

Tecnica combinatoria e tensione drammatica in un sonetto dell'alberti

Autor(en): **Marchand, Jean-Jacques**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **5 (1983)**

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-251939>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

TECNICA COMBINATORIA E TENSIONE DRAMMATICA IN UN SONETTO DELL'ALBERTI

Nel suo tardo ma vivo interesse per la poesia dell'Alberti la critica, pressoché unanime, ha attribuito un posto preminente al sonetto «Io vidi già seder nell'arme irato». Tuttavia le ragioni di questa preferenza sembrano condurre a interpretazioni contraddittorie della lirica. Secondo G. Ponte, «il sonetto esprime l'umano atteggiamento di chi medita, pacato e saggio, sui casi della vita»¹. Similmente G. Beretta rileva nella poesia delle immagini che «si susseguono a consigliare l'opportunità di seguire con senso della misura la natura»². Il Garin invece nota nella chiusa del sonetto l'esplosione continua del «conflitto fra natura e volontà»³. Nello stesso senso va l'interpretazione del Pasquini, per cui tutta la lirica è caratterizzata dall'«incapacità di far corrispondere l'azione a un eccesso di *élan vital*»⁴. In quanto ai giudizi sull'ordito formale del sonetto essi risultano relativamente generici ed impressionistici. Se ne è rilevata la «linearità e lucidità di impostazione» e l'uso della «vigile ed equilibrata ragione» (Ponte⁵); la «rigorosa geometria» (Beretta⁶) e la «predilezione per la tecnica difficile» (Tateo⁷); la «renitenza alla 'variatio'», il «gusto per le parole-chiave» e la «struttura fondata su esatte simmetrie» (Pasquini⁸).

Un'analisi strutturale più precisa di questa lirica dovrebbe invece permettere non solo di far apparire più chiaramente le caratteristiche dello sperimentalismo formale dell'Alberti, ma anche di giungere ad un'interpretazione più globale e meno contraddittoria del sonetto.

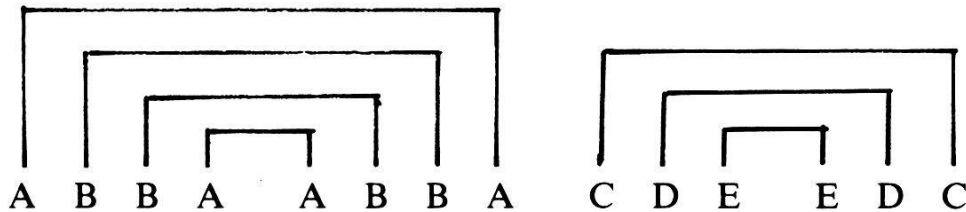
Riprendiamo il testo dall'edizione Gorni⁹, emendandolo con una proposta di ritocco al v. 2 fatta dal Pasquini¹⁰:

Io vidi già seder nell'arme irato
uom furioso palido e tremare;
e gli occhi vidi spesso lagrimare
per troppo caldo che al core è nato.

E vidi amante troppo adolorato
poter né lagrimar né sospirare,
né raro vidi chi né pur gustare
puote alcun cibo ov'è troppo affamato.

E vela vidi volar sopra l'onde,
 qual troppo vento la summerse e affisse;
 e veltra vidi, a cui par l'aura ceda,
 per troppo esser veloce perder preda.
 Così tal forza in noi natura immisse,
 a cui troppo voler mai corrisponde.

L'originalità albertiana nei confronti della tradizione si manifesta già nella struttura delle rime di tipo ABBA ABBA CDE EDC. In questo schema le rime delle quartine e delle terzine vengono disposte secondo una doppia struttura a specchio o concentrica:



È il solo tipo che garantisca al sonetto nello stesso tempo la più grande unità (data dall'assoluto parallelismo) e la più grande varietà (cinque rime): sia a confronto dell'antico schema siciliano delle quartine (ABAB ABAB), sia a confronto di tutti gli altri tipi di terzine¹¹. Queste due esigenze vengono realizzate dall'Alberti in rottura con la tradizione petrarchesca: infatti il tipo CDE EDC per le terzine compare una volta sola in tutto il *Canzoniere* («Più volte Amor m'avea già detto: Scrivi». [XCIII]). Anche in questo caso, l'Alberti si rifarebbe piuttosto al modello dantesco, poiché nelle rime della *Vita Nuova* questo schema viene usato con una frequenza piuttosto alta di 12 su 56¹². Ma la giustificazione di questo uso va ricercata più nella funzionalità dello schema che nell'ossequio ad una tradizione¹³.

