

CONTRAÎNTE CRÉATRICE

LA FORTUNE LITTÉRAIRE DE LA SEXTINE
DANS LE TEMPS ET DANS L'ESPACE

Textes réunis par Luca Barbieri et Marion Uhlig

EDIZIONI DEL GALLUZZO 2023

Inventée au XII^e siècle par le troubadour Arnaut Daniel, la sextine a connu une fortune durable qui lui a fait traverser le temps, l'espace et les genres littéraires. Son succès illustre l'histoire de la littérature occidentale: née dans la tradition occitane, transmise à la littérature italienne par Dante, la sextine est promue par Pétrarque au rang de genre métrique autonome, avant que le pétrarquisme européen la diffuse dans les traditions littéraires et linguistiques du continent. Après un âge d'or au XVI^e siècle, la sextine connaît au XIX^e siècle un nouvel essor qui se poursuit jusque dans la littérature contemporaine.

Fondée sur une structure contraignante, subtil alliage d'éléments mathématiques et lexicaux, la sextine représente tout à la fois un banc d'essai et un défi pour la liberté créatrice des écrivains. Comme le dit Balzac, «la fantaisie du poète doit danser [...] tout en ayant des fers aux pieds». Plus qu'ils ne limitent, les carcans se font support et condition même de cette liberté.

Ce sont ces caractéristiques de complexité et de transformation de la sextine que le volume interroge à travers onze articles précédés d'une introduction: les parcours de diffusion, la tension dynamique entre tradition et innovation, la dimension formelle, voire mathématique, mais aussi le paradoxe d'une contrainte devenue source de liberté créatrice, «véritable machine à raconter des histoires» d'après la définition appliquée à *La vie mode d'emploi* de Georges Perec.

LUCA BARBIERI est lecteur en Français médiéval et Philologie romane à l'Université de Fribourg (Suisse) et directeur de recherche du CNR auprès de l'institut Opera del Vocabolario Italiano (Florence, Italie). Ses travaux portent sur la matière troyenne (*Roman de Troie* en vers et en prose), sur la poésie lyrique médiévale française et occitane (édition du trouvère Hugues de Berzé), sur la fortune européenne des *Héroïdes* d'Ovide (étude et édition des premières traductions en français et en italien) et sur la lexicographie italienne.

MARION UHLIG est professeure de Langue et littérature françaises du Moyen Âge à l'Université de Fribourg (Suisse). Elle a enseigné aux universités de Genève, du Wisconsin-Madison, de Lausanne, de Neuchâtel et de Bâle. Ses travaux portent sur la poésie lettriste (poèmes abécédaires médiévaux), la narratologie (enchâssement, mise en abyme, métalepse), la légende de *Barlaam et Josaphat*, la mise en recueil des textes littéraires au Moyen Âge, les représentations littéraires de l'altérité et le roman idyllique.

ISSN 2039-621X

ISBN 978-88-9290-235-0

€ 48,00



QUADERNI DI STILISTICA E METRICA ITALIANA

I 2

QUADERNI DI STILISTICA E METRICA ITALIANA

Fondati da Marco Praloran
Diretti da Pier Vincenzo Mengaldo

CONTRAINTÉ CRÉATRICE

LA FORTUNE LITTÉRAIRE DE LA SEXTINE DANS LE TEMPS ET DANS L'ESPACE

Textes réunis par Luca Barbieri et Marion Uhlig
avec la collaboration de David Moos et Pauline Quarroz



FIRENZE
EDIZIONI DEL GALLUZZO
PER LA FONDAZIONE EZIO FRANCESCHINI

2023

L'étape de la pré-pression de cette publication a été soutenue
par le Fonds national suisse de la recherche scientifique

Fondazione Ezio Franceschini ONLUS
via Montebello, 7 I-50123 Firenze
tel. +39.055.204.97.49 fax +39.055.230.28.32
segreteria@fefonlus.it
www.fefonlus.it

SISMEL - Edizioni del Galluzzo
via Montebello, 7 I-50123 Firenze
tel. +39.055.237.45.37 fax +39.055.239.92.93
galluzzo@sismel.it · order@sismel.it
www.sismel.it · www.mirabileweb.it



ISSN 2039-621X ISBN 978-88-9290-235-0
e-ISBN (PDF) 978-88-9290-237-4 DOI [10.36167/QSMI12PDF](https://doi.org/10.36167/QSMI12PDF)

© 2023 · Fondazione Ezio Franceschini ONLUS, SISMEL - Edizioni del Galluzzo
e Gruppo Padovano di Stilistica

Il volume è disponibile in Open Access su www.mirabileweb.it



CC BY-NC-ND 4.0

Qualsiasi utilizzo in casi diversi da quelli consentiti da questa licenza
richiede il preventivo consenso scritto dell'editore.

TABLE DE MATIÈRES

VII Introduction

ORIGINES DE LA SEXTINE

- 3 Maurizio Perugi, *Alle origini della sestina europea: il poema di Raimbaut d'Aurenga 389,16 e le tre sestine in lingua d'oc (note linguistiche e testuali)*

POÉTIQUE DE LA SEXTINE

- 31 Paolo Canettieri, *La "sestina" di Arnaut Daniel: permutazione e rime*
71 Carlo Pulsoni, *Sulla disposizione delle sestine nella tradizione antica dei RVF*
87 Sabrina Stroppa - Davide Belgradi, *Microromanzi e microcosmi. La forma sestina nella poesia italiana degli anni Ottanta*
111 Lluís Cabré, *La sestina in Catalogna, da Andreu Febrer a Jaime Gil de Biedma*

FORMES ET DISCOURS DE LA SEXTINE

- 129 Fabio Barberini, *Strategie rimiche per una morte mitica. António Ferreira, «A Castro», coro IV*
159 Jane Griffiths, *The Turn: Words and Matter in the Sestina*
179 Thomas Austenfeld, *American Sestinas: A Century of Aesthetic Paradoxes*

LA MACHINE SEXTINE

- 201 Ralph Müller, *La sestina comme machine. Histoire du genre avec une ouverture sur la poésie contemporaine allemande (Oskar Pastior et Jan Wagner)*

- 225 Adriano Giardina, *Le madrigal et la «grande forme»: l'exemple des sextines de Roland de Lassus*
- 265 Sandrine Bédouret-Larraburu, *Le sonnet et la sextine: deux formes contemporaines "créantes"*

INDEX

- 293 Index des auteurs
- 297 Index des sextines

INTRODUCTION

Pourquoi ouvrir à nouveaux frais le dossier de la sextine? Si les raisons sont au premier chef scientifiques, elles sont aussi disciplinaires: pour l'éditeur et l'éditrice du présent volume collectif, spécialistes des traditions française et occitane du Moyen Âge et en charge de la recherche et de l'enseignement de ces langues et littératures à l'Université de Fribourg, la sextine occupe une position à la fois centrale et entièrement marginale. L'envisager comme objet de recherche nous met aux prises avec un paradoxe au sens fort puisque, d'une part, cette «hélice d'écrire»¹ est destinée à faire florès dans l'ensemble des littératures européennes sur la longue durée à partir de son invention au XII^e siècle par Arnaut Daniel – lesquelles, de surcroît, n'ont de cesse de célébrer cette origine provençale et son auteur en rendant hommage au «miglior fabbro del parlar materno»² –, et, d'autre part, la poésie d'expression française témoigne d'une absence totale ou presque de sextine avant l'Oulipo, c'est-à-dire avant les années 1960. On ne saurait évidemment oublier Pontus de Tyard, le poète de la Pléiade, qui compose deux sextines dans ses *Erreurs amoureuses* de 1549, ni le comte de Gramont, auteur d'une sextine publiée par Balzac en 1840, mais de quel poids pèsent ces poèmes au regard de l'extension quasi-continue de la sextine dans le temps et dans l'espace, en Europe et bien au-delà, du XII^e siècle à nos jours?

La longue latence de la sextine dans la poésie en français a avant tout des causes formelles, qui ont trait à l'impropriété de la langue française, de régime oxytonique, à se conformer au principe des mots-rimes. C'est ce qui

1. Pour reprendre le titre du livre-anthologie de P. Lartigue, *L'Hélice d'écrire. La sextine*, Paris, Les Belles Lettres, 1994.

2. C'est par cette périphrase que Guido Guinizelli désigne Arnaut Daniel à Dante dans le septième cercle du *Purgatoire* (*Purg.* XXVI 117).

explique qu'on ne trouve pas de sextine en langue d'oïl au Moyen Âge, ni chez les trouvères, ni chez les Grands Rhétoriciens. En revanche, l'introduction de la rime dans la sextine à la française initiée au XVI^e siècle par Pontus de Tyard permet de pallier techniquement cette difficulté originelle.³ Le silence persistant est-il alors imputable au dédain, à l'ignorance, à un malentendu? Dans le beau livre-anthologie qu'il consacre à la sextine, le poète Pierre Lartigue explique cette lacune par une angoisse proprement française de ne pas être moderne, par le besoin de créer du nouveau, qui se manifeste dans le mépris de Ronsard pour les Grands Rhétoriciens, tout comme, plus tard, dans le mépris de Malherbe pour le même Ronsard – Lartigue considère comme une tradition française cette confusion entre «l'art poétique et la technique du coup d'État».⁴ Pourtant, c'est par l'intermédiaire de Dante et de Pétrarque, avec le succès que l'on sait, que la forme sextine s'est perpétuée et a été transmise (qu'un pétrarquisant tel que Ronsard se soit détourné d'une forme si bien mise à l'honneur par le *Canzoniere* a peut-être alors plutôt à voir avec sa propre langue d'expression). De fait, ni Pontus de Tyard ni le comte de Gramont ne considèrent non plus la sextine comme une forme française, mais bien plutôt italienne. Comme Carlo Pulsoni l'a bien rappelé, Tabourot des Accords évoque Pontus, dans ses *Bigarrures*, comme le premier à dévêtir la sextine de son costume italien pour l'«habiller à la française»;⁵ quant au comte de Gramont, Balzac précise à son sujet qu'il a réalisé «ce qui était possible avec la langue italienne» et qui avait «paru jusqu'ici tout à fait impossible avec la langue française».⁶ Enfin, et dans le même esprit, la traduction française en vers de *Lo ferm voler qu'el cor m'intra* réalisée par Charles-Albert Cingria en 1932 trouve place dans son essai sur Pétrarque, et non pas dans un texte sur la poésie française.⁷

3. Sur le fonctionnement de la forme sextine, voir ci-dessous, et, sur le développement de la sextine française, nous renvoyons à l'article de Maurizio Perugi dans le présent volume.

4. Lartigue, *L'Hélice d'écrire* cit., p. 15.

5. Estienne Tabourot, *Les Bigarrures du seigneur des Accords*, éd. et trad. F. Goyet, Genève, Droz, 1986, p. 101, cité par C. Pulsoni, *Da Petrarca all'Europa: appunti sulla fortuna della sestina lirica*, in «Atti e memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti già dei Ricovrati e Patavina», 123 (2010-2011), pp. 201-17 (p. 217).

6. Honoré de Balzac, *Revue parisienne*, 1840, p. 191, cité par F. Pagani, *Potentielle et actuelle: la sextine au XX^e siècle*, in *Modernité des troubadours*, sous la direction de É. Burle-Errcade, M. Gally et F. Manzari, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2018 (*Senefiance*, 65), pp. 127-38 (p. 129).

7. Ch.-A. Cingria, *Pétrarque*, Lausanne, Payot, 1932, pp. 52-4.

Il faut attendre *La Leçon de Ribérac* de Louis Aragon en 1941 pour voir la sextine intégrer, par cooptation en quelque sorte, le giron des lettres françaises.⁸ C'est au milieu de l'enfer de la deuxième guerre mondiale qu'Aragon se souvient du poète de Ribérac, Arnaut Daniel donc, et plaide pour annexer à la culture française – au sens national, et non plus linguistique, du terme – la production des troubadours, qu'il s'agit d'envisager comme le versant Sud des lettres françaises. La démarche s'inscrit plus largement dans le cadre de son appel à la réappropriation de la culture médiévale par la poésie de la Résistance pour faire front contre le Maréchal Pétain. C'est donc sous l'effet d'une motivation politique et idéologique que la sextine ressurgit par la bande en France, auréolée de ses succès italiens, hispano-portugais, anglais, allemands, *etc.* Et l'Oulipo, quelque vingt ans plus tard, de lui ménager – sous son nouveau nom de «quenine», après que Raymond Queneau a proposé de varier les contraintes et les permutations de mots-rimes en les adaptant non plus à six, mais à un nombre *n* de strophes – une place de choix dans l'Ouvroir, tant elle paraît à l'auteur des *Cent mille milliards de poèmes*, ainsi qu'à Perec, Roubaud et leurs complices, «particulièrement potentielle».⁹

Pour revenir à la chaire de langue et littérature médiévales évoquée plus haut, on mesure donc bien à quel point la confrontation de ceux qui l'occupent avec la sextine tient, entre sa genèse provençale et ses récréations/récréations en français aux XX^e et XXI^e siècles, du grand écart. Dans le cadre d'une histoire littéraire de la sextine, seules les prémices et quelques expérimentations tardives nous sont accessibles; quant aux laboratoires dans lesquels s'éprouve et se réinvente constamment l'art poétique entre ces deux bornes chronologiques, il requiert qu'on élargisse la perspective pour prendre en compte les diverses périodes et traditions concernées par le long essor de la sextine. On ne saurait en effet s'intéresser à la sextine autrement que de façon transversale, pluridisciplinaire et comparatiste, en envisageant non seulement plusieurs littératures – même on se limitera ici aux littératures européennes et américaine –, mais aussi d'autres expressions artistiques telles que la musique, dans une diachronie qui s'étend du Moyen Âge à l'Extrême-Contemporain. De cet élargissement témoigne notamment la polyglos-

8. L. Aragon, *La Leçon de Ribérac ou l'Europe française*, in *Les Yeux d'Elsa*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1942, pp. 113-37. L'essai a paru d'abord dans la revue *Fontaine* en juin 1941, puis a été repris en appendice du recueil *Les Yeux d'Elsa*, paru en mars 1942.

9. R. Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, 1994 [1965], p. 304.

sie qui caractérise les articles réunis dans le volume, elle-même mimétique de ces sextines multilingues expérimentées par les Oulipiens.¹⁰

Ce qui caractérise la sextine est avant tout sa forme particulière et très reconnaissable. De ce point de vue, la sextine, même plus que le sonnet, illustre le parcours de l'idée de poésie depuis le Moyen Âge jusqu'à nos jours. Le succès des deux formes n'est évidemment pas comparable. Comme nous l'avons dit, la sextine ne peut pas compter sur une tradition continue et immense comme celle du sonnet: elle apparaît sporadiquement sur les ailes du succès de quelques auteurs particulièrement influents, puis disparaît en poursuivant son parcours karstique pour refaire surface dans un autre temps et souvent dans une nouvelle tradition et dans une langue différente.¹¹ Toutefois, la sextine, comme l'a dit Aurelio Roncaglia, naît avant le sonnet et lui survit.¹² On pourrait évidemment mettre en discussion cette affirmation de nature provocatrice,¹³ mais il est impossible de ne pas lui reconnaître un fond de vérité: contrairement au sonnet, la sextine n'a jamais été considérée une forme «classique», mais plutôt une forme enracinée dans une tradition, certes, mais novatrice dès ses origines et potentiellement toujours en évolution.

La structure de la sextine est en effet relativement simple mais audacieuse, fixe dans ses principes mais renouvelable à l'infini. Il s'agit d'une extraordinaire combinaison de contraintes (les mots-rimes, leur permutation, l'interconnexion des strophes), mais il suffit aux auteurs d'en assumer une seule, même déclinée de manière nouvelle, pour attribuer le nom de «sextine» à leur création, la rattachant ainsi à une tradition dont l'écho contribue inévitablement à son interprétation.

10. Sur la «sextine éphémèrement polyglotte» en six langues différentes (français, anglais, allemand, roumain, russe en caractères latins et italien) d'Oskar Pastior (*Anthologie de l'OuLiPo*, Paris, Gallimard, 2009, pp. 213-4), voir S. Bédouret-Larraburu, *N-ines encore! De la sextine d'Arnaud Daniel aux n-ines oulipiennes*, in *Modernité des troubadours* cit., pp. 139-48 (p. 142) et l'article de R. Müller dans le présent volume.

11. Pagani, *Potentielle et actuelle* cit., pp. 128-9.

12. A. Roncaglia, *L'invenzione della sestina*, in «Metrica», 2 (1987), pp. 3-41, à la p. 3: «Nata prima del vulgatissimo sonetto, gli è prestigiosamente sopravvissuta. Oggi i poeti à la page sdegnano di scrivere sonetti. Di canzoni regolari non si parla. Ma c'è ancora chi s'impegna nella composizione di sestine».

13. Voir à ce propos la contribution de Sandrine Bédouret-Larraburu dans ce même volume.

La première sextine, celle du troubadour Arnaut Daniel, n'est qu'une réalisation particulière de la chanson lyrique,¹⁴ mais présente quelques caractéristiques qui constitueront pendant longtemps les traits définitoires de cette forme: six strophes de six vers chacune, six mots-rimes répétés dans chaque strophe mais jamais dans la même strophe et jamais dans le même ordre, ni dans la même position; les mots-rimes sont toujours bisyllabiques et paroxytons (la dernière syllabe est atone), il s'agit de préférence de substantifs (la seule exception chez Arnaut Daniel est le verbe *entra*) qui présentent des liens mutuels d'assonance et consonance. Le système de permutation des mots-rimes suit une règle appelée *retrogradatio cruciata*,¹⁵ qui fait en sorte que le dernier mot de chaque strophe soit repris à la fin du premier vers de la strophe suivante.

Dante, auteur de la première sextine écrite dans une langue qui n'est pas l'occitan, considère toujours la sextine comme une forme de chanson, mais apporte quelque variation à la structure d'Arnaut Daniel: dans *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*, les strophes hétérométriques sont régularisées (le premier vers qui correspondrait à un octosyllabe italien devient un *endecasillabo* comme les autres) et les mots-rimes sont uniquement des substantifs (mais *verde* est utilisé dans sa double fonction de substantif et d'adjectif).¹⁶ Qu'il ne s'agisse pas d'une véritable forme «fixe» est illustré par un deuxième texte de Dante, *Amor, tu vedi ben che questa donna*, qui est appelé parfois «sextine double», mais n'est en réalité ni une sextine ni une structure redoublée, puisqu'il est constitué de strophes de douze vers fondées sur cinq mots-rimes, dont l'un est répétée six fois et deux autres deux fois à l'intérieur de chaque strophe. Surtout, Dante introduit une nouveauté essentielle qui sera déterminante dans l'évolution de la forme: il établit une correspondance entre la forme et le sens du texte, en particulier entre les mots-rimes et le contexte de référence de la chanson, une passion tourmentée pour une femme dure et cruelle.¹⁷ Le choix de certains mots-rimes (*ombra*, *petra*, mais aussi *colli* qui

14. D. Billy, *La sextine à la lumière de sa préhistoire: genèse d'une forme, genèse d'un genre*, in «Medioevo romanzo», 18/2 (1993), pp. 207-39 (pp. 207-9).

15. Mais voir à ce propos les observations de Paolo Canettieri dans ce même volume.

16. G. Frasca, *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Napoli, Bibliopolis, 1992, pp. 126 et 130.

17. Dante Alighieri, *Rime*, a cura di G. Contini, con un saggio di M. Perugi, Torino, Einaudi, 1995 [1946], p. 149: «l'energia lessicale e la rarità dei ritmi si trasformano, a norma di "contenuto", nel tema della donna aspra, dell'amore difficile».

est associé deux fois à un verbe qui indique une clôture: *serrato*, *chiuso*) et le cadre hivernal, de pair avec la structure circulaire, contribuent à instaurer une sensation presque claustrophobique de fermeture et d'oppression.

Pétrarque, toujours en dialogue avec le modèle de Dante, renforce le lien des mots-rimes avec la syntaxe du vers et brise pour la première fois l'autonomie conceptuelle des strophes.¹⁸ Dans la sextine, en effet, la valeur expressive de la forme n'est pas limitée à quelques correspondances sonores, mais investit la langue en général, le lexique, la syntaxe. C'est avec Pétrarque, qui introduit dans son chansonnier neuf sextines en leur attribuant une valeur importante de structuration, que la forme sextine devient un genre indépendant de la chanson.¹⁹ De plus, avec sa sextine double *Mia benigna fortuna e 'l viver lieto*, un texte de douze strophes qui recommence la permutation après la sixième strophe, Pétrarque montre que cette forme ne se réduit pas forcément à une circularité close, mais peut au contraire s'ouvrir à une dilatation itérative au potentiel infini.

Pour nuancer l'idée reçue de la sextine comme forme fixe et immuable, il suffira d'évoquer quelques autres exemples tirés de la tradition italienne.

Gabriele D'Annunzio, à la fin du XIX^e siècle, se détache de la tradition pétrarquiste dominante et fait entrer la sextine dans la modernité: il se libère de manière définitive de l'autonomie conceptuelle des strophes et ouvre à l'adoption de mots-rimes trisyllabiques (cinq sur six dans la sextine *Odi tu?* du poème *Suspiria de profundis*). Adolfo De Bosis, au début du XX^e siècle, dans sa *Sestina di una notte d'estate*, renonce au système de la *retrogradatio cruciata* et maintient uniquement la variation du mot-rime à la fin des strophes, avec une reprise dans le premier vers de la strophe suivante. Finalement, Franco Fortini, dans sa *Sestina a Firenze* publiée en 1959 revient au modèle de Dante, mais nous surprend en renonçant à compléter la *retrogradatio* traditionnelle dans la dernière strophe et en se servant d'un mot-rime équivoque (*sale* peut avoir trois significations différentes: 'sel', 'salles' et 'monte').²⁰

C'est peut-être à cette polyvalence, plutôt qu'à sa fixité, que la sextine doit sa fortune. Mais il faut également souligner deux caractéristiques qui ont sans doute contribué à sa diffusion et à sa perpétuation. Il y a d'un côté la

18. Frasca, *La furia della sintassi* cit., pp. 173-5 et 181.

19. C. Pulsoni, *Petrarca e la codificazione del genere sestina*, in «Anticomoderno», 2 (1996), pp. 55-65. C'est d'ailleurs dans un manuscrit de la tradition de Pétrarque (Florence, Bibliothèque Laurentienne, Strozzii 178, f. 21r) que l'on retrouve pour la première fois l'appellation *sestina*.

20. Frasca, *La furia della sintassi* cit., pp. 372-9 et 385-8.

virtuosité avec sa dimension ludique et «compétitive», l'urgence de se confronter avec un modèle prestigieux et de se mettre au défi. Aucune forme poétique n'est à ce point liée à ses origines ou à un modèle précis. Le poète qui décide d'écrire une sextine le fait toujours au regard d'un auteur qui l'a précédé: pour Dante c'est Arnaut Daniel, pour Pétrarque c'est Dante.²¹ Le même Dante est le point de référence pour les poètes anglo-saxons, après la longue domination pétrarquiste. Pour les membres de l'Oulipo, c'est un retour aux origines et une redécouverte des troubadours et en particulier d'Arnaut Daniel.²² Le poète relève le défi d'un maître du passé, et cette émulation le pousse à une appropriation novatrice qui aboutit à un discours extrêmement personnel.

D'un autre côté, il y a l'idée d'une forme qui contribue à caractériser une émotion. Il peut paraître paradoxal que la seconde fortune de la sextine (surtout dans la péninsule ibérique) soit liée à un genre littéraire – le poème pastoral – apparemment aux antipodes des premières réalisations. Ce phénomène est dû au succès et à la diffusion de l'*Arcadia* de Sannazaro, qui entretient des liens importants avec Pétrarque. Ces liens sont particulièrement évidents dans l'évocation de la nature, qui réalise ce qui a été défini comme une esthétique de la mélancolie.²³ Encore une fois, les mots-rimes sont révélateurs, puisque Sannazaro, dans la sextine *Come notturno uccel nemico al sole*, récupère *sole* et *terra* de la première sextine de Pétrarque, tout en introduisant *foschi*, *sera*, *sonno* qui renversent la signification suggérée par *stelle*, *giorno*, *alba*. Dans ce cas aussi, l'écart formel n'est pas arbitraire mais est toujours en dialogue avec un modèle, pour souligner le lien indissociable entre forme et contenu.

L'expérience de l'Oulipo nous confirme cette ambivalence créatrice: si pour Michèle Audin la sextine est «moyen d'exhaustion, d'épuisement ...

21. Il suffit de penser que les six mots-rimes de la première sextine du *Canzoniere*, *A qualunque animale alberga in terra*, reprennent et renversent deux mots-rimes de la sextine de Dante *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra: petra*, qui entretient un lien ambigu avec *terra* et *selva*, et *ombra*, auquel Pétrarque oppose une série de formes liées à la lumière: *sole*, *giorno*, *stelle*, *alba*.

22. Voir par exemple J. Roubaud, *La fleur inverse. Essai sur l'art formel des troubadours*, Paris, Éditions Ramsay, 1986, en particulier à la p. 17: «L'idée de poésie comme art, comme artisanat et comme passion, comme jeu [...], idée qui fut celle de bien des poètes (ceux que je préfère) dans la tradition européenne, et tout récemment encore celle de Raymond Queneau, je l'ai faite mienne, et j'en vois l'exemple premier chez les troubadours».

23. Pulsoni, *Da Petrarca all'Europa* cit., pp. 206–10.

[qui] permet de faire un inventaire assez complet de ce dont il va être question»,²⁴ Raymond Queneau, le fondateur de l'Ouvroir, insiste plutôt sur le potentiel générateur d'une infinité de variations.²⁵ La représentation du système de permutation comme une spirale exprime parfaitement cette volonté de passer d'une forme close et circulaire à une forme «particulièrement potentielle» qui ouvre à une itération et à une dilatation infinies.

Il n'est pas étonnant que la sextine ait été appréciée par les membres de l'Oulipo, qui étaient souvent des poètes-mathématiciens. D'ailleurs, la forte composante mathématique donne parfois l'impression d'un formalisme exagéré. Dans la sextine, la contrainte est très visible, presque exhibée. Il s'agit d'une cage, d'une structure, d'un cadre qui sollicite la créativité littéraire. La charpente et les éléments fonctionnels qui soutiennent l'édifice poétique sont placés au premier plan au lieu d'être cachés et il est tentant d'y voir des analogies avec certaines réalisations architecturales des premières décennies d'activité de l'Oulipo, dont la plus iconique est sans doute le Centre Pompidou de Paris. En même temps, entre les mains d'un grand écrivain, la structure la plus enchevêtrée et la plus complexe se révèle à tel point maîtrisée et soumise à la création littéraire qu'elle s'harmonise parfaitement avec elle: il suffit de penser au chef d'œuvre de Georges Perec, *La vie mode d'emploi*.

L'œuvre de Perec est d'ailleurs la preuve de la dilatation de la forme-sextine bien au-delà de son contexte original, qui est la poésie lyrique. Elle s'étend à d'autres genres littéraires et à d'autres formes d'expression artistique: le roman, la musique (raison pour laquelle nous avons sollicité pour ce volume la contribution d'un musicologue), les arts figuratifs et visuels. La complémentarité des arts est bien représentée par la «sextine en image(s)», illustration d'un «roman-feuilleton» écrit par Michèle Audin, *Mai quai Conti*, qui évoque l'histoire de l'Académie des sciences pendant la Commune de Paris. Les images sont regroupées en six catégories et leur disposition dans chaque ligne est réglée par la permutation typique de la sextine. Chaque image est associée à un chapitre du récit par une référence explicite.²⁶ Cette réalisation visuelle témoigne de la polyvalence et de la versatilité de la sextine, une forme qui, nous l'avons dit, a traversé sans cesse l'histoire de la culture, souvent pour marquer des moments de forte prise de position théorique et critique, dans une tension constante entre tradition et innovation.

24. Cité par Pagani, *Potentielle et actuelle* cit., p. 136.

25. Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres* cit., p. 307.

26. Pagani, *Potentielle et actuelle* cit., pp. 132-6.

Les jeux d'écho et de reflet qui lient entre elles les contributions réunies dans ce volume dégagent, au-delà des effets de rupture et de discontinuité dus à la diversité des manifestations de la sextine et à leur expansion dans le temps et dans l'espace, une cohérence et une unité. Celles-ci témoignent du fait qu'on a affaire, avec la sextine, au cas assez unique d'une forme poétique dont les carcans sont assez rigides pour susciter une émulation sur la longue durée et dans de multiples expressions linguistiques, mais dont la potentialité permet d'échapper à toute limitation aux contraintes d'un genre particulier. C'est à cet égard une réflexion sur «ce qu'est la poésie» qui se construit autour de la sextine. La contrainte qu'implique le principe des mots-rimes et le concept de forme-contenu qu'il suppose signifient que le fait de conférer du sens, en poésie, passe nécessairement par la forme. Or cette *contrainte* se révèle aussi *créatrice* en ce que, dans toutes ses réalisations et dans toutes ses mutations, la permutation ouvre la sextine à la variabilité, lui permettant ainsi d'échapper à elle-même, à ses carcans rigides, et de se déployer dans des registres d'expression qui lui étaient *a priori* étrangers, qu'ils soient littéraire, musical, architectural. La sextine y fonctionne, en tant que forme et syntaxe, comme support pour ordonner la pensée, elle-même créatrice par essence, ou pour reprendre les mots d'Oskar Pastior, «pour la réalisation de la pensée en pensant des pensées».²⁷

La publication du présent volume n'aurait pas pu avoir lieu sans le soutien institutionnel et financier de l'Institut d'Études Médiévales, de l'Institut de littérature comparée, du Département de Français et de la Faculté des lettres et des sciences sociales de l'Université de Fribourg, ainsi que du Fonds national suisse de la recherche scientifique. Les compétences de Pauline Quarroz, David Moos, Martin Rohde et Lauria Sager, nous ont été précieuses, qu'ils trouvent ici l'expression de notre reconnaissance.

L.B. et M.U.

27. «für das Zustandekommen des Gedankens beim Denken von Gedanken sei», cité par Ralph Müller dans son article du présent volume.

ORIGINES DE LA SEXTINE

MAURIZIO PERUGI

ALLE ORIGINI DELLA SESTINA EUROPEA:
IL POEMA DI RAIMBAUT D'AURENGA 389,16
E LE TRE SESTINE IN LINGUA D'OC
(NOTE LINGUISTICHE E TESTUALI)

Nella sua edizione di Arnaut Daniel (1883), l'editore Canello¹ ringrazia la «cortesia di G. Paris» per avergli inviato «un curioso libretto» di sestine scritte dal Conte de Gramont.² Undici anni prima, Théodore de Banville³ tessava l'elogio di quelle composizioni modeste,⁴ ma consone al gusto parnassiano per le forme metriche chiuse, inteso a combattere il *blank verse* diffuso presso gli imitatori di Tennyson e Browning, e a propagare – insieme con la sestina – forme come la *ballade*, la *villanelle*, lo *chant royal*, il *triolet*, il *rondeau*. Banville parla di sentimento o paesaggio (più oltre fa il nome di Corot) e allude alla teoria della *voyance*:

Il a fallu VOIR d'abord un sentiment ou un paysage (en ce cas c'est tout un)
avec tous ses aspects, puis VOIR les six mots qui suffiront à ébaucher la peinture

1. *La vita e le opere del trovatore Arnaldo Daniello*, Edizione critica a c. di U.A. Canello, Halle, Niemeyer, 1883, p. 278.

2. F. de Gramont, *Sestines précédées de l'Histoire de la sextine dans les langues dérivées du latin*, Paris, A. Lemerre, 1872.

3. Nel suo *Petit Traité de Poésie française*, Paris, G. Charpentier & E. Fasquelle, 1872; poi in T. de Banville, *Oeuvres*, Genève, Slatkine, 1972, t. VIII, pp. 235-45 (*La Sextine*).

4. Rispetto a Pontus de Tyard, creatore della sestina alla francese, Gramont introduce tre innovazioni: 1) impiego dell'alessandrino; 2) criterio di alternanza fra rima maschile e femminile, esteso anche agli incipit delle singole strofe (dispari vs. pari); 3) sospensione dell'obbligo della rima bisillabica e sostantivale.

Contrainte créatrice. La fortune littéraire de la sextine dans le temps et dans l'espace. Textes réunis par L. Barbieri e M. Uhlig avec la collaboration de D. Moos et P. Quarroz, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2023, pp. 3-28

ISBN 978-88-9290-235-0 © FEF - SISMEL - Gruppo Padovano di Stilistica
e-ISBN (PDF) 978-88-9290-237-4 DOI 10.36167/QSMI12PDF

de ce sentiment ou de ce paysage, – puis VOIR, et tout cela d'un coup, et spontanément! – les mille nuances diverses qui peuvent revêtir ces mêmes mots pour faire naître tour à tour dans l'esprit du lecteur toutes les impressions qui sont nées à la fois dans la pensée du poète devant sa VISION.

Ma il rilievo di questa definizione sta soprattutto nel concepire come un insieme coeso (nonostante le «mille nuances diverses») le sei parole-*rima* che l'autore deve scegliere previamente. È una selezione fatta al buio; un minimo universo creato a partire dall'immensa materia lessicale disponibile.

One way of writing a sestina is to choose your 6 end words before you even begin the poem. Say, for instance, *book, town, pumpkins, watch, potatoes, and sling*. These are your 6 words in order of stanza one. Write a sestina. I find it's very difficult to get a good poem with this method, but it does force the poet to be creative, depending on the difficulties and relations of the pre-chosen words.⁵

Anche allora (come già all'epoca della *Pléiade*) la sestina francese ebbe una risonanza immediata oltre Manica con *Ars Victrix* di Henry Austin Dobson, poema calcato su *L'Art* di Gautier,⁶ e soprattutto col manifesto di Edmund Gosse (*A Plea for Certain Exotic Forms of Verse*, luglio 1877).⁷ Quale contrappasso alla sua diffusione in Europa e oltre, la sestina subisce un destino curioso: quello che prevale è l'ipnotismo esercitato dalla forma metrica, mentre il contenuto del testo originario – la sestina di Arnaut

5. L'alternativa è «to just write a sestet and go from there, using each of the end words from that stanza. This is my preferred method». Il ridotto spazio rimasto disponibile per ogni verso invita a una severa selezione dei vocaboli da usare: «every word must be chosen accurately, and in this way the poet's powers of diction improve» (D. McLaughlin, part of a course at the University of Northern Iowa, in rete).

6. E incluso nella raccolta *Proverbs in Porcelain and Other Verses*, London, Henry S. King & Co., 1877, p. 186; quindi in Id., *Poems on Several Occasions*, New York, Dodd, Mead & Co., 1895, vol. 1, p. 214. Vedi *The Complete Poetical Works of Austin Dobson*, Whitefish, Montana, Kessinger, 2005, p. 142.

7. Cfr. J.K. Robinson, *A Neglected Phase of the Aesthetic Movement: English Parnassianism*, in «PMLA», 68 (1953), pp. 733-54; F.M. Tierney, *Sir Edmund Gosse and the Revival of the French Fixed Forms in the Age of Transition*, in «English Literature in Transition, 1880-1920», 14 (1971), pp. 191-9; C. Harris, «English Parnassianism» and the Place of France in the English Canon, in «Working With English: Medieval and Modern Language, Literature and Drama», 2.1 (2006), pp. 37-46.

Daniel – è tuttora assai poco conosciuto. A livello di escussione delle varianti, l'unica edizione veramente scientifica è rimasta per più di un secolo quella di Canello, nonostante proprio questo editore ponga le premesse di una vulgata basata essenzialmente sul ms. A (si ricorda che i mss. A e C sono i riferimenti principali su cui si fonda quello che ho preso l'abitudine di designare col nome di *occitalien*, tuttora spesso abusivamente identificato con la lingua dei trovatori, o addirittura con l'occitano antico).

Nel caso della sestina il processo di degradazione linguistica è esemplificabile con un dato fonetico minimo ma significativo, quell'*intra* che in quasi tutta la tradizione si sostituisce a *entra* col risultato di scalfire la precisa rete di assonanze.⁸ Sul piano della terminologia relativa al genere, *chantar* (v. 37) si defila a beneficio dell'alternativa *chanso*, pur limitata ai mss. ABMR, ma consacrata da Petrarca e ribadita dal petrarchismo.⁹ Al di là di questi pur vistosi dettagli la sestina di Arnaut, i due *contrafacta* che ad essa fanno riferimento, ed anche il precedente di Raimbaut d'Aurenga, sono tuttora componimenti non perfettamente conosciuti e – ciò che più importa – non del tutto stabiliti e decifrati per quanto riguarda sia il testo che il contenuto. Il presente lavoro è un tentativo di colmare, sia pure in parte, queste lacune persistenti.

1. Un celebre poema di Raimbaut d'Aurenga (*Er resp lan la flors enversa*¹⁰) rappresenta, com'è noto, uno dei possibili stadi di elaborazione precedente alla sestina. Sono sei strofe di *heptasyllabes* regolate dall'alternanza fra due coppie di terminazioni *-a* : *-e* e *-es* : *-e*.¹¹ I morfemi di volta in

8. Se ne era avvisto Canello, *La vita e le opere* cit., p. 281. La forma originaria è sporadicamente conservata, o recuperata, dai mss. S al v. 8, Vg [= Vega-Aguiló] al v. 27, Q al v. 36. I due imitatori diretti, Guilhem de Saint Gregori e Bertolome Zorzi, hanno *intra* come variante unica.

9. Il termine si fissa in maniera definitiva con *L'arte poetica del Sig. Antonio Minturno* [...]. Venetia, G.A. Valvassori, 1564: cfr. B. Huss, *Antonio Sebastiano Minturno between Poetry and Poetics: The "Rime" and the "Arte Poetica"*, in «Italian Studies», 75 (2020), pp. 257-75; M. D'Agostino, «*Si el sereno, templado y claro día*» di Juan de la Vega: La prima sestina petrarchesca della lirica del «Siglo de Oro», in «eHumanista», 46 (2020), pp. 124-36.

10. Testo di L. Milone, *El trobar 'envers' de Raimbaut d'Aurenga*, Barcelona, Columna Edicions, 1998, pp. 63-6.

11. Si tratta di una variante del meccanismo d'alternanza che presiede ai *rims derivati*.

volta implicati sono la desinenza di genere femminile, quella di genere maschile con vocale d'appoggio, e questa stessa vocale provvista della marca flessionale *-s*; s'intende che *-a*, *-e* possono all'occorrenza funzionare come desinenze verbali. Ecco lo schema delle parole-rima:

enversa : tertres : conglapis : trenca : siscles : giscles : jois : crois
 enverse : tertre : conglapi : trenque : sisle : giscla : joi : croi

Eccedente rispetto al nucleo di sei versi è la *combinatio* finale con due monosillabi in rima, sui quali non a caso si basa il doppio congedo; nel resto – a patto di considerare come eccezione ammissibile il prefisso *con-* in *conglapi(s)*¹² – si tratta di due coppie di bisillabi assonanzate rispettivamente in *-e-e/a* e *-i-e*, e intervallate da due altre coppie, una in *-api(s)* e l'altra in *-e-e/a*. È chiaro che *-api(s)* in chiusura della prima terna di versi funziona da punto di neutralizzazione timbrico. Registrato nel DOM s.v. *conglapi* 'giboulée (?)' in conformità col PDP di Levy, il lemma è tuttora un enigma etimologico: ne prende atto FEW 21,10 s.v. *givre*, attribuendogli come significato 'ce qui tombe le matin quand il fait froid'.¹³ LR 3,474 glossa *conglapi* con 'verglas, grésil, givre'.¹⁴ Fra i sinonimi più correnti del verbo *glapi* 'glapir', TDF segnala *gingoula*, *giscla*, *glati*. A *giscla* (= *gicler*) Mistral attribuisce quattro ordini di significati:

- 1) 'jaillir, éclabousser';
- 2) 'pleuvoir et venter ensemble', v. *espousca*;
- 3) 'siffler, en parlant du vent', v. *sièula*;
- 4) 'pousser des cris aigus, glapir', v. *glati*, *guissa*, *quila*.

Il secondo¹⁵ e il terzo significato rinviano a Raimbaut 22,7 dov'è in rima il sostantivo *siura* equivalente a *siéuro* 'bise glacée, tourmente de neige': diffuso tra Forez, Lyon e St-Étienne il tipo (di origine preroma-

12. L'eccezione, come diremo, è accolta nel canone grazie all'*enongla* della sestina di Arnaut.

13. Cfr. la successiva nota 16.

14. Cfr. C. Appel, *Provenzalische Chrestomathie*, Leipzig, O.R. Reisland, 1912², gloss. 'Reif, dünne Schlicht Eis'.

15. Per il quale cfr. Arnaut Daniel XIII 6 *espoutz* (a differenza degli altri trovatori, cito le canzoni di Arnaut col numero romano attribuito nell'edizione).

nica) SIBERA si declina nelle varie accezioni 'tourbillon de neige', 'giboulée', 'pluie mêlée de neige', 'bise qui chasse la neige'. «Naturalmente il sostantivo, e il verbo corrispondente [...], risultano variamente incrociati con SIBILARE: infatti *siolá*, *sieulá* in Delfinato, *sibolá* nell'Isère significano tanto 'pousser des cris perçants' quanto 'tourbillonner en sifflant (de la tourmente de neige)'.¹⁶

L'ingegnosa discussione etimologica del Coromines in DECLC 2,877-9 parte da «CONGLAT o *conglatada*, mots comarcals de la zona pirenenca Cerdanya-Camprodon, també cat. ant. *conglap*¹⁷ i oc. ant. *conglapi* 'caramell', 'tros de gebre', 'fred, gelor': il termine indica la 'gelée blanche' nel dizionario biblico di David Kamhi di Narbona (1160-1235).¹⁸ Il lemma catalano è trasmesso dal ms. d'un *Llibre d'Hores* nella traduzione del salmo 148 *lo fòch e ell conglap* [= lat. *grando*] e *la neu e'l glas*.¹⁹ Più oltre, nello stesso testo adibito all'ufficio dei morti, *grando* è tradotto con *pedrusca*, che corrisponde a *pedra* nel salterio della cattedrale di València (sec. XV),²⁰ e a *calabruixó* nella traduzione di Rois de Corella: in cat. ant. e in alcuni dialetti odierni il termine significa lo stesso che *calamarsa* 'grandine'.

Il significato di 'pietra' o 'pietra piccola' è comune alle tre prime varianti menzionate; ed anche *calabruixó* e *calamarsa* «semblen suposar compostos cèltics amb el cèlt. CARIA 'pedres, rocs'». ²¹ Fra le due etimologie proposte da Colon, un incrocio fra CONGELARE e LAPIS oppure «un derivat de la rel pre-llatina *KLAPPA 'flacher Stein', tan estesa pel Migjorn francès», la seconda è da preferire.²² Risaliamo dunque a una base latino-

16. M. Perugi, *Saggi di linguistica trovadorica*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1995, p. 107.

17. Per il quale FEW 21,10 annota: «wahrscheinlich als ein Provenzalismus auszusehen ist».

18. D.S. Blondheim, *Notes étymologiques et lexicographiques*, in *Mélanges de Linguistique et de Littérature offerts à M. Alfred Jeanroy par ses élèves et ses amis*, Paris, Droz, 1928, pp. 71-80, a p. 77: «C'est ce qui tombe le matin quand il fait froid».

19. Cfr. G. Colon, *Cat. ant. conglap 'calamarsa'*, in «Estudis romànics», 3 (1951-1952), pp. 231-5. Il cumulo di sostantivi trova un chiaro riscontro nel poema di Raimbaut.

20. Per l'estensione del tipo *pedra* cfr. Colon, *Cat. ant. conglap* cit., p. 235, nota 16.

21. DECLC 2,293; cfr. Raimbaut d'Aurenga 22,5 *jos lo caire*.

22. Più arduo è dar conto della variante moderna *conglat*, a meno di condividere l'ipotesi di Coromines, che presuppone «un mot pre-romà indoeuropeu, de formació terminal doble» KON-GLABH con suffisso -TO o -IO. Risultano da incrocio con *GLACIUM

germanica *CON-KLAPPIA, nella quale *con-* corrisponde al prefisso collettivo *ge-*.²³ Senza dubbio non si dovrà prescindere dalla correlata radice KLAPP,²⁴ donde *Don. prov.* 40a,10 «*claps acervus lapidum*» e, con mutazione consonantica KLAPF, i derivati *écliafó* f. 'averse violente' (Lyon);²⁵ *ehlafáye* 'quantité de neige qui s'est tassée en tombant' (Blonay).²⁶

Data l'intensa componente francoprovenzale presente nel corpus di Raimbaut,²⁷ è verosimile che anche nel verso iniziale del poema la forma verbale *resplan*, in compresenza o alternativa col senso vulgato, si debba intendere come 'risuona'. FEW 10,310 attesta il significato di 'retentir' per *resplādi* (Dauphiné),²⁸ *resplandir* (Queyras),²⁹ *resplendir* (Barcelonnette, Bases-Alpes),³⁰ nei quali «sich das Zurückstrahlen des Lichtes auf das Zurückwerfen des Schalles übertrug». ³¹ Anche TDF s.v. *resplendi*, *resplandi* registra 'retentir, faire écho, dans les Alpes, v. *resclanti plus usité*'.³² Dunque in questo celebre incipit («Er resplan la flors enversa / pels trencans rancs e pels tertres») l'autore designa l'assenza completa di canti di uccelli, coniugata all'assenza altrettanto completa di fioritura (d'inverno, la non-fioritura non può che non-risuonare). Come base ideale di riferimento

sia *conglaç*, che esiste nel dialetto di Mallorca; sia *counglàs*, che appartiene al prov. del Rodano ed è usato da Roumanille.

23. Per la sonorizzazione dopo nasale cfr. M. Pfister, *Lexikalische Untersuchungen zu Girart de Roussillon*, Halle, Niemeyer, 1970, p. 404. Per la finale *-api* cfr. H. Hafner, *Grundzüge einer Lautlehre des Altfranko-provenzalischen*, Bern, Francke, 1955, § 43 *Labial mit Hiatus -i*, pp. 165-7.

24. Cfr. FEW 2,732-5 s.v. KLAPP e 2,735-8 s.v. KLAPPA.

25. N. du Puitspelu, *Dictionnaire étymologique du patois lyonnais*, Lyon, H. Georg, 1887-1890, s.v. *écliafó*: «ap. Coch[ard]. *eccliafi* [-*ia < -ITA] s.f. – Usité dans l'express. *ina écliafa d'aigui*, une trombe d'eau».

26. L. Odin, *Glossaire du patois de Blonay*, Lausanne, G. Bridel & Cie, 1910.

27. Si veda ora *La lingua di Raimbaut d'Aurenga*, maurizioperugi.ch/I.7, 2021 (in rete).

28. «Mundart der Alpen, im wesentlichen das dep. Hautes-Alpes».

29. J.A. Chabrand - A. de Rochas d'Aiglun, *Patois des Alpes cottiennes (Briançonnais et vallées Vaudoises) et en particulier du Queyras*, Grenoble, Maisonville-Paris, Champion, 1877.

30. F. Arnaud - G. Morin, *Le langage de la vallée de Barcelonnette*, Paris, Champion, 1920.

31. La presenza di reperti isolati a Ussel (Corrèze) e nel Béarn suggerisce una situazione di aree laterali.

32. Non sono riuscito a procurarmi il vol. 16 (1978) della rivista «*Filološki pregled*», nel quale (pp. 157-62) si allude a questo particolare semantismo con riferimento a un problema testuale di letteratura francese.

scelgo Guilhem Augier Novella 4b,4-6 «e floresson li boisson, / et aug los bois retendir / pel chant que fan l'auzelon»;³³ ma i riscontri si possono ovviamente moltiplicare.³⁴

Quando ero innamorato – dice Giraut de Borneil (17,15) – «tenia'l drech per envers»; ossia gli sembrava che le cose invertissero la loro natura e il loro ordine fisico e morale. È ciò che accade a Bernart de Ventadorn (44,11-12 «per que'l gels me sembra flor / e la neus verdura») e ad Arnaut Daniel che, nel colmo dell'inverno, ode il bosco risuonare di soavi melodie; mentre il ghiaccio lo circonda, il suo cuore si copre di verzura (16,5-6 e 11-12). Questa operazione Bernart de Ventadorn la designa col verbo *desnaturar*: «tot me desnatura» 'tutto cambia la propria natura ai miei occhi'.³⁵ Raimbaut porta questa metamorfosi illusoria all'estremo, interpretandola come polarità che si esprime nell'equazione *flors enversa = neus, gels e conglapis*.³⁶ La polarità si manifesta in due modi: o per antonimia o usando, per così dire, il segno meno, significato mediante la tradizionale negazione marcabruniana (*non-poder*) o l'epiteto *envers*: come aveva intuito Schultz-Gora,³⁷ la *flors enversa* è il non-fiore.³⁸

Nel poema di Raimbaut il procedimento consegue effetti surrealistici: i *critz e sisclès* degli uccelli sono visti non come inesistenti, ma come morti (v. 5); i maldicenti (*los dolens crois*, v. 8) appaiono come alberi secchi. Preceduta dal verbo programmatico (*Car enaisi o enverse*), la seconda strofe è composta da una serie di equazioni antonimiche: *bel plan = tertre, flor = con-*

33. Valgano le corrispondenze fra *resplan* e *retendir, flors enversa* e *floresson*.

34. Ad es. Marcabru 36,7-8 «Non auch chant ni retentida / ni non vei brondel ab flor»; Elias Cairel 6,3-4 «et auch lo can dels auzelos / que fan los plaissatz retentir»; Daude de Pradas 2,5-6 «qu'auzelhs non chanta em plaissatz, / ni'l boscs non retin doussamen».

35. Piuttosto che 'sie [sc. die Freude] will mein Wesen ganz verrücken' (Appel; ma *tot* è un neutro).

36. Precede – per introdurre l'esplicazione – un'allocuzione interrogativa (*Cals flors?*), e segue uno schema di *versus rapportati*.

37. «Raimbaut, wie mir scheint, sagen will: es ist allerdings eine sonderbare *flors enversa*, nämlich *gels* und *neus*» (cit. da G. Lachin, *Il trovatore Elias Cairel*, Modena, Mucchi, 2004, p. 223).

38. Cita espressamente il luogo rambaldiano Elias Cairel 1,6-7 «anz am aitan – la freida neu e-l glatz / cum fatz estiu, quan par la flors enversa»: credo probabile che *la flors enversa* si riferisca a *la freida neu e-l glatz*, e considero *cum fatz estiu* una incidentale. Sulla traccia di Riquer e Cherchi, l'editore identifica la *flors enversa* col giglio – ciò che non pare né necessario né dimostrato.

*glapi, cautz = freit, tron = chant e sisle, fulhat = *sec*. Per ciascuna delle equivalenze il connettore è diverso: *mi semblo ~ tenc per ~ m'es vis ~ mi son ~ parum*, altrettante varianti del sema /parere/ o /sembrare/, che per Pascoli era segno di poesia riflessa, ma qui le varianti hanno lo scopo di visualizzare volta per volta la trasformazione di una cosa nel suo opposto.

Tipologicamente prossimo alla *conversio*,³⁹ il procedimento retorico dell'*inversio*⁴⁰ può essere visto come un caso particolare del mondo alla rovescia definito da Chrétien de Troyes e coltivato da Arnaut Daniel fin da una delle sue composizioni più antiche, la XVI, con la prima versione del doppio *adynaton* «tant sei que'l cors fatz restar de suberna / e mos bous es plus correns non es leubres», che l'autore dichiara esplicitamente tratto da «las ars de s'escola» (vv. 5-7): la prima delle due immagini risale a Virgilio e Ovidio, ed è presente anche in Andrea Cappellano. In questa stessa canzone, nel binomio *lours o genebres* (v. 14) è probabilmente leggibile il nucleo originario dell'*aura* coniugato a un'allusione a Ginevra amata da Lancelot. Ai vv. 25-27 il cuore che, pur involandosi, non si separa da lei («cors, on qu'eu an, de lei no't pars ni sebres») anticipa anch'esso un motivo della sestina, mentre il v. 41 «no'm pot frezir neus ni buerna» rinvia al motivo della primavera immaginaria.

Un paesaggio di gusto, per così dire, pre-arcadico e la tradizione del mondo inverso sono le due componenti aggiunte da Dante alla sestina originaria, e destinate a fissarsi nel prosieguo. Nella sestina dantesca l'*adynaton* («Ma ben ritorneranno i fiumi a' colli / prima che questo legno molle e verde / s'infiammi», vv. 31-33) è appunto preceduto da «un bel prato d'erba [...] chiuso intorno d'altissimi colli» (vv. 28-30), evidente citazione dall'ecloga I di Virgilio. La sestina doppia di sir Philip Sidney (n. 71: *Yee Gote-Heard Gods*)⁴¹ è recitata da Strephon e Klaius, due gen-

39. Esemplificabile col verso dantesco «dei remi facemmo ali al folle volo».

40. Da non confondere con l'omonimo termine retorico: «L'*inversio* est synonyme en rhétorique d'*allegoria* et de *permutatio*, signifiant le contraire de ce que l'on veut dire» (M. Clouzot - M.-J. Gasse-Grandjean, *Le fou dansant et le «mundus inversus»*, 2017, in rete); Quintiliano, *Instit. orat.*, VIII 6: «Ἀλλήγογία quam inversionem interpretantur, aliud verbis, aliud sensu ostendit».

41. Sidney compose due altre sestine, una redatta secondo lo schema originario (n. 70: *Since wailing is a bud of causefull sorowe*), l'altra rimata (n. 76: *Farewell, O sun, Arcadia's clearest light*) su tre coppie di rime (*light, treasure, might, pleasure, direction, affection*) che obbe-

tiluomini che piangono la partenza di Urania dall'isola di Citera; seguendo il modello della sestina doppia inclusa nell'*Arcadia* di Sannazaro (1502), la composizione riposa su un'accorta selezione di parossitoni (*mountains : valleys : forests : music : morning : evening*), coniugando la tradizione del paesaggio arcadico alla dimensione del *monde à l'envers*, lo stesso a cui si è ispirato Raimbaut d'Aurenga nella sua, diciamo, pre-sestina.

Va da sé che Sidney non poteva conoscere il poema di Raimbaut; solo che, a partire da premesse simili, basate sul meccanismo dell'*inversio*, egli perviene a generare immagini sensibilmente analoghe. Raimbaut dice: «que bel plan mi semblo il tertre»; e Sidney: «so darkened am, that all my day is evening, / hart-broken so, that molehills seeme high moutaines, / and fill the vales with cries in steed of musique»; «Me seemes I see the high and stately mountaines, / transforme themselves to lowe dejected vallies». ⁴² I due autori convergono anche nella produzione di versi onomastici: l'uno dice «don vei mortz quilz, critz, brais, siscles»; ⁴³ e l'altro: «I doo detest night, evening, day, and morning». Proprio come Raimbaut, che rappresenta sé stesso «cum cauz'enversa / sercan rancs e vals e tertres», Sidney prende anch'egli l'apparenza di uomo selvatico: «I that was once free-burges of the forrest / [...] / am banisht now among the monstrous mountaines / of huge despaire, and foule affliction's vallies». ⁴⁴ Già Dante si era rappresentato come «fuggito per piani e per colli / per potere scampar da cotal donna» (vv. 21-22), imitando Arnaut Daniel XV 12 «que tan no vau cap-vaus ni plans ni puois». ⁴⁵

discono al tipo di permutazione introdotto da Pontus de Tyard. La terna espone con lucidità le tre opzioni risultanti dall'evoluzione storica della forma metrica.

42. 'Ai miei occhi i monti alti e maestosi si trasformano in valli profonde; sento che in queste degradate foreste gli usignoli apprendono dai gufi la loro musica; la gioia del mattino sento che si cambia nella quiete mortale della sera'.

43. Cfr. Arnaut Daniel XII 1-2 «Doutz braitz e crits / e chans e sos e voutas».

44. Cfr. *RVF* 237,15 «poi ch'Amor femmi un cittadin de' boschi» e 25 «Le città son nemiche, amici i boschi» (ai vv. 11-12 di questa sestina torna il verbo usato da Raimbaut: «i boschi, / che sol vo ricercando giorno et notte»).

45. Il verso dantesco ricalca la tradizione rappresentata dai mss. DEHU, mentre Canello aveva consacrato nella vulgata l'enumerazione, manifestamente ascitizia, *chams vauz ni plas ni puois* (AB). Si ricorda che «*capvaus* ~ *cabvaus*, perfettamente conservato in DH, è una locuzione avverbiale corrispondente a TDF *cap-bal* ['de haut en bas', 'su e giù per'] e seguita nella fattispecie da un binomio polisindetico» (vedi Arnaut Daniel 2015, p. 265).

2. In una lingua come il francese, le parole ossitone – ossia le *rimes masculines* – rappresentano da tempo l'esclusività. Nel registro artificiale della lingua poetica sottoposta alle regole della metrica classica (anteriore, cioè, alla riforma introdotta dai simbolisti), è la minoranza di parole con *-e* finale femminile che alimenta lo stock di *rimes féminines*, da considerare evidentemente come *marquées*. Alla base di questa situazione sta, com'è noto, un fatto di linguistica storica, cioè la caduta generalizzata delle vocali finali latine diverse da *-a*. Questa caduta è propria sia della lingua d'oïl che della lingua d'oc, con la differenza che qui la *-a*, in luogo di assordirsi (e finalmente sparire) come in francese, rimane stabile. Basata su un insieme di sei parole-rima marcate e sottoposte a permutazione (*retrogradatio cruciata*), la sestina come forma metrica non poteva essere concepita che nel sud della Francia, cioè in un contesto linguistico dove alla stabilità della *-a* finale si somma una discreta quantità di *-e* ed *-i* come vocali di appoggio (addirittura in francoprovenzale, lingua ben nota a Raimbaut d'Aurenga, anche la *-o* si conserva).

L'evoluzione dal poema sulla *flor enversa* alla sestina di Arnaut (sei strofe di sei versi ciascuna) suppone il rispetto di altri parametri: tutti i versi, tranne il primo, debbono essere *décasyllabes* (femminili, evidentemente); tutte le parole-rima debbono essere bisillabe;⁴⁶ quanto alla categoria grammaticale, Arnaut ha scelto cinque sostantivi (uno dei quali, *arma*, funge anche da forma verbale nel congedo) e un verbo (*entra*). A titolo di compensazione per l'assenza di rima, le sei parole-rima sono raggruppabili in tre coppie assonanzate, ossia *entra : verja*, *ongla : oncle*, *arma : cambra*.

La sestina, che è nata in un ambiente clericale (lo stesso dove Marca-bru ha appreso la tecnica dei *rims derivati*), appartiene al genere degli esercizi grammaticali e artigrafi: a intervalli si sentono risuonare, nell'aula chiusa, gli schiocchi di ferula del maestro.⁴⁷ Ciascuna delle parole-rima evoca un topos della lirica trovadorica, ciò che conferisce alla sestina un robusto tessuto metalinguistico. In quest'ambito l'innovazione più

46. Per l'eccezione rappresentata da *enongla* cfr. la n. 111.

47. Lo scolare di Raimbaut allude ai colpi di bacchetta («plus que fols clerics conquer giscles»), e un destino analogo si prospetta per il ragazzino nella similitudine di Arnaut («plus que l'emfans non fai denan la verga»).

geniale risulta da una sorta di *télescopage*, ossia dalla combinazione di due luoghi comuni, quello del *Natureingang* e l'altro dell'invettiva contro i maldicenti. La canzone VIII di Arnaut si apre con una *conversio*: sulla soglia della primavera, qualsiasi uccello «no·i te mut bec ni gola»; ed è così che, all'inizio della sestina, si staglia l'immagine un po' surreale del *lausengier* provvisto di *bets* [...] *ni onglà*: l'armonioso canto primaverile degli alati si muta nell'arrochita calunnia di individui che, come aveva detto Raimbaut, «parlon bas et ab siscles». ⁴⁸

Imbattendosi in una grafia come *bets* (per *becs*) al secondo verso della sestina, qualche spirito analogista, grammatica di Roncaglia alla mano, crederà ancora a uno sgradevole errore di stampa. La questione, in realtà, è più complessa. Bisogna partire dall'emistichio *lai o non aurai oncle* che, con la sola (e luminosa) eccezione di Canello, si è sempre tradotto 'là dove non avrò zio', nonostante l'uso del verbo in questo caso appaia alquanto assurdo, o quanto meno improbabile. In realtà *aurai* non può che analizzarsi come variante di *aurá* con un affisso desinenziale (< IBI), secondo un fenomeno acutamente studiato da Blasco Ferrer: «Il rovente quesito circa l'origine della desinenza di 3p in prov., ad es. in *estai, fai, plai, jai, vai, cai, crei, vei* ecc., trova anche, credo, una soluzione plausibile con l'aiuto della ricostruzione tipologica». La *-i* è analizzata come un postdeterminante «concresciuto già nei manoscritti del XIII sec.» in forme come *ai, estai*. ⁴⁹ In questo quadro una occorrenza come *aurai* 'ci sarà' è perfettamente concepibile.

