia tra parole contigue simili che vanno a formare un'unica espressione, sia tra parole contenute in versi anche distanti tra loro. C'è comunque da dire che questa situazione non è peculiare solo di questo sonetto, ma si ritrova in modo consistente nel corso del Novecento, soprattutto in quei casi in cui la rima risulta indebolita.

Anche in *Sonetti d'amore a Emilia IV* è ben visibile la numerosità di riprese foniche interne:

Nella camera estranea, nella sola
solitudine in cui l'anima consente
a goder di se stessa, nella scuola
d'un gran poeta lucido cui niente

nascese Amore, a sonetto a sonetto
volgendo le sue pagine e con te
presente in opre quasi d'un perfetto
accordo meco, e come fosse in tante

parti diviso il cuore mio, ed in una
sola riunito, con te e la campagna
e la poesia vivendo, e quelle udendo

voci dei campi, al dì che si consuma
e alla sera veniente cui s'accompagna
Morte, io dissi – Grazie! in cuore ardendo.

Si nota qui la figura etimologica *sola solitudine* tra i versi 1 e 2, e le due catene rimiche *consente : niente : presente : acconsente* ai versi 2-4-7-13, e ai versi 6-11-14 *volgendo : vivendo : udendo : ardendo*. Emergono poi altre particolarità foniche, come la quasi sovrapposibilità del secondo emistichio dei versi 1 e 3 *nella sola : nella scuola* o il bisticcio *meco, e come* al verso 8. Infine, nella seconda quartina le ultime parole dei versi

5-6-7 rimano, seppur imperfettamente, con le prime dei versi successivi: *sonetto* :
volgendo, te : presente, perfetto : meco.

A questo proposito è interessante riportare la tesi illustrata da Beccaria in *L'autonomia del significante*, il quale sostiene che i suoni e il significato che quei suoni veicolano possono essere autonomi e indipendenti l'uno dall'altro, soprattutto quando si opera nell'ambito della poesia. Secondo lo studioso, quindi, le rime, o più in generale i suoni, sono di per sé portatori di valenze semantiche. Egli infatti asserisce che

il significante in poesia è disancorato dalla sua funzione strettamente linguistica e rinnova in una sorta di simbolo la parola, le ridona una frangia di senso che tocca meno l'intelletto, le operazioni linguistico-comunicative, e più la sensibilità, l'inconscio, il preverbale (Beccaria 1975, 73).

A seconda, dunque, della posizione in cui è inserito, del rapporto che instaura con gli altri e della ripetitività con cui ricorre, un suono può assumere vari significati e sfumature, che vivificano e rinnovano i termini con cui si combinano.

Il seguente sonetto di Betocchi, dal mio punto di vista, è interessante per i suoni che contiene e per come essi sono distribuiti al suo interno: *La sera.*

Sarà forse la rana, o alcun che solo
canti, se a un fresco ch'entro mi si muove
ritornano altre sere anche più nuove
sotto i miei panni, sulla pelle, e un duolo

di quell'ora che il giorno ci abbandona
circolarmente verso l'orizzonte
e presso a noi di cosa in cosa suona
un color grigio e spicca verso il monte

con un fresco esitante che si cela
sotto le foglie per attender poco
fin che l'umida terra gli dà vena

anelando a disciogliersi nel fuoco
stanco del sole, per cui l'erba scema
luce e per lungo abbrividisce un fioco

canto seguente in un'occulta scena.

Oltre alla ripetizione di alcune parole in versi differenti (come *fresco* ai vv. 2 e 9, *canti* al v. 2 con la sua variazione *canto* al v. 15, *sotto* come attacco marcato nei versi 4 e 10) e alla rima interna che ne unisce altri, si può notare che in questo sonetto sono presenti

in abbondanza suoni liquidi e sibilanti, ripetuti in termini che si trovano anche a breve distanza gli uni dagli altri. Il suono /ʃ/, per esempio, compare nei verbi *disciogliersi*, *scema* e *abbrividisce*, tutti contenuti nella seconda terzina in tre versi contigui. Il suono /r/ fa poi da protagonista del componimento, sia da solo, sia in unione ad altre lettere nel formare suoni aspri, come /fr/ nella parola *fresco* ripetuta ai versi 2 e 9, o /rs/ nelle parole *forse* e *disciogliersi*. L'esaltazione della liquida è ottenuta anche con l'apocope di alcuni termini, come *color* e *attender*.

Possiamo dunque considerare esemplificativo questo sonetto per l'utilizzo di alcuni suoni che veicolano anche altri significati, oltre a quelli espliciti che le parole contengono. Nel componimento che descrive una serata estiva, infatti, al poeta probabilmente non basta introdurre a parole gli elementi che vede e che sente nel panorama che ha davanti, ma unisce ad esse le sonorità che quel panorama gli suggerisce, ovvero suoni fricativi, sibilanti e liquidi. Le parole sono dunque utilizzate, oltre che per il loro significato, anche per il loro significante.

Un modello obbligato a cui fare riferimento in quest'ambito è sicuramente Pascoli, il quale

è in Italia il primo tra i moderni a non aver creduto che la poesia risieda nelle idee espresse, nei messaggi contenuti, ma nello stile dell'espressione; stile come tensione e attività essenzialmente tese, con pari diritto dei contenuti, alla conoscenza delle cose (Beccaria 1975, 202).

Carlo Betocchi è molto vicino a questa concezione della poesia, come opportunità per descrivere oggettivamente la realtà attraverso l'utilizzo di determinati mezzi fonici, quello della rima per eccellenza. Il pascolismo di Betocchi, soprattutto nella prima parte della sua produzione, è infatti visibile maggiormente proprio nell'ambito della rima e delle riprese fonico-ritmiche (Stefani 1994, 158). A riprova di quanto appena esposto, è interessante soffermarsi sulla presenza della rana nell'ultimo sonetto betocchiano che ho riportato, *La sera*, e accostarla a quella della poesia pascoliana: è un motivo molto presente non solo nei componimenti del poeta delle piccole cose ma anche nei suoi imitatori. Betocchi è infatti uno dei numerosi autori che nei propri componimenti prendono spunto da Pascoli nel modo di trattare i suoni, accostandoli a determinati significati. Tra gli altri Graf, Govoni e Sbarbaro saranno ispirati, per esempio, dal motivo

della rana e dei suoni che esso evoca, ma anche da altre sonorità pascoliane, come l'usignolo, il grillo o il ronzio delle api.

Dall'analisi più ravvicinata di alcuni sonetti, si può dunque evincere che è difficile individuare delle figure di suono specifiche che si ripetono uguali a sé stesse in diversi componimenti o delle rime interne perfette tra versi; quella che invece salta all'occhio è una situazione fonica intrisa di rimandi, riprese e ripetizioni, anche tra versi distanti tra loro, che è spesso caratteristica e paradigmatica per ogni componimento. Un elemento che invece ritorna spesso nei sonetti presi in esame è l'alternarsi di parole tronche e sdrucchiole interne al verso, che movimentano e frammentano il ritmo e instaurano un gioco di accenti interni non trascurabile. Si noti, in ogni caso, la preferenza di Betocchi per i giochi fonici tra parole contigue, ovvero termini simili fonicamente ma diversi per significato che vengono posti uno di seguito all'altro all'interno del verso, come *meco, e come* che ho già rilevato nel IV dei *Sonetti d'amore a Emilia* all'ottavo verso, che riporto:

accordo meco, e come fosse in tante.

Altri esempi, per dare l'idea del fenomeno, sono i bisticci presenti nei rispettivi due sonetti:

Le coglitrici d'ireos v. 13 passeggiava avvenente con la mia testa una pallida,

Le mani che si posano sul marmo v. 3 dell'umil luce che viene dal vano

A conclusione di questo capitolo sulle rime e sui suoni caratterizzanti i sonetti betocchiani, sottolineo che nell'analizzarli ho cercato di ricondurre i fenomeni che via via riscontravo all'interno di etichette il più possibile conosciute e attestate nella tradizione. Da questo punto di vista, il primo Betocchi, come abbiamo specificato più volte, si distacca dall'eccessiva sperimentazione che ha a che fare con le avanguardie primonovecentesche e, proprio per questo motivo, analizzare i suoi sonetti sulla scia della tradizione risulta più facile. Nella classificazione delle tipologie rimiche, tuttavia, ho segnalato di volta in volta quei casi in cui mi sono trovata davanti a rime che non potevano rientrare a tutti gli effetti nelle tipologie tradizionali e andavano trattate a parte. Ho cercato di procedere in questo modo poiché un'opera di rigida classificazione è a dir poco

difficoltosa: non bisogna dimenticare che il nostro poeta è attivo in un secolo, il Novecento, che, con tutte le precauzioni del caso, strizza l'occhio ad ogni innovazione e sperimentazione che si distacchi dalla tradizione consolidata fino a quel momento.

III. PROSODIA

Tipologie versali

Considerata l'intera produzione betocchiana, l'endecasillabo è sempre presente in gran parte dei componimenti e più in generale in tutte le raccolte, anche in unione con altri versi con un numero di sillabe minore o maggiore. Per quanto riguarda più precisamente i sonetti, poi, la prevalenza endecasillabica risulta anche più netta: 459 endecasillabi su un totale di 508 versi, corrispondente circa al 90% nell'intera produzione sonettistica.

Ventidue sonetti sono costituiti interamente da endecasillabi, in generale controtendenza rispetto al panorama novecentesco dominato dal verso libero, mentre i restanti 14 sono formati da misure versali miste, comunque tutte indissolubilmente unite alla presenza, consistente o meno, dell'endecasillabo. È interessante a questo punto focalizzare l'attenzione sui tipi di verso che si alternano agli endecasillabi, analizzare il modo in cui sono combinati all'interno dei sonetti in questione e le modalità che il nostro poeta mette in atto per farli convivere gli uni con gli altri.

La situazione che si verifica più spesso è l'unione nello stesso componimento di endecasillabi e dodecasillabi, come risulta in cinque sonetti. Se in un caso, e più precisamente in *Maltempo*, la presenza di un unico verso di dodici sillabe in mezzo alla regolarità di tutti gli altri endecasillabi può essere giustificata prendendo in considerazione più fattori, come la sua composizione accentuale, la punteggiatura e il rapporto con gli altri versi vicini, negli altri questo risulta più difficoltoso. Infatti, «per leggere un testo di Betocchi, se si vuole percepire esattamente il ritmo dei singoli versi, è spesso indispensabile procedere prima alla loro scansione» e, riguardo l'uso dei segni di interpunzione, anche dove non necessari, al fine di marcare lo stacco metrico, «si tratta non di un fatto casuale ma di un vero istituto, un accorgimento usato da Betocchi per additare al lettore l'esatta prosodia di certi versi sillabicamente ambigui» (Menichetti 2001, 66-67). Riporto di seguito il dodecasillabo del sonetto sopra menzionato:

Maltempo v. 11

orizzònte dove già fulminò! Cànta

Questo verso si può identificare come un endecasillabo tronco con una coda metrica di due sillabe. In esso infatti la parola *Canta*, che segue il punto esclamativo, è separata dal resto del verso attraverso questo segno di interpunzione forte, che sancisce una pausa non solo sintattica ma anche metrica, racchiudendo un verso di undici sillabe. Questa soluzione è giustificata anche dal fatto che il verso successivo è un novenario che, in unione con queste due sillabe ‘scartate’, può diventare, grazie a ciò, un endecasillabo:

- v. 11 orizzonte dove già fulminò! Canta
 v. 12 di là dai tempi, o voce in germe

Per quanto riguarda gli altri cinque casi, la presenza di un endecasillabo racchiuso all’interno di un verso sillabicamente più consistente non è così chiara come in quest’ultimo. Per esempio, riporto due versi dodecasillabi contenuti in due distinti sonetti:

Dello scirocco invernale v.6 lùce di fiàccola erètta sull’intrico 1 4 7 11
Versi ad Emilia I v.5 quàsi, fra le sue màni, quàsi emigràti 1 6 8 11

Entrambi spiccano come unica eccezione in un contesto interamente endecasillabico. Dal punto di vista accentuale, tuttavia, alludono anch’essi ad un endecasillabo (salvo il fatto che hanno una sillaba in più): il primo dattilico con accenti di 1[^] 4[^] 7[^], il secondo con accenti principali in 6[^] e 8[^].

In altri sonetti gli endecasillabi si combinano con versi sempre differenti, tra i quali il settenario. La coppia endecasillabo-settenario, ben consolidata nella tradizione, costituisce la struttura dell’unico sonetto elisabettiano *Ora ad altre speranze*, che riporto di seguito:

Ora ad altre speranze ecco si leva	11
non veduta la luna	7
e il cieco sguardo mio di cruna in cruna	11
delle finestre mena	7
come a spente farfalle,	7
ed alle assurde mura	7
trasumanate come aperta valle	11
da un riflesso di luna.	7
E le attese e gli eventi	7

nell'alzato mio volto errano un poco	11
sostando e dubitando eguali al fioco	11
sospirare dei venti,	7
e in me' è tutt'uno	7
l'animo e questo moto, incerto e bruno.	11

Su quattordici versi che costituiscono il sonetto, la presenza di sei endecasillabi, intercalati a otto settenari, è giustificata dal poeta con la loro divisione interna rispettivamente in settenario e quinario. A mio parere è come se Betocchi, così facendo, volesse riaffermare la tradizione poetica italiana, con l'utilizzo dell'endecasillabo, e allo stesso tempo giustificarla, con l'aggiunta di un'ulteriore conferma della sua armoniosa accoppiata con il verso di sette sillabe: il camuffamento di ulteriori settenari all'interno degli endecasillabi. La cesura divide infatti in due emistichi il verso e allo stesso tempo mette in risalto la sua parte finale, distaccato così dal resto del verso anche sintatticamente, e a volte costituita da espressioni chiuse in se stesse, come «di cruna in cruna» al v. 3 o «incerto e bruno» al v. 14, la cui separazione è rinforzata dalla virgola. La stessa spiegazione può essere utilizzata nel caso di un altro sonetto, *Della pioggia*, formato non solo da endecasillabi e un settenario, ma anche da un tredecasillabo:

Ancora e sempre a me detta tristezza	2 4 (6) 7 10
la voce malinconica, la bocca	2 (4) 6 10
della pioggia che l'embrace la spezza,	3 6 10
il bacio dentro un'ora che se scocca	2 (4) 6 10
nessuno l'ode: e solo a un solitario	2 4 6 10
cuore di sé racconta che l'eguagli,	1 4 6 10
se l'ebbe, a qualchecosa del suo vario	2 6 10
passato. E poi rallenta; e cessa. Ma gli	2 6 8 10
accenti malinconici non cessano	2 (4) 6 10
più, né il fluttuante odore, e par di prati	1 4 6 (8) 10
lontani, e tutto è invano	2 4 6
forse, fuor che il puntuale, il madido	1 3 7 10
schiocco della goccia che cade, e di lontano	1 5 8 12
ti riporta, più prossimi, i tuoi mali.	3 6 10

I due versi che si discostano dalla maggioranza sono giustificabili solo se considerati in prospettiva unitaria con il resto dei versi del componimento. Ad eccezione del v. 12, tutti gli endecasillabi risultano, infatti, dall'accostamento rispettivamente di un settenario e di un quinario, marcato a volte dalla punteggiatura e dall'isolamento di un

sintagma a fine verso. Inoltre la quasi totalità degli endecasillabi si conclude con la pausa accentuale tra 6[^] e 10[^], che, insieme agli altri due fattori appena esposti, permette di spiegare la presenza di un settenario, che in questo modo si camuffa metricamente benissimo. Unici due versi ‘anomali’, i vv. 12 e 13, sono, non a caso, contigui e probabilmente inseriti per variare il ritmo del componimento, che altrimenti sarebbe risultato eccessivamente monotono.

Interessante è anche il caso dell’inserimento di un novenario in un contesto formato solo da endecasillabi, in *Le mani che si posano sul marmo*:

dei vètri che quei mùri illuminano. 2 6 8

Nonostante abbia l’ultimo accento in ottava posizione e si identifichi a tutti gli effetti come un novenario bisdrucchiolo, esso ha in realtà 11 sillabe. Il verso in questione, quindi, metricamente risulta essere un novenario, ma sillabicamente un endecasillabo, come tutti gli altri versi del componimento tra i quali è inserito. A questo proposito, Menichetti descrive questo procedimento, utilizzato dal nostro poeta ma anche da altri poeti del Novecento, rifacendosi ad una definizione che, egli dice, utilizzerebbero probabilmente i medievalisti, ovvero «paritas syllabarum»:

eguaglianza del numero *materiale* delle sillabe di un determinato tipo di verso senza che entri in gioco quella che ho proposto di chiamare ‘allotropia metrica’, cioè senza che sia tenuto conto se un dato tipo di verso è piano, tronco o sdrucchiolo (Menichetti 2001, 68).

Tra i casi interessanti, anche quello del sonetto *Di un tetto*, chiuso da un ultimo verso tredecasillabico dopo tredici versi endecasillabici:

di passeri, subiti, con un breve strepito.

Se si considera questo verso inserito all’interno di un componimento dominato dalla presenza endecasillabica, può venire spontaneo interpretarlo anch’esso come un endecasillabo, con l’aggiunta di un bisillabo sdrucchiolo finale: *strèpito*. Il verso risulta caratterizzato, prima dell’accentazione sulla dodicesima finale, da accenti di 2[^] 5[^] e 10[^],

assimilandosi così perfettamente alla serie degli altri endecasillabi, soprattutto di quelli posti in fine di componimento, portatori anch'essi di accenti di 5[^] e 10[^].

A me stesso malato, poi, presenta anch'esso due versi che si discostano dalla totalità endecasillabica, e anch'essi possono essere motivati metricamente allo stesso modo degli altri casi sopra riportati. Il novenario sdrucchiolo al v.2

di pioggia, grigia come cenere,

presenta, infatti, gli stessi accenti di un endecasillabo canonico di 2[^] 4[^] 6[^] 8[^]. Il settenario del v.4, invece,

eterno, nell'azzurro.

è assimilabile a tutti gli altri endecasillabi contenuti nel sonetto, che sono a loro volta composti da un settenario e un quinario.

Segnalo, infine, due casi anomali nell'intera produzione sonettistica betocchiana. Uno di essi è il sonetto *Sul rosso legno delle persiane*, formato interamente da decasillabi ad eccezione dell'ultimo verso endecasillabico. L'altro è *Le coglitrici d'ireos*: unico sonetto costituito da versi arbitrariamente maggiori dell'endecasillabo: compaiono infatti varie misure versali, dai dodecasillabi a versi addirittura di quindici sillabe:

Ireos, colore d'indaco, nel cui fondo io consumo
ogni ricordo quando, le mattine d'inverno,
fredde, schiarito il cielo, lungo un orlo d'eterno,
vanno dei disillusi azzurri ululando in un incubo;

sulla costa grigiastra pigramente lampeggiavano
le lame verdi delle foglie dei giaggioli,
donne su sedie basse, rigirando tra i pollici
terree radici, coi coltellini le sbucciavano;

e dai colmi canestri, tuberi bianchi, d'ireos
odoravano l'aria sulle prode alla squallida
povertà delle mie sorelle in amore, ed io so

che sotto gli occhi delle più giovani, in un sogno
passeggiava avvenente con la mia testa una pallida
città di torri bianche nel turchino profondo.

È interessante notare che in questo sonetto dai versi molto più lunghi rispetto a quelli visti precedentemente, i pochi accenti arrivano al massimo a quattro o a cinque per ogni verso. Questo sonetto, dunque, unico nella sua particolarità, è

costituito di versi che arieggiano il settenario doppio, ma con cesure qua e là ardite (per esempio dopo preposizione articolata) e con qualche emistichio ipermetro o ipometro (Menichetti 2001, 64).

