

JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, *El moderno endecasílabo dactílico, anapéstico o de gaita gallega*, Sevilla, Padilla Libros, 2009 (Anejo III di «Rhythmica. Revista española de métrica comparada»).

Il volumetto (di 154 pagine), dovuto a uno dei massimi esperti di versificazione castigliana, approfondisce la storia di un tipo di verso minoritario, ma per più rispetti interessante, della tradizione spagnola, il cosiddetto *endecasílabo dactílico*, ben noto peraltro anche alla metrica italiana, dove però il suo sviluppo presenta significative differenze (si veda Umberto Pirotti, *L'endecasillabo dattílico e altri studi di letteratura italiana*, Bologna, Pàtron, 1979). Il libro risulta assai ben strutturato; innanzi tutto fa perno su una data e su un testo emblematico, *Pórtico* di Rubén Darío, che il poeta nicaraguense, alfiere del decadentismo (o “modernismo”) di lingua spagnola premise alla raccolta *En tropel del malagueño* Salvador Rueda (1892) e successivamente incluse in una delle sue opere maggiori, *Prosas profanas* (1895). Domínguez Caparrós traccia nel primo capitolo una storia delle discussioni teoriche sul verso, a partire dal libro di Manuel Milá y Fontanals (*Del decasílabo y endecasílabo anapésticos*, 1875) fino al manuale classico della metrica spagnola, quello di Tomás Navarro Tomás (*Métrica española*, 1956), ma recuperando anche, prima di pervenire a un discorso conclusivo, opinioni espresse anteriormente a Milá nei secoli XVIII e XIX (importante in special modo la posizione di Andrés Bello, geniale poeta, filologo, filosofo e giurista venezolano, 1781-1865, che fu, tra l'altro, colui che chiamò *dactílico* il verso a cui è dedicato il libro qui recensito). Nel secondo capitolo Domínguez Caparrós passa in rassegna una serie di testi, da quello di Joseph Blanch (metà del sec. XVII) a *Pórtico* di Darío, che riproduce per intero (sono 152 versi). Nel terzo capitolo si commentano testi posteriori a *Pórtico*, fino ad arrivare in pratica ai giorni nostri; l'ultimo poeta considerato è Pablo Jauralde Pou (nato nel 1944), che è anche docente universitario, grande esperto di metrica e di poesia dei *Siglos de Oro* spagnoli. Chiudono il libro delle brevi conclusioni generali e un'ampia bibliografia.

Il titolo esibisce le tre denominazioni con cui si conosce il verso nella nomenclatura spagnola; peraltro nel suo eccellente *Diccionario de métrica española* (Madrid, Alianza, 1999) Domínguez Caparrós sembrerebbe preferire l'etichetta *endecasílabo de gaita gallega*, perché le altre (*e. dactílico* e *anapéstico*) sono rimandate a quella, dove è descritta la morfologia del verso. Fondamentalmente l'endecasillabo (d'ora in poi abbreviato *e.*) in questione è quello accentato sulla 4<sup>a</sup> e sulla 7<sup>a</sup> sillaba, oltre che, ovviamente, sulla 10<sup>a</sup>: un esempio, tratto proprio da *Pórtico*: «el que despierta las locas lujurias». Diciamo subito che una variante molto importante e comune è quella che presenta un ulteriore accento sulla prima sillaba (1<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>), per es.: «Griega^es su sangre, su^abuelo^era ciego». La *gaita gallega* è la cornamusa, e la denominazione fa riferimento a un tipo di verso usato nella *muñeira*, danza popolare delle comunità spagnole di Galicia, León e Asturias, accompagnata appunto dalla cornamusa, dal tamburello e da altri strumenti musicali. La differenza di denominazione tra *e. dattílico* o *anapestico* risiede nel punto di vista: se si parte dall'ultima sillaba accentata (la 10<sup>a</sup>), dopo la quale non importa se vi siano o no altre sillabe, abbiamo un ritmo “anapestico” (3 “anapesti”), a patto però di escludere la prima sillaba del verso (fra parentesi tonde le sillabe facoltative, nessuna, una o due):