Meno sicura, data la scarsità documentaria, è la sua appartenenza a quel curioso impasto mistilingue che Arnaut impiega nell'*Aur'amara*, rivolgendosi a un pubblico distribuito al di qua e al di là dei Pirenei. In ogni caso, la tradizione della sestina presenta una costellazione di aquitanismi sui quali mi sembra opportuno richiamare l'attenzione. Al v. 32 il ms. U reca *mons corts* (= vulg. *mos cors*), con il quale concordano IX 79 *corts* U : *cortz* V e il tanto malamente discusso *cort* in rima di VI 35 (ms.

48. I vv. 21-23 «e no·i val bastos ni giscles / ni menassas» diventano in Arnaut «e pois non l'aus batr'ab ram ni ab verga» (v. 4).

49. E. Blasco Ferrer, *Tipologia, storia e classificazione delle costruzioni presentative romanze. Contributo a una teoria della grammaticalizzazione*, in «Quaderns de Filologia. Estudis Lingüístics», 9 (2004), pp. 27-49, alle pp. 44-5.

C, unico data la lacuna di E). Nella fattispecie, ci si deve anzitutto chiedere se la forma è da riferire alla lingua dell'autore o a quella del copista. È un fatto che *cort*, oltre a figurare nel ms. C, è attestato nel ms. U unicamente nei due luoghi menzionati.⁵⁰ Assolutamente da conservare, dunque, la variante con dentale finale: diffuso in diverse regioni della Francia, il fonetismo è in Arnaut attribuibile sia all'Aquitania (a partire dalla canzone VI, una delle più antiche) sia al sud-est.⁵¹

Nel sintagma *es seus sers* 'il suo servo' (v. 16), con riferimento all'io lirico,⁵² *es* è trasmesso dal solo Sg, mentre HRa danno *est*; la variante maggioritaria è *lo*. Il fattore dinamico corrisponde, con buona probabilità, al deittico guascone *es*.⁵³ Un altro deittico interessante si trova al v. 12 «tal paor ai que-l sia trop d'era arma», dove *d'era* nel ms. a, che «potrebbe aver conservato un esempio dell'articolo guascone *era*»,⁵⁴ è stato poi corretto in *deta*;⁵⁵ gli altri testimoni si bipartiscono in *de l'arma* : *de m'arma*, tranne IKVg che leggono *de sarma*. È da dire che *era* non è attestato prima del sec. XVII⁵⁶ e, pur se questa occorrenza del ms. a permette di retrodatare la forma di circa un secolo, la documentazione è tuttora troppo scarsa per attribuirgli con sicurezza all'originale. In questo caso una segmentazione *d'es'arma* (IKVg), con la forma più arcaica del deittico (la stessa del v. 16), offrirebbe una soluzione meglio praticabile.

50. Come risulta da una ricerca personale dello scrivente. È nota, nelle produzioni della così detta filologia materiale, l'assenza – per quanto riguarda la tradizione trovadorica – di descrizioni adeguate relative alla lingua di ciascun manoscritto. Una parziale (e lodevole) eccezione in questo senso è proprio S. Resconi, *Il canzoniere trovadorico U. Fonti, canone, stratigrafia linguistica*, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2014.

51. Per un linguista è appena credibile che, in luogo di riconoscere un banale (e documentato) passaggio *-r > -rt*, si sia a lungo preferito ipotizzare un fantomatico latinismo da *cordem*.

52. Come chiariscono *lo seu cors U: lo siu colpx V*.

53. Registrato in due luoghi del *Girart de Roussillon* da Pfister, *Lex. Unt.* cit., p. 424, che rinvia a P[aul]. M[eyer], recensione di due cartulari aquitani, in «Romania», 35 (1906), pp. 318-21. Si tratta di J. de Jaurgain, *Cartulaire du prieuré de Saint-Mont (ordre de Cluny)*, Paris, Champion – Auch, L. Cocharaux, 1904; e di A. Clergeac, *Cartulaire de l'abbaye de Gimont*, Ibid., 1905.

54. Arnaut Daniel 2015, p. 337.

55. Analizzabile come *d'eta*, dove *eta* = *esta* (scrizione sud-orientale).

56. J.-C. Dinguirard, *L'article eth / era du gascon pyrénéen: archaïsme ou innovation?*, in «Lengas [revue de sociolinguistique, Presses universitaires de la Méditerranée]» (1982), pp. 37-61, a p. 43.

Resta di discutere il senso della frase. Al ricordo della camera per lui inaccessibile l'io lirico, secondo il testo critico, trema di paura, perché teme che la donna 'ne abbia abbastanza dell'anima'. L'impossibilità del contatto fisico è in certo senso compensata da un eccesso di concentrazione psicologica, che la donna arriva a percepire, diciamo, per una sorta di telepatia. L'esegesi non sembra assurda, tenendo conto di II 38 «mon pensamen lai vo's l'assail» 'il mio pensiero l'assale là dov'ella si trova',⁵⁷ cioè 'dovunque ella si trova', variante fortemente aggressiva del topos 'dovunque mi trovi, il mio cuore resta attaccato a lei', espresso da Arnaut anche ai vv. 29-30 della sestina. Continua ad apparire più banale la variante di IKRVg, secondo cui l'io lirico teme di non essere *prop de s'arma*, ossia 'vicino alla sua anima' – come se l'interdizione del contatto fisico rendesse impraticabile anche il contatto spirituale.⁵⁸

A questo punto vale la pena di ridiscutere la variante del ms. a, giudicata a suo tempo alla stregua di una glossa: *no·il sia dan d'es'arma*.⁵⁹ L'espressione corrisponde a uno stereotipo non banale, presente fra l'altro in un imitatore di Arnaut come Guiraut de Calanson,⁶⁰ e poi nel linguaggio religioso: si veda *Dona sancta*, poema edito dal Suchier col titolo *Des Sinders Reue*,⁶¹ vv. 72-73 «ni sia dans a l'arma a la cocha major / can penra comiat del segle trichador», e soprattutto la *Trad. du Psaume 108* 1,74-77 «Aquesta obra es per aquels / que an Diau mi van mal lausan / e que parlo encontra me, / per so que a m'arma tengo dan». ⁶² Il soggetto se la prende con un tipo particolare di maldicenti, che lo calunniano davanti a Dio allo scopo di favorirne la dannazione dell'anima. Nel luogo di Arnaut la situazione è in qualche misura analoga: fratelli e zii minacciano

57. Così correggo la mia propria ed. sulla base di LPS: la giustificazione sarà pubblicata nel sito elettronico maurizioperugi.ch.

58. R legge *de m'arma*, cioè 'vicino con la mia anima'.

59. Nel corpus di Arnaut, *sia* vale per due sillabe, come attestano VII 35, XII 7, XV 22; le altre occorrenze (XIII 6, XIV 25, XV 21, 40, 43) sono diesinalefiche.

60. Cfr. 5,27-30 «donx, dous'amia, / no·m sia dans / s'ieu ai dit / outracuidamen»; II,23-25 «E pus qu'es de valor tan gran, / no·m sia dan / si del grieu mal li quier merce».

61. H. Suchier, *Denkmäler provenzalischer Literatur und Sprache*, Halle, Niemeyer, 1883, pp. 215-40.

62. C. Chabaneau, *Traduction des psaumes de la Pénitence en vers provençaux*, in «Revue des langues romanes», 5 (1881), pp. 209-41.

di divulgare quest'amore, per quanto forzatamente spirituale, macchiando la reputazione della donna. Ma tutto sommato, in attesa di maggiori dati a disposizione, converrà attenersi alla lezione a suo tempo prescelta.

Le difficoltà esegetiche della sestina si accumulano soprattutto nel congedo,⁶³ data la necessità di comprimere tutte e sei le parole-rima nello spazio di tre versi. Ne riproduco il testo critico:

Arnaut tramet son chantar d'ongla e d'oncle,
ab grat de lei que de sa verga l'arma,
son desirat c'a pres de chambra intra

ossia, probabilmente: 'Arnaut, col benessere di colei che lo arma della sua verga, invia il suo canto di "unghia" e di "zio" al proprio desiderio che tiene sulla soglia della camera e gli manda a dire: Entra'. Una traduzione più interpretativa, cioè più trasparente, non potrebbe prescindere da uno smontaggio sintattico: 'Lo sguardo della donna che io, Arnaut, amo, è simile a una verga che fustiga la mia voglia. Il violento desiderio che nutro per lei è giunto fin sulla soglia della sua camera: per il momento non osa andare più oltre. Ho dunque composto un canto di "unghia" e di "zio" e ho ottenuto da lei il permesso di inviarlo al mio desiderio, con annesso l'invito a varcare la soglia e ad entrare'.⁶⁴

La *verga* della donna amata sono, con ogni probabilità, i suoi occhi, capaci di lanciare quadrella in Peire Vidal 40,35 «als mils cairels, qu'ap sos belhs huelhs mi lansa» e 13,69-70 «qu'us esgartz mi feric, / don anc pois no'm garic»; Lafranc Cigala 25,16-17 «c'ab l'un dels oils primeiran fier / et ab l'autre <oil> vai feren»; una canzone dottrinale anonima: «l'ueil est le fer qui si me point et art»; ma capaci anche, gli stessi occhi, di fustigare come se fossero una verga secondo Blondel de Nesle III 43 «d'un douz reguart fist verge a moi ferir». Del resto già Raimbaut d'Aurenga aveva detto (v. 30): «vostre bel uelh mi son giscle». Ma chi o che cosa questa

63. A causa di una congettura totalmente gratuita, il congedo è stato oggetto di un clamoroso equivoco interpretativo, per il quale rinvio a "*Cledisat*": *Un esempio d'inquinamento testuale*, 2021, in maurizioperugi.ch/ii.7.

64. Nella traduzione è necessario sdoppiare *tramet* nel suo duplice significato di 'inviare' e 'mandare a dire'. Una funzione simile ha l'imperativo *ren* in Arnaut Daniel VII 67, anch'esso nel verso iniziale del congedo.

donna arma della sua verga? L'unica glossa fornita dalla tradizione⁶⁵ è *de sa veria es l'arma* (ms. S) 'è l'anima della sua verga', che appare come un'ingegnosa oscenità. Conviene dunque restare a 'che lo anima (o, in senso osceno, lo arma) con il proprio sguardo'; oppure, con Canello e altri seguaci, interpretare *de sa verg'a l'arma* 'detiene l'anima della sua verga'.⁶⁶ Del resto, la possibilità di un'interpretazione duplice è frequente in Arnaut, che ricorre volentieri alla compresenza di due registri, uno poetico e l'altro proprio del giullare quando impiega parole a doppio senso associabili a gesti volgari; così la verga attribuita alla dama può alludere tanto ai suoi occhi quanto all'eccitazione erotica che questi producono.

L'alternanza *desirat/-ar* conservata nei mss. garantisce che si tratta di un sostantivo: la terminazione *-ar* equivalente a *-(i)er* è un tipico fattore dinamico in Arnaut (e in altri trovatori), ed è spesso sostituita da *-at* (*pensar = pensat*).⁶⁷ Nella sequenza *c'a pres de chambra*, il segmento *capres* può significare sia 'che egli ha, o tiene, vicino alla camera' sia 'che egli ha preso, cioè soddisfatto, dentro la camera' (*de chambra intra* con anastrofe comparabile a *ses dins [...] defors* 'fuori dei denti').⁶⁸

Il congedo nel suo insieme allude al luogo del *Lancelot* nel quale Chrétien de Troyes colloca l'opposizione, di chiara impronta occitanica, fra *cuer et corps* al centro dell'episodio che sviluppa il motivo della separazione del cuore: Ginevra proibisce inopinatamente a Lancelot l'accesso alla propria camera. In seguito a questo diniego, il corpo dell'amante è obbligato a restare fuori, mentre il cuore, dotato di risorse ben più efficaci, è perfettamente in grado di entrare («Li cors s'an vet, li cuers sejourne»):

Le roi et la cour (la société) inhibent la réalisation du désir des amants. A cause d'eux le désir est condamné à la non-satisfaction, ce qu'exprime le motif lyrique du cœur séparable. Le cœur qui se sépare du corps pour rejoindre l'objet

65. Considerando che *de s'amia l'arma* (ms. c) è probabilmente un refuso.

66. Non sembra lecito riferire il pronome al 'desiderio' del verso successivo, data l'assenza di qualsiasi grafia palatalizzata del tipo **verga·lh* o **li arma*.

67. Cfr. Arnaut Daniel IX 44. Ricordo che la tradizione glossografica (prendendo spunto, fra l'altro, dal sirventese 80,29) favoleggia di un *Desirat* come soprannome di Bertran de Born.

68. La vulgata cambia *capres de* in *c'ab pretz dinz*, che infine diventa *cui pretz en*.

aimé est l'expression du désir essayant de tromper la distance qui sépare les amants (ici la distance est imposée par la présence du roi et de la cour).⁶⁹

L'ossessione della vicinanza e del contatto si concentra nel desiderio da cui l'io lirico è consumato nel momento che si trova vicino alla camera; in precedenza, la drastica riduzione della distanza è più volte figurata nella contiguità del dito con l'unghia, ma ancora una volta la possibilità di movimento è riservata esclusivamente al *cor* (anzi, al *cort*), che solo è capace di inunghiarsi. La recente riflessione che Chrétien de Troyes aveva dedicato all'opposizione fra corpo e cuore, nella sestina si sposta sulla dittologia formata da *cors* e *arma* (v. 28), acquistando un sentore inevitabilmente religioso, confermato peraltro dalla sequela di litanie mariane «qu'il m'es de ioi tors e palais e cambra» (v. 33).

Gli altri componimenti di Arnaut marcati – come la sestina – dall'uso di aquitanismi, sono (oltre al sirventese) *Lancant son passat li giure, Amors e iois, Si'm fos amors*,⁷⁰ e soprattutto *L'aur'amara*.⁷¹ Non è dunque agevole localizzare cronologicamente la sestina. Indizio di una relativa antichità della composizione può essere la particolare testura metrica, confermabile sulla base dei versi seguenti:⁷²

Cesura lirica

con accento di 7^a: 10 non ai membre no'm fremisca, neis l'ongla
22 volgr'eu esser, si'l plagues, de sa chambra (M)⁷³

69. C. Álvares, *Le conflit père-fils dans Le Chevalier de la Charette*, in «Senefiance» [= *Les relations de parenté dans le monde médiéval*], 26 (1989), pp. 117-30, § 7; cfr. *ibid.*: «Pour que le désir se réalise vraiment (car l'union par le cœur séparable n'est qu'une union illusoire où le corps ne prend pas part) il faut que le corps suive le cœur: *et li cors, por coi se celot? / n'estoit la joie antierne?* Pourtant l'union des corps n'est pas possible car le roi et la cour sont là pour interdire un amour marginal, un amour sans dimension sociale».

70. Al v. 26 di *Si'm fos amors* i mss. ABDHL sostituiscono *ferms volers* alla lezione originaria *deziers* > *deziriers*, confermando la precoce trasformazione del sintagma in cifra emblematica della sestina; e con *del ferm voler* inizia il v. 44 della stessa canzone, in una strofe che reca evidenti tracce di rifacimento in ambiente alverniate.

71. Nell'ordinamento del ms. a, la canzone dell'*aura* e la sestina occupano simbolicamente le sedi iniziali.

72. Fra parentesi i testimoni che assicurano la presenza.

73. È incerto se al v. 16 «car es seus sers lai on il es non intra» l'accento debba cadere su *il*, come sembra suggerire *es il* Vg.

con accento di 6^a: 11 plus que l'emfans non fai denan la verga (M)
 24 melz son vol qu<e> om fortz de frevol verga (diff.
 in assenza)

Accenti di 4^a e 7^a: 17 de leis serai si con es carns et on gla (IKN²)⁷⁴
 21 c'aitan vezis con lo detz es de l'ongla (Ha)

Come si vede, cinque esempi su sei ospitano altrettanti fattori dinamici, la cui presenza è per lo più assicurata da testimoni periferici o isolati. I restanti fattori dinamici non legati alla prosodia del verso sono 8 *ne<ü>ls* (IKN² e l'equivalente sillabico *neguns* nel ms. c); 20 *mais ni tant* (Sg); 27 *qu'inz el cor* (M). Si conferma che per la sestina, come per una gran parte dei componimenti danielini, la visione di stemma più operativa – nella misura in cui è possibile parlare di stemma – è meno genealogica che linguistica, nel senso che l'originale è attingibile soprattutto grazie a sporadici fenomeni di conservazione in aree periferiche. Una delle rare opposizioni che permettono di ipotizzare uno stemma è quella, al v. 29, fra *plan* CEHIKN²SgVgac e *plaza* degli altri mss.⁷⁵ La distribuzione fra testimoni orientali e occidentali conferma grosso modo quella attualmente vigente a livello dialettale.

All'interno di questo quadro è probabile che si debba riconsiderare la soluzione a suo tempo adottata al v. 28, cioè «cuiatz fos anc en cors? no, neis en arma» (mss. ESgVga), perché ritenuta «in principio *difficilior* nel rispetto sintattico e formulare» e dunque preferita a un'alternativa rappresentabile come *Non cuiq (o cre) qu'anc fos*. Inducono a un ripensamento le seguenti varianti, tutte con accenti di 4^a e 7^a:

Non cuich q'anc fos mais en cors ni en arma	B
Non cug fos mai ni en cor ni en arma	C
Non crei que fos inz en cor ni en arma	M

Verrebbe spontaneo attribuire, una volta di più, la precellenza a M se *inz el cor* non fosse lezione *singularis* dello stesso M al verso immediata-

74. Non si può escludere che il secondo accento cada piuttosto su *carns*.

75. Tranne UV nei quali il lemma manca del tutto. Per *plan* 'piazza' cfr. Elias Cairel 1,31-32 «e jes per so no'm part / de lieis servir en plan ni en desert», dov'è manifesta l'imitazione della sestina di Arnaut.

mente precedente. Così stando le cose, dovremmo allora dare fiducia a C, rappresentante precipuo della costellazione linguadociana da cui M proviene.⁷⁶

3. Com'è noto, della sestina di Arnaut esistono due *contrafacta*, l'uno di Guilhem de Saint Gregori (se è lui⁷⁷) e l'altro di Bertolome Zorzi. Il sirventese attribuito al Saint Gregori (*Ben grans avolesa intra* [BdT 233,2]) presenta alcuni versi marcati. I vv. 3-4 «e si a'n pres aiz'el cor iosta l'arma / e Malvestatz bat l'ades de sa veria» hanno accenti di 4^a e 7^a. Hanno cesura lirica a ridosso di una dialefe il v. 5 «Mal resembra al bon prebost son oncle»,⁷⁸ il v. 14 «mas la terra on bos pretz pert sa chambra» e il v. 28 «mais en valgra totz temps mos cors e m'arma».

Alcuni indizi possono suggerire il tipo di testo utilizzato dall'autore. Il v. 30 «et es ab lui aissi cum charns e onglà» si accorda con sest. 17⁷⁹ secondo la lezione di DEGMQUVc (*de lieis serai aissi ecc.*). Si aggiunga che una delle parole-chiave del sirventese è *bon pretz*,⁸⁰ manifestamente cavato da sest. 39 secondo le lezioni di ABGQ (*cui pretz*), HIKN² (*c'ab pretz*) e probabilmente Uc (*cui iois*). Infine nella sesta strofe, al v. 25, *arma* è usato come verbo («S'ab ferm voler de tot bon pretz non s'arma») allo stesso modo che in sest. 3 secondo la lezione di CMRSSga + DEU (*sitot de mal dir s'arma*). Riunendo i testimoni che nei tre luoghi compaiono almeno due volte, si ottiene l'espressione DEM + GQUc. Si tratta di un modello centrato essenzialmente sul nucleo GQU(V)c, titolare in Arnaut di lezioni come 14 *E·m consentis*, 28 *Non cre que fos en cors*; estendendo il nucleo mediante il concorso di DE, si aggiungono 4 *car* (anche AB), 8 *al meu dan(z)*, 11 *plus que non fai* (anche MS), 34 *e non am tant fraire paren* (anche ABM). È una costellazione che ho più volte indicato con la sigla

76. *anc...mais* B è una probabile doppia redazione.

77. Si vedano le rubriche di D^a (*Willems de saint Grigori*) e a¹ (*en bertran del born*), mentre in H il testo è adespoto. Per il testo dei due *contrafacta* mi servo del contributo di A. Bampa, *Guilhem de Saint Gregori, Ben grans avolesa intra* (BdT 233.2), *Bartolomeo Zorzi, En tal dezir mos cors intra* (BdT 74.4), in «Lecturae tropatorum», 7 (2014).

78. Il ms. a¹ (*e sembra mal lo bon prebost sim oncle*) cerca di escamotare la dialefe, confermando la presenza della cesura come fattore dinamico. Altra dialefe al v. 18.

79. Così indico, anche nei paragrafi seguenti, la sestina di Arnaut.

80. Ripetuto ai vv. 6, 9, 29, 35.

γ, di tipo decisamente orientale, ma spesso (grazie soprattutto a UVC) particolarmente conservativa.

Sul piano linguistico è notevole l'isolessia *degitat* (v. 16),⁸¹ da riscontrare con *Dona sancta* 383 «degitar a martiri»; «degitar lo demoni», v. 339 del secondo di sei poemi vodesi;⁸² *Les Joies du Gai Savoir* 11,33 «Vos etz la flors degitant trastot mal».⁸³ Prescindendo dalla terza e tardiva attestazione, le altre due rinviano all'area (franco)provenzale.⁸⁴

In particolare per quanto riguarda *Dona sancta*, si rilevino i vv. 477-8 «aprop .xxxii. an, cant ac facha l'endura, / fameget el desert»⁸⁵ oltre a varie isolessie riconducibili allo strato originario del *Girart de Roussillon*, come *dios* 'âgé' (v. 305), *luguana* (v. 180), e anche la riduzione dittongale *nug* (v. 194).⁸⁶ Si aggiungono alcuni provenzalesimi riscontrabili in Peire Vidal, come *e-m gieta por* (v. 90),⁸⁷ *daus* (v. 247).⁸⁸ Problematico il fonetismo di *trenga* (v. 339), *trenguar* (v. 465), nella misura in cui Pfister, *Lex. Unt.* cit., p. 404 lo attribuisce unicamente ai «westlichen Mundarten»; ma sembra smentirlo la testimonianza della *Vie provençale de Sainte Marguerite*,⁸⁹ v. 281 «mas li sirvent fort la trengcavon».

Ma forse l'isolessia più intrigante in *Dona sancta* è la clausola *ab la cara serana* (v. 184), alla quale Levy riserva un lemma apposito s.v. *seran* 'heiter'. Il Dizionario francese-savoiano registra⁹⁰ «SEREIN adj. *seran, seran-na, -e* (FEN),⁹¹ *sèrin*,

81. Da non confondere con l'esito semidotto *desgitar* (*Guerre de Nav.* 1926, 2192). Per il poema *Dona sancta* cfr. sopra, la nota 61.

82. H.J. Chaytor, *Six Vaudois Poems*, Cambridge University Press, 1930.

83. *Les joies du gai savoir: recueil de poésies couronnées par le Consistoire de la gaie science (1324-1484)*, Testo critico e introduzione di A. Jeanroy, Toulouse, Privat, 1914.

84. Così indico l'anfizona occitanica di sud-est in contatto con l'area francoprovenzale.

85. Cfr. *li famejant* (regime plurale), in A. De Stefano, *La Nobla Leçon des Vaudois du Piémont*, Paris, Champion, 1909, v. 161.

86. Vedi Pfister, *Lex. Unt.* cit., pp. 305, 180, 436.

87. Cfr. anche Pfister, *Lex. Unt.* cit., p. 406 s.v. (*traire, venir, girar*) en por 'à l'écart'.

88. Anche *afonzat* (v. 13; cfr. *Fierabras* 1346, 2074) e *trips* (v. 267) rinviano al sud-est. Non ha, invece, valore distintivo la forma *iei* 'ho' che nel testo conta undici occorrenze (vv. 134, 223-4, 230, 288, 298, 497, 499, 527, 603, 615; Appel, *Provenzalische Chrestomathie* cit., p. XXIII, ne registra una sola); cfr. anche *siei* 'so' (v. 150) rispetto a *sei* (v. 156).

89. V. Chichmarev, *Sulla vita provençale di s. Margherita*, in «Revue des langues romanes», 46 (1903), pp. 545-90.

90. R. Viret, *Dikchonéro fransé-savoyâ. Comportant plusieurs variantes de la langue savoyarde. Troisième édition revue et augmentée*, 2013, p. 1974.

91. Il rinvio è a F. Fenouillet, *Monographie du patois savoyard*, Annecy, Librairie Roche, 1903.

sèrin-na, -e (Albanais), R. lat. *serenus*; => Calme, Calmer, Paisible, Rosée». ⁹² Nei testi della Borgogna occ. editi da Philipon ⁹³ «*ain* alterne avec *ein* (*pain, mein*); Philipon constate qu'après 1250, *ein* se réduit à *en*». ⁹⁴ Naturalmente non è da escludere, come in afr., un incrocio con l'avv. SERO. ⁹⁵

A differenza del sirventese, il *contrafactum* dello Zorzi presenta un solo esempio di cesura lirica (v. 38) e, come già visto dal Crescini, contiene vari italianismi: *intra* (vv. 8, 16, 36) e *pauza* (v. 10) sono congiuntivi di tipo settentrionale; *ficha* (v. 21) è un p.p. forte; si aggiungano *gaudet* (v. 17) 'godette', ⁹⁶ e probabilmente *esfortz* (v. 12) 'sforzo' (cioè 'esercito'). Più ambigua la preposizione *da* al v. 2 «ni s'en depart plus que la chars da l'ongla» (se ne veda il lemma nella COM2). La clausola *cozin ni oncle* (v. 26) rinvia a sest. 34 secondo la lezione di CESSga (+ M); anche se «il verso denuncia il tributo di Zorzi alla sestina del Saint Gregori», ⁹⁷ la costellazione riceve conferma dal riscontro fra il v. 34 «pois qu'eu l'am mais qu'Aimiers non fetz son oncle» e sest. 34 «e am la mais no faz cozi ni oncle» secondo – ancora una volta – la lezione di CESSga. La clausola *dan de l'arma* (v. 20) rinvia a sest. 12 secondo la lezione del solo ms. a.

Al v. 24 «mas dolz, on nais Mortz com de rasitz verja», ⁹⁸ invece di *rasitz* la tradizione compatta legge *irasie(t)z*, probabilmente da segmentare *iras ie(t)z*: 'da cui nasce Morte come da un uomo attristato escono colpi di verga'; *iras* < IRATUS è scrizione frequente in *Aigar et Maurin*, cfr. vv.

92. Cfr. *ibid.*, p. 1889, s.v. *seran* (FEN) 'serein, vapeur qui se dépose pendant l'été après le coucher du soleil'.

93. É. Philipon, *Morphologie du dialecte lyonnais aux XIII^e et XIV^e siècles*, in «Romania», 30 (1901), pp. 213-94.

94. G. Taverdet, *Les scriptae françaises VII. Bourgogne, Bourbonnais, Champagne, Lorraine*, in *Lexikon der Romanistischen Linguistik*, Tübingen, Niemeyer, 1995, vol. 11/2, pp. 375-89, a p. 379. Per l'apertura fino ad *a* nel comtois cfr. *ibid.*, p. 383.

95. Cfr. D. Mataigne, *Le lexique de la Vie de saint Amand (VIII^e siècle). Contribution à l'étude du latin protoroman*, Thèse, Universitéit Gent, Faculteit Letteren & Wijsbegeerte Romaanse Talen, Academiejaar 2006-2007, vol. 1, p. 103.

96. Il *gauset* registrato dalla COM2 nella *Belle au bois dormant* (S. Thiolier - M.-F. Notz-Grob, *Nouvelles courtoises occitanes et françaises*, Paris, Livre de Poche, 1997), vv. 399-400 «per so car anc gauset de me / reprendre ses lo meu voler» è evidentemente il perf. di *gausar* = *ausar*.

97. Bampa, *Guilhem de Saint Gregori* cit., p. 43.

98. Ma IK leggo sempre *versa*, evidentemente da conservare.

601 «Aut o lo reis, anc non fo tant iras» e 1039 «que iras er lo reis».99 In questo caso *ie(t)z* non significa 'tu sei', ma corrisponde a *ieys* < EXIT ben documentato nella COM2.100

4. Considerata come tratto predominante della sestina, la tensione ossessiva si precisa nella sestina dantesca per la *green Lady*.101 Nel processo di canonizzazione cui la sottopongono Dante e soprattutto Petrarca, la sestina perde il *compas* iniziale di strofe.102 Si instaura l'obbligo che in rima debbano figurare soltanto nomi o aggettivi, escludendosi dunque le forme verbali. Gli studi del Comboni sulla diffusione della sestina italiana registrano una percentuale di infrazioni alla norma complessivamente inferiore al 7%, e per giunta esibita per i due terzi in testi quattrocenteschi, mentre nel corso del Cinquecento, con l'affermarsi del petrarchismo lirico, si rileva un «progressivo ritorno ad una generale osservanza della misura bisillabica delle parole-rima».103

Perché la sestina ha riscosso un successo così eclatante presso gli autori italiani? Da un punto di vista linguistico l'organismo della sestina, per una specie di eterogenesi dei fini, è interpretabile come un modello lessicale anticipatore del *dolce stile*. Nel precedente di Raimbaut d'Aurenga si constata una tendenza, sia pur discreta, verso il bisillabismo, mentre i *clusters* consonantici sono – secondo la terminologia dantesca – irsuti, cioè complicati (*-rs-*, *-rtr-*, *-nc-*, *-scl-*): per arrivare alla sestina di Arnaut sarà necessario ridurli e, contemporaneamente, neutralizzare le due mozioni che generano la doppia alternanza. Nella sestina di Arnaut, dove il bisillabi-

99. E ancora vv. 376 «e fu aliegres com ere fu iras»; 485 e 999 «iras e pesans»; 1139 «ai pavor que Dex t'en sie iras».

100. Cfr. in particolare Aimeric de Peguilhan 52,28 «don nays ez ieys cortezi'e valors»; Peire Trabustal 1,38 «car rimour n'ieys, bregua ez atazina»; Peire Lunel 2,9-10 «Si com del ram, can n'ieysh la flor holens, / e de la flor yesh fruytz mot saboros».

101. Più in generale, la sestina mediterranea è inscindibile da una dimensione erotica spesso estrema, simile all'«eros pericoloso» definito da Contini a proposito della sestina dantesca (ciò non impedisce che già in Petrarca, poi soprattutto in Inghilterra, si sviluppi un tipo di sestina morale).

102. In Arnaut, ciascuna strofe inizia con un *heptasyllabe* femminile. Il termine *compas* risale alle *Leys d'amors*.

103. A. Comboni, *La fortuna delle sestine*, in «Quaderni Petrarcheschi», 11 (2001), pp. 74-88, a p. 75.

smo è (quasi) perfetto, i gruppi consonantici interni sono *-tr-*, *-rj-*, *-gl-/cl-*, *-rm-/m(b)r-*: costante è la presenza di una liquida o sonante. Tenendo infine come punto di riferimento le prescrizioni del *De vulgari eloquentia*,¹⁰⁴ risulta che l'unità lessicale italiana per eccellenza poetica è composta di tre (o due¹⁰⁵) sillabe, è parossitona, è priva di *clusters* consonantici complicati o sgradevoli («sine duarum liquidarum geminatione vel positione immediate post mutam»). Dante conclude che i vocaboli poetici debbono essere «dolata quasi», impiegando la parola-chiave che, attraverso la mediazione di una paradigmatica canzone di Arnaut,¹⁰⁶ risale all'artigrafo Robertus Partes.¹⁰⁷

Delle sei parole-rima selezionate per la sestina dantesca (*ombra : colli : erba : verde : pietra : donna*), e bipartite in due terne assonanti sulle vocali centrali, *donna* è l'unica esemplificata nel *De vulgari*; le altre risultano da una sorta di compromesso fra vocaboli *pexa* e *ysuta*¹⁰⁸ in maniera che i *clusters* o contengono ciascuno una vibrante, o corrispondono a una lunga nasale (*donna*) o liquida (*colli*). L'"armonizzazione" permette di conservare echi significativi del modello danielino: *ombra* consuona con *chambra*; *erba* e *verde* assuonano con *verja*; e quella fra *petra* ed *entra* è un'assonanza perfetta, ovvero una quasi-rima. Nella sestina doppia,¹⁰⁹ che della semplice conserva solo *donna* e *pietra*, l'armonia diventa ancor più irsuta a causa del consonantismo veicolato da *freddo* e *tempo* (quanto a *luce*, la novità del vocalismo estremo si coniuga alla possibilità di fungere da forma verbale).

104. In particolare II, VII 5-6.

105. A questo proposito, Pascoli cita a modello il verso dantesco «come per acqua cupa cosa grave».

106. 29,10 «Ab gai so coinde e leri / fas motz e chapui e doli»: appartiene al miniciclo dell'aura e nel congedo ospita i tre *adynata* dell'aura, del bue e del nuotare contro corrente, successivamente integrati dal Petrarca.

107. «D'origine anglaise, moine au monastère de Reading, Robert Partes est également lié à l'École de Chartres, ainsi qu'en témoigne son lien épistolaire avec Pierre de Celle: celui-ci succéda en 1181 à Jean de Salisbury en tant qu'évêque de Chartres; il y mourut peu d'années après» (Arnaut Daniel 2015, p. 151).

108. «Quomodo autem pexis yrsuta huiusmodi sint armonizanda» (II, VII 7). Dante teorizza la necessità di armonizzare vocaboli «pexa» (essenzialmente trisillabi piani) e «yrsuta» (sincategoremi o polisillabi che, alternando con i trisillabi, «pulcrum faciunt armoniam compaginis»).

109. O meglio «sestina rinterzata», oppure «canzone ciclica» o «a rime cicliche» (F. Bausi - M. Martelli, *La metrica italiana: Teoria e storia*, Firenze, Le Lettere, 1993, p. 86).

Autore di dodici sestine di cui una doppia, Petrarca promuove la sestina a variante a pieno titolo della canzone, integrandola alla forma-canzoniere, dov'essa appartiene al ristretto numero delle forme metriche marcate, insieme alla canzone in *coblas unissonans* (RVF 29), la canzone a citazioni (RVF 70), l'*escondit* (RVF 206), la preghiera finale alla Vergine. Per gli adepti del petrarchismo ortodosso, tale statuto impone il dovere dell'imitazione, ciò che spiega in parte la rinascita della sestina nel sec. XVI. La sestina, insomma, non ha mai lasciato la Romania peninsulare, nella quale il petrarchismo si coniuga al fascino della rima femminile.

La fioritura di commenti all'opera del Petrarca, e di manuali d'arte poetica, incita all'imposizione di regole sempre più rigide. Già in Petrarca, del resto, l'impiego di aggettivi in luogo di sostantivi è eccezionale: in RVF 214 si registrano *nove* e *sciolta*; in RVF 332 (sestina doppia) soltanto *lieto*. Si consiglia inoltre di evitare fra le parole-rima qualsiasi relazione di assonanza: tende così a scomparire uno dei tratti distintivi della sestina originale.

Nella penisola iberica la transizione da *medida velha* a *medida nova* è agevolata dall'importazione della metrica italiana non solo nella sestina, ma in tutte le altre forme metriche.¹¹⁰ Le due sestine in *medida velha* (o *verso pequeno*, come lo chiama il Soropita) presenti nel *Cancioneiro* di Garcia de Resende (1516) appartengono a Sá de Miranda e a Bernardim Ribeiro: la seconda contiene un monosillabo (*sol*), manca di congedo, inoltre impiega la figura che in portoghese si chiama *cognato*, trasformando una volta su sei *terra* in *aterra*.¹¹¹

Il modesto trattato di Sánchez de Lima, pubblicato nel 1580,¹¹² inaugura in Spagna l'epoca dei manuali precettivi di poetica (Rengifo, Mondragón, Cascales): tale fioritura si colloca a ridosso della pubblicazione

110. Una delle conseguenze più vistose di questa mutazione è ciò che è stato chiamato «el destierro del verso agudo» (ancora una volta, il problema delle atone finali...).

111. Cfr. RVF 22,37 *sotterra* nel congedo, riecheggiando *sott'erba* (Dante). Il modello remoto è l'*enongla* di Arnaut; quello diretto è RVF 30,14 «sì ch'a la morte in un punto s'ariva» (: *riva*). A partire dall'Equicola, vari trattatisti, fra i quali Castelvetro e Minturno, rimproverano al Petrarca questa infrazione: cfr. Comboni, *La fortuna* cit., p. 77, nota 9.

112. *El Arte poética en romance Castellano*. Compuesta por Miguel Sánchez de Lima Lusitano, natural de Viana de Lima. Impreso en Alcalá de Henares, en casa de Juan Íñiguez de Lequerica. Año 1580.

dell'unica sestina di Camões,¹¹³ caratterizzata sul piano formale da una sua dirompente carica innovativa. Non meraviglia che proprio la sestina camoniana Sánchez de Lima scelga (sia pure tacendone l'autore) come esempio di una forma *tão errada*. Del testo di Camões lo stesso Lima propone una rielaborazione in termini più ortodossi, della quale Domingos Fernandes¹¹⁴ pubblica una retroversione in portoghese. Copiandone il congedo, Faria y Sousa¹¹⁵ annota: «Resultava d'esto quedar la Sextina sin assonante (que es una de sus perfecciones)¹¹⁶ y en esta que pongo aquí [sc. il testo originale di Camões] ay los assonantes de *passo*, y *fallo*. No sé si por atender a esto lo mudó el P.». Ma a nessuno sfugge che il “peccato” principale della sestina camoniana consiste nell'inusitata profusione di forme verbali in rima,¹¹⁷ tutte rigorosamente espunte da Sánchez de Lima (*Arte poética* cit., ff. 54v-56v) a beneficio di uno schema composto di soli sostantivi bisillabi.¹¹⁸

Nella stessa epoca Pontus de Tyard, figura di secondo piano all'interno della Pléiade, inventa la sestina alla francese, la cui principale caratteristica è l'introduzione della rima.¹¹⁹ Con questa innovazione la strofe della sestina finisce per perdere la propria unità originaria, decomponendosi in due o tre distici; scompare anche, nelle parole-rima, il principio del bisil-

113. *Rimas* de Luís de Camões. Segunda parte. Agora novamente impressas com duas Comédias do Autor. Em Lisboa. Na Officina de Pedro Craesbeeck. 1616.

114. *Rimas* cit., ff. 22v-23v: «Esta está impressa tão errada que não parece do Author, & foy emendada por elle nesta forma», attribuendo erroneamente a Camões (come del resto fa anche Álvares da Cunha) la retroversione fatta a partire dal testo di Lima.

115. *Rimas Várias* de Luís de Camões [...] commentadas por Manuel de Faria, y Sousa [...]. El Tom. III. contiene la Canciones, las Odas, y las Sextinas. Año 1689.

116. Lo stesso Faria compose una sestina in due versioni: le parole-rima cambiano da *cuenta, parte, cierra, vista, passo, viva a cuenta, parte, suma, vista, passo, llama*, in modo da eliminare le assonanze *cuenta : cierra* e *vista : viva*.

117. Lo schema è *vida : vivo : olhos : falo : passo : pena*. Tre delle parole-rima sono suscettibili di assumere funzione verbale: in effetto, *vivo* è cinque volte verbo e due aggettivo; *falo* è, naturalmente, sempre verbo; *passo* è quattro volte verbo e tre sostantivo. Nella versione tramessa dal ms. C, lo stesso Camões espunge i tre bisillabi verbali in rima, sostituendoli con due sostantivi e un aggettivo (*vida : bella : olhos : morte : corpo : alma*).

118. Nonostante ciò, le nuove parole-rima usate nella retroversione presentano una coppia di assonanze, *vida : dias* e *gusto : curso*.

119. I due libri di *Erreurs amoureuses*, contenenti una sestina ciascuno, escono rispettivamente nel 1549 e 1551, anno nel quale Pontus de Tyard tradusse i *Dialoghi d'Amore* di Leone Ebreo.

labismo, sostituito dalla polarità fra monosillabi e polisillabi. In realtà il vero interesse delle sestine del Tyard è il contenuto neoplatonico, come appare da quella che inizia con «Le plus ardent de tous les éléments». Ne propongo un breve riassunto: l'occhio dell'amata emette dei *doux traits* per effetto dei quali l'anima dell'io lirico è infiammata e bollente, allo stesso modo che il Sole ardente infiamma tutti gli elementi (I-II). Si conferma che questo incendio è provocato dallo sguardo della donna (II), al tempo stesso capace d'infiammare e di far piangere l'io lirico, che perciò subisce una trasformazione chimica, «[se] muant en deux purs éléments» (III). Nonostante ciò, questo Sole (cioè gli occhi) è anche capace di asciugare le lacrime, e il suo «doux trait» è capace di consolare (IV). L'ultima coppia di strofe fissa, secondo la tecnica della *recoleccion*, la serie delle opposizioni: «doux regard» vs. «fier trait»; «joyeuse ou dolente» (l'anima); «tempérez ou non» (gli elementi); lo sguardo «rende froide ou enflame» la donna, che è «nuict obscure ou clair Soleil».

L'affioramento sporadico di motivi già incontrati nella sestina di Arnaut Daniel permette di misurare la distanza che intercorre fra il platonismo medievale e il neoplatonismo imperversante nell'Europa del Rinascimento.

SIGLE

- COM2 P.T. Ricketts, *Concordance de l'occitan médiéval*, Tranche 2
 DECLC J. Coromines, *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*
 DOM *Dictionnaire de l'occitan médiéval*
 FEW W. von Wartburg, *Französische etymologische Wörterbuch*
 LR M. Raynouard, *Lexique roman ou Dictionnaire de la langue des troubadours*
 PDP E. Levy, *Petit dictionnaire provençal-français*
 TDF F. Mistral, *Lou Tresor dóu Felibrige*

EDIZIONI DEI TROVATORI CITATI

- Aimeric de Peguilhan = W.P. Shepard - F.M. Chambers, *The Poems of Aimeric de Peguilhan*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1950.
 Arnaut Daniel = Arnaut Daniel, *Canzoni*, Nuova edizione a cura di M. Perugi, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2015.

- Bernart de Ventadorn = Bernart de Ventadorn, *Seine Lieder*, Hgg. von Carl Appel, Halle, Niemeyer, 1915.
- Daude de Pradas = A.H. Schutz, *Poésies de Daude de Pradas*, Toulouse, Privat, 1933.
- Elias Cairel = G. Lachin, *Il trovatore Elias Cairel*, Modena, Mucchi, 2004.
- Giraut de Borneil = R.V. Sharman, *The «cansos» and «sirventes» of the troubadour Giraut de Borneil: a critical edition*, Cambridge University Press, 1989.
- Guilhem A. Novella = M. Calzolari, *Il trovatore Guillem Augier Novella*, Modena, Mucchi, 1986.
- Guiraut de Calanson = W. Ernst, *Die Lieder des provenzalischen Trobadors Guiraut de Calanson*, in «Romanische Forschungen», 44 (1930), pp. 255-406.
- Lafranc Cigala = F. Branciforti, *Il Canzoniere di Lanfranco Cigala*, Firenze, Olschki, 1954.
- Marcabru = J.-M.-L. Dejeanne, *Poésies complètes du troubadour Marcabru*, Toulouse, Privat, 1909.
- Peire Lunel = P.T. Ricketts, *Contributions à l'étude de l'ancien occitan: textes lyriques et non-lyriques en vers*, Birmingham, AIEO, 2000, pp. 36-48.
- Peire Trabustal = P. Meyer, *Les derniers troubadours de la Provence d'après le chansonnier donné à la Bibliothèque Impériale par M. Ch. Giraud*, Paris, A. Franck, 1871.
- Peire Vidal = d'A.S. Avalle, *Peire Vidal, Poesie*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.

ABSTRACT

THE ORIGINS OF THE EUROPEAN SESTINA: POEM 389.16 BY RAIMBAUT D'AURENGA AND THE THREE OCCITAN SESTINAS (LINGUISTIC AND TEXTUAL NOTES)

This paper proposes an in-depth exegetical and linguistic interpretation of the troubadour Arnaut Daniel's sestina, with important insights into textual criticism. The first sestina is placed at the centre of a path that goes back to Raimbaut d'Aurenga's formal experiments which constitute the premises of Arnaut's invention, and finally descends through the Provençal imitations to the canonisation of the form by Dante and Petrarch. The last part addresses the question of the revival of the sestina and its diffusion, thanks to European Petrarchism, in 16th-century Romance literature.

Maurizio Perugi
 Université de Genève
 mperugi@bluewin.ch

POÉTIQUE DE LA SEXTINE

PAOLO CANETTIERI

LA “SESTINA” DI ARNAUT DANIEL:
PERMUTAZIONE E RIME

I. ANCORA SULLA PERMUTAZIONE

La sestina è la più antica delle forme liriche europee tuttora utilizzate dai poeti di ogni nazionalità e provenienza e proprio questo volume ne dimostra la piena vitalità e attualità: nata alla fine del XII secolo, ha attraversato tutta la letteratura occidentale ed è stata particolarmente frequentata in epoca rinascimentale e barocca, esercitando sempre il suo fascino sugli autori più attenti agli artifici e ai coloratissimi fiori della retorica.¹ La straordinaria diffusione in Europa di questa struttura è

1. Molti sono gli studi che sviluppano un'analisi storica della sestina; tra i più rilevanti ricorderemo almeno A. Jenni, *La sestina lirica*, Bern, Herbert Lang & Cie, 1945; J. Riesz, *Die Sestine. Ihre Stellung in der literarischen Kritik und ihre Geschichte als lyrisches Genus*, München, Wilhelm Fink, 1971; A. Roncaglia, *L'invenzione della sestina*, in «Metrica», 2 (1981), pp. 3-41; G. Frasca, *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Napoli, Liguori, 1992; A. Comboni, *Appunti sulla sestina in Italia nel XV e XVI secolo*, in *Metrique du Moyen Age et de la Renaissance*, Paris, L'Harmattan, 1999, pp. 71-83; C. Pulsoni, *Da Petrarca all'Europa: appunti sulla fortuna della sestina lirica*, in *Atti e Memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti già dei Ricovrati e Patavina*, vol. 123, 2, *Memorie della Classe di Scienze Matematiche, Fisiche e Naturali*, Padova, Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti, 2010-2011, pp. 201-17. Ci si permetta inoltre il rinvio a E. Scoles - C. Pulsoni - P. Canettieri, *Fra teoria e prassi: innovazioni strutturali della sestina nella penisola iberica*, in «Il confronto letterario», 12 (1995), pp. 345-88 e E. Scoles - C. Pulsoni - P. Canettieri, *Un breve viaggio al Parnaso: la sestina “En aspera, cerrada, escura noche” e altre considerazioni sulla poesia di Miguel de Cervantes*, in «Studi romanzi», 2 (2006), pp. 7-60 e alla bibliografia ivi citata.

Contrainte créatrice. La fortune littéraire de la sextine dans le temps et dans l'espace. Textes réunis par L. Barbieri e M. Uhlig avec la collaboration de D. Moos et P. Quarroz, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2023, pp. 31-69
ISBN 978-88-9290-235-0 © FEF - SISMEL - Gruppo Padovano di Stilistica
e-ISBN (PDF) 978-88-9290-237-4 DOI 10.36167/QSMI12PDF

strettamente legata alla storia e alla fortuna della lirica petrarchesca:² come è noto, infatti, con le nove attestazioni del *Canzoniere* di Petrarca la sestina viene canonizzata come forma fissa, divenendo così partecipe del sistema dei generi lirici assunto tra Quattro e Cinquecento dai petrarchisti italiani.³

Nonostante le reiterate affermazioni prudenziali che dall'Ottocento si riproducono fino ai tempi recenti, non c'è alcun dubbio che l'inventore della sestina lirica sia Arnaut Daniel, con la canzone *Lo ferm voler qu'el cor m'intra*.⁴

Questo componimento, considerato un cristallo o uno splendente gioiello dell'arte del *trobar*, ha avuto imitatori, proseguitori, ermeneuti ed esegeti, anche se nessuno, di fatto, ha cercato di afferrarne il senso nel quadro della realtà cortese e ludica che lo ha generato. Certamente non Dante Alighieri, ad esempio, che pur contribuì enormemente alla canonizzazione della sestina come forma fissa, assimilandone la struttura ciclica al «cerchio d'ombra» del suo amore perduto lussurioso per la forma poetica e per le forme di una donna dura come una pietra preziosa e come essa *cara*, ma anche un po' Medusa nell'impietrire il poeta; del resto, poi, né Francesco Petrarca, che ha reso iterabili per i poeti quelle peculiari e specifiche movenze rimiche, per via dell'ammirazione che aveva per Arnaut Daniel da un lato e per Dante dall'altro, né i suoi imitatori di tutta Europa e d'America hanno guardato alle ragioni prime di

2. Sulle modalità di formazione del genere è intervenuto D. Billy, *L'Architecture lyrique médiévale*, Montpellier, AIEO, 1989, pp. 198-202, sviluppando successivamente le argomentazioni in D. Billy, *La sextine à la lumière de sa préhistoire: genèse d'une forme, genèse d'un genre*, in «Medioevo romanzo», 18 (1993), pp. 207-39 e pp. 371-472. Cfr. anche P. Canettieri, *Il gioco delle forme nella lirica dei trovatori*, Roma, Il Bagatto, 1996, pp. 45-77 e 154-85; C. Pulsoni, *Petrarca e la codificazione del genere sestina*, in «Anticomoderno», 2 (1996), pp. 55-65.

3. G. Gorni, *Per una storia del petrarchismo metrico in Italia*, in «Studi petrarcheschi», n. s. 4 (1987), pp. 219-28 [= rist. in Id., *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 183-203].

4. Cfr. F. Diez, *Leben und Werke der Troubadours*, Ed. K. Bartsch, Leipzig, Barth, 1882, p. 287; Roncaglia, *L'invenzione* cit., p. 7; M. Shapiro, "Entrebeskar los motz": *Word-Weaving and Divine Rhetoric in Medieval Romance Lyric*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», 100 (1984), p. 370; N. Arnaud, *La Vie de Jean Queval par un témoin: l'Agence Quenaud*, Paris, Plein Chant, 1987, p. 95; Billy, *La sextine à la lumière de sa préhistoire* cit., p. 207; Canettieri, *Il gioco delle forme* cit., pp. 45-6.

quella che Aurelio Roncaglia ha definito, felicemente, l'«invenzione della sestina».⁵

Gli autori contemporanei, attratti da un'ermeneutica oscillante fra la numerologia e l'iconografia delle strutture, hanno badato agli effetti, alle sovrastrutture ideologicamente orientate o alle potenzialità strutturali piuttosto che al senso originario e vero che quella forma poteva avere. Così la «canso d'ongl'e e d'oncle» ('canzone d'unghia e di zio') di Arnaut Daniel è divenuta simbolo dell'Anticristo (per via del 6), spirale, labirinto, lumaca, elica e nautilus.⁶ Questa «träumerische Darstellung des Traumes»⁷ ha prodotto graficamente gli intrichi più complicati, le matasse meno dipanabili, ha suggestionato i matematici e ha suggerito labirinti aritmetici o cabalistici per i critici chini in adorazione «dinanzi all'altare del Numero pitagorico».⁸

Anche Roncaglia, d'altronde, si era chiesto «se lo schema della sestina non porti in sé (in modi storicamente determinati) una semiosi emblematica, caricata magari d'intenzioni esoteriche»,⁹ proponendo di vedere nella struttura esastica e incrociata una stella di Davide. In seguito (e in larga parte in ragione di quella formulazione teorica), ho potuto rinvenire un livello nascosto, non so quanto esoterico, della "sestina" di Arnaut Daniel nell'alveo di una specifica semantica, propria e intrinseca all'arte del *trobar*, ossia nel culto per il gioco dei dadi, da cui proprio Arnaut Daniel era *coffondutz*. Fra le pochissime informazioni che abbiamo su questo fabbrile genio delle forme poetiche, infatti, c'è quella, data da un suo poco noto collega nel quadro di uno scabrosissimo scambio di sirventesi, che egli avesse, diciamo così, un debole per i dadi e per il tavoliere su cui si gioca (oggi parleremmo di "ludopatia"). In un opuscolo

5. Roncaglia, *L'invenzione* cit., pp. 3-41. Sulla sestina in Petrarca e nei petrarchisti, cfr. Pulsoni, *Da Petrarca all'Europa*, cit.

6. A. Tavera, *Arnaut et la spirale*, in «Subsidia Pataphisica», 1 (1965), pp. 73-8; R. Queneau, *Note complémentaire sur la sextine, suivie d'un Éloge de la spirale par J. Bemoilli*, in «Subsidia Pataphisica», 1 (1965), pp. 79-80; J. Roubaud, *La sextine de Dante et d'Arnaut Daniel*, in «Change», 2 (1969), pp. 9-38.

7. W. Schlegel, *Vorlesungen über Schöne Literatur und Kunst (1801-1804)*, 3 voll., Heilbronn, Henninger, 1884, 3, pp. 185 e 226-8.

8. Roncaglia, *L'invenzione* cit., p. 14.

9. *Ibid.*, p. 11.

del 1993 e poi in un volume del 1996 mostravo come la struttura permutativa delle rime in *Lo ferm voler qu'el cor m'intra* corrisponda a una serie numerica che coincide con quella su cui si descrive la ripartizione dei punti sulle facce del dado.¹⁰

È forse superfluo ricordare la rigorosa struttura formale che impronta *Lo ferm voler*: le sei strofe di sei versi che la compongono, prive al loro interno di rima, sono connesse dal riproporsi della parola finale di ciascun verso della prima strofe in un ordine di riprese predeterminato. Tutte le strofe, a partire dalla seconda, sono costruite sulle precedenti secondo la norma per cui la prima parola in rima ripete l'ultima della precedente, la seconda la prima, la terza la quinta, la quarta la seconda, la quinta la quarta e la sesta la terza. Chiude il componimento un congedo formato da un tristico che riprende tutte e sei le parole, tre in posizione finale di verso e tre all'interno.

Questo è l'ordine di successione delle parole-rima:

	I	II	III	IV	V	VI	T
1.	intra	cambra	arma	oncle	verga	ongla	(ongla)
2.	ongla	intra	cambra	arma	oncle	verga	oncle
3.	arma	oncle	verga	ongla	intra	cambra	(verga)
4.	verga	ongla	intra	cambra	arma	oncle	arma
5.	oncle	verga	ongla	intra	cambra	arma	(cambra)
6.	cambra	arma	oncle	verga	ongla	intra	intra

La permutazione delle parole è schematizzabile in vari modi, ma il sistema rappresentativo senz'altro più semplice ed economico è quello di attribuire a ciascuna *cobla* una propria numerazione, sì che lo schema sia sempre in relazione a quello della strofa precedente. Ciò, infatti, conduce alla formula univoca 6-1-5-2-4-3:

I	II	III	IV	V	VI
1	6 1	6 1	6 1	6 1	6 1
2	1 2	1 2	1 2	1 2	1 2

10. Cfr. P. Canettieri, *La sestina e il dado. Sull'arte ludica del "trobar"*, Roma, Colet, 1993 e Canettieri, *Il gioco delle forme* cit.

3	5 3	5 3	5 3	5 3	5 3
4	2 4	2 4	2 4	2 4	2 4
5	4 5	4 5	4 5	4 5	4 5
6	3 6	3 6	3 6	3 6	3 6

Sei-uno, cinque-due, quattro-tre: in questa triplice accoppiata è la formula più semplice per rappresentare con chiarezza la permutazione della sestina, secondo la seguente definizione sintetica:

in ogni strofa vengono riprese le sei parole-rima della precedente, in modo tale che l'ordine venga determinato per coppie di elementi: la somma delle posizioni di ciascuna coppia deve essere 7, cominciando dall'ultimo elemento e procedendo in ordine decrescente verso i valori intermedi.

Sei-uno, cinque-due, quattro-tre: questa è esattamente la posizione dei numeri nel dado fin da tempi antichissimi. Molti ritrovamenti archeologici mostrano dadi non diversi da quelli usati ancor oggi, fatti in genere d'avorio o di osso, ma anche di bronzo, piombo, cristallo. Sulle sei facce del cubo erano incisi punti (o scritti numeri) i quali dovevano essere collocati in modo che sommando i numeri collocati su facce opposte si ottenesse sette. Dalla parte opposta al sei è sempre l'uno, dalla parte opposta al cinque sta il due, e dalla parte opposta al quattro sta il tre.

Tale disposizione corrisponde a una regola documentata nelle più disparate letterature fin da un indovinello anonimo presente nell'epigramma 8 del libro XIV dell'Antologia Palatina: «Sei, uno, cinque, due, tre, quattro danno le facce del dado».¹¹

Per avvicinarci ai tempi di Arnaut Daniel, possiamo leggere le prescrizioni fornite da Alfonso X nel *Libro de los juegos*, il trattato medievale più importante, completo ed autorevole sull'argomento, nel capitolo che parla proprio di come devono essere fatti i dadi (*En que guisa deven seer fechos los dados*): «E deven seer puestas los puntos en esta guisa: só la ffaç del seys el as; e só el cinco el dos; e só el quatro el tría» («i punti devono essere posti in questo modo: sotto la faccia del sei, l'asso, e sotto il cinque,

11. Ed. F.M. Pontani, *Antologia Palatina*, IV, Torino, Einaudi, 1981, p. 156. L'inversione di tre e quattro è dovuta a ragioni metriche.

il due e sotto il quattro, il tre').¹² Bastano poche insignificanti modifiche, per trasformare la formula di Alfonso X nella descrizione che si fa comunemente della permutazione della sestina.

Tra le descrizioni che hanno utilizzato i numeri anziché le lettere, si legga per esempio quella cinquecentesca di Girolamo Ruscelli:

La testura è, che dopo fatta la prima stanza di sei versi si comincia l'altra, facendosi finire il suo primo verso della stessa parola con la quale è finito l'ultimo della stanza precedente; poi il secondo si fa finir nella voce del primo della detta precedente stanza; e così si va sempre facendo, pigliando per tesser le stanze una voce dell'ultimo del precedente, e poi una del primo, poi ritornando a basso, e salendo in alto, che viene ad essere il sesto e il primo, il quinto e il secondo, il terzo e quarto, e così si vien tessendo tutto sino alla sesta stanza, quando si vuol far Sestina semplice, e quando si vuol far doppia, si seguita il medesimo ordine, cioè di venir sempre prendendo le voci per l'ordine medesimo già detto 6, 1, 5, 2, 4, 3.¹³

Oppure per l'ambito iberico si consideri quella di non molto posteriore di Juan de la Cueva che si serve dei numeri ordinali e mette precisamente in rilievo, attraverso la distribuzione delle congiunzioni, l'andamento per coppie coincidenti, che è l'elemento più evidente ed importante nella permutazione araldiana: «Las consonancias dellas van trabadas / sexta y primera, quinta con segunda, / cuarta y tercera» ('le rime di quelle [le sestine] vanno legate / sesta e prima, quinta con seconda, / quarta e terza').¹⁴

12. Ed. P. Canettieri, *Alfonso X. Il libro dei giochi*, Roma, Cosmopoli, 1996, pp. 76-8.

13. Cito da G. Ruscelli, *Il Rimario*, Venezia, G. Battista e M. Sessa, 1559 [1815 = rist. Venezia, Simone Occhi].

14. Ed. J.J. López de Sedano, *Juan de la Cueva. Ejemplar poético*, Madrid, Ibarra, 1774, p. 232. Per l'epoca moderna, cfr. J. De Sena, *A sextina e a sextina de Berardim Ribeiro*, in «Revista de Letras», 4 (1963), p. 143, che seccamente utilizza i numeri cardinali («se numa estrofe tivermos, pela ordem, 1-2-3-4-5-6, na seguinte teremos: 6-1-5-2-4-3»); Shapiro (1984, p. 370): «If we number the rhymewords of the first strophe 1 2 3 4 5 6, they are reordened to form the sequence 6 1 5 2 4 3 in the next»; Billy, *La sextine à la lumière de sa préhistoire* cit., p. 214, che riassume così il processo permutativo: «dans la sextine, on constate que, passant du premier au second couplet, 6 est substitué à 1, 1 à 2, 5 à 3 etc., ce que l'on peut écrire de diverses manières; 1 > 6, 2 > 1, 3 > 5 etc., ou, globalement, (1, 2, 3, 4, 5, 6) > (6, 1, 5, 2, 4, 3)». Ci si può forse chiedere perché il trat-

La schematizzazione che attribuisce numeri progressivi secondo l'ordine di apparizione delle parole-rima della strofe e definisce quindi la permutazione a partire da questa base è forse meno utilizzata dell'altra che rappresenta la parola-rima con le lettere (A B C D E F > F A E B D C), ma spiega esattamente, in modo chiaro ed univoco, la struttura della permutazione: a mio avviso è quindi da preferire, per semplicità descrittiva, anche alle razionalizzazioni che forniscono sinotticamente o in serie la posizione di una parola rima nella prima e nella seconda strofe.¹⁵

La forza di quest'interpretazione sta nei dati documentariamente accertabili che abbiamo su Arnaut Daniel, giacché possiamo dare per provato che egli avesse una particolare affezione al gioco dei dadi e che conoscesse perfettamente la disposizione dei punti. La prima prova è for-

tato alfonsino, così come altre descrizioni, cominci dal 6 e non dall'1. È evidente che per dare una serie numerica coerente era necessario o partire dal primo estremo o dall'ultimo, quindi o dal 6 o dall'1: per quanto si possa cercare non si troverà mai nessuna descrizione del dado che cominci dall'2 o dal 3 o dal 4 o dal 5. Si hanno dodici possibilità descrittive della puntuazione delle facce del dado: **I.** 1-6, 2-5, 3-4; **2.** 1-6, 3-4, 2-5; **3.** 2-5, 3-4, 1-6; **4.** 2-5, 1-6, 3-4; **5.** 3-4, 2-5, 1-6; **6.** 3-4, 1-6, 2-5; **7.** 6-1, 5-2, 4-3; **8.** 6-1, 4-3, 5-2; **9.** 5-2, 6-1, 4-3; **10.** 5-2, 4-3, 6-1; **11.** 4-3, 5-2, 6-1; **12.** 4-3, 6-1, 5-2. Di esse, solamente due hanno caratteristica di ordine progressivo o regressivo: la n. 1 e la n. 7. Non sarà indifferente constatare come un autore del XVII secolo, Caramuel, avesse visto questa prospettiva di accoppiamenti e come avesse scelto oltre alla permutazione originaria, anche altre tre forme rispondenti ad una logica di ordine: una è ovviamente la n. 1, mentre le altre danno luogo a quella che abbiamo definito una «permutazione centrifuga», ovvero iniziante dal centro della strofa e tendente al suo centro, cioè la n. 5 e la n. 11. I difetti che hanno tutt'e tre queste forme di permutazione sono evidenti: la n. 1 tiene bloccata la prima parola-rima, le n. 5 e 11 danno luogo a cicli imperfetti. Delle possibilità di accoppiamento, quella che parte dal 6 ha certamente gli effetti coesivi estetici più rilevanti. Essa inoltre recupera il fondamentale legame di *coblas capcaudadas*, che impedisce una dislocazione differente delle strofe, che non sarebbe invece stata impedita dagli altri tre modi.