Negli esempi sopra riportati, si è visto come alcuni sonetti di Betocchi, corrispondenti al 38,8% del totale, non sono interamente formati dagli stessi tipi di versi e ciò può quasi sempre essere motivato metricamente, attraverso il ricorso ad altri elementi come la punteggiatura e la sintassi. Infatti ho considerato l'anomalia data dalle varie misure versali come un sistema unico, in cui le parti al suo interno convivono le une con le altre e si autoreggono a vicenda, giustificando la propria esistenza. Si è anche visto come, a volte, alcuni versi non possano essere motivati all'interno del sistema in cui si trovano e costituiscano semplicemente un'eccezione al ritmo o all'omogeneità del sonetto, movimentandone la struttura.

L'endecasillabo è comunque la base imprescindibile da cui partire per variare poi il componimento con versi sia più brevi, in particolare settenario e novenario, sia più lunghi, come dodecasillabo o tredecasillabo. In questo modo Betocchi si inserisce in quella scia della poetica novecentesca (e della sua polimetria) che vede in questi versi il completamento naturale dell'endecasillabo. Infatti,

la coesistenza in uno stesso testo di misure che nella tradizione si escludevano, intrecciata a forti tendenze a omogeneizzare il tutto per via di insistenze ritmiche, sicché ne risulta un fitto dosaggio di regolarità antiche e nuove entro le nuove irregolarità, va marcata come una delle conseguenze più vistose della libertà metrica novecentesca e dei limiti che questa si pone (Mengaldo 1991, 47).

L'endecasillabo

Per quanto riguarda la questione specifica degli accenti interni ai versi e del ritmo, il discorso sarà incentrato esclusivamente sugli endecasillabi, essendo essi il tipo di verso più consistente e incisivo nell'intera produzione sonettistica presa in considerazione. Non bisogna però dare per scontato che l'endecasillabo sia stato utilizzato da Betocchi sempre con la stessa intensità, dal momento che nella prima raccolta, *Realtà vince il sogno*, vincono numericamente su di esso il settenario e il novenario (Murari 2019, 175). Con le altre raccolte, poi, l'evoluzione a favore della prevalenza dell'endecasillabo si compie e si stabilizza.

Su un totale di 459, la maggior parte di essi, ovvero 436, possono essere ricondotti agli schemi accentuali prevalenti della tradizione e solo i restanti 23 presentano accenti anomali, come gli ictus di 5[^].

Nella classificazione dei principali accenti di verso, ho seguito quella messa a punto da Praloran per gli endecasillabi di Petrarca, Dante, in particolare per *Rerum vulgarium fragmenta*, *Trionfi*, *Purgatorio*, *Vita nova*, *Rime* e *Convivio*, e di Cino da Pistoia (Praloran 2003). Ho accostato ad ogni serie accentuale il numero di volte in cui compare nei sonetti, con i seguenti criteri: ho inserito tra i tipi della tabella anche quelli contenenti contracenti, usando come accenti discriminanti quelli principali; ho, inoltre, incluso nel conteggio i casi sui quali ero indecisa, cercando di ricondurli ai tipi che avevo a disposizione, ad eccezione di quei casi in cui ho seguito la maggioranza degli schemi degli altri versi del componimento.

TIPI DI VERSO	NUMERO	% SULLA TOTALITÀ DI ENDECASILLABI
2 4 6 8 10	31	6,75
1 4 6 8 10	39	8,49
4 6 8 10	6	1,3
2 4 8 10	16	3,48
1 4 8 10	30	6,53
4 8 10	5	1
(3 8 10)	2	0,43
2 4 6 10	35	7,62
1 4 6 10	33	7,18
4 6 10	6	1,3
2 4 7 10	16	3,48

1 4 7 10	24	5,22
4 7 10	3	0,65
2 6 8 10	28	6,1
2 6 10	59	12,85
(1 6 10)	4	0,87
1 3 6 8 10	6	1,3
3 6 8 10	26	5,66
1 3 6 10	11	2,39
3 6 10	51	11,11
1 6 8 10	5	1
6 8 10	0	0

Tra tutti i tipi accentuali nella tabella si può vedere una generale omogeneità di presenze, che rispecchia una ritmica non polarizzata su alcuni valori, ma sostanzialmente equilibrata. Si discostano dagli altri prevalentemente due tipi accentuali, che ho evidenziato per rendere il loro valore numerico più visibile: quelli di $2^{\wedge} 6^{\wedge} 10^{\wedge}$ e la variante di $3^{\wedge} 6^{\wedge} 10^{\wedge}$, che si attestano rispettivamente sul 12,8 e 11,1%. È interessante notare innanzitutto che sono serie di soli tre accenti e che inoltre hanno l'ictus principale di 6^{\wedge} , mentre quello di 4^{\wedge} non è proprio presente.

Nella tabella sopra riportata, i versi di $3^{\wedge} 6^{\wedge} 10^{\wedge}$ sono impostati perfettamente su un ritmo anapestico nei primi accenti, smentito poi con quello di 10^{\wedge} , indispensabile per la conformazione dell'endecasillabo. Si nota, poi, che gli endecasillabi giambici tradizionali di $1^{\wedge}/2^{\wedge} 4^{\wedge} 6^{\wedge} 8^{\wedge} 10^{\wedge}$ sono solo in seconda posizione, numericamente parlando, con il 8,4 e il 6,7%. Bisogna, tuttavia, segnalare che questi endecasillabi giambici sono sparsi tra tutti i vari sonetti, senza una concentrazione numerosa in specifici testi. Numerosi nel conteggio sono anche gli endecasillabi con attacco giambico, ma privi dell'accento di 8^{\wedge} . Procedendo oltre nella lettura della tabella, i vari tipi non si discostano per troppe posizioni, ma si scende nel conteggio in modo abbastanza omogeneo e proporzionale.

In tabella non ho inserito quella ventina di endecasillabi che risultano anomali e che ho preferito trattare a parte. Essi infatti si differenziano dagli altri principalmente a causa del loro accento in 5^{\wedge} posizione, il quale, combinato anche con quello di settima, struttura la quasi totalità di queste forme anomale. Tra esse, uno di quelli più consistenti è il tipo di $1^{\wedge}/2^{\wedge} 5^{\wedge} 7^{\wedge} 10^{\wedge}$, riscontrabile in sette componimenti, spesso inserito in un contesto di endecasillabi non sempre canonici, ma presunti tali, che si discostano dalla

tradizione giambica per qualche accento isolato di 5[^], di 7[^] o di 9[^]. Queste aporie movimentano il ritmo e spaesano il lettore, che non si trova mai davanti ad un ritmo omogeneo all'interno del sonetto, e allo stesso tempo lo preparano alla comparsa di questi endecasillabi più 'movimentati' di altri.

Riporto come esempio l'undicesimo dei *Sonetti d'amore a Emilia*, in cui è ben visibile l'eterogeneità accentuale e, allo stesso tempo, ritmica dei versi:

Sole del trentun luglio, ed io ti scrissi	1 (5) 6 8 10	
poche pagine! l'ombra della mano	1 3 6 10	anapestico
trascorrevva sul foglio, dal lontano	3 6 10	anapestico
fuoco del sole disegnata: io vissi	1 4 (6) 8 10	giambico
su questo foglio bianco, dalla sua	2 4 6 10	
pace ridesto al giorno dell'orto	1 4 7 10	dattilico
verzicante d'intorno, e come assorto	3 6 8 10	
nelle effimere cose, e con la tua	3 6 10	anapestico
immagine lungi: era un intreccio	2 5 7 10	
di labilissime il mondo ombre e luci	(2) 4 7 8 10	
cui in parvenze fuggevoli due fuochi	1 3 6 10	anapestico
solitari e lontani erano duci,	3 6 7 10	
il sole nell'azzurro arido specchio	2 6 7 10	
e il tuo ricordo e i suoi perpetui giochi.	2 4 6 8 10	giambico

Come si può notare, nel sonetto in questione compare sia il ritmo giambico, ai vv. 4 e 14, sia un ritmo tendente all'anapestico, nei vv. 2, 3, 8 e 11, sia quello dattilico, al v. 6. Data questa alta variabilità, non risulta dal componimento un ritmo prevalente e stabile, ma ogni verso è portatore del proprio. Si può dunque concludere che in questo sonetto l'omogeneità scaturita dal perfetto schema metrico e dalla totalità endecasillabica è variata dall'assenza di un ritmo prevalente che unisca i versi in un'unica struttura metricamente salda. Da notare, inoltre, che l'endecasillabo di 5[^] e 7[^] è anticipato pochi versi prima da un altro verso con l'accento in 5[^] posizione, il primo. Nonostante questa scelta accentuale possa essere opinabile, in quanto in esso le sedi disponibili per l'accento sono le tre contigue di 4[^] 5[^] e 6[^], e nonostante solitamente in questi casi si prediligano le posizioni esterne, ho deciso di mantenere l'accento di 5[^] non solo per la situazione sintattico-intonativa dell'enunciato di cui fa parte ma anche, appunto, come anticipatore del nono verso, anch'esso accentato, qui sicuramente, in 5[^] posizione.

La stessa situazione si può vedere anche nei due sonetti successivi della serie, i cui versi presentano alternativamente tre ritmi differenti e accenti di 5[^] 7[^] e 9[^] sparsi tra gli altri canonici. Interessante è il passaggio dalla prima alla seconda quartina di *Sonetti d'amore a Emilia XII*, poiché marcato da due endecasillabi che poggiano entrambi su accenti di 5[^], il primo dei quali può essere configurato come un novenario pascoliano prolungato in endecasillabo. Ecco i versi di confine tra una quartina e l'altra:

v.4	in ramo, di sotto ai frequenti aneliti	2 5 8 10
v.5	del vento, la traccia d'una nascosta	2 5 7 10
v.6	vita ed incerta, che su dalle fresche	1 4 7 10

Il panorama che ne emerge è curioso, in quanto l'endecasillabo di 5[^] e 7[^] è racchiuso tra due versi che rispettivamente lo anticipano e lo continuano: il v. 4 prepara l'anomalia di 5[^] e 7[^] con gli accenti di 5[^] e 8[^], perfettamente pascoliani; mentre il v. 6 è investito dagli strascichi del precedente, continuando ad occupare con l'accento la settima posizione. Questa situazione risulta anche più eclatante in quanto subito prima e subito dopo, invece, gli endecasillabi sono costituiti da accenti che battono in 4[^] e/o 6[^] e 8[^] posizione. È utile riportare l'intero sonetto per chiarezza:

E tu vieni, soàve, intimo affanno	3 6 7 10
dei boschi d'ombra a ricordarmi lei	2 4 8 10
col tuo segreto indovinar, di ramo	(2) 4 (6) 8 10
in ramo, di sotto ai frequenti aneliti	2 5 8 10
del vento, la traccia d'una nascosta	2 5 7 10
vita ed incerta, che su dalle fresche	1 4 7 10
sorgenti dei cespugli d'erba sosta	2 6 8 10
stupita al sole, alle frondose tresche:	2 4 8 10
e ne vanno i miei occhi tra quell'ombre	3 6 10
cercando, e non ignoto gli è l'errore,	2 (4) 6 8 10
forme sopite, fomiti d'affanno,	1 4 6 10
sorgenti di letizia nel colore	2 6 10
verde e solare di radure sgombre	1 4 8 10
quello di lei che i miei ricordi sanno.	1 4 6 8 10

Si può quindi dire che l'infrazione data dall'endecasillabo di 5[^] sia equilibrata dagli altri accenti canonici inseriti in prossimità della sua presenza, che la fanno passare in sordina,

o, proprio per il fine di movimentare il componimento e dargli un ritmo eterogeneo, le conferiscono il diritto di cittadinanza nel componimento.

A proposito dello speciale tipo di endecasillabo di 5[^], è importante ricordare che esso in verità era presente nella tradizione poetica italiana, sulla scia di Dante e Petrarca, ma che di fatto scompare dal panorama poetico fino al Novecento, quando ritorna in auge con Pascoli. Egli, infatti, punta sulla restaurazione dell'endecasillabo saffico antico e probabilmente Betocchi, il cui modello tra gli altri è proprio Pascoli, lo segue in questa volontà. Leggendo Giovannetti e Lavezzi, possiamo dire che «in prospettiva novecentesca l'endecasillabo con ictus di 5[^] rappresenta innanzi tutto una specie di misura-ponte: un verso che è se stesso e insieme qualcosa d'altro» (Giovannetti 2010, 230), e alla luce di questo possiamo infatti considerarlo in modi distinti, per esempio un novenario dattilico prolungato di due sillabe, come si è visto nell'esempio precedente. Se l'accento di 5[^] nella misura endecasillabica ha riguadagnato il suo posto nella poesia novecentesca, non è solo grazie alla sua presenza nella produzione pascoliana, ma si deve anche all'uso decisivo del *décasyllabe* di quinta tra i poeti simbolisti d'oltralpe (Mengaldo 1991, 43).

Un altro schema endecasillabico che non è inseribile tra i tipi in tabella è quello di (1[^]) 3[^] 7[^] 10[^], che compare anch'esso sette volte, sempre isolato in sonetti diversi ad eccezione di *Di un tetto*, dove è presente invece in tre versi:

Pende verso di me, vicino, un tetto	1 (3) 6 8 10
rosso, di lenta inclinazione, quale	1 4 (6) 8 10
è di me, del mio breve [~] inclinare	3 6 10
alla terra, nel mio limite stretto.	3 (6) 7 10
Stretto spazio conserva: e sopra il muro	1 3 6 8 10
bianco d'un abbaìno il sole appare	1 4 6 8 10
roseo dell'alba quando all'altre case	1 4 6 8 10
tace, o le sfiora appena, e ancora oscuro	1 4 6 8 10
è il giardino sotto gli umidi tronchi	3 7 10
delle piante che circondano il tetto	3 7 10
di rami leggeri; e vi son nascosti	2 5 8 10
anni, fra le tegole, con un pretto	1 5 (8) 10
desiderio di vita, e certi voli	3 6 8 10
di passerì, sùbiti, con un breve strepito.	2 5 10 12

È interessante notare come nel sonetto gli endecasillabi di 3[^] 7[^] 10[^] siano posizionati ai limiti di una quartina invece metricamente stabile e abbiano proprio la funzione di farle da cornice, introducendola e chiudendola. La seconda quartina è infatti sorprendentemente fissata su un ritmo quasi perfettamente giambico, che sarebbe risultato forse addirittura troppo monotono se non fosse stato completamente scardinato dagli endecasillabi confinanti, i quali, con la loro presenza, la isolano dal resto del componimento, invece metricamente abbastanza instabile, e la rendono un elemento chiuso in se stesso.

Nel sonetto è possibile riscontrare la presenza di un altro gruppo di schemi che compare in modo consistente tra quelli non canonici: quello di 1[^]/2[^] 5[^] 8[^] 10[^]. Esso si presenta nei due versi contigui 11 e 12, e contribuisce ad accompagnare il passaggio tra le due terzine in modo più armonioso e graduale, limitando lo stacco dato dallo spazio bianco tra di esse.

C'è da dire che alcune caratteristiche che abbiamo riscontrato nei sonetti, individuabili nel rifacimento dei ritmi tipici pascoliani, come il dattilico in novenari ed endecasillabi e l'anapestico in decasillabi ed endecasillabi, e la ripetizione della stessa misura versale con *variatio* del ritmo, sono presenti già nelle prime poesie betocchiane, contenute in *Realtà vince il sogno*. In esse, tuttavia, i componimenti sono caratterizzati prevalentemente da un ritmo monotono, con iterazione delle stesse forme versali, che ricordano un'andatura cantilenata poco variata. L'endecasillabo dattilico di 1[^] 4[^] 7[^] 10[^], per esempio, monopolizza questi primi componimenti. Man mano poi che si procede verso i componimenti poetici posteriori, come quelli contenuti in *L'estate di San Martino*, i versi sono più disponibili alla variazione e il ritmo si fa più eterogeneo.

Dai numerosi esempi cui abbiamo fatto riferimento, è possibile riflettere sul fatto che versi anche vicini a volte possono essere portatori di accenti diversi tra loro, restituendo al componimento un ritmo non del tutto omogeneo. Il lettore può avere l'impressione che sia presente una melodia che unisca i versi tra loro, forse grazie alla rima e alle riprese foniche interne, ma, se egli analizza più attentamente il ritmo, non riesce a definirne uno stabile dall'inizio alla fine, dal momento che ogni verso sembra distaccato ritmicamente dagli altri. L'omogeneità del componimento non è però compromessa da quest'assenza di unità ritmica, poiché intervengono altri fattori a compensarne la mancanza, che travalicano i confini del discorso metrico e sfociano nella

sintassi e nella retorica. Anche se non è stabile e continuato all'interno di un unico sonetto, il ritmo nei singoli versi può essere comunque un elemento incisivo per marcare la struttura del componimento. A volte, infatti, può accadere che un luogo instabile come può essere il passaggio tra strofe diverse sia accompagnato da un ritmo omogeneo, dato dallo stesso schema di accenti o da uno simile, come abbiamo visto tra le terzine di *Di un tetto*. Ciò è visibile anche in *A se stesso, di sera, la vigilia di Natale*, dove il passaggio tra quartine e terzine è marcato dallo stesso ritmo di 1[^]2[^] 4[^] 8[^] 10[^]:

se non nella tristezza dell'esistere,	2 6 10
sotto il notturno lembo del Natale	1 4 6 10
ecco una luce che non ha l'eguale	1 4 8 10
che nel provando e riprovar dell'anima	(1) 4 8 10
che in sé conosca lo stellato dire	2 4 8 10
del tutto che è nell'essere creatura	2 6 10
quale la fece Iddio nata a soffrire,	1 4 6 7 10

oppure, ancora più lampante, in *Dicembre*, dove i vv. 7-8-9-10, interessati dal passaggio quartine-terzine, possiedono tutti un ritmo dattilico perfetto, al contrario dei versi subito precedenti e successivi:

Stanno le ville senza sentimento	1 4 6 10
Morte guardando, ché son giorni vani,	1 4 8 10
mentre gli aguzzi cipressi lontani	1 4 7 10
rigan le piogge col negro lamento.	1 4 7 10
Chi va per via non ha altro talento	1 4 7 10
che di rimpianger bei fuochi nostrani;	1 4 7 10
e i mali gli si fan dell'uno cento.	2 6 8 10

Altre volte, invece, è possibile che un unico blocco strofico sia movimentato, per un verso, da un ritmo diverso da quello dominante, che altrimenti risulterebbe troppo ripetitivo, con l'inserimento di alcuni accenti che si discostano dalla maggioranza di tutti gli altri. Questo fenomeno si vede, per esempio, nella seconda quartina di *La notte*, accentuato dal fatto che il ritmo di 2[^] 6[^] 10[^] continua poi come ritmo prevalente nella seconda parte del componimento:

il cielo che scompare nella prima	2 6 10
solennità, ridendo de' miei panni,	(1) 4 6 (9) 10
perché non ho le ali della luna,	2 6 10
mi tien sotto i muretti, negli inganni	2 6 10

o, ancora, in *Sonetti d'amore a Emilia V*, in cui la prima quartina sarebbe ritmicamente perfetta se non intervenisse il terzo verso a movimentarne il ritmo:

La viottola che rare volte intende	2 6 8 10
il passo, e che si torce a queste case	2 6 8 10
tra i prati, ove tu fosti, ora si pende	2 (3) 6 7 10
invano alla sua meta, e resta rasa	2 6 8 10

Queste variazioni nei sonetti sono frequenti e non sono limitate solo alla prosodia e al ritmo, ma riguardano anche l'ambito della rima: in questo modo l'autore inserisce degli elementi localizzati di variazione nel contesto di un metro chiuso e tradizionale quale è quello del sonetto.

Figure ritmiche e contraccenti

Ciò che a volte fa variare in modo consistente il ritmo dei versi sono le figure ritmiche della dialefe e della sinalefe, non solo perchè possono unire o dividere le sillabe all'interno del verso che conseguentemente cambia accentazione, ma anche perché in questo modo possono trasformarlo in una misura versale completamente diversa. Un esempio dell'influenza che queste due figure ritmiche possono avere sul verso è visibile nel sonetto *Maltempo*. Esso è costituito da un dodecasillabo in mezzo a tutti gli altri versi endecasillabici, se si considera anche il v. 12 come un endecasillabo, applicando le figure della dialefe tra le sillabe 5-6 e 8-9:

di là dai tempi, o voce in germe 2 4 7 10.