# [escludi la 1<sup>a</sup> sill.] ooó ooó ooó (o(o)) #

Se invece si parte dalla prima sillaba, soprattutto se questa è accentata, il ritmo è “dattílico” (3 “dattili”, ma occorre trascurare la 10<sup>a</sup> sillaba o tenerne conto solo in un verso sdrucchiolo,

nel qual caso avremmo non tre, ma quattro “dattili”, eventualità tuttavia trascurabile, in quanto non sistematica):

# óoo óoo óoo [escludi la 10<sup>a</sup> e le sill. segg., o aggiungi óoo, se seguono due sill. atone] #

Il ritmo anapestico richiama il decasillabo nella sua forma tipica, quella del manzoniano «Soffermati sull’**arida sponda**» (ooó ooó ooó [+ o]); questo verso divenne, come si sa, caratteristico di inni patriottici e religiosi, tant’è che in spagnolo si chiama anche *decasilabo himnario* ed è impiegato negl’inni nazionali di Argentina, Bolivia, Chile, Guatemala, México, Paraguay, Perú e Uruguay. L’è. anapestico, in questo modo di veder le cose, sarebbe sostanzialmente un decasillabo aumentato di una sillaba iniziale (anacrusi).

I critici spagnoli, da Milá y Fontanals in poi, distinguono fra un uso casuale di questo verso, mescolato agli altri tipi di e., e un uso consapevole, programmatico e continuo; un uso soprattutto che dia luogo a interi testi o a parti di essi, composti soltanto in quella forma metrica. In effetti l’è. spagnolo ha un doppio profilo: quello che si trova nella poesia medievale, sostanzialmente come variante stocastica della poesia “fluttuante” o “irregolare” (anisosillabica); e quello che, nel Quattrocento, deriva dall’imitazione dell’è. italiano, introdotto, insieme col sonetto, da Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana. Escludiamo di proposito la poesia epica, dove i versi sono “irregolari” (ma, secondo la teoria di Giorgio Chiarini che ho fatto mia, in base a escursioni e modalità giustificabili con la derivazione dal verso epico francese) e sempre fortemente cesurati; quelli del *Cantar de Mio Cid*, per esempio, possono svariare, a seconda delle ipotesi critiche, da moduli 4+6 e 5+5 fino a 7+13 (per Ramón Menéndez Pidal) o da 3+8 fino a 11+11 (per Alberto Montaner) o da 4+7 fino a 8+8 (per chi scrive); ma in questo tipo di versificazione francamente non ha senso dare il nome di e. a un verso come il seguente: «**Vio un colpe** | que **fizo don Roldane**» (*Roncesvalles*, v. 25). Ecco due esempî di e. dattilici “casuali” tratti dal poemetto *¡Ay Jherusalem!* (metà XIII sec., ma ms. unico fine Trecento-primi Quattrocento): «**Ora**^es **venida**, por **nuestros pecados**»; «**Quien este canto non quiere oír**»; o dal poemetto *Elena y María* (fine sec. XIII): «**Somos hermanas e hijas de algo**», «que **sienpre anda**^en su **capa**^en**çerrado**». Né è il caso di qualificare come e. alcune varianti quattrocentesche del cosiddetto *verso de arte mayor* di Juan de Mena, anch’esso diviso in due parti fortemente cesurate: «**Dame licencia, mudable Fortuna**» coincide con un e. dattilico, ma non nasce con l’intenzione di scrivere un verso di quel tipo; lo stico è doppio («**Dame licencia** | **mudable Fortuna**»), e rappresenta una delle tante possibilità di una struttura che poggia, per ogni emistichio, su un nucleo del tipo:

# (o(o)) óooó (o(o)) #

con la restrizione che se il primo emistichio termina con óo (tonica + atona), il secondo deve iniziare con oó (in modo da avere di nuovo la sequenza óooó fra i due emistichi). Per es.: «**Al muy prepotente** | **don Juan el segundo**» (oóooóo | oóooóo), «**aquel con quien Júpiter** | **tuvo tan celo**» (oóooóoo | óooóo) e così via. In sostanza, non segnando la pur esistente cesura mobile, la struttura dell’intero *verso de arte mayor* è così costituita:

# (o(o)) óooóooóooó (o(o)) #

E in realtà il verso statisticamente piú comune nel *Laberinto de Fortuna* (1444) di Mena è il doppio senario: agli ultimi due versi citati possiamo aggiungere «**Los míseros cuerpos** | **ya non respiraban**» (6+6), «**das duras salidas** | **las almas negaban**» (id.), e così via; e in fondo tale struttura sortisce l’effetto (di per sé monotono, se non è ravvivato dall’arte dell’autore,

che è uno dei maggiori poeti spagnoli del Quattrocento) di un quadruplo anfibrico complessivo (oóo oóo oóo oóo).

Però non chiamerei casuali gli e. dattilici presenti nei *Sonetos al itálico modo* di Santillana: analizzando solamente i primi quattro dei 42 sonetti, troviamo i casi seguenti: a) formula 4<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>: «de sus combates con tanta porfía», «ca no lo<sup>^</sup>alcanço por mucho que pienso»; b) formula 1<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>: «fue contra Thebas, nin tanto<sup>^</sup>indignada», «¡Ántropos!, muerte me plaze<sup>^</sup>e non vida», «falsos ministros de ti, Ptholomeo», «vieron mis ojos en forma divina»; c) formula 2<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>: «el punto e<sup>^</sup>hora que tanta belleza», «das gentes d'ella con toda femencia», «Lloró la<sup>^</sup>hermana, maguer qu'enemiga», «por bien qu'el seso contraste<sup>^</sup>e desdiga», «Non pienso Juno que más ençendida», «la vuestra<sup>^</sup>ymajen e diva presençia», «lagó mi pecho con dardo<sup>^</sup>amoroso», «me faze ledo, contento<sup>^</sup>e quexoso», «alegre passo la pena<sup>^</sup>indevida», «ardiendo<sup>^</sup>en fuego me fallo<sup>^</sup>en reposo», «que ya me sobra, maguer me defenso»; d) caso particolare, 3<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>: «e jamás cessan de noche<sup>^</sup>e de día». Come si vede in 56 vv. (4x14) registriamo ben 18 casi di e. dattilici, quasi un terzo del totale (32,14 %).

D'altra parte l'idea che nella tradizione italiana medievale gli e. dattilici fossero altrettanto "casuali" non può essere sostenuta; il verso di formula 4<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>-10<sup>a</sup> (con varianti 1<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>-10<sup>a</sup> ovvero 2<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>) è perfettamente normale, anche se certamente minoritario. Come ricorda Aldo Menichetti (*Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993, p. 400) esso è il «terzo tipo-base dei trattatisti», terzo anche come frequenza dopo il tipo 4<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>-10<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>. Non va dimenticato che alcuni dei versi piú famosi di Dante sono proprio di tipo dattilico (anche con accento di 1<sup>a</sup>): «Donne ch'avete <sup>^</sup>intelletto d'amore» (*Vita Nova*), «batte col remo qualunque s'adagia» (*Inferno*), «termine fisso d'eterno consiglio» (*Paradiso*). Menichetti riassume come meglio non si potrebbe:

La sua fortuna è variabile nel tempo, ma nell'insieme declinante: nei siciliani e in Dante non è infrequente, ma già in Petrarca sí; l'Ariosto, che globalmente lo usa piuttosto poco [...], gli dà addirittura la caccia correggendo ([...] il fatto è che Pulci [...] e Boiardo [...] ne avevano fatto un uso smodato; e nella stessa direzione aveva esagerato l'autore dell'*Intelligenza*); il Cinquecento (Alamanni, Caro...) non lo ama; è inviso al Tasso e al Marino, né piace a Leopardi [...]. Lo biasima il Trissino [...]; lo trovano prosastico, dimesso e slombato il Daniello, il Minturno, lo Stigliani, il Nisieli [...]. A fine Seicento il Mattei, 23, non lo isola nemmeno come tipo a sé [...] Ed è significativo che il Quadrio [*Della storia e della ragione d'ogni poesia*, 1739-52] senta come di 4<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> versi quali "Tu vuo' saper di quai piante s'infiora" *Par.* 10 91, "volea dir io: Signor mio, se tu vinci" *TP* [ossia i *Trionfi* di Petrarca] 61, giudicandoli "difettuosi... per cagion delle pose" che si sarebbe obbligati a fare dopo *quai* e *Signor*. Il Berengo [Giovanni Berengo, *Della versificazione italiana*, 1854], che mette in relazione la sua decadenza col complessivo prevalere nel tempo del modello petrarchesco su quello dantesco, osserva che "oggi [1854] i moderni o se ne astengono affatto, o rarissimamente ne usano in qualche lungo componimento": specie se ripetuto, rende infatti "all'orecchio un no so che di fragore e di strepito" [...]. Ma le funzioni di un ritmo sono, al solito, varie, né è lecito assegnare un "significato" a uno schema facendo astrazione dal senso e dal contesto [...].

Menichetti prosegue con altri esempî danteschi (anche per intere terzine), con versi di Pascoli, di Olindo Guerrini, per finire con un e. del *Falstaff* di Arrigo Boito: «Gaie comari di Windsor è l'ora».

In verità potremmo richiamare, in aggiunta, una notevole attenzione per l'e. dattilico, sia pure in termini minoritari rispetto alle altre modalità, da parte di Ugo Foscolo, in date, fra l'altro, che ci portano non troppo lontano dalla "rinascita" del verso nella letteratura spagnola; Foscolo (1778-1827) è in pratica contemporaneo di Leandro Fernández de Moratín (1760-1828), uno dei piú importanti "precursori" di Rubén Darío, che sarà citato piú avanti. Si pensi ai sonetti, dove troviamo versi di formula 4<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>, come «e se da lunge <sup>^</sup>i miei tetti saluto»; o di formula 1<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>, come «parla di me col tuo cenere muto», «me sospirando i tuoi giorni fiorenti», «rupi ch'io varco <sup>^</sup>anelando,<sup>^</sup>e le<sup>^</sup>eterne», o ancora di

tipo 2<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>, come «e prego ^anch'io nel tuo porto quiete» (leggibile però anche come 2<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>, con dieresi in *io*: «e prego ^anch'io nel tuo porto quiete»), «Zacinto mia, che te specchi nell'onde / del greco mar, da cui vergine nacque», «in me volgeva sue luci beate», «dal bel paese, ^ove^or meni sí rei», «sarien ristoro^al mio cor sanguinente» e così via. Si pensi pure ai *Sepolcri*, dove si trovano versi di formula 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>, come il celeberrimo e fonosimbolico «e^un incalzar di cavalli^accorrenti» (v. 210), un verso di formula 1<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>, come «unico spirto ^a mia vita raminga» (v. 12) e altri di tipo 2<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>, come «cui solo^è dolce^il muggito de' buoi» (v. 59), «fra queste piante^ov'io siedo^e sospiro» (v. 64), «col mozzo capo gl'insanguina^il ladro» (v. 76), «cercar la pugna;^e^all'orror de' notturni» (v. 207), «abbraccia terre il gran padre Oceàno» (v. 291) e anche un verso con accenti ribattuti di 6<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>: «A^egregie cose^il forte^animo^accendonno» (v. 151). Ma sui *Sepolcri* si veda l'imponente saggio di Oreste Macrí, *Semantica e metrica dei Sepolcri del Foscolo, con uno studio sull'endecasillabo*, Roma, Bulzoni, 1978.