15. Cfr. ad esempio Roncaglia, *L'invenzione* cit., p. 7: «l'ultima parola-rima [cioè la sesta] d'una strofa diventa la prima nella successiva mentre la prima slitta a seconda, la penultima passa al terzo posto seguita al quarto dalla seconda, la terzultima è quinta e la terza resta ultima», quindi $1 > 6$, $2 > 1$, $3 > 5$, $4 > 2$, $5 > 4$, $6 > 3$, da interpretare nel senso che il primo elemento della seconda strofe coincide con il sesto della prima, il secondo elemento della seconda strofe con il primo della prima, ecc. Questa razionalizzazione è implicita nella formula sintetica 6-1-5-2-4-3.

nita dal *sirventes* di Raimon de Durfort, *Ben es malastruc dolens*, in cui questo trovatore parla di Arnaut Daniel in questi termini:¹⁶

Pus etz malastrucx sobriers
 non es **Arnautz l'escoliers,**
cui coffondon dat e tauliers
 e vay coma penedensiers
 paupres de draps e de deniers,
 qu'yeu li donera grans loguiers
 per so qu'yeu lay cornes primiers,
 e cornera mielhs que porquiers
 ni Porta-ioia l'escassiers.

La seconda prova è data da una canzone di Arnaut, dove si utilizza un termine veramente molto specifico, proprio del gioco dell'*azar*, che comprende in sé il concetto stesso di opposizione 6-1, 5-2, 4-3 che è alla base della sestina:

Bona es vida
 pos ioia la mante:
 que tals n'escrida
 cui ges non vai tan be,
 no sai de re
 corilar m'escarida,
 que per ma fe
 del meils ai ma partida.

De drudaria
 no·m sai de re blasmar
 s'autrui paria
 trastorn en **reirazar**;
 ges ab sa par
 no sai doblar m'amia,
 q'una non par
 que segonda no·l sia.¹⁷

16. Vero o fittizio che fosse lo scambio dei *sirventes* dell'*affaire Cornilh* (cfr. Canettieri, *Il gioco delle forme* cit., pp. 116-45).

17. Ed. M. Perugi, *Arnaut Daniel. Canzoni*, Firenze, SISMELE - Edizioni del Galluzzo, 2015.

Il funzionamento del gioco dell'*azar* è chiarito nel *Libro de los juegos* di Alfonso X:

Otra manera hay de juego de dados que llaman azar, que se juega en esta guisa. El qui primero oviere de lançar los dados, si lançar e quinze puntos o dizeseys o dizeiete o dizeocho o la soçobras d'estas suertes, que son seys o cinco o quatro o tres, gana. ¶ E qualquiere d'estas suertes (en qualquier manera vengan segundo los otros juegos que desuso dixiemos) es llamad<a> azar. ¶ E si por aventura no lança ninguno d'estos azares primeramiente e da all otro por suerte una d'aquellas que son de seys puntos a arriba o de quinze ayuso (en qualquiere manera que pueda venir segundo en los otros juegos dixiemos que vienen) ¶ e depués d'estas lançar alguna de las suertes que aquí dixiemos que son azar, esta suerte será llamada **reazar** e perderá aquel que primero lançar e. ¶ E otrossí, si por aventura no lançar esta suerte que **se torna en reazar** e tomare pora sí una de las otras suertes, que son de seys puntos a arriba o de quinze ayuso (en qualquiere manera que venga), ¶ converná que lançen tantas vegadas fasta que venga una d'estas suertes: o la suya por que gana o la dell otro por que pierde; salvo ende si tomare aquella misma suerte que dio all otro, que sería llamada encuentro, ¶ e convernie que tornassen a alañar como de cabo. ¶ E comoquier que viniessse alguna de las suertes que son llamadas azar o **reazar**, e entretanto que venie una d'aquellas que amos avien tomado pora ssí, non ganaríe ninguno d'ellos por ella nin perderíe fasta que se partiesse por las suertes, assí como desuso dize.¹⁸

I punti che si possono ottenere con tre dadi (da 3 a 18), vengono ripartiti in due gruppi: il primo con gli otto punti estremi (i quattro punti da 3 a 6 e i quattro da 15 a 18), il secondo con gli otto punti intermedi (da 7 a 14). Si hanno complessivamente 20 possibilità su 56 di ottenere i punti del primo gruppo e 36 possibilità su 56 di ottenere quelli del secondo.

Lo svolgimento del gioco è il seguente (E = punti estremi [3-6; 15-18]; I = punti intermedi [7-14]):

1° *giocatore*: E vince; I dà all'altro il punto x e tira di nuovo: E perde; I o fa di nuovo x e ricomincia tutto da capo o prende per sé il punto y.

2° *giocatore*: x vince, y perde, EI-xy tocca al 1° giocatore ecc.

1° *giocatore*: x perde, y vince; EI-xy tocca al 2° giocatore.

2° *giocatore*: x vince, y perde, EI-xy tocca al 1° giocatore.

18. Canettieri, *Alfonso X* cit., pp. 82-5.

Un esempio “in presa diretta” si ha nel *fabliau* di *Saint Pierre et le jongleur*.¹⁹ Qui San Pietro cede al giullare il primo turno, dandogli quindi un vantaggio. Nella prima *manche* il giullare tira prima per San Pietro. Se fosse uscito un *hasart* (cioè 3, 4, 5, 6, 16, 17, 18), il giullare avrebbe vinto, ma ottiene un 8 e questo punto diventa la *chance* (*suerte* nel trattato alfonsoino) di San Pietro. Poi il giullare tira per sé. Ora è nelle stesse condizioni di San Pietro, poiché, non avendo ottenuto l'*hasart*, ha perso il vantaggio che aveva inizialmente: se ottiene un *hasart*, fa *rehasart* o *hasart arrière-main*, ossia il *reazar* del trattato di Afonso X e perde; se invece ottiene un punto fra 7 e 14, determina la propria *chance*, il punto che deve ottenere in seguito per vincere. Il giullare ottiene un 6 (cioè *rehasart*) e dunque perde. Avendo vinto, San Pietro inizia a giocare la seconda *manche* e, poiché ottiene un 17, vince al primo colpo. Nella terza *manche* è ancora San Pietro a iniziare e ottiene un nuovo *hasart* dal numero non precisato.

Non c'è dubbio, quindi, che conoscere il termine *reazar* significava aver introiettato il principio della *soçobra*, la ‘sottosopra’, per cui gli otto punti estremi 3-4-5-6 e 15-16-17-18 sono *azar* o *reazar*, vincenti o perdenti, a seconda della fase in cui escono e, soprattutto, sono gli uni i punteggi che si ottengono capovolgendo i dadi rispetto ai punteggi dell'altra serie: se giriamo i tre dadi che hanno dato 3, cioè 1 1 1 otteniamo 18, cioè 6 6 6, se giriamo i tre dadi che hanno dato 4, cioè 1 1 2 otteniamo 17, cioè 6 6 5, ecc.

Accettata da numerosi studiosi,²⁰ l'ipotesi del collegamento fra la sestina e il dado è stata apertamente messa in discussione da Billy.²¹ A questo

19. W. Noomen - N. van den Boogaard, *Nouveau recueil complet des fabliaux (NRCF)*, 2 voll., Assen-Maastricht, van Gorcum, 1983, 1, pp. 130-59; a p. 131 la descrizione del gioco.

20. Tra gli altri P.G. Beltrami, *Lo ferm voler di Arnaut Daniel: noterella per una traduzione*, in «Anticomoderno», 2 (1994), pp. 9-19, in part. pp. 12-3; Id., *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1991, 1992², p. 234, n. 36; M. de Riquer, *Arnaut Daniel. Poesías. Traducción, introducción y notas*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994; M. De Conca, Rec. a Canettieri 1996, in «Medioevo romanzo», 23 (1999), pp. 457-9; G. Dossena, *Enciclopedia dei giochi*, 2 voll., Mondadori, Milano 1999, 2, s.v. *sestina*; L. Lazzerini, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena, Mucchi, 2001, pp. 117-8.

21. D. Billy, *La sextine reinventée suivi d'un essai de metrique genetique*, in «Stilistica e metrica italiana», 4 (2004), pp. 3-32.

importante lavoro, fino ad oggi, non ho dato una risposta. A distanza di quasi vent'anni e, per quel che so, in mancanza di altre controdeduzioni, vorrei approfittare dell'occasione datami da questo volume per ripercorrerne l'argomentazione e rintuzzarne la *pars destruens*, non senza riprendere alcune argomentazioni che questo stesso studioso aveva fornito nel 1993 e che sono ugualmente richiamate nel saggio del 2004.

La ragione dei dubbi del metricologo francese è riposta innanzitutto nell'assenza di riferimenti al gioco sia nei poeti occitani, italiani e catalani che dopo Arnaut Daniel ne hanno imitato la permutazione per farne dei *contrafacta*, delle emulazioni più o meno pedissequae o delle variazioni nel numero degli elementi permutati,²² sia nei trattatisti di molto successivi, che hanno scritto in maniera più o meno approfondita di *Lo ferm voler* o del genere sestina,²³ sia nei i critici più o meno recenti.²⁴

Di questa solitudine anche io mi meravigliavo: come è possibile che un dato tanto *evidente* non sia stato mai individuato? Si tratta, tuttavia, di un problema di euristica che non sta a me ora discutere, ma di certo non invalida quell'ipotesi. I poeti, i critici e i trattatisti successivi all'esperienza del *trobar*, per ragioni ignote non hanno individuato questa corrispondenza: se lo avessero fatto, di questo sono certo, magari come curiosità, la avrebbero additata al pubblico. L'evidenza, ciò che ci ritroviamo davanti agli occhi, talvolta, ha un potere euristico maggiore di quel che si cerca altrove. Il mio libro del 1996, invece, ha cercato di dimostrare che

22. Si parla, ovviamente, dei testi di Bertran de Born (o Guillem de San Gregori), di Bertolome Zorzi, di Pons Fabre d'Uzes, di Andreu Febrer e di Joan de Sant Climent, con la sua ottina del 1474 a *rims estrams*, dove si riprendono tre parole-rima arnaldiane: cfr. de Riquer, *Arnaut Daniel. Poésias*, cit., pp. 386-7. Di altri autori italiani di quintine e terzine liriche trattano rispettivamente A. Comboni, *Forme eterodosse di sestina nel quattro e cinquecento*, in «Anticomoderno», 2 (1996), pp. 67-79 e S. Carrai, *Un esperimento metrico quattrocentesco (la terzina lirica) e una poesia sull'Alberti*, in «Interpres», 5 (1984), pp. 34-45.

23. Billy cita l'anonimo autore del trattatello di Ripoll, gli esemplatori delle *Leys d'amors*, Dante Alighieri nel *De vulgari eloquentia*, nonché i molto più tardi Minturno e Ruscelli.

24. Sono menzionati a quest'uopo C.te (Ferdinand) de Gramont, *Sextines, précédées de l'Histoire de la Sextine dans les langues dérivées du latin*, Paris, Alphonse Lemerre, 1872; Th. de Banville, *Petit traité de poésie française*, Paris, Charpentier, 1881, p. 237; A. Jeanroy, *La "sestina doppia" de Dante et les origines de la sestina*, in «Romania», 42 (1913), pp. 481-9; Roncaglia, *L'invenzione* cit.; A. Pinchera, *La metrica*, Milano, Bruno Mondadori, 1999.

i colleghi di Arnaut avevano ben compreso quel rapporto simbolico e lo avevano emulato: tutti i giochi del medioevo, di cui il *Libro* di Alfonso X ci dà conto precisamente, si ritrovano in qualche modo celati nelle forme ludiche dei trovatori e nelle loro permutazioni.

Della discussione di Billy mi sembra interessante il riferimento²⁵ a un esplicito derivato della sestina, sul quale aveva attirato l'attenzione Speroni²⁶ e che era stato già studiato da Comboni:²⁷ un testo di Luca Contile del 1542 in cui è esplicito il riferimento al trictrac, che è derivato del medievale gioco delle tavole. Qui si hanno due parole-rima anziché sei, disposte in maniera alternata nelle prime due strofe e poi separate nelle ultime due. Anche in Francia, ci informa sempre Billy, si assiste a queste evoluzioni letterarie in cui gioco e poesia tendono a far comunella, ad esempio nell'*échiquier* di cui parla a lungo Gratien Du Pont nel suo *Art e science de rhétorique metrificée* del 1539 (pp. XLVIII v-XLIX v).²⁸ Per Billy, tuttavia, «il est évident que nous avons alors affaire à des conceptions et à une esthétique de la poésie qui n'ont plus rien à voir avec celles de la *canço* des troubadours, le contexte idéologique et culturel différant radicalement de celui que pût connaître Arnaut Daniel»,²⁹ affermazione che non contempla quanto ci sia di *longue durée* negli atteggiamenti ricreativi dell'*ancien régime* e di universale nel concetto di “poesia per gioco”.³⁰

Lo studioso passa poi in rassegna i diversi interventi che nel corso dei secoli hanno cercato di descrivere il meccanismo della cosiddetta *retrogradatio cruciata* e procede ad esaminare le sestine di diversi trovatori e poeti analizzandone la struttura e le variazioni rispetto alla forma base. La prima parte del saggio si conclude così sottolineando la natura congetturale e fragile della teoria che fa risalire l'invenzione della sestina al gioco dei dadi.

Billy ribadisce, quindi, senza sostanziali variazioni concettuali, la propria tesi secondo cui il punto di partenza per la permutazione di Arnaut sarebbe nelle *coblas dissolutas*, ossia le strofe prive di rima al loro interno

25. Billy, *La sextine reinventee* cit., p. 10.

26. G.B. Speroni, Rec. a Riesz 1971, in «Metrica», I (1978), pp. 303-5.

27. Comboni, *Appunti* cit., pp. 79-82.

28. Billy, *La sextine reinventee* cit., p. 11.

29. Ibid.

30. G. Pozzi, *Poesia per gioco*, Bologna, Il Mulino, 1984.

(con schema abcdef...), nelle quali ciascun verso trova l'equivalente rimico nella medesima posizione delle altre *coblas*, artificio che può essere visto sia come una generalizzazione della rima fissa interstrofica sia come un'applicazione alla strofa non rimata della tecnica, di gran lunga maggioritaria nella lirica occitanica, delle *coblas unissonans*.

Non sappiamo se tale tecnica, inventata con tutta probabilità proprio da Arnaut Daniel,³¹ sia preesistente alla creazione della permutazione di *Lo ferm voler* o invece sia generata da essa. Secondo la prima ipotesi, si dovrebbe contemplare il seguente ordine genetico:

coblas unissonans > coblas dissolutas > coblas dissolutas con parole-rima permutate.³²

Tuttavia, avevo già notato che delle canzoni di Arnaut Daniel non conosciamo la cronologia relativa e quindi quelle con *coblas dissolutas* prive di permutazione potrebbero anche seguire l'invenzione della sestina, sebbene un'idea preconcepita, che parte da Canello, voglia che *Lo ferm voler* sia un punto di arrivo, quasi un'opera della maturità di Arnaut Daniel.³³

31. Precedente sarebbe solo il caso di *BdT* 392,26a, tradito dal canzoniere E e attribuito a Raimbaut de Vaqueiras, ma considerato di Raimbaut d'Aurenga da J. Linskill, *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague, Mouton, 1964, pp. 43-4 (con dubbi) e da L. Milone, *Si co'l leos vol la forest: Raimbaut d'Aurenga ... [nu]ils hom tan ... [n]on amet* (*BdT* 392,26a), in *Metafora medievale. Il "libro degli amici" di Mario Mancini*, Roma, Carocci, 2011, pp. 236-74.

32. Billy, *L'Architecture lyrique* cit., pp. 199-201; Billy, *La sextine à la lumière de sa préhistoire* cit.; Billy, *La sextine reinventée* cit. In questa consecuzione manca, tuttavia, l'anello *coblas dissolutas* con parole-rima a permutazione identica: una canzone con queste caratteristiche è quella, più tarda, di Guiraut Riquier, *BdT* 248,15, *Non sai d'amor si m'es mala o bona* (Frank 879:6).

33. Probabilmente quest'idea era indotta dall'ultima posizione in cui è situata alla "sestina" nell'edizione di Canello, di contro alla posizione iniziale del "giovanile" sirventese. Cfr. U.A. Canello, *La vita e le opere del trovatore Arnaldo Daniello*, Halle, Niemeyer, 1883, p. 92: «Riuscendo impossibile di stabilirne la successione cronologica, e non parendo nemmeno possibile di partire le composizioni amorose in tanti gruppi quante sono state le donne corteggiate e cantate da Arnaldo; e i codici, d'altra parte, non presentando un ordinamento comune a tutti o alla grande maggioranza, che potesse presumersi quello dato dal poeta stesso ai suoi canti dispersi: ci siamo risolti a disporle secondo le ragioni della metrica; ragioni che per Arnaldo Daniello meriterebbero in ogni caso d'andar sopra

Di fatto, non abbiamo alcun elemento probatorio, né per la datazione alta né per quella bassa. Possiamo dire solo che nei canzonieri è talora in prima posizione della sezione dedicata ad Arnaut Daniel (S, R, Q, G) e che in altri casi è seconda dopo *Si·m fos Amors de joi donar tan larga* (B, M, c) cui, del resto, va talora accoppiata anche in posizione non iniziale (A, I, K, N₂).³⁴ Queste due canzoni fanno spesso terzetto con *Canso do·ill mot son plan e prim* (in A, B, E, S, Q, G, c), un testo molto importante per la determinazione delle strutture permutative arnaldiane, in quanto è il primo componimento in cui è utilizzata una permutazione circolare in ordine inverso, di notevole originalità nel quadro del *trobar*.³⁵

Secondo Billy, ci sarebbe tuttavia una ragione statistica in favore della seriorità di *Lo ferm voler* e cioè il numero importante di componimenti arnaldiani in *coblas dissolutas*: «la probabilité brute de l'antécédence de la proto-sextine sur les neuf cansos à coblas dissolutas d'Arnaud est seulement d'un dixième contre neuf». ³⁶ Si noti tuttavia che l'argomento statistico non ha, in sé, valore probante per stabilire la priorità: per fare un esempio legato al genere di cui ci stiamo occupando, consideriamo che anche se Petrarca ha composto nove sestine e Arnaut solo una, l'inventore della forma resta Arnaut, non Petrarca: nello stesso modo, una forma come quella delle strofe prive di rima al loro interno, necessaria per la sestina, può essere stata replicata dopo l'invenzione della sestina, anche per via del probabile successo di quella.

a tutte le altre. Messa per tanto all'uno dei termini la sestina, in cui si riassumono tutte le novità metriche, e all'altro lato collocato il sirventese a stanze popolari monorime, abbiamo distribuito le altre poesie in modo che presentassero lo svolgimento continuo della metrica arnaldesca, considerando in ispecie la costituzione della stanza senza membratura e a tutte rime isolate». Più cauto M. Perugi, *Per una nuova edizione critica della sestina di Arnaut Daniel*, in «Anticomoderno», 2 (1996), pp. 32-3. Sulla questione, cfr. anche Canettieri, *Il gioco delle forme* cit., p. 56.

34. La posizione dei testi all'interno dei canzonieri è ricavabile dalla tavola fornita da Canello, *La vita e le opere* cit., p. 86. La "sestina" occupa la prima posizione in 5 canzonieri (considerando anche V dove è fuori raggruppamento). *Si·m fos Amors de joi donar tan larga* è prima in 6 canzonieri (in L fuori raggruppamento), *Ab gai so* [= *En cest sonet*] è prima in 4 canzonieri.

35. Cfr. Billy, *L'Architecture lyrique* cit., pp. 140-1; M. Perugi, *L'"escondit" del Petrarca* (Rime CCVI), in «Atti e memorie dell'Accademia patavina di Scienze, Lettere ed Arti, già Accademia dei ricoverati», 102, 3 (1989-1990), p. 203.

36. Billy, *La sextine reinventee* cit., p. 20.

D'altronde, l'uso del decasillabo, generalizzato in *Lo ferm voler* (solo il primo verso della strofa è un eptasillabo) e in *Si'm fós amors* è un argomento utile a provare la seriorità di queste due canzoni solo in un'ottica di metricologia deterministica, ma non se consideriamo che strofe di sei o otto decasillabi sono state composte, ben prima di Arnaut Daniel, da Cercamon, Bernart de Ventadorn, Giraut de Bornelh e che furono una modalità compositiva importante per trovatori cronologicamente e geograficamente vicini ad Arnaut Daniel, come Arnaut de Marueilh o Gaucelm Faidit.³⁷

Con Aurelio Roncaglia, continuo a credere piuttosto che in *Lo ferm voler qu'el cor m'intra* Arnaut Daniel fece uso esclusivo di parole-rima, anziché di rime, per imitazione della magnifica canzone invernale *Ar resplan la flors enversa* di Raimbaut d'Aurenga, dove si alternano con *rims derivatius* strofe a *coblas dissolutas* provviste di parole-rima.³⁸ Si tratta di un precedente storicamente determinato di questo utilizzo sistematico: l'ipotesi che per l'invenzione della sestina Arnaut Daniel abbia preso quel testo come modello, sostituendo alla tecnica dei *rims derivatius* la nota permutazione è corroborata dal fatto che lo stile di Raimbaut d'Aurenga, in generale, costituisce un modello importante per il trovatore perigordino. Vedremo nel prossimo paragrafo come la scelta delle sei parole-rima sia dettata in larghissima parte da un'emulazione, portata alle estreme conseguenze, dello stile *car* di quest'ultimo trovatore. Per ora limitiamoci a constatare che, compiangendo Raimbaut d'Aurenga in un accorato *planh*, Giraut de Bornelh lamentò che con la morte di quel nobilissimo signore provenzale si era persa, insieme ad altri valori cortesi, «bella foudatz e joc de datz» («bella follia e gioco di dadi»): anche l'invenzione della permutazione aleatoria, quindi, potrebbe essere un omaggio allusivo al massimo rappresentante dello stile prezioso.³⁹

37. I. Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris, Champion, 1953-1957, vol. II, pp. 10-7.

38. Roncaglia, *L'invenzione* cit., p. 29 considerava questo testo «l'antecedente più prossimo alla sestina di Arnaldo», se si considerano separatamente le strofe pari e quelle dispari (prescindendo dunque dal meccanismo dei *rims derivatius*: questo *vers* rappresenta quindi sostanzialmente l'anello mancante al processo genetico di cui si è detto. Cfr. anche al riguardo R. Lafont, *Le chevalier et son désir*, Paris, Kimé, 1992, p. 109 e Lazzarini, *Literatura medievale* cit.

39. *BdT* 242,65, Ed. A. Kolsen, *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh*, Halle, Niemeyer, 1910, n. LXXVI, vv. 41-2.

D'altronde, il fatto che *Ar resplan la flors enversa* sia composta su sei rime (le ultime due rimano a coppia negli ultimi quattro versi), non è indifferente per la comprensione di questo processo genetico.

L'invenzione delle *coblas dissolutas*, molto importante per comprendere lo stile "estremo" di Arnaut Daniel, è molto più lineare di quello che potrebbe apparire: vari schemi rimici elaborati dallo stesso Arnaut Daniel, da trovatori a lui precedenti, come Peire d'Alvernhe, Raimbaut d'Aurenga e Giraut de Bornelh, o contemporanei come Arnaut de Maruelh, si avvicinavano di molto a questo formato, presentando la maggior parte delle rime isolate nella *cobla* (vari anche gli schemi *abcdef*), senza tuttavia generalizzare questo procedimento: una o due rime vengono infatti comunque ripetute.⁴⁰

Arnaud Daniel ha quindi estremizzato almeno due tratti stilistici che trovava nella tradizione: da un lato ha generalizzato i *mot-refrain* e dall'altro ha imposto alla *cobla* una struttura del tutto priva di rime al suo interno. Questo meccanismo mentale, alla cui base c'è senz'altro un'attitudine agonistica nei confronti dei trovatori più accreditati del *trobar car*, applicato ad *Ar resplan la flors enversa* di Raimbaut d'Aurenga (con schema rimico *abcdeeff*), lo condusse a eliminare le rime intrastrofiche e, quindi, ad avere uno schema di sei *mot-refrain* non rimanti: esattamente quello di cui c'era bisogno per l'invenzione della sestina.

Secondo Billy, l'originalità profonda della creazione di Arnaut Daniel consistette nel rinunciare alla permutazione circolare,⁴¹ per adottare una *contrainte* formale estremamente innovativa dal punto di vista dell'organizzazione interna: la fascinazione che questa forma ha esercitato sul pubblico sarebbe quindi da attribuire al fatto che non si trova nulla che vi si possa in qualche modo avvicinare. La questione

40. Ecco alcuni schemi di Frank con queste caratteristiche, riferibili a testi sia di Arnaut Daniel sia a lui precedenti o contemporanei. In neretto sono evidenziate le rime intrastrofiche isolate. Frank 860:1 (Giraut de Bornelh): **abcdeefg**; 861:1 (Arnaud Daniel): **abcdeefgh**; 862:1 (Bernart de Ventadorn): **abcdeefghgg**; 865:1 (Giraut de Bornelh): **abcdefcc**; 866:1 (Giraut de Bornelh): **abcdefdd**; 867:1 (Peire d'Alvernhe): **abcdefe**; 869:2 (Raimbaut d'Aurenga): **abcdefee**; 870:1 (Arnaud de Maruelh): **abcdeff**; 871:1 (Peire d'Alvernhe) **abcdeffe**; 871:2 (Arnaud Daniel!) **abcdeffe**; 874:1 (Arnaud Daniel): **abcdeffggh**; 878:1 (Arnaud de Maruelh) **abcdefgg**; 880:1 (Giraut de Bornelh) **abcdefghh**.

41. Billy, *La sextine à la lumière de sa préhistoire* cit., p. 212.

fondamentale, quindi, è quella che ci porta a comprendere il processo mentale realmente seguito nella concezione di questa forma, mostrando le proprietà della permutazione e le caratteristiche intrinseche del processo permutativo.⁴²

Le prime contemplanò la predicibilità delle sostituzioni e il "processo occulto" per il quale non si presenta mai più di una volta la stessa sequenza di tre parole-rima. Da questo epifenomeno, secondo Billy, deriverebbe la necessità di utilizzazione delle parole-rima. Laddove i processi tradizionali potevano accontentarsi delle sole rime, la percettibilità di questa proprietà imponeva ad Arnaut di rinforzare l'elemento ricorrente:

L'utilisation de simples timbres eût en effet infailliblement affaibli la perceptibilité des récurrences imposée, noyées dans leur enchevêtrement: ce n'eût plus simplement été le processus qui fût occulte, mais également sa «forme», son «apparence», dont Arnaut voulait sans doute qu'à défaut d'en avoir l'intelligence, l'auditeur en eût le sentiment. Seule la prégnance propre aux mots-rimes, qui joignent à leurs qualités phonétiques tout le poids de leur sens, pouvait témoigner sans détour de l'existence du processus sous-jacent.⁴³

La caratteristica evidenziata, tuttavia, è una conseguenza, si direbbe casuale, della permutazione e quindi non ha a che vedere in sé con l'utilizzazione delle parole-rima: anche utilizzando semplici rime, magari femminili e rare, Arnaut Daniel avrebbe potuto ottenere lo stesso effetto fonico di massima percettibilità (su questo punto, cfr. il prossimo paragrafo). L'utilizzazione della *repetitio* ad oltranza sembra piuttosto un procedimento innovativo che si inserisce all'interno dei canoni trovatoreschi, estremizzandoli, e venendo dunque a costituire il prodromo e il perfetto corrispettivo, sul piano delle terminazioni versali, dell'utilizzazione della permutazione aleatoria.⁴⁴

42. Ibid., p. 215.

43. Ibid., p. 218.

44. Sulla straordinarietà della *repetitio* nella lirica dei trovatori, cfr. R. Antonelli, *Rima equivoca e tradizione rimica nella poesia di Giacomo da Lentini*, in «Bollettino del Centro di Studi Filologici e linguistici Siciliani», 13 (1977), pp. 20-126 e R. Antonelli, "Equivocatio" e "repetitio" nella lirica trobadorica, in Id., *Seminario Romanzo*, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 111-54.

Indubbiamente l'impiego di parole-rima, per di più, come vedremo, con caratteristiche di estrema rarità, rafforza la percettibilità della permutazione ma ciò è dovuto meno alla caratteristica di alinearità della permutazione che alla sua struttura complessa: Arnaut Daniel avrebbe potuto far ruotare parole-rima, anziché semplici rime, anche se questi tre elementi fossero stati contigui in più di una strofa. D'altronde, l'utilizzo delle parole-rima non è assolutamente necessario all'esistenza della permutazione: in altre strutture ugualmente complesse i trovatori fanno ruotare semplici rime.⁴⁵

Per fare un esempio fittizio, prendiamo le prime sei rime di ciascuna *cobla* di *Ar quan s'emblon* di Raimbaut d'Aurenga e applichiamo loro la permutazione di Arnaut:

	1	2	3	4	5	6
I	fraise	som	poja	saba	mut	destrenga
II	Aurenga	engraisse	remanzut	rom	gaba	enoja
III	ploja	lauzenga	acaba	laisse	nom	volgut
IV	escut	boja	tom	lenga	biaisse	mescaba
V	arraba	crezut	baisse	voja	fenga	plom
VI	fom	sillaba	covenga	reconogut	coja	abaisse

Se è possibile che la permutazione divenga meno percettibile, è altrettanto vero che nulla ne impedisce la realizzazione. Alla forma e alla rarità delle parole-rima di *Lo ferm voler* dedicheremo il prossimo paragrafo nel quadro del ragionamento sullo stile. Per ora, acquisiamo che la permutazione messa in gioco da Arnaut non necessitava il loro utilizzo e che, a fini storici, è invece determinante la loro presenza nella tradizione: la permutazione identica utilizzata da Raimbaut d'Aurenga in *Ar resplan la flors enversa* non aveva necessità di percettibilità, proprio per essere sempre uguale a sé stessa e l'artificio retorico dei *rims derivati* poteva essere applicato senza il ricorso alle parole-rima. È quindi a questo componimento che Arnaut Daniel ha rivolto l'attenzione al momento di inven-

45. Cfr. Canettieri, *Il gioco delle forme* cit., pp. 279-83 per la descrizione della struttura complessissima di *Atressi cum la candela*, inventata in un'epoca non lontana da Peire Raimon de Tolosa.

tare la sestina, per imitarne la forma di generalizzazione delle parole-rima e per superarlo largamente in ciò che riguarda la permutazione.

Un'ulteriore proprietà della permutazione è la sua struttura "ciclica" e la sua fenomenologia circolare: nella sestina si ha un ciclo unico, che non riparte prima della settima strofa e ciò assicura totale coesione al componimento, che viene così ad essere costituito da un numero di strofe pari al numero dei versi, e costituisce un fattore estetico molto importante per la fortuna del genere.⁴⁶ Tuttavia, anche in questo caso, la specificità della permutazione è preordinata e non subordinata sia alla scomposizione in cicli: la specificità che consiste nell'interrompere il processo prima della reinizializzazione resta un effetto secondario e il fatto che la canzone finisca con la parola-rima con cui è iniziata costituisce una casualità che ha contribuito alla "coesione estetica" di questa forma di eccezionale, che però non ha niente a che vedere con l'invenzione del genere.

Per Billy, invece, oltre al carattere centripeto della permutazione, la caratteristica *quadratura* 6×6 della sestina, per cui la permutazione riconduce all'ordine iniziale solo alla settima strofa, cioè dopo un numero di applicazioni uguale a quello degli elementi permutati, «est sans doute le plus remarquable, sinon le plus significative».⁴⁷ Già Tavera⁴⁸ aveva individuato il carattere accidentale di questa proprietà, perché l'applicazione della permutazione con 4, 7, 8 10 o 12 ecc. elementi riconduce all'ordine iniziale *prima* del termine atteso. Secondo Billy, non possiamo essere certi che Arnaut avrebbe adottato la famosa permutazione, se essa non avesse manifestato questa proprietà e su questo si può concordare con lui: ma il punto, credo, è che nulla ci dice se essa si sia manifestata dopo o prima della scelta permutativa: se vogliamo capire come la permutazione si sia generata, questo è il punto nodale. L'affermazione di Billy è fondata su un confronto con l'altra canzone di Arnaut Daniel che fa uso di permutazione rimica, *Canso do-ill mot son plan e prim*, dove Arnaut procede alla circolarizzazione in modo intenzionale: utilizzando una permutazione di terzo grado e forzato dalle regole del *trobar* a dare alla canzone almeno 5 *coblas*,

46. Billy, *La sextine à la lumière de sa préhistoire* cit., p. 219.

47. Ibid, p. 220.

48. A. Tavera, *Arnaut et la spirale*, in «Subsidia Pataphisica», I (1965), pp. 76-8.

egli avrebbe potuto iniziare un nuovo ciclo, ma invece duplicò ciascuna delle fasi con le *coblas doblas* in modo da ottenere esattamente sei strofe.⁴⁹ La permutazione dei tre elementi è in effetti molto semplice, con il primo elemento che diviene l'ultimo e gli altri due a scorrere verso l'alto:

123 > 231 > 312

Applicando lo schema al terzo ciclo si tornerebbe a 123. Si noti che qui il procedimento che conduce a sei strofe è quello per cui una base permutata 3 viene moltiplicata per due, si gioca cioè sulle *coblas doblas* come fattore moltiplicativo del 3, più che sul principio di quadratura, che seccamente avrebbe condotto a tre strofe di tre elementi permutati.

Il gioco di *Canso do-ill mot son plan e prim*, insomma, è diversissimo da quello della sestina, essendo accomunato ad essa solo per l'esito esastrofico e si noti, del resto, che se Arnaut avesse applicato lo stesso tipo di permutazione (la prima diventa l'ultima) alle parole rima di *Lo ferm voler* avremmo avuto un esito ugualmente circolare ed esaforme:

123456 > 234561 > 345612 > 456123 > 561234 > 612345

Questa tipologia permutativa fu utilizzata anche da Peire Vidal in *S'eu fos en cort*,⁵⁰ una canzone basata su sei versi che utilizza una permutazione circolare, ma presenta un'innovazione intrinseca, poiché rinnova una rima ad ogni strofa, dando così alla forma un'estrema originalità, mediante un «procédé qui faisait pendant à l'invention extraordinaire d'Arnaut».⁵¹ Le sei rime si ritrovano così progressivamente rinnovate fino a sparire nell'ultima strofa, laddove una permutazione circolare avrebbe ricondotto all'ordine iniziale. Questo procedimento, fondato sul gioco in sei caselle rimiche, avrebbe una dimostrazione di prodigiosa evidenza collocando le rime all'interno di un tavoliere per l'uso del gioco delle tavole.⁵²

49. *BdT* 29,6; la rappresentazione della permutazione rimica è in Billy, *L'Architecture lyrique* cit., pp. 140-1.

50. Billy, *L'Architecture lyrique* cit., p. 143 e Billy, *La sextine à la lumière de sa préhistoire* cit., pp. 237-9.

51. *Ibid.*, p. 238.

52. Cfr. ad esempio i giochi descritti in Canettieri, *Alfonso X* cit., pp. 96-121.

Billy, infine, si concentra su una canzone di Guillem Peire de Cazals, considerata da Frasca l'«unica discendente diretta di *Lo ferm voler*».⁵³ Poiché Guida trovava attestato questo trovatore negli anni 1218-1223,⁵⁴ secondo Billy sarebbe da scartare l'ipotesi di una possibile anteriorità di questo testo sulla sestina,⁵⁵ a nostro avviso invece non da escludere:⁵⁶ non mi sembra affatto scontato che un autore che opera negli anni '80 di un secolo non possa comporre ancora negli anni '20 del successivo: quanti poeti e scrittori operanti negli anni '80 del '900 ancora vivono e scrivono? Moltissimi direi. L'ipotesi "inversa", quindi, anche se meno probabile non si può scartare a priori, anche se resta valida la mia considerazione, per cui se questa ipotesi è economica su un piano logico, «essa però va contro un principio di ordine storico-culturale, poiché è più probabile che un testo importante e noto, scritto da un autore altrettanto importante e noto, sia servito da modello a un testo dalla tradizione ridottissima, scritto da un trovatore pressoché sconosciuto».⁵⁷

Per Billy, il ricorso sistematico ai *mots-refrain* nella canzone di Guillem Peire de Cazals rinvia senza dubbio all'esperienza arnaldiana, anche se le parole-rima si trovano sottoposte ad un altro ricorso permutativo, quello della retrogradazione.⁵⁸ Nondimeno, aggiunge Billy, «si l'on remplace les mots-refrain par les chiffre de 1 à 6, on peut constater que, dans les couplets pairs, Peire fait correspondre le 6^e au 1^{er}, des couplets impairs, le 5^e au 2^e et le 4^e au 3^e, les vers ainsi opposés étant exactement les valeurs opposées sur les différentes faces d'un dé (avec 7 pour somme constante)».⁵⁹ Questa constatazione, insieme al ragionamento sul rapporto di cronologia relativa fra *Lo ferm voler* ed *Eras, pus vei mon benastruc*, corrobora evidentemente il ragionamento che facevo nel *Gioco delle forme* riguardo al fatto che le risposte ludiche alla sestina si possono ritrovare,

53. Frasca, *La furia della sintassi* cit., p. 42.

54. S. Guida, *Cartulari e trovatori: 1. Arnaut Guilhem de Marsan, 2. Amanieu del la Broquiera, 3. Guilhem Peire de Cazals, 4. Amanieu de Sescas*, in «Cultura neolatina», 59 (1999), pp. 97-107.

55. Billy, *La sextine reinventee* cit., p. 13 nota 41.

56. Canettieri, *Il gioco delle forme* cit., p. 254.

57. Ibid.

58. Billy, *La sextine reinventee* cit., p. 13-4.

59. Ibid., p. 14.

in forma sottilmente allusiva, in canzoni successive dove i trovatori ragionano sulla fortuna e la sfortuna.⁶⁰

Insomma, se è importante mettere l'accento sulle *coblas dissolutas* nell'opera del dissoluto Arnaut Daniel, possiamo escludere categoricamente che questo artificio sia all'origine della sestina. L'originalità della permutazione, c'è poco da fare, resta inspiegata da qualsiasi ipotesi intrinseca ai normali processi permutativi basati sulla circolarizzazione e sulla retrogradazione.

Arnaut Daniel ha proceduto partendo da un modello esistente, nel tentativo di creare qualcosa di più originale: ha quindi attinto l'idea di generalizzare le parole-rima da *Ar resplan la flors enversa*, sopprimendo il procedimento di derivazione rimica che caratterizza quel componimento e sostituendolo con la permutazione aleatoria, che era, nella sua simbologia, un omaggio allusivo alle preferenze estetiche ed etiche del trovatore d'Aurenga: quest'ipotesi genetica, oltre ad avere una precisa base storico-culturale, comporta un solo passaggio evolutivo e nessun salto logico, mentre la teoria che comporta l'antecedenza delle *coblas dissolutas* e poi l'applicazione ad esse delle parole-rima e, infine, della permutazione, presuppone vari passaggi logico-genetici, manca dell'elemento intermedio, cioè un testo di Arnaut Daniel a *coblas dissolutas* provvisto di parole-rima non permutate, come nel caso della canzone di Guiraut Riquier e manca di supporti storicamente determinati, oltre a non chiarire, di fatto, come sia nata la permutazione: la straordinarietà della sestina non sta nell'utilizzo generalizzato delle parole-rima, quanto nella permutazione adottata, che ne fa un *unicum* (al suo tempo) di grande originalità, «ne se rattachant à rien de connu».⁶¹ Gli effetti della permutazione, invece, sono di importanza accessoria nel processo genetico, anche se probabilmente hanno avuto un ruolo determinante nella genesi del genere: essi hanno contribuito più alla tenuta della forma sul piano estetico, e quindi all'imitazione che ne è derivata, che alla sua invenzione.

Ci si può chiedere, con Billy,⁶² quale sia il tipo di permutazione più vicino a quello adottato da Arnaut Daniel. Da un lato si potrebbe pensare

60. Canettieri, *Il gioco delle forme* cit., pp. 241-303.

61. Billy, *La sextine reinventee* cit., p. 15.

62. Billy, *La sextine à la lumière de sa préhistoire* cit., p. 233.

alla retrogradazione poiché, come si è visto, la permutazione di Arnaut è ciclica solo in alcuni specifici casi che dipendono dal numero degli elementi permutati [«en fonction de caractéristique superficielles (distribution ou nombre des éléments permutés)»],⁶³ che è quanto dire che con un numero differente di elementi permutati non si avrebbe la reinizializzazione alla settima strofa. In questo caso, la permutazione di Arnaut si opporrebbe direttamente alla permutazione circolare per due motivi: per il fatto che in essa non è presente lo slittamento di una posizione, che è tipico di quel tipo di permutazione, e perché essa si avvale della ripresa dell'elemento più lontano, mentre nella retrogradazione viene selezionato l'elemento più vicino. Con ciò Billy è costretto ad ammettere:

Naturellement, le choix du premier élément ne peut obéir à ce critère, ne pouvant se définir par rapport à un choix antérieur *relevant de la permutation en question*: ce choix obéit au principe de la concaténation, procédé traditionnel chez les troubadour, à la base des *coblas capcaudadas*.⁶⁴

Poiché il legame a *coblas capcaudadas* è centrale nella permutazione circolare di primo tipo (che, come si è visto, è largamente maggioritaria), l'opposizione si oppone troppo poco: sarebbe stata più consona all'ipotesi una permutazione 1-6, 2-5, 3-4. Per questo Billy propone la seconda ipotesi: che cioè la permutazione di Arnaut si opponga alla permutazione identica, cioè alle *coblas dissolutas* o alle *coblas unissonans tout court*. Questa seconda ipotesi avrebbe fondamento poiché la permutazione di Arnaut comincia con l'ultimo elemento, mentre le *coblas dissolutas* cominciano con il primo. Ciò risolve apparentemente il problema creato dalla seconda opposizione della prima ipotesi: se infatti si oppone la permutazione di Arnaut alle *coblas dissolutas* si ha la ricerca dell'elemento più vicino in queste e del più lontano in quella. È però evidente che la forma di massima opposizione alla permutazione identica è quella dell'inversione palindromica, cioè delle *coblas retrogradadas*, non quella della permutazione di Arnaut. Non si vede, cioè, perché se il principio ritenuto è quello della ricerca del più lontano, il principio non sia stato operante da subi-

63. Ibid.

64. Ibid., p. 234.

to, a partire dal primo elemento della serie: perché cioè siano state necessarie due opposizioni e non una solamente. Secondo Billy:

La deuxième hypothèse a certainement l'avantage de simplicité; elle a également celui de rapprocher plus étroitement l'invention de la future sextine des *coblas dissolutas* qui lui ont donné le fondement structurel [...]. La première a par contre l'avantage d'opposer deux permutations composées d'un cycle unique, mais on a vu que l'hypothèse de départ reposait sur des bases discutables.⁶⁵

La terza ipotesi oppone anch'essa la permutazione di Arnaut alla permutazione circolare, ma secondo un principio differente: non è più il più lontano, ma il più vicino ad essere ricercato, sulla base della direzione scelta:

Dans la permutation arnaldienne, l'élément le plus proche est toujours choisi, mais tantôt vers l'avant, tantôt vers l'arrière: après 6, qui constitue le point de départ, on choisit 1 qui vient en premier lieu vers l'avant, puis 5 vers l'arrière, puis 2 vers l'avant, qui a été promu au premier rang immédiat après l'élimination de 1, et ainsi de suite, soit la séquence des choix relatifs successifs suivante: (0, +1, -2, +3, -4, +5).⁶⁶

Questa soluzione è la più complessa, ed è scartata dallo stesso Billy. Secondo lo studioso, infatti, è la seconda ipotesi quella che appare la più logica.

Per determinare come Arnaut abbia inventato la permutazione di *Lo ferm voler* dobbiamo considerare che la nascita delle strutture trobadoriche non avviene solo per opposizione, ma anche per seriazione, o per ricerca di originalità.

Proprio il fatto che sostanzialmente nessuna delle opposizioni proposte da Billy sia esente da controindicazioni, è la dimostrazione di un procedimento inventivo differente.⁶⁷

65. Ibid., p. 235.

66. Ibid.

67. Cfr. Ibid., p. 236: «Cette analyse ne saurait toutefois pleinement répondre à la question de départ: pourquoi Arnaut a-t-il opté pour ce type singulier de permutation?».

Se l'analisi dettagliata di Billy lasciava sostanzialmente inesausta la questione, l'ipotesi che avevo proposto nel 1993 e nel 1996 è in grado di rispondere alla domanda: «Arnaut era un giocatore di dadi, e per questo ha voluto attribuire alla sua struttura permutativa la forma dell'oggetto da lui venerato». L'ipotesi, peraltro, non svisciva le caratteristiche fondamentali della permutazione: essa parte dall'ultima parola-rima, che viene ripresa nella seconda strofa in prima posizione per via del legame a *coblas capcaudadas*. La seconda fase è evidentemente quella determinante per il meccanismo: in seconda posizione è ripresa la parola più lontana dalla sesta, cioè la prima, poiché nel dado il sei sta sulla faccia opposta all'1: il seguito è stato del tutto automatico per l'inventore della forma, poiché avrà operato sulla base della progressione inversa 6-5-4, accoppiando prima il numero che sta sulla faccia opposta al punto più alto, poi ciò che sta sulla faccia opposta al punto immediatamente inferiore e infine quello che sta sulla faccia opposta al punto più basso della terna maggiore: come mostra anche la prescrizione nel trattato alfonsino.

È comunque preferibile ragionare su questa linea, piuttosto che sui valori offerti dalla generalizzazione della struttura per i cicli unici. Billy, nella seconda parte del saggio del 1993, offre una statistica relativa al numero dei versi e delle strofe utilizzate dai trovatori, per concludere che il numero di sei versi, fra i valori che si offrono alla generalizzazione, è quello ottimale. Si potrebbe forse obiettare che difficilmente Arnaut Daniel poteva disporre di queste statistiche e che un approccio più realistico sarebbe stato, forse, quello di calcolare il numero complessivo delle sillabe, per dar conto della durata dei componimenti. Ma credo che in realtà la questione non sia affatto rilevante: riflettere su ciò che la forma poteva essere, su una virtualità esistente solo nella speculazione dei critici, è sostanzialmente inutile, visto che la sestina originaria ha la forma che conosciamo, e non altre. E se dobbiamo far ricorso ai tentativi di generalizzazione esistenti, offerti nei secoli, perché non ricordare che un trovatore catalano del XVI secolo (non lontanissimo dalle esigenze estetiche del *trobar*) utilizza otto versi, aprendo la struttura a due cicli anziché ad uno solo e arrivando fino alla quinta strofa con la reinizializzazione del ciclo? O che le ottine furono frequentate anche più tardi dal Coppetta? Che la tradizione ci offre ugualmente settine?

Per i poeti che hanno tentato di generalizzare la forma, insomma, l'esistenza di un ciclo unico non era un fattore determinante. Così, l'esistenza di un unico ciclo può tranquillamente essere casuale, un caso fortunato, scaturito da una scelta già fatta per il numero 6.

Un'ultima considerazione va fatta sul nome della permutazione della sestina, per la quale, come si accennava, si sono proposte nel corso del tempo numerose figurazioni. Dopo un'attenta ricerca circa l'origine della formula, che egli scopre risalire a Mari,⁶⁸ Billy ha messo in discussione il concetto e la definizione di *retrogradatio cruciata*, utilizzata da gran parte della critica, così come l'idea di Tavera fatta propria da Raymond Queneau, che alla permutazione di Arnaut soggiacesse una struttura spiralforme, sia la variante gasteropoda proposta da Jacques Roubaud. Si tratta di una questione relativa alla nomenclatura, senza molta importanza per la definizione genetica: tant'è vero che in sostituzione del grafo della spirale, Billy ne ha proposto un altro, che dispone su uno stesso lato le curve dislocate alternativamente a destra e a sinistra da Tavera per ottenere la spirale, non allontanandosi così dall'operazione compiuta da Roubaud, e depurando però la figura da tentazioni simboliste: il grafo proposto da Billy suggerirebbe una soluzione «semplice e razionale» del problema: la permutazione di Arnaut dovrebbe la sua esistenza al «vai e vieni» della rima, alla continua ricerca dell'elemento più lontano.

Per attribuire un nome a tale concetto Billy riprendeva così una proposta di Guilbaud di definire “tropicale” la permutazione della sestina e riproponeva il nome di “permutazione antipodica”, che tuttavia non può soddisfarci: se agli antipodi di x c'è y , agli antipodi y c'è x . Così, applicando il principio alla serie di rime della sestina, si avrebbe una permutazione identica.

Anche se, indubbiamente, il *latinorum* del Mari ha una sua fascinazione che non accenna a scemare, a mio avviso se proprio fosse necessario attribuire un nome specifico alla permutazione si potrebbe proporre “permutazione aleatoria”, oppure, per restare su un terreno neutrale, “permuta-

68. G. Mari, *La sestina di Arnaldo, la terzina di Dante*, in «Rendiconti dell'Istituto lombardo di scienze e lettere», 2a s. 32 (1899), pp. 953-85.

zione centripeta", che individua il procedere della selezione verso il centro della strofa e che anche Billy sembra adottare a fini esplicatori nel saggio del 2004. Tutto sommato, per intendersi, si potrebbe anche parlare di "permutazione di Arnaut", in omaggio al nome del suo inventore.

2. CARESTIA DI RIME

Il maggior pregio del saggio di Billy consiste, a mio avviso, nella discussione dei passaggi logici attraverso i quali si è sviluppata la sestina portata avanti con un rigore che costringe a formulare qualsiasi ipotesi genetica in modo altrettanto stringente. Concordo, ad esempio, sul fatto che l'ordine genetico che proponevo nel 1996 vada rivisto.⁶⁹ Credo infatti che non si possa far appello, nel processo creativo, soprattutto laddove si abbia a che fare con dati di ordine speculativo, a procedimenti logici di tipo matematico. Dobbiamo cioè rassegnarci al fatto che una gran parte dei procedimenti creativi è dovuta al caso, oltre che al genio da una parte e all'imitazione, all'emulazione e ai tentativi di superamento di altri prodotti creativi dall'altra. Per restare al nostro componimento, oggi ritengo di poter fornire una spiegazione alla ragione per cui Arnaut Daniel scelse le parole-rima e approdò quindi alle *coblas dissolutas*.

La riflessione sulle rime che vorrei proporre nasce dalla riflessione, che tutti abbiamo fatto, sulla frequenza delle rime e dei relativi rimanti. Un tempo, in Italia, le maestre insegnavano che ci sono parole italiane per le quali anche i migliori poeti non riescono a trovare un corrispondente rimico. Raccontavano l'aneddoto di un importante poeta (pare il Giusti) che, sfidato a comporre una poesia con la parola-rima "fegato", aveva risolto con furbizia così:

69. Questa la serie proposta: 1) invenzione della permutazione; 2) tentativi di applicazione della permutazione a testi con rima intrastrofica; 3) constatazione dell'impossibilità di ottenere uno schema rimico unico con tale permutazione e decisione di eliminare le rime; 4) constatazione della possibilità di ottenere sei elementi sulla base del componimento rambaldiano e decisione sulla base di questo di applicare parole-rima anziché rime; 5) constatazione degli effetti estetici delle *coblas dissolutas* e generalizzazione di esse in altri componimenti.

Se invece di legato
 Dir si potesse légato
 La rima avrei trovato
 Con la parola fegato.

Anche lo *Scioglilingua* del Corriere della sera, di Giorgio de Rienzo e Vittoria Haziél, sabato 26 giugno 2010, proponeva un articolo sulle *Parole che rimano con "fegato"*:

Se vogliamo essere pignoli, pretendendo che l'omofonia - come da regola - parta dall'ultima vocale accentata (che qui è anche la prima), nessuna parola italiana fa rima con "fegato". Se invece vogliamo accontentarci, può andar bene "sabato". Quanto al fatto che "fegato" sia l'unica parola italiana a non rimare con altre, non è così (se usiamo il criterio restrittivo suesposto): di primo acchito, mi vengono in mente abaco, arbitro, orafo, iperbato, diaspora.

Cercando online qualcosa anche per il francese, ci si imbatte nel sito *Topito*, che si occupa della «vie du côté top» e così offre al lettore in cerca di un gioco dotto per intrattenere i suoi ospiti per cena la «Top 10 des mots qui ne riment avec rien, le cauchemar du rappeur» ('top 10 delle parole che non rimano con niente, l'incubo del rapper'):

Vous cherchiez un le saviez-vous savant pour votre prochain diner? Servez-vous, ces 10 petits mots ne riment avec rien dans la langue française: **Simple, Triomphe, Quatorze, Belge, Quinze, Goinfre, Larve, Monstre, Meurtre, Pauvre.**

L'ipotesi che propongo qui è che alla base di *Lo ferm voler* ci sia la volontà di utilizzare le rime più **care** possibile, laddove l'aggettivo *car*, 'caro' va inteso proprio con questo significato: 'rime che danno luogo a pochi rimanti'.⁷⁰ Le *Leys d'amors* sono chiarissime al riguardo e non

70. Cfr. Canettieri, "Lo captals", in *Atti del convegno sul tema "Interpretazioni dei trovatori. Con altri contributi di Filologia romanza*, in «Quaderni di filologia romanza», 14 (1999), pp. 77-101 e P. Canettieri, *L'aura dei sospiri*, in «Critica del testo», 6/1 (2003), pp. 541-58; G. Santini, *Rime care e lessico economico in Monte Andrea*, in *Lessico, parole-chiave, strutture letterarie del Medioevo romanzo*. Atti del Convegno internazionale di Studi (Università degli Studi della Calabria, 24-25 novembre 2000), Roma, Il Bagatto, 2005, pp. 375-97, G. Santini, *Tra-*

lasciano alcun dubbio circa l'interpretazione che qui si propone nel passo in cui trattano delle rime suffissali in *-ar* e in *-ir*:

aytals rimas en *ar* et en *ir* son de las plus comunals rimas qu'om pueca trobar per la gran habondansa d'aquelas, per que trop no son graciozas, quar **on mens es de la causa mays es cara e precioza, e on mays n'es de la cauza mens es cara e mens preciosa**, ans es mesprezada soen la cauza e per vil tenguda cant n'es gran habondansa e gran sobrefluitatz.⁷¹

Esplicito, sul piano del ragionamento di ordine quantitativo circa le parole-rima espresse dai differenti timbri, anche sulla base di una paraetimologia per cui *car* sarebbe legato a *carestia*, è il passo in cui le *Leys d'amors* trattano *De las diversas manieras de rims*, esplicitato poi con la massima chiarezza, anche per via di un inequivocabile esempio, nel paragrafo che tratta *Dels rims estramps car*:

tug li rim o son estramp oz acordan oz ordinal o dictional.

Si estramp, oz il finisso en sillabas comunas oz en sillabas caras. Si en comunas, adonc son dig rim estramp comu. Si en caras, adonx son dig rim estramp car, de *carestia*, o rimas estrampas caras.

[...]

Rim estramp car son dig per lo contrari dels comus, quar paucas dictios ni sillabas poyria hom trobar semblans ad aquelas per far leyal acordansa:

Pres et enclaus dedins .i. celcle
 On me destrenh osses, nervis e cambas
 Amors, e pueys fa·m ayssi batre·ls polces
 Cum li martel can fero sus l'enclutge,
 Si que·n languisc quo si·m tenia febres.
 Esbaytz soy, veiyres m'es que somi,
 Quar degun loc no puec trobar don yesca.⁷²

durre la rima. Sulle origini del lessico rimico nella poesia italiana del Duecento, Roma, Il Bagatto, 2007 e G. Santini, *Omnia praeclara rara: la citazione tra fonte letteraria e proverbio*, in *La citazione. Atti del XXXI convegno interuniversitario* (Bressanone, 11-13 luglio 2003), Circolo filologico linguistico padovano, a cura di G. Peron, Padova, Unipress, 2009, pp. 149-67.

71. Ed. B. Fedi, *Las Leys d'amors. Redazione lunga in prosa*, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2019, p. 800.

72. Ivi, pp. 258 e 262.

La *vida* di Arnaut Daniel, nella parte in cui tratta del modo di comporre di questo trovatore, si concentra proprio su questo dato, mettendolo in relazione alla difficoltà di comprenderne e appenderne le canzoni:

Arnaud Daniel si fo d'aquella enconrada don fo N'Arnautz de Meruoill, de l'evesquat de Peiregors, d'un castel che a nom Ribairac, e fo gentils hom. Et amparet ben letras e delectet se en trobar. Et abandonet las letras, et fetz se joglars, e **pres una maniera de trobar en caras rimas, per que soas cansons no son leus ad entendre ni ad apprendre.**⁷³

La *razo* di *Anc ieu non l'aic* mette in scena, come noto, una scommessa fra Arnaut Daniel e un altro giullare alla corte di Riccardo Cuor di Leone, a chi compone la canzone con rime più care:⁷⁴

E fon aventura qu'el fon en la cort del rey Richart d'Englaterra, et estant en la cort, us autres joglars **escomes lo com el trobava en pus caras rimas quel el.** Arnaut[z] tenc so ad esquern e feron messios, cascu[s] de son palafre, que no fera, en poder del rey. E'l rey[s] enclaus cascu en una cambra. E·N Arnaut[z], de fasti que n'ac, non ac poder que lasses un mot ab autre. Lo joglar[s] fes son cantar leu e tost; e[t] els non avian mas detz jorns d'espazi, e devias jutgar per lo rey a cap de cinc jorns. Lo joglar[s] demandet a·N Arnaut si avia fag, e·N Arnaut[z] respos que oc, passat a tre jorns; e non avia pessat. E·l joglar[s] cantava tota nueg sa canso, per so que be la saubes. E·n Arnaut[z] pessel co·l traysses isquern; tan que venc una nueg, e·l joglar[s] la cantava, e·N Arnaut[z] la va tota arretener, e·l so. E can foro denan lo rey, N'Arnaut[z] dis che volia retraire sa chanso, e comenset mot be la chanso quel joglar[s] avia facha. E·l joglar[s], can l'auzic, gardet lo en la cara, e dis qu'el l'avia facha. E·l reys dis co·s posia far; e·l joglar[s] preguet al rey qu'el ne saubes lo ver; e·l rey[s] demandec a·N Arnaut com era estat. E·N Arnaut[z] comtet li tot come era estat, el rey[s] ac ne gran gaug e tenc so tot a gran esquern; e foro aquitiat li gatge, et a cascu fes donar bel dos. E fo donatz lo cantar a·N Arnaut Daniel, que di: *Anc yeu non l'ac, mas ela m'a.* Et aysi trobaretz de sa obra.

Del resto, il sintagma *rimas caras* nel *corpus* delle *vidas* e delle *razos* ricorre altrove solo nella biografia di Raimbaut d'Aurenga, laddove si esplicita

73. Ed. J. Boutière - A.H. Schutz - I.M. Cluzel, *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIIIe et XIVe siècles*, Paris, Nizet, 1973 [éd. refondue], p. 58.