In questo caso esso è portatore di un ritmo dattilico. Se invece si uniscono tramite sinalefe tutte le sillabe del verso in questione, come di norma nella metrica italiana moderna, risulta un novenario, con ritmo giambico:

di là dai tempi, o voce in germe 2 4 6 8.

Nonostante la prima soluzione, con l'inserimento della dialefe tra due sillabe, sia più consona a uniformare il verso a tutti gli altri endecasillabi presenti nel componimento e a limitare la variazione al solo dodecasillabo al v. 11, risulta da ciò un meccanismo forzato ed è quindi preferibile interpretare il verso in questione come un novenario. In questo modo è così possibile l'unione delle due sillabe in eccesso nel verso precedente, a trasformare il novenario in endecasillabo, come si è dimostrato più sopra.

Infine, anche i contracenti interni agli endecasillabi contribuiscono non poco a modificare il ritmo di un verso e conseguentemente dell'intero componimento. I più numerosi sono quelli di 6^{^-}-7[^], che sovrastano numericamente tutti gli altri con un totale di 30 presenze: del resto, questo tipo di accento ribattuto è talmente presente nella tradizione da essersi ormai grammaticalizzato (Menichetti 2006, 282). Come abbiamo visto, infatti, la maggior parte degli endecasillabi si basano su un ictus di 6^{^-} che risulta quindi fondante del ritmo e, appoggiandosi a quello subito successivo, lo velocizza e, allo stesso tempo, riempie lo spazio nel secondo emistichio, che altrimenti resterebbe eccessivamente vuoto. Il sonetto *La verità* contiene ben quattro contracenti di 6^{^-} - 7[^]:

O cara verità, sèmplice luna,	2 6 7 10
ora piena, ora occùlta, òra un falcetto	3 6 7 10
intorno casa, nel giorno che imbruna	
e va contando i suoi di tetto in tetto,	
o variabile sorte, cui è tutt'una	
vestir d'argento o d'ombra, ma nel pretto	
sentiero del creato in cui s'aduna	
la certezza di ciò che Dio ha nel petto;	
in degnissima frònda, àlta, sul leccio	3 6 7 10
che t'accoglie in quest'ora, o tu, vagante,	
che fai, che sostì nel tuo mite aspetto,	
che cerchi ne' miei occhi d'ignorante,	
che sperì tu da me che ormai son vecchio,	
se non ch'io creda in tè, sèmpre, ogni istante?	2 4 6 7 10

In questo sonetto i versi che contengono il contraccento di 6⁻7[^] sono bipartiti rispettivamente in un settenario e un quinario, divisi in due emistichi proprio dal contraccento stesso. Da notare, inoltre, che è presente una virgola in concomitanza della divisione tra le due parti del verso, che lo divide anche sintatticamente.

A volte, inoltre, è presente un contraccento sempre in corrispondenza della sesta sillaba, unita però non a quella successiva ma a quella precedente. Nei sonetti metricamente anomali con accento di 5[^], infatti, accade che esso possa appoggiarsi a quello di 6[^], più rilevante strutturalmente, o variando il ritmo giambico di 2[^] 4[^] 6[^] 8[^] 10[^] sostituendosi a quello di 4[^], come accade nell'esempio qui di seguito (in cui, per la precisione, il contraccento tra 5[^] e 6[^] è discendente e dunque meno rilevante):

A me stesso malato v. 14 non ho che un udir lùngo suoni lunghi 2 5 6 8 10,

o movimentando il ritmo inizialmente anapestico del verso di 3[^] e 6[^] inserendosi in eccesso:

Nominare è destarsi v. 13 pullulanti, piètra, àcque, lontananze 3 5 6 10.

In quest'ultimo sonetto preso ad esempio, è interessante specificare che le terzine, in particolare l'ultima, sono costituite per la maggior parte da una serie di parole in elenco separate da virgole, ognuna portatrice di un proprio accento, le quali, proprio per questo motivo, conferiscono un ritmo molto veloce alla seconda parte del sonetto rispetto alla prima. Queste le terzine in questione:

Pietro, Giovanni, bei nomi d'umini	1 4 7 10
chiamati ad alta voce nelle stanze,	2 4 6 8 10
questa è la terra! Allodola, leopardo	1 4 6 10
sirena, quercia, e tu erba dai nomi	2 4 6 7 10
pullulanti, pietra, acque, lontananze,	3 5 6 10
e dell'uomo vivente il lungo sguardo.	3 6 8 10

Se, quindi, l'accento ribattuto di 6⁻7[^] ha la funzione di dividere il verso in due misure minori, anche in unione con altri elementi come la punteggiatura, quello di 5[^]-6[^] è introdotto per variare il ritmo del verso rispetto ad un panorama più omogeneo.

Un'altra serie di contracenti che ritorna abbastanza frequentemente negli endecasillabi analizzati è quella di 9[^] – 10[^], che compare nove volte nell'intera produzione sonettistica. In molti di questi casi, il contraccento 'riempie' la seconda parte del verso, che altrimenti sarebbe vuota dal 6[^] ictus in poi, non essendo presente l'accento di 8[^], che invece avrebbe creato una serie di tre accenti consecutivi. Segnalo uno specifico caso che potrebbe invece creare una situazione di sovraffollamento accentuale in fine di verso, a seconda di come si considerano i suoi accenti:

Di quella forza sono i tuoi capelli v.7 quella virtude antica, quel tuo solo 1 4 6 8 (9) 10.

In questo verso le due parti, separate dalla virgola, contengono entrambe lo stesso numero di tre accenti, anche se in realtà la seconda parte risulta molto più sbilanciata, avendo tutte le sillabe accentate. Indubbiamente, nella carrellata di questi tre accenti consecutivi, uno di essi risulta più debole rispetto agli altri due: qui quello di 9[^], infatti, essendo posizionato come intermedio, ha minor forza di quelli subito vicini di 8[^] e 10[^]. Nonostante la posizione intermedia tra altri due accenti e la brevità del termine gli attribuiscono minor rilevanza, mi sembra che l'aggettivo *tuo* rivesta una certa importanza nell'intero componimento poiché si riferisce direttamente alla figura femminile protagonista del sonetto e in particolare allo *splendore* che la contraddistingue. Le caratteristiche fisiche della donna, descritte nel sonetto, sono marcate dall'aggettivo possessivo anche in altri versi, come al v.1 «tuo capelli» e al v.5 «tuo lavoro».

IV. SINTASSI

Il rapporto metro-sintassi: l'enjambement

Se in una poesia si analizza la sintassi non si può non tenere conto contestualmente anche della metrica, come afferma Arnaldo Soldani. Egli, infatti, spiega come questi aspetti siano due facce della stessa medaglia, due elementi che dipendono l'uno dall'altro e che si influenzano a vicenda, tanto che

la loro eventuale discordanza non può essere trattata, se non per mera comodità descrittiva, come il debordare di un contenuto dal suo contenitore (perché entrambi sono in effetti costituiti dalla stessa materia linguistica), ma produce nel tracciato del discorso frizioni, tagli, sfasature che il lettore deve di volta in volta individuare e ricomporre mentalmente (Soldani 2009, 4).

Parlando quindi della sintassi dei sonetti betocchiani, non possiamo non affrontare anche il suo rapporto con la metrica. La frase oltrepassa spesso la misura del verso, andando a occupare quelli successivi, attraverso una serie di *enjambements* che contribuiscono a far fluire il testo lungo l'intero componimento, anche in strofe diverse. Lo spezzamento della frase caratterizza in misura diversa tutti i componimenti, spesso in modo consistente, suscitando di conseguenza disorientamento nel lettore, che, di fronte alla forma sonetto, non riconosce la chiara divisione, anche sintattica, in quartine e terzine che si aspetterebbe. Questo accade specialmente,

se troviamo fenomeni ricorrenti e insoliti all'interno di una forma tradizionale. In qualche modo la nostra attesa è, allora, doppiamente rovesciata, perché il lettore si lascia trasportare su un binario che non ha la solita direzione e la sua aspettativa si presta ad essere di volta in volta disattesa (Praloran 2011, 42).

Riporto come esempio *Versi sul fiume*:

Al sole di settembre, ai freschi primi
d'autunno, sull'acquatile sponda
scendi fra i giunchi dove stagna l'onda
- e uno spirito lieve erra tra i limi

grigiastri e il cielo azzurro – e intemerata
scegli la rosa della tua memoria
e affidala a quell'alito, e la storia
dimentica di te, se la beata

guancia dei dì fanciulli ti ritorni
sensibile com'era, e se una pesca
ti sembri come allora, giù dal ramo

pèndula e calda al sole di quei giorni,
e ancor tra 'l verde vaghi una canestra
curva a un braccio femineo, in uno strano

silenzio.

Il sonetto è costituito da un lungo periodo che procede dal primo all'ultimo verso, senza segni di punteggiatura forti, come punti o punti e virgola, che sono inoltre totalmente assenti a fine verso (ad eccezione del v. 12). L'azione combinata di tre fattori, quali gli *enjambements*, la carenza di punteggiatura e il susseguirsi di numerose coordinate, introdotte da *e*, rende il dettato fluido e veloce, da leggere tutto d'un fiato dall'inizio alla fine, quasi volesse imitare, anche sintatticamente, il fluire dei pensieri del poeta alla vista dell'acqua dello stagno. Elemento non indifferente per descrivere questo paesaggio acquatico è anche il debordare del discorso fuori dai limiti 'naturali' del sonetto, con il sostantivo *silenzio* che costituisce, da solo, un quindicesimo verso soprannumerario, quasi un'ondata che fuoriesce momentaneamente dall'«acquatile sponda». Da notare, inoltre, che in concomitanza del cambio della tipologia di strofa l'inarcatura è molto forte: lo spazio bianco divide infatti l'aggettivo *beata* dal relativo sostantivo *guancia*, creando una sospensione del discorso che velocizza il passaggio tra quartine e terzine. Affine a Betocchi per l'unione di strofe attraverso inarcature significative è Mario Luzi e, in particolare, le sue raccolte *Avvento notturno* e *Un brindisi*, datate tra la seconda metà degli anni '30 e la prima metà degli anni '40 (contemporanee quindi ai sonetti betocchiani): qui spesso le quartine sono il metro prevalente e sono unite da *enjambements* particolarmente forti che frammentano la sintassi.

Il materiale grammaticale che l'a capo divide all'interno dei sonetti è vario: nella maggior parte dei casi, può dividere un nome dal suo aggettivo, un soggetto dal suo predicato o un verbo dal suo complemento. Complessivamente, la maggior parte dei sonetti betocchiani contengono *enjambements* anaforici: il lettore in questi casi non ha bisogno di arrivare al verso successivo per comprendere il significato del sintagma, perché esso è già completo di per sé ed è eventualmente arricchito con la continuazione

nel verso successivo, creando così un inaspettato effetto sorpresa nella prosecuzione della frase. Ciò avviene, per esempio, sia tra i vv. 9 e 10, sia tra i vv. 13 e 14 del sonetto sopra riportato: nel primo caso è presente una spezzatura tra il verbo e l'aggettivo riferito al suo complemento, mentre nel secondo tra il sostantivo e l'aggettivo a esso riferito. Altri esempi si ritrovano in *All'amata* tra i vv. 1 e 2 «che odorano / dove tu sei», ai vv. 10 e 11 «od in remota stanza / dentro al mio petto» e, ancora, al cambio verso successivo «quando lento piove / l'amor di te»; oppure in *Versi sul fiume* tra i vv. 2 e 3 «sull'acquatile sponda / scendi fra i giunchi», tra i vv. 11 e 12 «giù dal ramo / pèndula e calda» o, infine, ai vv. 13 e 14 «tra 'l verde vaghi una canestra / curva a un braccio femineo». Questi esempi danno contezza del fatto che la scrittura di Betocchi non sia così semplice come ad una prima occhiata potrebbe sembrare e, a tratti, ambigua, in quanto possono intervenire alcuni fattori, come l'ordine dei sintagmi o l'aggiunta di elementi lessicali inaspettati, che turbano la linearità sintattica e, di conseguenza, l'immediatezza dell'enunciato. Proprio per questo motivo, parlando dello stile di Betocchi, è difficile generalizzare illustrando i suoi aspetti peculiari, mentre risulta forse più immediato riportare gli esempi specifici di alcuni tratti fondamentali che lo caratterizzano.

L'*enjambement* è cataforico quando crea a fine verso un orizzonte d'attesa nel lettore relativamente alla comprensione della frase, che si esaurisce solo nel verso successivo. Il sonetto *Maltempo* è esemplificativo da questo punto di vista:

Nel grigio turbinio rapido un volo,
che intorno al parafulmine dell'alta
cupola torna. E nel pensiero un solo
indizio. Sarà tempesta. Sarà

presto sera, col suo volto di cera
fatua. E la notte. Ed il tempo sensi-
bile. Sarà passata primavera.
Nel cuore si rivoltano più densi

nuvoli che nell'atmosfera. O lonta-
nanza assopita, o disarmato, inerme
orizzonte dove già fulminò! Canta

di là dai tempi, o voce in germe
ancora, qui già compiuta, arsa, spanta,
tutta zizzania per le membra inferme.

In questo sonetto gli *enjambements* cataforici sono la maggior parte, come si può vedere, poiché separano in quattro casi un aggettivo dal sostantivo a esso riferito (ai vv. 2, 3, 8 e

10) e in due casi il verbo dai suoi complementi (ai vv. 4 e 11): in quest'ultimo verso si noti che il verbo è isolato nel *contre-rejet* non solo a causa dell'*enjambement* e della presenza del punto esclamativo, ma anche dal punto di vista metrico, in quanto costituito da due sillabe soprannumerarie rispetto ad un endecasillabo. L'alta frequenza dello spezzamento delle frasi, che rende la sintassi ricca di pause, con periodi brevi e frammentati (non solo a causa degli *enjambements*, ma anche dei punti fermi abbondanti e addirittura delle due tmesi ai vv. 6 e 9), sembra andare di pari passo col contenuto del sonetto, poiché contribuisce a dipingere e preannunciare l'idea di un temporale imminente, con movimenti veloci percepiti nel paesaggio, riscontrabili nel moto delle nuvole e nel rapido volo di qualche uccello, o in lampi e tuoni fulminei. A rafforzare questa sensazione contribuiscono anche i *rejet* molto brevi, come quelli ai vv. 3, 4, 5, 6, 7, 13, che derivano dallo spezzamento delle frasi e che sono costituiti al massimo da due parole, separati nettamente dal resto del verso con la punteggiatura.

Dicembre costituisce un'eccezione rispetto alla totalità dei sonetti betocchiani che sono caratterizzati da un alto numero di *enjambements*:

Dicembre si conosce al freddo vento	2 6 8 10
che muove l'aere sopra i morti piani,	2 4 6 8 10
sente la vigna il rezzo dello stento	1 4 6 10
piangon nel ghiaccio rivo acqua gli ontani.	1 4 6 7 10
Stanno le ville senza sentimento	1 4 6 10
morte guardando, ché son giorni vani,	1 4 8 10
mentre gli aguzzi cipressi lontani	1 4 7 10
rigan le piogge col negro lamento.	1 4 7 10
Chi va per via non ha' altro talento	(1) 4 7 10
che di rimpianger bei fuochi nostrani;	1 4 7 10
e i mali gli si fan dell'uno cento.	2 6 8 10
Guarda gli uccelli aver goffi pastrani	1 4 7 10
chiotti sul ramo con il volo spento,	1 4 8 10
e ascolta il lungo guaiolar dei cani.	2 4 8 10

Nel sonetto in questione non ci sono spezzamenti di verso significativi, ma quasi ogni frase si esaurisce con la fine del verso: in questo caso si può dire che metro e sintassi in gran parte coincidono, anche perché all'interno di ogni strofa il discorso è racchiuso tra pause forti. Il ritmo, spesso dattilico o tendente ad esso (1[^] 4[^] 6[^]/7[^]/8[^] 10[^]), è inoltre molto simile in tutti i versi, caratterizzati quasi sempre dalla stessa densità accentuale di 4 ictus.

Ciò conferisce al sonetto un andamento cantilenato, quasi come una filastrocca, con una sintassi breve e prevalentemente paratattica, in cui ciascuna strofa contiene la descrizione di diversi elementi del paesaggio, sia naturali e atmosferici (principalmente nella prima quartina), sia animali e umani (nella seconda quartina e nelle due terzine). A questo andamento cantilenato contribuisce anche il fatto che gran parte dei versi sono costruiti con un incipit simile: circa una decina di essi infatti iniziano con un verbo come primo o secondo termine, anche preceduto da una congiunzione.

Il rapporto metro-sintassi: la strutturazione in quartine e terzine

Il rapporto tra il metro e la sintassi può essere visibile a livello macroscopico nella strutturazione per strofe di un sonetto, e più in particolare nel punto di divisione tra quartine e terzine. A livello sintattico, infatti, la forma sonetto è da sempre strutturalmente divisa in due quartine e due terzine: è dunque interessante vedere come avviene questo passaggio sintattico nei sonetti di Carlo Betocchi. Riporto, a questo proposito, la panoramica generale delle tipologie con cui il nostro poeta marca la transizione tra i primi otto versi e i secondi due, nella seguente tabella:

MODALITÀ DI DIVISIONE	NUMERO DI SONETTI
enjambement	19
punto fermo	9
due punti	3
punto e virgola	2
tre puntini di sospensione	1
assenza di punteggiatura	2

In 9 casi su 36 le quartine terminano con un punto fermo, che le separa dalle terzine attraverso una pausa sintattica forte; in altri 6 casi, invece, i primi otto versi del sonetto sono divisi dagli altri sei da vari segni di punteggiatura, altrettanto forti, come i due punti, il punto e virgola o i tre puntini di sospensione. Riporto come esempio di quest'ultimo caso il componimento *Sonetti d'amore a Emilia VII*, dove le due quartine sono separate dalle due terzine da un punto fermo, e più nello specifico, le prime sono separate tra loro da una virgola, mentre le seconde sono unite da un *enjambement*. Quando

infatti i confini metrici tra i versi non coincidono con i confini sintattici delle frasi in essi contenute, sono gli *enjambements*, quasi sempre anaforici, a unire tra loro i versi. Il sonetto è interessante anche per altri aspetti sintattici in esso contenuti:

L'orto magico elegge i fiori gialli
oltre quel muro che da me lo scinde
tra il verde dei suoi alberi e le linde
fosse dell'orizzonte in cui ti avvalli,

sguardo segugio, anima angosciata:
e il muro che mi limita la vista
a grano a grano l'anima conquista
ai fiori e al cielo, da cui è separata.

Ma non sarebbe così puro il cielo
se non fossero questi fiori gialli
del vicin orto a dargli vita vera

col duro segno come di coralli
erti e dorati in mezzo all'atmosfera
d'un mattino solingo in sullo stelo.

Nelle quartine le due subordinate relative si trovano esattamente nella stessa posizione, al secondo verso della strofa: al v. 2 «che da me lo scinde» e al v. 6 «che mi limita la vista», entrambe inoltre riferite al muro. Allo stesso modo, le altre due relative presenti: al v. 4 «in cui ti avvalli» e al v. 8 «da cui è separata», quest'ultima posposta in un'anastrofe. Il passaggio tra quartine e terzine è gestito con una pausa forte, data dal punto fermo al v. 8, ed è rafforzata non casualmente dalla congiunzione avversativa *ma*, che apre la seconda parte del componimento. Questa è una marca usuale che si ritrova anche nei sonetti della tradizione petrarchesca e crea una cesura anche contenutistica, non solo sintattica, rispetto alla prima parte del componimento. In questo caso, mentre la prima parte descrive il paesaggio che il poeta si trova davanti, la seconda contiene l'interpretazione di quel paesaggio e i pensieri che suscita in lui. Nelle terzine, infine, si può notare sia al v. 9 sia al v. 10 la dislocazione a destra dei soggetti *cielo* e *fiori*, che risultano così occupare la stessa posizione in punta di verso, ricalcando probabilmente la costruzione marcata delle proposizioni relative nelle quartine.