Un'altra prova della spregiudicatezza dell'autore nei confronti della tradizione e del suo sperimentalismo volto ad una maggiore funzionalità dell'ordito formale appare nel rapporto tra struttura tematica e struttura metrica. Dal punto di vista tematico infatti il sonetto si articola non in quartine e in terzine, ma in sette sequenze distici: ciò che determina nella struttura tematico-metrica un «enjambement» piuttosto inconsueto fra una terzina e l'altra. Le sei prime sequenze corrispondono a sei «visioni» del poeta: in ognuna di esse vengono presentate le conseguenze di un eccesso di energia che supera le capacità dell'essere o dell'oggetto e lo costringono ad un comportamento contrario a quello desiderato. L'ultima sequenza sintetizza e generalizza l'esperienza dedotta dalle sei «visioni» precedenti¹⁴.

La struttura tematico-metrica sembra dunque prevalentemente caratterizzata dalla tecnica iterativa della sequenza-distico. Questo procedimento trova una vistosa conferma sul piano retorico nella ripetizione all'inizio di ogni sequenza della parola *vidi* (vv. 1, 3, 5, 7, 9, 11). L'uso di questo tipo sintattico iterativo sottolinea infatti le simmetrie della struttura e dà al sonetto quella « rigorosa geometria » già sottolineata dalla critica. Come ha rilevato il Pasquini, si tratta di una probabile reminiscenza dantesca (*Par.* XIII, 133-138)¹⁵, che l'Alberti riutilizzerà nell'elegia *Mirzia* (vv. 145-153) in un contesto molto più vicino alla fonte. Qui, solo il modulo retorico della « visione » viene ripreso, per essere poi fissato in un'unica forma (*vidi*) e moltiplicato per sei¹⁶. È una tecnica iterativa che va messa in relazione con altre costanti della lirica albertiana, come l'uso della parola-rima in varie liriche (per es. nn. VI, IX, XI dell'edizione Gorni) o la ripresa di parole-chiave all'interno del verso nelle sestine¹⁷. Grazie alla « repetitio » retorica della parola-chiave *vidi* — enfatizzata a partire dalla seconda sequenza dalla congiunzione copulativa *e* — tutte le componenti del sonetto, tematiche (le « visioni » del poeta), metriche (le quartine e le terzine) e tematico-metriche (le sequenze-distici), vengono maggiormente concatenate e saldate.

L'analisi rimarrebbe però incompleta se da queste prime osservazioni concludessimo un po' frettolosamente che il sonetto è un'illustrazione dello sdegno albertiano per la « variatio » e che, in questa come in altre liriche, l'unità prevale sulla varietà. Fortunatamente lo sperimentalismo dell'Alberti non si limita a questa orditura di parole-chiave e di versi ripetitivi, che potrebbe dare al sonetto un ritmo troppo uniforme e monotono. Occorre invece notare che alla « tecnica » vincolante dell'asse verticale (fra i sei primi distici) corrisponde una « tecnica » svincolante e combinatoria dell'asse orizzontale (all'interno dei singoli distici). Ognuna delle sei prime sequenze è infatti costituita da quattro invarianti che formalizzeremo nel modo seguente:

- 1 : Vedere
- 2 : Qualcuno / qualcosa
- 3 : Fare (non fare) una cosa non desiderata (desiderata)
- 4 : Per una data ragione (eccesso d'energia)

Isolando questi invarianti nei dodici primi versi con barre oblique avremo le suddivisioni seguenti¹⁸:

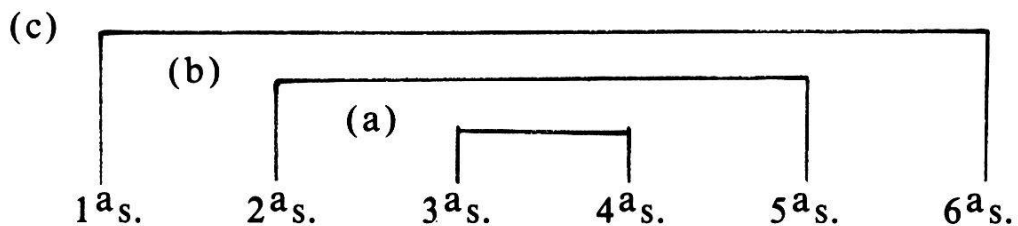
1^a sequenza: Io vidi già / *seder* / nell'arme irato / uom furioso /
palido e tremare ; /

- 2^a sequenza: e gli occhi / vidi spesso / lagrimare / per troppo caldo
che al core è nato. /
- 3^a sequenza: E vidi / amante / troppo adolorato / poter né lagri-
mar né sospirare, /
- 4^a sequenza: né raro vidi / chi / né pur gustare puote alcun cibo /
ov'è troppo affamato. /
- 5^a sequenza: E vela / vidi / volar sopra l'onde, / qual troppo vento
la summerse e affisse; /
- 6^a sequenza: *e veltra* / vidi, / *a cui par l'aura ceda*, / per troppo
esser veloce / perder preda. /

Se adesso esaminiamo in che ordine i quattro invarianti prece-
dentemente numerati appaiono nelle sei sequenze-distici giungiamo
allo schema seguente:

1 ^a sequenza:	1	3	4	2 (3 bis)
2 ^a sequenza:	2	1	3	4
3 ^a sequenza:	1	2	4	3
4 ^a sequenza:	1	2	3	4
5 ^a sequenza:	2	1	3	4
6 ^a sequenza:	2	1 (2 bis)	4	3

Da questo schema possiamo notare quanto sia intenso il virtuo-
sismo dell'Alberti nell'ambito della «*variatio*». Solo infatti la
seconda e la quinta sequenza hanno un ordine simile. Le sequenze
2, 3, 4, 5, 6, presentano tutte le combinazioni possibili degli inva-
rianti 1 a 4, se si limitano le possibilità di permutazione ai primi due
(1-2/2-1) e agli ultimi due elementi (3-4/4-3). Inoltre la «*variatio*»
assume anche una struttura geometrica in senso verticale in quanto
la terza e la quarta sequenza risultano dalla permutazione semplice
degli ultimi due invarianti (1, 2, 4, 3 / 3, 4) (a), la seconda e la
quinta sono simili (2, 1, 3, 4) (b), mentre la prima e l'ultima pre-
sentano lievi deroghe alla struttura con la separazione in due mezzi
segmenti di un invariante, ora del secondo (3-3 bis) ora del primo
gruppo (2-2 bis) (c). Ritroviamo dunque quella struttura a spec-
chio o concentrica che, in una disposizione diversa, avevamo deli-
neata per le terzine e le quartine:



Tuttavia questa doppia caratteristica —vincolante sull'asse verticale e combinatoria sull'asse orizzontale — non è solo un gioco formale di equilibrio fra unità e varietà. E' ormai ben noto che una delle caratteristiche del testo poetico è la semantizzazione della forma, che combinandosi con la carica semantica dei vari livelli del contenuto crea, nell'unità transfrastica dei significanti e dei significati, la significazione globale del testo. Anche in questo sonetto si può mettere in evidenza ciò che Pagnini chiama una «isotopia verticale»¹⁹. La struttura formale diventa perciò mezzo di attivazione del messaggio fondamentale della lirica dando al testo poetico — codificato varie volte — quella «iperfunzione segnica e comunicativa» definita da M. Corti²⁰. In questo senso, la struttura particolare del sonetto potrebbe significare che nonostante la varietà delle circostanze (inv. 4), la differenza delle azioni (inv. 3) e dei protagonisti (inv. 2), qualunque sia la posizione dell'osservatore (inv. 1), la sintesi della visione costante dei vari fenomeni (*vidi*) sfocia nella formulazione di un'unica legge sulla condizione umana (vv. 13-14)²¹.