74. Ibid., pp. 62-3.

la preferenza di questo trovatore per le rime proprie del *trobar clus*: non si può quindi escludere che già il biografo avesse individuato questo elemento di comunanza e derivazione nello stile dei due trovatori.⁷⁵

Se guardiamo in quest'ottica le sei parole-rima della "sestina" di Arnaut Daniel, constatiamo:

1) che cinque di esse, *intra*, *ongla*, *arma*, *oncle*, *cambra*, sono degli *unica* nel rimario trobadorico, nel senso che compaiono solo in *Lo ferm voler* e nei suoi due *contrafacta* e rimano solo con sé stesse;

2) che le prime quattro di questa serie sono anche "rime-parola" poiché iniziano per vocale tonica;

3) che anche la rima in *-erga*, alla base di *verga*, è rarissima, visto che compare solo in due *vers* di Raimbaut d'Aurenga e in uno di Guillem de Berguedan, entrambi trovatori della maniera preziosa ed entrambi in qualche modo vicini ad Arnaut Daniel.⁷⁶

Da queste considerazioni possiamo concludere che la *razo* di *Anc ieu non l'aic* riportava un aneddoto di grande verosimiglianza e ci aiuta a comprendere le ragioni della scelta rimica di Arnaut Daniel, oltre a fornirci un'informazione preziosa riguardo alle modalità agonistiche del procedere dei trovatori: in qualche modo, sia sul piano delle forme sia su quello degli stili sia su quello dei temi, l'intento è quello di superare gli altri trovatori, trovare soluzioni più complesse o più raffinate, in questo caso più **preziose**.

75. Ibid., p. 441: «Roembautz d'Aurenga [...] fo bons trobaires de vers e de chansons, mas mout s'entendeit en far caras rimas e clusas». L'associazione fra i due trovatori in ragione dell'utilizzo di rime rare è in G. Folena, "Caras rimas": liriche di Raimbaut d'Aurenga e Arnaut Daniel, Padova, Liviana, 1967.

76. Cfr. G. Santini, *Rimario dei trovatori*, Roma, Nuova Cultura, 2010, p. 121 (*cambra*), p. 206 (*arma*), p. 407 (*verga*), p. 596 (*oncle*), p. 514 (*intra*), p. 597 (*ongla*). La rima in *-erga* trova attestazione, oltre che nei due *contrafacta* di *Lo ferm voler* (Bertolome Zorzi *BdT* 74,4 e Guillem de Saint Gregori *BdT* 233,2), anche in Guillem de Berguedan *BdT* 210,19 e Raimbaut d'Aurenga *BdT* 389,10 e *BdT* 389,22. La rima-parola *arma*, che è omaggio all'*incipit* dell'Eneide, appare in Raimon Vidal de Bezaudun, *Entre'l taur e'l doble signe* (*BdT* 411,3), che è testo che imita in tutto e per tutto lo stile di Arnaut e ricorre nei testi dei trovatori tardi Z 522,1; 554,1; 558,2; 558,27; 558,34, 563,1, sia nel senso di *anima* sia di *arma*, anche come forma di 3a pers. sing. pres. di *amar*, insieme al suo derivato *desarma* e a *guisarma* (un tipo di alabarda). La rima-parola *oncle*, infine, ricorre in Z 563,2.

Questo preziosismo rimico porta con sé, per ragioni in larga parte dovute al caso, un'importante caratterizzazione fonetica, che avrà un peso determinante nella selezione delle rime care presso i poeti italiani.⁷⁷

Se analizziamo lo schema CV (Consonanti-Vocali) delle parole-rima della "sestina", ci troviamo di fronte infatti ad alcune impressionanti analogie nella specificità, che già Roncaglia 1981 aveva in parte messo in rilievo:

Intra:	VCCCC
Ongla:	VCCCC
Arma:	VCCV
Verga:	CVCCV
Oncle:	VCCCC
Cambra:	CVCCCC

Se entriamo nel dettaglio del tipo di consonante, inoltre, notiamo che quattro parole-rima su sei hanno una sequenza NOL (nasale + *muta cum liquida*)

Intra:	NOV	NOL
Ongla:	NOL	NOL
Arma:	VN	LN
Verga:	VO	LO
Oncle:	NOL	NOL
Cambra:	NOV	NOL

Le parole-rima di *Lo ferm voler*, dunque, rientrano a perfezione fra quelle che Dante Alighieri nel *De vulgari eloquentia* indicherà come prive di quelle caratteristiche che rendono i vocaboli "pettinati", qualità che invece concorrono con la loro asprezza a determinare il carattere "irsuto" di quelle parole.⁷⁸ Queste stesse caratteristiche, del resto,

77. Cfr. Canettieri, *Il gioco delle forme* cit., pp. 153-85.

78. *Dve*, II 7, 5 5: «Et pexa vocamus illa que, trisyllaba vel vicinissima trisyllabitati, sine aspiratione, sine accentu acuto vel circumflexo, sine *z* vel *x* duplicibus, **sine duarum liquidarum geminatione vel positione immediate post mutam, dolata** quasi, loquentem cum quadam suavitate relinquunt: ut *amore, donna, disio, virtute, donare, letitia, salute, securtate, defesa*»; II 7, 6: «Yrsuta quoque dicimus omnia, preter hec, que vel neces-

hanno le rime della "sestina" di Dante Alighieri, *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*:

Ombra:	VCCCCV	NOL
Colli:	CVCCCV	LL
Erba:	VCCCV	LO
Verde:	CVCCCV	LO
Petra:	CVCCCV	OL
Donna:	CVCCCV	NN

Se le analizziamo con i criteri con cui abbiamo guardato a *Lo ferm voler* insieme a quelli danteschi, vediamo che:

- 1) Ombra e Erba sono rime-parole;
- 2) quattro parole-rima presentano incontro *muta cum liquida* (o *liquida cum muta*) LO OL
- 3) Colli rientra comunque fra le parole "irsute" per via della laterale geminata.

4) Donna è *vocabulum pexum*, ma è utilizzato per costruire *l'armonia compaginis*, oltre che per fare riscontro a Petra, nel quadro del ciclo petroso. Si noti, del resto, che l'intenzione di rendere aspre le parole, quasi a spettinare le pericolose trecce della donna pietra, si riverbera all'interno del testo e, in questo, precisi riecheggiamenti fra la "sestina" di Arnaut e quella di Dante possono essere evidenziati nelle prime stanze dei due componimenti, dove, inoltre, la collocazione in quarta posizione di "verde" riecheggia "verga" nella medesima posizione, mentre da un punto di vista fonico "barbato" si genera da "batr'ab":

Lo ferm voler qu'el cor m'intra no·m pot ges bets escoissendre ni ongl de lauzengier que per per maldir s'arma	Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra son giunto, lasso, ed al bianchir de' colli, quando si perde lo color ne l'erba:
--	---

saria vel ornativa videntur vulgaris illustris. Et necessaria quidem appellamus que campsa-re non possumus, ut quedam monosyllaba, ut *si, no, me, te, se, a, e, i', o, u'*, interiectiones et alia multa. Ornativa vero dicimus omnia polisyllaba que, mixta cum pexis, pulcrum faciunt armoniam compaginis, quamvis asperitatem habeant aspirationis et accentus et duplicium et liquidarum et prolixitatis: ut *terra, honore, speranza, gravitate, alleviato, impossibilita, impossibilitate, benaventuratissimo, inanimatissimamente, disaventuratissimamente, sovramagnificentissimamente, quod endecasillabum est*».

e pois non l'aus batr'ab ram ni ab verga e 'l mio disio però non cangia il verde,
 sivals a frau, lai [o] non aura-i oncle, sì è barbato ne la dura petra
 iausirai ioi en vergier o dins cambra. che parla e sente come fosse donna.

Questa forte potenza fonica di rammemorazione da un testo all'altro ci porta a chiederci se essa non sia in collegamento con la percezione della permutazione e dunque fino a che punto si ha la possibilità di ritenere in memoria una parola-rima in presenza di altri dati di ordine contenutistico e musicale.

Il dato di rilievo, infatti, è che molti componimenti con permutazione complessa presentano parole-rima con incontri consonantici complessi e con occorrenza rara in poesia e spesso anche più in generale nella lingua. Le parole-rima di *Ar resplan la flors enversa* di Raimbaut d'Aurenga, ad esempio, rientra proprio in questa categoria:⁷⁹

enverse	VCCVCCV	4	freq. 3
tertes	CVCCCVC	3	freq. 6
conglapis	CVCCCVCVC	3	freq. 3
trenca	CCVCCV	4	freq. 7
siscles	CVCCCVC	3	freq. 3
giscles	CCVCCCVC	4	freq. 3
jois	CCVVC	2	freq. 641
crois	CCVVC	2	freq. 84

Si ha una media di oltre tre consonanti in contatto per parola-rima (3,125). Si noti che le ultime due parole, a struttura CV più semplice e maggiore frequenza, sono anche fra quelle che rimano fra loro nella *cobla*. Per avere un termine di confronto, si vedano questi esempi di parole "facili":

amor	VCVC	1	2353 (0,54%)
domna	CVCCV	2	831 (0,1907%)
dezir	CVCVC	1	266 (0,061%)
donar	CVCVC	1	196 (0,045)

79. Indico lo schema CV, il numero di consonanti in contatto all'interno di una parola e la frequenza della parola nel corpus Trobvers; sono tabulate le parole-rima delle *coblas* pari.

Negli altri casi, lo schema a CV complesso è accompagnato ad una bassissima frequenza nel *corpus* poetico. Anche in *Lo ferm voler* la media si avvicina a 3 (2,66) e le parole, come abbiamo visto, sono quasi degli *unica* in poesia:

intra	VCCCCV	3	31 (0,0326%)
ongla	VCCCCV	3	20 (0,0046%)
arma	VCCCV	2	142 (0,0326%)
verga	CVCCV	2	21 (0,0048%)
oncle	VCCCCV	3	24 (0,0055%)
cambra	CVCCCCV	3	16 (0,0037%)

Una situazione affine troviamo nella pseudosestina di Pons Fabres d'Uzes, *Quan pes qui sui, fui so que'm fraing*, con coefficiente pari a 2:

franh	CCVC	2
frach	CCVC	3
ferm	CVCC	2
fort	CVCC	2
pert	CVCC	2
fer	CVC	1

Non differente l'asprezza di *Ar es lo mons vermeills e vert* in Gaucelm Faidit, con coefficiente 2,41 e un sistematico utilizzo di parole rare:⁸⁰

vertz	CVCCC	3
cubertz	CVCVCCC	3
negra	CVCCV	2
becs	CVCC	2
desplec	CVCCCVC	3
pogra	CVCCV	2
tenc	CVCC	2
endertz	VCCVCCC	3

80. Qui la disposizione CV non varia sostanzialmente da *cobla* a *cobla* e nella maggior parte dei casi la variazione sarebbe annullata qualora si tenessero fuori dalla considerazione i prefissi, che con ogni evidenza fanno corpo a sé nelle strutture permutative e non entrano in gioco nel sistema di permutazione, come mostra il prefisso di *enongla* nella sestina di Arnaut Daniel, che non dovrebbe essere computato.

sufertz	CVCVCCC	3
degra	CVCCV	2
decs	CVCC	2
crec	CCVC	2
mogra	CVCCV	2
revenc	CVCVCC	2
dertz	CVCCC	3
certz	CVCCC	3
descasegra	CVCCVCVCCV	4
pecs	CVCC	2
aplec	VCCVC	2
nogra	CVCCV	2
venc	CVCC	2

La ragione di questo fenomeno potrebbe risiedere, oltre che nella tipologia stilistico-ideologica dei componimenti implicati (*rimas caras*), anche nella maggiore percettibilità e memorabilità di parole-rima con questa forma. Nicolaus de Dybyn (Tibinus), *Tractatus de ritmis vel rithmorum* afferma la legge delle otto sillabe in relazione alla distanza fra le rime:

Mensura communis secundum extensionem ad maius servare debet octo sillabas, idest una consonantia non debet separari ad altera longius quam ad octo sillabas. Ista declaratur, quia quelibet consonantia ritmicalis notabilis debet esse perceptionis, quia **si auditor non posset percipere modu distincto consonantias, ipsum dictamen non diceretur rithmicum**: at ergo talis perceptio requirit certum numerum, quem dictatores vel auctores posuerunt, et est numerus sillabarum.

‘La misura comune per quel che riguarda le distanze fra le varie cadenze non dovrebbe superare le otto sillabe, cioè una rima non dovrebbe essere separata da un’altra da più di otto sillabe. Si dice questo perché qualsiasi consonanza ritmica dev’essere immediatamente percepibile; e infatti se l’uditore non riuscisse a percepire in modo chiaro le consonanze, il componimento non potrebbe chiamarsi ritmico; e pertanto tale percettibilità richiede un numero ritmico certo, posto dai *dictatores* e dagli *auctores*, cioè il numero delle sillabe’.⁸¹

81. Ed. G. Mari, *I trattati medievali di ritmica latina*, Milano, Hoepli, 1899, p. 57; cfr. P. Canettieri, *La metrica romanza*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare*, vol. 1: *La produzione del testo*, t. 1, Roma, Salerno, 1999, p. 532.

Nello stesso trattato si afferma che i ritmi presenti nel *Laborintus* che esorbitano dalle otto sillabe «non sunt veri rithmi [...], quia excedunt octo sillabarum et talis extensio non satis percepta est».

Per comprendere come il complesso meccanismo permutativo messo in opera da Arnaut Daniel possa essere stato percepito e memorizzato, possiamo fare ricorso ai concetti di *priming* semantico e associativo.⁸²

Nel *priming* semantico, l'appartenenza dello stimolo e del bersaglio a una medesima categoria facilita la reperibilità e quindi la memorizzazione di una parola. Ad esempio, la parola *cane* è un *priming* semantico per *lupo*, perché sono due animali simili: allorché si presenta la prima parola, la seconda viene rievocata più rapidamente. Il *priming* semantico funziona sempre molto bene in tutti gli esperimenti, perché attiva le serie di reti neurali che connettono le parole che rientrano nelle medesime categorie semantiche: quando pensiamo a un oggetto che rientra in una categoria, oggetti simili sono stimolati nel cervello e vengono attivati, anche se restano in latenza.

Sappiamo che anche i morfemi possono produrre un effetto di *priming* e quindi la rima, in questi casi, rientra appieno in questo fenomeno.

Per ciò che riguarda il *priming* di associazione e contesto, Jenkins e Russel hanno notato che negli esperimenti in cui si devono rievocare delle liste che contengono delle parole molto correlate, come uomo-donna, coltello-forchetta, queste, anche se sono separate durante la presentazione, tendono ad essere ripetute appaiate.⁸³ Negli esperimenti di *priming* associativo, il secondo stimolo è una parola che appare con grande frequenza con il primo, anche se non ha le stesse caratteristiche semantiche. La parola "cane", così, è un *priming* associativo per la parola "gatto", dal momento che le parole sono strettamente associate e appaiono frequentemente insieme (in frasi come «essere come cane e gatto»): in questo caso abbiamo un *priming* semantico da un lato (entrambi sono animali domestici) e un *priming* associativo dall'altro (si presentano spesso insieme).

82. A.D. Baddeley, *Short-term memory for word sequences as a function of acoustic, semantic and formal similarity*, in «Quarterly Journal of Experimental Psychology», 18 (1966), pp. 362-5.

83. J.J. Jenkins - W.A. Russell, *Associative clustering during recall*, in «Journal of Abnormal and Social Psychology», 47 (1952), pp. 818-21.

Il *priming* di contesto, invece, funziona utilizzando un contesto frastico per accelerare l'elaborazione degli stimoli che potrebbero verificarsi in quel contesto. In una frase la grammatica e il lessico forniscono indizi contestuali per le parole che si presenteranno più avanti, che quindi vengono elaborate più rapidamente di quando sono lette al di fuori di un contesto linguistico dotato di significato.

Sempre sul piano del lessico, è stato provato che l'effetto *priming* è più potente per le parole più difficili e meno comuni e che esso si attiva anche quando le parole sono correlate sotto l'aspetto fonico: ad esempio, per l'effetto di somiglianza fonica, la presenza in una lista di parole di elementi simili per suono e per caratteristiche di articolazione influenza positivamente il ricordo di esse, sicché liste di parole che suonano simili sono più facili da ricordare rispetto a liste di parole senza somiglianza.

In questi esperimenti di rievocazione, funzionali alla comprensione del funzionamento della memoria a breve termine (quella cioè che viene attivata durante l'ascolto di un componimento), la somiglianza delle parole sul piano fonico, semantico e associativo/contextuale ha effetti potenti sulla velocità di rievocazione. Verosimilmente, ci spiega sempre Baddeley, a livello della memoria di lavoro l'informazione verbale viene codificata fonologicamente e l'attivazione di una parola comporta la contestuale attivazione, per un certo tempo, variabile da individuo a individuo, degli ambiti fonologico, semantico, morfologico ad essa connessi.⁸⁴

Infine, è stato dimostrato che strutture con CV complesso sono ritenute in memoria in maniera più potente rispetto a strutture a CV semplice, qualora esse abbiano anche caratteristiche di concretezza.⁸⁵

Uno degli elementi notati in relazione a *Lo ferm voler* è l'organizzazione fonico-semantica delle parole-rima,⁸⁶ in rapporto 6-1, 5-2, 4-3 nella prima *cobla* e nella *tornada* per cui *intra – cambra* sono in relazione sintattica (si entra nella camera); *ongla – oncle* sono in relazione fonica *arma – verga* sono in relazione semantica (la verga è un'arma).

84. Baddeley, *Short-term memory* cit.

85. F. Casadei, *Lessico e semantica*, Roma, Carocci, 2003, pp. 102-9.

86. Roncaglia, *L'invenzione* cit.

Questa caratteristica, come la strutturazione fonologica oggettivamente affine, potrebbe aver aiutato la loro memorizzazione e fissato per loro uno specifico *locus* nel quadro di una tecnica volta a rafforzare la memorabilità di parole che, altrimenti, non sarebbero affatto facili «ad entendre ni ad aprendre».

ABSTRACT

ARNAUT DANIEL'S SESTINA: PERMUTATION AND RHYMES

In reflecting on the permutative complexity of Arnaut Daniel's *Lo ferm voler qu'el cor m'intra*, it has often been debated to what extent that refined structure was perceptible, in terms of the oral reception of the text and in an essentially song-like performative dimension, by an audience certainly more accustomed than us to rhyming games and the mechanisms of interstrophic variation, but nevertheless not substantially different from a cognitive point of view. In some cases, it has gone so far as to argue that Arnaut's permutation is, in fact, only detectable in the presence of an analysis of the written dictation and would not be perceptible in any way during the performance. On the basis of this reflection, I would like to discuss the specificity of the sestina syllable words, studying their phonic and semantic aspect, as well as the impact they have on short-term memory mechanisms. An attempt will be made to highlight, for instance, whether words pertinent to the style of the *trobar car*, essentially based on the rarity of rhymes, are functional in a memorization discourse.

Paolo Canettieri
«La Sapienza» Università di Roma
paolo.canettieri@uniroma1.it

CARLO PULSONI

SULLA DISPOSIZIONE DELLE SESTINE
NELLA TRADIZIONE ANTICA DEI *RVF**

Nel volume dedicato a “La sestina” apparso nei Quaderni di Letteratura «Anticomoderno», chi scrive si era occupato della codificazione del genere da parte di Petrarca, grazie all’individuazione nella tradizione manoscritta del Canzoniere di due peculiarità dal punto di vista “materiale”, ovvero il modo in cui Petrarca fece trascrivere o trascrisse tale genere di componimenti, almeno dalla redazione Malatestiana, nonché la denominazione di “sestina” con il quale il ms. Strozzi 178 della Biblioteca Medicea-Laurenziana, definisce proprio questi testi.¹ Si deve poi a Furio Brugnolo un importante contributo uscito a corredo della riproduzione del ms. Vaticano latino 3195 (da qui in avanti V), nel quale lo studioso rileva che il modulo grafico-visivo sotteso alla trascrizione delle

* Nel licenziare queste pagine, ringrazio per la lettura e i suggerimenti Attilio Bartoli Langeli, Antonio Ciaralli e Marco Cursi. Al sottoscritto vanno ovviamente imputati errori e lacune.

1. C. Pulsoni, *Petrarca e la codificazione del genere sestina*, in «Anticomoderno», 2 (1996), *La sestina*, Roma, Viella, 1996, pp. 55-65; Id., *Sulla morfologia dei congedi nella sestina*, in «Aevum», 69 (1995), pp. 505-20. Sul valore del ms. Strozzi 178 nella tradizione dei *RVF*, cfr. G. Belloni, *Laura tra Petrarca e Bembo: studi sul commento umanistico-rinascimentale al Canzoniere*, Padova, Editrice Antenore, 1992, pp. 1-57; si veda pure C. Pulsoni, *La tecnica compositiva nei ‘Rerum vulgariarum fragmenta’. Riuso metrico e lettura autoriale*, Roma, Bagatto, 1998, pp. 239-57; C. Pulsoni - M. Cursi, *Intorno alla precoce fortuna trecentesca del Canzoniere: il ms. 41.15 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze e il suo copista*, in «Studi Petrarqueschi», 26 (2013), pp. 171-203.

Contrainte créatrice. La fortune littéraire de la sextine dans le temps et dans l'espace. Textes réunis par L. Barbieri e M. Uhlig avec la collaboration de D. Moos et P. Quarroz, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2023, pp. 71-85
ISBN 978-88-9290-235-0 © FEF - SISMEL - Gruppo Padovano di Stilistica
e-ISBN (PDF) 978-88-9290-237-4 DOI 10.36167/QSMI12PDF

sestine, dipende dai seguenti fattori: 1) mettere in evidenza la particolare struttura metrica del componimento; 2) garantire la distinzione immediata rispetto agli altri generi metrici del Canzoniere; 3) evidenziare infine alcuni snodi fondamentali all'interno della struttura complessiva dei *Rerum vulgarium fragmenta*. Brugnolo arriva a concludere che

la presentazione grafica delle sestine sulle pagine del 3195 funziona prima di tutto da indicatore di lettura: un invito, fra l'altro, a coglierle effettivamente come insieme organico [...] nel loro rapporto dialettico col resto dell'opera. In questa strategia rientra anche la tendenza di Petrarca a collocare la sestina entro un'unica pagina (a parte la 142) o al massimo due pagine affiancate, interamente leggibili "a libro aperto" (come nel caso della sestina doppia), anche a costo di non riempire gli eventuali spazi bianchi che la separano dal componimento precedente, come a 7r, dove dopo *Verdi panni*, restavano disponibili ancora di quattro linee di scrittura; ma la sestina *Giovene donna* viene interamente dislocata all'inizio di 7v.²

A partire da queste considerazioni di Brugnolo, mi propongo di riesaminare *in toto* la disposizione delle sestine in V, confrontandola con quella di alcuni testimoni della tradizione antica, databili tra fine '300 e inizio '400, che rispettano la poetica grafico-visiva di V: «la loro fedeltà ai modelli petrarcheschi di trascrizione ed organizzazione dei testi non solo sembra suggerire che copie dei *Fragments* dovettero essere prodotte anche quando il poeta era ancora in vita, proprio sulla base dell'impostazione del cod. Vat. lat. 3195, ma può fornire ulteriori informazioni importanti circa la ricezione da parte dei primi lettori della poetica visiva del Petrarca».³ I codici presi in esame sono il Pl. 41.17 (= M) della Biblioteca Medicea-Laurenziana per quanto riguarda la redazione Mala-

2. F. Brugnolo, *Libro d'autore e forma-canzoniere. Implicazioni grafico-visive nell'originale dei Rerum vulgarium fragmenta*, in *Commentario all'edizione facsimile* (da qui in avanti *Commentario*), A cura di G. Belloni, F. Brugnolo, H. Wayne Storey e S. Zamponi, Roma-Padova, Antenore, 2004, pp. 105-29, pp. 120-1.

3. H. Wayne Storey, *All'interno della poetica grafico-visiva di Petrarca*, in *Commentario cit.*, pp. 131-71, p. 151. Si veda anche D. Del Puppo, *Remaking Petrarch's "Canzoniere" in the fifteenth century*, in «Medioevo letterario d'Italia», 1 (2004), pp. 115-39; M. Pacioni, *Visual poetics e mise en page nei Rerum vulgarium fragmenta*, in «Letteratura italiana antica», 5 (2004), pp. 367-83.

testa,⁴ mentre per la Prevatiana il Pl. 41.10 (= L) della medesima Biblioteca, il suo gemello Italiano 551 (= P) della Bibliothèque nationale de France e infine il ms. 1015 (= T) della Biblioteca Trivulziana.⁵

Come ha già osservato Brugnolo, non è casuale che «la *mise en page* delle sestine obbedisca a una “regola” costante e ben precisa, quella che vuole che l’occhio percepisca contemporaneamente, sulla superficie della pagina, due componimenti (un sonetto e una sestina, ed è il caso dei ff. 3v, 45v e 46r; o, viceversa, una sestina e un sonetto: 7v, 14v, 19r, 42v) perfettamente compiuti e inseriti nello spazio di scrittura secondo proporzioni fisse e calibrate».⁶

All’analisi di Brugnolo aggiungo qualche osservazione, distinguendo innanzitutto i casi in cui le sestine sono precedute dai sonetti, da quelli in cui sono esse a precederli. Alla prima tipologia sono riconducibili *RVF* 22, 237 e 239, alla seconda *RVF* 30, 66, 80 e 214. Diverso il caso di *RVF* 142, dove sono due sonetti a precedere la sestina, e di *RVF* 332 che principia dopo una canzone.

Venendo più nello specifico, a c. 3v *RVF* 22 presenta nella colonna di sinistra 23 versi, con l’ultimo verso della IV strofe che apre la colonna di destra, costituita pertanto di 16 versi. Non si può escludere che con questa disposizione Petrarca volesse non solo conservare la disposizione su 31 righe di scrittura per carta, ma anche rendere visibile il meccanismo di permutazione aleatoria nella colonna di destra, con la riproposizione di

4. In altra sede ho avuto modo di ridimensionare il valore testuale di questo codice nella redazione Malatesta (cfr. C. Pulsoni, *Appunti sul ms. E 63 della Biblioteca Augusta di Perugia*, in «L’ellisse», 2 (2007), pp. 29-99).

5. Come ho avuto modo di argomentare (*Il metodo di lavoro di Wilkins e la tradizione manoscritta dei Rerum vulgarium fragmenta*, in «Giornale italiano di filologia», 61 (2009), pp. 257-69), le peculiarità della “Prevatiana” sono: 1) l’ordinamento dei trentuno testi finali identico a quello originario di V (336, 350, 355, 337-349, 356-365, 351-352, 354, 353, 366), prima della loro ricollocazione tramite numeri arabi; 2) la presenza – non costante però nella tradizione – delle cifre romane (CCL, CCC e CCCXII) che computano il numero dei sonetti della raccolta, in una fase anteriore all’inserimento in V dei cinque sonetti da *RVF* 259 a 263. Per la scelta dei codici cfr. M. Cursi – C. Pulsoni, *Nuove acquisizioni nella tradizione antica dei “Rerum vulgarium fragmenta”*, in «Medioevo e Rinascimento», 24 (2010), pp. 215-76; *Ibid.*, *La penultima volontà d’autore: il caso dei Rerum vulgarium fragmenta*, in «Cultura neolatina», 77 (2017), pp. 47-80.

6. Brugnolo, *Libro d’autore* cit., p. 121.

seguito della stessa parola in rima: «lo mio fermo desir vien da le *stelle*. / Prima ch'i' torni a voi lucenti *stelle*».

La stessa situazione si ha a c. 7v per *RVF* 30, anche se in questo caso è la sestina a precedere un sonetto: 23 versi nella colonna di sinistra e 16 in quella di destra.

Le successive due sestine *RVF* 66 e 80, dislocate rispettivamente alle cc. 14v e 19r, e poste come *RVF* 30 prima di un sonetto, presentano una tipologia differente: nella colonna di sinistra si hanno 22 versi e 17 in quella di destra, motivo per cui il copista deve lasciare due righe in bianco prima del testo seguente per rispettare le usuali 31 righe di scrittura.⁷

Non fornisce elementi utili per comprendere la scelta della *mise en page* *RVF* 142 (c. 32rv), dal momento che essa si colloca dopo due sonetti. Per ragioni di simmetria della pagina, il numero dei versi si rivela pertanto identico nelle due colonne di c. 32r: 15 a sinistra e altrettanti a destra. Nel verso sono trascritti i 6 versi dell'ultima strofe nella colonna di sinistra, e i tre del congedo in quella di destra. Con questa disposizione il copista lascia due righe in bianco alla fine di *RVF* 142 per rispettare l'impaginazione canonica.

Diversamente dalle sestine precedenti, opera dello pseudo-Malpaghini, le quattro successive sono tutte autografe. Nel caso di *RVF* 214 (c. 42v) egli usa la stessa disposizione di *RVF* 66 e 80: copia 22 versi nella colonna di sinistra e 17 in quella di destra, ma poi incappa in una disattenzione lasciando solo una riga in bianco prima di *RVF* 215, motivo per cui la carta presenta 30 righe di scrittura invece delle solite 31. Si tratta, a mio avviso, di un segno di indecisione nell'impaginazione dei testi, che trova conferma nella disposizione "a libro aperto" di *RVF* 237 e 239 (cc. 45v-46r). Entrambe sono infatti poste dopo un sonetto, ma mentre nel primo caso Petrarca trascrive 23 versi nella colonna di sinistra, nel

7. Nella *Prefazione* alla sua trascrizione diplomatica di V (*Francisci Petrarche laureati poeta Rerum vulgarium fragmenta*, Roma, Società filologica romana, 1904), qui citata nella versione rivista da H. Wayne Storey in *Commentario*, Modigliani segnala questa peculiarità: «soltanto qualche rara volta il copista lascia, tra una canzone e un sonetto che segua, uno spazio di due righe» (p. XVI). Come è possibile ricavare da queste pagine, si tratta di un fenomeno che riguarda soprattutto la trascrizione delle sestine.

secondo 22, con due righe in bianco prima di 239. Collocando specularmente queste due sestine, egli vuole evidentemente mettere a confronto le tipologie di copia, fino a quel momento utilizzate, per scegliere quella che più gli si attaglia.

Infine la sestina doppia *RVF* 332, trascritta nelle carte 65v-66r: rispetto alle precedenti, essa si trova dopo la canzone *RVF* 331, che si chiude a c. 65v con 8 righe di scrittura. Per avere la conformazione classica della pagina, Petrarca copia pertanto 22 versi per colonna, terminando simmetricamente la trascrizione nella carta seguente con 16 versi nella colonna di sinistra e 15 a destra. In realtà la presenza di 2 sonetti posti di seguito determina l'anomalia di questa pagina: essa è infatti costituita di 32 righe di scrittura, circostanza che occorre solo in altri due casi nella seconda parte di V, in particolare a c. 65r, ovvero la carta dove Petrarca inizia a copiare *RVF* 331, e c. 69r, dove trascrive nella sua interezza 359 [355].⁸

Si aggiunga che a c. 69v-70r Petrarca riporta *RVF* 360 [356] comprimendo in maniera inconsueta il componimento impaginandolo con tre versi per riga,⁹ come se avesse necessità di terminarlo prima del sonetto seguente, *RVF* 361 [357]. Se l'ipotesi si rivelasse fondata, si dovrebbe supporre che questo sonetto fosse già presente in V: da lì lo sforzo del poeta di condensare 157 versi in 53 righe di scrittura. Petrarca si prodiga a tal punto che chiude la canzone prima del previsto, dal momento che lascia due righe in bianco prima di 361 [357]. Come si può notare, in queste carte Petrarca contravviene ai principi adottati in precedenza: basta ricordare che a c. 18r lo pseudo Malpaghini, certamente dietro suo impulso, aveva inserito gli ultimi due versi del sonetto *RVF* 76 a c. 18v, pur di non infrangere la disposizione su 31 righe.¹⁰

8. Tra parentesi quadre, inserisco il numero del testo secondo l'ordine di V, prima della rinumerozione degli ultimi 31 componimenti da parte di Petrarca (mi permetto di rimandare al mio *Giovanni Mestica editore dei Rerum vulgarium fragmenta*, in *Per non dimenticare: Mariotti e Mestica all'ombra di Leopardi*, Firenze, Franco Cesati editore, 2017, pp. 71-85).

9. Si veda Storey, *All'interno della poetica* cit., pp. 162-3.

10. Come già osservato, la disposizione classica di V è su 31 righe, ma sono presenti casi con un numero inferiore: 23 righe (22r), 25 righe (18v), 26 righe (7r, 40v), 28 righe (29v-58r), 29 righe (12v, 31r, 64r).

È lecito pertanto ipotizzare che in questa fase Petrarca, copista di sé stesso, avesse sbagliato a computare le righe di scrittura, o in alternativa che fosse preoccupato della scarsità di fogli a sua disposizione. Si aggiunga che a giudicare dalla fascicolazione questi testi fanno parte di fascicoli inseriti successivamente in V, motivo per cui si può supporre che Petrarca fosse costretto a contravvenire alla sua stessa *mise en page*, dal momento che i fascicoli della struttura originaria di V erano già scritti.¹¹

Non è questa la sede per affrontare la questione, spesso trascurata, se Petrarca considerasse V come la stesura definitiva dell'opera o se intendesse procedere verso una ulteriore trascrizione (si ricordi con Wayne Storey che l'intervento di Petrarca copista fa sì che V passi «dal rango di bella copia a quello di copia di servizio»¹²), qui interessa rilevare come l'impaginazione delle sestine sia stata recepita dai testimoni della tradizione antica, ovvero M L P e T.¹³ Pur rispettando la poetica grafico-visiva di V, nessuno di questi codici segue *in toto* V, proprio a causa del fatto che la sua costante impaginazione su 31 righe di scrittura, provoca evidentemente delle “disarmonie” agli occhi dei copisti degli altri codici. Nel caso di M partono da c. 5v: V pur di non infrangere la disposizione canonica riporta l'ultimo verso della I strofe della canzone R₁V₁F 28 – «di verace oriente, ov'ella è volta» – nel recto, mentre M lo lascia nel verso, aumentando così di una unità lo specchio di scrittura della pagina. A par-

11. Sulla fascicolazione di V cfr. S. Zamponi, *Il libro del Canzoniere: modelli, strutture, funzioni*, in *Commentario* cit., pp. 13-66.

12. Storey, *All'interno della poetica* cit., p. 146. Dello stesso autore si veda anche *Doubling Petrarca's last words: erasure in Ms. Vaticano Latino 3195*, in *Petrarch and the Textual Origins of Interpretation*, Edited by T. Barolini and H. Wayne Storey, Leiden-Boston, Brill, 2007, pp. 67-91. Si aggiunga inoltre quanto propone Attilio Bartoli Langeli secondo il quale Petrarca, negli ultimi anni della sua vita, decide di cambiare «faccia e natura al Canzoniere: da libro finito a libro aperto, da edizione d'autore a copia privata di lavoro, perfettibile *ad libitum*. Con le belle parole di Zamponi, da “codice destinato alla diffusione” ovvero “edizione ufficiale” il libro diventa “copia ad uso personale”, “esemplare di lavoro”, “testo da scrittoio”» (A. Bartoli Langeli, *Gli autografi nel basso medioevo. Con un approfondimento sull'autografo petrarchesco del Canzoniere*, in *'Scriptoria' e biblioteche nel basso medioevo (secoli XII-XV)*. Atti del LI Convegno storico internazionale (Todi, 12-15 ottobre 2014), Spoleto, CISAM, 2015, pp. 49-70, p. 64).

13. Cursi-Pulsoni, *Nuove acquisizioni* cit., pp. 215-27.

tire da questa carta M “guadagna” pertanto una riga di scrittura rispetto a V, al punto che le prima due strofi di *RVF* 30 si trovano a c. 7r mentre in V a 7v.

Si verifica qualcosa di analogo nei codici riconducibili alla “Prevaticana”: parto innanzitutto da T, che si rivela il più prossimo a V, sia a livello testuale, sia soprattutto per l’identica impaginazione di 31 righe per foglio. Ed effettivamente nelle prime 3 sestine T presenta una disposizione identica a V, ma non in *RVF* 80. Come ha dimostrato Simona Brambilla, questa modifica è il riflesso di una risistemazione dei testi che ha luogo in T per sanare una incongrua disposizione di V:

a f. 18v, dopo *RVF* 77-79, isolati al f. 18v dell’originale in un gruppo di soli tre sonetti, il Trivulziano copia anche parte di *RVF* 80 (prima colonna, vv. 15-28; seconda colonna, vv. 8-14; non a caso, sette righe, la misura di un sonetto), proseguendo poi a f. 19r (prima colonna, vv. 15-28, seconda colonna, vv. 29-39). Questo intervento a regolarizzare un’impaginazione a prima vista anomala dell’originale – ma giustificata nel Vat. lat. 3195 dalla presenza a f. 19r di una coppia ‘sestina + sonetto’, *RVF* 80-81, che nel Trivulziano diventa *RVF* 80.15-39, 81, 82, con un sonetto in più – causa nel Trivulziano un graduale progressivo slittamento dei testi, che si manifesta fino a f. 49r, sempre tuttavia nel rispetto della misura di 31 righe (= 4 sonetti) per foglio.¹⁴

Con l’inizio della seconda parte l’impaginazione di T torna a coincidere con V, e non fa eccezione *RVF* 332 che si chiude a c. 63r con 32 righe di scrittura.

Diverso è il discorso per P e L: innanzitutto essi si caratterizzano per la presenza di una riga verticale posta nell’intercolumnio a indicare il cambiamento di strategia di lettura – da orizzontale a verticale – dei versi delle sestine. In entrambi i codici «questo accorgimento doveva impedire al copista che iniziava a trascrivere il testo di sbagliare, passando, com’era abituato, da sinistra a destra, e obbligandolo invece, come quella barra verticale induceva a fare, a leggere e dunque trascrivere un verso dopo

14. S. Brambilla, *I Rerum vulgariū fragmenta con impaginazione arcaica e i Triumphī in un codice scritto da tre mani*, in *Il fondo petrarchesco della Biblioteca Trivulziana. Manoscritti ed edizioni a stampa (sec. XIV-XX)*, a cura di G. Petrella, Milano, Vita e Pensiero, 2006, pp. 6-14, p. 9.

l'altro». ¹⁵ Venendo all'impaginazione, essi hanno 31 righe di scrittura come V, laddove la pagina riporti 4 sonetti (28 righe più tre interspazi), o 32 nel caso in cui siano trascritte canzoni, con conseguente perdita di corrispondenza fra i due codici a partire dal verso 24 della sestina *RVF* 22: mentre in V, c. 3v, esso viene trascritto nella colonna di destra, in P L chiude quella di sinistra, verosimilmente per ragioni estetiche (è l'ultimo verso della IV strofe). Come ho già avuto modo di notare per M, a causa di questa nuova disposizione PL adottano una impaginazione anche su 32 righe, ¹⁶ motivo per cui da qui in avanti si rivelano difformi da V. PL tendono infatti a privilegiare nella pagina la simmetria del componimento.

Qui di seguito propongo delle tavole sinottiche relative al modo in cui si presentano le sestine nei codici presi in considerazione, partendo dalla redazione di V fino ad arrivare a M: ¹⁷

***RVF* 22**

V, c. 3v

Sonetto + sestina.

23 righe nella colonna di sinistra e 16 in quella di destra.

T, c. 3v

Identico a V.

L, c. 3v

Sonetto + sestina.

Le prime 4 strofi nella colonna di sinistra (per un totale di 32 righe di scrittura con l'aggiunta del sonetto precedente), e a destra le 2 strofi restanti e il congedo.

15. G. Belloni, *Nota sulla storia del Vat. lat. 3195*, in *Commentario* cit., pp. 73-104, p. 84, nota 38. Nell'ottica del lettore, si tratta di un meccanismo che suggerisce la continuità di lettura indicando il punto dove riprendere correttamente il testo, nel passaggio da una colonna all'altra.

16. 32 righe di scrittura sono anche in un altro codice con impaginazione nobile, il ms. Morgan 502, alla luce di quanto scrive H. Wayne Storey, *Il codice Pierpont Morgan M. 502 e i suoi rapporti con lo scrittoio padovano di Petrarca*, in *La cultura volgare padovana nell'età del Petrarca*, Atti del Convegno (Monselice-Padova 7-8 maggio 2004), Padova, 2006, pp. 487-504, p. 499.

17. Nel caso di PL, in quanto codici gemelli, mi limito a riportare L con la sua relativa cartulazione.

M, c. 3v

Identico a V.

RVF 30**V, c. 7v**

Sestina + sonetto.

23 righe nella colonna di sinistra e 16 in quella di destra, come *RVF* 22.

T, c. 7v

Identico a V.

L, c. 7rv

Canzone + sestina.

Considerando che il testo segue *RVF* 29, resta poco spazio nella carta dove comincia: si hanno pertanto nel recto 10 versi nella colonna di sinistra e altrettanti in quella di destra. A c. 7v 10 versi nella colonna di sinistra, e 9 per ragioni di simmetria in quella di destra (l'ultima strofe e il congedo).

M, c. 7rv

Canzone + sestina.

Come in L, la sestina segue *RVF* 29, con conseguente ridotto spazio a disposizione: nel recto vengono trascritte la prima strofe nella colonna di sinistra e la seconda in quella di destra. Nel verso due strofi nella colonna di sinistra e altrettante a destra, e di seguito, al centro, il congedo a indicare anche visivamente la fine del componimento.

RVF 66**V, c. 14v**

Sestina + sonetto.

22 righe nella colonna di sinistra e 17 in quella di destra, con relativa modifica della disposizione rispetto alle sestine precedenti.

T, c. 14v

Identico a V.

L, c. 14r

Sonetto + sestina + sonetto (inizio 6 versi per 3 righe di scrittura).

20 versi nella colonna di sinistra e 19 in quelli di destra, con relativa simmetria delle parti.

M, c. 14r

Sonetto + sestina.

La sestina segue gli ultimi otto versi del sonetto precedente: si hanno 4 strofi nella colonna di sinistra e le restanti 2 più il congedo a destra.

RVF 80

V, c. 19r

Sestina + sonetto.

22 righe nella colonna di sinistra e 17 in quella di destra, così come in *RVF 66*.

T, cc. 18v-19r

3 sonetti + sestina.

7 versi per colonna nella carta iniziale, mentre a c. 19r figurano 14 nella colonna di sinistra e 11 in quella di destra. Come si è visto in precedenza, grazie a questa divergenza da V, T mantiene una impaginazione su 31 righe (dopo *RVF 80* vengono lasciate 2 righe in bianco).

L, c. 18rv

3 sonetti + sestina.

8 versi nella colonna di sinistra e altrettanti a destra. A c. 18v trovano spazio 12 versi a sinistra e 11 a destra per ragioni di simmetria.

M, cc. 18v-19r

2 sonetti + sestina.

15 versi nella colonna di sinistra, e altrettanti in quella di destra. A c. 19r l'ultima strofe nella colonna di sinistra e il congedo a destra.

RVF 142

V, c. 32rv

2 sonetti + sestina.

15 versi nella colonna di sinistra e altrettanti a destra. A c. 32v l'ultima strofe nella colonna di sinistra e il congedo a destra.

T, c. 32r

Sestina + sonetto.

22 righe nella colonna di sinistra e 17 in quella di destra, come in *RVF* 66.

L, c. 31r

Fine sonetto (3 righe di scrittura) + sonetto + sestina.

20 versi nella colonna di sinistra e 19 in quelle di destra, per ragioni di simmetria.

M, c. 31v

Sonetto + sestina.

La sestina presenta 3 strofi nella colonna di sinistra e 3 in quella di destra, con il congedo trascritto al centro, come in *RVF* 30.

RVF 214

V*, c. 42v

Sestina + sonetto.

22 righe nella colonna di sinistra e 17 in quella di destra, con disposizione identica a *RVF* 66 e 80.

T, c. 42r

Sonetto + sestina.

22 righe nella colonna di sinistra e 17 in quella di destra, come *RVF* 66 e 142.

L, c. 41rv

2 sonetti + sestina.

16 versi nella colonna di sinistra e altrettanti in quella di destra. A c. 41v 4 versi a sinistra e 3 a destra per ragioni di simmetria.

M, cc. 41v-42r

2 sonetti + sestina.

15 versi nella colonna di sinistra e altrettanti a destra. A c. 42r l'ultima strofe è trascritta a sinistra e il congedo a destra, come in *RVF* 80.

RVF 237

V*, c. 45v

Sonetto + sestina.

23 righe nella colonna di sinistra e 16 a destra, con identica disposizione a *RVF* 22 e 30.

T, c. 45rv

2 sonetti + sestina.

14 versi nella colonna di sinistra e altrettanti in quella di destra. A c. 45v 7 versi nella colonna di sinistra e 4 a destra.

L, c. 44rv

Fine sonetto (4 righe di scrittura) + 2 sonetti + sestina.

11 versi sia nella colonna di sinistra che in quella di destra. A c. 44v 9 a sinistra e 8 a destra per ragioni di simmetria.

M, cc. 44v-45r

3 sonetti + sestina.

7 versi nella colonna di sinistra e altrettanti a destra. A c. 45r 12 nella colonna di sinistra e 13 a destra, con evidente "anomalia" data dal numero superiore di versi nella colonna di destra rispetto a quella di sinistra. Si tratta con ogni verosimiglianza d'un erroneo computo dei versi da parte del copista. Dopo aver trascritto il v. 26 nella colonna di sinistra, passa col seguente a quella di destra. Resosi conto della svista e non potendo naturalmente eradere quanto aveva qui copiato, si limita ad aggiungere in questo lato una anomala riga di scrittura.

RVF* 239**V, c. 46r**

Sonetto + sestina.

22 righe nella colonna di sinistra e 17 in quella di destra, con disposizione analoga a *RVF* 66 e 80 e 214.

T, cc. 45v-46r

Fine sestina + sonetto + sestina.

15 versi nella colonna di sinistra e altrettanti in quella di destra. A c. 46r viene trascritta l'ultima strofe nella colonna di sinistra, e in quella di destra il congedo.

L, cc. 44v-45r

Fine sestina precedente + sonetto + sestina.

14 versi in entrambe le colonne. A c. 45r 6 a sinistra e 5 a destra per ragioni di simmetria.

M, c. 45rv

Fine sestina precedente + sonetto + sestina.

9 versi nella colonna di sinistra e altrettanti in quella di destra. A c. 45v figurano le strofi IV e V nella collana di sinistra, mentre a destra l'ultima strofe e il congedo.

RVF* 332**V, c. 65v-66r**

Canzone + sestina.

Considerato che la fine della canzone *RVF* 331 occupa 8 righe di scrittura, si ha una disposizione differente rispetto ai casi in cui la sestina risulta preceduta da un sonetto. *RVF* 332 presenta 22 righe di scrittura nelle colonne di sinistra e destra. A c. 66r 16 versi nella colonna di sinistra e 15 a destra per ragioni di simmetria.

T, cc. 62v-63r

Identico a V.

L, cc. 61r-62r

Canzone + sestina.

Con la fine di *RVF* 331, si hanno solo 4 versi nella colonna di sinistra e altrettanti a destra. A c. 61v 32 righe di scrittura sia a sinistra che a destra; infine a c. 62r 2 versi a sinistra e 1 a destra per ragioni di simmetria.

M, cc. 61v-62r

Sestina.

31 versi nella colonna di sinistra e altrettanti a destra. A c. 62r 7 versi a sinistra e 6 a destra per ragioni di simmetria.

In conclusione segnalo un codice, a mia conoscenza poco studiato, nella tradizione dei *RVF*, nel quale la sestina presenta varie forme di impaginazione: si tratta del ms. It. IX 129 della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, databile ai primi decenni del XV secolo.

Dal punto di vista della successione dei componimenti, il codice mostra alcune peculiarità riconducibili alla Malatesta, quali la posposizione del sonetto 2, della sestina 80, la presenza di *Donna mi vene* e così via. A questa redazione rimanda anche la *varia lectio* di alcuni loci significativi, a partire da *RVF* 361, 12-13:

di lei ch' è or da le sue menbra sciolta
 ma nel suo tempo al mondo fu:ssì sola

rispetto a quella di V, dove, come è noto, questi versi sono stati scritti su rasura:

di lei ch' è or dal suo bel nodo sì sciolta
 ma ne' suoi giorni al mondo fu sì sola

o anche *RVF* 362, 6 “vedendo” vs. “udendo”, *RVF* 363, 4 “fatti” vs. “spenti”.

L'impaginazione antica si mantiene fino a *RVF* 55, motivo per cui le prime due sestine sono disposte verticalmente. Dal testo seguente, *RVF* 56 (c. 10r), tutti i componimenti e non solo le sestine vengono trascritti in senso verticale, alla stregua di quanto registra la postilla, giustamente valorizzata da Armando Petrucci,¹⁸ del Riccardiano 1088, c. 27r: «Non mi piace di più seguire di scrivere ne modo che ò tenuto da quinci a dietro, cioè di passare da l'uno colonnello all'altro; anzi intendo di seguire giù per lo colonnello tanto che si compia la chanzone o sonetto che sia». Il copista abbandona infatti «la tipologia ormai démodé del passaggio laterale da una colonna all'altra (che arieggia appunto, sia pure con qualche lassismo, quella delle parti autografe dell'originale petrarchesco), e passa alla disposizione più “moderna”, a versi incolonnati».¹⁹

In realtà da c. 21v, e più in particolare dal verso v. 6 di *RVF* 150,²⁰ il codice marciano torna all'impaginazione antica fino alla fine. Nel caso delle sestine *RVF* 214, 237, 239, 332 non si ha però la disposizione iniziale di *RVF* 22 e 30, ma quella orizzontale con due versi per riga a mo' di prosa, talvolta usata da Boccaccio nel ms. Chigiano L. V. 176 come, ad esempio, in *RVF* 22.

18. Cfr. A. Petrucci, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, a cura di A. Asor Rosa, vol I. *L'età medievale*, Torino, Einaudi, 1987, tav. 26 (ora ripubblicato in A. Petrucci, *Letteratura italiana: una storia attraverso la scrittura*, Roma, Carocci, 2017, pp. 189-90).

19. Brugnolo, *Libro d'autore* cit., pp. 118-9.

20. Non si può escludere che lo spazio bianco lasciato nel resto della riga dopo questo verso, sia un riflesso del cambio d'impaginazione, che avrà spiazzato il copista.

Nel tirare le fila del discorso, se i codici della tradizione antica presentano tendenzialmente la sestina come V, da cui si allontanano in concomitanza di una modifica dello specchio di scrittura della pagina, pur preservandone le peculiarità nella copia, nei codici successivi la sestina non si distingue più dagli altri generi per via della comune disposizione verticale dei versi. Un caso a parte è rappresentato dal codice Marciano It. IX 129, nel quale si alternano diverse impaginazioni, riflesso con ogni verosimiglianza di più fonti che si intersecano tra loro. Un punto sul quale mi riprometto di tornare in altra sede.

ABSTRACT

THE ARRANGEMENT OF THE SESTINA IN THE EARLY TRADITION OF THE *RVF*

The paper will examine the layout of the sestina in the *codices* of the early tradition of Petrarch's *Rerum vulgarium fragmenta*. Starting with the Chigiano L.V.176 copied by Boccaccio, the subsequent changes in the most significant manuscripts of the Malatesta and Prevatiana editions will be seen and compared with Vaticano lat. 3195. In conclusion, the case of a hitherto little-studied *codex*, in which the so-called ancient layout alternates with the modern layout, will be addressed.

Carlo Pulsoni
 Università degli Studi di Perugia
 carlo.pulsoni@unipg.it

SABRINA STROPPA - DAVIDE BELGRADI

MICROROMANZI E MICROCOSMI.
LA FORMA SESTINA NELLA POESIA ITALIANA
DEGLI ANNI OTTANTA*

Studiare la sestina lirica nella poesia degli anni Ottanta, tracciando le forme di un interesse che si sviluppa nelle raccolte individuali così come nei commenti, nei saggi e nelle opere collettive, equivale per me alla scelta di una prospettiva non solo centrata su una decade, ma anche di taglio generazionale: privilegerò nell'analisi la campionatura di testi tratti da autori nati negli anni Cinquanta, ed esordienti nel decennio considerato.¹ Sulle possibilità e i limiti di questa periodizzazione si è scritto sia dal punto di vista teorico che operativo, ed è un fatto che negli stessi anni in cui esordiscono giovani poeti come Valerio Magrelli o Patrizia Valduga vengano pubblicate anche importanti raccolte di grandi autori nati negli anni Venti e Trenta; e che fenomeni come il neometricismo non siano appannaggio dei soli giovani autori esordienti negli anni Ottanta.²

* Durante la stesura del mio contributo, ho discusso queste pagine con Davide Belgradi (autore del par. 5).

1. Ho esposto questa prospettiva curando i quattro volumi collettivi dedicati a *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, a cura di S. Stroppa, Lecce, Pensa Multi-Media, 2016-2022, nei quali una quarantina di poeti nati negli anni Cinquanta ed esordienti negli Ottanta sono studiati soprattutto per le vicende e la fisionomia dei loro libri d'esordio, ma anche nei loro rapporti con le riviste, l'orizzonte culturale e l'editoria locale e nazionale.

2. Alludo ovviamente a V. Magrelli, *Ora serrata retinae*, Milano, Feltrinelli, 1980, e a P. Valduga, *Medicamenta*, Milano, Guanda, 1982. Un'impostazione per decenni hanno i

Contrainte créatrice. La fortune littéraire de la sextine dans le temps et dans l'espace. Textes réunis par L. Barbieri e M. Uhlig avec la collaboration de D. Moos et P. Quarroz, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2023, pp. 87-110
ISBN 978-88-9290-235-0 © FEF - SISMEL - Gruppo Padovano di Stilistica
e-ISBN (PDF) 978-88-9290-237-4 DOI 10.36167/QSMI12PDF

Tuttavia, l'impressione è che sia sempre più dimostrabile la sostanziale novità apportata da poeti per lo più ventenni, in questo decennio di radicale cambiamento del panorama editoriale nazionale. Il riemergere della sestina negli anni Ottanta, dunque, è sia un fatto culturale che investe il moltiplicarsi di interventi critici sul tema, sia il portato di una poetica condivisa – seppur condivisa da singoli individui – che contraddistingue la novità della 'nuova poesia' degli anni Ottanta rispetto alle forme libere correnti negli anni Settanta.

Più precisamente, in questo decennio si assiste a un ragionamento intorno alle forme che coinvolge anche la sestina, e che ben si può riassumere nelle parole di Gabriele Frasca: «A volte la forma può servire a invitare, altre volte decisamente a intimare uno scarto, probabilmente di pensiero, o almeno un aggancio a qualcosa di concreto, tangibile, ruvido».³ Il confronto con la forma è certo attestazione tangibile di un carattere comune a molti poeti di questa generazione, ovvero il loro essere «accademici» o *poetae docti*, capaci dunque di un confronto diretto con le fonti antiche di quelle forme tradizionali, che esolino dalla catena di trasmissione storica rappresentata, ad esempio, dalle espressioni prim novecentesche.⁴ Occor-

libri di A. Afribo, *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Roma, Carocci, 2017, e di M. Borio, *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 a oggi*, Venezia, Marsilio, 2018. Solleva dubbi sulla partizione per decenni S. Giovannuzzi, *Preliminari per una storia della poesia negli anni Settanta (e Ottanta)*, in *Avventure, itinerari e viaggi letterari. Studi per Roberto Fedi*, a cura di G. Capocchi, T. Marino e F. Vitelli, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2018, pp. 439-49. Sulla possibilità di studiare la lingua poetica di un'epoca (nello specifico, degli anni Settanta) «intesa come insieme di tratti formali e interconnessi, come *koinè* e non come l'insieme di prassi stilistiche autoriali», ragionava Raffaella Scarpa nel suo intervento al Convegno torinese *Poesia '70-'80: le nuove generazioni* (17-18 dicembre 2018), dal titolo *Terze forze. Per una rilettura formale della poesia degli anni '70*, purtroppo non compreso negli Atti (ma un'ampia traccia è pubblicata su Academia: https://www.academia.edu/37800317/_Terze_Forza). Un approccio problematizzante alla questione è quello di Beatrice Dema nella sua riflessione su metodi e fisionomie degli studi recenti in materia di poesia contemporanea (*La critica della poesia contemporanea. Metodi, storia, canone (2016-2018)*, in «Allegoria», xxx, s. III, 78, 2018, pp. 92-113), forse un po' ingenerosa nei confronti dei molti studi di dettaglio attraverso i quali si va componendo un quadro storico ed editoriale molto complesso.

3. G. Frasca, [L'autoritratto], in «Poesia», 2/1 (1989), pp. 59-60; cit. in A. Cortellesa, *Una 'Tafelmusik' di fine secolo. Flusso percettivo e interdizione narrativa nell'«ipersestina» di Gabriele Frasca*, in «AnticoModerno», 2 (1996) (n. monogr. *La sestina*), pp. 81-103: 82.

4. Cfr. F. Bondi, *Meditazioni neometriche. Appunti sulla ripresa delle forme chiuse nella poesia italiana contemporanea*, in «SigMa. Rivista di Letterature comparate, Teatro e Arti dello

re tuttavia valutare sempre con cura l'età effettiva del poeta al momento della sua prima proposta metrica, per evitare di schiacciare sui suoi esordi una fisionomia autoriale e critica che si sviluppa solo in tempi successivi.

I. IL 'CERCHIO INCANTATO'

Parlando della creazione della sestina, Paolo Canettieri ha parlato di 'agonismo' ed 'estremismo':⁵ due termini che non sembra inopportuno adottare per la poesia degli anni Ottanta che, in certe sperimentazioni, mostra una ricerca intorno a una poesia 'colta' del tutto peculiare al decennio, prolungandosi poi nei decenni successivi.⁶ È in questo orizzonte che si innesta la ripresa, anche molto estremistica, della sestina. Ai due termini, tuttavia, se ne potrebbe aggiungere un terzo, quello di 'naturalzza', che se pare del tutto in contrasto con questa forma metrica, emerge invece con nettezza in alcune importanti voci del decennio.

Estremismo e naturalzza sono i caratteri stilistici connotanti due diverse modalità di affrontare la sestina, come 'microcosmo' e 'microromanzo', ovvero come *clausura* entro temi perpetuamente ritornanti o, al contrario, fluidità narrativa. Del primo modo è stata fatta menzione a proposito delle realizzazioni di Gabriele Frasca:

La sestina, genere chiuso per eccellenza, costituisce un microcosmo attraversato da una tensione costante alla chiusura, in cui le parole-rima ricorrono, senza scampo, come delle idee fisse: un microcosmo chiuso, con regole, vincoli e variabili, da cui non è dato uscire, attraversato [...] dall'obbligo di ripetere.⁷

spettacolo», 1 (2017), pp. 269-303, a p. 273: «gran parte dei poeti qui considerati sono accademici, o comunque hanno compiuto studi universitari approfonditi. Il loro rapporto con la Tradizione e dunque con la metrica "classica" non avrebbe pertanto, almeno in teoria, bisogno di alcuna mediazione».

5. Alludo al suo contributo in questo stesso volume, *La "sestina" di Arnaut Daniel: permutazione e rime*.

6. Farò qui riferimento, infatti, a poeti nati intorno alla metà degli anni Cinquanta che scrivono sestine negli anni Ottanta, ma anche a poeti della stessa generazione che, esordienti negli anni Ottanta, scrivono (o continuano a scrivere) sestine in tempi più recenti.

7. C. Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore*, Milano, Feltrinelli, 1991, p. 183, cit. in Bondi, *Meditazioni neometriche* cit., p. 291.

In quest'ottica, il trionfo della struttura appare come la condanna a una ripetizione che diventa simbolo di una costrizione ontologica: «La struttura ferrea è anche il nostro inferno quotidiano».⁸ Un'interpretazione insistente sugli elementi di fissità e circolarità ipnotica – se non infernale – è tipica della storia critica della sestina. Retrocedendo all'«anno in cui la sestina rinasce in Italia», il 1885,⁹ si deve citare la celebre pagina con la quale Giosuè Carducci, inviando la propria *Notte di maggio* alla «Domenica del Fracassa», alludeva alla scarsa fortuna del metro nella contemporaneità, rappresentata in sostanza dai tentativi di Ferdinand de Gramont, e polemizzava contro la protesta di Balzac circa l'eccesso di costrizione a cui la sestina sottoporrebbe la fantasia del poeta. Le perplessità di Balzac venivano respinte da Carducci, che proprio per questa sua incapacità di capire la *ratio* della sestina considerava il romanziere mancante «d'ogni intelligenza della poesia».

La sua scoperta del metro, come ha dimostrato Carlo Pulsoni, si deve in realtà al lavoro di Ugo Angelo Canello sui provenzali e soprattutto su Arnaut Daniel, che nella prima metà degli anni Ottanta l'aveva portato a pubblicare prima la *Fiorita di liriche provenzali*, poi l'edizione critica di Arnaut (1881 e 1883): le sue considerazioni sul «mirabile artificio di forma» rappresentato dalla sestina arrivarono dritte a Carducci, anche attraverso la loro corrispondenza epistolare.¹⁰ Così dunque il poeta si trovò a descriverne i caratteri, per poi tracciarne la genealogia tra Arnaut, Dante e Petrarca:

La sestina è un metro mestamente serio, e segue l'errar del pensiero come un cerchio quasi incantato, nel quale gli oggetti fantastici e i reali, e le percezioni e i sentimenti e le visioni si presentano e ripresentano alla mente con successioni di parvenze differenti ma sempre gli stessi.¹¹

8. G. Frasca, *Lame. Rame + Lime*, postf. di G. Alfano e R. Donati, Roma, L'Orma, 2016, p. 156, cit. *ivi*, p. 292.

9. G. Frasca, *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Napoli, Bibliopolis, 1992, p. 365.

10. Rimando, per tutto questo, alla dettagliata ricostruzione di C. Pulsoni, *Carducci, Canello e «Notte di maggio»*, in *Studi provenzali 98/99*, a cura di S. Guida, L'Aquila-Roma, Japadre, 2000, pp. 281-95 (per la citazione a testo, cfr. p. 287).