Nella maggior parte dei sonetti, invece, il passaggio tra quartine e terzine avviene tramite *enjambements*, più o meno marcati. In circa metà di questi, il sonetto è costituito da un blocco sintattico esteso e consistente, la cui inarcatura sintattica può essere costituita sia da una lunga campata che occupa l'intero spazio delle strofe interessate, sia

da una campata che invece non riempie le intere strofe, ma si arresta nel mezzo di una di esse. Sono questi i casi di *A se stesso, di sera, la vigilia di Natale*, di *Dedica scritta risalendo una valle d'inverno*, di *La sera* o del *IV* e *XIII* della serie dei *Sonetti d'amore a Emilia*, che riporto:

Un fulmine dal talamo d'amore
ove giacque (e v'era lentamente
asceso dietro lei, dai lunghi occhi
serrati sopra la cupa insania

chiusa tra le sue membra), ora che giace
ed è in cenere, e una cupida Venere
l'assedia, com'Espero che sorge
tra le stanche fumèe, lo stesso palpito

come in tomba l'appello del giudizio
irresistibile, ed allo stesso amore
chiamato in altro amore, in un'estiva

e stanca e asciutta eco di lampi
perigliosi, la vittima dovrà
tra segni ambigui di peccato e d'onta

risorgere a quel talamo d'amore.

In questo sonetto, che potremmo definire monoblocco (non per quanto riguarda l'impostazione grafica del materiale metrico, ma per il fluire incalzante della sintassi che non si ferma mai dall'inizio alla fine del componimento), i passaggi tra strofe avvengono senza alcun elemento divisivo e senza pause. In questo modo il dettato prosegue dal primo all'ultimo verso come fuoriuscito di getto dalla mano del poeta, quasi uno sfogo dei sentimenti che egli provava al momento della scrittura. La sintassi è infatti molto veloce, i sintagmi si accumulano uno dietro l'altro senza mai rallentare, trovando un appoggio nel verbo della principale, che compare solo al tredicesimo verso e che ha addirittura bisogno di un verso in più per completarsi. La presenza della parentetica ai vv. 2-5 è l'unico elemento che rallenta brevemente il discorso, anche se contribuisce a tenere sospesa maggiormente la lettura dell'intero componimento. È inoltre interessante notare che tutti i verbi che sono presenti nel sonetto, ad eccezione di quello della principale, sono concentrati nella prima parte del componimento, mentre nelle terzine si affollano solo periodi nominali, che si scaricano col verbo *dovrà* al v. 13.

Ho riportato in tabella, infine, due casi limite, nei quali il passaggio tra quartine e terzine è caratterizzato dall'assenza di punteggiatura e, allo stesso tempo, dalla

coincidenza tra sintassi e metrica. In *A se stesso, di sera, la vigilia di Natale* e in *Dedica scritta risalendo una valle d'inverno*, infatti, il passaggio tra l'ottavo e il nono verso non è accompagnato da alcun segno di punteggiatura, ma non è nemmeno possibile, dal mio punto di vista, dire che è caratterizzato dall'*enjambement*, dal momento che al primo verso si conclude una frase e al verso successivo ne inizia un'altra: la metrica, quindi, in questo caso non spezza la consequenzialità sintattica, ma la asseconda, rafforzandola. Questi i due esempi in questione:

<i>A se stesso, di sera, la vigilia di Natale</i>	che nel provando e riprovar dell'anima che in sé conosca lo stellato dire
<i>Dedica scritta risalendo una valle d'inverno</i>	spingendomi fin sotto i vaghi monti dove non fa mai notte ed è fraterno

Nella tradizione poetica italiana, accade spesso in Petrarca che l'incipit del sonetto sia caratterizzato da una sintassi inarcata e crei così un orizzonte d'attesa che si protrae fino agli ultimi versi della seconda quartina. In Betocchi questa sospensione del discorso, che si scarica poi nei versi successivi, viene a volte portata all'estremo, interessando tutto il componimento o quasi. Non sempre, tuttavia, l'arcata prolettica è data dalla successione sintattica di subordinate di grado superiore al primo, ma spesso intervengono elementi di retorica, come la disposizione dei sintagmi all'interno della frase, che posticipano l'arrivo della principale, accumulando materiale lessicale e sintattico. Ciò non avviene solo nell'ultimo sonetto sopra menzionato, ma anche in *Sonetti d'amore a Emilia XIII e IV*. In particolare, è ben visibile in quest'ultimo:

Nella camera estranea, nella sola
solitudine in cui l'anima consente
a goder di se stessa, nella scuola
d'un gran poeta lucido cui niente

nascose Amore, a sonetto a sonetto
volgendo le sue pagine e con te
presente in opre quasi d'un perfetto
accordo meco, e come fosse in tante

parti diviso il cuore mio, ed in una
sola riunito, con te e la campagna
e la poesia vivendo, e quelle udendo

voci dei campi, al dì che si consuma
e alla sera veniente cui s'accompagna
Morte, io dissi – Grazie! in cuore ardendo.

In questo sonetto la comparsa del verbo della principale è ritardata fino all'ultimo verso, preceduta da complementi di luogo insieme a proposizioni relative nella prima quartina, e poi da una serie di subordinate di vari tipi, distribuite per tutta la durata del sonetto, tra le quali spiccano quelle formate dai gerundi, che si susseguono numerosi. In questo modo la lettura del componimento, che si configura quasi come una litania religiosa, è incalzante e sospesa per tutto il suo svolgimento, arrestandosi solo al quattordicesimo verso finale: infatti, dopo una serie di versi infarciti di elementi che descrivono il contesto, concreto e psicologico, in cui si trova il poeta, il discorso culmina in un'esclamazione, inserita in un discorso diretto.

È interessante comunque notare che nella maggior parte dei sonetti (con una decina di eccezioni) dove sono gli *enjambements* a unire sintatticamente le diverse strofe, questi ultimi siano compensati da pause create da divisioni sintattiche interne alle strofe stesse, consistenti in punti fermi, doppi punti o punti e virgola. In questo modo il ritmo incalzante, movimentato dalla spezzatura delle frasi, è frenato e il verso risulta così frammentato in sintagmi brevi posizionati a inizio o a fine verso, formati da una o due parole, che occupano la posizione del *rejet* e del *contre-rejet*. Un esempio è costituito da *Le stanze sono poche*, in cui una buona parte degli *enjambements* cataforici sono costruiti in modo uguale: separano il soggetto, che occupa la posizione chiave del *contre-rejet*, dal proprio predicato, che si trova invece nella posizione di *rejet*:

Le stanze sono poche: <i>la tua tosse</i>	2 6 10
erra di stanza in stanza: <i>il mio silenzio</i>	1 4 6 8 10
è ovunque, quieto, strano, come fosse	2 4 6 10
lui solo. E fuori è il sole. In dolci fosse,	2 4 6 8 10

stando dentro la casa, *i nostri corpi*
vivono isolatamente, come fiori
di lontani giardini. E *vaghi passi*
dietro le porte s'allontanano soli.

Ed ogni tanto qua e là *una finestra*
s'apre, e a un tinnire di lontani vetri
si pensa a quella luce che fa festa

dentro una stanza, in taciturni oggetti,
per un momento. E *la poca allegrezza*
riseppellita è dai richiusi vetri.

Ho messo in risalto con la scrittura corsiva i termini che si trovano enfaticamente in punta di verso e che sono soggetti di frasi, il cui complemento compare sempre al verso successivo. In questo modo si vede come la stessa costruzione sia replicata più volte all'interno del componimento, tanto da creare una struttura sintattica ripetitiva e quasi cantilenata, in cui i vari soggetti in questione sono separati dalla parte precedente del verso attraverso segni di punteggiatura spesso forti, come il punto fermo, che contribuiscono a creare una cesura sintattica, oltre che metrica. A volte, inoltre, i segni di punteggiatura isolano un sintagma breve in incipit di verso, come accade ai vv. 3, 4, 10 e 13. Il ritmo cantilenato è confermato da quello degli endecasillabi, che si fonda sull'accento in 6^a posizione, e che facilita la divisione di ogni verso rispettivamente in un settenario e un quinario. Particolarmente interessante è la prima quartina che apre il componimento con un ritmo omogeneo di 1^{/2} (4[^]) 6[^] (8[^]) 10[^], che varia poi nei versi successivi.

Un altro caso, forse più eloquente, è quello del sonetto *Maltempo*, che ho riportato più sopra a proposito della presenza consistente di *enjambements* cataforici, ma che potrebbe essere esemplificativo anche per la sintassi internamente franta e per la brevità delle due parti che l'inarcatura divide, dal momento che sono presenti ben nove pause forti, costituite da punti fermi e un punto esclamativo.

Oltre alla punteggiatura e agli *enjambements*, anche la presenza di proposizioni differenti contribuisce a movimentare la sintassi del componimento e a modificare il suo rapporto con gli aspetti metrici. In *La verità e Nominare è destarsi*, per esempio, il cambio tra quartine e terzine è accompagnato da una variazione dei tipi di proposizioni contenute in esse. Nel primo dei due, le quartine sono monopolizzate dalla paratassi e si aprono entrambe con un'invocazione («O cara verità», «o variabile sorte»), mentre le terzine sono dominate da subordinate relative e interrogative dirette, tutte introdotte dalla congiunzione *che*. Da notare, inoltre, che la sintassi si permette una pausa solo alla fine della seconda quartina grazie al punto e virgola, per continuare poi ininterrotta fino alla fine della seconda terzina, che culmina con il punto interrogativo. In *Nominare è destarsi* le quartine contengono coordinate introdotte da *né* e una subordinata ipotetica, mentre le

terzine sono costituite in modo totalmente diverso: una serie di frasi nominali formate da una lunga sequenza di sostantivi, uno di seguito all'altro. Il passaggio tra i due tipi di strofa che formano il componimento è marcato da tre puntini di sospensione, unico caso nella totalità dei sonetti betocchiani, che assesta una pausa consistente pur non ricorrendo ai più tipici segni di punteggiatura forte.

Paratassi e ipotassi

Una volta affrontati i rapporti tra strofe, in particolare quartine e terzine, conviene soffermarsi sulla sintassi interna ad esse. Da un punto di vista generale, si può dire che nei sonetti di Betocchi il rapporto tra proposizioni principali, coordinate e subordinate è abbastanza equilibrato, sia all'interno di ogni componimento sia nell'insieme di essi.

Un caso interessante è costituito da *Versi ad Emilia I*, in cui dominano le subordinate costituite da verbi al participio:

Guarda questi begli anemoni colti
l'altra sera ai colli di Settignano,
alcuni viola, altri più chiari; erano
mezzi moribondi, così sepolti

quasi, fra le tue mani, quasi emigrati
di là, tra le cose che si ricordano,
e invece, vedili, come pian piano
si son ripresi, nell'acqua; esaltati

da una mite speranza di rivivere
si ricolorano su dal corrotto
gambo che la tua forbice recise;

fan come noi, si parlano nel folto
della lor famigliola, e paion dire
molto del breve tempo, molto, molto.

Come si può vedere, tutte le frasi subordinate presenti nel sonetto sono costituite da participi passati (*colti*, *sepolti*, *emigrati*, *esaltati*, *corrotto*), i quali inoltre aprono e chiudono le rime delle due quartine. Interessante osservare anche che, dal punto di vista sintattico, le prime due quartine e la prima terzina sono unite attraverso *enjambement*, nonostante contengano pause interne contrassegnate da dei punti e virgola, mentre la seconda terzina è isolata sintatticamente, sia tramite la punteggiatura sia per il contenuto:

essa infatti costituisce il secondo termine di paragone che descrive la situazione umana, paragonata a quella degli anemoni, esposta nelle strofe precedenti. La particolarità sintattica di questo sonetto, che si ritrova anche in molti altri, è la lunghezza del periodo ottenuta per giustapposizione di materiale sintattico e per coordinazione, sebbene siano presenti alcune pause ai vv. 3, 8 e 11, date dalla punteggiatura.

La congiunzione prevalente con cui si apre la maggior parte delle subordinate presenti nei sonetti è il *che* relativo, che introduce però anche altri tipi di frasi, come le consecutive, le interrogative o le oggettive e soggettive. In *Le mani che si posano sul marmo* i versi sono, per esempio, impostati su una catena di relative che arriva fino al terzo grado (nella prima quartina) e su due relative coordinate tra loro seguite da un'altra relativa di secondo grado (nella seconda), con ripresa anaforica del soggetto *le mani* integrato con il pronome personale *tue* che fa da *correctio*:

Le mani che si posano sul marmo
della bianca cucina nel lavacro
dell'umil luce che viene dal vano
dei vetri che quei muri illuminano;

le tue mani che tornano dal vuoto
di tante assenze, e che ora ritrovano
tra vetro e vetro il delicato modo
d'essere vivo che ha un essere ignoto:

Lasciata sospesa la predicazione nelle quartine, è riproposta la reiterazione delle subordinate relative nelle terzine, questa volta rette da una principale da cui dipendono:

ti sembra di avere anelli che giocano
luce sulle tue dita magre a un sole
che è bambino con te. Sei bimba, è poco

che cominciasti a vivere, e il tuo nome
dimentichi. E non sia mai che il fioco
tempo, ripensi, soffochi quest'ore.

Da notare, tuttavia, che gli ultimi due versi non sono solo isolati dalla punteggiatura, ma si discostano dagli altri per il fatto che la subordinata, introdotta anch'essa dal *che*, non è relativa ma oggettiva, andando così a formare la chiusura lapidaria del componimento, movimentata all'ultimo verso con l'inciso *ripensi* rivolto al tu di cui parla il poeta nel componimento.

In alcuni casi i sonetti presentano poche frasi principali, dalle quali dipendono tutte le altre, e il periodo è monopolizzato da subordinate e sintagmi nominali. Ad esempio, la sintassi del sonetto *Dello scirocco invernale* è degna di nota, dal momento che emergono in esso molti sintagmi nominali e aggettivali, che all'interno della frase risultano inframezzati a subordinate di vari tipi nelle quartine e a frasi principali nelle terzine:

Forse trattiene i lembi lo scirocco
sensuale d'umidità marina
agli illusivi margini d'un bosco
dove la foglia secca che già inclina

resta in vetta alle querce in una gialla
luce di fiaccola eretta sull'intrico
basso dei rami, in cui inverno s'eguaglia
a un'immagine eterna, in lume privo

d'ogni canto. E i palpiti, e gli affanni
verdeggiano in una salita lieve
timidi verso l'esule fermezza

del bosco, irreali onde, agli inganni
del tempo; e il bosco dentro sé riceve
un suon che d'intima fonte si spezza.

Le perifrasi «sensuale d'umidità marina», che occupa un intero verso e «in una gialla luce di fiaccola», «in lume privo d'ogni canto», «irreali onde, agli inganni del tempo», che invece sono divise dall'*enjambement*, hanno la funzione di precisare meglio il contesto del luogo boscoso descritto nella poesia, senza appesantire la struttura del periodo con ulteriori subordinate. Un procedimento simile è messo in atto nella descrizione relativa, anche qui, al bosco, nel *XII* della serie dei *Sonetti d'amore a Emilia*: in esso sono infatti presenti molti sintagmi nominali e aggettivali («di ramo in ramo», «di sotto ai frequenti aneliti del vento», «alle frondose tresche», «forme sopite, fomenti d'affanno, sorgenti di letizia»), che riempiono lo spazio sintattico, a scapito di quelli verbali, che compaiono solo nel numero di cinque. Riporto anche questo sonetto per rendere la portata del fenomeno:

E tu vieni, soave, intimo affanno
dei boschi d'ombra a ricordarmi lei
col tuo segreto indovinar, di ramo
in ramo, di sotto ai frequenti aneliti
del vento, la traccia d'una nascosta

vita ed incerta, che su dalle fresche
sorgenti dei cespugli d'erba sosta
stupita al sole, alle frondose tresche:

e ne vanno i miei occhi tra quell'ombra
cercando, e non ignoto gli è l'errore,
forme sopite, fomenti d'affanno,
sorgenti di letizia nel colore
verde e solare di radure sgombre
quello di lei che i miei ricordi sanno.

Distribuzione sintattica ed elementi di retorica

A marcare la sintassi dei sonetti intervengono anche le figure di posizione, in particolar modo le inversioni, come anastrofi e iperbati. Nelle pagine successive mi soffermerò quindi sulle più numerose costruzioni sintattiche marcate utilizzate da Betocchi, tenendo comunque conto che

anteposizione della dipendente non significa per sé inversione della linea sintattica 'naturale', poiché ci sono proposizioni che ammettono o addirittura privilegiano tale ordine; ma lo è altrettanto che l'anteposizione, sia o no normale, crea sempre e comunque nel lettore un'attesa di completamento della struttura sintattica, che non si esaurisce fino alla comparsa della principale, del basamento cioè dell'impalcatura del periodo (Soldani 2009, 39).

Le numerose anastrofi presenti, che cambiano l'ordine dei sintagmi all'interno del verso, hanno infatti la funzione di mettere in risalto un determinato vocabolo o di ritardare la conclusione del periodo e creare così attesa nella lettura. Un sonetto in cui è visibile particolarmente l'ordine invertito dei vocaboli è *All'amata*, nel quale si evidenziano le seguenti forme: l'anticipazione del complemento oggetto rispetto al suo verbo al v. 3 «un'altra luce sento che m'inonda» e al v. 4 «queste pupille che l'ombra violano»; l'anticipazione dell'interrogativa indiretta rispetto alla principale da cui dipende al v. 5 «Quale tu sei, non so»; la posticipazione della relativa che non è unita al suo antecedente ai vv. 7 e 8 «te in un giardino dove i sensi all'ombra / tornano ad uno ad uno che ti sfiorano». Infine nell'ultima terzina si possono osservare due anticipazioni del verbo rispetto al suo soggetto: «quando lento piove / l'amor di te che oltre di te s'avanza, / forse sarà per questo il dir d'amore / più dolce dell'amore che ci stanca». In questo modo il

termine *amore*, che costituisce il soggetto di entrambe le frasi, occupa due posizioni di rilievo, poiché apre e chiude due versi consecutivi.

Un altro esempio di costruzione marcata dovuta al cambiamento dei sintagmi nella frase è costituito dal sonetto *Di quella forza sono i tuoi capelli*, dove è chiaro già dal titolo che il soggetto si trova in una posizione chiave, in modo tale da costituire l'ultima parola del verso. Ancora, tra il v. 6 e 7 il complemento oggetto viene anticipato dal clitico *-la*, unito al verbo, subito prima che venga esplicitato al verso successivo.

Tra le figure di posizione, altrettanto numerosi sono gli iperbati. Nel IV dei *Sonetti d'amore a Emilia*, citato già in precedenza, salta all'occhio l'iperbato tra i vv. 11 e 12: «e quelle udendo / voci dei campi», per di più diviso dall'*enjambement* in due versi differenti, *enjambement* che può definirsi per questo anaforico. Il risultato dell'azione congiunta di figure di posizione e inarcature è spiegata da Soldani con queste parole:

in presenza di anastrofi o iperbati l'*enjambement* apporta nella sequenza linguistica un di più di perturbazione, se non altro perché aggiunge un ulteriore punto di discontinuità in una linea del discorso già frammentata (Soldani 2009, 109).

Un altro esempio che turba la sintassi in modo significativo compare ai vv. 9 e 10 del X dei sonetti della stessa serie: «era un intreccio / di labilissime il mondo ombre e luci». Un esempio di iperbato, non di un unico termine, ma di un'intera frase è presente nel VI di questi *Sonetti*, nella prima terzina: «già la sera nascoste entro ad un velo / languente da cui stilla, hai tu memoria?, / il solingo delirio delle sue», in cui l'interrogativa si inserisce tra il verbo e il suo complemento oggetto, scombinando l'ordine naturale della frase.