La storia dell'e. nella metrica spagnola, se conosce le sue prime vere esperienze con Santillana e con l'“oriundo” genovese Francisco Imperial (sec. XV), è però soprattutto legata al più vasto e capitale episodio dell'introduzione della metrica italianeggiante nella centuria seguente, per opera di Juan Boscán e soprattutto grazie a uno dei più grandi lirici di ogni tempo, Garcilaso de la Vega. Ma quando i poeti spagnoli del Cinquecento riprendono l'e., lo fanno seguendo il nuovo canone, che (come abbiamo visto nelle parole di Menichetti dianzi citate) se non bandisce, perlomeno riduce di molto il gradimento e la fruibilità del verso dattilico. E se qualche verso di questo tipo non manca neppure in Garcilaso (per es. «tus claros ojos, a quién los volviste», 2<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>), i grandissimi lirici cinquecenteschi (Juan de la Cruz, Luis de León), ma anche i poeti minori sembrano rifuggirne. Di qui deriva il diverso profilo dell'e. dattilico italiano e di quello spagnolo: il primo, che fra l'altro può esporre un passato illustre, è avversato, ma non espulso dalla pratica poetica; il secondo di fatto non ha legittimità se non in modo del tutto casuale. È per questo che la riscoperta, o le successive riscoperte del verso nella tradizione spagnola (qualche caso sporadico nel Seicento, qualche prova d'autore nel Settecento, soprattutto Tomás de Iriarte e Leandro Fernández de Moratín, e poi nell'Ottocento, fino alla riconsacrazione di Rubén Darío) costituiscono piuttosto una vera novità nella storia della metrica spagnola; il verso insomma non sarà considerato una variante dell'e. abilitata ad alternare con le altre (come nel caso di Dante o di Foscolo), ma una forma che richiede un testo integralmente scritto in quella variante (tranne qualche sempre possibile incidente casuale, un po' come nella poesia medievale).

Ma torniamo al libro di Domínguez Caparrós. Come si diceva, il primo capitolo esamina innanzi tutto le posizioni di Milá e la polemica (1895) fra Eduardo de la Barra (che difende la scelta di Darío) e Leopoldo Alas (“Clarín”), il quale contesta in pratica tutte le opinioni del precedente sulla storia, la teoria e la struttura del verso. Segue un esame delle idee di Julio Vicuña Cifuentes (1929), di Pedro Henríquez Ureña (1910, 1919, 1944; fu uno dei più grandi specialisti di metrica medievale) fino a Navarro Tomás (1956), che fornisce il dossier più completo sulla storia del verso nella poesia castigliana. La conclusione di Domínguez Caparrós, come in fondo ho anticipato dianzi, è che l'e. dattilico si costituisce «come forma propria de la poesía culta española moderna» (p. 52). Il verso di Iriarte, di Moratín e di qualche altro autore sette-ottocentesco, viene canonizzato da Rubén Darío come verso colto, rifondandosi nel completo distacco da una preistoria popolare. In effetti, come ben segnalava Menichetti nella citazione sopra riportata «de funzioni di un ritmo sono, al solito, varie, né è lecito assegnare un “significato” a uno schema facendo astrazione dal

senso e dal contesto». Quindi il ritmo martellante e popolare di versi di *gaita gallega* come «Tanto bailé con el ama del cura / tanto bailé que me dio calentura» non ha nulla a che fare con quello di versi come i seguenti di Rubén Darío (è la prima quartina di *Pórtico*): «Libre la frente que el caso rehúsa, / Casi desnuda en la gloria del día, / Alza su tirso de rosas la musa / Bajo el gran sol de la eterna Harmonía», pur condividendo il modulo di base.