11. *Nota alla «Notte di maggio» di G. Carducci*, in «La Domenica del Fracassa», 17 maggio 1885 (sestina accolta poi in G. Carducci, *Rime nuove*, Bologna, Zanichelli, 1887, lib. V, LXXIII).

Questo ‘cerchio incantato’, una sorta di rifrazione caleidoscopica di un nucleo concettuale, che con la sestina si dimostra a un tempo uno e cangiante (*si presentano e ripresentano... differenti ma sempre gli stessi*), era esaltato anche da Severino Ferrari che, dopo aver ricevuto da Carducci in lettura l’ancora inedita sestina, scriveva:

Bello è vedere nei bei versi un dolce pensiero che, permanendo *uno*, si mostra e s’incolora in tante fantastiche varietà – dolce errore misterioso e divino a cui dintorno si presta conscia e ammirante la natura che vive della vita stessa del poeta.¹²

Se la sestina, dunque, manifesta la possibilità di cambiar veste ad ogni strofa, riuscendo nell’intento di rendere a tutto tondo – o almeno su molteplici lati – gli «oggetti fantastici e i reali» evocati dalla rappresentazione poetica, è ovvio però che essa pone da subito un problema primariamente tecnico, perché obbliga il poeta a dipanare una tensione argomentativa all’interno di maglie sintattiche che non possono essere forzate oltre una certa misura. Questa tensione tra le opposte nature della forma era colta da Leslie Fiedler, che in un saggio del 1956 dedicato a Dante, poi tradotto e pubblicato nel 1997 su «Belfagor», metteva l’accento sull’aspetto di necessità stringente della costruzione-sestina:

Nel commiato di Dante, all’interno di ogni endecasillabo, quattro sillabe sono fissate già in precedenza; il poeta si limita pressoché interamente ad escogitare una sintassi che tenga insieme i suoi sei vocaboli ossessivi. In questo senso, la sestina appare come un dialogo fra necessità e libertà [...]; ma si tratta di un dialogo che gravita pesantemente dalla parte della necessità, di un dialogo predestinato. [...] A mala pena rimane qualche spazio per l’invenzione; quel minimo di libero arbitrio che viene concesso deve trovar modo di esprimersi all’interno di limiti scanditi incessantemente; finché, nella conclusione, resiste a stento qualche angolo libero.¹³

Quello del poeta, quindi, è un dialogo, se non una lotta corpo a corpo, tra necessità e libertà: per citare ancora il saggio di Fiedler, «deve

12. S. Ferrari, 2 maggio 1885.

13. L. Fiedler, *Dante: verdi pensieri in verde ombra* [1956], in «Belfagor», 52 (1997), pp. 1-21: 4. Il saggio è citato anche da Carlo Pulsoni (cfr. *infra*), con il titolo errato (per inferenza petrarchesca) *verdi panni in verdi ombre*.

sembrare in balia di una passione che lo costringe a tornare ossessivamente sulle sue sei parole, al di là di tutti i possibili contorcimenti». ¹⁴

Per via di queste caratteristiche strutturali, non avrà molto successo il raddoppiamento della forma-sestina che, con *Mia benigna fortuna, e 'l viver lieto* (*Rvf* 332), rappresenta uno dei contributi più rilevanti dell'esperienza petrarchesca. Il motivo è evidenziato già in epoca rinascimentale da Antonio Sebastiano Minturno, che in un passaggio dell'*Arte poetica*, andata in stampa nel 1563, citando la sestina di Petrarca sottolineava l'impossibilità di protrarre per più di una volta la ripetizione delle stanze, sia «per la malagevolezza della composizione», sia «per fuggir la noia, che 'l ripeter troppo le medesime voci apporterebbe». ¹⁵ Insomma: se si può dire che la storia del sonetto è «nata da innovazioni e si è alimentata di sperimentazioni», ¹⁶ molto minore sembra il tasso di sperimentalità della sestina, soprattutto dopo la sua fissazione petrarchesca – che è comunque perlomeno duplice, narrativa e descrittiva, ma che è spesso legata a quel principio di 'incantamento' che le riconoscevano i lettori della prima modernità.

2. L'IPERSESTINA DI FRASCA (1982)

Negli anni Ottanta l'esercizio più corposo sulla sestina si deve a Gabriele Frasca, che nel 1984 esordisce per la piccola casa milanese «Corpo 10» con il libro *Rame*. ¹⁷ La prima sezione, *Poesie da tavola*, è costituita da una ipersestina, a cui è apposta la data 1982. Si tratta di un anno cruciale per la riemersione metrica finenovecentesca, perché è lo stesso anno che vede uscire *Medicamenta* di Patrizia Valduga, raccolta integralmente intessuta di sonetti e ottave liriche, ed *Entrebesca* di Roberto Rossi Precerutti, la cui seconda parte è composta da sonetti di lessico proven-

14. Ibid.

15. *L'Arte poetica del sig. Antonio Minturno, nella quale si contengono i precetti heroici, tragici, comici, e d'ogni altra poesia; con la dottrina de' sonetti, canzoni, e ogni sorte di rime toscane, dove s'insegna il modo che tenne il Petrarca nelle sue opere*, Venezia, Giovanni Andrea Valvassori, 1563, lib. III, p. 235.

16. L. Tassoni, *Introduzione* a A. Zanzotto, *Ipersonetto*, Roma, Carocci, 2001, p. 10.

17. G. Frasca, *Rame*, Milano, Corpo 10, 1984.

zaleggiante;¹⁸ nella sestina al quadrato di Frasca, in particolare, si ravvisa il principio per cui la forma classica viene «recuperata e per certi aspetti esasperata; in ogni caso esibita».¹⁹

A Gabriele Frasca, al di là della sperimentazione di *Rame*, si deve anche lo studio più ampio sulla sestina oggi disponibile, il già citato *La furia della sintassi* (1992). Come scriveva Andrea Cortellessa, in Frasca «sperimentazione “creativa” e riflessione “teorica” procedono strettamente di conserva», in una misura «che con difficoltà è dato riscontrare nel panorama della poesia contemporanea in Italia».²⁰ Questa particolarità consente, da un lato, di situare la sua attività poetica in un orizzonte di senso definito con maggiore consapevolezza ma, dall'altro lato, lascia intravedere nelle forme metriche adibite una sorta di ancillarità rispetto all'intento teorico stesso e alla dimostrazione di poetica che in un certo senso le abita, e che spesso pare, appunto, una *dimostrazione* quasi matematica, a freddo, di un teorema critico.²¹ Anche Cortellessa, del resto, parlava dell'«impossibilità, per l'interprete, di trattare i versi di Frasca come espressione di una ricerca estetica (pur legittimamente) autosufficiente: poiché essi rimandano sempre, in definitiva, a qualcos'altro».²²

Qualche considerazione più puntuale a proposito della sperimentazione di Frasca è desumibile a partire dallo schema della sua ipersestina, fatta di 36 stanze:

18. Valduga, *Medicamenta* cit.; R. Rossi Precerutti, *Entrebeskar*, Forlì, Forum/Quinta generazione, 1982, pp. 29-44. A proposito di quest'ultima raccolta e dei suoi stilemi provenzalesgianti rimando a D. Belgradi, «Struttura di separazione»: Roberto Rossi Precerutti da *Entrebeskar* a Falso paesaggio (1982-1984), in *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme* cit., vol. II, 2017, pp. 57-84; e Id., «E ancora:» l'eredità dei trovatori in *Entrebeskar* di Roberto Rossi Precerutti, in «Per Leggere», 41 (2021), pp. 135-55.

19. M. Tortora, «*Rame*» di Gabriele Frasca (1984), in *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme* cit., vol. III, 2019, pp. 193-219: 202.

20. Cortellessa, *Una 'Tafelmusik' di fine secolo* cit., p. 81.

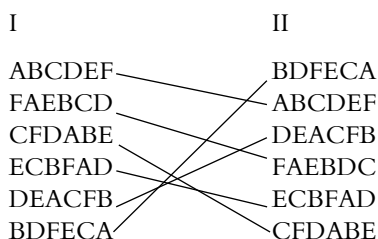
21. Considerazioni di questo genere si trovano anche nelle pagine dedicate a Frasca nell'ampio saggio di J. Grosser, *Di alcune poetiche 'relazionali' nella poesia italiana contemporanea*, in «l'Ulisse», 18 (2015) (*Poetiche per il XXI secolo*, sez. *Nuovi critici per il Novecento*), pp. 215-36: 217, e in A. Afribo, *Gabriele Frasca*, in Id., *Poesia italiana dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2007, pp. 92-3.

22. Ivi, p. 82.

I	II	III	IV	V	VI
ABCDEF	BDFECA	CFDABE	DEACFB	ECBFAD	FAEBDC
FAEBDC	ABCDEF	BDFECA	CFDABE	DEACFB	ECBFAD
CFDABE	DEACFB	ECBFAD	FAEBDC	ABCDEF	BDFECA
ECBFAD	FAEBDC	ABCDEF	BDFECA	CFDABE	DEACFB
DEACFB	ECBFAD	FAEBDC	ABCDEF	BDFECA	CFDABE
BDFECA	CFDABE	DEACFB	ECBFAD	FAEBDC	ABCDEF

Va premesso che l'idea dell'*ipersestina* può essere ricondotta all'*Ipersonetto* di Andrea Zanzotto, comparso nel 1978 come nucleo centrale del *Galateo in bosco*. Sebbene possano essere evocati modelli, prossimi e lontani, a questa idea di 'acrostico metrico',²³ è evidente che il peso specifico dell'operazione aumenta in anni in cui l'attenzione al fatto metrico diventa sistematica e ideologica, e non occasionale e meccanica; la tradizione viene insomma «imitata ed esaltata con un'adesione maggiore di quella presumibilmente richiesta da un codice statico e immobile»,²⁴ innescando meccanismi di profondo rinnovamento.

Lo schema dell'*ipersestina* lavora anche a livello di iperstrofe, perché, come si può vedere anche dalla sola comparazione delle prime due stanze, il meccanismo della permutazione è applicato al complesso delle strofe, per cui, a partire dalla sestina successiva alla prima, gli schemi che si succedono non sono quelli interni della singola sestina, ma quelli delle stanze della sestina precedente:²⁵



23. Cfr. P. Giovannetti - G. Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2010, cap. III, par. 1.10, con rinvio ai quattordici sonetti elisabettiani di Pasolini, *Sonetto primaverile*, e ai quattordici sonetti con cui si aprono gli *Amorum libri* del Boiardo, nucleo «reso compatto anche dall'acrostico (*Antonia Caprara*)» (p. 127).

24. Tortora, «*Rame*» di Gabriele Frasca (1984) cit., p. 203.

25. Cfr. *ivi*, p. 204.

Tuttavia, lo schema ‘puro’ può trarre in inganno, perché il principio compositivo prevede la variazione di una parola-rima a ogni nuova sestina (cioè ogni nuovo gruppo di sei stanze), tanto che alla fine del gruppo di sei parole-rima originali rimane il solo *stormi* (rima F sia nella stanza 1 che nella stanza 36), con le altre parole-rima legate al primo gruppo in un rapporto di contiguità o implicazione fonetica (si vedano ad esempio la rima B *orme, ombre*; la C *strade, sdraiate*; la D *strati, addestrati*, eccetera). Per chiarire il meccanismo compositivo si osservino comparativamente, appunto, le stanze 1 e 36, con la relativa permutazione di parole-rima:

1.	36.
vanezze dei percorsi se a brillare	serrare gli occhi rossi dalla fame
andando mole delle notti in orme	e stringersi fra i cerchi gli orci in ombre
o a rincuorarsi eccessi delle strade	schiodendoli alle immagini sdraiate
forgiano nel passante austeri strati	io stesso vidi e nei corpi addestrati
rimbrotti in vacuità e voglie in pallore	inseminare gli anni e andare in spore
disciplinano i tempi alterni in stormi	farsi dai vivi i morti inchiusi in stormi

Come mostra l'esempio dell'ipersestina, dunque, il ritorno della forma nei primi anni Ottanta non è per nulla episodico, bensì agonistico, coincidendo peraltro con un «rinnovato interesse critico maturato in Italia nei confronti di Arnaut Daniel»²⁶ che, collocabile tra la fine degli anni Settanta e l'inizio del decennio successivo, si accompagna a una serie di nuovi studi sul genere sestina.²⁷

Tale riemersione epocale è ancora indagata da Frasca che, nella *Furia della sintassi*, associa il riaffiorare della sestina lirica negli anni Ottanta all'affermarsi della necessità di una *disciplina* del fare poetico, di cui questa forma appare come l'espressione più tangibile:

26. C. Pulsoni, *La sestina nel Novecento italiano*, in *E vós, Tágides minhas. Miscellanea in onore di L. Stegagno Picchio*, a cura di M. José de Lancastre et alii, Viareggio, Baroni, 1999, pp. 541-9: 543.

27. Si fa riferimento soprattutto a C. Di Girolamo, *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, Il Mulino, 1976 (poi ritoccato nella seconda edizione); A. Roncaglia, *L'invenzione della sestina*, in «Metrica», 2 (1981), pp. 3-41. A questi si devono aggiungere saggi sparsi, come quello di P. Cudini, *Il Dante della sestina*, in «Belfagor», 37 (1982), pp. 184-98.

non appare dunque un caso che ogni qual volta nelle epoche a noi vicine si è avvertita la necessità di ancorare il processo poetico a qualcosa di meno intangibile ed evanescente dell'«ispirazione» del poeta, ogni qual volta cioè si è riproposto il bisogno di una disciplina, vale a dire di uno sforzo quanto meno inter-soggettivo, la sestina è assunta a modello ostentato della riconquistata tangibilità dell'elaborazione poetica. Dove e quando lo sforzo disciplinato è stato ricondotto non al vuoto artificio bensì, secondo etimo, ad un'istanza didascalica, e pertanto oggettiva (o, se non altro, oggettivizzata), la forma sestina ha riconquistato tutte le sue potenzialità, musicali e logiche, offrendosi non tanto come uno dei possibili schemi metrici [...] quanto piuttosto come il metro stesso nel suo massimo esito, appunto logico e musicale.²⁸

La forma sestina, perciò, continua il critico, in quanto «sforzo disciplinato», riesce nel duplice risultato di «disperdere quel che s'è definito 'inganno stilistico di possedere l'oggetto'» e, a un tempo, di creare «uno spazio 'tutto-legato' in cui le parole-rima acquistano un peso, innanzitutto semantico, altrimenti impensabile».²⁹

Sembra evidente anche da queste affermazioni che la metrica, per Frasca, assuma un'importanza sociale, e questa valenza è sottolineata anche da Massimiliano Tortora che, in un intervento dedicato al poeta, ricordava il celebre saggio di Franco Fortini, *Metrica e libertà*, pubblicato tra i suoi *Nuovi saggi italiani* nel 1974, dieci anni prima del libro di Frasca:

Metrica è l'inautenticità che sola può fondare l'autentico; è la forma della presenza collettiva. Se l'aspettazione ritmica è attesa della conferma dell'identità psichica attraverso la ripetizione (una ripetizione che è moto nel tempo e quindi superamento di ogni successiva identificazione) l'aspettazione metrica è attesa della conferma di un'identità sociale.³⁰

Per Frasca, l'uso esasperato della sestina fa tutt'uno con la sua «consapevole e dichiarata guerra al "poetese, a ciò che ha squalificato, miniatu-

28. Frasca, *La furia della sintassi* cit., pp. 394-5 (cap. VI, *Cenni di storia della forma: dalla sestina di Niccolò Tommaseo ai giorni nostri*); il passaggio è citato anche in Grosser, *Di alcune poetiche 'relazionali' nella poesia italiana contemporanea* cit., p. 218.

29. Frasca, *La furia della sintassi* cit., p. 395.

30. Franco Fortini, *Metrica e libertà*, in Id., *Nuovi saggi italiani*, Bari, Di Donato, 1974 (citato in Tortora, «*Rame*» di *Gabriele Frasca* cit., p. 209).

rizzato, ridicolizzato la funzione della letteratura”». ³¹ Ciò contro cui si scaglia è «un codice che voglia essere improbabile traduzione verbale di stati d’animo, di emozioni, di sentimenti più o meno nitidi», ³² a cui oppone la geometrica razionalità della gabbia metrica. In questo senso, la moltiplicazione per sei della forma-base funziona proprio come dispositivo atto a esporre in maniera indubitabile il *meccanismo* soggiacente, rendendolo non tanto un esperimento episodico o virtuosistico, quanto un dispositivo concreto, depositario del senso stesso dell’operazione.

L’esperimento di Frasca ha dunque una valenza politica, soprattutto se lo si considera congiunto con un lessico che riconduce l’io alla sua matrice puramente biologica, in cui per il futuro è ammessa solo finzione, ³³ e non l’attesa di una *mutatio vitae*, come era implicito nella forma storica. L’impressione, però, è che si resti sempre nell’ombra della *permutazione* come chiave interpretativa della creazione e dell’esecuzione della sestina. Tuttavia, se pure è evidente che questa logica possa essere quella predominante, va rilevato che alcune realizzazioni degli anni Ottanta insistono invece sullo svincolamento della forma-sestina da questo andamento necessitato, da quell’incantamento che a ritroso, a partire dai ritorni delle parole-rima, colpisce in realtà anche la struttura stessa dei versi, e le sostanze materiche di cui sono composti.

Infatti, a ben vedere, lo stesso dialogo fra necessità e libertà che Fiedler vedeva nel congedo dantesco, bloccato su sillabe predeterminate, si ravvisa in realtà già nelle strofe, incatenate al peso delle parole su cui gravita tutto il movimento immaginifico e mentale, tanto che l’unico spazio di libertà concesso al poeta pare essere quello della variazione sinonimica dei singoli termini in rima. Come mostrano benissimo alcuni recuperi moderni, la sestina è riconoscibile anche per la ripresa lessicale, non solo rimica: c’è un ‘andamento-sestina’ che prima ancora della scelta di fine verso si riconosce per la sua apertura, per i temi scelti, per il lessico predominante. Il fatto può naturalmente essere addebitato alla rarità delle

31. Tortora, «*Rame*» di Gabriele Frasca cit., p. 206 (con citazione da G. Frasca, *Per vivere bisogna lavorare*, in *Gruppo '93*, a cura di F. Bettini e F. Muzzioli, Lecce, Manni, 1990).

32. Ibid.

33. Cfr. ancora *ivi*, p. 212.

sestine antiche che fungono da archetipi per le infinite variazioni contemporanee³⁴ – e dunque a una certa cristallizzazione delle riprese intorno a quelle realizzazioni storiche –, ma è altresì imputabile al tenore dell'attacco tipico della forma-sestina, che, soprattutto nelle versioni dantesca e petrarchesche, imbriglia materie rare all'interno di geometrie cristalline per mezzo di una sintassi presentativa e di immagini astratte.

Se è dunque vero, come scrive Carlo Pulsoni, che «la ripresa della forma può avvenire solo sulla base della sua “trasformazione” (o per usare le parole di Frasca “appropriazione in maniera più libera”), secondo un principio che pone in una dialettica continua il ruolo della tradizione con quello dell'innovazione»,³⁵ è anche vero che l'azione trasformativa non è diretta soltanto al sistema della *retrogradatio cruciata*, ma anche al rapporto tra verso e parola-rima: in un contesto tuttavia che istituzionalmente si oppone al meccanismo, dato che «in nessun'altra strutturazione strofica» si può ravvisare in modo più significativo «la dirompente presenza del significato, poiché in nessun'altra di tali strutturazioni si stabilisce un rapporto così necessario di interdipendenza fra le parole temali». ³⁶

3. PATRIZIA VALDUGA: LA NARRATIVITÀ DELLE SESTINE (1989)

Per quanto la figura di Frasca sia rilevante, gli anni Ottanta vedono altre realizzazioni di sestine, i cui esiti dipendono dal rapporto che ogni autore intrattiene con la forma. Una figura cardine per il cosiddetto neometricismo è quella di Patrizia Valduga. Se la raccolta del 1982, *Medicamenta*, è intessuta di soli sonetti e ottave, la riedizione arricchita del 1989 vede l'aggiunta di due sestine liriche.³⁷ I due componimenti sono inseriti

34. Il riferimento è soprattutto alle sestine di Arnaut e Dante, i cui *incipit* risultano riconoscibilissimi, anche per via delle molte traduzioni e intonazioni (anche in chiave parodica).

35. Pulsoni, *La sestina nel Novecento italiano* cit., p. 548.

36. Frasca, *La furia della sintassi* cit., p. 75.

37. La figura di Patrizia Valduga è legata a doppio nodo con quella di Giovanni Raboni, un sodalizio che qui è utile ricordare per menzionare la traduzione raboniana (del 1984) de *Lo ferm voler* arnoldiano: cfr. G. Raboni, *Sestina e sette temi da Arnaut Daniel*, in Id., *Canzonette mortali*, Milano, Crocetti, 1986, pp. 53-63 (poi ripubblicati, con l'aggiunta

in una struttura composita, aperta e chiusa da due citazioni in esergo ed *explicit* (rispettivamente un madrigale di Giovan Battista Strozzi il Giovane, *Ombra io seguo...*, e la prima quartina del sonetto *Al falegname* di Giovanni Prati), e sostanzialmente divisa in due parti: la prima comprende una sequenza di sei sonetti (*E dicono: «Se ne vada all'inferno; E lì dove guardar detesti, intomba; In verità, in verità ti dico; Dunque che è? non ho da dar perdono?; Non vedi che ti vedo che ti stipi; Donna bambina ma di troppe brame*), con l'interposizione di un distico isolato tra il quinto e il sesto (*Stanca di stomaco...*); la seconda parte si compone di due sestine (*Al poco giorno la troppa mia notte; Tristemente il mio giorno temprà il tempo*), ognuna delle quali è seguita da un sonetto (*E bella notte è questa che nel cuore; Signore caro, tu vedi il mio stato*).

La struttura della silloge si potrebbe in realtà interpretare anche in un altro modo, ovvero come una doppia sequenza di rime chiuse, intervallata da un distico. Si avrà dunque una struttura AxB, ovvero cinque sonetti, un distico isolato, tre sonetti intervallati da due sestine. Per la sezione B, se nella prima ipotesi, ponendo s=sonetto e S=sestina, si ottiene la disposizione SsSs, nella seconda si avrebbe la disposizione, egualmente simmetrica ma 'chiusa', sSsSs.³⁸ In ogni caso, Valduga dispone le due forme alternandole, e stringendo legami reciproci.

Guardando alle due coppie sestina-sonetto, la prima è quella formata dalla sestina *Al poco giorno la troppa mia notte*, chiara allusione al dantesco *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*, e dal sonetto *E bella notte*:

Al poco giorno la troppa mia notte
 semina rogne in astuzia di senso
 e cose nere... a suo piacere... e ancora

E bella notte è questa che nel cuore
 si fa per me armatura interiore
 e mi scalda del caldo suo calore

di altri otto 'temi', nella sezione "Reliquie arnaldine" in Id., *Versi guerrieri e amorosi*, Torino, Einaudi, 1990; cfr. anche Pulsoni, *La sestina* cit., p. 543.

38. Descrivo dunque la sezione in modo diverso da quanto si legge in D. Marredda, *La sestina del Dante "petroso" nei Medicamenta di Patrizia Valduga*, in «Otto-Novecento», n.s. 39/1 (2015), pp. 125-32, che parla di sei sonetti (più un distico isolato) precedenti, e un sonetto ad accompagnare ogni sestina. Per il 'canone minore' dei versi in esergo in *Medicamenta* e in *Altri medicamenta* rimando a S. Stroppa, *L'esordio di Patrizia Valduga: Medicamenta (1982)*, in *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme* cit., vol. I, 2016, pp. 35-60: 42-3.

scalora e del suo buio benda l'anima.
 I miei giorni stanno morendo e a te,
 a te, mia calma, anche l'amore dura?
 Ma lui, lui che diceva? della dura
 tua notte che diceva?... Oh dolce notte,
 oh sogno a dismisura... Io sento in te
 come l'anima preme a prender senso,
 per sogno o paura s'inquieti... L'anima,
 cosa di pretil!... o per amare ancora.

[...]

perché mi chiuda questo dentro il cuore:
 che l'aspettar del male è mal peggiore
 e sempre l'uomo è addormentatore,
 in me sgocciolerà il suo dolore...
 Oh torna a visitarmi, mio signore,
 del corpo terremoto, e del cuore...
 qui ritorna nei giorni del mio fiore
 che solo assedi esigono e terrore,
 fin che cammini dentro al grande amore,
 senza morire come ognuno muore,
 immobile e senza peso il cuore.

Guardando alle parole-rima, si può notare che nella prima coppia (*notte, senso*) si iscrive «Notti dei sensi», la prima delle tre sezioni di *Medicamenta*; le due successive sono un avverbio trisillabo e un sostantivo sdrucciolo (*ancora, anima*),³⁹ in un'orchestrazione prosodica che porta a una compensazione della sillaba eccedente del v. 4 grazie alla tronca successiva, *te*, per quanto l'effetto sia quello di un continuo squilibrio ritmico. La sesta parola-rima, infine, è la bisillabica *dura*, potenzialmente equivoca tra sostantivo e verbo.

La realizzazione di Valduga, che si avvia con la citazione esibita della sestina dantesca, non risulta in realtà molto 'incantata'. I versi non sono costruiti sui tre sostantivi pieni che vedremo in Salvia, ma frantumati in una sintassi inconclusa, interrotti dai puntini di sospensione, ricchi di inarcature che non li fanno consistere nella misura del rigo, trapunti di fitte tessiture foniche (si vedano, nella prima stanza, la ripresa di *giorno in rogne*, il ribattimento di *nere* e *piacere*, l'assonanza tra *benda* e *morendo* nell'ottava sede di due versi contigui, e la rima interna, anche questa quasi un ribattimento, tra *ancora* e *scalora*). Sintassi franta e riprese fonetiche interne hanno l'effetto di sottrarre peso alla parole-rima, ottenendo l'effetto opposto delle soluzioni che, come vedremo, adotta ad esempio, negli stessi anni, Beppe Salvia.

La seconda stanza è ancora tutta tesa ad alleggerire il peso delle parole-rima trasferendo la pronuncia sulla prima parte dei versi. Lo sbilancia-

39. Si ricordi che le parole-rima delle sestine petrarchesche sono tutte bisillabiche.

mento a sinistra dell'enfasi intonativa è di nuovo garantito dalle frequenti rime interne e dalle ripetizioni, che tuttavia conducono a un esito diverso rispetto a quello che abbiamo visto in Frasca, in quanto inseriti in un contesto sintattico franto e interrotto, nel quale le ripetizioni, pur implicate nella costruzione obbligatoria del metro, acquisiscono la naturalezza dell'oralità. La sestina viene dunque interpretata in senso narrativo o intimamente dialogico, quasi che il meccanismo fosse assunto proprio per sfidarne il carattere più marcato, quello del peso della parola-rima.

Fenomeno altrettanto rilevante, la costruzione per versi conclusi (senza inarcature) e sostantivi pieni si trasferisce al sonetto che accompagna la sestina, che non solo è monorimico in *-ore*, ma ha la ripetizione della parola-rima *cuore* a racchiudere la prima quartina e poi tutta la sirma (vv. 1, 4; 9, 14). Il componimento si avvia con lo stesso sostantivo che costituiva la prima rima della sestina («E bella notte») e lavora sulle parole-rima ribattendole insistentemente nel corpo del verso cui appartengono, due o perfino tre volte: cfr. v. 3 «e mi *scalda* del *caldo* suo *calore*»; v. 5 «che l'aspettar del *male* è *mal* peggiore»; v. 13 «senza *morire* come ognuno *muore*»; altri ribattimenti estendono poi il principio in senso verticale (cfr. vv. 4 e 12: «dentro il cuore» [a sua volta eco di «nel cuore», v. 1]; «dentro al grande amore»), mentre in altri versi la *dispositio* congiunge termini, per opposizione o analogia, nei due emistichi (v. 9 «del corpo... e del cuore»; v. 11 «solo assedi... e terrore»; v. 14 «immobile e senza peso»). Nel complesso, il fenomeno può essere considerato come una radicalizzazione dell'innovazione petrarchesca di collocare nel verso, come scrive Frasca, «per lo meno un altro sostantivo, o di pregnanza pari a quella della parola-rima [...] o semanticamente più marcato».40

La seconda coppia che compare nella raccolta di Valduga è quella tra la sestina *Tristemente il mio giorno temprà il tempo*, e il sonetto *Signore caro*. Le prime due parole-rima, *tempo* e *ora*,41 rimandano a una sfera della temporalità che è storicamente propria della sestina, ed è partendo dalla dimensione dei tempi verbali, in gran parte coniugati al presente, che si può trarre qualche considerazione in più rispetto a quanto già detto con la coppia

40. Frasca, *La furia della sintassi* cit., p. 311.

41. Le altre sono: *piacere*, *sera*, *sorte*, *tristemente*.

di componimenti precedente. Non è pacifico stabilire se i tempi di questa sestina possano essere definiti ‘commentativi’,⁴² perché in realtà il presente diventa narrativo per effetto dell’enorme dilatazione della temporalità serale, ovvero di quel tempo liminare tra le opere del giorno e le fatiche notturne che è anche il tempo di *Ora serrata retinae* di Valerio Magrelli, e che qui diventa invece il tempo della coscienza, della resa dei conti e della ‘verifica dei poteri’, usando l’espressione fortiniana in senso erotico.

L’andamento di questa seconda sestina, inoltre, è diverso dalla prima: se l’avvio può far pensare, anche per via della presenza del *mio*, alla sestina doppia di Petrarca, il tema è, di nuovo, quello del dialogo-contrasto tra gli amanti, uno dei motivi della poetica di *Medicamenta* e che, analogamente, sarà poi centrale anche nelle *Cento quartine*.⁴³ Come nella coppia precedente, è possibile anche in questo caso rinvenire interferenze tra la sestina e il sonetto, mentre gli altri sonetti della sezione sembrano davvero molto differenti e in discontinuità rispetto a questi.

4. SESTINE NON-SESTINE: BEPPE SALVIA

L’estremizzazione (anche usurante) del metro sortisce, in altri autori, altri esiti. Accanto a sperimentazioni ironiche come quelle di Alessandro Fo, da *El portava i scarp del tennis* in avanti,⁴⁴ l’impronta ‘incantatoria’ permane viva negli anni Ottanta, mostrando forse anche un suo possibile esaurimento, in esperimenti come quello di Beppe Salvia (1954-1985). Dopo la sua morte improvvisa, tra le carte del poeta viene rinvenuto uno zibaldone di prose e poesie, pubblicato postumo, in cui compare anche quello che potremmo definire un tentativo o abbozzo di sestina. Parlo di abbozzo, perché a fronte della necessaria perfezione della forma che contraddistingue

42. Faccio riferimento alla suddivisione proposta da Frasca, esposta in maniera sistematica, per le sestine post-petrarchesche, nel par. 5.2 del suo studio, *La temporalità nelle sestine dopo Petrarca (La furia della sintassi cit., pp. 353-9)*.

43. Cfr. P. Valduga, *Cento quartine*, Torino, Einaudi, 1997.

44. Per le sestine di Fo, comprese nella silloge *Le cose parlano (Sette poeti del premio Montale 1988*, Milano, All’insegna del pesce d’oro - Scheiwiller, 1989, pp. 30-54), rimando a Pulsoni, *La sestina nel Novecento italiano cit., pp. 546-7*.

la sestina, che per la natura stessa della logica combinatoria che la governa non ammette rielaborazioni, ci troviamo qui di fronte a due sole stanze di endecasillabi – quasi sempre perfetti –, di sette versi ciascuna:

il mare ha il pelo d'una volpe grigia
 l'incudine l'ardesia del suo ferro,
 poi s'apre il cielo e nel suo fioco grigio
 il fuoco della terra s'imprigiona,
 e nel suo letto di mare su questa terra
 il leviatano soffia il suo ferro
 e la follia la sputa sulla luna.

nei mari della luna il leviatano
 e dentro me, e nella vita cerco
 la vita eterna, e del suo ferro,
 d'andare sulla luna e per mare,
 e nel suo mare il mostro sulla luna
 ha forma della terra e della luna
 e della vita nella vita eterna.⁴⁵

Più che di una sestina, si dovrà dunque parlare di un 'andamento da sestina', contraddistinto da una tendenza all'iterazione da 'cerchio incantato': un andamento che ribadisce la consustanzialità di sestina ed endecasillabo, e di sestina e sostantivo. In un modo che echeggia da vicino alcune prove petrarchesche, Salvia costruisce i versi con sequenze di sostantivi pieni, spesso coincidenti con i tre accenti dell'endecasillabo («l'incudine l'ardesia del suo ferro»; «il fuoco della terra s'imprigiona»; «nei mari della terra il leviatano»); queste parole forti sono legate da verbi altrettanto pieni, invariabilmente al presente e alla terza persona singolare («s'apre», «s'imprigiona», «soffia», «sputa»); tutti i versi sono poi strutturati in forma piena e conclusa, privi come sono di inarcature, così da aumentare il peso specifico dei sostantivi che li compongono.

45. B. Salvia, *Elemosine eleusine*, Roma, Edizioni della Cometa, 1989, p. 29 (sezione «Versi»); e cfr. F. Giacomozzi, *Campo di battaglia. Poeti a Roma negli anni Ottanta (Antologia di «Prato pagano» e «Braci»)*, intr. di G. Sica, Roma, Castelvechi, 2005, pp. 60-1: «È un diario, una raccolta libera di pensieri, racconti autobiografici, prose, appunti volanti e versi, come uno zibaldone di pensieri». Cfr. ora B. Salvia, *Cuore*, a cura di S. Stroppa, Latiano, Interno Poesia, 2021.

Ma degna di nota è anche la costruzione delle strofe, perché Salvia trasferisce il meccanismo incantatorio al verso intero, che risulta ipnoticamente costruito con i materiali delle parole-rima, che nella prima strofe ripetono se stesse (*grigia - grigio, ferro - ferro, terra - luna*), trasferendosi poi in parte nella seconda (*luna - luna, ferro*). Le altre parole-rima della seconda stanza coincidono con termini che stanno all'interno dei versi della prima (*mare, leviatano*) o della stessa seconda (*eterna*). Pressoché tutte le parole-rima si ritrovano poi nei versi: se nella prima stanza compaiono, in posizione iniziale o mediana, *mare* e *terra*, la seconda è costruita su materiali ridottissimi e continuamente ritornanti (*mare, luna, vita, terra*), che ricorrono in tutti e sette i versi.

La *clausura* giunge, con questa seconda stanza, al limite massimo delle sue possibilità. In una vertigine che si potrebbe definire postmoderna, Salvia è giunto a consumare tutte le possibilità combinatorie della sestina già alla seconda rotazione, trasferendo il principio 'incantatorio' dalla punta del verso al verso medesimo, in modo da chiudere il cerchio nell'esaurimento o consunzione dell'autoriflessività della sestina.

5. LA MUTAZIONE DELLA PRIGIONIERA: ROBERTO ROSSI PRECERUTTI (2018)

Il 1982, oltre a *Medicamenta*, è anche l'anno di pubblicazione del primo libro di un poeta torinese piuttosto appartato, ma dal percorso longevo e molto interessante: Roberto Rossi Precerutti.⁴⁶ Se *Entrebesca* non contiene alcuna sestina lirica,⁴⁷ sono moltissime le sestine composte da Rossi Precerutti da *Anagrammi* (1988) sino al recentissimo *Genio dell'infanzia*

46. Roberto Rossi Precerutti, nato nel 1953 ed esordiente nel 1982 con il già citato *Entrebesca*, ha iniziato a collaborare sin dagli anni Novanta alla rivista «Poesia» di Nicola Crocetti, per la quale ha curato anche diverse traduzioni, soprattutto dal provenzale e dal francese (le traduzioni dei trovatori sono confluite nel suo *Midons. Le più belle poesie dei Trovatori*, Torino, Casaccia, 2010). Del 2000 è il primo libro pubblicato con Crocetti (*Una meccanica celeste*), con il quale pubblica anche *Rovine del cielo* (2005; vincitore del premio Mondello). Più recente il legame editoriale con Aragno, per la cui casa editrice è uscita anche l'ultima raccolta, *Genio dell'infanzia cattolica* (2021).

47. Ma andrebbe fatto un ragionamento intorno alle stanze-sestina, o ad alcune apparenti sestine decostruite.

cattolica (2021): con trentuno componimenti totali, risulta uno dei più assidui frequentatori contemporanei della forma-sestina.⁴⁸ Assumiamo qui come caso di studio *Un sogno di Borromini* (2018), in cui ne compaiono dieci.⁴⁹

Il libro è composto da tre sezioni, ma le sestine sono concentrate nella sezione eponima, la prima, in cui poesie e prose poetiche sono disposte secondo la sequenza 1-3-9-3-9-3-1-1. Si tratta infatti di

un'alternanza geometrica di sestine e prose poetiche: una prosa d'avvio, tre sestine, nove prose, tre sestine, nove prose (tre delle quali comprendono anche forme in versi: due sonetti e una poesia di 14 versi brevi), tre sestine, più una prosa (con sonetto) e una sestina come *explicit*. Dieci sestine in tutto, dunque, nella ripartizione 3+3+3+1, e venti prose, nella successione 1+9+9+1 (numeri danteschi, si potrebbe dire), con incastonamento di sonetti.⁵⁰

Una struttura, dunque, che fa emergere una composizione strettamente imperniata intorno alle due forme della sestina e della prosa poetica.⁵¹ Come accade anche per altri autori della stessa generazione, Rossi Precerutti tenta di reinterpretare la sestina eludendo le strettoie imposte dalla parola-rima, ma isolare schematicamente i rimanti delle dieci poesie può portare ad alcune brevi considerazioni:

48. Anche in veste di traduttore: quella di *Anagrammi* (Torino, L'arzanà, 1988, pp. 71-2) è infatti la traduzione de *Lo ferm voler* di Arnaut Daniel.

49. R. Rossi Precerutti, *Un sogno di Borromini*, Alessandria, Puntoacapo, 2018. Da segnalare anche Id., *Verità irraggiungibile di Caravaggio*, Torino, Neos, 2020, in cui le sestine sono nove (numero dalle eco petrarchesche).

50. S. Stroppa, *I colori del buio. Sabrina Stroppa a colloquio con Roberto Rossi Precerutti*, in «Insula europea», 10 gennaio 2022 (<https://www.insulaeuropea.eu/2022/01/10/i-colori-del-buio-sabrina-stroppa-a-colloquio-con-roberto-rossi-precerutti/>).

51. Un'associazione che non credo casuale, ma che andrebbe indagata in maniera specifica: così come accade probabilmente per la sestina, Rossi Precerutti è forse il più assiduo frequentatore della prosa poetica, avendone scritte, nei quasi vent'anni che intercorrono tra *Stella del perdono* (2002) e *Genio dell'infanzia cattolica* (2021), un totale di 339. Stupisce, per questo, che lo studio più recente dedicato alla poesia in prosa non lo menzioni mai (alludo a C. Crocco, *La poesia in prosa in Italia. Dal Novecento a oggi*, Roma, Carocci, 2021).

I	II	III	IV	V
cose	natura	mutamento	vita	acque
presenza	vertigine	pietra	buio	luminoso
luce	mondo	spazio	ali	appare
silenzio	eresia	prigioniera	smisurate	stella
torce	vento	sguardo	foresta	penne
azzurro	fuochi	devozione	antica	Libro
VI	VII	VIII	IX	X
selvaggio	cosmo	lamento	oggi	violenza
specchio	lacca	smeriglio	ansia	memoria
mente	giorno	volta	giustizia	cangianti
suono	sorriso	croci	maturata	radunato
indolenza	selce	colombe	vive	pagode
ritratto	ferita	vuoto	inganno	occhi

Le parole-rima sono dunque in prevalenza sostantivi (seguiti da aggettivi e verbi) bisillabici piani, ma non mancano né trisillabi né quadrisillabi piani (con l'eccezione dello sdrucchiolo *vertigine*). Del tutto assenti sono le rime tronche, così come rimanti costituiti da connettivi linguistici. Ogni rimante è unico e non viene mai riutilizzato nel complesso delle sestine, per quanto si possano isolare degli insiemi tematici che collegano orizzontalmente alcune di queste parole. Tra i diversi possibili accorpamenti spicca un lessico di tipo naturale (*natura - pietra - foresta - ali - acque - penne - selce - colombe*), uno riferito al cielo o alla luce (*luce - torce - azzurro - vertigine - vento - fuochi - buio - luminoso - stella - volta*), uno rinviante al *visus*, in senso ampio (*sguardo - mente - sorriso - occhi*) e uno legato a condizioni psico-fisiche (*devozione - indolenza - lamento - ansia*).

La lettura integrale di una sestina, scelta anche per via del rimando diretto alla logica combinatoria del metro (si veda l'icastico v. 25: «Nel continuo mutare, è prigioniera»), consente di notare le peculiarità dell'operazione di Rossi Precerutti:⁵²

52. La sestina (la stessa proposta in lettura da Stroppa, *I colori del buio* cit.) è in Rossi Precerutti, *Un sogno di Borromini* cit., pp. 13-4.

I

Nelle cose abiti, nel mutamento
della luce che accarezza la pietra
perché si sciolga in stupefatto spazio
l'angustia della corte prigioniera
fermata dalla curva dello sguardo
a un mattino di antica devozione.

II

Il respiro del chiostro è devozione
al raggio che prescrive il mutamento:
ferma un impavido sonno lo sguardo
di chi è sommerso sotto fredda pietra,
vestendo il soffio l'ala prigioniera
perché s'infiammi in carità lo spazio.

III

Sopra i ferri del pozzo ora lo spazio
circonda di un'azzurra devozione
i fogli che la mente prigioniera
abolisce dentro quel mutamento
che accoglie poi l'inaridita pietra
franta dai sortilegi dello sguardo.

IV

Ostro di labbra fronte pura o sguardo
amoroso non comprende lo spazio
che s'infutura in fedeltà di pietra
sugli altari del cuore: devozione
alla mia ardente morte, al mutamento
del respiro, alla cobla prigioniera.

V

Nel continuo mutare, è prigioniera
la selva delle cose che lo sguardo
ordina dentro il solo mutamento
che soffre il cuore dal costretto spazio
portato in dono a questa devozione
la croce sigillando con la pietra.

VI

Non può fiorire la povera pietra
 se la matematica è prigioniera
 di un ordine che non sia devozione
 a questo scomparire dallo sguardo
 pigro del mondo, dal costretto spazio
 in cui scaglia la lama il mutamento.

Sentire nella pietra il mutamento
 d'anima prigioniera, devozione
 che si fa sguardo vuoto, insorto spazio.

Dal punto di vista macrostrutturale, come nella sestina classica ogni stanza è costruita per essere autosufficiente: apre e chiude la tensione lirica nello spazio dei sei versi, senza mai protrarsi nei successivi. Se, come sembra alla lettura, il poeta interpreta la sestina in senso narrativo, lo fa con una successione di singoli quadri discorsivi. L'endecasillabo poggia quasi sempre su tre accenti forti (23 dei 39 versi totali).

Come in Valduga, l'uso, se non sistematico, perlomeno massiccio dell'inarcatura porta a un'interpretazione in senso narrativo della forma sestina; questa possibile narratività può sostenersi soltanto sfuggendo all'attrazione centripeta esercitata dalle parole-rima, il cui peso è evitato per mezzo del ricorso a un'orchestrazione fonica misuratissima. Tuttavia, se l'obiettivo delle due operazioni è comune, opposte sono le tecniche attraverso il quale l'obiettivo è raggiunto. Rossi Precerutti non ricorre a figure di ripetizione con l'intento di dislocare l'attenzione fonica o di moltiplicarla, né a tecniche di frammentazione del discorso o di stile dialogato. È la sintassi, con il conseguente lavoro prosodico, a strutturare il ritmo in modo da eludere l'enfasi della parola-rima a fine verso, ed è in questo senso che vanno lette le costanti appena evidenziate. L'inarcatura con il primo accento marcato nelle prime sedi, accompagnata da un bari-centro tendenzialmente in sesta sede – con frammentazione dunque *a maiore* – sembra essere orchestrata dal poeta con il preciso intento di evitare l'enfasi del rimante con l'*ictus* di decima, con l'effetto di rendere la parola-rima quasi sempre inserita al centro di un discorso sintattico fluido che raramente permette al lettore una pausa a fine verso.

Se tuttavia l'operazione si limitasse a questo, e venisse sistematizzata, l'unico effetto possibile sarebbe quello di creare una dislocazione degli *ictus* che evita, certo, la frattura del verso, ma senza cambiare in sostanza la monotonia del ritmo e la possibilità di sentire, perlomeno come rima interna, la ripetizione ossessiva delle parole-rima. È per questo che l'autore dispiega in modo calibrato figure di variazione, a cui accompagna anche strategie di ripetizione: prosodico-sintattica, ma anche lessicale. Si veda la ripetizione di «costretto spazio» (st. V e VI), con la quale il peso della parola-rima si sposta sul concetto della 'costrizione', che connota la struttura stessa del metro; o la ripresa di *cuore*, in quarta o sesta sede, di nuovo in due stanze contigue (IV e V), quasi che la tecnica di ripresa si estendesse anche ad altri termini, in rima interna.

Queste figure di ritorno, lessicale e prosodico, sono saldate nel tessuto discorsivo grazie a un ricamo variantistico che è sempre operato a partire dal lavoro sulla sintassi. A questo bisogno di variazione rispondono, ad esempio, le interruzioni del baricentro in sesta sede per uno in ottava, o, più marcatamente, in settima sede; così come la saltuaria presenza di versi con *ictus* in quattro sedi o, al contrario, su due sole, anche con accentazione anomala rispetto all'endecasillabo canonico.

Per quanto non sia possibile, in questa sede, delineare un profilo esaustivo del lavoro di Rossi Precerutti sulla sestina, con esiti anche mutevoli negli anni, è evidente che la forma non è intesa in senso costrittivo: non è un limite quanto una possibilità, rientra in un più ampio processo di riattraversamento della tradizione che l'autore intraprende

verso un'«eternità» breve, consapevole della nostra finitudine; l'eternità fragile di una parola in cui risuona il passato e scintilla il lumino del futuro, sempre 'insorta' contro la morte, che insegna ad abitare.⁵³

I limiti che la poesia di Rossi Precerutti rivela non sono, quindi, quelli metrici del 'fine verso': la *retrogradatio cruciata* è indossata dal poeta con una naturalezza che sembra semmai stupefacente, anche decryptando le tecniche prosodiche con cui viene messa in atto. La sestina diventa piuttosto il

53. Stroppa, *I colori del buio* cit.

simbolo di un limite esistenziale, a cui il corpo-parola dell'autore deve sapersi adattare. L'effetto finale non è affatto quello di un meccanismo artificioso e matematico. Sono dispositivi per «abitare la morte»,⁵⁴ un attestato fragile di esistenza, effimero ma coraggioso: sono dei «fiori di vertigine».⁵⁵

54. Ibid.

55. Rossi Precerutti, *Un sogno di Borromini* cit., p. 12.

ABSTRACT

MICRONOVELS AND MICROCOSMS. THE SESTINA FORM IN ITALIAN POETRY OF THE 1980S

The aim of the article is to retrace the re-emergence of the sestina form in the poetry of Italian newcomers of the 1980s, both in the recovery of canonical constructive modes and in the highlighting of a sort of «imprint» of the sestina on the construction of endecasyllabic stanzas, recognizable in some less rigidly structured experiences. The authors examined are Patrizia Valduga, Gabriele Frasca, Roberto Rossi Precerutti and Alessandro Fo.

Sabrina Stroppa
Università per Stranieri di Perugia
sabrina.stroppa@unistrapg.it

Davide Belgradi
Università degli Studi di Udine
belgradi.davide@spes.uniud.it

LLUÍS CABRÉ

LA SESTINA IN CATALOGNA,
DA ANDREU FEBRER A JAIME GIL DE BIEDMA

La poesia di Arnaut Daniel fu molto apprezzata e letta nella Catalogna medievale. Di questa conoscenza fece un bel riassunto Martí de Riquer nella sua introduzione all'edizione della poesia arnaldiana.¹ Basterebbe ricordare che Arnaut Daniel è già presente nel canzoniere trobadorico siglato V, oggi alla Marciana ma esemplato nella Catalogna duecentesca (1268). Il canzoniere Sg, che risale all'ultimo terzo del Trecento, inizia la raccolta con un centinaio di poesie del catalano Cerverí de Girona, una ventina di Raimbaut de Vaqueiras, due di Bertran de Born e circa settanta di Giraut de Bornelh, il poeta prediletto del re trovatore Alfonso I d'Aragona, dopodiché sono copiati sette componimenti di Arnaut Daniel con la sestina in capo.² Inoltre, nel 1426 la miscellanea poetica conosciuta come canzoniere Vega-Aguiló (Ve-Ag) raccoglie la sestina arnaldiana in una breve antologia dei trovatori antichi, cioè dei modelli ancora presenti nella memoria letteraria dei poeti catalani che nutrono la parte più salda

1. Arnaut Daniel, *Poesías*, Traduzione, introduzione e note di M. de Riquer, Barcellona, Sirmio - Quaderns Crema, 1994, pp. 49-61. Si veda anche I. Grifoll, «*Combas e valhs, puigs, muntanyes e colhs*»: Andreu Febrer i els trobadors, in *Trobadors a la Península Ibèrica. Homenatge al Dr. Martí de Riquer*, Barcellona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006, pp. 195-221.

2. S. Ventura, *I. Canzonieri provenzali. 10. Barcelona, Biblioteca de Catalunya (Sg) 146*, in "Intavolare". *Tavole di canzonieri romanzi*, Modena, Mucchi, 2006. Per la datazione, si veda M. Cabré - S. Martí, *Le chansonnier Sg au carrefour occitano-catalan*, in «Romania», 128 (2010), pp. 92-134.

del codice.³ Il Vega-Aguiló contiene uno spaccato degli interessi poetici della corte dei primi re Trastámara della Corona d'Aragona prima della poesia di Ausiàs March che cambiò tutto.⁴ Il primo re Trastámara, Ferdinando I d'Aragona, non appena giunse dalla Castiglia promosse una festa in onore della Gaia Scienza nel febbraio 1413. Nel discorso inaugurale in lode della poesia, letto nel Palazzo Reale di Barcellona davanti a re Fernando, Felip de Malla sottolineò il primato di tre autori nell'ambito romanzo:

Viuit per famam magister Ioannes de Mehun in Francia, qui scripsit *Romanium de Rosa*; uiuit inter nos Arnaldus Danielis; uiuit in Tuscia Dantes.⁵

L'espressione *inter nos* è da rilevare perché ci mostra l'orgogliosa consapevolezza di una tradizione poetica in cui Arnaut Daniel rappresenta la Catalogna, come se fosse catalano, accanto alla Francia di Jean de Meun e alla Toscana di Dante. Dato che Felip de Malla conosceva abbastanza bene la *Commedia* (ne aveva un esemplare nella sua biblioteca privata), è probabile che l'autorevolezza di Arnaut Daniel risalga, quanto meno in parte, alla sua presenza nel canto XXVI del *Purgatorio*, nel quale parla eccezionalmente nella lingua dei trovatori, che era anche la lingua letteraria (sebbene imbastardita e mescolata col catalano) della poesia della Corona d'Aragona fino al terzo decennio del Quattrocento. Tra questa produzione spiccano quindici componimenti di Andreu Febrer (1374-c. 1441), che furono scritti in gioventù e offerti come una piccola raccolta alla regina Maria di Sicilia prima dal 1401.⁶ Mi soffermerò brevemente su due canzoni di Febrer per i loro stretti rapporti con la sestina arnaldiana.

3. A. Alberni, *I. Canzonieri provenzali. 11. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Ve-Ag (7 e 8)*, in "Intavolare". *Tavole di canzonieri romanzati*, Serie coordinata da A. Ferrari, Modena, Mucchi, 2006, pp. 88-9.

4. S. Asperti, "Flamenca" e dintorni. *Considerazioni sui rapporti fra Occitania e Catalogna nel XIV secolo*, in «Cultura neolatina», 45 (1985), pp. 74-6.

5. J. Pujol, "Psallite sapienter": *la gaia ciència en els sermons de Felip de Malla de 1413 (Estudi i edició)*, in «Cultura neolatina», 56 (1996), pp. 219-20. Per il commento si veda anche Arnaut Daniel, *Poesías cit.*, p. 55.

6. Si veda Andreu Febrer, *Poesies*, a cura di M. de Riquer, Barcellona, Barcino, 1951, pp. 5-60; per un aggiornamento del commento, si veda L. Cabré - J. Torró, *La poesia d'Andreu Febrer: el trobar ric i el Dante líric*, in «Medioevo romanzo», 39 (2015), pp. 152-65.

La canzone III inizia con due versi che *prima facie* potrebbero sembrare un semplice calco dell'incipit della sestina «Lo ferm voler qu'el cor m'intra» (29,14),⁷ tuttavia il lettore si rende subito conto che Febrer ha sostituito la passione carnale del modello con un amore senza desiderio:

*Lo fol desir qu'Amor ha fayt intrar
dins mon cor ferm [...]
tant com poray lo vulh de mé lunyar;
car foldat és cobejar ne querir
rictat ne joy que'z hom no pux aver.
Dons, pus complir no pux mon desirer,
sen desirar yeu la ntén a servir.*⁸

Per quanto la fedeltà rimanga, «lo ferm voler» di Arnaut Daniel è diventato in Febrer un desiderio irraggiungibile, una follia da convertire in amore casto, forse sulla scia degli stilnovisti. Così come Arnaut Daniel disprezzava coraggiosamente il «lauzengier qui pert per mal dir s'arma» (v. 3) e desiderava il gaudio di essere con l'amata nel giardino «o dins cambra» (v. 6), Febrer ha deciso di fare la pace coi maldicenti («Ab lausengiers faray yeu patz adés», v. 33), e avendo allontanato il pericoloso desiderio sessuale («e folh desir de mé sia partit», v. 38) è in grado di dire ad alta voce, senza paura, il vero nome dell'amata («Na Beatriu, qu'és sus totes valén», v. 41). Così facendo, rompe per la prima volta la convenzione del *senhal* e il segreto dell'amore trobadorico. La canzone III, in definitiva, si rivela come una consapevole imitazione del contenuto della sestina arnaldiana, che Febrer prese come modello per capovolgerne la sostanza. La canzone X è invece un omaggio alla stesura formale della poesia arnaldiana: tutte le stanze finiscono con la parola-rima «unghia» (*mot refranli*) e gli altri rimanti sono *rims dissoluts*, rimano, cioè, soltanto fra una stanza e l'altra. Ciò che comunque stupisce il lettore odierno non

7. Arnaut Daniel, *Poesias* cit., pp. 91-7.

8. Andreu Febrer, *Poesias* cit., p. 71, vv. 1-8 (corsivi miei). Traduzione: «Il folle desiderio che Amore ha fatto entrare nel mio cuore tenace lo voglio allontanare da me tanto quanto potrò, poiché è una follia desiderare e volere ricchezza e gioia che non si possa avere. Dunque, poiché non posso realizzare il mio desiderio, io la voglio servire senza desiderare».

sono tanto le tracce di versificazione arnaldiana quanto la complessa imitazione che si osserva nella prima stanza della canzone, la quale dipinge un quadro invernale:

Combas e valhs, puigs, muntanyes e colls
 vey ja vestitz de comblachs e de neus,
 boys e jardís tots despulhats de rams,
 l'ayre cubert de *vents plugs* e de grops,
 e'l mar tot blanch d'escuma per mal temps,
 e tuyt l'auselh stan en terra mut,
 qui per l'ivern no movo xants ne crits;
 mas yeu suy caltz quan l'altri búfon l'ungla.⁹

Questa bella descrizione di un paese di montagna non ha niente a che vedere con la vicenda del poeta, il quale nacque nella Pianura di Vic, troppo lontana dai Pirenei, e successivamente visse a Barcellona e Palermo. Si tratta invece di un paesaggio letterario immaginato dopo aver imparato a memoria l'esordio della sestina dantesca, che inizia: «Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra / son giunto, lasso, ed al bianchir de' colli, / quando si perde lo color ne l'erba: / e 'l mio disio però non cangia il verde». ¹⁰ I «colli» del secondo verso sono senz'altro i «colls» (in grassetto) del primo verso di Febrer, così come la donna dantesca «gelata come neve a l'ombra» (v. 8) contribuisce a ispirare le nevi del poema catalano. Inoltre «combas» e «puigs» (sottolineati) ricordano il verso «e no·i roman puois ni comba» di un altro esordio di Arnaut Daniel,¹¹ così come «comblachs» e «neus» riproducono i «conglapis» e «neus» sempre

9. Febrer, *Poesies* cit., p. 93, vv. 1-8. Traduzione: «Vallate strette e larghe, colline, montagne e colli vedo già vestiti di brina e neve, [e vedo] boschi e giardini spogli di foglie, il cielo coperto da venti di pioggia e tempeste, e il mare bianco di schiuma per il cattivo tempo, e tutti gli uccelli rimangono a terra muti, che d'inverno non cantano né gridano; io però sento caldo mentre gli altri soffiano l'unghia [cioè, le dita]».

10. Dante Alighieri, *Rime*, Testo critico, introduzione e note a cura di G. Contini, Torino, Einaudi, 1980, p. 158, vv. 1-4. Per il rapporto fra le rime petrose e la poesia di Febrer, si veda C. Di Girolamo, *La versification catalane médiévale entre innovation et conservation de ses modèles occitans*, in «Revue des langues romanes», 107 (2003), p. 56; cfr. Cabré-Torró, *La poesia* cit., pp. 157-8.

11. *Lancan son passat li giure* (29,11), v. 2 (Arnaut Daniel, *Poesias* cit., p. 84).

nell'esordio della canzone *Er resplan la flors enversa* di Raimbaut d'Aurenga, non a caso il più noto precedente della sestina arnaldiana e una delle fonti di quella dantesca.¹² Per completare il quadro, i «vents plugs» (in corsivo) rimandano al verso «E lamps ab tro e vens plugs y fasia» di Cerverí de Girona, il caposcuola del *trobar ric* nella tradizione catalana.¹³ Si deve anche osservare che, dopo l'immagine della natura invernale dipinta come un *collage* delle sue letture, Febrer introduce la frase avversativa «mas yeu», allo stesso modo in cui Dante scrive «e 'l mio disio però non cangia il verde» (v. 4). La sintassi e il contrasto sono uguali in tutti e due i componimenti, per quanto Febrer abbia sostituito il colore verde dell'erba del desiderio dantesco con il caldo della sua passione: «io però sento caldo mentre gli altri soffiano l'unghia». In questo modo, ovviamente, può chiudere la stanza con la parola rima più impegnativa della sestina di Arnaut Daniel, la parola che esprime meglio la passione amorosa. Così come Arnaut Daniel aveva scritto «de lieis serai aisi cum carn e on gla» (v. 17), Febrer ripete più avanti «e'ns amarem tant com la carn e l'un gla» (v. 16), e avendo capito benissimo la ferocità dell'immagine del modello, la trasforma in una comparazione azzardata: «no me'n destulh plus que de carn fay lops» (v. 12), ovvero «non mi allontanano da lei più di quanto il lupo si allontana dalla carne».

Nonostante Febrer non sia un poeta all'altezza di Arnaut Daniel e Dante, la sua poesia non è da sottovalutare. La canzone X in particolare mostra una singolare perizia nella scelta di modelli legati l'uno all'altro (la sestina di Arnaut Daniel, quella dantesca e la canzone di Raimbaut d'Aurenga), come se l'autore avesse lavorato, *mutatis mutandis*, alla maniera della cosiddetta *imitatio* composta dei poeti rinascimentali. La sua preferenza per il «dir strano e bello» di Arnaut Daniel e la scelta delle forme

12. *Er resplan la flors enversa* (389,16), v. 3: «Quals flors? Neus, gels e conglapis» (M. de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcellona, Planeta, 1975, vol. 1, p. 445) Si veda la nota di Riquer in Febrer, *Poesies* cit., pp. 95-6. Cfr. il v. 7 «mas mi te vert e jauzen joys» di Raimbaut d'Aurenga e il v. 4 di Dante «e 'l mio disio però non cangia il verde» (corsivi miei).