Interviene in alcuni casi anche il chiasmo, visibile, per esempio, in apertura del sonetto *La notte*: «Non sono stanchi gli alberi alla luna, / non è la luna stanca in seno agli anni», dove soggetto e verbo si scambiano posizione a distanza di un verso. La presenza dello stesso termine *luna*, con posizione e con funzione sintattica diverse, prima complemento di luogo poi soggetto, sottolinea maggiormente questa modificazione non casuale dell'ordine della frase. Il tutto è rafforzato dal terzo verso: «non è la strada stanca fiorentina». Esso ricalca e conferma la costruzione di quello precedente, ma, ancora una volta, presenta una variazione data dalla parte nominale del predicato, *stanca*, che è inserita prima del suo attributo, *fiorentina*. Un altro esempio di chiasmo è presente al v.

5 del sonetto *Versi ad Emilia I*: «così sepolti / quasi, fra le tue mani, quasi emigrati», costruito in modo tale da contenere l'avverbio *quasi* nello stesso verso a distanza di poche parole.

Due costruzioni marcate intervengono poi nel *I* dei *Sonetti d'amore a Emilia*, insieme ad altre figure di posizione come l'iperbato ai vv. 5 e 6: «non so destarmi senza che una larva / mi torni di quell'essere abitato / da lui». Nelle terzine, infatti, le subordinate interrogative sono costruite con la posposizione del soggetto a fine verso:

È nell'ombra dell'anima abolita
dal tempo, che tu vivi, estrema larva?
E può dirsi che è un'ombra ciò che duole?

Questa posizione marcata dei costituenti è solitamente tipica della lingua parlata e, non a caso infatti, si trova all'interno di un'interrogativa diretta, in cui il poeta sembra interloquire direttamente con se stesso, anche se, visto il titolo del sonetto, potrebbe riferirsi alla donna a cui è dedicato, Emilia, o più generalmente ad un lettore qualsiasi.

In *Sul rosso legno delle persiane* si nota, invece, la costruzione marcata delle tre frasi principali in tre rispettive strofe diverse, con il verbo cioè messo a chiusura del periodo, preceduto dal soggetto e dai suoi complementi (ho sottolineato in corsivo i verbi in questione):

Sul rosso legno delle persiane
l'ombra delle foglie mi *saluta*:
il giorno volge al tramonto; vieni,
su dunque, al mio sguardo che ti scruta.

Entro i rabeschi di sole e d'ombra
una parte di vita perduta
riaffiora, gioventù che v'affonda
le dita, e si ritrae, più astuta.

Entro di me la rossa persiana
dischiusa, e il suo caduco splendore,
sono il tuo giungermi. Non è vana

l'attesa? Corpo senza odore,
senza forma e sostanza, una strana
felicità, che ti precede, *muore*.

Betocchi a volte riprende la stessa costruzione sintattica in versi differenti, anche distanti tra loro, creando uno schema chiuso e strutturato all'interno della forma metrica

del sonetto, con un andamento ripetitivo. Ciò si vede, per esempio, in *Dedica scritta risalendo una valle d'inverno*, in cui l'espressione di apertura del componimento, «nell'ombra del mio spirito», è ripetuta anche ai vv. 5 e 14, ma con la punta di verso in *variatio*: il primo verso si chiude con un gerundio, mentre il quinto e l'ultimo con un sostantivo. Da notare che l'espressione in questione non si trova in versi casuali, ma ad apertura e chiusura di componimento e all'inizio della seconda quartina, che in questo modo ricalca l'inizio della prima. Nello stesso sonetto è interessante notare che i vv. 2, 10 e 13 si aprono tutti con lo stesso tipo di sintagma, ovvero un sostantivo unito al suo complemento di specificazione: «lame di fiume», «lume di giorno» e «cime di monte», con il ritorno delle consonanti *l* e *m*, che non passano inosservate dal punto di vista fonetico. Esse sono espressioni la cui funzione sintattica non è chiara, ma sembrano inserite nel componimento come uscite di getto dalla mente del poeta, manifestazioni della sua sensibilità, come di fatto molte altre nei versi precedenti e successivi.

Molte ripetizioni degli stessi termini compaiono anche nel sonetto *A me stesso malato*:

Ah! non cedere al tempo. La serata
di pioggia, grigia come cenere,
è uguale al tempo delle cantilene
eterne, nell'azzurro.

Ai cimali dei platani l'ondata
della nebbia perenne non sgomenta,
sento nel grigio della sonnolenta
eternità una vita intemerata.

Dei fiori non venuti ancora a inverno
o dei fiori caduti nel sedurmi
nulla ne appare, o resta, nulla è infermo;

non ho che sguardi come sguardi ultimi,
come un'ombra raccolta nel sereno
non ho che un udir lungo suoni lunghi.

In questo componimento, in cui il poeta descrive la sua condizione di malattia, il lessico utilizzato è molto ripetitivo, tale da rendere questa idea di immobilità. Ciò è visibile soprattutto nell'ultima terzina: in essa faccio notare il termine *fiori*, ripetuto al nono e decimo verso (con lo stesso articolo e sempre a inizio verso) e il pronome *nulla* al v. 11, ripetuto a distanza di poche parole; al v. 12 il sostantivo *sguardi* si ripete a una parola di distanza, insieme all'espressione «non ho che» ad apertura di verso, che è presente anche

al v. 14; infine, sempre in quest'ultimo verso, il termine *lungo* è ripetuto prima come preposizione e poi come aggettivo, variato al plurale.

Nei sonetti si sussegue a volte anche lo stesso tipo di proposizione, con la reiterazione prolungata della stessa congiunzione: tra le più numerose, le subordinate introdotte dal *che* e le coordinate introdotte da *e*. Quest'ultimo esempio è visibile in *Versi sul fiume*, al cui interno si sussegue l'anafora della *e* ai vv. 4, 5, 7 (per due volte), 10 e 13; oppure in *Ora ad altre speranze*, dove in ogni strofa è presente una frase che è collegata alla precedente attraverso la congiunzione coordinante *e*, anche in unione con altri segni di punteggiatura come la virgola e il punto fermo. In *Le mani che si posano sul marmo*, invece, ci sono numerose subordinate introdotte dal *che*: tutte relative, ad eccezione di quelle nell'ultima terzina che sono oggettive.

L'elemento ripetitivo in Betocchi, che abbiamo visto essere espresso sia sintatticamente sia lessicalmente, è esemplificativo del suo stile descrittivo e contemplativo dei luoghi che lo circondano. Nei sonetti analizzati, che appartengono al primo periodo della sua attività poetica, datati infatti tra gli anni '30 e '50 del Novecento,³ il contenuto più frequente è quello paesaggistico (di campagne, colline e montagne, contenenti qua e là anche insediamenti abitativi). Spesso la descrizione meravigliata degli elementi naturali che circondano il poeta, come fiumi, prati, montagne, cieli sia diurni sia notturni, è contenuta in apertura di componimento ed è seguita nella seconda parte dall'accostamento alle sensazioni e alle emozioni suscitate nel poeta. In questi casi, è visibile in modo chiaro questa divisione contenutistica anche grazie alla punteggiatura e alla costruzione sintattica del periodo. Ciò riflette un'impostazione tradizionalmente petrarchesca del sonetto, in cui solitamente quartine e terzine sono divise contenutisticamente da una parte più descrittiva e una più soggettiva. Nei sonetti di Betocchi, tuttavia, queste due parti non rispecchiano la rigida divisione tra primi otto versi e secondi sei, ma sono più arbitrarie. In esse è comunque ben visibile

la connessione strettissima tra schemi metrico-sintattici e percorso logico-semantico, a testimonianza di una concezione 'profonda' del sonetto, in cui traliccio formale e architettura argomentativa sono generati come un'unità dinamica tra dimensioni solidali (Soldani 2003, 487-88).

³ Ricordo che la datazione a cui mi attengo è quella ricostruita dalla studiosa Luigina Stefani in *La biblioteca e l'officina di Betocchi*, 1994.

Per fare alcuni esempi, il sonetto *Ora ad altre speranze* si apre con la descrizione del paesaggio lunare, a cui il poeta si trova davanti, contenuto nei primi due versi, ma già dal terzo verso prosegue con l'entrata progressiva dei pensieri e delle sensazioni che quel paesaggio suscita in lui:

Ora ad altre speranze ecco si leva
non veduta la luna
e il cieco sguardo mio di cruna in cruna
delle finestre mena

come a spente farfalle,
ed alle assurde mura
trasumanate come aperta valle
da un riflesso di luna.

E le attese e gli eventi
nell'alzato mio volto errano un poco
sostando e dubitando eguali al fioco
sospirare dei venti,

e in me è tutt'uno
l'animo e questo moto, incerto e bruno.

Interessante osservare che l'elemento soggettivo del poeta è sempre comunque accostato a degli elementi naturali o descritto attraverso metafore che contengono elementi del paesaggio: qui, per esempio, lo sguardo del poeta che vaga tra le cose che vede è paragonato al volo delle farfalle, mentre i suoi pensieri e le sue aspirazioni si aggirano nell'aria come il vento. Non a caso gli ultimi due versi di questo sonetto elisabettiano, separati da una virgola e da uno spazio bianco rispetto al resto del sonetto, equiparano l'animo del poeta ai movimenti della natura descritti precedentemente.

Nel sonetto *Versi ad Emilia I* questa unione di natura e interiorità del poeta avviene perfettamente in quanto le due quartine e la prima terzina descrivono la condizione degli anemoni colti e posizionati probabilmente in un vaso che si trova davanti al poeta mentre sta scrivendo questi versi, invece l'ultima terzina, separata non a caso con un punto e virgola e uno spazio bianco, si incentra sulla condizione umana, paragonata a quella dei fiori descritti precedentemente. Ancora, in *Maltempo* è descritto l'arrivo improvviso di un temporale nell'incipit fino al v. 7, mentre a chiusura della seconda quartina entra in scena il cuore del poeta, in cui «si rivoltano più densi / nuvoli che nell'atmosfera». Infine, *Dello scirocco invernale* è un sonetto la cui prima parte fino

all'inizio della prima terzina è occupata dalla descrizione del vento invernale, che compare anche nel titolo, mentre la seconda parte, che inizia con la congiunzione coordinante *E* dopo un punto fermo, riguarda le sensazioni del poeta.

Non sempre avviene nei sonetti questa rigida divisione tra prima parte più descrittiva e seconda parte più soggettiva; a volte infatti questi due elementi si alternano per tutta la durata del componimento, tanto che manifestazione naturale e umana quasi si compenetrano l'una nell'altra. In questi casi prevale un'impostazione mono-periodale nel sonetto, in cui non intervengono segni di punteggiatura forti e le frasi si susseguono le une alle altre, dall'inizio alla fine. Così avviene in *Sull'ore prime*, dove paesaggio cittadino (forse l'unico che compare nei sonetti) e sofferenza dell'autore diventano parte dello stesso scenario; o in *Della pioggia*, dove gocce e pensieri del poeta si fondono quasi in un'unica descrizione; o, ancora, nel paesaggio serale con elementi caratterizzanti come la rana e i colori del cielo, che arriva quasi ad assumere i segni tangibili dell'interiorità del poeta, in *La sera*.

Interessante è il caso del sonetto *Dedica scritta risalendo una valle d'inverno*, con cui inizia *Il vetturale di Cosenza*, la sezione dedicata al viaggio verso sud, inserita nella raccolta *L'estate di San Martino*. Il componimento in questione infatti unisce indissolubilmente lo *spirito* del poeta, a cui si fa riferimento più volte in vari versi, e gli elementi del paesaggio che sta attraversando, ovvero i fiumi, le valli e i monti. Questi elementi sono accostati in modo automatico, quasi a compenetrarsi, senza essere inseriti in una costruzione chiara del periodo e senza svolgere quindi una precisa e univoca funzione sintattica:

Nell'ombra del mio spirito chiudendo
lame di fiume ferro di coltello,
degli inverni nevosi le invenzioni
di gelidi segmenti angoli e vento,

nell'ombra del mio spirito un fratello
cercando altro fratello, monte a monte,
e per valli cui rode e assiepa il gelo
spingendomi fin sotto i vaghi monti

dove non fa mai notte ed è fraterno
lume di giorno ad albore di luna
e il vento è padre di un ignudo eterno

essere e seguire ad una ad una
cime di monte che si van chiudendo
nell'ombra del mio spirito a una cruna.

Il sonetto è infatti costituito da un unico periodo monoblocco, al cui interno non sono visibili in modo chiaro i confini tra le varie parti che lo compongono, poiché ogni sintagma risulta avere una propria autonomia e, per di più, non sono presenti verbi finiti che siano in grado di reggere tutte le subordinate, prevalentemente relative e gerundive, che costituiscono l'intero componimento.

Complessivamente, Betocchi struttura i suoi sonetti servendosi di una sintassi non troppo complicata, in cui la divisione in strofe è ben riconoscibile, come abbiamo visto, grazie a vari fattori, come l'utilizzo oculato della punteggiatura, il posizionamento non casuale delle rime e la scelta dei tipi di proposizione contenute in esse, che riflettono i diversi stati d'animo del poeta. Infatti,

la riconoscibilità della strofa è affidata in Betocchi, come da norma, al profilo della rima, anche se si affacciano già in *Prime* alcune eccezioni di componimenti strofici non o solo irregolarmente rimati (una ventina di casi, concentrati specialmente in *Notizie* e *Tetti toscani*). In quelle circostanze [...] in cui il disegno della strofa non è sostenuto dalla rima (circostanze destinate ad aumentare dopo *Prime*, già a partire dall'*Estate di San Martino*), si fa carico del rilievo strofico il giro sintattico [...]. Ma su questa strada il confine tra strofe può ulteriormente attenuarsi (Coletti 1990, 214-15).

V. ANALISI RAVVICINATA DI DUE SONETTI

Dopo aver analizzato dal punto di vista rimico, prosodico e sintattico i sonetti betocchiani nella loro totalità, occorre stringere il campo d'indagine e focalizzare l'attenzione su alcuni componimenti. È infatti interessante cercare di rintracciare all'interno di singoli, specifici testi gli elementi messi in evidenza precedentemente in modo separato, e osservarli, ora concretizzati e concentrati, in modo più approfondito. La scelta dei due sonetti ha seguito un criterio cronologico: *Dicembre* è il primo sonetto scritto dal nostro poeta, *La verità* è uno degli ultimi. Mentre il primo è infatti datato 1931, il secondo è del 1954.⁴ In questo modo credo risultino più evidenti alcuni aspetti legati all'evoluzione poetica dell'autore, che cercherò di trattare anche in modo comparato. I due sonetti su cui mi concentrerò sono, dal mio punto di vista, una summa dei caratteri metrici e stilistici più importanti del Betocchi sonettistico.

Nelle prossime pagine, procederò ad analizzare separatamente i due testi, seguendo il macro-ordine che ho utilizzato nel mio lavoro di tesi, ovvero iniziando con l'analisi dello schema rimico e delle rime, per continuare con la prosodia e finire con la sintassi e il rapporto metro-sintassi. Aggiungerò, inoltre, una parte che tratterà più nello specifico gli aspetti lessicali e retorici, che non ho invece trattato precedentemente con una prospettiva unitaria.

Dicembre

Dicembre si conosce al freddo vento
Che muove l'aere sopra i morti piani,
sente la vigna il rezzo dello stento
piangon nel ghiaccio rivo acqua gli ontani.

Stanno le ville senza sentimento
morte guardando, ché son giorni vani,
mentre gli aguzzi cipressi lontani
rigan le piogge col negro lamento.

Chi va per via non ha altro talento
che di rimpianger bei fuochi nostrani;
e i mali gli si fan dell'uno cento.

⁴ Secondo la datazione ricostruita dalla studiosa Luigina Stefani e riportata poi in *La biblioteca e l'officina di Betocchi*, Bulzoni, Roma, 1994.

Guarda gli uccelli aver goffi pastrani
chiotti sul ramo con il volo spento,
e ascolta il lungo guaiolar dei cani.

Il sonetto in questione è il primo che compare nella sezione delle *Poesie disperse edite e inedite*, rintracciate dalla Stefani e inserite poi nell'antologia di *Tutte le poesie* di Betocchi.⁵ Secondo la studiosa che ne ha curato la ricostruzione, il sonetto compare in un foglio dattiloscritto senza correzioni o variazioni, datato «Dic 31», che riporta già quindi la versione definitiva del testo.

Dal punto di vista dello schema rimico, si può dire che esso si configuri come un sonetto continuo, con le stesse due rime A e B che si susseguono per l'intero componimento: esse sono infatti alternate a formare dei distici, ad eccezione della seconda quartina, dove compaiono invece a disposizione incrociata. Appare evidente che si tratta di rime perfette, dall'inizio alla fine: questo elemento costituisce un'eccezione nel panorama sonettistico betocchiano, dal momento che, come abbiamo visto analizzando l'intera produzione sonettistica, lo schema rimico quasi mai appare formato da rime perfette dall'inizio alla fine, ma molto spesso da assonanze, consonanze e altre figure di suono. Grazie alla tradizionale strutturazione a blocchi 4+4+3+3 e alle rime perfette, il sonetto potrebbe essere considerato in linea con la tradizione italiana che si instaura dal Duecento in poi. Questa strutturazione tradizionale risulta tuttavia parziale, perché messa in crisi dalle rime incrociate della seconda quartina, che movimentano in questo modo il sonetto.

Addentrando nell'analisi delle rime, è interessante notare che esse sono rime piane e per lo più facili, data anche la loro alta numerosità, caratterizzate da nessi consonantici in nasale o nasale+dentale, e con una perfetta alternanza di vocaliche e consonantiche: sette per ogni tipo. Alcune parole rima, anche distanti tra loro, possono essere considerate delle *immutaciones*,⁶ come si era visto nel capitolo sulla rima, ovvero dei termini che si differenziano gli uni dagli altri solamente per la diversità di un tratto fonico, in questo caso iniziale. Esse non possono essere definite delle rime paronomastiche vere e proprie a causa della loro posizione in versi anche distanti tra loro, tuttavia creano una rete di richiami fonici, non solo grazie all'identità a partire dall'ultima

⁵ Ricordo che mi sono rifatta all'antologia *Tutte le poesie* di Carlo Betocchi edita nel 1996.

⁶ È termine preso dal Lausberg, rintracciato in *Repertorio metrico dei Rerum Vulgarium Fragmenta di Francesco Petrarca* a cura di M. Zenari, Antenore, Padova, 1999.

vocale tonica, ma anche grazie alla quasi identità dell'intera parola, che si estende prima dell'ultimo accento. È questo il caso di *vento : cento, stento : spento, vani : cani, nostrani : pastrani*. La quasi identità fonica sfocia in alcuni casi in rime ricche, come quelle ai vv. 5 e 8, *sentimento : lamento*, e ai vv. 10 e 12, *nostrani : pastrani*, che rafforzano ulteriormente la catena fonica di rimandi interni in punta di verso. È presente, inoltre, una rima inclusiva tra i vv. 4 e 7: *ontani : lontani*. Oltre a queste particolarità rimiche, intervengono anche altri richiami interni che arricchiscono la trama di suoni del componimento: la ripresa della stessa radice in termini grammaticalmente diversi in *piangon : rimpianger* ai vv. 4 e 10, e in *guardando : guarda* ai vv. 6 e 12; oltre che l'assonanza tra la fine del verso 10 e l'inizio di quello successivo con *nostrani : mali*. Da questi esempi si può vedere come queste riprese foniche interne, unite ad altri elementi che vedremo di seguito, facciano da puntelli fonici al componimento e contribuiscano a conferirgli un ritmo interno sostenuto.