Il secondo capitolo del libro passa in rassegna gli esemplari di e. dattilici dal Seicento a Darío, dando spazio a poeti noti e meno noti: oltre al citato Joseph Blanch ci sono José Bassa (vivo nel 1701), il peruviano Pedro de Peralta Barnuevo (1663-1743), Fray Juan de la Anunciación (1691-1764), Tomás de Iriarte (1750-1791), Leandro Fernández de Moratín (1760-1828), José María Heredia (1803-1839), Sinibaldo de Mas (1809-1868), Antonio Francisco de Castro (traduttore dell'ode oraziana *Integer vitae*, 1841), Francisco Camprodón (*Marina*, “zarzuela” [specie di operetta] datata 1855), Antonio Arnao (1828-1889), Eduardo Benot (*Prosodia castellana i versificación*, 1890), per finire con Rubén Darío (1867-1916). A proposito di Fray Juan de la Anunciación, Domínguez Caparrós annota: «Podemos decir que la estructura del endecasílabo dactílico está bien perfilada y que sus características son: acentos interiores constantes en 4.<sup>a</sup> y 7.<sup>a</sup> sílabas, y frecuente en 1.<sup>a</sup> sílaba; excepcionalidad de acentos extrarrítmicos o antirrítmicos; cesura tras la 5.<sup>a</sup> sílaba» (p. 60). Queste sono le caratteristiche del verso per Fray Juan, perché da *Pórtico* di Darío e da altri testi emerge che sono possibili e. con accento di 2.<sup>a</sup> («Y ve pasar en su torre argentina», «Las muelles danzas en las alcatifas»); accenti sintonizzati su una sillaba normalmente atona (l'accento di 7.<sup>a</sup> sull'articolo *un* in «A un rey de oriente sobre un dromedario» o sull'articolo *las* nel precedente «Las muelles danzas en las alcatifas»); sillabe toniche smorzate per non creare accenti antirritmici o contracenti (è il caso di *más* in «Cual la más fresca y gentil de las ninfas»); sinalefi che sfumano, pur senza cancellarla, l'ovvia cesura dopo la 5.<sup>a</sup> («Joven homérica, un día su tierra») e così via. E in effetti nelle pp. 84-5 Domínguez Caparrós annota queste varianti e altre ancora, che movimentano il profilo di un verso che altrimenti risulterebbe eccessivamente martellante (*machacón* dice espressivamente a p. 66; e si veda *supra*, nell'ampia citazione di Menichetti, il giudizio ottocentesco del Barengo). D'altra parte Darío respinge l'idea di aver usato *moldes* (p. 86) nuovi o vecchi, ossia forme, stampi, in cui calare i suoi versi.

Nel terzo capitolo Domínguez Caparrós studia l'uso del verso nei poeti posteriori a Rubén Darío. In verità il primo, Salvador Rueda (l'autore per il quale Darío aveva composto *Pórtico*) aveva preceduto l'amico, visto che proprio *En tropel* ospita due testi con 16 versi qualificabili come e. dattilici. Tuttavia Rueda allude di proposito alla tradizione popolare, come si evince anche solo dalla manifesta citazione dei versi di *gaita gallega* che abbiamo riportato sopra: «Mientras que el cura salió de mañana / para rezar en la iglesia lejana, / tanto bailé con la moza del cura, / tanto bailé que me dio calentura...». Delle opere degli altri poeti presenti nel capitolo terzo (González Prada, Díez-Canedo, Marquina, Gabriela Mistral, Lugones, Guillén, Unamuno, Miguel Hernández, Alberti, Gerardo Diego ecc.) mi limiterò a ricordare il dramma di Eduardo Marquina, *Las hijas del Cid* (1908), che impiega ben 1590 e. dattilici sui 2279 versi che compongono il testo; per quanto Navarro Tomás censuri il ritmo faticoso e monotono, in questo caso mi pare interessante, di là dall'esito artistico, l'adesione a una formula che arieggia parzialmente i modi dell'epica medievale, ossia proprio l'ambito letterario al quale si riferisce l'argomento del dramma. In altri termini, avremmo un'assunzione dell'elemento metrico che è diverso da quello canonizzato da Rubén Darío, pur nel quadro condiviso di una poesia colta.

E, per finire, citerò il bel sonetto senza rime di Pablo Jauralde Pou (come «O thou whose face hath felt the winter's wind» di John Keats), osservando che un sonetto senza rime è una sorta di sonetto “per l'occhio”, diviso graficamente in due quartine e due terzine; magari ci saranno elementi strutturali di coesione come quelli costitutivi del sonetto antico “scoperti” dal piú volte citato Menichetti (*Implicazioni retoriche nell'invenzione del sonetto*, «Strumenti Critici», 9, 1975, pp. 1-30), ma manca la cifra rimica che, comunque sia scritto il testo (i piú antichi canzonieri italiani conoscevano varie forme di disporre sulla pagina i 14 versi del componimento), lo rende riconoscibile come forma specifica.