13. *Lo sopni que fetz en Cerveri* (434a,7a), v. 3 (M. de Riquer, *Obras completas del trovador Cerverí de Girona*, Barcellona, Instituto Español de Estudios Mediterráneos, 1947, p. 42). Cfr. la nota di Riquer in Febrer, *Poesies* cit., p. 96.

difficili, attestata anche nell'imitazione delle petrose dantesche e del *grand lay* di Guillaume de Machaut in altre poesie, aprirono una strada percorribile per i poeti successivi.¹⁴ L'ombra della sestina, in effetti, si proiettò su tutto il Quattrocento aragonese grazie a una forma di versificazione probabilmente creata da Febrer, i cosiddetti versi *estramps*, cioè versi sciolti ma spesso con parole di rima difficile o impossibile a fine verso.¹⁵ Un elenco di tutte queste parole irrelate ci mostra come le parole-rima di Arnaut e Dante trovarono un posto d'onore nella memoria dei poeti cortigiani. Si legga ad esempio la bellissima canzone in *estramps* del valenzano Jordi de Sant Jordi in lode della regina vedova Margarida di Prades: «co·l monjos bos que no·s part de la setla / no·s part mon cors de vos tant com dits d'ungla».¹⁶ La poesia di Andreu Febrer mostra, in definitiva, come si poteva leggere la sestina di Arnaut Daniel (a braccetto con quella di Dante) prima dell'inizio del petrarchismo, sottolineandone la nozione di singolarità sia della passione amorosa, sia delle parole-rima (*unghia* riassume entrambi gli aspetti).¹⁷

Questa tradizione medievale scomparve, però, con l'entrata in scena della poetica rinascimentale nella Penisola iberica, ovvero con il petrar-

14. Per l'imitazione di Machaut, si veda M. Marfany, *La influència de la poesia francesa des d'Andreu Febrer a Ausiàs March*, in «Estudis Romànics», 34 (2012), pp. 260-6; A. Alberni, *Guillaume de Machaut at the Court of Aragon*, in «Digital Philology. A Journal of Medieval Cultures», Special Issue, Edizione di K. Brownlee - M. Marfany, 7.2 (2018), pp. 174-7.

15. Per quanto riguarda gli *estramps*, si veda in generale J. Pujol, *Els versos estramps a la lírica catalana medieval*, in «Llengua & Literatura», 3 (1988-1989), pp. 41-87, e le fondamentali osservazioni di Di Girolamo, *La versification* cit., pp. 50-9. Sempre alla fine del XV secolo, degli *estramps* che includono le parole-rima di Arnaut Daniel si sommano agli *estramps* di Jordi de Sant Jordi in un poema di Joan de Sant Climent considerato una *octina* (M. de Riquer, *El poeta Joan de Sant Climent*, in *Homenatge a Antoni Comas. Miscel·lània in memoriam*, Barcellona, Universitat de Barcelona, 1985, pp. 385-96).

16. «come il monaco buono che non si allontana dalla cella, / il mio cuore non si allontana da voi più che il dito dall'unghia» (Jordi de Sant Jordi, *L'amoroso cerchio. Poesie dell'ultimo trovatore*, a cura di D. Siviero, Milano, Luni, 1997, pp. 66-7).

17. La singolarità è un concetto fondamentale anche negli *estramps*, un genere particolarmente adatto al panegirico di personaggi illustri, come Maria di Sicilia (Febrer, *Poesies* cit., pp. 61-8), Margarida di Prades (M. de Riquer - L. Badia, *Les poesies de Jordi de Sant Jordi*, Valencia, Tres i Quatre, 1984, pp. 34-43 e 165-78) e Alfonso il Magnanimo (Ausiàs March, *Páginas del Cancionero*, Introduzione, edizione e note di C. Di Girolamo, Traduzione di J.M. Micó, Madrid - Valencia, Editorial Pre-Textos, 2004, pp. 208-11 e 468-70).

chismo e il classicismo imposti da Juan Boscán (Joan Boscà) e dal suo amico Garcilaso de la Vega, autori di sonetti e canzoni, capitoli ed egloghe. L'opera in castigliano del barcellonese Boscán, a servizio di Carlo V, il primo re di Spagna, ci fa intendere che una tradizione poetica come quella catalana difficilmente poteva sopravvivere venendo a mancare una corte, e la corte reale aragonese aveva cessato la sua esistenza nel momento in cui Carlo V aveva ereditato le corone di Castiglia e d'Aragona costituendo il Regno di Spagna nel 1516. La sestina petrarchesca si farà strada nelle lettere spagnole, francesi e inglesi come aveva fatto in Italia, mentre è praticamente assente in quelle catalane. Ci sono poche sestine in catalano nei secoli XVI e XVII semplicemente perché troviamo pochi esempi di poesia alta. Questa assenza si prolunga al punto che il genere non viene citato nel compendio sulla versificazione catalana più popolare della prima metà del secolo XX.¹⁸ L'eccezione si trova in tre componimenti del secolo XVII riesumati in un articolo erudito di Josep Romeu i Figueras del 1975.¹⁹ Sono poesie di circostanza scritte per le feste poetiche in onore di Santa Teresa di Gesù e del beato Luigi Gonzaga, cui non varrebbe la pena fare riferimento se non per il fatto che l'introduzione di Romeu sulla storia del genere e sulle sue regole compositive fu lo stimolo per la ripresa della sestina nella poesia contemporanea catalana. Grazie a questo articolo accademico, pubblicato, però, in una rivista in parte letteraria, il poeta Joan Brossa (1919-1998) colmò il vuoto di cinque secoli d'ignoranza, appassionandosi alla forma nel 1976 e componendo più di centotrenta sestine, alcune di queste doppie.²⁰ Non ho il tempo

18. A. Serra i Baldó - R. Llatas, *Resum de poètica catalana. Mètrica i versificació*, Barcellona, Barcino, 1932.

19. J. Romeu i Figueras, *Tres sextines del primer quart del segle XVII. Notes a un gènere poc atès a les lletres catalanes*, in «Els Marges», 4 (1975), pp. 7-21; ristampata con addenda (e un'altra sestina) in Id., *Poesia en el context cultural del segle XVI al XVIII*, Barcellona, Curial, 1991, vol. II, pp. 7-35. Nel Cinquecento un poeta *amateur* aveva scritto una *Sestina del Santíssim Sagriment de l'altar* (*Un cançoner català del Renaixement a Roma: les poesies de Joan Salom, astrònom valencià*, Edizione e studio a cura di A. Rossich - P. Valsalobre, Amsterdam, John Benjamins, 2018, pp. 106-7).

20. Sono raccolte in Joan Brossa, *Viatge per la sestina (1976-1986)*, Barcellona, Quaderns Crema, 1987; Id., *Furgó de cua (1989-1991)*, Prologo di F. Noy, Barcellona, Quaderns Crema, 1993. Nel numero della rivista *Els Marges* nel quale è pubblicato l'articolo di Romeu si trovano anche alcune operette di Brossa. Lo stesso Romeu affermò che il

per entrare nel dettaglio, ma farò qualche considerazione su questa produzione così ingegnosa e smisurata.

Brossa era un autodidatta che padroneggiava il francese.²¹ Non ci sono dubbi che analizzò la sestina di Arnaut Daniel e probabilmente qualche altra in varie lingue romanze. Avanguardista prossimo al surrealismo per le arti plastiche, fondò la sua poesia sul gioco verbale e sul suo talento straordinario per la versificazione. Appassionato al circo, al trasformismo e al music-hall, alla prestidigitazione e alla poesia visuale, trovò nella sestina il genere ideale per esercitare la sperimentazione formale, come si può vedere in una sestina-calligramma, una sestina visuale, una sestina concettuale, e molti altri esperimenti. Il fulcro del suo interesse per il genere risiede nella combinatoria, però, a differenza di Arnaut Daniel, Brossa non va alla ricerca della difficoltà della parola-rima, al contrario sceglie parole che possano facilitare la produzione in serie; queste parole, inoltre, gli permettono di creare giochi concettuali che costruiscono un'architettura elementare lungo il poema. Per esempio, Brossa allestisce le parole-rima associandole per contrasto, come si vede nella coda di questa sestina modello:

Convida a festa, amor, la meva feina
de fer esvorancs a l'aigua arran de terra
i d'enfilar en les herbes grans de sorra.²²

suo articolo «refermà [Brossa] en l'aventura d'endinsar-se en el gènere» e ne analizzò nel dettaglio ventisette sestine (J. Romeu i Figueras, *Epileg, a manera de comentari crític: per una interpretació de vint-i-set sextines, un sonet i un poeta*, in Brossa, *Viatge* cit., pp. 123-47). Cfr. J. Molas, *Una nova investigació de Joan Brossa*, in Joan Brossa, *Sextines 76*, Barcellona, Llibres del Mall, 1977, pp. 5-13. Si veda inoltre il prologo di Noy (Brossa, *Furgó de cua* cit., pp. 7-14), che segnalò i molti sonetti fatti sul modello della sestina (un tentativo che anche Dante aveva messo in pratica), la sestina fatta con le stesse parole-rima di Arnaut Daniel e la tendenza progressiva di Brossa a introdurre l'eptasilabo all'inizio della strofa che caratterizza la sestina di Arnaut Daniel. Su Ramon Pinyol, un raro precedente di Brossa, e sui poeti a lui successivi del XX secolo, si veda Romeu i Figueras, *Poesia en el context* cit., pp. 34-5.

21. Per la formazione e i gusti di questo autore, si veda L. Permanyer, *Brossa x Brossa. Records*, Barcellona, La campana, 1999, spec. pp. 106-7 e 173.

22. «Sestina», vv. 37-39 (Brossa, *Viatge* cit., p. 69). Traduzione: «Invita a festa, amore, il mio mestiere di fare buche nell'acqua raso terra e di infilare nei fili d'erba dei granelli di sabbia».

Ogni verso raccoglie in un ordine fissato la coppia di contrari («festa/lavoro-mestiere»; «acqua/terra»; «erbe/sabbia»).²³ Questo gioco diventa possibile perché Brossa sfrutta il senso metaforico e il valore simbolico delle parole-rima lungo il testo e perché, nonostante rispetti la logica sintattica, scrive con libertà semantica. È una metafora ben riuscita, per esempio, dire che il poeta infila i granelli di sabbia nell'erba, perché i fili d'erba assomigliano agli aghi per infilare le perle di una collanina, ma in fin dei conti la metafora è libera perché non spiega il modo in cui questa azione definisce il mestiere del poeta. Proseguendo lungo questo percorso, spogliando la scrittura della logica del linguaggio naturale, Brossa riuscì a comporre sestine trasformate in cifre oppure in note musicali, che imitano la serializzazione della musica dodecafonica.²⁴ Il punto estremo di questa pratica è una sestina opera di un computer: Brossa introdusse nel software 50 parole-rima, 39 gerundi, 39 forme in prima persona del presente, ecc., e la posizione relativa nel verso; il computer produsse migliaia di combinazioni e il poeta ne scelse una.²⁵ L'esperimento serve a provare che la combinatoria (e l'alea) soggiacciono nel fondo della sestina. (Sarebbe piaciuto a Brossa sapere che il gioco dei dadi aiuta a spiegare l'origine del genere²⁶).

I devoti della tradizione letteraria saranno sicuramente più interessati all'unica sestina composta dal poeta, ancora una volta barcellonese, Jaime Gil de Biedma (1929-1990). Uomo coltissimo, educato alla lettura dei classici spagnoli dal Siglo de Oro fino alla Generazione del '27, crescerà all'ombra della poesia morale di Baudelaire e sotto l'influenza della tradizione angloamericana che traduce l'esperienza in una poesia sia riflessiva sia intelligibile, come avviene nel caso di W.H. Auden. Gil de Biedma compose la sestina *Apología y petición* dal 19 al 29 di novembre del 1960,

23. L'abbinamento di parole-rima comincia a manifestarsi anche in Petrarca: per es. «fine»/«vita», «legno»/«scogli», «porto»/«vela» (RVF 80; Francesco Petrarca, *Canzoniere*, Edizione commentata a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996, p. 411). Si ritrova in alcuni poeti petrarcheschi e arriva all'epoca contemporanea (Gabriele D'Annunzio, W.H. Auden e John Ashbery, tra molti altri).

24. Brossa, *Viatge* cit., pp. 28 e 100.

25. *Sestina cibernetica* (Brossa, *Viatge* cit., p. 116). Romeu i Figueras, *Epilleg* cit., pp. 143-4, ne spiega il metodo, sicuramente grazie a un'intervista con l'autore.

26. P. Canettieri, *La sestina e il dado. Sull'arte ludica del trovar*, Roma, Colet, 1993.

secondo il suo diario personale che ne offre la cronaca passo a passo.²⁷ Diversi anni dopo, in una conferenza del 1984, spiegò che lo stimolo proveniva dalla tradizione indicata:

La curiosidad por el canon estrófico que inventó el gran Arnaut Daniel me venía de la poesía en lengua inglesa; sir Philip Sydney tiene una espléndida sextina doble y creo que fue Ezra Pound, entre los poetas modernos, el primero en resucitar ese desusado artilugio de los trovadores; «Altaforte», un monólogo dramático puesto en boca de Bertran de Born, suena a falso Robert Browning y convence poco. Auden también tiene una, en *The Sea and the Mirror*. En cuanto a valor estético, lo mejor que la sextina ha dado de sí en nuestra época está en la maravillosa y libre estilización a que la sometió T.S. Eliot en la parte segunda de *The Dry Salvages*.²⁸

Sicuramente, Gil de Biedma conosceva già nel 1960 questi testi in inglese, ed è ben noto che ammirava l'Eliot poeta e critico, ma la volontà d'imitare la poesia medievale prende origine dalla frequentazione con l'amico e poeta Gabriel Ferrater nel 1955. Dopo una fase influenzata dal simbolismo francese, confessa Gil de Biedma:

A los veintidós años [1951] yo me sentía idealmente contemporáneo de los poetas del 27 y mis nociones de modernidad poética se fundaban en Baudelaire, en Edgar Allan Poe [...], en Mallarmé y en Valéry. [...] En los años que siguieron, mi progresiva vinculación a la tradición literaria anglosajona, mi interés por

27. Jaime Gil de Biedma, *Diarios 1956-1985*, Edizione di A. Jaume, Barcellona, Lumen, 2015, pp. 424-9.

28. Jaime Gil de Biedma, *El pie de la letra. Ensayos completos*, Edizione di A. Jaume, Barcellona, Lumen, 2017, pp. 416-7. La doppia sestina di Philip Sidney inizia «Ye Goatherd Gods» e presenta le parole-rima «mountaines», «vallies», «forrests», «musique», «morning», «evening» (Sir Philip Sidney, *The Poems*, Edizione di A.W. Ringer Jr., Oxford, Clarendon Press, 1962, pp. 111-3). La sestina di Auden coincide con l'intervento di Sebastian in *The Sea and the Mirror*, che è un commento a *The Tempest* di Shakespeare (W.H. Auden, *Selected Poems*, Edizione di E. Mendelson, Londra, Faber and Faber, 1979, pp. 145-6). Il frammento dei *Four Quartets* di Eliot inizia «Where is there an end of it, the soundless wailing» (*The Dry Salvages*, II); è composto di sei strofe (*cobles dissolutes*) di sei versi sull'annuncio, con identità foniche inusuali (per es. «motionless», «emotionless», «devotionless», «oceanless», «erosionless») e la ripetizione nell'ultima strofa delle sei parole che si trovano a fine verso nella prima (T.S. Eliot, *Collected Poems 1909-1962*, Londra, Faber and Faber, 1963, pp. 207-8).

los románticos, la lectura de *The Poetry of Experience*, de Robert Langbaum [...] alteraron considerablement mis nociones acerca de lo que en poesía convenía hacer. *Es en ese período cuando aparecen en escena, casi diría que del brazo, Gabriel Ferrater y la poesía medieval*. Ferrater tenía ocho años más que yo, lo había leído casi todo en todas las lenguas europeas y era el lector más inteligente que yo haya conocido en mi vida.²⁹

Gil de Biedma compose la sestina poco prima della sua *Albada*, una splendida ricreazione dell'alba di Giraut de Bornelh, concepita sapendo che l'ultima strofa dell'alba è apocrifa e aggiunta *a posteriori*, «O sea, que las seis primeras estrofas podrían leerse como una exhortación del alma al cuerpo – fue Gabriel Ferrater quien me lo dijo –, y eso determinó la concepción de mi poema».³⁰ Questo dettaglio filologico proprio di un romanista esperto poteva derivare solo dai contatti che Ferrater aveva con i circoli universitari barcellonesi.³¹ Doveva inoltre provenire da Ferrater la convinzione che la poesia medievale avesse la virtù di non essere ancora sottomessa alla metafora e all'estetismo che dominano la lirica petrarchesca e simbolista: da Bertran de Born a François Villon – aveva scritto in precedenza Ferrater – i poeti medievali mostrano una «còpia de veritat eixu-

29. Gil de Biedma, *El pie de la letra* cit., p. 401 (corsivi miei).

30. Gil de Biedma, *El pie de la letra* cit., p. 416 (corsivi miei). Per l'*Albada*, cfr. Gil de Biedma, *Diarios* cit., pp. 434-8 (entrate del 13.01-4.02.1961). Sulle opinioni di Gil de Biedma sui due poemi, si vedano anche le lettere inviate a Joan Ferraté del 22.03.1961 e del 9.11.1962 (J. Ferraté, *Jaime Gil de Biedma: cartas y artículos*, Barcellona, El Acantilado, 2009, pp. 52-3 e 71-2).

31. Nel 1984 Gil de Biedma (*El pie de la letra* cit., p. 415) lo spiega citando de Riquer, *Los trovadores* cit., vol. 1, p. 513. La nota era già presente in M. de Riquer, *La lírica de los trovadores*, vol. 1: *Poetas del siglo XII*, Barcellona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948, pp. 349-50, un esemplare del quale si trova nel fondo Joan Ferraté depositato alla Biblioteca de la Universitat de Girona, sebbene non ci sia alcuna indicazione che permetta di sapere se era appartenuto a Gabriel Ferrater o al fratello Joan Ferraté (comunicazione del bibliotecario Jaume Rufi, 9 febbraio 2021). Nel 1988 Gil de Biedma aggiunse dei dettagli sull'interpretazione dell'alba trobadorica: «Parece ser, según algunas teorías, que la última estrofa [del alba de Giraut de Bornelh] es apócrifa, es añadida – la estrofa de la respuesta del amante – y que en realidad es una exhortación del alma al cuerpo agonizante, es decir del alma del agonizante a sí mismo. Y precisamente fue esa posibilidad de desdoblamiento, según esta interpretación albigense de esta albada, la que a mí me dio la idea de que la exhortación y la respuesta estén en boca de dos dimensiones diferentes de la conciencia de un mismo sujeto» (Gil de Biedma, *El pie de la letra* cit., pp. 647-8; cfr. pp. 599-600).

ta i àgil» preferibile «a les grans masses de líquid verbal que el renaixement va posar en ondulació». ³² Ferrater e Gil de Biedma cercarono in alcuni autori medievali (e negli elegiaci latini) dei modelli che potessero aiutarli a creare una poesia moderna che si allontanasse dal simbolismo, una voce libera dall'io romantico, una voce franca che parlasse con un linguaggio accurato ma prossimo al lettore. ³³

Gil de Biedma decide di comporre la sua sestina per due ragioni confessate: in primo luogo perché era attratto dal *tour de force* e dalla voglia di *épater* i critici che lo confondevano con un poeta realista e facile; ³⁴ in secondo luogo, perché da tempo voleva parlare della situazione politica spagnola e si rese conto che soltanto «un esquema formal enrevesado, y lo más gratuito posible» permetteva di farlo evitando gli stereotipi letterari e annullando «toda pretensión de autenticidad personal». ³⁵ Avendo deciso di mettere una distanza tra sé e il tema, per prima cosa ripassò i

32. «La poesia medieval em té com a bon lector, i no li costa gens de persuadir-me. A Bertran de Born, Chaucer, Villon, Skelton, hi trobo una còpia de veritat eixuta i àgil, vista amb ulls nets i sentida amb cordialitat, que no em deixa enyorar les grans masses de líquid verbal que el renaixement va posar en ondulació» (Gabriel Ferrater, *Da nucs pueris*, Barcellona, J. Pedreira, 1960, pp. 73-4). Gil de Biedma cita questo frammento nella conferenza del 1984 (*El pie de la letra* cit., p. 405).

33. Per un confronto delle poetiche dei due autori, si veda C. Casas Baró, *Gabriel Ferrater i Jaime Gil de Biedma, poetes de la consciència*, Barcellona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2015, e la bibliografia discussa al capitolo 1. A riguardo del loro interesse per la poesia medievale, si veda inoltre L. Cabré - M. Ortín, *L'interès de Gabriel Ferrater per la poesia d'Ausiàs March*, in «Reduccions», 113 (2019), pp. 241-75.

34. «He empezado ayer a trabajar en mi proyecto de sextina, que cada vez me tienta más, aunque no sé si por razones extrapoéticas – i.e., la de hacer un *tour de force* que deje con un palmo de narices a los aficionados y a los críticos para quienes el tipo de poesía que yo hago constituye un síntoma evidente de incapacidad formal o de completa despreocupación» (Gil de Biedma, *Diarios* cit., p. 424). Cfr. Ferraté, *Jaime Gil de Biedma* cit., p. 71.

35. Lettera a Joan Ferraté (9.11.1962): «sólo mediante un esquema formal enrevesado, y lo más gratuito posible, puede hoy un poeta español escribir un poema sobre España que no resulte absolutamente tonto [...] Y tenía ganas de escribir un poema sobre España, pero ¿en qué forma que anulase de entrada toda pretensión de autenticidad personal? Y confieso que me divertí, quizá demasiado, una vez encontrada la solución, en hacer lumpen-marxismo» (Ferraté, *Jaime Gil de Biedma* cit., pp. 71-2). Non è necessario aggiungere che si burlava del realismo sociale marxista del momento. Nel 1984 rispiegò dettagliatamente il problema della poesia moderna trattando un tema che era diventato un *topos* letterario e non era «abarcable imaginativamente por la particular experiencia inmediata de nadie» (Gil de Biedma, *El pie de la letra* cit., p. 419).

modelli della sestina che conosceva e propese per Arnaut Daniel. Rifiutò la sestina petrarchista spagnola di Fernando de Herrera perché le parole-rima («nieve» o «llama») permettono molte accezioni metaforiche e Gil de Biedma credeva che il ripeterle permettesse di svuotarle di significato. Lodò la doppia sestina rinascimentale di sir Philip Sydney perché la ripetizione incrementa la qualità musicale e affettiva delle parole-rima («mountain» o «forest»), degna di Garcilaso, ma adottò il modello di Arnaut Daniel perché aveva scelto «las palabras menos poéticas del mundo, fiado que la mera repetición las irá enriqueciendo».³⁶ Le parole-rima di Gil de Biedma, in effetti, sono parole così poco poetiche come lo erano l'«unghia» o lo «zio» in Arnaut Daniel e, ancor più, sono parole senza alcuna musicalità e non ammettono quasi nessun gioco metaforico: «España», «demonios», «pobreza», «gobierno», «hombre/-s» e «historia». Una volta fatta la selezione intenzionale (perché non è difficile vedere che alcune di queste sono parole-chiave del tema politico *Spagna*), Gil de Biedma costruì il poema su un principio originale: «Pienso que en cada estrofa la primera palabra debe ser el núcleo, la imagen en torno a la cual las otras cinco se disponen en constelación, desarrollando y prolongando significación»,³⁷ in modo tale da evitare che le parole-rima divenissero pretesti obbligati a portare il significato che fosse conveniente al poeta:

36. «Cuando yo me senté a escribir “Apología y petición” solo conocía una [sextina en español] de Fernando de Herrera; bastante más tarde leí otra de Cervantes en *La Galatea*, muy hermosa. De la sextina de Herrera, que es floja, aprendí que en las seis palabras a repetir, a lo largo de las seis estrofas de seis versos y en los tres versos del cabo, deben evitarse las que tradicionalmente conllevan resonancias metafóricas – nieve, llama o cristal, por ejemplo: la repetición sistemática las vacía de todo sentido, convirtiéndolas en comodines –. Conviene escoger palabras cuyo valor musical o afectivo la repetición intensifica – río, montes, noches, selvas... –, que es lo que hace Sydney, y lo que seguramente hubiera hecho Garcilaso, o acogerse al ejemplo de Arnaut Daniel, el inventor y *miglior fabbro*, decidiéndose por las palabras menos poéticas del mundo, fiado que la mera repetición las irá enriqueciendo. Eso es lo que yo hice» (Gil de Biedma, *El pie de la letra* cit., p. 417). La sestina di Herrera inizia «Al bello resplandor de vuestros ojos» e include le parole-rima «ojos», «llama», «nieve», «alma», «hebras», «cuello» (Fernando de Herrera, *Poesías*, Edizione, introduzione e note di V. Roncero López, Madrid, Castalia, 1992, p. 253). Come si evince dalla corrispondenza con Joan Ferraté, Gil de Biedma gli chiese informazioni sulle sestine in castigliano quando si incontrarono nell'estate del 1964 e Ferraté gli indicò quella della *Galatea* ed altre in una lettera del 6 dicembre dello stesso anno (Ferraté, *Jaime Gil de Biedma* cit., pp. 138-9).

37. Gil de Biedma, *Diarios* cit., p. 425.

El peligro máximo está en que las seis palabras queden convertidas en un bien mostrenco, en comodines verbales o muletillas de la expresión poética, obligadas a significar cualquier significado que al poeta convenga en ese preciso pasaje, carentes por lo tanto de toda significación imaginativa y concreta.³⁸

È per questo, ovviamente, che bisogna rifuggire dalle parole con molte possibilità metaforiche. Deciso il principio creativo, ogni strofa diventa un sottotema dell'argomento generale: la prima formula la questione della situazione politica della *Spagna*; la seconda discute il peso della *storia*; la terza constata la *povertà* immemoriale, ecc. In questa terza stanza leggiamo:

Nuestra famosa inmemorial pobreza,
cuyo origen se pierde en las historias
que dicen que no es culpa del gobierno
sinó terrible maldición de España,
triste precio pagado a los demonios
con hambre y con trabajo de sus hombres.³⁹

Come si può osservare, la sintassi si articola come un predicato di *pobreza*, e le altre cinque parole-rima dipendono dalla prima con una naturalità straordinaria. Persino la licenza del plurale *historias* è intenzionale, perché fa riferimento ai miti e ai molti libri di storia falsi che bisogna distinguere dalla *Storia* con la S maiuscola (v. 7) o dell' «altra storia / distinta e meno semplice» (vv. 22-23) nella quale «sì che importa un cattivo governo» (v. 24).⁴⁰ L'esempio basta per vedere come la parola *historia* ha sempre un significato denotativo che si arricchisce mano a mano che si sviluppa l'argomento, ovvero l'apologia in difesa del paese reale e contro i miti che giustificano il cattivo governo come se fosse una maledizione leggendaria e irreversibile. La chiusura è la «petición» che conclude

38. Ibid.

39. Jaime Gil de Biedma, *Las personas del verbo*, Prologo di J. Valender, Barcellona, Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2006, p. 120.

40. «De todas las historias de la Historia / sin duda la más triste es la de España»; «Y a menudo he pensado en otra historia / distinta y menos simple, en otra España / en donde sí que importa un mal gobierno» (Gil de Biedma, *Las personas* cit., p. 120).

il poema, ora sì, con un desiderio impossibile: «Pido que España expulse a esos demonios. / Que la pobreza suba hasta el gobierno. / Que sea el hombre el dueño de su historia» (vv. 37-39).⁴¹ Sia per l'intuizione da buon poeta, sia per cultura, Gil de Biedma si rese conto che era più importante concentrarsi su una sola sestina (come Arnaut Daniel o Dante) modernizzando il genere in profondità, piuttosto che moltiplicarle attraverso l'artificio e il linguaggio figurato. La *contrainte créatrice* della sua sestina si potrebbe dunque definire secondo il noto epigramma di W.H. Auden:

Blessed be all metrical rules
that forbid automatic responses,
force us to have second thoughts,
free from the fetters of Self.⁴²

L'eredità della sestina di Arnaut Daniel ha prodotto in Catalogna almeno due risultati eccellenti: la canzone *Combas e valls* di Andreu Febrer, scritta in un occitano catalanizzato che segue il *trobar ric* nella Barcellona (o nella Sicilia) della fine del secolo XIV, e la sestina di Jaime Gil de Biedma, scritta in castigliano in un apparente *trobar leu* e con mezzo piede nella tradizione inglese e uno e mezzo nella cultura della Barcellona della fine degli anni '50.

41. Gil de Biedma, *Las personas* cit., p. 121.

42. W.H. Auden, *Collected Poems*, Edizione di E. Mendelson, Londra, Faber and Faber, 1981, p. 856.

ABSTRACT

THE SESTINA IN CATALONIA, FROM ANDREU FEBRER TO JAIME GIL DE BIEDMA

This contribution offers a journey through the presence of the sestina in medieval and modern-day Catalonia. In the Middle Ages, two songs stand out, in which the troubadour poet Andreu Febrer (1374 - c. 1441) creatively takes up both the content and the form of the Arnaldian sestina and also that of Dante. This local tradition disappears at the end of the 15th century, and in Catalan literature it is not replaced by the Petrarchan sestina. Nevertheless, in the second half of the 20th century, two Barcelona poets restore the genre in a very different way. Joan Brossa (1919–1998) writes more than a hundred sestinas in Catalan that go back to the playful aspect of Arnaut Daniel's verbal game. Jaime Gil de Biedma (1929–1990), on the other hand, composes only one in Spanish. It remains, next to his imitation of the *alba* by Giraut de Bornelh, a masterpiece that deserves special attention.

Lluís Cabré
Universitat Autònoma de Barcelona
lluis.cabre@uab.cat

FORMES ET DISCOURS DE LA SEXTINE

FABIO BARBERINI

STRATEGIE RIMICHE PER UNA MORTE MITICA.
ANTÓNIO FERREIRA, «A CASTRO», CORO IV

1. Se si esclude la poesia italiana di Due e Trecento, nel resto dell'Europa romanza, la sestina di "invenzione" provenzale¹ arriva solo più tardi, tra Quattro- e Cinquecento, "nobilitata", in larga parte, proprio da modelli italiani, segnatamente petrarcheschi. E il Portogallo non fa eccezione al riguardo: assente nell'ampio *corpus* galego-portoghese (più di 1500 componimenti) – la prima lirica in volgare iberico, sviluppatasi anch'essa all'ombra di modelli gallo-romanzi, ma con caratteri propri fortemente originali –, la sestina approda alla *Ocidental praia lusitana* soltanto in piena epoca rinascimentale, in un momento in cui il Portogallo vive la sua epoca di massimo splendore, non solo politico ed economico, ma anche culturale.

Sono gli anni delle grandiose navigazioni d'oltre mare a cammino delle Indie e il Portogallo, padrone indiscusso del Nuovo Mondo insieme alla Spagna dei Re Cattolici, ha nella Curia pontificia il suo interlocutore privilegiato, tanto che non si esagera se si afferma che la vera capitale dei due regni iberici non era all'epoca, rispettivamente, Madrid o Lisbona, bensì proprio Roma. Occasione di intensi scambi culturali, poetici in primissimo luogo, sono proprio le fastose ambasciate portoghesi presso la Santa Sede; celebre fra tutte – per il ricordo che ne ha

1. Il riferimento è a A. Roncaglia, *L'invenzione della sestina*, in «Metrica», 2 (1981), pp. 3-41.

lasciato sia a livello monumentale (la Fontana dell'Elefante nel parco di Bomarzo a Roma), sia a livello paremiologico (da lì il detto *fare il portoghese*) – la spedizione diplomatica inviata nel 1513 dal re D. Manuel a Papa Leone X e capitanata da Garcia de Resende.² Tra la seconda metà del s. XV e la prima del successivo soggiornano a Roma, con patente diplomatica o passaporto personale, alcune fra le più grandi figure della cultura portoghese del Cinquecento – Francisco de Sá de Miranda, André de Resende, Damião de Gois, Francisco de Hollanda, D. Miguel da Silva –, riunite prima intorno al cenacolo di Pomponio Leto e poi, dopo la morte di questi (1498), nei famosi *horti Colotiani*.³ È proprio grazie a questa fitta rete culturale che, nelle prime decadi del s. XVI, approda a Roma, nelle mani di Angelo Colocci, un canzoniere portoghese da cui l'umanista jesino, sotto la sua personale supervisione, farà trarre due copie – il Canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana (Vat. Lat. 4803) e il cosiddetto Canzoniere “Colocci-Brancuti” (Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal cod. 10991) – che hanno anche l'immenso merito di aver salvato quasi per intero la lirica galego-portoghese.⁴ Ed è di ritorno da uno di questi viaggi, non necessariamente di tipo diplomatico, che Bernardim Ribeiro (1482?-1552?) e Francisco de Sá de Miranda (1481-1558) introducono in Portogallo i primi esempi di sestina.

Del primo non sappiamo quasi nulla. Forse ebreo. Marrano, più probabilmente.⁵ Di sicuro, in stretti rapporti con la fiorente nazione di fuo-

2. Cfr. G. Lanciani, *L'ambasceria portoghese a Leone X e la lirica galego-portoghese*, in Ead., *La meccanica dell'errore*, Roma, Viella, 2010, pp. 15-25.

3. Cfr. C. Michaëlis de Vasconcellos, *Cancioneiro da Ajuda. Edição crítica e comentada*, Halle a. S., Max Niemeyer Verlag, 1904, vol. II, p. 277. Sulle relazioni luso-italiane nel Cinquecento cfr. J.V. da Pina Martins, *Humanismo e Erasmismo na cultura portuguesa do século XVI*, Paris, Centro Cultural Português - Fundação Calouste Gulbenkian, 1973; Id., *O Humanismo Português (1500-1600)*, Lisboa, Academia das Ciências, 1988 e Id. (a c. di), *Humanisme et Renaissance d'Italie au Portugal*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

4. Senza gli apografi colocciani, oggi della lirica galego-portoghese resterebbero le 310 *cantigas d'amor* trasmesse dall'unico codice autoctono e medioevale, il Canzoniere d'Ajuda (Lisboa, Biblioteca do Palácio Nacional de Ajuda, senza segnatura), che è tuttavia incompleto e anonimo per l'assenza di rubriche.

5. Sulla probabile origine giudaica di Bernardim Ribeiro cfr. almeno H. Macedo, *Do significado oculto da “Menina e Moça”*, Lisboa, Moraes, 1977; Id., *“Menina e Moça”: o Texto e o Contexto*, Paris, Centro Cultural Português - Fundação Calouste Gulbenkian, 1979, e

riusciti giudaico-lusitani che aveva messo radici a Ferrara e in particolare con i fratelli Abraham e Shmuel Usque, titolari d'una stamperia nel Ducato estense dal cui torchio uscì, nel 1554, l'*editio princeps* dell'enigmatica *Menina e Moça*.⁶ Del secondo siamo invece più informati. Figlio naturale di Gonçalo Mendes de Sá (*cónego* della Sé de Coimbra) e di Inês de Melo, nobildonna *solteira* di Barcelos, Sá de Miranda apparteneva, per genia paterna, a un'importante famiglia dell'aristocrazia portoghese: il nonno, João Gonçalves de Crescente, era stato *cavaleiro fidalgo* della Casa Reale; il fratellastro, Mem de Sá, svolse importanti incarichi amministrativi per la Corona, assumendo anche, nel 1557, il governatorato del Brasile, dove fondò Rio de Janeiro (1565). Formatosi prima alla Scuola di Santa Cruz de Coimbra, o *Doutor* Francisco completa la sua formazione universitaria nella Facoltà di Diritto dello *Studium* di Lisbona, incorporandosi poi fra i *Magistri* della stessa Università.

Benché ambedue profondamente influenzati dai modelli italiani che, specie Sá de Miranda, hanno avuto modo di conoscere di prima mano,⁷ quando si cimentano con la sestina – rispettivamente, *Ontem pôs-se o sol, e a noute*⁸ e *Não posso tomar os olhos* –, rimangono però fedeli alle strutture stichiche della tradizione iberica e la permutazione dei rimanti è applicata alle strofe autoctone di *redondilha de arte menor* (*coplas* di epta- o ottosillabi). Questo compromesso tra strutture metriche di tradizione iberica (*arte menor*) e forme d'importazione italiana (sestina) rimase però un esperimento isolato, privo di discendenza tanto nella prassi poetica – la posizione

J.M. Carrasco González, “*Menina e Moça*” ou *Saudades de Bernardim Ribeiro*, Coimbra, Angelus Novus, 2008.

6. Cfr. J.V. da Pina Martins, “*História de Menina e Moça*”. *Reprodução fac-similada da edição de Ferrara, 1554*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002 (con un importante saggio introduttivo). Sull'attività editoriale degli Usque a Ferrara, e sul contesto culturale che la permise, cfr. G. Tamani, *La tipografia marrana di Ferrara*, in *L'interculturalità nell'Ebraismo*, Ravenna, Longo, 2004, pp. 1-12 e A. Leoni, *La nazione ebraica spagnola e portoghese di Ferrara (1492-1599): i suoi rapporti col Governo ducale ed i suoi legami con le nazioni portoghesi di Ancona, Pesaro e Venezia*, Firenze, Olschki, 2011.

7. Nel caso di Sá de Miranda è emblematica l'ecloga *Nemoroso* con le dense allusioni al contesto letterario italiano (cfr. Michaëlis de Vasconcellos, *Cancioneiro da Ajuda* cit., vol. II, p. 277).

8. Cfr. J. de Sena, *A sestina e a sestina de Bernardim Ribeiro*, in «Revista de Letras», 4 (1963), pp. 137-76.

dominante che assumerà Camões nella cultura portoghese dei ss. XVI-XVII faciliterà il definitivo assestamento della sestina endecasillabica di matrice arnaldiano-petrarchesca⁹ –, come nella codificazione teorica delle *Artes poëtriae* che, sensibilmente più tarda rispetto ai fenomeni lirici cui cerca di dare sistemazione critica, ignora soprattutto la sestina di Sá de Miranda¹⁰ e guarda, ovviamente, al modello di Camões e dei suoi epigoni.

Vale la pena rilevare, però, che la sestina, mentre da un lato entra stabilmente nei possibili formali della poesia iberica di Cinque- e Seicento e gode di sicuro prestigio tra i poeti, dall'altro non riscuote il medesimo successo nella precettistica teorica. Sono, in effetti, appena quattro gli autori che la prendono in considerazione in un arco di tempo che copre grosso modo il secolo compreso tra il 1580, anno in cui il portoghese Miguel Sanches de Lima licenzia l'*Arte poética en Romance Castellano*, e il 1685, anno in cui sono stampati, postumi, i cinque tomi del commento di Manuel de Faria e Sousa († 1649) alle *Rimas* di Camões: nel mezzo, un altro trattato, l'*Arte poética española* di Juan Díaz (ovvero Diego García) Rengifo del 1592,¹¹ e un altro paratesto camoniano, il *Prólogo aos Leitores*

9. Di Camões rimane una sola sestina autentica: *Foge-me pouco a pouco a curta vida*. Le edizioni postume cinquecentesche gli ascrivono altre cinque sestine; tre attribuite da Manuel de Faria e Sousa – *A culpa do meu mal só têm meus olhos; Ó triste, ó tenebroso, ó cruel dia; Sempre me queixarei desta crueza* – e due dal Visconte di Juromenha – *Foge-me pouco a pouco a curta vida* (l'incipit è identico a quello della sestina autentica, ma si tratta d'un goffo rimaneggiamento del testo camoniano) e *Quanto tempo ter posso, amor, da vida* – sulla base delle attribuzioni apocriefe del cosiddetto *Cancioneiro de D.na Ceília de Portugal*. Cfr. L. Vaz de Camões, *Rimas várias [...] comentadas por Manuel de Faria e Sousa*, Edição fac-similada, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1972, ff. 42-3 e pp. 205-6 e A. Cirurgião, *O Cancioneiro de D.na Ceília de Portugal*, Lisboa, Edições da Revista do Ocidente, 1972, pp. 21-2 e 52-3. Per i testi cfr. A. Cirurgião, *A sextina em Portugal nos séculos XVI e XVII*, Lisboa, Ministério da Educação - Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992, pp. 75-92. Sulla centralità di Camões, cfr. J.S. da Silva Dias, *Camões no Portugal de Quinhentos*, Lisboa, Ministério da Educação - Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1981 e M.L. Gonçalves Pires, *A crítica camoniana no século XVII*, Lisboa, Ministério da Educação - Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982.

10. Silenzio prolungatosi anche nelle edizioni moderne che – con la sola eccezione di J.V. da Pina Martins (Sá de Miranda, *Poesias escolhidas*, Lisboa, Editorial Verbo, 1969) – collocano la sestina fra le *redondilhas* senza rilevarne la specificità metrico-formale.

11. Benché il trattato sia stato stampato a nome di Juan Díaz Rengifo, l'autoria del testo è da attribuire al di lui fratello, Diego García de Rengifo, monaco gesuita. Cfr. Á. Pérez Pascual, "*Arte poética española*" de Juan Díaz Rengifo (seud. Diego García, S.I.), Kassel, Reichenberger Verlag, 2012.

di Fernão Rodrigues Lobo Soropita nella sua edizione della *Primeira parte* delle *Rimas*, nel 1595. Ma, soprattutto, il giudizio dei quattro eruditi, non apertamente negativo ma comunque poco entusiastico, concorda in un punto fondamentale: la separazione, nell'esame formale della sestina, tra il numero dei versi della stanza (elemento che, se preso singolarmente, rende di fatto opaca la differenza tra una sestina e un qualunque altro tipo di canzone con strofe di sei versi) e il sistema di permutazione delle parole-rima che è invece percepito come un accidente formale che, a sua volta, schiude all'artificiosità.

Sanches de Lima, in effetti, si limita ad osservare che la sestina è «compostura de mucho artificio» e per meglio chiarire al lettore i concetti teorici, allega una sestina di sua invenzione, *Poco a poco se va la corta vida*, autodefinita «canción» nel congedo, a ribadire una difficoltà che non incide solo sul fatto nomenclatorio, ma anche sulla natura stessa della definizione e della sua applicazione nella prassi poetica.¹²

Rengifo riscontra che questo tipo di componimento «llámase comúnmente sextina, porque cada estancia della es de seis versos» e ne offre una definizione, per la verità, alquanto bizzarra – «Hácense estas sextinas para ostentación y aparato, quando se piden en carteles, o quando en alguna solemne fiesta quiere el poeta sembrar los tapices de varias poesías, o en otras ocasiones que se ofrecen»¹³ – accompagnata da una puntigliosa (quasi pedante) analisi delle otto sestine di Petrarca (in realtà, nove se si considera anche *RVF CCXXXII*, sestina doppia) che tuttavia (non poteva essere altrimenti dati i presupposti teorici) non approda alla messa a fuoco di elementi specifici della sestina ed è anzi eloquente testimonianza della difficoltà dei trattatisti nel riconoscere la peculiarità di questo genere-forma.

Faria e Sousa – il più erudito e sensibile esegeta camoniano – traccia una sintetica storia della sestina che rimonta, all'indietro, fino ad Arnaut Daniel:

esta suerte de composición se atribuye a Petrarca, porque dicen algunos que no se halla en otro escritor antes de él. Mas yo la hallo entre las Varias Rimas de

12. Miguel Sánchez de Lima, *El arte poética en romance castellano*, Edición de R. de Balbín Lucas, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1944, pp. 86-9.

13. Pérez Pascual, "Arte poética española" cit., pp. 182-3.

Dante, que fue primero casi cincuenta años; y él, y todos los Toscanos la imitaron de Arnaldo Daniello, su inventor, aunque no hizo más de una, como consta de algunas exposiciones de Petrarca sobre la canción 3, que es la primera sextina entre aquellos sus poemas vulgares, en tanto que se le haya de dar este nombre; pero el Petrarca se le dio de canción, como le hallaría en el Daniello. Y por eso Fernan Rodriguez Lobo Surupita, que era hombre docto en estas letras, y fue el primero que dio forma a estas Rimas de mi poeta, juntando las que salieron en la edición I, puso esta sextina aquí al fin de las canciones y odas y lo mismo hice yo al poner en orden la mia.¹⁴

L'erudizione, però, non pone al riparo dal pregiudizio, e il *príncipe de los comentadores en todas las lenguas* – come ebbe a definirlo Lope de Vega – entra poi in aperta polemica con la tradizione italiana e arriva a definire «disparate» l'impiego di “sestina” come etichetta nomenclatoria. Il bersaglio polemico è, in particolare, Lodovico Castelvetro, reo di aver introdotto per primo la distinzione tra Canzoni e Sestine nei *Fragmenta* petrarcheschi, rendendosi responsabile d'una «impertinencia» che, per ossequio al magistero di Petrarca, i dotti di tutto il mondo hanno poi ripreso e divulgato. Ma allora – si chiede Faria e Sousa –, se chiamiamo “sestina” una canzone di sei strofe di sei versi (però è qui la differenza che l'erudito portoghese non percepisce, o finge di non percepire) perché non chiamare «quinzenas» le canzoni con strofe di quindici versi, oppure «deciochenas» quelle con diciotto versi? E perché non definire «catorzenas» anche i sonetti?¹⁵ Evidentemente, c'è in filigrana quel gusto per il paradosso che il *Barroco* iberico ha lasciato in eredità alla cultura europea, ma vale la pena rilevare che il dissenso apertamente manifestato nei confronti della tradizione italiana, rimane poi implicito nei confronti degli eruditi portoghesi e, in particolare, di Soropita che, di fatto, è l'unico a dimostrare nozione dello statuto formale della sestina, laddove osserva che esistono «três maneiras» di composizioni metriche, «reguladas, ou livres, ou parte livres, parte reguladas. Reguladas se chamão aquelas que vão sempre atadas a ãa mesma regra, como são os Tercetos, de que se crê inven-

14. Camões, *Rimas várias* cit., p. 200. Il riferimento di Faria e Sousa non è però preciso, in quanto Soropita aveva collocato la sestina, non alla fine delle *odas*, bensì tra Canzoni e Odi.

15. *Ibid.*, pp. 200-1.

tor Dante [...] & as seistinas, que foram invenção dos Provençais, especialmente de Arnaldo Danielo».¹⁶

È comunque significativo che due delle tre riflessioni sulla sestina elaborate in Portogallo tra i ss. XVI e XVII si incontrino negli apparati paratestuali del Camões lirico, l'una (Soropita, 1595) a distanza di quasi un secolo dall'altra (Faria e Sousa, 1685), ancorché la composizione della seconda (stampata postuma) sia, cronologicamente, meno distante dalla prima di quanto la data di pubblicazione lasci pensare. Anzi, il caso di Faria e Sousa è emblematico. Nato nel 1590 – esattamente dieci anni dopo la morte del “suo” Camões e l'annessione del Portogallo alla Corona di Castiglia – e morto nel 1649 – nove anni dopo l'avvento dei Bragança di D. João IV e la cacciata degli Spagnoli –, Faria e Sousa vive in un Portogallo in profonda crisi, annichilito nella sua indipendenza politica e notevolmente affievolito nella sua identità culturale, soprattutto linguistica. Quel bilinguismo portoghese-spagnolo che aveva caratterizzato molta della letteratura lusitana di Quattro- e Cinquecento (Gil Vicente, Sá de Miranda, lo stesso Camões per ricordare i *maiores*) è ora evoluto in direzione d'un monolinguisimo quasi obbligato sia dalla contingente necessità quotidiana di comunicare con gli “invasori” – forse non temuti, ma sicuramente non amati (ancora oggi l'adagio portoghese recita che *de Espanha nem bom vento nem bom casamento*) –, sia dalla posizione subalterna che, come di norma avviene, assume la lingua dei dominati rispetto a quella dei dominatori. Non è un caso se Faria e Sousa scrive in spagnolo i suoi due commenti camonianiani. E se da un lato la devozione al Camões epico fissa ed esalta in un debordante commento erudito ai *Lusíadas* – redatto in spagnolo proprio ad uso e consumo del più ampio pubblico castigliano – la memoria del passato relativamente recente della sua nazione che, contro tutti i pronostici, era arrivata ad essere padrona del mondo (non importa, allora, la lingua in cui ci si esprime, ma il messaggio che si vuol far passare), dall'altro la dedizione al Camões lirico – ed è in tal senso che va letta la polemica con la tradizione italiana, non in sé per sé, ma come veicolo d'altri discorsi, al tempo stesso, di politica e di

16. F. Rodrigues Lobo Soropita, *Prólogo aos Leitores*, in *Rhythmas de Luís de Camões* [...], Lisboa, Manoel de Lya, 1595, f. 256.

cultura¹⁷ – sancisce, e in certa misura anche in maniera leggermente anacronistica (almeno per la data in cui fu stampato il commento alla lirica), il superamento del modello di Petrarca, sostituito ora proprio da Camões, che però di quella tradizione era stato geniale interprete e divulgatore.

2. Agli albori della sestina portoghese, però, tra i primi esperimenti formali di compromesso con (o adattamento a) strutture stichiche autocotone (Bernardim Ribeiro e Francisco de Sá de Miranda) e l'affermazione del modello camoniano, vanno segnalati altri importanti capitoli di storia letteraria che, se da un lato testimoniano dell'immediato favore con cui la sestina fu accolta dagli autori portoghesi, dall'altro permettono anche di tracciare tempi e modi della ricezione della cultura italiana in Portogallo.¹⁸ Tra questi, merita speciale attenzione l'unica sestina composta da António Ferreira, in anni prossimi alla prima metà del s. XVI.

Ferreira nasce a Lisbona nel 1528. Luogo e data si ricavano direttamente dalla sua opera. La prima, da un'epistola metrica in terzine dantesche (*Das brandas musas dessa doce terra*) inviata a Manuel de Sampaio, in Coimbra (*Cartas*, I x 28-30):¹⁹

Esta cidade em que nasci, fermosa,
esta nobre, esta cheia, esta Lisboa,
em África, Ásia, Europa tão famosa [...]

17. Del resto, la polemica ingaggiata con Castelvetro ha un'eco simmetrica nella critica che Faria e Sousa muove a Fernando de Herrera, primo commentatore di Garcilaso de la Vega, reo di aver applicato l'etichetta di canzone a componimenti che, invece, l'autore aveva definito odi: da un lato, uno sdoppiamento nomenclatorio innecessario (Castelvetro, canzone e sestina in Petrarca); dall'altro una riduzione nomenclatoria anch'essa "impertinente" (Herrera, assimilazione delle odi alle canzoni in Garcilaso).

18. Si ricorderanno almeno i casi di Diogo Bernardes (1530?-1605?), autore di due sestine che costituiscono un'arte poetica dialogata (la prima, *Se pretendeis, senhor, do louro verde*, scritta dal maestro, la seconda, in risposta sulle stesse parole-rima, *Como posso eu deixar do louro verde*, composta da un amico-discepolo, che con tutta probabilità è lo stesso Bernardes) e di Pero de Andrade Caminha (1520?-1589), autore di sei sestine, una delle quali doppia. Cfr. Cirurgião, *A sextina* cit., pp. 99-113 (Bernardes) e 113-36 (Andrade Caminha).

19. Qui, e sempre, utilizzo António Ferreira, *Poemas lusitanos*, Edição crítica, introdução e comentário de T.F. Earle, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2008².

la seconda, dal componimento proemiale (*Livro, se luz desejas, mal t'enganas*) del *Livro dos Sonetos* (I 1 12-14), dove Ferreira dichiara di avere 29 anni nel 1557:

Dirás que a pesar meu foste fugindo,
reinando Sebastião, rei de quatro anos;
ano cinquenta e sete; eu vinte e nove.

La famiglia, i Ferreira di Leiria, era d'antichissima nobiltà: il padre, Martins Ferreira, era Cavaliere dell'Ordine di Santiago; la madre, D.na Mexia Froes Varela, discendeva per linea diretta dai primi re di Castiglia – ma Ferreira non ne fa mai menzione, segno probabile che sia rimasto orfano di madre già in tenera età –; il fratello, Garcia Froes Ferreira fu in gioventù *moço da camara* della regina D.na Catarina, moglie di D. João III, e intraprese poi una brillante carriera militare che lo portò prima nelle Fiandre e poi in India. António Ferreira si trasferisce a Coimbra all'età di 15 anni, nel 1543, per avviarsi agli studi di Diritto. Gli *Actas do Conselho da Universidade*, tuttavia, ne attestano ufficialmente la presenza nello *Studium* solo a partire dal 1548. Il 16 luglio del 1551 ottiene il grado di *bacharel* e quattro anni più tardi, il 7 luglio del 1555, quello di *Doutor* (titolo che poi lo accompagnerà sempre nella documentazione che lo riguarda, incluso il frontespizio della prima edizione, postuma, della sua opera in versi). Tornato a Lisbona nel 1556, si sposa in prime nozze con Maria Pimentel, che muore qualche anno dopo (con tutta probabilità non oltre il 1560) e contrae poi un secondo matrimonio con Maria Leite, nobildonna di Porto (da questa unione nascerà il figlio Miguel che sarà l'editore delle opere del padre). Entra in contatto con le personalità più influenti del tempo – tra le quali si ricorderanno almeno Francisco de Sá de Miranda; Diogo de Teive; António de Castilho, cancelliere dell'*Arquivo da Torre do Tombo*, e Pero de Alcáçova Carneiro, segretario personale di D. João III) – e svolge funzione di magistrato prima nel *Desembargo do Paço* e poi, a partire dall'ottobre del 1567, nella *Casa do Cível*. Muore a 41 anni nell'epidemia di peste che colpì Lisbona nel 1569.²⁰ Il

20. Per quanto succintamente riepilogato rinvio a A. Roig, *António Ferreira. Études sur sa vie et son œuvre (1528-1569)*, Paris, Centro Cultural Português - Fundação Calouste Gulbenkian, 1970, pp. 59-146 e 157-83 (appendice documentaria).

sepolcro (e il suo contenuto), posto nel Convento do Carmo di Lisbona, andò perduto a seguito del devastante terremoto che nel 1755 distrusse la capitale portoghese. Appropriata conclusione, in certa misura, per la memoria materiale postuma di chi – macabra ironia della sorte – aveva proclamato in vita (*Elegias* VII 79-81) che

não está toda honra no sepulcro erguido.
Mausoléus aos mortos não dão vida,
que enfim tudo por tempo é consumido.

Della sua folta produzione letteraria, Ferreria pubblicò in vita soltanto una delle due *pièces* comiche in prosa composte durante gli anni universitari, la *Comédia do Fanchono ou de Bristo*,²¹ scritta nel 1552 – la dedica al principe D. João attesta che si tratta d'una «primeira cousa de homem tão mancebo, feita por seu desenfadamento em certos dias de férias» –, ma stampata dieci anni dopo a Lisbona da João de Barreira (gli unici due esemplari conosciuti sono oggi conservati nella Biblioteca Nacional de España). Della seconda commedia, *O Cioso* – composta anch'essa con tutta probabilità tra il 1552 e il 1556 –, non si conoscono invece edizioni anteriori al volume delle *Comédias Famosas Portuguesas dos Doutores Francisco de Sá de Miranda e António Ferreira*, stampato a Lisbona nel 1622 da António Alvarez.

La più ampia produzione in versi rimase invece inedita fino al 1598 (quasi trent'anni dopo la morte dell'autore), quando il figlio, Miguel Leite Ferreira, riunì tutti i componimenti del padre, compresa la tragedia *Castro*, sotto il titolo di *Poemas lusitanos*, pubblicati a Lisbona da Pedro Craesbeeck.²²

L'unica sestina composta da Ferreira, risale anch'essa con tutta probabilità agli anni '50 del s. XVI (cfr. *infra*) e richiama l'attenzione per più

21. Cfr. A. Roig, *La Comédie de Bristo ou l'Entremetteur (Comédia do Fanchono ou de Bristo)*, Paris, Publication du Centre Culturel Portugais – Presses Universitaires de France, 1973.

22. *Poemas lusitanos do doutor Antonio Ferreira, dedicados por sev filho, Miguel Leite Ferreira, ao Principe D. Philippe, nosso senhor*, Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1598. La dedica a Felipe II di Spagna, chiamato però *príncipe* e non *rei*, attesta il clima politico e culturale portoghese dopo l'annessione spagnola.

d'un motivo. In primo luogo, è, se non la prima in assoluto, almeno una delle prime sestine portoghesi in *medida nova* (endecasillabi di importazione italiana). In secondo luogo, non si tratta d'un testo autonomo, bensì d'un coro di tragedia, precisamente il coro IV della *Castro*. E anche il macro-testo che la contiene è un *unicum* di rilievo: unica tragedia scritta da Ferreira, ma soprattutto prima tragedia "regolata" in Portogallo, ovvero composta secondo le regole aristoteliche che il Cinquecento aveva non solo riscoperto nella loro formulazione testuale originale, ma anche cominciato ad applicare alla composizione di nuove *pièces*, tanto in latino come in volgare e, ancora una volta, l'Italia svolge il ruolo di grande mediatore tra la cultura classica recuperata e la sua rielaborazione moderna nel resto d'Europa.²³ Si tratta, inoltre, della prima tragedia lusitana che sviluppa un episodio, non di mitologia classica o d'edificazione biblica, bensì di storia nazionale: la *liaison dangereuse* tra D. Pedro, Infante di Portogallo, e D.na Inês de Castro, barbaramente assassinata proprio a causa di questa relazione.

Ferreira riprende e amplifica il grande mito di amore-morte fondativo della cultura portoghese. Nel 1338, D. Pedro, figlio di D. Alfonso IV, sposa D.na Costanza Manuel de Villena, figlia dell'Infante D. Juan Manuel. Fra le dame di compagnia della principessa castigliana c'è anche la giovane Inês Pires de Castro, membro d'una poderosa famiglia aristocratica galega. D. Pedro si innamora subito, ricambiato, della fanciulla e, se non fosse troppo scontato, si potrebbe anche dire che la tragedia comincia già sui gradini dell'altare nuziale. L'episodio aveva, certo, tutte le carte in regola per convertirsi (come poi è stato) in un potente romanzo tragico. L'alta posizione dei due amanti li pone inizialmente al riparo tanto da critiche aperte dell'aristocrazia, come e soprattutto da ritorsioni della Casa Reale, ma la morte di D.na Costanza nel 1354 fa precipitare gli eventi. I numerosi figli avuti dai due adulteri, il rifiuto di D. Pedro a contrarre un secondo matrimonio e quindi il timore che l'Infante volesse regolarizzare la sua relazione con Inês, con la conseguente pericolosa attrazione del Portogallo nell'orbita galego-castigliana, inducono D.

23. Cfr. A. Roig, *O teatro clássico em Portugal no século XVI*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa - Ministério de Educação, 1983.

Alfonso IV a prendere provvedimenti drastici e Inês è assassinata a Coimbra all'inizio dell'anno seguente, stando a quanto registra il *Chronicon conimbrigense*, il 7 gennaio del 1355 («Era M.CCC. nonagesima tertia vii. dies ianuarii decolata fuit Doña Enes per mandatum domini Regis Alfonsi IIIJ»).²⁴ La storiografia medievale oscilla, però, nel certificare il grado di implicazione di D. Afonso IV. Il nobiliario del Conte di Barcelos (1287-1350), nel riferire laconicamente della morte di Pero Coelho (uno dei sicari di Inês), osserva che «este Pero Coelho matou-o el rei Dom Pedro porque o culpou na morte de dona Inês de Castro, que matou el rei dom Afonso seu padre»²⁵ e identica annotazione tachigrafica ricorre poi anche nella *Crónica de D. Pedro* di Fernão Lopes (1385-1460): «ja teendes ouvido compridamente hu fallamos da morte de Dona Enes, a razom por que a el-rrei Dom Afonso matou, e o grande desvairo que antrelle e este rei Dom Pedro seendo estonçe Ifante ouve por este aazo».²⁶ Una tradizione leggermente più tarda, che fa capo soprattutto alla *Crónica de D. Afonso IV* di Rui de Pina (1385-1460), tende invece a sfumare la responsabilità diretta del re che acconsentì

na morte de dita Dona Ines acompanhado de muita gente armada, & se veo a Coimbra onde ella estava nas cazas do Mosteyro de Santa Clara, a qual sendo avizada da hida de elRey, & da iroza, & mortal tenção que contra ella levava achandose falteada per se não poder ja saluar per alguma maneyra, o veo receber à porta, onde com o rostro trãfigurado, & por escudo de sua vida, & pera sua innocencia achar na ira de elRey alguma mais piedade, trouxe ante si os três innocentes Infantes seus filhos netos de elRey, com cuja apresentação, & com tantas lagrimas, & com palauras assi piadosas pedio misericordia, & perdão a elRey que elle vencido della se dis que se volvia, & aleyxava ja pera nõ morrer como levava determinado, & alguns Cavaleyros que com elRey hião pera a morte della que loguo entrarão, & principalmente Dioguo Lopes Pacheco [...], Alvaro Gonçalues meirinho mor, & Pero Coelho quando assi virão sahir elRey

24. *Portugalia Monumenta Historica a saeculo octavo post Christum ad quintundecimun*, vol. 1, *Scriptores*, Lisboa, Typis Academicis, 1856, fasc. 1, pp. 1-5.

25. José Mattoso, *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*, Edição crítica, in *Portugalia Monumenta Historica*, vol. 11/1-2, Lisboa, Academia das Ciências, 1980, vol. 11/1, p. 373.

26. Fernão Lopes, *Crónica de D. Pedro*, Edizione critica di G. Macchi, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1966, p. 217 (cap. xxxvii: *Como el-rei Dom Pedro de Portugal disse por Dona Enes que fora sua molher recebida, e da maneira que em ello teve*).