Passando agli aspetti prosodici, il sonetto è costituito interamente da endecasillabi, per lo più in 'a minore', quindi con accento principale in 4^a posizione. L'unica eccezione potrebbe essere identificata nel v. 9: senza essere confrontato con il resto dei versi e inserito all'interno del contesto endecasillabico più ampio, esso potrebbe essere considerato un decasillabo. Attraverso l'inserimento della dialefe tra 6^a e 7^a posizione, però, quello che a prima vista poteva sembrare un decasillabo è in realtà un endecasillabo perfettamente dattilico, che si omologa agli altri vicini. Molti versi sono infatti portatori di un ritmo dattilico, che conferisce un andamento abbastanza omogeneo a tutto il componimento: gran parte dei versi hanno infatti accenti di 1^a 4^a 7^a/8^a 10^a, addensamento abbastanza unico nel panorama dei sonetti di Betocchi, che preferiscono i ritmi anapestici o giambici (si veda la tabella sui vari tipi endecasillabici nel primo capitolo). Nonostante siano cinque i versi che presentano effettivamente degli accenti dattilici perfetti, ve ne sono altri, attirati nell'orbita dattilica, che richiamano, con qualche variazione, un ritmo simile. Anche grazie a tale aspetto, si può inserire questo sonetto tra quelli della prima produzione betocchiana, tra quei componimenti cioè che prediligono il verso cantilenato di ritmo dattilico, su influenza pascoliana, a differenza di quelli successivi che privilegiano altri tipi ritmici più movimentati.

In questa situazione di sostanziale omogeneità non intervengono *enjambements* significativi che rompono i versi, ma la sintassi coincide con il metro: ciò costituisce

un'eccezione rispetto all'alta numerosità di versi spezzati che si possono rintracciare nei sonetti betocchiani. A questo proposito è interessante provare a ipotizzare che lo scarto creato tra metro e sintassi sia una prerogativa del Betocchi più maturo e che lo spezzamento dei versi sia utilizzato in modo avaro nella prima fase della sua produzione. Se si guarda poi al ritmo interno delle singole strofe, esso non è tuttavia omogeneo, ma lo diventa nei luoghi più instabili di passaggio tra strofe, come a voler legare strettamente tra di loro le varie parti del componimento e costruire così un sonetto all'insegna della compattezza. Questa particolarità è visibile maggiormente all'altezza dei vv. 7-10, ovvero nel punto di passaggio tra quartine e terzine: il cambio di tipo strofico, un luogo di per sé movimentato, è compensato da una omologazione del ritmo dei singoli versi, tutti perfettamente dattilici, esaltato maggiormente dal fatto che i versi immediatamente precedenti e successivi, all'interno delle strofe, siano invece più vari.

Abbiamo visto, quindi, come il rapporto tra metro e sintassi sia generalmente rispettato e non ci siano scarti significativi. A conferma di ciò, in alcuni versi intervengono delle spezzature tra sostantivi e complementi predicativi ad essi riferiti, che non possono essere considerati dei veri e propri *enjambements*: ai vv. 5 e 6 «stanno le ville senza sentimento / morte guardando» e ai vv. 12 e 13 «Guarda gli uccelli aver goffi pastrani / chiotti sul ramo con il volo spento». Simili spezzature intervengono anche tra soggetto e predicato ai vv. 7 e 8 «gli aguzzi cipressi lontani / rigan le piogge col negro lamento». Si può dire inoltre che metro e sintassi sostanzialmente coincidono anche perché la divisione strofica è rispettata: ogni strofa termina infatti con un segno di punteggiatura forte e sviluppa un motivo specifico. Se si osserva più da vicino la struttura delle singole strofe ci si accorge che il loro contenuto può essere strutturato in distici e sembra così andare di pari passo con l'alternarsi rimico. La prima quartina può essere infatti divisa tra il primo distico che presenta il tema di cui si andrà a parlare nei versi successivi e il secondo che descrive invece gli elementi naturali, quali la *vigna* e il *ghiaccio rivo*; la seconda è formata da altri due distici occupati rispettivamente dalla descrizione delle ville e degli aguzzi cipressi; entrambe le terzine possono essere invece suddivise in un distico iniziale, che descrive rispettivamente gli uomini e il fuoco con cui si scaldano, e gli uccelli con i loro *goffi pastrani*, infine, separato dalla punteggiatura, un verso isolato che simboleggia la sofferenza che provano gli attori descritti precedentemente, ovvero i mali che affliggono gli uomini e il latrato dei cani. In questa

costruzione simmetrica, il fuoco, che dà sollievo alla sofferenza umana e si identifica come un cantuccio consolatorio, ha il suo corrispettivo nel ramo su cui gli uccelli si trovano appoggiati e nei caldi piumaggi che sembrano identificarsi in pastrani; mentre i mali degli uomini sono ripresi poi all'ultimo verso con il lamento angoscioso dei cani. In questo modo ogni parte di cui è composto il sonetto, separata attraverso la punteggiatura e la differenza di contenuto, è autonoma, ma, se unita alle altre, concorre a fare del sonetto un blocco unico perfettamente equilibrato. In generale, una caratteristica comune a molti sonetti betocchiani, visibile anche in questo caso, è la divisione contenutistica tra prima e seconda parte del componimento: mentre le quartine sono incentrate sulla descrizione degli aspetti naturali del paesaggio, le terzine riflettono invece l'aspetto umano e animale che lo abita.

La sintassi è prevalentemente paratattica, le frasi si succedono infatti per asindeto o semplicemente per cambio di verso. Si può osservare che non solo ogni strofa contiene un periodo chiuso in se stesso ma che ogni verso contiene una frase. L'eccezione è, ancora una volta, la seconda quartina, poiché i due *enjambements* ai vv. 5-6 e 7-8 sospendono la frase e la continuano nel verso successivo. Per le terzine, invece, è ricalcata la strutturazione che va di pari passo col contenuto: i primi due versi uniti (o dall'inarcatura o dalla sintassi) e il terzo isolato. Le poche subordinate presenti sono quasi tutte introdotte dalla congiunzione *che*, la quale svolge però diversi ruoli: mentre al v. 2 «che muove l'aere sopra i morti piani» è relativa, al v. 6 «ché son giorni vani» è causale (infatti è accentata), infine al v. 10 «non ha altro talento / che di rimpiangere bei fuochi nostrani» è consecutiva. Analizzando la microstruttura della frase, è interessante vedere come la maggior parte delle volte il verso inizi con un verbo che precede tutti gli altri elementi, anche introdotto da una congiunzione: ciò avviene al v. 2, 3, 4, 5, 6, 8, 10, 12, 14. Spesso, inoltre, il soggetto è posposto ad esso, come nei seguenti esempi: «sente la vigna» al v.3, «piangono nel ghiaccio rivo acqua gli ontani» al v. 4, «stanno le ville» al v. 5. A parte questi casi, però, la frase ha una struttura lineare, senza inarcature o inversioni importanti. Ancora una volta questa struttura sembra ricalcare un andamento da filastrocca, in cui i versi sono costruiti con un ordine sintagmatico simile e donano così un ritmo sempre uguale ad ogni verso, tanto che il lettore, già dopo alcuni versi, sa presumibilmente cosa aspettarsi da quelli successivi.

Una variazione è presente nell'ultima terzina, dal momento che la frase non ha un soggetto di terza persona, come accade in tutte le altre, ma di seconda, come se il poeta si rivolgesse ad un tu, che non compare mai esplicitamente all'interno del componimento. Singolare è poi la costruzione del quarto verso, in cui il verbo piangere è usato transitivamente, con il sostantivo *acqua* a svolgere la funzione di complemento oggetto, che in realtà con questo tipo di verbo non sarebbe necessaria. Viene così a crearsi una sorta di ambiguità sintattica, dal momento che, ad una prima lettura, il lettore potrebbe rimanere spiazzato dall'apparente eccesso di materiale lessicale, che, dopo un'analisi più attenta, riesce però a collocare adeguatamente.

Passando ora all'aspetto retorico e lessicale, si può vedere come l'area semantica prevalente sia quella della morte e della sofferenza, metafore della stagione invernale descritta nel componimento. Ogni elemento, sia esso naturale, umano o animale, è dipinto con aggettivi negativi o che riflettono condizioni di vita difficili e precarie: per fare degli esempi, il vento è *freddo*, gli ontani *piangono*, il ruscello è *ghiaccio*, le case sono *senza sentimento* e sembrano *morte*, i cipressi si lamentano, gli uccelli hanno *il volo spento*. La stagione invernale, incarnata per eccellenza nel mese di dicembre, è identificata come la morte non solo del paesaggio naturale che circonda il poeta, ma anche degli uomini che abitano quel paesaggio. È infatti come se le basse temperature e la desolazione della natura colpisse anche l'uomo e il suo animo, che si preoccupa dei suoi *mali* e di rimpiangere il focolare domestico, unico elemento connotato positivamente nell'intero componimento. A confermare questa condizione, la maggior parte dei verbi riguardano i sensi della vista e dell'udito, attraverso cui si acquisisce coscienza del paesaggio circostante: *sente* al v. 3, *guardando* al v. 6, *guarda* al v. 12, *ascolta* al v. 14. Non può passare inosservato poi che alcuni verbi sono apocopati: *piangono* al v. 4, *son* al v. 6, *rigan* al v. 8, *rimpianger* al v. 10, *fan* al v. 11, *aver* al v. 12, a cui si aggiunge il sostantivo *guaiolar* al v. 14. L'apocope non è inserita casualmente da Betocchi nei propri versi, ma, oltre ad avere implicazioni metriche notevoli, è anche spia di uno stile oscillante tra il popolare, il melico e il nostalgico tradizionale o, come direbbe Brugnolo, «è uno dei principali tratti distintivi della lingua italiana "classica" (grosso modo, da Petrarca a Carducci) rispetto alla lingua della prosa» (Brugnolo 2016, 11).

Allo stile popolare contribuisce anche la presenza di un lessico arcaico insieme con parole di uso più comune. Emergono infatti vocaboli di uso poetico, come *aere* al v.

2, che si rifà direttamente alla tradizione poetica di Dante e Petrarca; termini letterari e toscanismi, come *rezzo* al v. 3, che sta per ‘aria’, ‘brezza’, *ghiaccio rivo* al verso successivo, variante di ghiacciato, o *talento* col significato di ‘volontà’, ‘desiderio’; infine lemmi antichi e latineggianti, come l’aggettivo *negro* del v. 8, comunque anche in questo caso varietà regionale toscana.

A livello generale, è possibile vedere come tutti gli elementi naturali descritti nel sonetto siano personificati, tanto da provare le stesse sensazioni degli esseri umani e soffrire come loro. Ne è una testimonianza la ricca aggettivazione che accompagna questi sostantivi e i verbi che li animano. Ogni elemento naturale (da notare che sono presenti tutti e quattro: aria, acqua, terra e fuoco) sembra infatti avere la stessa sensibilità umana, dal momento che funge da soggetto proprio di quei verbi indicanti sensazioni e stati d’animo, elencati precedentemente. Se gli elementi naturali sono personificati grazie a questo ruolo attivo che li anima, gli esseri viventi sembrano al contrario subire passivamente le azioni descritte. Nelle terzine, infatti, i verbi risultano espressi non in modo diretto, ma con una perifrasi, come accade ai vv. 9-10 «non ha altro talento / che di rimpiangere», oppure attraverso l’aggiunta di verbi riferiti alla seconda persona singolare come *guarda* e *ascolta*, che fanno da filtro all’immagine descritta.

La verità – Tetti toscani (1955)

O cara verità, semplice luna,
ora piena, ora occulta, ora un falchetto
intorno casa, nel giorno che imbruna
e va contando i suoi di tetto in tetto,

o variabile sorte, cui è tutt’una
vestir d’argento o d’ombra, ma nel pretto
sentiero del creato in cui s’aduna
la certezza di ciò che Dio ha nel petto;

in degnissima fronda, alta, sul leccio
che t’accoglie in quest’ora, o tu, vagante,
che fai, che sosti nel tuo mite aspetto,

che cerchi ne’ miei occhi d’ignorante,
che spero tu da me che ormai son vecchio,
se non ch’io creda in te, sempre, ogni istante?

Il sonetto in questione, tra gli ultimi composti, compare per la prima volta all'interno della rivista «La Chimera»⁷ e poi inserito nella raccolta poetica *Tetti toscani*, che esce l'anno successivo. Questa raccolta è inseribile all'interno della prima fase della poetica betocchiana, che inizierà a evolversi già con i componimenti contenuti in *L'Estate di San Martino* del 1961 e poi a confermare l'avvenuta trasformazione con *Un passo, un altro passo* del 1967. Nonostante, quindi, la produzione sonettistica riguardi cronologicamente solo la prima parte dell'attività poetica betocchiana, tanto che tali componimenti sono datati tra gli anni '30 e '50, è comunque possibile rintracciare delle differenze tra i primi, composti agli esordi, e gli ultimi, composti alle soglie degli anni '60. Una volta analizzato il primo sonetto che è stato composto, è interessante quindi andare ad analizzare uno degli ultimi, anche in una logica comparativa.

Innanzitutto, le quartine presentano uno schema perfettamente alternato, le terzine sono invece varie e riprendono la rima B delle quartine, in uno schema che si configura in questo modo, come un sonetto semicontinuo: ABAB ABAB BCB CBC. Nella mole di sonetti analizzati accade spesso, infatti, che un'unica rima sia presente in tutto il componimento, come in questo caso, o che venga ripresa alla fine una rima presente solo all'inizio. Bisogna tuttavia precisare che la lettera B non identifica la stessa rima perfetta lungo l'intero componimento: quando compare nelle terzine, è variata in assonanza con i due termini *leccio* e *vecchio*. Accade quindi che la continuità fonica che si crea grazie alla presenza dello stesso suono attraverso l'intero componimento, sia infine spezzata e variata da una rima imperfetta, che marca ulteriormente il passaggio tra quartine e terzine.

Le rime sono dunque per la maggior parte perfette e vocaliche (se si considerano tra queste ultime anche quelle in doppie, come già fatto per tutti gli altri sonetti), ad eccezione della rima C delle terzine che, con il nesso consonantico -NT- si configura come consonantica. Sono in generale tutte rime facili, con la presenza della rima inclusiva A, dove il pronome *una* è contenuto negli altri termini con cui rima: *luna*, *imbruna* e *aduna*. Non ci sono poi altre particolarità rimiche o giochi fonici in punta di verso, se si eccettua la variazione *pretto* – *petto* tra i vv. 6 e 8, che distingue le due parole solamente a causa della presenza o meno della vibrante. Se si allarga lo sguardo all'intero verso, e non lo si limita solo alle parole rima, si nota l'assonanza tra *ombra* e *fronda*, contenute

⁷ La rivista «La Chimera – Mensile d'arte e di letteratura» è fondata, diretta e stampata da Enrico Vallecchi a Firenze ed è attiva dall'aprile del 1954 al settembre del 1955. Carlo Betocchi ne è uno dei collaboratori. Il sonetto *La verità* compare nel 6° numero, del settembre 1954.

all'interno dei vv. 6 e 9, e frequenti ripetizioni di termini, come l'avverbio *ora* al secondo verso e l'anafora del *che* ripetuto nelle terzine, ai vv. 10, 11, 12 e 13. La ripetizione contenuta nel secondo verso gli conferisce in questo modo un andamento cantilenato, essa è però variata a livello prosodico dalla diversità degli accenti: mentre i primi due *ora* non portano l'accento metrico perché si appoggiano alla sillaba accentata immediatamente successiva, il terzo *ora* è invece la sede di un ictus, quello di 7[^], perché precede un articolo non accentato. La scansione metrica del secondo verso risulta così variata: «ora piena, ora occulta, òra un falcètto» con un inizio anapestico e un finale dattilico, a causa del contraccento di 6[^]-7[^].

Guardando alla prosodia, gli accenti interni ai versi, tutti endecasillabi, non restituiscono un ritmo omogeneo e stabile all'intero componimento, ma sembrano indipendenti da un verso all'altro: alcuni sono portatori di un ritmo ricalcato su quello giambico di 2[^] 4[^] 6[^] 8[^] 10[^], anche se non completo di tutti gli accenti (i vv. 4, 6, 7, 11 e 13), altri di un ritmo che ricorda quello anapestico di 3[^] 6[^] 7[^]/8[^] 10[^] (come i vv. 2, 5, 8, 9 e 10). Numerosi sono poi i versi accentati in 2[^]/3[^] 6[^] 10[^], combinazione accentuale che abbiamo visto essere maggioritaria tra tutti i sonetti betocchiani. Spesso accade che gli accenti instaurino un ritmo a inizio verso e lo cambino poi nel secondo emistichio, a causa soprattutto della presenza di numerosi contraccenti di 6[^]-7[^] oppure di cesure date dalla punteggiatura o dal cambio sintattico. Ai vv. 1, 2, 9 e 14 compaiono infatti dei contraccenti che tagliano a metà il verso:

v. 1	O càra verità, sèmplice lùna	2 6 7 10
v. 2	ora piena, ora occulta, òra un falcètto	3 6 7 10
v. 9	in degnìssima frònda, àlta, sul lèccio	3 6 7 10
v. 14	se nòn ch'io crèda in tè, sèmpre, ogni istànte?	2 4 6 7 10

In altri versi la cesura è data dalla punteggiatura o dal cambio di tipo frasale, come si può vedere in particolare nella seconda quartina, in cui l'accento di 6[^] è sempre quello principale e taglia in due emistichi il verso:

o variabile sòrte, cùi è tutt'ùna
 vestìr d'argènto o d'òmbra, ma nel prètto
 sentièro del creàto, in cùi s'adùna
 la certèzza di ciò che Dìo ha nel pètto;

e ancora in altri versi, come:

v. 10 che t'accòglie in quèst'òra, o tù, vagànte

v. 13 che spèri tù da mè che ormai son vècchio

Questa struttura versale bipartita, aggiunta all'ictus principale di 6[^], caratteristiche che si ripercuotono stabili in quasi tutti i versi, riesce ad instaurare un andamento fisso e cantilenato nel sonetto, compensando l'assenza di un ritmo omogeneo dato dagli stessi tipi accentuali.

Il rapporto metro-sintassi è generalmente rispettato: anche questo sonetto, quindi, come quello precedente, costituisce, da quest'unico punto di vista, un'eccezione nell'intera produzione sonettistica betocchiana, poiché non presenta *enjambements* significativi e il materiale sintattico inserito nelle strofe rispetta la loro suddivisione. Gli spezzamenti di verso sono infatti rari: compaiono tra i vv. 2-3, 5-6, 6-7, 7-8, con una concentrazione importante nella seconda terzina, che ne contiene anche due di tipo cataforico, uno di seguito all'altro: «ma nel petto / sentiero del creato in cui s'aduna / la certezza di ciò che Dio ha nel petto», dove la divisione riguarda prima un aggettivo e il suo sostantivo e poi un verbo e il suo soggetto. Non ci sono comunque inarcature tra una strofa e l'altra, ma ognuna termina con un segno di punteggiatura che, seppur debole, le divide le une dalle altre. Il passaggio tra quartine e terzine è inoltre marcato da un punto e virgola, più incisivo rispetto agli altri, che rafforza la divisione del testo poetico in due parti.

Oltre alla punteggiatura, anche il cambio di struttura sintattica sottolinea il cambio strofico all'interno del componimento. Come infatti è stato fatto notare precedentemente, in questo sonetto le quartine sono costruite con due invocazioni a cui seguono altre proposizioni, che però non dipendono da alcuna principale, mentre le terzine sono dominate dalla presenza insistente di interrogative dirette, tutte introdotte dal *che*. Le quartine si aprono entrambe con un'invocazione («o cara verità, semplice luna» e «o variabile sorte») che caratterizza l'incipit del sonetto, il quale viene a configurarsi quasi come un inno religioso ispirato e dedicato alla luna. L'incedere quasi solenne del componimento è dato anche dal fatto che la sintassi risulta sospesa fino alla fine, inarcata

in un'unica lunga domanda-invocazione alla luna, che si esaurisce solo al v. 14, quando il discorso tocca l'apice nella descrizione del satellite come depositario della pace del poeta. È possibile dire, dunque, che la ripetizione della stessa rima B in tutto il componimento, seppur variata in assonanza nelle terzine, la struttura bipartita e l'accento principale in 6^a posizione di tutti i versi e, non meno importanti, la strutturazione sintattica inarcata, le invocazioni e le ripetizioni, al v. 2 e nell'ultima terzina, sono tutti elementi che concorrono a dare al sonetto una conformazione unitaria e un andamento solenne. Non ci sono poi elementi significativi nella struttura interna della frase e nell'ordine dei sintagmi. Il sonetto è dominato dall'ipotassi, soprattutto per quanto riguarda le terzine, in cui si succedono numerose interrogative, che culminano con il punto di domanda finale. Da rilevare nelle quartine l'accumulo di complementi di luogo e tempo, che incardinano la descrizione in un preciso momento e luogo, come «intorno casa» e «nel giorno che imbruna» al v. 3, «nel pretto / sentiero del creato» tra i vv. 6 e 7, «in degnissima fronda, alta, sul leccio» al v. 9.