Però, come abbiamo visto, la critica sembra divisa sull'interpretazione da dare al sonetto: «opportunità di seguire con senso della misura la natura» o «conflitto fra natura e volontà»? Apparentemente le sei «visioni» potrebbero essere interpretate in due maniere opposte: ogni eccesso sfocia in un comportamento contrario a quello desiderato e contiene dunque un monito a rispettare la misura, a adattare le aspirazioni alle possibilità; oppure: ogni circostanza dimostra una inadeguatezza tra volere e potere. Bisogna tuttavia riconoscere che la seconda interpretazione è di gran lunga più convincente in quanto si limita ai soli dati del sonetto senza riferirsi ad una concezione *a priori* della filosofia dell'autore²². Niente infatti nella lirica indica che l'Alberti voglia esaltarvi l'«aurea mediocritas», niente fa supporre che l'uomo possa evitare questo dissidio. Il distico finale è a questo proposito assolutamente esplicito:

Così tal forza in noi natura immesse,
a cui troppo voler mai corrisponde.

L'autore vi presenta uno stato («in noi natura *immesse*»), una condizione drammatica che risulta dall'inadeguatezza («*mai* corrisponde») tra energia vitale («troppo voler») e capacità fisica o intellettuale («tal forza»).

Se però occorresse ancora una conferma di questa interpretazione del sonetto in chiave drammatica, la potremmo trovare sul

piano formale, nella tecnica retorica della «repetitio» della parola-chiave *troppo*. Mentre la parola-chiave *vidi* legava soltanto le varie «visioni» del poeta, l'avverbio *troppo* costituisce il nesso fra le sei «visioni» («troppo caldo» v. 4; «troppo adolorato» v. 5; «troppo affamato» v. 8; «troppo vento» v. 10; «troppo esser veloce» v. 12) e la regola generalizzante che ne viene dedotta («troppo voler» v. 14). Anche in questo caso un procedimento che potrebbe parere solo formale (saldezza data all'opera dall'aggancio tra «visioni» e regola generale) e che potrebbe essere interpretato in senso puramente estetico (rifiuto della «variatio», prevalenza dell'unità sulla varietà, struttura classicheggiante paragonabile alle creazioni pittoriche e architettoniche dell'autore), contribuisce invece prevalentemente al rafforzamento e alla chiarezza del messaggio. L'eccesso del volere (*troppo*) nei confronti del limitato potere è proprio il *Leitmotiv* che l'autore ripropone ossessivamente in tutto il sonetto per sottolineare la drammaticità della condizione umana posta tra l'infinito della capacità immaginativa e il finito delle possibilità fisiche.

Jean-Jacques Marchand

Università di Losanna e Neuchâtel

NOTE

- 1 «Il petrarchismo di Leon Battista Alberti» in *Rassegna della letteratura italiana*, S. VII, LXII, 1958, 1, p.222.
- 2 Recensione a L.B. Alberti, *Opere volgari*. Vol. II: *Rime e trattati morali*, a cura di C. Grayson, Bari, Laterza, 1966, in *Giornale storico della letteratura italiana* CXLV, 1968, p. 124.
- 3 *Il pensiero di L.B. Alberti nella cultura del Rinascimento*, in AA.VV., *Convegno internazionale indetto nel V Centenario di Leon Battista Alberti (Roma-Mantova-Firenze, 25-29 aprile 1972)*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1974, p. 25.
- 4 *Tradizione e fermenti nuovi nella poesia dell'Alberti*, in AA.VV., *Convegno...*, cit., p. 350.
- 5 *Art. cit.*, p. 222.