[...] lhe fizerão dizer, & consentir que eles tornassem a matar Dona Ines se quizessem, a qual por isso loguo matarão.²⁷

Insomma, non mandante, ma sicuramente connivente con i sicari. D. Pedro, messo di fronte al fatto compiuto, non può che accettare la decisione paterna – la ragion di stato, si sa, ha ragioni che il cuore non comprende (o finge di non comprendere) –, ma appena salito al trono, nel 1357, rintraccia e cattura due dei tre sicari di Inês, Pero Coelho e Álvaro Gonçalves, e infligge loro un castigo esemplare:

el-rrei com queixume dizem que deu hũu açoute no rrosto a Pero Coelho, e elle se soultou entom contra el-rrei em desosnestas e feas palavras, chamando-lhe treedor, fe perjuro, algoz e carneceiro dos homẽes; e el-rrei dizendo que lhe trouxessem cebolla e vinagre pera o coelho, enfadou-sse d’elles, e mandou-hos matar [la macabra ironia del passo sta nel fatto che Coelho in portoghese vuol dire “coniglio”; la richiesta di cipolla e aceto per cucinare il coniglio-Coelho è dunque il raccapricciante preludio al supplizio]. A maneira da sua morte, sendo dita pello meudo, seria mui estranha e crua de contar, ca mandou tirar o coração pellos peitos a Pero Coelho, e a Alvoro Gonçallvez pellas espadoas; e quaes palavras ouve e aquel que lh’o tirava que tal officio avia pouco em costume, seeria bem doorida cousa d’ouvir. Enfim, mandou-hos queimar: e todo feito ante os paaços onde elle pousava, de guisa que comendo olhava quanto mandava fazer.²⁸

Così lo racconta Fernão Lopes – con una al tempo stesso allusiva e raccapricciante variazione sul motivo del “cuore mangiato”²⁹ – e, insieme

27. Rui de Pina, *Chronica de Elrey Dom Afonso o Quarto*, Lisboa, Ed. Biblion, 1936, pp. 195-6.

28. Fernão Lopes, *Crónica de D. Pedro* cit., p. 228 (cap. xxxi: *Como Diego Lopez Pacheco escapou de seer preso, e foron entregues os outros e logo mortos cruelmente*).

29. Come osserva Maria Ana Ramos, «na realidade, Fernão Lopes não menciona, de modo explícito, o *coração comido*, mas sugere, indirectamente, a intenção de D. Pedro», di fatto «o que estaria, então, a comer D. Pedro? Um simples “coelho” preparado com a “cebolla” e o “vinagre” pedidos, ou estaria, efectivamente, a comer o “Coelho” [Pero], através do “coraçom” que tinha mandado arrancar? Fernão Lopes contenta-se com um “comendo”, sem qualquer complemento, enquanto o re “olhava quanto mandava fazer”» (M.A. Ramos, “*Só o coração ... e depois trinca-o ferozmente ...*”. *Um motivo medieval em Herberto Helder*, in *Inês de Castro. Du personnage au mythe. Échos dans la culture portugaise et européenne*, Paris, Éditions Lusophones, 2008, pp. 99-133, alle pp. 110-1. Sul motivo medioevale del “cuore mangiato” si vedano L. Rossi, *Il cuore, mistico pasto d’amore: dal “Lai Gui-*

alla più tarda *Crónica de D. Afonso IV* di Rui de Pina, è uno dei primi testi storiografici a registrare la tragica vicenda. Sul versante letterario, invece, Inês de Castro entra nel pantheon delle eroine tragiche solo nel 1516, con le *Trovas* di Garcia de Resende,³⁰ seguite poi dalla *Carta* (o *Visão*) prosimetrica di Anrique da Mota (1528) e, appunto, dalla tragedia di Ferreira che, secondo Adrien Roig, risale al biennio 1554-1556.³¹

Già Eugenio Asensio, però, richiamava l'attenzione sulla lacuna di materiale testuale che si riscontra tra i notiziari storiografici quattrocenteschi e i primi *specimina* letterari del secolo successivo e concludeva che, con ogni probabilità, anche gli amori di D. Pedro e Inês dovevano aver suscitato una *silva* di *romances* popolari, tramandati solo oralmente e poi scomparsi all'avvento di opere di carattere aristocratico.³² L'indagine dello studioso spagnolo tentava invano di correggere una linea di lettura molto drastica, elaborata soprattutto negli ambienti accademici portoghesi ma poi impostasi in tutta Europa, che interpretava l'assenza d'un

run" al "Decameron", in «Romanica Vulgaria - Quaderni», 6 (1983) [= *Studi provenzali e francesi* 82], pp. 28-128 e M. Di Maio, *Le cœur mangé. Histoire d'un thème littéraire du Moyen Âge au XIX^e siècle*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005.

30. «Trovas que Garcia de Resende fez à morte de Dona Inês de Castro, que el-Rei D. Afonso, o Quarto de Portugal, matou em Coimbra, por o Príncipe D. Pedro, seu filho, a ter como mulher e, pelo bem que lhe queria, não queria casar, endereçadas às damas» (*Cancioneiro Geral*, ff. CCXXI-CCXXII); cfr. A.F. Dias, *Cancioneiro Geral*, Edição e estudo, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 6 voll., 1990-2003, vol. IV, n. 861, pp. 301-9.

31. Cfr. A. Roig, *La tragédie "Castro" d'António Ferreira. Établissement du texte des éditions de 1587 e 1598, suivis de la traduction française*, Paris, Centro Cultural Português - Fundação Calouste Gulbenkian, 1971, pp. 11-40. La *Castro*, a differenza della *Comédia do Fanchono*, non fu pubblicata in vita dall'autore. Della tragedia esistono tre esemplari a stampa, tutti i postumi: il primo, stampato a Lisbona da Manoel de Lira nel 1587, presenta un testo notevolmente diverso da quello delle edizioni successive (cfr. Roig, *La tragédie* cit., pp. 41-64) e - se si eccettua la trascrizione interpretativa fornita da Roig (pp. 94-219) - è a tutt'oggi inedito e poco studiato; gli altri due risalgono entrambi al 1598 e alla stamperia di Pedro Craesbeeck, uno nei *Poemas lusitanos* (ff. 205-40; cfr. nota 22), l'altro in volume autonomo, con minime differenze testuali (cfr. Roig, *La tragédie* cit., pp. 65-76). Le innumerevoli edizioni del testo riproducono, con qualche emenda non sempre giustificata, il testo 1589 dei *Poemas lusitanos*.

32. E. Asensio, *Inês de Castro de la Crónica al Mito*, in «Boletim de Filologia», 21 (1962-1963) [ma stampato nel 1965], pp. 337-58 e Id., *Romance "perdido" de Inês de Castro*, in Id., *Cancionero musical luso-español*, Salamanca, Sociedad Española de la Historia del Libro, 1989, pp. 31-40.

Romanceiro de D.na Inês come dimostrazione del fatto che la vicenda non era riuscita a commuovere il “popolo” che anzi, con parole di Jorge de Sena, doveva aver visto in Inês una sorta di «ramera de alcurnia», nemica del popolo portoghese e dei suoi sovrani, mentre fu solo la sensibilità aristocratica degli autori summenzionati a elevarla sull’altare della gloria poetica.³³ Si deve però a studi relativamente più recenti, e in particolare alle indagini di Patrizia Botta, il riscontro d’una folta e ininterrotta tradizione popolare di *romances*, o esplicitamente ispirati alla tragica vicenda o che ad essa alludono in maniera più o meno implicita, la quale copre tutto l’arco che va dall’immediata eco suscitata dai fatti fino alle *Trovas* di Resende.³⁴

3. Quando Ferreira compone la sua tragedia, sono passati ormai quasi duecento anni. La storia è ben nota al pubblico e l’autore si concentra, a differenza di Garcia de Resende, solo sul dramma di Inês, tralasciando la sanguinaria vendetta di D. Pedro. Il coro IV – *Já morreu Dona Inês, matou-a Amor* – ha forma di sestina e all’interno d’una tragedia regolata sul modello classico – ancorché Ferreira non rispetti alla lettera le unità aristoteliche³⁵ – non è un elemento così scontato.

33. J. de Sena, *Inês de Castro*, in Id., *Estudos de História e Cultura*, Lisboa, Edições da Revista de Ocidente, vol. 1, 1967, pp. 130-83. Cfr. anche A. de Vasconcellos, *Inês de Castro. Estudo para uma série de lições no Curso de História de Portugal*, Porto, Edições Marques Abreu, 1928; S. Cornil, *Inês de Castro. Contribution à l’étude du développement littéraire du thème dans les littératures romanes. De l’histoire à la légende et de la légende à la littérature*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1952; A. Roig, *Inesiana, ou Bibliografia Geral sobre Inês de Castro*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1986; M.L. Machado de Sousa, *Inês de Castro na literatura portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa – Ministério de Educação, 1984 e Ead., *Inês de Castro. Um tema português na Europa*, Lisboa, Edições 70, 1987.

34. Cfr., in particolare, P. Botta, *Inês de Castro. Studi. Estudos. Estudios*, Ravenna, Longo, 1999 e Ead., *Sul ‘sabor a romance’ delle “Trovas” di Resende*, in “E vós Tágides minhas”. *Miscellanea di studi in onore di Luciana Stegagno Picchio*, Viareggio-Lucca, Mauro Baroni, 1999, pp. 63-75. Si veda ora la recente messa a punto di V. Beltran, *Inês de Castro, Leonor de Guzmán e Isabel de Liar. Del romancero al mito*, México D.F., Frente de Afiración Hispanista, 2022.

35. La vicenda messa in scena nella *Castro*, benché conforme alle unità di luogo (il *Paço das Lágrimas* di Coimbra) e d’azione (assassinio di Inês), si svolge su due giorni contigui. L’indicazione si ricava da III 1 904-909, dove Inês entra in scena al sorgere del sole per raccontare l’incubo avuto la notte appena conclusa: «Nunca mais tarde pera mim que

La tradizione italiana – forse anche per la suggestione normalizzatrice di Erasmo che, nella sua traduzione latina dell'*Ifigenia in Aulide*, aveva preferito regolarizzare, al lume del modello senecano, in *Choris illam carminum varietatem ac licentiam* – aveva già dato qualche esempio dell'applicazione di questo genere-forma nelle partiture corali e, benché assente nella *Sofonisba* di Trissino (1514-1515), la sestina compare nel coro III della *Rosmunda* (1516) di Giovanni Rucellai (*Non ha quando è sereno el ciel più stelle*, vv. 1124-1162); nel coro III dell'*Orbecche* (1541) di Giovanni Battista Giraldi Cinthio (*Poscia che gli infelici e oscuri giorni*, vv. 2025-2063) – per la precisione, un dialogo in funzione di stasimo tra la Nutrice e il Coro, che pronunciano alternativamente le sei strofe – e nel coro III della *Marianna* (1545) di Lodovico Dolce (*Dura condizione hanno le genti*, vv. 2084-2122).³⁶

Non è dato sapere se Ferreira, nell'ambiente fervidamente impregnato di cultura italiana dello *Studium* di Coimbra, abbia avuto conoscenza diretta di tali testi. Quel che è certo è che l'impiego della sestina all'interno della *Castro* si distingue nettamente dall'uso che ne fanno gli autori italiani più o meno contemporanei e si caratterizza per una perfetta funzionalità poetica e drammaturgica entro le linee portanti della vicenda rappresentata. Siamo alla fine dell'atto IV, nel momento culminate della tragedia. Inês, fuori scena, è stata appena assassinata dai suoi tre carnefici dopo due episodi di intenso *pathos*: il lungo dialogo fra la stessa Inês e D. Afonso IV, alla fine del quale la donna riesce a far revocare la sentenza di morte (IV II 1222-1425)

Ó molher forte!

Venceste-me, abrandaste-me. Eu te deixo.

Vive, enquanto Deus quer (IV II 1421-1423)

agora / amanheceu. Ó sol claro, e fermoso, / como alegras os olhos, que esta noite / cuidaram não te ver! Ó noite triste! / Ó noite escura, quão comprida foste! / Como cansaste est'alma em sombras vãs!».

36. R. Cremante, *Teatro del Cinquecento*. I. *La Tragedia*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1997², rispettivamente, pp. 249-52, 386-8 e 836-7. Cfr. V. Martignone, *Modelli metrici della tragedia cinquecentesca in rapporto con il "Torrismondo" del Tasso*, in «Studi Tassiani», 37 (1990), pp. 7-36.

e il più breve, ma duro, confronto tra il Re e Pero Coelho (IV III 1426-1502), nel quale il consigliere strappa a D. Afonso l'assenso all'assassinio di Inês

Eu não mando, nem vedo. Deus o julgue.
 Vós outros o fazei, se vos parece
 justiça assi matar quem não tem culpa. (IV III 1498-1550)

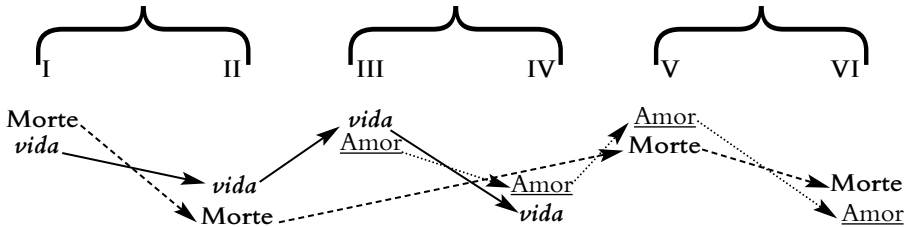
Consumatosi il delitto, il Coro delle fanciulle di Coimbra piange la morte di Inês. A livello formale, l'elemento che richiama subito l'attenzione è il sestetto delle rime:

I	II	III	IV	V	VI
Amor	terra	Morte	nome	vida	olhos
olhos	Amor	terra	Morte	nome	vida
Morte	nome	vida	olhos	Amor	terra
vida	olhos	Amor	terra	Morte	nome
nome	vida	olhos	Amor	terra	Morte
terra	Morte	nome	vida	olhos	Amor

Vistosissima eccezione rispetto a quella norma (forse non scritta, ma certo osservata nella prassi) che vuole le parole-rima della sestina bisillabe e parossitone, è il vocabolo *Amor* in I 1 (bisillabo, ovviamente, ma non parossitono).³⁷ E la posizione di rilievo – amplificata dal parallelo prosodico tra bisillabi ossitoni alla fine di ciascun emistichio (*Inês / Amor*) – serve, ovviamente, a conferire assoluta preminenza a uno dei motivi principali del dramma, nonché movente e mandante, nel contempo, dell'assassinio di Inês. Colpisce poi, a uno sguardo d'insieme, la banalità delle parole-rima, ulteriore contravvenzione a quella caratteristica fondamentale della sestina di matrice occitana che era invece nata all'ombra della *carestia* rimica, ovvero non tanto (comunque non solo) della preziosità intrinseca dei rimanti (che, certo, gioca un ruolo di rilievo) ma soprattutto della difficoltà per il poeta di rinvenire, all'interno del sistema linguistico di riferimento, altre parole che possano costituire una coppia rimica.

37. Questa "regola" è contestata da Faria e Sousa in Camões, *Rimas várias* cit., p. 201.

Se si passa poi dalla qualità delle parole-rima alla loro disposizione, si osserva che la permutazione dei rimanti dà origine a una struttura tripartita che procede per blocchi binari di strofe contrapposte, I-II; III-IV e V-VI, nei quali l'elemento accentratore (poi propulsore nel passaggio al blocco successivo) è rappresentato dalla coppia di rimanti, semanticamente antitetici, di I 3-4 (*morte/vida*) e dalla loro successiva rotazione:



In I 3-4, al di sopra e al di sotto dell'equatore strofico – il perno invisibile intorno al quale avviene la rotazione delle parole-rima –, sono collocati i due concetti-chiave, “concetti-rima” si potrebbe dire, non solo di questa sestina, ma dell'intera tragedia: *vida* e *morte* (in questo preciso ordine) è, di fatto, quanto lo spettatore ha appena visto agito sulla scena, ed è quanto, trascorsi ormai duecento anni dai fatti raccontati, è entrato a far parte del bagaglio di conoscenze del pubblico. Il sistema di permutazione, poi, fa sì che, in II 11-12 (fine del primo blocco), si ritrovi la medesima coppia, ma in ordine inverso, *morte* e *vida*, con una prospettiva che schiude (lo si vedrà più avanti) ad una dimensione non più terrena, bensì metafisica, e la *morte* si trasforma (quasi trascolora) nella *vida* imperitura conferita dalla fama. Sempre in virtù della rotazione delle rime, i due rimanti che innervano il primo blocco, si accoppiano separatamente con *Amor* nei due blocchi successivi e ovviamente nelle medesime posizioni osservate in I-II: *vida* e *Amor* nel secondo blocco (III-IV), *morte* e *Amor* nel terzo (V-VI), a sottolineare con maggiore efficacia senso e motivi dell'intera vicenda attraverso il dipanarsi di questi rimanti nella sequenza delle unità strofiche.

Tale intreccio, ovviamente, non è che la conseguenza inevitabile della permutazione rimica sottesa al funzionamento della sestina. Una volta scelte le parole-rima, e una volta che le si è disposte in un certo ordine

nei sei versi della strofa I, la posizione dei rimanti nelle strofe successive è fissa e predeterminata. È una regola ferrea. Ineludibile. Ma, come sottolineava Aurelio Roncaglia a proposito della sestina arnaldiana, la chiave di lettura, euristica ed ermeneutica, sta proprio in questa rigida e inamovibile fissità, laddove

la scelta d'un principio d'elaborazione strutturale così complicato e rigoroso rivela un certo modo di concepire la poesia come artificio consapevole e controllato: virtuosismo giuocato con un impegno che va oltre il "giuoco", sul filo di calcoli sottili; ascesi della tensione espressiva, astretta ai vincoli d'una trascendente tassonomia che investe, al di là del significante, l'ordine stesso dei significati. In definitiva, si può ritenere che una tale scelta riesca illuminante circa l'essenza stessa della poesia, in quanto costruzione di oggetti formali.³⁸

Ma, benché la forma sia sempre sorretta da una vigorosa tensione estetica, non di puro formalismo si tratta. La forma sestina del coro IV, non solo rivela una precisa scelta di campo, ma agisce soprattutto come un potente dispositivo che permette di organizzare il pensiero in maniera estremamente razionale e di esporlo in modo coerente ed efficace.

La disposizione delle parole-rima in I determina, lungo tutta l'articolazione del testo, la delimitazione di piani concettuali – vita/Morte (I-II); Amore/vita (III-IV); Amore/Morte (V-VI) – che entrano poi in collisione fra loro, si frantumano e si ricompongono in direzione di punti di fuga diversi, ma senza dubbio complementari. La polarità *morte/vida* che informa il blocco delle strofe I-II è amplificata, già in I, dalla ripetizione ossessiva degli stessi concetti:³⁹

I
 Já **morreu** Dona Inês, **matou-a** Amor.
 Amor cruel! Se tu tiveras olhos,
 também **morreras** logo. Ó dura **Morte**, 3

38. Roncaglia, *L'invenzione della sestina* cit., p. 13.

39. Utilizzo l'edizione Earle (cfr. nota 19) che, nonostante la modernizzazione della grafia, è a tutt'oggi il contributo ecdotico più approfondito sull'opera di Ferreira. Relativamente alla *Castro* restano, però, ancora aperti alcuni problemi puntuali di interpretazione. Per la sestina, ho ricontrollato il testo direttamente sulla *princeps* del 1589 (Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, Res. 200V e 201V); segnalo in nota i ritocchi di interpunzione al testo Earle e discuto, laddove necessario, qualche passo di non limpida esegesi.

como ousaste **matar** aquela vida?
 Mas não **mataste**: melhor vida e nome
 lhe deste do que cá tinha na terra.⁴⁰ 6

Non passa inosservata né la triplice ripetizione di *matar* – v. 1 al preterito, v. 4 all’infinito e v. 5 di nuovo al preterito, ma con cambio di soggetto, a dichiarare il reciproco concorso in omicidio: qui la *Morte* (esecutore materiale), lì *Amor* (mandante morale) –, né la triplice ripetizione del concetto di “morte”, che culmina nel rimante del v. 3, anticipato sia dal preterito *morreu* al v. 1, sia dal condizionale *morreras* nel primo emistichio dello stesso v. 3. In tal senso, è rilevante a livello retorico la disposizione dei verbi *morrer* e *matar* (il primo, conseguenza inevitabile del secondo), ciascuno in un emistichio del verso esordiale – anche qui con cambio di soggetto: Inês *morreu*, ma la *matou Amor*, e dunque non compie, ma subisce l’azione – e ciascuno al preterito, tempo per eccellenza dell’azione già conclusa, che sottolinea anche l’irreversibilità sottesa alla semantica dei due verbi. Completano la partitura le ripetizioni di *Amor*, con una sorta di “effetto eco” tra il rimante del v. 1 e l’avvio del verso successivo, e di *vida* tra i vv. 4 e 5, in questo caso con un’importante variazione semica: *Amor* e *Morte* hanno privato Inês della sua *vida* terrena – che è il concetto ossessivamente ripetuto –, ma così facendo le hanno però dato un’altra *vida* che le sarà assicurata dalla fama imperitura di cui godrà presso i posteri. Questo elemento, come in una sinfonia, dà l’accordo per la seconda strofa e ne prepara lo svolgimento:

II
 Este seu corpo só gastará a terra,
 por quem estará chorando sempre o Amor,⁴¹

40. Qui e sempre nelle citazioni mi allontano da Earle e stampo in maiuscolo, come personificazioni, i rimanti *Amor* (in Earle solo in II, IV e VI) e *Morte*. Elimino la virgola che Earle colloca dopo *vida* al v. 5.

41. Tutti gli editori ritengono, più o meno implicitamente, che il soggetto dell’enunciato sia *Amor* – cfr. almeno Roig, *La tragédie* cit., p. 350 che traduce «Son corps seul sera détruit par la terre, / et toujours le pleurera l’Amor / qui, déshormais ne voudra s’honorer que de son nom» –, ma una lettura più aderente tanto alla struttura sintattica, come alla partizione retorica della strofe porterebbe a intendere in altro modo l’enunciato: soggetto di *chorar* al v. 8 è il pronome relativo *quem*, mentre il gerundio del verso successivo *honrando*

honrando-se somente do seu nome. 9
 Mas quem a quiser ver com **outros** olhos,
outro nome, **outra** glória, **outra** honra e vida⁴²
 lhe achará, contra a qual não pode a Morte. 12

Di grande impatto, la bipartizione del tessuto strofico. II 7-9 riprendono il concetto di I, ma lo abbassano ulteriormente riducendo la morte fisica di Inês a un fatto meccanico, puramente biologico: la Morte ha giurisdizione solo sul corpo che *gastará a terra*. II 10-12 schiudono alla dimensione metafisica della gloria postuma, che darà invece immortalità a Inês. Rilevante, a tal fine, l'anafora dell'aggettivo *outro* ripetuto quattro volte: in II 10, riferito a chi osserverà con *outros olhos* l'intera vicenda, e in sequenza triplice in II 11, riferito alle conseguenze future della visione, *outro nome, outra glória, outra honra e vida*.

Il pensiero si dipana così nella struttura strofico-rimica ed è da essa modellato. I rimanti che in I 3-4 costituivano il perno di rotazione – «Ó dura **Morte**, / como ousaste matar aquela **vida**?» – suggellano ora, in ordine inverso, la strofe II – 11-12: «outro nome, outra glória, outra honra e **vida** / lhe achará, contra a qual não pode a **Morte**» – e, in chiusura del primo blocco, ratificano la vittoria della gloria postuma sugli effetti fisici della morte, preparando anche il terreno allo sviluppo logico

se va riferito a *terra*. Il senso è il seguente: 'Per coloro che sempre piangeranno (si lamenteranno di o accuseranno) Amore, la terra distruggerà questo suo corpo (di Inês), onorandosi soltanto del suo nome (ovvero, potendosi vantare solo di aver annientato il corpo)'. Il *quem* del v. 8 corre parallelo al *quem* del v. 10, con evidente simmetria concettuale: da un lato, vv. 7-9, chi non riesce a vedere oltre la morte fisica; dall'altro, vv. 10-12, chi invece riuscendo a gettare lo sguardo oltre la morte, sublimerà nel ricordo eterno l'assassinio della fanciulla. La lettura dei vv. 7-8 trova parallelo e conferma nei tre versi iniziali della strofe III, dove *mutatis mutandis* si ripete lo stesso concetto: «Aqueles matas tu somente, ó Morte, / cujo nome s'esquece, e a quem na terra / fica de todo sepultada a vida» (vv. 13-15). Una conferma generale all'interpretazione del passo viene infine dall'ottava 119 del canto III dei *Lusíadas*, dove Camões ribadisce, proprio riferendo della morte di Inês, che *Amor* non è divinità che piange, ma che al contrario esige feroce tributo di lacrime e sangue: «Tu só, tu, puro Amor, com força crua, / que os corações humanos tanto obriga, / deste causa à molesta morte sua, / como se fora pérfida inimiga. / Se dizem, fero Amor, que a sede tua / nem com lágrimas tristes se mitiga, / é porque queres, áspero e tirano, / tuas aras banhar em sangue humano». Qui e sempre cito da L. Vaz de Camões, *Os Lusíads*, Ed. de Á.J. da Costa Pimpão, Lisboa, Ministério de Negócios Estrangeiros - Instituto Camões, 1972.

42. Sopprimo la virgola che Earle colloca dopo *honra*.

delle due strofe successive. Non si dimentichi, del resto, che sono già trascorsi duecento anni dallo svolgimento dei fatti e il Coro parla ad un pubblico che non può aver dubbi sulla fama raggiunta da questo triste episodio della storia portoghese medioevale:

III

Aqueles matas tu somente, ó Morte,
 cujo **nome s'esquece**, e a quem na terra
 fica de todo sepultada a vida. 15
 Mas esta vivirá, enquanto o Amor
 entr'os homens reinar, e sempre os olhos
 de todos a verão com melhor nome. 18

IV

Real amor lhe dará real nome,
 ó! que **coroa** lhe aparelha a Morte⁴³
 depois que lhe cerrou os claros olhos 21
 indinos d'ante tempo irem à terra,
 sem quem só fica e desarmado Amor,⁴⁴
 sem quem quão triste, **Ifante**, a tua vida! 24

Come la II, anche la strofe III procede per contrapposizione binaria di blocchi semantici. Il concetto espresso nei primi tre versi è poi vigorosamente negato (o ribaltato) nei tre versi successivi e una forte avversativa, all'inizio del v. 4 di entrambe le strofe, fa da cerniera al rovesciamento semantico. L'immagine è la stessa, ma applicata alla dimensione fisica in II 6-9 (la Morte può solo agire sulle spoglie terrene), alla dimensione spirituale (per così dire) in III 13-15, dove la Morte riesce ad annientare soltanto il *nome* (il "ricordo") di coloro la cui vita si esaurisce tutta nella parabola terrena.

43. Dall'edizione di Marques Braga in poi (A. Ferreira, *Poemas lusitanos*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1940, vol. II, p. 290), tutti gli editori collocano un punto fermo alla fine del v. 20 e considerano l'intero v. 21 come un inciso esclamativo chiuso dal relativo segno di interpunzione (così, ad esempio, Earle e Roig, *La tragédie* cit., p. 353), ma la sintassi del resto della strofe non funziona. Per dare una lettura accettabile, preferisco l'interpunzione inserita a testo.

44. Sopprimo la virgola che Earle e gli altri editori (crf. nota precedente) collocano dopo *só fica*.

Ancora una volta, è la sapiente costruzione retorica che richiama l'attenzione. Tre verbi di significato esclusivamente negativo ed effetti, nel contesto, irreversibili (o quasi) si addensano in III 13-15, *matar*, *esquecer*, *sepultar*: la diatesi presente sottolinea l'immobilità dell'azione e l'assenza totale di prospettiva futura. Tre verbi, invece, di significato positivo e tutti al futuro, si dipanano invece in III 16-18, *viver* (al futuro indicativo), *reinar* (alla 3ª singolare del congiuntivo futuro, l'apoteosi della prospettiva temporale indeterminata) e *dar* (di nuovo all'indicativo futuro), con legame implicito, ma fortissimo, tra i vv. 16 e 18, laddove l'azione di Inês che *vivrà* finché l'Amore *regnerà* nel mondo (ma è impossibile rendere il senso del congiuntivo futuro portoghese), è resa possibile da coloro che, al ricordarne la vicenda, le *daranno vita eterna*.

Due ulteriori rilievi consentono di mettere a fuoco con più precisione la calibrata architettura retorica di III-IV.

(1) Al centro di III, dove la permutazione rimica ha ora collocato la coppia *vida/Amor* – asse ideale intorno al quale ruotano le parole-rima e la prospettiva terrena sfuma nel ricordo eterno e nella fama imperitura –, il rimante *vida*, riferito in III 15 all'esistenza di chi non riesce a riemergere dal sepolcro nella memoria dei posteri, è riecheggiato in III 16 nel futuro *vivirá* di cui però soggetto è la stessa Inês, a ribadire – non a caso siamo alla metà esatta del componimento – l'avvenuto cambiamento di prospettiva.

(2) I concetti che coagulano in III 17-18, costituiscono il preludio all'avvio di IV che rilancia la posta e dilata ulteriormente il punto di vista (o di fuga).

In primo luogo, mette conto rilevare che l'opposizione semica tra le due occorrenze del concetto-rima *nome*, già nervo strutturale di III – III 14 il *nome* che *s'esquece* di coloro la cui vita *fica de todo sepultada* vs. III 17 il *nome*, o meglio, il *melhor nome* (ovviamente, in giacitura rimica) che Inês riceverà nel ricordo dei posteri (ovvero, la fama imperitura di cui godrà presso di loro) – si risolve in IV 19, con successivo scatto della rotazione rimica, nella qualificazione di tale *nome* che diventa *real nome* e non mette conto insistere sul fatto che il pubblico già sapeva che Inês, per dirla con Camões, era la «mísera e mesquinha, / que depois de morta foi rainha» (*Lusíadas*, III 118).

In secondo luogo, l'incoronazione che si celebra alla fine di IV 19 è anticipata e preparata – a ribadire quanto già osservato circa la struttura interna del testo che procede per blocchi binari – da un preciso legame fra III 16-17, col fortissimo *enjambement* che separa *Amor* da *reinar* (la frantumazione del dettato metrico-sintattico sottolinea l'eternità del ricordo; del resto, il verbo è non a caso al congiuntivo futuro), e il primo emistichio di IV 19 dove il *Real amor* (qui con minuscola) materializza il sentimento dell'Infante D. Pedro (co-protagonista della vicenda) e lo convoca sulla scena della storia. *Tout se tient*. Amore e Morte hanno congiurato per annientare Inês, ma di fronte alla prospettiva della gloria futura le hanno invece spianato il cammino alla sala del trono e, di fatto, si ritrovano ora spettatori – e/o involontari complici – dell'incoronazione *post mortem* della fanciulla (IV 20-22: «ó! que coroa lhe aparelha a Morte / depois que lhe cerrou os claros olhos / indinos d'ante tempo irem à terra»). Rilevante l'orchestrazione retorica della partitura strofico-rimica che si sviluppa gradualmente intorno al concetto di *regalità*, prima con l'anafora simmetrica di *real* tra primo e secondo emistichio di IV 19, poi con l'apparizione d'una *coroa* al verso successivo e, da ultimo, con la menzione dell'*Infante* in conclusione di strofa. Inoltre:

(a) l'allusione alla corona postuma di Inês traspone la dimensione privata della straziante storia d'amore dei due personaggi sullo sfondo degli intrighi politici che ne condizionarono lo svolgimento fino al tragico epilogo e ricorda, altresì, che il motore primo dell'azione è stata anche la ragion di stato, o per lo meno la ragion di stato come reazione di *Realpolitik* alla sventurata *liaison*;

(b) *real* è di per sé il polo aggregante d'una caleidoscopica polisemia: *reale*, nel senso di 'concreta e tangibile', è la fama già raggiunta dalla vicenda, così come *reale* e tangibile è l'amore di D. Pedro per Inês, amore che portò l'Infante a incoronare l'amata barbaramente uccisa pochi anni dopo la di lei morte; ma *real*, nel senso di 'regale', evoca il fatto che Inês godette dell'amore d'un principe, e di conseguenza *real nome* sottende almeno due dimensioni semantiche: *nome* come 'titolo', ovvero Inês sarà chiamata con 'nome regale' (per l'appunto quello di 'regina'), ma anche *nome* come 'reputazione, fama', vale a dire, Inês otterrà fama degna d'una regina.

In terzo ed ultimo luogo (ma non meno rilevante), il meccanismo di permutazione innesca in I-III un interessante rapporto associativo fra le parole-rima *olhos* e *nome* (I 2 e 5; II 3-4 = 9-10; III 5-6 = 17-18). In I, i due rimanti sono sintatticamente separati: *olhos* (2) è ciò che *Amor* dovrebbe avere per piangere le conseguenze del barbaro atto che ha compiuto (la morte di Inês) e *nome* (5), qualificato, insieme a *vida*, come *melhor*, è quanto riceverà Inês, in prospettiva futura. In II 9-10, la coppia rimica si dispone intorno all'asse di permutazione, ma anche qui ciascuno è latore d'un concetto distinto (conforme, del resto, alla bipartizione sintattica e concettuale della strofa): il *nome* di II 9 è, sicuramente, quello di Inês, ma riferito alla sua vicenda terrena e a quanti non riusciranno a "guardare" al di là dei fatti (cfr. nota 41), gli *olhos* di II 10, qualificati non a caso come *outros*, appartengono invece a quanti, ampliando lo sguardo al di là dell'orizzonte contingente, renderanno immortale la vicenda terrena di Inês. Questi nuclei concettuali sparsi coagulano poi in III 17-18, laddove un ulteriore scatto della permutazione raggruppa di nuovo, ma in ordine inverso, *olhos* / *nome*, per affermare in modo esplicito che a Inês, morta fisicamente, *os olhos* / *de todos* (importante, anche qui, l'*enjambement*) attribuiranno imperituro e *melhor nome*, ovvero fama perenne. Niente, però, è lasciato al caso. Ferreira sfrutta abilmente le rigide possibilità combinatorie offerte dalla permutazione rimica prima per dislocare i concetti-chiave in I-II e poi per ricompattarli in un discorso unitario in III 17-18, esattamente in conclusione della prima parte del componimento, laddove avviene il definitivo ribaltamento della limitata dimensione terrena, nell'illimitata prospettiva metafisica del ricordo assicurato dalla fama. E quel che importa rilevare è proprio la relazione di causa-effetto tra *olhos* e *nome* tra l'azione del "vedere" e la propagazione visiva, non uditiva, della fama. Sebbene, infatti, cifra essenziale della cultura poetica cinquecentesca sia proprio quel *visibile parlare*⁴⁵ che ha radici antichissime nell'*ut pictura pōesis* oraziano e nell'elaborazione medievale del canone descrittivo, soprattutto femminile, il legame tra la fama e la vista non è per niente scontato, soprattutto se si considerano da un lato le descrizioni

45. Cfr. G. Pozzi, *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993. Su questo elemento ha scritto pagine illuminanti R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Éditions Seuil, 1980.

classiche della fama – il *mostrum horrendum* virgiliano (*Aeneis* IV 173-190) dotato di molte orecchie e molte lingue che tutto ascolta e tutto riferisce e che, nella più o meno contemporanea ricodificazione ovidiana (*Metamorphoseon Libri* XII 39-63), vive in un palazzo pieno di echi che risuonano continuamente – e dall'altro il concetto dell'*amor per auzida* elaborato dai trovatori provenzali. L'idea però che la fama possa essere qualcosa che si vede e si propala attraverso la vista è un elemento che la cultura del Cinquecento sviluppa all'ombra della possibilità che il canto, anche in chiave encomiastica, ha di dipingere la realtà con le parole e di operare quindi una mirabile sintesi tra la *pittura muta poesia* e la *poesia orba pittura*. E Camões è, anche in questo caso, il paradigma inarrivabile,⁴⁶ laddove, nel proemio ai *Lusíadas*, la dedica al giovane D. Sebastião, speranza deludente e delusa della *lusitana antiga liberdade*, associa come reazione naturale alla richiesta d'attenzione ('ascoltate') il verbo *vedere* (I 9-11)

[...] *vereis* um novo exemplo
de amor dos pátrios feitos valerosos,
em versos divulgados numerosos.

Vereis amor da Pátria, não movido
de prêmio vil, mas alto e quase eterno:
que não é prêmio vil ser conhecido
por um pregão do ninho meu paterno.
Ouvi: vereis o nome engrandecido
daqueles de que sois senhor superno,
e julgareis qual é a mais excelente,
se ser do mundo Rei, se de tal gente.

Ouvi, que não vereis com vãs façanhas,
fantásticas, fingidas, mentirosas,
louvar os vossos, como nas estranhas
Musas, de engradecer-se desejosas.

46. Cfr. A. Roncaglia, *I "Lusiadi" di Camões nel quarto centenario*. Conferenza tenuta nella seduta ordinaria del 13 maggio 1972 (Accademia Nazionale dei Lincei - Celebrazioni lincee), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1975; ripreso e approfondito da S. Paleri, *"Os Lusíadas" di Camões. Ut pictura pöesis*, Modena, Mucchi, 2009.

L'ultimo blocco, strofe V-VI, riprende le quattro strofe precedenti e tira le fila del discorso. La coppia concettuale, stabilita a monte dalla disposizione rimica della strofe I, è ora il legame *Amor/Morte*, prima posizionato intorno all'asse di permutazione di V (27-28), poi, ovviamente in ordine inverso, in conclusione di VI (35-36):

V

Tu és o que morreste, aquela vida
 era tua: já agora aquele nome,
 que tão doce te fez sempre o **Amor**,⁴⁷ 27
 triste to tem tornado a cruel **Morte**.
 Chorando a andarão sempre na terra
 té que nos céus a vejam esses teus olhos. 30

VI

Nem haverá já nunca no mundo olhos
 que não chorem de mágoa de ùa vida
 assi cortada em flor.⁴⁸ E quem a terra 33
 for ver, em que estiver escrito o nome
 dela, dirá: “Aqui está chorando a **Morte**,
 de mágoa do que fez, aqui o **Amor**”. 36

La dialettica *Amor/Morte* che informa tanto l'intera tragedia, come la sestina in esame, si sposta ora sulla figura dell'Infante D. Pedro, come preannunciato, del resto, dall'ultimo verso di IV. Giunge qui a termine la trama che Ferreira aveva cominciato a tessere già in I 3-4, laddove al centro della strofe, intorno all'asse di permutazione, aveva collocato la coppia di rimanti *Morte/vida*, la cui rotazione, nei due blocchi successivi, aveva dato luogo alla bipartizione tematica delimitata dall'accoppiamento di *Amor/vida* in III-IV – fuoco del discorso: D.na Inês, uccisa da *Amor*

47. Cfr. *Lusíadas*, III 121: «Do teu Príncipe ali te respondiam / as lembranças, que na alma lhe moravam, / que sempre antes seus olhos te traziam, / quando dos teus fermosos se apartavam; / de noute, em doces sonhos que mentiam, / de dia, em pensamento que voavam; / e quanto enfim cuidava e quanto via / eram tudo memórias de alegria».

48. Cfr. *Lusíadas*, III 134: «Assi como a bonina, que cortada / antes do tempo foi, cândida e bela, / sendo das mãos lascivas maltratada / da minina que a trouxe na capela, / o cheiro traz perdido, e a cor murchada: / tal está, morta, a pálida donzela, / secas do rosto as rosas, e perdida / a branca e viva cor coa doce vida».

nella sua parabola terrena, ma da *Amor* resuscitata a *melhor nome e melhor vida* –; dall'accoppiamento di *Amor/Morte* in V-VI, dove invece il fuoco del discorso è l'Infante D. Pedro che resta solo a fare i conti con le dure conseguenze della morte di Inês. Apparentemente, la scelta di Ferreira può sembrare paradossale, o per lo meno il legame *Amor/vida* riferito al personaggio morto (Inês) e *Amor/Morte* riferito al personaggio che resta in vita (D. Pedro) richiede qualche osservazione.

Per la lettura di V-VI, è necessario tenere presente la cultura, al tempo stesso filosofica e poetica, che permeava lo *Studium* di Coimbra negli anni in cui Ferreira vi compì la sua formazione e, in particolare, alla spericolata scommessa che Camões propone e vince – a volte ciò che è impossibile al Filosofo è invece alla portata del Poeta – nel fondere Platone e Aristotele nelle strofe del celebre sonetto

Transforma-se o amador na cousa amada,
por virtude do muito imaginar;
não tenho logo mais que desejar,
pois em mim tenho a parte desejada.

Se nela está minha alma transformada,
que mais deseja o corpo de alcançar?
Em si sòmente pode descansar,
pois consigo tal alma está liada.

Mas esta linda e pura semideia,
que, como o acidente em seu sujeito,
assim co' a alma minha se conforma,

está no pensamento como ideia;
[e] o vivo e puro amor de que sou feito,
como a matéria simples busca a forma.⁴⁹

Non si può affermare con sicurezza se Ferreira conoscesse direttamente il testo camonianico, ma tutto sommato neppure è strettamente necessario supporlo, visto che l'autore della *Castro* si nutrì della stessa cultura filosofica cui rinvia il sonetto di Camões. Ed è a lume di questa cultura che il

49. L. de Camões, *Lírica*, Ed. H. Cidade, Lisboa, Círculo de Leitores, 1972, p. 163.

Coro può affermare che chi è realmente morto non è Inês – che vivrà eternamente grazie alla fama che questo episodio le ha conferito – bensì, lo stesso D. Pedro – «Tu és o que morreste: aquela vida / era tua!» –, ovvero l'*amador* che, privato della *cousa amada*, non può più sublimarsi nell'anima di lei.

Quel che importa rilevare, arrivati alla fine del ragionamento dipanato nella sestina, è da un lato la sapiente partizione tematica e retorica del testo, dall'altro la calibrata disposizione delle tessere compositive. Se gli accordi iniziali – conformemente alle modulazioni dello stasimo di tradizione greca – suonano in I-II come una trenodia sul cadavere della fanciulla assassinata, l'evoluzione successiva del discorso volge, in III-IV e V-VI, in una sorta di panegirico in morte di madonna Inês che ne esalta la gloria imperitura e allude, implicitamente, anche a una dimensione politica. La perfetta circolarità del meccanismo rimico si chiude, con inamovibile fissità, con il ritorno in VI 36 dello stesso rimante, *Amor* (motore primo dell'azione), che aveva chiuso I 1, e con la reiterazione dello stesso concetto: I 1 «Já morreu Dona Inês, **matou-a Amor**»; VI 35-36: «Aqui está chorando a Morte, / de **mágoa do que fez, aqui o Amor**».

Ma, in poesia, nessun cerchio è perfetto, e nessun cerchio si chiude mai perfettamente. Il *remate* (*fiinda*, per i galego-portoghesi; *tornada*, per i provenzali) ritorna, per l'ultima volta, sull'inesorabile destino di Inês e, per l'ultima volta, lo proietta sullo sfondo dell'eternità, ribadendo la sconfitta, in prospettiva futura, della funesta azione congiunta di *Amor* e *Morte*

Amor, quanto perdeste nuns sós *olhos*
que debaixo da *terra* pôs a *Morte*,
tanto eles mais terão de *vida*, e *nome*.

Non si può allora, per concludere, dissentire dalle acute osservazioni di Aurelio Roncaglia, quando additava nei rimanti la via attraverso la quale si giunge

a chiarire come la costruzione strutturale si risolva in sollecitazione euristica. L'insistenza delle parole-rima non solo traduce il coagularsi dell'intuizione intorno a nuclei dotati di forza prepotente, ma anche provoca a identificarli selettivamente nel magma dell'esperienza, a esplorarne sistematicamente i caratteri essenziali e i rapporti reciproci. Qualcosa più che sfaccettare un diamante secon-

do i piani imposti dal suo statuto cristallografico, o combinare schegge di varia forma e colore nel giuoco d'un caleidoscopio. Attraverso le occorrenze d'una medesima base semica entro diversi contesti, con diverse funzioni e in relazione ad attanti diversi, si offre un'occasione di verificare in concreto, sperimentalmente, potenzialità significative e capacità di suggestione emotiva di quei nuclei: un vero e proprio scavo nel vivo della parola, alla ricerca d'un segreto che non sia più soltanto parola (e non è questo appunto che chiamiamo poesia?).⁵⁰

In definitiva, il fascino che la sestina ha esercitato (e continua ad esercitare) sui poeti, sta forse proprio in questo. Un artificio utile, un'artificiosità funzionale alla struttura e all'esposizione del pensiero che fa della sestina un'ulteriore "regola" formale che i *fabbri del parlar materno* aggiungono ai propri trucchi del mestiere.

50. Roncaglia, *L'invenzione della sestina* cit., p. 13.

ABSTRACT

RHYMING STRATEGIES FOR A MYTHICAL DEATH. ANTÓNIO FERREIRA, «A CASTRO», CHORUS IV

Devoid of native medieval precedents, the sestina's journey in Lusitanian lands began between the end of the 15th and the beginning of the following century. After an initial phase of formal experimentalism – the use of peninsular verses *de rondilha*: in particular Bernardim Ribeiro (1482?-1552?) and Francisco de Sá de Miranda (1481-1558) –, the 16th century witnessed a notable development of the sestina form: the formal recovery of the endecasyllable was accompanied by the use of this particular rigid metric form to address, in didactic terms, philosophical, literary theory and even political arguments. This speculative tendency – not exclusive, certainly, to the Portuguese sestinas, but by no means peculiar to the Lusitanian *specimina* – constitutes a valid point of observation to bring into sharper focus certain elements that favored the reception and fortune of the sestina.

Fabio Barberini
Universitat de Girona - ILCC
fbobarb@gmail.com

JANE GRIFFITHS

THE TURN: WORDS AND MATTER IN THE SESTINA

Uniquely among poetic forms, the sestina is defined exclusively through its pattern of repetition.¹ The constant return of its six end-words (or teleutons) invites the question once posed by John Hollander in relation to refrain, namely whether repeating something makes it less important, or more so.² It also invites a larger question concerning the relationship of a poet's word-choice to his subject-matter. As Mutlu Blasing has demonstrated, poetic language is radically material: it draws attention to the non-rational, associative qualities of language that other types of discourse seek to suppress.³ Repetitions make those qualities visible; their insistent presence renders them conspicuously non-transparent, so that they cease to function purely as signifiers. As Thomas M. Greene has argued:

The meaning of each verbal work of art has to be sought within its unique semantic matrix, what might be called a *mundus significans*, a signifying universe, which is to say a rhetorical and symbolic vocabulary, a storehouse of signifying capacities potentially available to each member of a given culture.⁴

1. For the rules of the sestina, see M. Strand – E. Boland, *The Making of a Poem: A Norton Anthology of Poetic Forms*, New York, W.W. Norton, 2000, p. 21.

2. J. Hollander, *Breaking Into Song: Some Notes on Refrain*, in C. Hosek – P. Parker, *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*, Ithaca, Cornell University Press, 1985, p. 75.

3. M.K. Blasing, *Lyric Poetry: The Pain and the Pleasure of Words*, Princeton, Princeton University Press, 2007, pp. 1-24.

4. T.M. Greene, *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven, Yale University Press, 1982, p. 20.

This chapter will argue that a sestina lays bare not only its cultural semantic matrix, but also the process of generating new signifying capacities within the context of the poem. Focusing first on two sestinas whose departures from the standard pattern of repetition draw particular attention to the effects of obtrusive repetition, it will go on to examine how the contemporary poets Peter Scupham and Paul Muldoon turn these effects to their own ends. Although Scupham's and Muldoon's approaches to the sestina form are markedly different, both demonstrate how memory operates on a verbal level as well as on the level of subject-matter, as the teleutons themselves become the things that are remembered, and – through their repetition – generative of meanings that could not have been arrived at by any other means, or form.

The sestina *Dear John* makes the effects of obtrusive repetition helpfully visible – though less because of its form than because of its misprints.⁵ These came about because the book was published just on the cusp between physical and digital print technologies. The editors were given a copy of the poem typed on almost translucent paper, and when this was scanned, words and phrases that had been whited out with tippex showed through. These were accidentally reproduced in the printed version, so that the third, fourth and fifth stanzas were run together by pairs of letters that reveal where the poet began typing the first word of a new stanza after hitting return once rather than twice, creating a duplication, or stuttering effect:

I'd rather admit writing
's a hit and miss affair; it might be appropriate
to
to picture the author as duchess, honing an appropriate
wit from a flurry of flamingoes shaping the formal-
ly perfect game of croquet – but hoops and all, writing
is less imperious: surely it depends on the occasional,
light-fingered stroke of luck? Beginning a poem,
you can't say whether later it'll seem nonsens-
ic

5. J. Griffiths, *Dear John*, in B. Cokeliss - J. Fenton, *Jellyfish Cupful: Writings in Honour of John Fuller*, [no place of publication], Ulysses, 1997, pp. 27-8.

ical, or whether what started out as nonsense
will take wing.

Here, because erased words and syllables – those that had no matter, and didn't matter – retain a real presence, these misprints introduce the question of the relationship between words and subject-matter in a very material way. The nature of the visible erasures, or ghost words, leads neatly to the question of repetition and how this affects meaning. Although repetition is precisely what the sestina depends on, its repeats should occur in a predictable pattern at the ends of lines, not erratically and unpredictably in between them. Because they are formally unexpected and unfortunately conspicuous, the misprints draw attention to the structuring principle of the sestina – recurrence, echo – more than the correctly repeating words do. Being so obviously meaningless, they call into question the value of the formally correct repetitions too.

In *Dear John*, this effect was entirely accidental, but there are sestinas which seem deliberately to invite that question. Barnabe Barnes's *Sestine 4* from *Parthenophil and Parthenope* (1593) is a case in point.⁶ This is constructed around the figure of echo, so that each full line is followed by repetition of its last few syllables. The opening lines show how this works in practice:

Echo, what shall I do to my Nymphē, when I goe to behold her?
Echo, hold her.
 So dare I not, least she should thinke that I make her a pray then?
Echo, pray then.
 Yea, but at me she will take scorne, proceeded of honor?
Echo, on her.
 Me beare will she (with her to deale so saucilie) neuer?
Echo, euer.

Although superficially this looks like dialogue, it is no such thing: *Eccho* replies what she has to because she has to, responding mechanically to the speaker's words. Hollander has argued that one of the attributes of echo is «decay or diminution», and Barnes's lines seem to display

6. B. Barnes, *Sestine 4* from *Parthenophil and Parthenope*, in Strand-Boland, *The Making of a Poem* cit., pp. 27–9.

precisely that.⁷ The onus of making meaning is put entirely on the human speaker: his questions determine the answers he receives, and these are always partial. Yet Eccho does have a degree of freedom. While the final words of the questions inevitably repeat, according to the rules of the sestina, Eccho's answers sometimes repeat and sometimes differ, and this makes some of her responses seem more uncanny than decayed. Sometimes, the teleuton of the question is «answered» by a word with a different meaning entirely, for example when «honor» is echoed by «on her» in the lines just quoted, or – later in the poem – when «regard so» is echoed by «guard so», or «deserve so» as «serve so». What is more disturbing, however, is that words with opposite meanings may receive identical responses (for example, both «ever» and «never» are echoed by «ever»), and that the echo may entirely reverse the sense of the word it responds to, as when «dishonour» is echoed «honor». Establishing aural clusters of interchangeable sounds with entirely incompatible meanings, the poem becomes a literal representation of automatic writing – or a *performance* of the literal representation of automatic writing. Being mechanical, the repetitions don't so much *make* sense, as actively deny it.

On the face of it, then, the accidental effects that came about in the printing of *Dear John* and the deliberate use of the figure of echo in Barnes's sestina both seem to exemplify what is often identified as one of the main problems with the sestina: that its repetitions detract from rather than enhance the sense, and that it is an arid, arbitrary, games-playing form, whose repetitions are by definition «not important». As Anthony Hecht puts it, sestinas are:

bound [...] by the shackles of those six terminal words. Indeed, something about those compulsory repetitions seems to prohibit the possibility of a sestina developing in the way other kinds of poem do. A familiar lyric freedom is curtailed; richly detailed descriptions are pretty firmly excluded; narrative development, above all, is difficult to accommodate. The resources of the sestina seem astonishingly circumscribed.⁸

7. J. Hollander, *The Figure of Echo: A Mode of Allusion in Milton and After*, Berkeley, University of California Press, 1981, p. 34.

8. A. Hecht, *Sidney and the Sestina*, in J.F.S. Post, *Green Thoughts, Green Shades: Essays by Contemporary Poets on the Early Modern Lyric*, Berkeley, University of California Press, 2002, pp. 50-1.

Hecht, however, goes on to identify instances of «triumph over the form», and even in an uneven sestina such as Barnes's, some of the repetitions are significant. Because Eccho's self-repetition occurs in response to diverse prompts, it can be understood not just as nonsensical, but also (in another of Hollander's terms) as «revisionary», revealing what the first speaker leaves implicit: even though the sounds repeat, the repeated phrases have the capacity to mean very different things in their different contexts, or different juxtapositions.⁹ They create a play between sameness and difference: between what is heard and what is understood.

One of the ways in which such play can be created is the «turn». Eleanor Cook identifies the word as one that holds a particular significance for poets. It is a word that, as a kind of material pun:

cannot be used at the beginning or end of a line without remembering the tradition of wordplay on *turn*. «Turn», which is what *verse* means etymologically. «Turn», which is what *trope* means etymologically. *Turn*, which in enjambment describes what the reader is doing, albeit with an eye rather than the etymological leg of enjambment, as it walks the line, and strides or limps or hops over the end of the line, and back, westward, to the start of the next line.¹⁰

Cook, of course, is talking here about the *structural* turn from one line to the next, and this is something that is important to sestina-writers, as they decide to what extent they will allow their six teleutons to dominate the poem: whether their lines will lead up to them and pause, or whether the repetitions will be played down by the running on of the sentence across the line break. But because of their repetitions, sestinas very often also contain a series of *semantic* turns, deriving from the recurrence of the same words in different patterns and – almost inevitably – different senses. As Marianne Shapiro puts it:

The verbal recapitulations within sestinas call on the resources of memory, and the reader becomes involved in a spiralling extension of the words, without establishing for any one of them a simple, fixed meaning. The uncentered struc-

9. Hollander, *Figure of Echo* cit., pp. 24, 27.

10. E. Cook, *Against Coercion: Games Poets Play*, Stanford, Stanford University Press, 1998, p. 176.

ture of the sestina is thus carried out in the continuous metonymies created by the rhyme words.¹¹

Even though the first senses in which the teleutons are used remain hauntingly visible on the page, such semantic turns extend them to include additional senses, creating a palimpsest that is at once cumulative and recursive.

This process can be traced in detail in a sestina that, on the face of it, shapes its content very neatly to fit the technical requirements of the form: one that seems to resist Cook's structural turn, but proves nonetheless to create semantic ones. This is Peter Scupham's *War Games* from his collection *The Air Show* (1988).¹² One of several poems in the book that remember Scupham's childhood in the Second World War, it focuses specifically on a child playing with toy soldiers, in a scene established in the opening stanza:

The armies are parading on the carpet.
Spilled from their call-up papers, coloured boxes,
They master dressings, drill-books, about-faces.
Peace was Christmas ribbons, *light wing'd toys*;
War a sad teddy-bear who feeds on dust
And fixes bayonet eyes upon the soldiers.

The poem appears rigid on the page, all but one of its six stanzas self-contained like the «Nest upon nest of empty Chinese boxes» that Scupham alludes to at the beginning of the sixth stanza, in an image of container within container that perfectly reflects the way the structure of the sestina encloses and gives form to the speaking voice that ghosts through it. Almost all its lines are grammatically complete in themselves: they form an entire statement or – at the very least – a full clause. The result is that, typically, the pause demanded by the punctuation and the pause implied by the line-break fall together. Although there is enjamb-

11. M. Shapiro, *Hieroglyph of Time: The Petrarchan Sestina*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1977, p. 4.

12. P. Scupham, *War Games*, in Id., *Collected Poems*, Manchester, Carcanet, 2002, pp. 289–90.

ment, even between stanzas, it is underplayed and non-obtrusive: in consequence, the verse form dominates (or at least punctuates) the speech pattern.¹³

This effect is further emphasised by Scupham's use of iambic pentameter, even though it is a slight variant on the metre. Because four of the sestina's six teleutons («carpet», «boxes», «faces», and «soldiers») are two-syllable words with the stress on the first syllable, four of the six lines in each stanza are hypermetric, with an unstressed 11th syllable following the last full iambic foot. This means that the pentameter is oddly off-beat, and because the teleutons change position within the stanza, so too do the hypermetric lines: they do not appear in a regular pattern. This affects a reader's aural experience of the sestina, quite literally impacting their sense of finding their feet: ironically, in a poem that repeatedly returns to marching soldiers, the metre is permanently slightly out of step. Nonetheless, it is *recurrently* out of step, and its variation occurs within strict limits: each line is either 10 or 11 syllables, either 5 standard iambic feet or 4 standard feet plus a final hypermetric one. In combination with the coincidence of form and grammar – the self-contained lines and the downplaying of enjambment – these limits place particularly strong emphasis on the six teleutons. Each line – metrically, grammatically, and as naturally spoken – leads up to one of those words and pauses there. And this apparent lack of forward momentum is emphasised by the fact that all six teleutons are nouns: «carpet», «boxes», «faces», «toys», «dust», and «soldiers». Each line ends with a *thing*, as well as a pause. It looks as if there is no «turn», either structurally or semantically.

This appearance of stasis is deceptive, however. There *are* «turns» in the poem, and many of these are generated through the cumulative effect and the interplay of the repeated teleutons. The most obvious way in which this appears is in the fusion of two distinct time-scales: the poem is spoken as if in the child's present («The armies *are* parading on the carpet» [italics mine]), but it soon becomes apparent that this is a remem-

13. For the interplay of different types of sound pattern, see further A. Welsh, *Roots of Lyric: Primitive Poetry and Modern Poetics*, Princeton, Princeton University Press, 1978, pp.190-242; cf. A. Leighton, *Hearing Things: The Work of Sound in Literature*, Cambridge, MA, The Belknap Press of Harvard University Press, 2018, pp. 226-50.

bered present: a scene in the mind of an adult for whom the toy soldiers seamlessly merge with the memory of real armies. Repetition is a particularly economical way of creating such double vision: it ensures that there is no need to spell out the fusion of the two time-frames. Reading from the very end of the second stanza through to the beginning of the fourth provides an example of how that fusion is brought about; the speaker declares that, looking at his soldiers:

I cannot see into those empty boxes,
These antique fables nor these fairy toys,
 But search for something missing in their faces

And search again, for all familiar faces
 Are blotted out by rank on rank of soldiers
 And icy winds which cry *All is but toys,*
 Lifting the corners of the playroom carpet
 To show me in the boxroom with the boxes,
 Watching the tiny parachutes of dust

Marching a leaden army through that dust
 Towards an enemy with equal faces
 As dull as mile on mile of cardboard boxes. (ll. 10–21)

Here, at first, the faces of the toys merge with those of soldiers out in icy winds – but even as the real war ghosts through the play war, those same winds lift «the corners of the playroom carpet», and the scene returns to childhood. It is the repetition of «faces» in the last line of the second stanza and first line of the third stanza that enables the movement away from childhood: this re-visits and qualifies the faces of the toys, reinscribing them as soldiers' faces. Similarly, it is the stubborn (and structurally inevitable) resurfacing of the carpet that draws us back to the child's playroom. And throughout the rest of the poem, this movement back and forth keeps recurring, so that it ceases to register *as* a back-and-forth, but instead keeps all time eternally present – or, in the words of the poem, in the only line in which one of the teleutons changes its part of speech (turning from noun into verb): «The past is only what their future faces».

This sestina thus creates a microscopic version of the *mundus significans* that Greene describes as a cultural phenomenon. Each of its redefinitions

is peculiar to this poem: possible only on *this* poem's terms, within *this* poem's stanzaic rooms. But *War Games* is unusual in that its echoes are created not just by internal repetition, but also by allusion, since Scupham takes each instance of the word «toys» from a Shakespeare quotation: «light wing'd toys» (*Othello*, I, III 268); «These antique fables nor these fairy toys» (*A Midsummer Night's Dream*, V, I 3); «All is but toys» (*Macbeth* II, III 93); «dreams are toys» (*The Winter's Tale*, III, III 38); «silence you airy toys» (*The Merry Wives of Windsor*, V, V 41); «Triumphs for nothing and lamenting toys» (*Cymbeline* IV, II 194). Similarly, the final line of the poem, «The soldiers are the figure in my carpet», alludes to the title of a short story by Henry James, in which a novelist likens the «secret» or vision that underpins his work – the one important thing that he is constantly but implicitly «trying to say» – to the pattern or «figure» in a Persian carpet. In consequence, each of these phrases arrives in Scupham's poem already freighted with meaning, and that fact that the quotations are such short snippets that it is not always immediately possible to pin them down only makes them the more haunting; even on the page, their italics materially single them out as not fully belonging.¹⁴

Once their sources have been identified, these quotations feed into the poem on a thematic level: Shakespeare is part of the culture the toy soldiers of World War II are dying to defend – just as, in Virginia Woolf's *Mrs Dalloway*, Septimus Warren Smith volunteers for World War I «to save an England which consisted almost entirely of Shakespeare and Miss Isabel Pole in a green dress walking in a square».¹⁵ But because the toys of the quotations both qualify and are qualified by the toy soldiers, they also reflect the way that the poem's teleutons create a «culture» unique to this sestina through cumulative repetition. Scupham's choice of nouns for all his teleutons is key to this effect. What Marianne Shapiro observed of Auden's sestina *Have a Good Time* (which – like *War Games* – uses nouns for its teleutons) is equally true of Scupham's poem: «Objects do not summarize thoughts but reflect and complete them».¹⁶ This is more rad-

14. On allusion, see further Cook, *Against Coercion* cit., pp. 99-106, and Hollander, *Figure of Echo* cit..

15. V. Woolf, *Mrs Dalloway*, London, The Hogarth Press, 1960, p. 95.

16. Shapiro, *Hieroglyph of Time* cit., p. 196.

ical than it sounds. Although recent work has increasingly emphasised the extent to which poets, still more than other writers, both depend on and foreground their language's "storehouse of signifying capacities", to the extent that their subject-matter is governed by their word-choice, among non-writers there is still a widespread assumption that choice of subject-matter precedes choice of words, and that a poem is capable of being "about" something that is not dependent on its language.¹⁷ In this view, words are the material things that render apprehensible something otherwise intangible – but they are also, by definition, secondary. In Scupham's sestina, however, words and things are equally the stuff of the imagination. It is not that the things come first and are clothed in words, but that words and things are rendered inseparable, as repetition of the teleutons adds the dimensions of time and (shared) perception to the objects. The final line of the poem directly reflects that process. Read in light of James's short story, the statement that «The soldiers are the figure in my carpet» implies that carpet and poem are one and the same, held together by two-timing soldiers.