Se si guarda all'aspetto lessicale e retorico, infine, si può facilmente notare che tutto il componimento è incentrato sulla descrizione del corpo celeste, che il poeta invoca come elemento salvifico su cui riporre le proprie speranze e la propria fede. Esso è inoltre accompagnato dalla presenza di una densissima aggettivazione. Se inizialmente esso è identificato nella suprema verità al v. 1 e poi nella sorte variabile al v. 5, nella seconda terzina è invocato proprio come ultimo baluardo di speranza in cui il poeta crede, soprattutto nella fase della vecchiaia. C'è da dire, infatti, che l'elemento lunare, molto presente in Betocchi,⁸ rappresenta, secondo le interpretazioni di alcuni studiosi (si veda Macrì 1981, 37-39), la figura materna, a cui il poeta sente ancora il bisogno di affidarsi e di inserire nei suoi componimenti. La figura lunare è presentata, tuttavia, secondo una duplice natura: se da una parte rappresenta la verità, la chiarezza e la certezza divina, mostrandosi col suo color argento, dall'altra può a volte incarnare l'oscurità e la variabilità, con la sua parte occulta, ombrosa e misteriosa, come di fatto accade alla *variabile sorte* che governa il destino degli uomini. Questa caratteristica è riassumibile perfettamente nell'espressione ai vv. 5 e 6: «è tutt'una / vestir d'argento o d'ombra». A conclusione del componimento, tuttavia, la certezza avrà la meglio sull'incertezza e il

⁸ Oltre che in questo e in altri componimenti, il termine *luna* è presente nei seguenti sonetti: *Ora ad altre speranze*, *La notte*, *Dedica scritta risalendo una valle d'inverno*, nei quali compare sempre a fine verso come parola rima.

poeta rivelerà la sua cieca fiducia nella luna, nonché nella religione cristiana. Mi sembra importante, infatti, inserire questa interpretazione lunare all'interno di una prospettiva cristiana, che Betocchi fa trasparire frequentemente nelle sue poesie e che riduce tutta la realtà che lo circonda alla manifestazione del divino (qui il nome di Dio è esplicitato al v. 8 all'interno di un'espressione che identifica il creato come sua diretta espressione), davanti alla quale egli resta meravigliato. Questa predisposizione alla meraviglia e all'esaltazione della natura e del paesaggio circostante, nel quale spesso il poeta si immedesima in una sorte di panismo, è caratteristica della prima fase della sua produzione, identificabile approssimativamente nella sua giovinezza ed età adulta, fino alle soglie degli anni '60. Questa duplicità, poi risolta, della figura lunare va di pari passo con un'altra ambivalenza: quella tra il corpo lunare, simbolo positivo di intelligenza superiore, e il poeta, simbolo di vecchiaia, impotenza e ignoranza. Tale doppiezza si manifesta a livello lessicale nelle terzine, dal momento che compaiono in misura non trascurabile i pronomi e aggettivi personali di 1^a e 2^a persona, quasi a fare da contraltare gli uni degli altri: al v. 10 compaiono l'espressione *t'accoglie* e l'invocazione *o tu*, al v. 11 si fa riferimento al *tuo mite aspetto*, al v. 12 il poeta si riferisce ai *miei occhi* e al v. 13 è inserita nell'interrogativa l'espressione *tu da me*, infine all'ultimo verso la duplicità è chiusa dall'affermazione *ch'io creda in te*.

È interessante il modo in cui Betocchi sceglie di chiudere il componimento, ovvero con una serie di subordinate, la maggior parte interrogative, tutte introdotte dalla stessa congiunzione; esse si accumulano fino al punto di domanda che sancisce la conclusione del sonetto. Dal v. 10 fino alla fine del sonetto, ha inizio infatti una serie anaforica di congiunzioni, la maggior parte, per altro, in incipit di verso. Pongo l'attenzione dunque sugli ultimi 5 versi, in cui le apostrofi dirette alla luna, e in particolare l'espressione *che fai* al v. 11, costituiscono un'espansione esplicita del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* di Leopardi:

che t'accoglie in quest'ora, o tu, vagante,
che fai, che sostì nel tuo mite aspetto,

che cerchi ne' miei occhi d'ignorante,
che sperì tu da me che ormai son vecchio,
se non ch'io creda in te, sempre, ogni istante?

Si noti come il primo *che* è relativo, insieme anche al secondo del v. 13, mentre tutti gli altri sono interrogativi, ad eccezione di quello all'ultimo verso che è consecutivo. Le congiunzioni interrogative poi sono disposte secondo una climax ascendente, appaiate ad un verbo inizialmente molto generale, come 'fare', e poi ad altri sempre più specifici ed espressivi: *che fai, che sosti, che cerchi, che spero*, fino all'ultimo verbo che il poeta riferisce però a se stesso e risolve l'ambiguità creata dalla doppia natura lunare, *ch'io creda*.

Altri vocaboli presenti in questo sonetto, che ritornano frequentemente nei componimenti betocchiani (non solo nei sonetti) sono il riferimento ai tetti delle case, elemento caratterizzante del paesaggio biografico del poeta (qui presente al v. 4 «di tetto in tetto») e il termine *ombra* che si presta a molte accezioni a seconda dei componimenti in cui è inserito (qui presente al v. 6, ma richiamato anche da altri vocaboli come *occulta, imbruna*).⁹ Anche in questo sonetto, come nel precedente, sono presenti termini poetici frammisti a termini d'uso più comune: *imbruna* del v. 2 è usato anche in altri componimenti della tradizione dantesca e petrarchesca, *pretto* è sinonimo letterario di puro, genuino, usato normalmente solo all'interno di alcune espressioni riferite, per esempio, alla lingua o ai dialetti. Al di fuori di questi esempi, però, la maggior parte delle espressioni e dei singoli termini appartengono ad un vocabolario quotidiano, senza elementi ricercati o appartenenti ad una tradizione poetica illustre.

Oltre alla metafora divina e materna a cui è sottoposta la luna, le ripetute invocazioni, la descrizione del paesaggio lunare con una ricca aggettivazione e la disposizione del poeta a identificarsi in un essere umano ignorante in cerca della verità, tutti questi elementi insieme contribuiscono a rendere il componimento molto vicino ad una preghiera-invocazione religiosa.

A conclusione di questa analisi, è possibile confrontare il sonetto in questione con uno simile ad esso, *Ora ad altre speranze*, con il quale risulta avere molti elementi in comune. La presenza della luna, ripetuta più volte come parola rima, e la descrizione del paesaggio notturno, al quale il poeta si affaccia, basterebbero ad accostare i due sonetti dal punto di vista contenutistico, ma sono presenti anche altri elementi in comune, sui quali ci si può soffermare. Innanzitutto, il termine *luna* non è l'unico a ripetersi nel

⁹ La presenza del termine *ombra*, spesso ripetuto più volte, è presente in questi sonetti: *All'amata, Dedicata scritta risalendo una valle d'inverno, A me stesso malato, Sonetti d'amore a Emilia I, VIII, X, XI, XII, Sul rosso legno delle persiane*.

sonetto, ma all'ultimo verso compare anche l'aggettivo *bruno*, che richiama l'*imbruna* di *Dicembre*, oltre all'azione descritta dal gerundio *sostando* ripresa dal *che sosti* precedente. Altri riferimenti sono poi meno puntuali, ma altrettanto significativi: il richiamo alla speranza del poeta e, allo stesso tempo, all'incertezza e al dubbio da cui è dominato, oltre che l'opposizione tra il poeta portatore di uno sguardo *cieco* e la luna sicura fonte di ispirazione. Se nel sonetto precedente, tuttavia, la descrizione-invocazione della luna occupava la maggior parte del testo poetico e tutto il discorso era incentrato sulla doppia natura del corpo lunare, qui lo spazio testuale è dominato quasi interamente dalla condizione del poeta, dai suoi sentimenti e dai suoi pensieri, scaturiti davanti alla visione del paesaggio notturno. Mentre prima il fulcro del sonetto era l'invocazione religiosa alla luna, ispirata dall'animo bisognoso del poeta, ora esso è incentrato sull'interpretazione di quell'immagine lunare, filtrata attraverso i suoi occhi.

Il campo semantico della vista, non a caso, è centrale: la luna è *non veduta* e appare sui muri della casa come un *riflesso*, lo sguardo del poeta è *cieco* e il volto è *alzato* verso il cielo. Inoltre, a rafforzare ulteriormente la sensazione di separazione e lontananza tra il soggetto e il corpo celeste c'è la finestra, attraverso la quale lo sguardo del poeta passa: essa gode di una lunga fortuna nella tradizione poetica italiana, da Petrarca a Carducci, come simbolo di esclusione ma anche di ostacolo da superare. La finestra non è l'unico simbolo di divisione nel sonetto, ma compare anche il muro della casa che, proprio grazie alla forza della luce lunare, è quasi squarciato e reso inconsistente. Tutto diventa quindi instabile ed evanescente a causa della presenza lunare in cielo, perché anche i pensieri dell'io lirico sostano e sono resi dubbi, metaforizzati nel vento, e il suo animo risulta alla fine *incerto*. Se si osservano infine gli ultimi due versi, il tema della doppiezza è comunque presente anche in questo sonetto, questa volta non riferita alla luna, ma al poeta stesso, tanto che egli dichiara che il suo animo e il moto dei suoi pensieri sono un *tutt'uno*: questa espressione richiama esattamente quella con cui è descritta la luna ai vv. 5 e 6 dell'altro sonetto, «è tutt'una / vestir d'argento e d'ombra».

APPENDICE

*I sonetti di Carlo Betocchi*¹⁰

PRIME – Altre poesie (1939)

All'amata

I fior di oscurità, densi, che odorano
dove tu sei, s'aggirano nell'ombra,
un'altra luce sento che m'inonda
queste pupille che l'ombra violano.

Quale tu sei, non so; forse t'adorano
le cose antiche in me, tutto circonda
te in un giardino dove i sensi all'ombra
tornano ad uno ad uno che ti sfiorano.

L'esser più soli, e l'aggirarsi dove
tu non sei più, od in remota stanza
dentro al mio petto, quando lento piove

l'amor di te che oltre di te s'avanza,
forse sarà per questo il dir d'amore
più dolce dell'amore che ci stanca.

Notizie (1947)

Ora ad altre speranze

Ora ad altre speranze ecco si leva
non veduta la luna
e il cieco sguardo mio di cruna in cruna
delle finestre mena

come a spente farfalle,
ed alle assurde mura

¹⁰ Le poesie sono ordinate secondo l'ordine con cui compaiono nell'antologia *Tutte le poesie*, curata da Luigina Stefani e con la prefazione di Giovanni Raboni, Garzanti, Milano, 1996.

trasumanate come aperta valle
da un riflesso di luna.

E le attese e gli eventi
nell'alzato mio volto errano un poco
sostando e dubitando eguali al fioco
sospirare dei venti,

e in me è tutt'uno
l'animo e questo moto, incerto e bruno.

Tetti toscani (1955)

La notte

Non sono stanchi gli alberi alla luna,
non è la luna stanca in seno agli anni,
non è la strada stanca fiorentina,
di nudi marciapiedi e di fantasmi;

il cielo che scompare nella prima
solemnità, ridendo de' miei panni,
perché non ho le ali della luna
mi tien sotto i muretti, negli inganni

piovuti al biancheggiar della fortuna.
O adolescente cuor della collina
dai quattro lumi, in cui non si consuma

lo sguardo allo sperar della mattina!
La notte, o vecchie case sul Mugnone,
la fuga delle nuvole v'illumina.

Le coglitrici d'ireos

Ireos, colore d'indaco, nel cui fondo io consumo
ogni ricordo quando, le mattine d'inverno,
fredde, schiarito il cielo, lungo un orlo d'eterno,
vanno dei disillusi azzurri ululando in un incubo;

sulla costa grigiastra pigramente lampeggiavano
le lame verdi delle foglie dei giaggioli,

donne su sedie basse, rigirando tra i pollici
terree radici, coi coltellini le sbucciavano;
e dai colmi canestri, tuberi bianchi, d'ireos
odoravano l'aria sulle prode alla squallida
povertà delle mie sorelle in amore, ed io so
che sotto gli occhi delle più giovani, in un sogno
passeggiava avvenente con la mia testa una pallida
città di torri bianche nel turchino profondo.

La verità

O cara verità, semplice luna,
ora piena, ora occulta, ora un falchetto
intorno casa, nel giorno che imbruna
e va contando i suoi di tetto in tetto,
o variabile sorte, cui è tutt'una
vestir d'argento o d'ombra, ma nel pretto
sentiero del creato in cui s'aduna
la certezza di ciò che Dio ha nel petto;
in degnissima fronda, alta, sul leccio
che t'accoglie in quest'ora, o tu, vagante,
che fai, che sostì nel tuo mite aspetto,
che cerchi ne' miei occhi d'ignorante,
che sperì tu da me che ormai son vecchio,
se non ch'io creda in te, sempre, ogni istante?

L'ESTATE DI SAN MARTINO (1961)

Sull'ore prime

Son l'ore prime, le solie, le ore
che la vita me ne ha chieste tante;
l'ora che al già Risorto, che «non è
più qui», tien dietro l'Angelo, distante
e vicino alla vita: che un motore
stacca in fondo alla via la sua fatica,

e parte: e ch'io resto, solo, all'antica
vicissitudine, cui non val arte
di sorta, altro ch  il principiare, e sia
come sia, con quel gettar di dadi
che   gi  scontato, che se stesso oblia,
che va crescendo d'effetto per gradi,
vola il colombo, si schiara la via,
o vita, come lenta persuadi.

A se stesso, di sera, la vigilia di Natale

Questo   il Natale, esulta, e a questa lampada
misera in che si circoscrive il senso
nella stanza, stasera, del conoscere
vietato e dappoco e di quel che non penso
se non nella tristezza dell'esistere,
sotto il notturno lembo del Natale
ecco una luce che non ha l'eguale
che nel provando e riprovar dell'anima
che in s  conosca lo stellato dire
del tutto che   nell'essere creatura
quale la fece Iddio nata a soffrire,
ma per Lui nata... Oh dolce mia natura
che risente del seme e vuol morire
nel bianco d'una nascita sicura!

Versi ad Emilia I

Guarda questi begli anemoni colti
l'altra sera ai colli di Settignano,
alcuni viola, altri pi  chiari; erano
mezzi moribondi, cos  sepolti
quasi, fra le tue mani, quasi emigrati
di l , tra le cose che si ricordano,
e invece, vedili, come pian piano
si son ripresi, nell'acqua; esaltati

da una mite speranza di rivivere
si ricolorano su dal corrotto
gambo che la tua forbice recise;

fan come noi, si parlano nel folto
della lor famigliola, e paion dire
molto del breve tempo, molto, molto.

Dedica scritta risalendo una valle d'inverno

Nell'ombra del mio spirito chiudendo
lame di fiume ferro di coltello,
degli inverni nevosi le invenzioni
di gelidi segmenti angoli e vento,

nell'ombra del mio spirito un fratello
cercando altro fratello, monte a monte,
e per valli cui rode e assiepa il gelo
spingendomi fin sotto i vaghi monti

dove non fa mai notte ed è fraterno
lume di giorno ad albore di luna
e il vento è padre di un ignudo eterno

essere e seguitare ad una ad una
cime di monte che si van chiudendo
nell'ombra del mio spirito a una cruna.

POESIE DEL SABATO (1980)

Dell'amore

Emilia, se i tuoi gesti indovinassi
di quando ti fai bella in quello specchio
che può vederti, beato, nel vecchio
angolo della stanza, e i pochi passi

che fai per rimirarti tutta sola,
io mi contenterei. Dicendo: come
ella fa adesso forse anche in mio nome
segretamente, qualche volta, vola

a riguardarsi per veder se è bella
e tocca i suoi capelli e la sua testa
piega sul seno e timida cancella

un che di men pudico: e non le resta
nessun orgoglio, e come pura ancella
di ciò che piace a me si fa una festa.

Versi sul fiume

Al sole di settembre, ai freschi primi
d'autunno, sull'acquatile sponda
scendi fra i giunchi dove stagna l'onda
- e uno spirito lieve erra tra i limi

grigiastri e il cielo azzurro - e intemerata
scegli la rosa della tua memoria
e affidala a quell'alito, e la storia
dimentica di te, se la beata

guancia dei dì fanciulli ti ritorni
sensibile com'era, e se una pèsca
ti sembri come allora, giù dal ramo

pendula e calda al sole di quei giorni,
e ancor tra 'l verde vaghi una canestra
curva a un braccio femineo, in uno strano

silenzio.

Maltempo

Nel grigio turbinio rapido un volo,
che intorno al parafulmine dell'alta
cupola torna. E nel pensiero un solo
indizio. Sarà tempesta. Sarà

presto sera, col suo volto di cera
fatua. E la notte. Ed il tempo sensi-
bile. Sarà passata primavera.
Nel cuore si rivoltano più densi

nuvoli che nell'atmosfera. O lonta-
nanza assopita, o disarmato, inermi
orizzonte dove già fulminò! Canta

di là dai tempi, o voce in germe
ancora, qui già compiuta, arsa, spanta,
tutta zizzania per le membra inferme.

POESIE DISPERSE EDITE E INEDITE

Dicembre

Dicembre si conosce al freddo vento
Che muove l'aere sopra i morti piani,
sente la vigna il rezzo dello stento
piangon nel ghiaccio rivo acqua gli ontani.

Stanno le ville senza sentimento
morte guardando, ché son giorni vani,
mentre gli aguzzi cipressi lontani
rigan le piogge col negro lamento.

Chi va per via non ha altro talento
che di rimpianger bei fuochi nostrani;
e i mali gli si fan dell'uno cento.

Guarda gli uccelli aver goffi pastrani
chiotti sul ramo con il volo spento,
e ascolta il lungo guaiolar dei cani.

Della pioggia

Ancora e sempre a me detta tristezza
la voce malinconica, la bocca
della pioggia che l'embrace la spezza,
il bacio dentro un'ora che se scocca

nessuno l'ode: e solo a un solitario
cuore di sé racconta che l'eguagli,
se l'ebbe, a qualchecosa del suo vario
passato. E poi rallenta; e cessa. Ma gli

accenti malinconici non cessano
più, né il fluttuante odore, e par di prati
lontani, e tutto è invano

forse, fuor che il puntuale, il madido
schiocco della goccia che cade, e di lontano
ti riporta, più prossimi, i tuoi mali.

Le mani che si posano sul marmo

Le mani che si posano sul marmo
della bianca cucina nel lavacro
dell'umil luce che viene dal vano
dei vetri che quei muri illuminano;

le tue mani che tornano dal vuoto
di tante assenze, e che ora ritrovano
tra vetro e vetro il delicato modo
d'essere vivo che ha un essere ignoto:

ti sembra di avere anelli che giocano
luce sulle tue dita magre a un sole
che è bambino con te. Sei bimba, è poco

che cominciasti a vivere, e il tuo nome
dimentichi. E non sia mai che il fioco
tempo, ripensi, soffochi quest'ore.

Di quella forza sono i tuoi capelli

Di quella forza sono i tuoi capelli
che ha l'innocenza, l'ignota innocenza
quando ti si spartiscono in gemelli
flutti sul collo, e tu che resti senza

più età chini il capo al tuo lavoro
e fatichi occupata a non saperla
quella virtude antica, quel tuo solo
splendore che ti sta come una perla.