- 6 *Rec. cit.*, p. 124.
- 7 *Il dialogo e il trattato da L.B. Alberti a Leonardo*, in *Letteratura: storia e testi*, Bari, Laterza, 1971, vol. III, 1^a parte, p. 321.
- 8 *Tradizione e fermenti nuovi...*, cit., p. 352.
- 9 L.B. Alberti, *Rime e versioni poetiche*. Edizione critica e commento a c. di G. Gorni, Milano-Napoli, Ricciardi, 1975, pp. 12-13. Abbiamo soppresso i segni diacritici e modificato lievemente la punteggiatura.
- 10 *Uom furioso* anziché *uomo furioso*, in *Tradizione e fermenti nuovi...*, cit., p. 350
- 11 Che non garantiscono lo stesso parallelismo (combinazioni di C, D e E) o ne riducono la varietà (altre combinazioni di C e D).
- 12 Precisiamo ancora che il rapporto fra le strutture delle quartine ABAB e ABBA è di circa 1 a 4 per Dante e di 1 a 30 per Petrarca. Ringraziamo il prof. R. Fasani di averci comunicato questi dati statistici.
- 13 Non é certo esclusa una ricerca di virtuosismo formale che consisterebbe nel variare la struttura delle liriche. Infatti, come ha rilevato il Pasquini (*Op. cit.*, pp. 318-319), solo due sonetti su sei hanno lo stesso schema delle terzine. Tuttavia per ognuno di essi andrebbe controllato se questa apparente «variatio» non corrisponde ad una funzionalità precisa.
- 14 Sul piano metrico-logico abbiamo di nuovo un rapporto assolutamente originale di 12 (versi) a 2, che contrasta col rapporto tradizionale di 8 a 6 (quartine — terzine). Una struttura simile, almeno per quanto concerne l'«enjambement» fra le due terzine, compare nel sonetto dantesco *Cavalcando l'altr'ier per un cammino* (*Vita Nuova*, IX). Tuttavia, secondo il commento stesso di Dante, il rapporto metrico-logico è di 8 — 4 — 2 e non di 12 — 2.
- 15 *Op. cit.*, p. 352. Per altri echi danteschi nelle rime dell'Alberti, v. *Ibid.*, pp. 343 — 348.
- 16 Per questa lirica la fonte potrebbe anche essere individuata in un altro passo dantesco: la celebre apparizione di Beatrice nel canto XXX del *Purgatorio*, la cui descrizione comincia appunto con le parole *Io vidi già*: «Io vidi già nel cominciar del giorno»(v. 22). Anche in questo passo la parola *vidi* viene ripresa alcuni versi dopo con evidente scopo iterativo: «vidi la donna che pria m'appario / velata sotto l'angelica festa, / drizzar li occhi ver me di qua dal rio.» (vv. 64-66). Altre fonti potrebbero forse essere trovate nella vasta tradizione trecentesca degli «elenchi»; ma, qualunque fossero i risultati di questa indagine, occorrerebbe notare che la tecnica ripetitiva, tipica di questo sottoinsieme, viene usata qui con un intento ben più impegnativo che nelle poesie elencative dei trecentisti.
- 17 Si veda a questo proposito: G. Gorni, «Nuove rime di Leon Battista Alberti», in *Studi di filologia italiana*, XXX, 1972, p. 229.
- 18 Scriviamo in corsivo i due segmenti di uno stesso invariante (nella prima e nella sesta sequenza).
- 19 «Il sonetto (A Zacinto). Saggio teorico e critico sulla polivalenza funzionale dell'opera poetica», in *Strumenti critici*, VIII, 1974, pp. 41-64.
- 20 *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976, p. 130.
- 21 A questo tentativo d'interpretazione che cerca di superare la spiegazione tradizionale del puro gioco formale, troviamo una conferma nella frase seguente del Garin: «Non per questo il suo scopo è un puro virtuosismo formale: ovunque si affaccia, nei suoi testi, l'interrogativo ansioso circa il significato della vita, l'angoscia per le forze oscure che agitano disordinatamente il divenire delle cose» (*Il pensiero di L.B. Alberti nella cultura del Rinascimento*, in AA.VV., *Convegno...*, cit., p. 23).
- 22 Tanto più che il Garin, come pure la critica più recente, dichiara inaccettabile la tradizionale tentazione «di ricomporre l'aspra ricerca albertiana in un'immagine armonicamente pacificata e ottimisticamente conclusa nella sicurezza di una virtù che vince fortuna» (*Op. cit.*, p. 35).