In conclusione, si tratta di un lavoro assai pregevole e completo, che studia con grande competenza e lucidità una forma di verso minoritaria, ma titolare di un suo spazio specifico nella versificazione castigliana, mostrandone la discontinuità storica, la sua rifondazione per l'impulso di un grande poeta come Rubén Darío, e la rinnovata duttilità nella poesia contemporanea. In fondo l'ultimo esempio fornito dall'autore, quello del testo di un'incantevole canzone del cantautore cubano Pablo Milanés, *Yolanda* (1970), mescola gli e. dattilici con gli altri piú tradizionali della metrica spagnola.

Si me faltaras no voy a morirme	4 <sup>a</sup> -7 <sup>a</sup> -10 <sup>a</sup>	(dattilico)
Si he de morir quiero que sea contigo	1 <sup>a</sup> -4 <sup>a</sup> -(5 <sup>a</sup> )-8 <sup>a</sup> -10 <sup>a</sup>	
Mi soledad se siente acompañada	4 <sup>a</sup> -6 <sup>a</sup> -10 <sup>a</sup>	
Por eso a veces sé que necesito	(2 <sup>a</sup> )-4 <sup>a</sup> -6 <sup>a</sup> -10 <sup>a</sup>	
Tu mano		
Tu mano		
Eternamente tu mano		
Quando te vi sabía que era cierto	(1 <sup>a</sup> )-4 <sup>a</sup> -6 <sup>a</sup> -8 <sup>a</sup> -10 <sup>a</sup>	
Este temor de hallarme descubierto	(1 <sup>a</sup> )-4 <sup>a</sup> -6 <sup>a</sup> -10 <sup>a</sup>	
Tú me desnudas con siete razones	1 <sup>a</sup> -4 <sup>a</sup> -7 <sup>a</sup> -10 <sup>a</sup>	(dattilico)
Me abres el pecho siempre que me colmas	1 <sup>a</sup> -4 <sup>a</sup> -6 <sup>a</sup> -10 <sup>a</sup>	
De amores		
De amores		
Eternamente de amores		
Si alguna vez me siento derrotado	2 <sup>a</sup> -4 <sup>a</sup> -6 <sup>a</sup> -10 <sup>a</sup>	
Renuncio a ver el sol cada mañana	2 <sup>a</sup> -4 <sup>a</sup> -6 <sup>a</sup> -(7 <sup>a</sup> )-10 <sup>a</sup>	
Rezando el credo que me has enseñado	2 <sup>a</sup> -4 <sup>a</sup> -7 <sup>a</sup> -10 <sup>a</sup>	(dattilico)
Miro tu cara y digo en la ventana	1 <sup>a</sup> -4 <sup>a</sup> -6 <sup>a</sup> -10 <sup>a</sup>	
Yolanda		
Yolanda		
Eternamente Yolanda		

(Se il lettore me lo consente, confesserò che mi fa particolarmente piacere che Domínguez Caparrós ricordi questa canzone, perché una volta ho usato il secondo dei versi citati – «Si he de morir quiero que sea contigo» – come esergo di un libro; forse una parte della bellezza del verso consiste in quel contraccanto che oppone la 4<sup>a</sup> alla 5<sup>a</sup> sillaba irrualmente tonica: «morir quiero»).

Cosí, mentre il sonetto di Jauralde è strettamente legato, per la forma del verso, al prototipo di Darío proprio nella linea della poesia colta individuata da Domínguez Caparrós, il testo poeticamente pregevolissimo (da non confondere con una “canzonetta”) di Pablo Milanés sembra perseguire una strada sua, di ritorno (involontario quanto si voglia, ma forse sotteraneamente inevitabile) all'interscambiabilità e alla proporzione d'uso con cui l'e. si era espresso nella tradizione italiana o nell'esperienza ricettiva del Marqués de Santillana.

ALFONSO D'AGOSTINO