Giù per breve rigagnolo del collo
il bianco inaridito alla radice
s'allarga fino al limite rotondo

della testa che in alto ti si addice;
io non so più di questo; io non violo
la sorte dei capelli, e ciò che dice.

Le stanze sono poche

Le stanze sono poche: la tua tosse
erra di stanza in stanza: il mio silenzio
è ovunque, quieto, strano, come fosse
lui solo. E fuori è il sole. In dolci fosse,

stando dentro la casa, i nostri corpi
vivono isolatamente, come fiori
di lontani giardini. E vaghi passi
dietro le porte s'allontanano soli.

Ed ogni tanto qua e là una finestra
s'apre, e a un tinnire di lontani vetri
si pensa a quella luce che fa festa

Dentro una stanza, in taciturni oggetti,
per un momento. E la poca allegrezza
riseppellita è dai richiusi vetri.

A me stesso malato

Ah! non cedere al tempo. La serata
di pioggia, grigia come cenere,
è uguale al tempo delle cantilene
eterne, nell'azzurro.

Ai cimali dei platani l'ondata
della nebbia perenne non sgomenta,
sento nel grigio della sonnolenta
eternità una vita intemerata.

Dei fiori non venuti ancora a inverno
o dei fiori caduti nel sedurmi
nulla ne appare, o resta, nulla è infermo;

non ho che sguardi come sguardi ultimi,
come un'ombra raccolta nel sereno
non ho che un udir lungo suoni lunghi.

Dello scirocco invernale

Forse trattiene i lembi lo scirocco
sensuale d'umidità marina
agli illusivi margini d'un bosco
dove la foglia secca che già inclina

resta in vetta alle querce in una gialla
luce di fiaccola eretta sull'intrico
basso dei rami, in cui inverno s'eguaglia
a un'immagine eterna, in lume privo

d'ogni canto. E i palpiti, e gli affanni
verdeggiano in una salita lieve
timidi verso l'esule fermezza

del bosco, irreali onda, agli inganni
del tempo; e il bosco dentro sé riceve
un suon che d'intima fonte si spezza.

Di un tetto

Pende verso di me, vicino, un tetto
rosso, di lenta inclinazione, quale
è di me, del mio breve inclinare
alla terra, nel mio limite stretto.

Stretto spazio conserva: e sopra il muro
bianco d'un abbaino il sole appare
roseo dell'alba quando all'altre case
tace, o le sfiora appena, e ancora oscuro

è il giardino sotto gli umidi tronchi
delle piante che circondano il tetto
di rami leggeri; e vi son nascosti

anni, fra le tegole, con un pretto
desiderio di vita, e certi voli
di passerì, sùbiti, con un breve strepito.

La sera

Sarà forse la rana, o alcun che solo
canti, se a un fresco ch'entro mi si muove

ritornano altre sere anche più nuove
sotto i miei panni, sulla pelle, e un duolo

di quell'ora che il giorno ci abbandona
circolarmente verso l'orizzonte
e presso a noi di cosa in cosa suona
un color grigio e spicca verso il monte

con un fresco esitante che si cela
sotto le foglie per attender poco
fin che l'umida terra gli dà vena

anelando a disciogliersi nel fuoco
stanco del sole, per cui l'erba scema
luce e per lungo abbrividisce un fioco

canto seguente in un'occulta scena.

Sonetti d'amore a Emilia - secondo l'imitazione dal Petrarca e da John Donne

I

Era sì dolce l'abito formato
d'un pensiero di te, da lungo tempo,
quale mi confortava nel silenzio
della tua assenza, che ora ch'è passato

non so destarmi senza che una larva
mi torni di quell'essere abitato
da lui, quantunque a così poco fiato
di vero, che pur nato non si sperda.

È nell'ombra dell'anima abolita
dal tempo, che tu vivi, estrema larva?
E può dirsi che è un'ombra ciò che duole?

Pure scompari all'apparir del sole
forse perché continui la mia vita
non affidata ad una pura larva.

II

Tremo di meraviglia se il tuo amore

mi svela che il possente giorno tace
dei sensi, e che da te una nuova pace
avrei, se disinvolta dall'errore

fossi di ciò che sembri a me ed al tempo.
Non lasciano i miei anni altro che un grido
di meraviglia, eppure non mi fido
che di baciarti, e a questo solo esempio

cedo la pace che tu mi daresti.
Bellissima, e tu levi co' tuoi gesti
delicati il pudore delle vesti

per me, quando t'invoco. Ma sa solo
il cuore grato ciò che di te involo
al tempo e ai sensi, e di che mi consolo.

III

Stando due rose su un roseto, al prato
in margine, nell'ombra della pioggia,
sembra che dove l'una e l'altra appoggia
sia l'umid'aria un pianto delicato

che da noi le allontana e le trasporta
seco in continuità verso una riva
più sognata che vera, e forse viva
di ciò che quivi esclude l'aria assorta

nel suono della pioggia che rivela
fin dall'infanzia fronde di giardino
sui nostri prati in delicata tela:

quindi l'udito ed il vedere affino
nella pioggia e le rose, in cui si svela
che il bene è lungi e il dolore vicino.

IV

Nella camera estranea, nella sola
solitudine in cui l'anima consente
a goder di se stessa, nella scuola
d'un gran poeta lucido cui niente

nascose Amore, a sonetto a sonetto
volgendo le sue pagine e con te
presente in opre quasi d'un perfetto
accordo meco, e come fosse in tante
parti diviso il cuore mio, ed in una
sola riunito, con te e la campagna
e la poesia vivendo, e quelle udendo
voci dei campi, al dì che si consuma
e alla sera veniente cui s'accompagna
Morte, io dissi – Grazie! in cuore ardendo.

V

La viottola che rare volte intende
il passo, e che si torce a queste case
tra i prati, ove tu fosti, ora si pende
invano alla sua mèta, e resta rasa
di ghiaie incalpestate tra le prode
fiorite sotto un'aria desolata
d'azzurro ove di quando in quando s'ode
il grido d'un uccello: e resta ingrata
alla bell'aria la finestra tinta
d'un ozio senza vita né riflessi
inutilmente aperta sulla stanza
vuota di te: come una cosa vinta
dal tempo, o luoghi! oh cui tu concedesti
di vedere il tuo corpo che s'avanza!

VI

Ascolta. È ancora presto. Un cielo grigio
di caligine cela la montagna;
scende per gli orti e vagamente bagna
d'un'aureola i cespugli in cui fa nido
quasi un autunno, una stagione forse
nuova la foglia dentro cui si sfalda
il verde a un'altra vita, ultima e calda,
com'è la mia cercandoti. Son l'Orse

già la sera nascoste entro ad un velo
languente da cui stilla, hai tu memoria?,
il solingo delirio delle sue

fanciulle, che non furono più vere
se non in quest'amore, la cui storia
sola è la lontananza in cui ti anelo.

VII

L'orto magico elegge i fiori gialli
oltre quel muro che da me lo scinde
tra il verde dei suoi alberi e le linde
fosse dell'orizzonte in cui ti avvalli,

sguardo segugio, anima angosciata:
e il muro che mi limita la vista
a grano a grano l'anima conquista
ai fiori e al cielo, da cui è separata.

Ma non sarebbe così puro il cielo
se non fossero questi fiori gialli
del vicin orto a dargli vita vera

col duro segno come di coralli
erti e dorati in mezzo all'atmosfera
d'un mattino solingo in sullo stelo.

VIII

Invano io cerco in te la forma e l'essere
in cui paia umiliarsi la natura
se la bellezza ti fa più sicura
in me che del portento del promettere

che parve il tutto del nascente amore;
qualcosa a fianco del tuo nudo corpo
non lascia che assopisca alcun errore
del tempo, o mio, l'amore ch'io ti porto:

e un'immagine vola dal tuo vero
e splende stupefatta sulla coltre
dove si stende il tuo corpo sincero,

ed io vivo peccando dentro l'ombra
di ciò che vedo, e salvandomi intero
nell'amore che il vero non confonde.

IX

All'acqua del canale che sormonta
aleggiata dal sole nell'andare
lieve la sua fatica, in gutturale
voce che su dalle due ripe monta,

nel caldo del meriggio, in questa stanza
dov'io ti penso, o donna mia con l'acre
desiderio di te che quasi m'apre
le tue membra sì dolci in cui s'avanza

la mia bocca cercandoti: al monotono
canto dell'acqua il grido mio risponde,
simile a quello che dell'assetata

terra serale è l'arida cantata
sempiterna alla luna da profonde
buche di neri grilli, in aspro suono.

X

«Nulla al mond'è che non possano i versi»,
io leggo, e mi ferisce quell'incanto
del poeta d'amore, e sento quanto
della lettura in memoria va a perdersi.

Vedo Venezia, e le sue calli torte
e nel nostro segreto l'aspettarti
dov'era un tutto, insieme con l'amarti,
l'amarne i muri, i rivi, i luoghi a sorte

scelti nell'ombra delle case, all'ore
che attendevo con ansia, nei bei giorni
che furono! or benedico l'acre

impazienza di quei momenti, in macre
vigilie senza te, che se non torni
ad apparirmi, a me tornan quell'ore

d'attesa, e i muri, e i rivi e i lor contorni.

XI

Sole del trentun luglio, ed io ti scrissi
poche pagine! l'ombra della mano
trascorreva sul foglio, dal lontano
fuoco del sole disegnata: io vissi

su questo foglio bianco, dalla sua
pace ridesto al giorno dell'orto
verzicante d'intorno, e come assorto
nelle effimere cose, e con la tua

immagine lungi: era un intreccio
di labilissime il mondo ombre e luci
cui in parvenze fuggevoli due fuochi

solitari e lontani erano duci,
il sole nell'azzurro arido specchio
e il tuo ricordo e i suoi perpetui giochi.

XII

E tu vieni, soave, intimo affanno
dei boschi d'ombra a ricordarmi lei
col tuo segreto indovinar, di ramo
in ramo, di sotto ai frequenti aneliti
del vento, la traccia d'una nascosta
vita ed incerta, che su dalle fresche
sorgenti dei cespugli d'erba sosta
stupita al sole, alle frondose tresche:

e ne vanno i miei occhi tra quell'ombre
cercando, e non ignoto gli è l'errore,
forme sopite, fomite d'affanno,
sorgenti di letizia nel colore
verde e solare di radure sgombre
quello di lei che i miei ricordi sanno.

XIII

Un fulmine dal talamo d'amore
ove giacque (e v'era lentamente
asceso dietro lei, dai lunghi occhi
serrati sopra la cupa insania

chiusa tra le sue membra), ora che giace
ed è in cenere, e una cupida Venere
l'assedia, com'Espero che sorge
tra le stanche fumèe, lo stesso palpito

come in tomba l'appello del giudizio
irresistibile, ed allo stesso amore
chiamato in altro amore, in un'estiva

e stanca e asciutta eco di lampi
perigliosi, la vittima dovrà
tra segni ambigui di peccato e d'onta
risorgere a quel talamo d'amore.

Sul rosso legno delle persiane

Sul rosso legno delle persiane
l'ombra delle foglie mi saluta:
il giorno volge al tramonto; vieni,
su dunque, al mio sguardo che ti scruta.

Entro i rabeschi di sole e d'ombra
una parte di vita perduta
riaffiora, gioventù che v'affonda
le dita, e si ritrae, più astuta.

Entro di me la rossa persiana
dischiusa, e il suo caduco splendore,
sono il tuo giungermi. Non è vana

l'attesa? Corpo senza odore,
senza forma e sostanza, una strana
felicità, che ti precede, muore.

Nominare è destarsi

Non si tramuta ciò che è né langue
al canto degli uccelli la memoria,
né si trasforma in monotona storia
la vita per i fiori color sangue

mattutini... Se manchi, anche il silenzio
è di piccoli inferni un abitacolo;
dove l'inerte volontà in alterni
specchi è un rifrangersi d'assenze...

Pietro, Giovanni, bei nomi di uomini
chiamati ad alta voce nelle stanze,
questa è la terra! Allodola, leopardo

sirena, quercia, e tu erba dai nomi
pullulanti, pietra, acque, lontananze,
e dell'uomo vivente il lungo sguardo.

BIBLIOGRAFIA

Opere dell'autore

BETOCCHI 1980 = B. C., *Poesie del sabato*, collezione Lo Specchio, Milano, Mondadori.

BETOCCHI 1974 = B. C., *Prime e ultimissime*, collezione Lo Specchio, Milano, Mondadori.

BETOCCHI (ed. DEVOTO) = B. C., *Realtà vince il sogno*, serie: La biblioteca ritrovata, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003.

BETOCCHI (ed. STEFANI) = B. C., *Tutte le poesie*, a c. di L. S., Milano, Garzanti, 1996.

BETOCCHI (ed. STEFANI) = B. C., *Tutte le poesie*, a c. di L. S., Milano, Mondadori, 1984.

Contributi e opere consultate

FOLENA 1966 = F. G. (a cura di), *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea: Rebora, Saba, Ungaretti, Montale, Pavese*, in *Quaderni del Circolo Filologico linguistico Padovano*, 1, Padova, Editrice Liviana, 1966.

AFRIBO 2009 = A. A., *Petrarca e petrarchismo. Capitoli di lingua, stile, metrica*, Roma, Carocci.

ANTONELLI 1984 = A. R., *Repertorio metrico della Scuola poetica siciliana*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani.

BARBERI SQUAROTTI 1986 = B. S. G., *Fra metro e ritmo*, «Metrica», IV, Milano – Napoli, Ricciardi, pp. 181-208.

BARGELLINI 1932 = B. P., *Carlo Betocchi poeta*, «Il Frontespizio», XI, Firenze, pp. 3-4.

BAUSI, MARTELLI 1993 = B. F., M. M., *La metrica italiana: teoria e storia*, Firenze, Le Lettere.

BECCARIA 1975 = B. G. L., *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi: Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi.

BELTRAMI 2003 = B. P. G., *Appunti sul sonetto come problema nella poesia e negli studi recenti*, «Rhythmica», I, pp. 7-35.

BELTRAMI 2011 = B. P. G., *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino.

- BERTONE 1999 = B. G., *Breve dizionario di metrica italiana*, Torino, Einaudi.
- BIADENE 1889 = B. L., *Morfologia del sonetto nei secoli XIII e XIV*, «Studj di Filologia Romanza», IV, Roma, Loesher, pp. 1-234.
- BO 1994 = B. C., *Betocchi. Come invecchia un poeta*, in Pautasso (a cura di), *Letteratura come vita*, Milano, Rizzoli, pp. 555-558.
- BO 1994 = B. C., *Quel «po' di paglia» che vale oro*, in Pautasso (a cura di), *Letteratura come vita*, Milano, Rizzoli, pp. 558-561.
- BOZZOLA 2016 = B. S., *L'autunno della tradizione. La forma poetica dell'Ottocento*, in *Italiano: passato e presente*, 5, Firenze, Franco Cesati Editore.
- BRUGNOLO 2016 = B. F., *Forme e figure del verso. Prima e dopo Petrarca, Leopardi, Pasolini*, Roma, Carocci.
- CASOLI 1969 = C. C. (a cura di), *Bacchelli, Betocchi, Cassola, Luzi, Quasimodo, Silone interpretano la società in cui viviamo*, in *Colloqui con scrittori d'oggi*, Roma, Città Nuova.
- CIVITAREALE 1994 = C. P., *Betocchi. L'armonia dell'essere*, Roma, Edizioni Studium.
- CIVITAREALE 1977 = C. P., *Carlo Betocchi*, Milano, Mursia.
- COLETTI 1986 = C. V., *Per uno studio della rima nella poesia italiana del Novecento*, «Metrica», IV, Milano – Napoli, Ricciardi, pp. 209-23.
- COLETTI 1990 = C. V., *Metri e lingua di Betocchi*, in Stefani (a cura di), *Carlo Betocchi: Atti del convegno di studi. Firenze, 30-31 ottobre 1987*, Firenze, Le Lettere, pp. 209-24.
- ESPOSITO 1992 = E. E., *Metrica e poesia del Novecento*, Milano, FrancoAngeli.
- FANTINI 2015 = F. E., *La parabola di Betocchi: analisi stilistica macrostrutturale*, «Studi novecenteschi», 88, Pisa – Roma, Fabrizio Serra, pp. 441-476.
- GIOVANNETTI, LAVEZZI 2010 = G. P., L. G., *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci.
- LANGELLA 2003 = L. G., *Betocchi poeta della croce*, in *L'utopia nella storia. Uomini e riviste del Novecento*, Roma, Studium, pp. 99-117.
- LUPERINI, CATALDI, MARRUCCI 2012 = L. R., C. P., M. M., *Storia della letteratura italiana contemporanea*, Palermo, Palumbo.
- LUZI 1990 = L. M., *Anni di Betocchi*, in Stefani (a cura di), *Carlo Betocchi: Atti del convegno di studi. Firenze 30-31 ottobre 1987*, Firenze, Le Lettere, pp. 11-21.

- MACRÌ 1981 = M. O., *Studio archetipico-testuale sulle "seconde" poesie di Betocchi, con un risguardo alle "prime"*, «Antologia Vieusseux», 74, Firenze, Gabinetto scientifico letterario G. P. Vieusseux, pp.29-70.
- MAGRO, SOLDANI 2017 = M. F., S. A., *Il sonetto italiano. Dalle origini a oggi*, Roma, Carocci.
- MARCHI 1981 = M. M., *Per Betocchi*, «Antologia Vieusseux», 74, Firenze, Gabinetto scientifico letterario G. P. Vieusseux, pp. 26-29.
- MENGALDO 1991 = M. P. V., *Questioni metriche novecentesche*, in *La tradizione del Novecento. III serie*, Torino, Einaudi, pp. 27-74.
- MENGALDO 2012 = M. P. V., *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Oscar Mondadori.
- MENICHETTI 2001 = M. A., *Approssimazioni alla metrica di Betocchi*, in Dolfi (a cura di), *Anniversario per Carlo Betocchi: Atti della giornata di studio. Firenze, 28 febbraio 2000*, Roma, Bulzoni, pp.59-69.
- MENICHETTI 1993 = M. A., *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore.
- MENICHETTI 2006 = M. A., *Saggi metrici*, «Quaderni di stilistica e metrica italiana», I, Firenze, Edizioni del Galluzzo.
- MURARI 2019 = M. D., *Appunti sulla metrica del primo Betocchi*, «Stilistica e metrica italiana», 19, Tavarnuzze (Impruneta), SISMEL – Edizioni del Galluzzo, pp. 149-79.
- PRALORAN 2003 = P. M., *Figure ritmiche dell'endecasillabo*, in Praloran (a cura di), *La metrica dei Fragmenta*, Roma – Padova, Antenore, pp. 125-189.
- PRALORAN 2011 = P. M., *Metro e ritmo nella poesia italiana. Guida anomala ai fondamenti della versificazione*, «Quaderni di stilistica e metrica italiana», 3, Firenze, Edizioni del Galluzzo.
- PRALORAN, SOLDANI 2003 = P. M., S. A., *Teoria e modelli di scansione*, in Praloran (a cura di), *La metrica dei Fragmenta*, Roma – Padova, Antenore, pp.3-123.
- SOLDANI 2009 = S. A., *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, «Quaderni di stilistica e metrica italiana», II, Firenze, Edizioni del Galluzzo.
- STEFANI 1994 = S. L., *La biblioteca e l'officina di Betocchi*, Roma, Bulzoni.
- TARSI 2000 = T. M. C., *Carlo Betocchi e Il Frontespizio*, in Elli e Langella (a cura di), *Studi di letteratura italiana in onore di Francesco Mattesini*, Milano, Vita e

pensiero. Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, pp. 451-78.

VOLPINI 1971 = V. V., *Carlo Betocchi*, collana *Il Castoro*, Firenze, La Nuova Italia.

ZENARI 1999 = Z. M., *Repertorio metrico dei Rerum Vulgarium Fragmenta di Francesco Petrarca*, Padova, Antenore.