In *War Games*, then, repetitions create an effect whereby apparently stable, repeated words refer to different entities, and so collapse the distinction between them, providing new ways of thinking about – and thinking *through* – those entities. And they do so by making a virtue of the apparent formal and metrical boundaries of the sestina: it is the stability of the form that makes visible the shape-shifting it contains. In contrast, Paul Muldoon's sestina *The Misfits* defies those boundaries – and in doing so, it conspicuously foregrounds an effect that is implicit in *War Games*: the way in which word-choice and word-transformation may generate a poem's subject-matter.¹⁸ Like Scupham's, this is a poem of childhood memory and of the refashioning of that memory. Its title refers to one of the characters in the poem, a former priest who

17. For the primacy of language in poetic composition, see for example Blasing, *Lyric Poetry* cit.; R. Gibbons, *How Poems Think*, Chicago, University of Chicago Press, 2015; D. Riley, *The Words of Selves: Identification, Solidarity, Irony*, Stanford, Stanford University Press, 2000.

18. P. Muldoon, *The Misfits*, in Id., *Moy Sand and Gravel*, London, Faber & Faber, 2002, pp. 9–11.

– it is hinted – has paedophile tendencies; it may also refer to the child, the speaker’s younger self. But beyond that, it refers to Muldoon’s own peculiar take on the sestina. The way the poem appears on the page confirms that it is a «misfit», with its content inappropriately matched to its form. Its line lengths are wildly varied: the shortest are a mere four words; the longest is nineteen; the remaining lines are anywhere in between, and there is no regular pattern of alternation. The poem thus breaks two unwritten rules: that a 20th or early 21st-century English-language sestina makes a grid-like pattern on the printed page, and that it scans. Instead, the almost outrageous length of the longer lines means that they run over – and this, combined with the lack of any standard pattern of scansion, conceals the line endings and the repetition of the teleutons both visually and aurally; it takes time and a suspicious mind to establish that the poem really is a sestina. Whereas Scupham’s poem haunts through the stubborn and visible persistence of words and things, Muldoon’s haunts through what is half-heard and what doesn’t meet the eye.

Muldoon’s relentless transformation of his teleutons («blue», «lift», «seam», «lead», «bend», and «rich») contributes significantly to the effect of shape-shifting. In contrast to Scupham, he varies their parts of speech throughout the poem, and sometimes even changes one into part of a different word altogether. «Blue» shifts from being the second part of «gray-blue» to being a colour in its own right, part of a book title and the Blues; «lift» slips from noun to verb and back again, twice, before becoming the larger part of the Christian name «Clift»; «lead» is both noun and adjective and – once – the second syllable of the past tense «misled»; «bend» remains a verb except when it is part of «South Bend», but (in an echo of Eccho) once appears as its opposite, «unbend». «Rich» does even stranger things. It first turns into «ostrich» and then into the lettering on an apron which, we’re told in the third stanza «read, in capital letters, RICH». In the fifth stanza, however:

the RICHARDSON’S TWO-SWARD suddenly began to unbend
 in that distinctive pale blue
 lettering as the seam
 of his bag-apron unstitched itself. (ll. 26–9)

This unexpectedly reveals that the «RICH» of the third stanza was not, in fact, a word, but the first syllable of a printed name. It is a fragment of material text, divorced from its context and made meaningless by being literally misfitted around the waist of the speaker's father, and then re-produced in the text that is the poem, where it «fits» only in its truncated form. This brilliantly exemplifies what Hecht calls «a bravura sense of ridiculousness». ¹⁹ Shapiro has suggested that pun and metaphor are rarely occur in the sestina, and that:

Poets are more likely either to produce oscillations of meaning by maintaining lexical constancy and altering the context, or to introduce semantic nuances that transgress but do not obliterate boundaries. The association between sound and sense accordingly develops cumulative meaning. ²⁰

In Muldoon's case, however, boundaries are quite literally obliterated, as he treats his teleutons like the luck-of-the-draw letters in Scrabble: they are sets of possibilities, rather than entities, and rather than develop cumulative meaning, they propose alternative meanings – and with them, alternative *things*.

This occurs most spectacularly in Muldoon's treatment of the ostrich, in which a fully-fledged bird is generated entirely from word-play. In the sentence that runs from the first into the second stanza, it is introduced as a simile; the speaker informs us that:

I would bend
my knee and bury my head in the rich

black earth the way an ostrich
was rumored to bury its head. (ll. 5-8)

Introduced purely for the sake of its second syllable, in the fourth stanza it returns, improbably, in the compound «ostrich- / sized» (ll. 22-3), used – it seems – to allude to the priest's testicles; in the sixth stanza, it becomes an unlikely term of abuse applied to the priest: «Bloody popin-

19. Hecht, *Sidney and the Sestina* cit., p. 56.

20. Shapiro, *Hieroglyph of Time* cit., p. 23.

jay. Peacock. *Ostrich.*» (l. 33). Here there seems to be a kind of back-formation of birds, as the poet's need to end the line on «ostrich» (or rather, «rich») prompts his father's use of other bird-names as name-calling. For «ostrich» to work as the cumulation of the string of abuse, it has to be even more improbable than the previous names – but its effect may also depend on its warped echo of the verb «ostracise», which is precisely the punishment the group of men in the poem are visiting on the priest. This effect is purely aural – divorced from any «genuine», literal sense, just as Barnes's echoes were in the sestina from *Parthenophil and Parthenope*. But although it is apparently meaningless, it is also revisionary, as is strikingly apparent from the way the final manifestation of the ostrich, in the *tornada*, ceases to be just a word, and becomes the thing itself:

All I could think of was how the Monk was now no more likely to show me
how to bend
that note on the guitar [...]

than an ostrich to bend
its lead-plumed wings and, with its two-toed foot, rip out the horizon-seam
and lift off, somehow, into the blue. (ll. 34-5, 37-9)

Repeated use of the word «ostrich» has created an image of the bird it refers to with a life of its own. It isn't just that the ostrich turns from a figure of speech into the image of a real ostrich speeding along the horizon. It is also that although the ostrich is – famously – a flightless bird, and Muldoon acknowledges this (saying that the priest was «no more likely» now to teach him the guitar than an ostrich to fly), he nonetheless creates a mental image of the bird taking to the sky. And as this imaginary bird «rip[s] out the horizon seam and lift[s] off, somehow, into the blue», it reflects back on the generation of the poem itself, embodying a process of invention that veers in unexpected directions, or that strikes (in the more usual version of the phrase) «out of the blue». It is not surprising that the teleuton «seam» (noun, the join between two material things) once turns to «seem» (verb, to appear to be).

Stephen Burt has suggested that: «The less a strict form can be made to look natural, the less it looks like an inevitable consequence of a poem's apparent content, the more it looks like a conscious choice – or a game».²¹ In this view, Scupham's poem – with its perfectly visible adherence to the formal rules of the sestina, including the unwritten rule of metrical regularity – should look less natural and more like a game than Muldoon's, and its repetitions should (in Hollander's terms) be «less important». But is that true? In *The Misfits*, Muldoon's care to ensure that the *sounds* repeat according to the rules while not just punning but – often – incorporating the repeating word as the final syllable of a new one does (at first sight) make the poem appear «natural», by concealing its adherence the rules of the sestina, and seeming to spill across the page as the bird sings. Yet in prioritising sound over sense he also ostentatiously *follows* these rules: he pushes them to their absolute limits, but never actually breaks them. We see this again in the second sestina in *Moy Sand and Gravel, The Turn*.²² Its teleutons are «sands», «lay», «Sahara», «scent», «out» and «turn», and in comparison with those in *The Misfits*, they behave with relative decorum: «scent» once slips into «fluorescent», «out» once into «spout», and «turn» once into «return», while «lay» switches from verb to noun to adjective and back again, as well as once concealing itself in «re-play» – but these are the exceptions. Most words retain the form they were assigned in the first stanza, and the choice of the inflexible and very noticeable word «Sahara» as one of the teleutons manifests a different kind of confidence: a flamboyant accommodation of the unaccommodating.

Yet although Muldoon here resists spectacular transformations, his use of «turn» as one of the teleutons, as well as the title, means that the poem enacts the self-consciousness identified by Cook in every stanza. The transition from the first to the second stanza, where the word appears twice in the space of two lines makes this particularly clear. We are told that the child at the centre of the poem had a habit of:

21. S. Burt, 'Sestina!' or, *The Fate of the Idea of Form*, in «Modern Philology», 105 (2007), p. 222.

22. Muldoon, *The Turn*, in *Moy Sand and Gravel* cit., pp. 69–70.

going out
and taking a turn

about the house, sometimes not bothering to return
for an hour, two hours, a week, a year perhaps (ll. 5-8)

To «take a turn» is to take a brief excursion with no particular end in view. It is also to end where you began. In these lines, the teleutons both set such an excursion in motion and defer its completion (a deferral that will occupy the rest of the poem until the final line). First, the movement implied by «turn» at the end of the first stanza, visually emphasised by the blank space that interrupts the sentence, creates the impression that the poem will be striking out into the unknown – until the reader is wrong-footed by the qualifying clause «about the house», with the domestic containment which that implies. This sets up the contrast between confined space and unbounded imagination that is the governing principle of the sestina as a whole, and that is also exemplified by the way the movement that it introduces is partly cancelled by the appearance of «return» as the next teleuton. Although this is in the context of a statement that the return may not occur for some time, the position of the word at the end of the line means that formally it does the very thing that the child in the poem won't yet do: following hard on the «turn» at the end of the first stanza, it re-turns, or turns again. It thus signals in two directions: on the one hand, it leads forward into the first of the poem's flights of fancy, in which the normal progression of time is suspended, as «an hour» or «two hours» are loosely equated with «a year perhaps». On the other hand, because it so closely echoes the previous «turn», the reader's attention is directed back as well as forward, and thus contributes formally to that suspension of time.

This double movement is replicated throughout the sestina by words that are not teleutons, and do not pun on the title of the poem, but that nonetheless generate a series of semantic turns. They enable Muldoon to spin out his narrative by introducing qualifying clauses, some of which are left hanging (filling out the line to enable the teleuton to chime in its correct place), others of which provide the setting or metaphor that will

be carried forward, so that they too signal both forwards and backwards simultaneously. The opening lines show how this works in practice:

In those days when the sands
 might shift at any moment, when his mother might at any moment lay
 into him, he thought nothing of getting up half-way through a story about
 the Sahara,
 the one about the tribesmen following the scent
 of water to a water-hole, thought nothing of getting up and going out
 while he was still half-way through a sentence, going out and taking a turn
 about the house [...] (ll. 1-7)

Here, «getting up» (l. 3) is swiftly followed by «getting up and going out» (l. 5) and «going out and taking a turn» (l. 6), in a sequence where each phrase looks back to its previous use, but also leads on (either aurally or lexically) to a new, connected phrase and, with it, a new stage in the narrative. At the same time, however, the verbatim repetition of «thought nothing» creates a suspension of time comparable to that generated by the juxtaposition of «turn» and «return»: it is the first of a series of internal parallelisms on which the *sestina* structurally depends, and which create a recursive effect at least as pronounced as that of the *teleutons*. Thus, in the third and fourth stanzas, «yard»: is repeated and repeatedly qualified; it is:

the yard through which Ned Skinner had moaned «Saahaara, Saahaara»,
 the yard in which, after seeing *The Four Feathers*, he'd taken it upon himself
 to turn
 a stack of pear boxes still redolent of the scent
 of pears into a bolster-humped camel (ll. 12-15)

and also «the yard in which he'd [...] learned to spout / most, if not all, of the main languages of the Sahara» (ll. 19-20). In the fifth and sixth stanzas, «light» is given the same treatment, and so too is «featureless room»; the speaker imagines himself:

shielding his eyes from the hen house's fluorescent
 strip of light, under which he could make out a couple making out

in a featureless room in the old Sands,
 or a featureless room in the Sahara,
 a light by which he could make out every twist and turn
 in what would have seemed to a lay

person a featureless hotel room (ll. 25-31)

These «superfluous» internal repetitions are so conspicuous that they contribute to concealing the repetition of the teleutons. Yet, like the juxtaposition of «turn» and «return» in the first two stanzas, they also reveal something about how repetition generates meaning – and this applies to the other teleutons as well. To read the whole poem from beginning to end is to discover that its narrative is a kind of daydream that takes place in no time, halfway through the sentence that the unnamed speaker abandons in the last line of the first stanza and picks up again only in the final line of the *tomada*, when he is compelled to «turn back inside to pick up his own sentence, to hear himself out» (l. 39). The structure of the poem as a whole is thus a larger version of that double turning movement introduced by the turn from the first to the second stanza: its excursion ends where it began, in a suspension of time is that perfectly reflected in the way the entire sestina is composed of a single sentence. This is such a virtuoso effect that it reminds us that «turn» can also mean «performance». But what enables that performance, and generates the entirely imaginary narrative, is the way the repetitions allow for a pause, a gathering of thought, a change of direction, from literal to metaphorical, real to imaginary – and back again.

As in *The Misfits*, then, the apparent «naturalness» of *The Turn* is only another kind of artifice. Muldoon and Scupham are both performers, but they give different kinds of performance, or different kinds of «turn». In *War Games*, each line reaches the teleuton and pauses, dwelling on it and considering (cumulatively) what it means. In Muldoon's sestinas, the teleutons are concealed by appearing at unpredictable intervals and by being metamorphosed to such an extent that they are effectively glossed over. Rather than dwelling on the repetitions, these sestinas seem almost to attempt to deny that the teleutons do repeat – but nonetheless they contain aural catches, or incomplete echoes. Scupham's deceptively sta-

ble-looking teleutons function like full rhyme, creating perceptions of connections through formal resemblance whilst on the surface remaining apparently unchanged. In contrast, in Muldoon's sestinas, rather than the repetitions of the teleutons drawing our attention and demanding cumulative redefinition, their sameness-in-difference haunts the edges of consciousness. They are less like full rhyme than ghost-rhyme: the phenomenon that Cook identifies as a by-product of near-rhyme, which «can [...] suggest a possible full rhyme that is not there, and yet is there as a ghost».²³ In *War Games*, then, the turn enabled by the teleutons is semantic and imaginative; in *The Misfits* and *The Turn* it is formal and imaginative. Scupham makes the awkwardness of repetition a virtue; Muldoon creates virtuoso riffs on the awkwardness. But for both, the sestina form creates a double movement, simultaneously forward and back: the repetitions simultaneously enable the creation (or discovery) of new meanings, and attest a haunting by previous ones. They are material traces of something that has gone before, like the misprints in *Dear John* and the textual fragment «RICH» that appears on the apron in Muldoon's *The Misfits*. Scupham's nouns realise that haunting, while Muldoon seeks to over-write it through compulsive metamorphosis, but for both, the haunting is vital: it is the play (or «turn») where meaning comes into being. To return to John Hollander's question: in the sestina, what is repeated is never not important; it is just repeated differently.

23. Cook, *Against Coercion* cit., p. 224. Cf. Hollander, *Figure of Echo* cit., p. 35.

ABSTRACT

THE TURN: WORDS AND MATTER IN THE SESTINA

This paper addresses the relationship between words and matter in the sestina. Taking as its starting-point John Hollander's question, «Does repeating something at intervals make it important, or less so?», it will consider different ways in which the sestina's repetitions have been treated. Focusing on Peter Scupham's 'War Games' and Paul Muldoon's 'The Misfits' and 'The Turn', it will argue that, in the former, the repeated end-words appear deceptively stable, whereas in the latter they are re-worked to such an extent that the reader is struck by the poet's virtuosity rather than by the repetitions themselves. Comparing these very different uses of repetition, this paper will consider the kinds of memory and invention that are activated by full or by partial repetitions. It will suggest that, despite their differences, both techniques demonstrate the inseparability of words and matter, showing how the poets are led to discoveries that could not have been made in any other words.

Jane Griffiths
Wadham College, Oxford
jane.griffiths@ell.ox.ac.uk

THOMAS AUSTENFELD

AMERICAN SESTINAS: A CENTURY
OF AESTHETIC PARADOXES

Ezra Pound, the key mediator of the sestina form into the English-language lyric tradition in the twentieth century, locates the spirit of poetry in its mystical numerology:

Poetry is a sort of inspired mathematics, which gives us equations, not for abstract figures, triangles, spheres, and the like, but equations for human emotions.¹

In «The Phantom Dawn», the essay that opens his collection *The Spirit of Romance* (1910), Pound contextualizes this mystical statement in his lengthy appreciation of Arnaut Daniel, the troubadour credited with having invented the sestina. As Pound tries to locate the *fons et origo* of European poetry in the Troubadour tradition, he relies on an anthropology firmly situated in the late Middle Ages and on a craft combining skill and proper training. Somehow, «inspiration» and «mathematics» combine to produce a rudimentary psychology or at least a way to express «human emotions». Pound highlights that Dante singled out Arnaut for praise by calling him «miglior fabbro» in line 117 of Canto 26 of the *Purgatorio*. Thus, using «mathematics» and «emotions» as the book-ends for «poetry», Pound marries two concepts metaphorically to undergird his claim to

1. E. Pound, *The Phantom Dawn*, in Id., *The Spirit of Romance* [1910], New York, New Directions, 1968, p. 14.

Contrainte créatrice. La fortune littéraire de la sextine dans le temps et dans l'espace. Textes réunis par L. Barbieri e M. Uhlig avec la collaboration de D. Moos et P. Quarroz, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2023, pp. 179-97
ISBN 978-88-9290-235-0 © FEF - SISMEL - Gruppo Padovano di Stilistica
e-ISBN (PDF) 978-88-9290-237-4 DOI 10.36167/QSMI12PDF

poetic knowledge. Pound's mathematical metaphor obviously does not refer to the modern use of mathematics in engineering but evokes instead the place of algebra and geometry in the ancient system of the seven liberal arts, where each art, including music, opens a pathway to understanding the coherence of orderly spheres in which we live. Dante and his Provençal precursors, of course, lived and wrote in this kind of world, and Dante's reliance on numerology in his *magnum opus* is as evident in his meter and stanza as in his portrayal of the celestial spheres. In writing, the poet produces a lesser image of the creation built by the greater craftsman, God himself.

«Fabbro» foregrounds the skill and craft necessary to good poetry, prior even to poetic inspiration. The skillful handling of technique – or what we might now call form – is paramount in the creation of the Troubadour art that Pound situated «between literature and music».² The term «fabbro» would soon become a signpost in anglophone poetry, when T.S. Eliot dedicated *The Waste Land* in 1922 to Ezra Pound with words borrowed from Dante, acknowledging Pound's substantial editorial help and calling him, in turn, «il miglior fabbro». This gesture turns Eliot into a latter-day Dante: the simultaneous evocation of modesty and arrogance in this *captatio benevolentiae* is typical of Eliot's defining paradoxes.³ Around 1922, the sestina appeared to hover in the wings of American modernism: it would not take long for it to move onstage.

The specific branch of American poetry that has embraced the sestina form in the past 100 years, and especially in the past 30 years, cannot be neatly traced back to the two traditions generally considered normative in American literary history, the Whitmanian tradition of bardic prophecy and the Dickinsonian tradition of reflective interiority.⁴ Instead, the

2. E. Pound, *Arnaut Daniel*, in Id., *Literary Essays of Ezra Pound*, ed. T.S. Eliot, New York, New Directions, 1968, p. 116.

3. For Eliot's many paradoxes, see P. Howarth, *T.S. Eliot*, in Id., *The Cambridge Introduction to Modernist Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, pp. 57–81, especially the subsection «The Paradoxes of Self and World», pp. 57–62.

4. Ezra Pound and Elizabeth Bishop may stand exemplarily for the two traditions in the 20th century. Pound famously made a poetic «Pact» (1913) with Whitman and would continue to write Cantos that adopt the bardic voice and ethos. Bishop integrated the sestina form into the remainder of her exquisitely intricate, ruminating, self-exploratory

sestina has been claimed by practitioners on both sides of the divide, as American poets have discovered in it a tool for intense introspection *and* for raucous wit, and both practices have required them to play fast and loose with the «rules» for crafting a sestina.

In this paper, I will explore the formal and historical paradoxes of the sestina in modern American literature. In doing so, I'll intermingle form and history. In the formal portion, I will investigate whether the English language lends itself to the form of the sestina at all and, if so, what results when you try it – in other words, I'm looking at what American poets have done in playing *fabbro*. In the historical approach, I will address how the sestina, which appeared briefly around 1580 in Britain and then remained essentially absent from English for about 300 years before returning – after a brief Victorian interlude – around 1909, became a mainstay of late 20th-century and early 21st-century poetic production, especially in America. I describe four paradoxes in my appreciation of the sestina form: first, the cleavage between seriousness of purpose and humorous practice; second, the sestina's surprising reappearance at the turn of the 20th century and the incongruous varieties of reception it has experienced in the past one hundred years; third, the widely divergent critical appreciations it has received; and fourth, the metrical adaptations it had to undergo in being made anglophone.

If mathematics and human emotions can come together in poetry in general, then they do so all the more powerfully in the sestina. Lyric poetry generally features a single speaker meditating on a subject, turning it over and over, looking at it from all angles. The sestina, designed for rumination, provides a framework in which to do this obsessively: «Obsession» has become a qualifier that many critics of the sestina return to, well, obsessively. One recent anthology uses the word in its title,⁵ and poet Anthony Hecht, himself an accomplished practitioner of the form, argues that «[t]he repeated words, inexorable in

corpus of poetry. See J. Donaldson, *At Home in the Little Rooms of «Sestina»*, in S. Berry, G. Davis, P. Sanger, eds., *Divisions of the Heart, Elizabeth Bishop and The Art of Memory and Place*, Wolfville, NS, Gaspereau Press, 2001, pp. 139-48.

5. *Obsession. Sestinas in the Twenty-First Century*, eds. C.B. Whitlow and M. Krysl, Hanover, NH, Dartmouth College Press, 2014.

their order, seem designed to convey a state of obsession, and of gloomy obsession especially».⁶

Given that the sestina's strict requirements for literally *calculated* line endings invite the speaker to ruminate on an issue and to arrange it according to laws rather than looking for the cheap thrill of rhyme, the form lends itself to slow thinking, planning and arranging. Yet in its effect, when done right, it is a real show-off, «suddenly a mortal splendor», as the poet Robinson Jeffers said in a very different context.⁷ So is the sestina a poetic form for introverts? For those who eschew the satisfaction of closure for the ear that rhyme provides? Is it for those who disdain the banality of repetition and refrain but appreciate the sestina because here the variation is forced? Unlike the predictable repetition of identical refrains, which veers off into song and folk art, the sestina's repetition with variation challenges the listener. Sestinas are a pleasure to appreciate on the page but notoriously hard to memorize. Furthermore, the most satisfying of all things Americans like to do – to tell a story, or even, *their* story – is the hardest to accomplish in a sestina because its many rules appear to leave very little room to the personal. How do you get *plot* into the sestina, unless you are willing to admit that the plot of your life is recursive rather than progressive? Here is the shadow of the first paradox: how do form and content of the sestina relate?

In approaching the sestina in its American incarnations, then, we need to look at the craft of poetry in its ability to provide «equations for human emotion» in specifically American contexts. In this form, we await the permutations of the terminal words not for their rhymes but for the ways in which they are inserted into differing contexts or, yet again, for the ways in which the words are activated in surprising contexts, through variations such as verb-noun-adjective mutations or through homophonic and homographic variation. In English, the practice of recategorizing words – turning nouns into verbs and vice versa – is familiar especially from Shakespeare who did this with aplomb. He

6. A. Hecht, *Sidney and the Sestina*, in Id., *Melodies Unheard. Essays on the Mysteries of Poetry*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2019, p. 66.

7. R. Jeffers, *Shine, Perishing Republic* (1925), in *The Oxford Book of American Poetry*, ed. D. Lehman, New York: Oxford University Press, 2006, p. 319.

verbalized nouns – a practice known as denominalization – and performed other functional conversions, such as «to lip a wanton», where a noun functions as a verb and an adjective as a noun.⁸ These verbal recategorizations become tools in the hands of the writers of sestinas. Such practices facilitate the making of sestinas, but they often run the danger of sounding comical. The comic and lighthearted, however, is not the original province of the sestina, a form for poems about journeys, love, and music. Accordingly, American uses and permutations of the form often negotiate the uncertain terrain of «funny seriousness». Form and content seem at war: our first true paradox appears.

Here is a show-stopper of sorts: In «Tomorrows» (1967), James Merrill signals non-seriousness in the first line: «The question was an academic one», where «academic» means «not relevant in the real world» as the poem becomes an elaborate joke. It lays bare its exoskeleton like Notre Dame de Paris: the flying buttresses that support the structure are made visible through the literal evocation of the numerals one through six:

The question was an academic one.
 Andrey Sergeevitch, rising sharp at two,
 Would finally write that letter to his three
 Sisters still in the country. Stop at four,
 Drink tea, dress elegantly and, by five,
 Be losing money at the Club de Six.⁹

Then come the variations, faithfully executed, half of them funny rather than serious, and often permuted. «Six» reoccurs as «Sikhs», «1936», and «classics»; other numbers as «fore», «belief I've», «Timbuctoo» and «tu» (as an American would pronounce the second person singular pronoun in French). The poem dazzles, but does little more. The interior of Notre Dame that is made possible by its exoskeleton is hard to find in this sprightly piece.

8. I borrow this example from V. Salmon, *Vocabulary*, in *The Oxford Companion to Shakespeare*, eds. M. Dobson, S. Wells, W. Sharpe, E. Sullivan, Oxford, Oxford University Press, 2015, consulted online, DOI: 10.1093/acref/9780198708735.001.0001.

9. J. Merrill, *Tomorrows*, in *The Incredible Sestina Anthology*, ed. Daniel Nester, Austin, TX, Write Bloody Publishing, 2013, Kindle Edition, loc. 3666.

Inverting Merrill's method but using popular idioms with numerals in them allows Florence Cassen Mayers to produce her «All-American Sestina». This 1996 poem foregrounds the banality of American experience but arranges its setpieces artfully while pulling the numerals to the front of the line:

One nation, indivisible
 two-car garage
 three strikes you're out
 four-minute mile
 five-cent cigar
 six-string guitar [.]

Mayers's scrupulous adherence to all the rules of *retrogradatio cruciata* in the stanzas that follow makes the nondescriptness of American clichés stand out in stark relief. The sestina form appears to lay a mantle of complexity over the deliberately banal and completely interchangeable American experiences here described. The poem's *envoi* deflates pretentiousness into bleakness in a matter of three lines:

two thumbs up, five-karat diamond
 Fourth of July, three-piece suit
 six feet under, one-horse town.¹⁰

The all-American denizen of this nation who ends up six feet under in a one-horse town does not himself appreciate the artful arrangement of his clichéd life: only the reader who understands the sestina form can wryly smile at so much art lavished on so little substance. Or should a more benevolent reading apply? Does Mayers suggest that even the most pedestrian life deserves to be artistically enhanced, at least for the benefit of the observer, if not for the main character of the poem? Whichever approach one chooses, the poem's persona remains in ignorance, but the writer and the reader share a knowing wink. No rumination has taken place, but the paradoxical relation of dignified form and risible content emerges visibly on the page.

10. F. Cassen Mayers, *All-American Sestina*, in *The Incredible* cit, loc. 3568.

Perhaps the most stunning use of terminal words to evoke tedium appears in Alicia Stallings's 2018 sestina «Like» which mercilessly satirizes the practice of careless contemporary American speakers of overusing the interjection «like» so that it qualifies and questions every statement made by its speakers. The verb «to like», meanwhile, has been eviscerated by Facebook. Stallings, a highly trained classicist and first-rate formalist poet, plays the full keyboard of verbal recategorizations and plugs in «like» at the end of *every line* of her poem.

For copyright reasons, I can only quote a few lines, but beneath the satire, Stallings not only makes a sophisticated argument about reappreciating «like» for its varied uses in English, but she is also one of the few contemporary American sestineers¹¹ to masterfully employ the iambic pentameter. By using this supremely anglophone meter, she repatriates the Romance-language-based hendecasyllabic sestina into the English language:

Even plain «dislike»
Is frowned on: there's no button for it. Like
Is something you can quantify: each «like»
You gather's almost something money-like,
Tokens of virtual support. «Please like
This page to stamp out hunger». And you'd *like*
To end hunger and climate change alike,

But it's unlikely Like does diddly. Like
Just twiddles...¹²

Merrill, Mayers, and Stallings, along with others, get considerable mileage out of the juxtaposition of banal contents with complex form. While many American poets have written serious sestinas, the recent practice of the form has tended to favor elegant wit or even downright silliness. Poems have proliferated. Two anthologies of sestinas, the *Incred-*

11. I have coined this term in analogy to *sonneteers*.

12. A.E. Stallings, *Like*, *The Sestina*, in Id., *Like*, New York, Farrar Straus Giroux, 2018, pp. 55-6. The poem can also be consulted at <https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/poems/56250/sestina-like>.

ible Sestina Anthology edited by Daniel Nester (2013) and *Obsession: Sestinas in the Twenty-First Century* edited by Carolyn Beard Whitlow and Marilyn Krysl (2014), with an afterword by the great scholar of poetic form, Lewis Turco, join *Jim and Dave Defeat the Masked Man* (2006), a book of sestinas by James Cummins and David Lehman featuring superheroes and assorted dangers. For three years, from 2003 to 2006, the online journal *McSweeney's Internet Tendency* published hundreds of sestinas (about 100 per year, in fact) and finally stopped accepting submissions. In a 2007 article, critic and poet Stephanie Burt chronicled dozens of poetry volumes published in the preceding 15 years that contained between one and three sestinas per volume.¹³ Taken together, this mountain of evidence illustrates a living paradox: many – though not all – American practitioners of the form are tempted by the sestina's complexity but baffled by its demands for serious rumination, and so they turn to formal acrobatics instead.

The sestina's second paradox centers on its surprising reappearance at the dawn of modernism. As I pivot slowly from form to history, Ezra Pound re-enters the picture. Pound must be credited with bringing the sestina back into anglophone literature, and Eliot probably has that in mind, too, in his dedication of *The Waste Land*. In fact, Eliot himself never wrote a true sestina though he came close in a prose-like 39-line passage inserted into one of his *Four Quartets*, «The Dry Salvages». Some Victorian poets – Charles Algernon Swinburne, Edmund Gosse, and Rudyard Kipling – published creditable sestinas, but they had to return to the Renaissance for models. The paradoxical history of sestinas in the English language is apparent from this long historical leap, and it makes clear that English had only a tentative relationship with the sestina long before there was any such thing as American literature written in English. Around 1580; that is to say, four hundred years after Arnaut Daniel, the sestina had briefly appeared in the English Renaissance – in Sir Philip Sidney's «Ye Goatherd gods» and Barnabe Barnes's «Sestine 5» – and just

13. *Obsession* cit.; *The Incredible* cit.; J. Cummins - D. Lehman, *Jim and Dave Defeat the Masked Man*, Brooklyn, Soft Skull Press, 2006; <https://www.mcsweeney.net/columns/sestinas>; S. Burt, *Sestina! or, The Fate of the Idea of Form*, in «Modern Philology» 105.1 (2007), pp. 218-41.

as quickly disappeared again. In 1909, as part of his project to make poetry modern, Ezra Pound resuscitated the sestina in his effort to illustrate the origin of lyric poetry in the Troubadour tradition. His essayistic work, and his most famous 1909 sestina, «Altaforte», explored and used a Troubadour setting, and with it Pound lit a fuse at the start of the 20th century. Here is an apparent historical paradox: just as modern poetry successively abandoned the strictures of form and meter and focused more fully on the individual line, on linguistic experimentation and, later, on the «deep image», the rule-bound sestina muscled its way back into the poetic arsenal. «Altaforte's» martial theme set off a kind of slow burn that glimmered through the following decades and turned into a sestina conflagration by the late twentieth century that has lasted up to the present moment. Pound's sestina still provides the starting-point for contemporary poets. Here, following some elaborate «stage directions», is Pound's opening stanza with the *teleutons* that will generate the rest of the poem:

Damn it all! All this our South stinks peace.
 You whoreson dog, Papiols, come! Let's to music!
 I have no life save when the swords clash.
 But ah! When I see the standards gold, vair, purple, opposing
 And the broad fields beneath them turn crimson,
 Then howl I my heart nigh mad with rejoicing.¹⁴

In the composition of «Altaforte», Pound's craft favored medievalism over contemporaneity and earthy accentual verse over metrical elegance. He takes Troubadour subject matter, channels *Beowulf's* accentual meter, and apparently eschews social or political relevance. But even while «Altaforte» is in some measure imitative, a vehicle for Pound to show off his erudition, its learned air and form of address clearly attracted the coterie of Modernists who possessed the highly specialized education and training to appreciate the effort and the somewhat twisted result. Although it is a call to battle, Pound's sestina is argumentatively turned inward: spo-

14. E. Pound, *Sestina: Altaforte*, in *The Incredible* cit., loc. 4297. Listening to the recording of Pound's 1939 fiery reading of this poem, in which he accompanies himself on a kettledrum, is an unforgettable experience. https://www.openculture.com/2012/10/eza_pounds_fiery_1939_reading_of_his_early_poem_isestina_altaforte.html.

ken in the voice of Bertrand de Born, it is pronounced by a character who entered literary history as a «sower of discord» in Dante's *Inferno*, Canto XXVIII, where he is shown swinging his own severed head by the hair, like a lantern.

In the generation following Pound's, poets ranging from W.H. Auden and Elizabeth Bishop, and from Donald Justice to John Ashbery and Anthony Hecht produced a few sestinas from the late 1930s to the late 1970s.¹⁵ The regnant critical philosophy throughout most of the time was the so-called New Criticism of the 1930s which demanded that poems should be sufficient unto themselves yet also comprehensible to and appreciable by reasonably well-educated readers without further explanation. Cleanth Brooks's concept of the «well-wrought urn», a quotation from John Donne, illustrates the era's aesthetic demand for the self-contained artwork. As Edward Brunner definitively shows, most prize-winning books of poetry in the 1950s, still under the influence of the New Criticism, contained one or more sestinas, perhaps proof of the form's new normalcy. Extending an argument used by Jonathan Culler, Brunner postulates that since these poems could be intellectually appreciated by smart average readers, a new generation of students after 1945, «upwardly mobile and new to the university», they became an essentially democratic genre.¹⁶ The poems focused on either serious or playful themes, but in any case advanced an argument of some kind, often ethically fraught and yet safely contained within the demanding form. Auden and Bishop wrote about the poor in the depression, Hecht about a deceptively innocent forest picnic that turns into a concentration camp memory. Through their formal complexity, these sestinas bestow dignity on the characters who appear in them. The highly serious subject matter of hunger, poverty, or death is framed in a poetic form that seems not to permit any levity whatsoever. The sestina is capable of being deadly serious *and* irreverent, but not at the same time. And yet: there is no better

15. W.H. Auden, *Paysage Moralisé* 1933, E. Bishop, *A Miracle for Breakfast* 1937, D. Justice, *Here in Katmandu* 1956, J. Ashbery, several poems in *Some Trees* 1956, again E. Bishop, *Sestina* 1965; A. Hecht, *The Book of Yolek* published 1982 but based on a 1945 occurrence.

16. E. Brunner, *The Lure of the Sestina*, in *Cold War Poetry*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2001, p. 6, p. 8, and especially pp. 160-4.

vehicle, it appears, to bring seriousness of purpose to some of the 20th century's most demanding subject matter.

About four hundred years after Sir Philip Sidney, around 1980, a group of American poets occasionally described as neo-formalists delighted in the sestina and took it through myriad variations. Creatively disregarding the long-standing formal, numerological, or metrical conventions of the sestina, these poets shortened and lengthened the lines, wrote with or without regard to meter, altered the *teleutons* freely, and in general flexed their creative muscles.¹⁷ If readers can bring some elementary knowledge of sestinas to these texts, the pleasure of reading them results not from seeing one's expectations fulfilled but from seeing them creatively thwarted.¹⁸ In sum, then, at least three different literary eras of American poetry in the past 100 years – modernism, the pre-World War II and the Cold War period, and neoformalism – have availed themselves of the sestina for *decisively different reasons*. I consider this a second paradox in the modern history of this form.

The productive power of a partially derivative poem like Pound's «Sestina: Altaforte» is impressive. Poetic practice calls scholarly appreciation into being in its wake. Drew Gardner, in «Sestina AltaVista» (published after 2000) uses the exact same teleutons as Pound, changing only «opposing» to «poser» as if to reveal the one-upmanship of rivalling poets as «poseurs»:

Damn it all the cute future nurses are missing our march for peace!
 It's not that I'm not a fan of prog rock – it's that I'm not a fan of awful music.
 Cat videos may expel their thoughts on the afterlife while listening to The
 Clash,
 But Standard & Poor's just laminated your stamp script to a poser.

17. See, for example, D. Gioia, *My Confessional Sestina* (1991), J. Alvarez, *Bilingual Sestina* (1996), J. Winter, *Bob* (1999), J. Cummins – D. Lehman, *Jim and Dave Defeat the Masked Man* (2006), B.A. Fennelly, *To JC and DL on the Opening of the Sestina Bar* (2008), D. Duhamel, *On Delta Flight 659 with Sean Penn* (2009) and *I Dreamed I Wrote this Sestina in My Maidenform Bra* (2009), and A.E. Stallings, *Like* (2018).

18. Stephanie Burt dissents here: in her exceedingly well-documented 2007 article, *Sestina! or, The Fate of the Idea of Form* cit., Burt characterizes contemporary poets' use of the sestina as an expression of tedium, regret, dissatisfaction, and diminishment. Burt essentially perceives sestina-writing poets after 2000 as belonging to yet another group than the ones I have identified – by my count, a fourth one.

I hate it when people use the race card to get tickets to King Crimson.
I drive along the BQE, blasting the A/C and rejoicing.¹⁹

Another self-referential sestina is Kent Johnson's 2005 «Sestina: Avantforte», which uses as teleutons the names of six poets of the so-called New York School (Ashbery, Koch, O'Hara, Schuyler, Guest, and Ceravolo).²⁰

Perhaps most ingenious in this regard is Alfred Corn who, in his «Pound–Eliot Sestina», wittily alternates the end word «Altaforte» in «forte», «for T», or «forty». His poem also features the terminal word «sestina» rendered in one case as follows:

Secondhand emotion, says Tina
Turner, is boring.²¹

Corn is a serious scholar of prosody and adds in a commentary to this poem,

I thought a sestina about the sestina might be fun and plunged headlong into the assignment. I think the ever-so-slightly absurd requirements (at least in a contemporary context) of this particular verse format lend themselves to comic treatment, including over-the-top features like homophonic puns, slang, and intentional overstatement.²²

Corn's take on the poem can stand representatively for the work of many recent sestineers in demonstrating the skill of the *fabbro*. But what, looking deeper, is the point of using it?

The widely differing critical reception of the sestina brings us to the third paradox explored in this essay: Scholars have offered vastly different assessments of the form's potential relevance. Their disagreements – if that is the right word – suggest that the debate over the sestina's meaning and purpose is far from settled, and that the sestina may contain as many

19. D. Gardner, *Sestina: Alta Vista*, in *The Incredible* cit., loc. 1961.

20. K. Johnson, *Sestina: Avantforte*, in *The Incredible* cit., loc. 2766.

21. A. Corn, *Pound–Eliot Sestina*, in *The Incredible* cit., loc. 1453.

22. In *The Incredible* cit., loc. 1482.

unresolved mysteries as Keats's Grecian Urn, hiding in plain sight. Poetic genres historically have a communicative context that explains their *raison d'être*. Each poetic form originally serves a primary expressive purpose: the sonnet's «little song» originated as a love poem, the ballad – with its overtones of ritual and dance – tells a languid folk story, the ode is foremost a dignified celebration. Concerning the sestina, critics Stephanie Burt and Jennifer Ashton have argued, separately, that this form is not about poetic representation but about communication.

Burt, in the already cited 2007 article in *Modern Philology*, offers a truly comprehensive overview of American sestina production but takes a dim view of the form's ultimate power of expression: going back to its historical use as a «complaint», Burt claims that the modern sestina is essentially a «disavowal»²³ of poetry's once-hailed efficacy and that contemporary poets «use sestinas to lament their diminished or foreclosed hopes for their art».²⁴ Burt concludes that, when poetry's «ethical, spiritual, political, and historical ambitions fall away, what is left is entertainment and craft».²⁵ Responding to Burt, Jennifer Ashton identifies Burt's argument as discounting «representation» as a function of poetry and favoring instead a poem's power of «communication».²⁶ Ashton offers a historical leap from Edgar Allan Poe to John Ashbery as representatives of a poetic that has given up on narrative and is satisfied with a poem as an «offering».²⁷ On both counts, I think Burt and Ashton project perhaps too much world-weariness. The alleged contrast between representation and communication is possibly just another version of the contrast between speaking for a community and speaking for the self. But this contrast collapses when we acknowledge how poems work: sure, there is a speaker, but the poem either does or does not reach an audience, and when it does, it has established community, because the reader, for the duration of the reading, «tries on» the voice of the speaker for size. So, unless it's

23. Burt, *Sestina!* cit., 221.

24. Burt, *Sestina!* cit., 220.

25. Burt, *Sestina!* cit., 221.

26. J. Ashton, *Response to Stephen Burt*, in «Modern Philology» 105.1 (2007), pp. 243–4 *passim*.

27. Ashton, *Response* cit., 244.

a completely solipsistic utterance, every poem is both a communication *and* a representation of the state of mind of the self who communicates.

In a more serious vein, poet-scholar Marilyn Krysl sees the sestina as rite or ritual, given that it originates in an age of faith.²⁸ She argues that the sestina is particularly effective in challenging our perception of time. The ever-new juxtapositions of the teleutons in the successive stanzas will create «a peculiarly intoxicating tension».²⁹ «Six times», Krysl says, «we're brought from profane time into cyclic time, and for that duration we may experience intimations of immortality».³⁰ In her essentially mystical reading of the form, Krysl encourages contemporary readers to remain open to the sestina's incantatory powers which may work on our subconscious even if we fail to be aware of it.

Using Elizabeth Bishop's 1950s «Sestina» as her example, Janine Rogers takes a different approach that, however, leads in a similar direction as Krysl's. Rogers focuses specifically on the «hypnotic» quality of the sestina form.³¹ Drawing on Alfred Corn's manual of prosody, *The Poem's Heartbeat*, Rogers emphasizes the evocative, obsessive power of the sestina and then links its beautiful complexity to the very structure of DNA, discovered and described as Bishop was writing. Rogers deftly evokes Bishop's uncommon familiarity with the scientific discourse of her time³² and then makes the link: «In a moment of highly Keatsian science, [Watson and Crick] . . . found scientific significance in the physical aesthetics of the double helix: 'A structure this pretty,' [Watson wrote], 'just had to exist».³³ Rogers tracks further ingenious connections between the self-expressive forms of DNA and the sestina, both mathematically and topically. They very subject of Bishop's 1965 «Sestina» – a child and a grand-

28. M. Krysl, *Sacred and Profane: The Sestina as Rite*, in «The American Poetry Review» 33.2 (2004), p. 8, with a reference to James Cummins.

29. Krysl, *Sacred* cit., p. 8.

30. Krysl, *Sacred* cit., p. 12.

31. J. Rogers, *Life Forms: Elizabeth Bishop's «Sestina» and DNA Structure*, in «Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal» 43.1 (2010), pp. 93–109, here p. 97.

32. Rogers, *Life* cit., 100–1 *passim*.

33. Rogers, *Life* cit., p. 101. The «Keatsian science» is a gnomic allusion; I suspect it is a reference to the astronomer featured in John Keats's *On First Looking into Chapman's Homer* who sees «a new planet swim[s] into his ken».

mother – evokes the notion of heredity which is the object of our study of DNA. Without saying so explicitly, Rogers comes close to suggesting that the Medieval troubadours had intuited the double helix structure with its interwoven strands and had represented it in the *retrogradatio cruciata*, leaving us, the late-born, merely to prove scientifically what they already knew poetically.

THE SESTINA

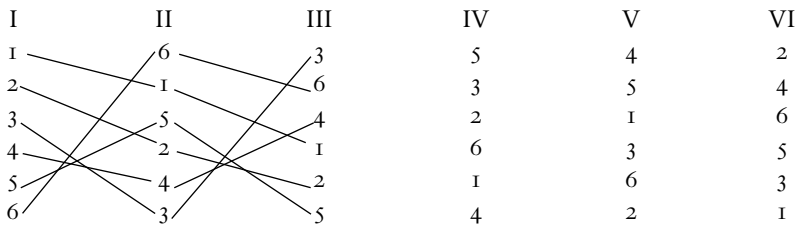


Image taken from Hecht, *Melodies unheard* cit., p. 67.

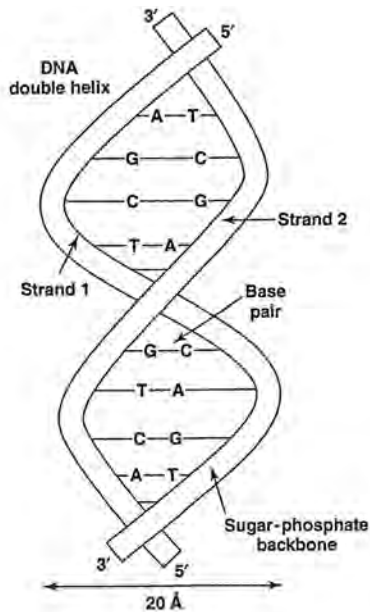


Image source: https://www.researchgate.net/figure/A-DNA-double-helix_fig1_268261931.

The fourth and final paradox I perceive in the sestina becomes apparent in its necessary metrical adjustment to the English language. As anglophone critics, we must remember that the sestina originated in Latinate languages and in poetic traditions that favor a mathematical, or at least a strictly numerical way of approaching the poetic line. The hendecasyllabic line of Dante and Petrarch is syllabic, not accentual, hence strictly mathematical. And here is perhaps our biggest problem with the sestina in English, because modern English prosody – from the late 16th century onwards – is accentual-syllabic. We first count stresses (or accents) per line and only *then* the number of syllables. Owing to the structure of English vocabulary and syntax, we arrive at so-called «feet» – essentially measured in iambs, trochees, dactyls and anapests plus variations – which provide the rhythmical pattern of the line. In English, the four-beat line feels symmetrical fairly irrespective of the syllables present; when alternated with the three-beat line it becomes the basic meter of the hymn, the ballad, the song, right down to folk, rock-and-roll, and rap. By contrast, the five-stress line, the iambic pentameter, is both the declamatory and conversational line most suited to the natural rhythm of English prosody. Whether we are with King Harry on St. Crispin's day –

If we are mark'd to die, we are enough
To do our country loss; and if to live,
The fewer men, the greater share of honour³⁴

or the pouting girl in the cafeteria:

«You haven't kissed me since we got engaged!»³⁵

or the aging Ezra Pound, as chronicled by Robert Lowell:

and three years later, Eliot dead, you saying,
«Who's left alive to understand my jokes?»³⁶

34. W. Shakespeare, *Henry V*, Act 4, Scene 3.

35. With thanks to Timothy Steele who provides this example in <https://timothy-steele.com/forms-of-poetry>.

36. R. Lowell, *Ezra Pound*, in Id., *Collected Poems*, eds. F. Bidart and D. Gewanter, New York, Farrar Straus and Giroux, 2003, p. 537.

– the iambic pentameter is deeply ingrained in English-speaking tongues and ears. That’s why Alicia Stallings’s metrically flawless «Like, the Sestina» sounds so convincing and why the many unmetrical sestinas that merely rely on the teleutons while paying little respect to the line length tend to disappoint.

My little digression into English prosody illustrates obliquely the fate of the three strict poetic forms that English has inherited from Latinate languages: the sonnet, the villanelle, and the sestina. The sonnet, I can safely say, became a native English form in its Shakespearean adaptation. Over the centuries, the Petrarchan sonnet in English also has had its champions, such as Milton and Wordsworth, and the sonnet has flourished in original and surprising anglophone forms from Hopkins to Lowell and far beyond. The villanelle has also been successful, less so than the sonnet, but still: its invitation for lively argument among two alternating stanza endings has tempted poets repeatedly, and its requirements for rhyme haven’t been terribly hard to meet by English speakers.

Now the sestina – that’s a different matter. The key is to keep the six terminal words interesting while taking them through their paces. Semantics takes precedence over the words’ metrical arrangement. Unless you want to tread water and stay in place and wrap yourself in ever more tightly, you must have a volta around stanza four and you must still manage to surprise the reader in the envoi. This has been baffling to English-language poets. One might say, therefore, that there is a kind of politics to the use of the sestina in English, resulting in the fourth paradox that is connected to meter.

When I say that the sestina has held a paradoxical place in the American literary tradition, I use «paradox» in its literal sense of «beyond belief» to indicate that two opposite truths can apparently coexist and yet remain true. Consider this *coincidentia oppositorum*: the sestina *does not work* in English because it originated and flourished in highly inflected Latinate languages *and* the sestina *does work* in English because rhyme is not relevant while the sestina’s constitutive features, the permuted teleutons, lend themselves to the English language’s willingness to change the grammatical class of words. And the crossbraided argumentative structure of the sestina, the *retrogradatio cruciata*, is dependent on the poem’s plot, not on the language it is written in. Some of the defining devices of the

sestina needed to be creatively interpreted to accommodate English words and English grammar.

We thus need to distinguish carefully when arguing about which elements of the sestina make it successful in English: is it the verbal promiscuity of English instead of the Latinate languages' insistence on regularized conjugation? Is the catalogue of rules an invitation to ridicule? Or is the deep structure of the form a portal into ritual, insight, and moral truth? Perhaps the set of papers assembled in this volume will help answer some of those questions. Paradoxes can be frustrating, but they help produce knowledge. Although the sestina is a «closed» form in terms of its strict rules, it has shown itself to be surprisingly flexible in taking on modes of expression, holding its own in different historical contexts, and remaining mysteriously unprobed in its metrical magic.

The vivacity of the sestina is apparent from its linguistic transferability. As this paper originates in the bilingual University of Fribourg, I want to conclude with a few lines from stanzas 4, 5, and 6 of Julia Alvarez's highly suggestive «Bilingual Sestina» which tropes effectively on the alternation of «word» and «world» as it traces the origin of human speech, in two languages, in its speaker:

...

Rosario, muse of *el patio*, sing in me and through me say
that world again, begin first with those first words

you put in my mouth as you pointed to the world –
not Adam, not God, but a country girl numbering
the stars, the blades of grass, warming the sun by saying
¡Qué calor! As you opened up the morning closed
Inside the night until you sang in Spanish,
Estas son las mañanitas, and listening, in bed, no English

yet in my head to confuse me with translations, no English
doubling the world with synonyms, no dizzying array of words,
– the world was simple and intact in Spanish –
Luna, sol, casa, luz, flor, as if the *nombres*
were the outer skin of things ...³⁷

37. J. Alvarez, *Bilingual Sestina*, in *Obsession* cit., loc 1446.

ABSTRACT

AMERICAN SESTINAS: A CENTURY OF AESTHETIC PARADOXES

In the American literary tradition, the sestina has held a paradoxical place over the course of the past century. Ezra Pound resuscitated it in his effort to illustrate the origin of lyric poetry in the Troubadour tradition with his «Sestina: Altaforte» (1909). In the next generation, poets ranging from W.H. Auden and Elizabeth Bishop, and from Donald Justice to John Ashbery and Anthony Hecht produced sestinas from the late 1930s to the late 1950s. The neoformalist revival in American poetry of the 1980s and the following decades eagerly took up the sestina and began playing with it in a nearly postmodern fashion. In sum, at least three different literary eras of American poetry – modernism, the Cold War period, and neoformalism – have availed themselves of the sestina for *decisively different reasons*. The paradoxes at the heart of one of the most prescriptive forms in the lyrical tradition ask to be explained more fully: first, the cleavage between seriousness of purpose and humorous practice; second, the sestina's surprising reappearance at the turn of the 20th century; third, the widely divergent critical appreciations it has received; and fourth, the metrical adaptations it had to undergo in being made anglophone.

Thomas Austenfeld
Université de Fribourg
thomas.austenfeld@unifr.ch

LA MACHINE SEXTINE

RALPH MÜLLER

LA SEXTINE COMME MACHINE.
HISTOIRE DU GENRE AVEC UNE OUVERTURE
SUR LA POÉSIE CONTEMPORAINE ALLEMANDE
(OSKAR PASTIOR ET JAN WAGNER)

Qu'est-ce qu'une sextine allemande? Face à l'histoire d'un genre dont le nom en allemand («Sestine») ne cache pas l'origine romane, notamment provençale et italienne, le fait de se concentrer sur l'allemand pourrait déjà paraître discutable. L'idée d'une sextine en langue allemande devient cependant même problématique en lisant la sextine «fliegen ein-tag polyglott» d'Oskar Pastior, dont je cite le premier sixain:

voilà une sextine française-anglaise:
this is an english-german sestina:
oh eine deutsch-rumänische sestine:
iata si sextina româno-ruseasca:
äto – russko-italjanskaja sestina:
eccola una sestina italian-italiana:¹

On pourrait comprendre la double attribution «française-anglaise» aussi bien sous l'aspect linguistique que national. Cependant, elle témoigne d'une identité plutôt ambivalente, étant donné que l'attribution se trouve dans un vers purement francophone. Les deux-points

1. O. Pastior, *Eine kleine Kunstmaschine. 34 Sestinen. Mit einem Nachwort und Fußnoten*, München, Hanser, 1994b, p. 72, v. 1.

mènent à un vers en langue anglaise, avec une nouvelle double identité linguistique ou nationale: «this is an english-german sestina:».² A chaque fois la nouvelle langue nommée dans le vers précédent est activée dans le vers suivant.

Le lectorat qui est familier des structures de la sextine pourra probablement deviner le principe non-orthodoxe de la construction de cette sextine, qui ne se fonde pas sur la répétition de mots-rimés, mais sur la répétition d'une phrase relativement plate dans six langues différentes qui sont permutées selon le modèle de la sextine.

Avant de discuter plus en détail la sextine de Pastior, je voudrais souligner en quoi ces extraits illustrent des aspects qui me semblent révélateurs des sextines en langue allemande: (1) La fascination pour la construction obstinément compliquée de sextine qui donne de fortes contraintes pour une bonne partie de la structure et même du contenu du texte. La sextine montre du «Eigensinn»,³ ce qui signifie en allemand aussi bien le «sens-propre» que l'«obstination». (2) Bien que des sextines en langue allemande aient été écrites à de nombreuses reprises au cours des siècles, comme je le montrerai par la suite, cette forme est principalement considérée comme une tradition étrangère. (3) Les nombreuses tentatives de réinterprétation du système de la sextine – dont le poème de Pastior cité plus haut est un exemple, et un exemple de Jan Wagner suivra – montrent que la forme est suffisamment connue, de sorte qu'un traitement libre de contraintes devient possible.

LES COMMENCEMENTS DE LA SEXTINE ALLEMANDE

Si l'on examine la position de la sextine dans la littérature allemande, le premier constat qui s'impose porte sur le nombre plus grand de réflexions et de recherches concernant sa forme poétique que le nombre de sextines effectivement écrites. A ma connaissance, l'étude la plus complète de la sextine sur le plan international reste jusqu'à nos jours celle de

2. Ibid., p. 72, v. 2.

3. Je reprends ici la formule de R. Zymner, *Lyrik. Umriss und Begriff*, Paderborn, Mentis, 2009.

János Riesz sur la 'place de la sextine dans la critique littéraire et son histoire en tant que genre lyrique'.⁴ Cet ouvrage couvre sur 300 pages d'une part les approches théoriques de la sextine de Dante aux années 1960 et d'autre part sa pratique poétique d'Arnaut Daniel à l'époque contemporaine, portant sur les langues provençale, italienne, néolatine, espagnole, portugaise, anglaise et allemande.⁵ D'ailleurs, il n'existe aucune étude comparable traitant de la sextine en langue allemande, de sorte que la perspective comparative de Riesz confirme la perception d'une tradition plutôt étrangère de la sextine. C'est également l'une des conclusions de Riesz, qui estime que la sextine est toujours restée une forme étrangère («eine ursprünglich fremde Form»⁶) dans la littérature allemande. Mais c'est précisément avec Riesz que l'on peut montrer que cette forme poétique a pu connaître plusieurs incursions prometteuses dans la littérature allemande.

Martin Opitz (1597-1639) passe pour avoir écrit la première sextine en langue allemande. Bien que ce début puisse sembler un peu tardif par rapport aux autres littératures, il coïncide avec les activités d'un écrivain dont l'importance pour le développement de la poésie vernaculaire allemande ne peut guère être surestimée. Opitz, figure incontournable de la littérature allemande du XVII^e siècle, membre fameux des poètes de Silésie («Schlesische Dichterschule») et auteur de l'éminent livre de la *poésie allemande* (*Von der deutschen Poeterey*⁷), a eu une influence décisive sur l'établissement de la métrique accentuelle en allemand.

4. Cf. J. Riesz, *Die Sestine. Ihre Stellung in der literarischen Kritik und ihre Geschichte als lyrisches Genus*, München, Fink, 1971.

5. Par la suite, Riesz a également écrit des contributions plus petites pour des ouvrages de référence, cf. J. Riesz, *Retrogradatio Cruciatæ. Die Sestine: «Kunstmaschine» oder «Turbo-dichtung»?*, in K.H. Kiefer - A. Schäfer - H.-W. Schmidt-Hannisa (éds.), *Das Gedichtete behauptet sein Recht. Festschrift für Walter Gebhard zum 65. Geburtstag*, Frankfurt, Lang, 2001, pp. 69-78; J. Riesz, *Sestine*, in D. Lamping (éd.), *Handbuch der literarischen Gattungen*, Stuttgart, Körner, 2009, pp. 678-87.

6. J. Riesz, *Die Sestine. Ihre Stellung in der literarischen Kritik und ihre Geschichte als lyrisches Genus*, München, Fink, 1971, p. 7.

7. Cf. M. Opitz, *Buch von der deutschen Poeterey. In welchem alle ihre eigenschafft vnd zuegehör gründtlich erzehlet/ vnd mit exempeln außgeföhret wird*, Brieg, Breslau, Gründer, Müller, 1624 et M. Opitz, *Le livre de la poésie allemande. Traduit par Elisabeth Rothmund*, Toulouse, Presses Univ. du Mirail, 2009.

La première sextine en langue allemande se trouve dans son œuvre *Schäfferey der Nimfe Hercinie* [*La bergerie de la nymphe Hercinie*], conçue principalement comme un récit en prose. D'après le titre, il s'agit d'un roman pastoral, à l'instar de *l'Arcadia* de Sannazaro, mais dont le contenu, comme l'a souligné Klaus Graber,⁸ s'apparente plutôt à une églogue. La préface, datée de la fin de l'année 1629, à Glatz,⁹ fournit des informations supplémentaires sur la genèse de l'ouvrage et la diégèse pour la contextualisation. Opitz dédie le texte à Hans Ulrich von Schaffgotsch, un haut officier impérial de la guerre de Trente Ans.¹⁰ Ensuite, il donne un bref aperçu du contenu de l'ouvrage: le paysage de cette bergerie est imaginé comme situé dans les montagnes, forêts et prairies réelles du territoire des Schaffgotschs en Silésie («vmb die lustigen berge/ wälder vndt wiesen so E. Gn. [= à Votre Grâce] gehörig sindt»¹¹). Il s'agit donc d'une scène pastorale géographiquement localisée aux confins de l'espace germanophone de l'époque. Cependant, on cherche en vain la concurrence des bergers (ou de personnages se faisant passer pour des bergers) pour l'affection de la bien-aimée. Ces bergers sont identiques à de réels poètes érudits («drey gelehrte Poeten»¹²) qui parlent dans la forme des bergers de la vertu, des voyages et autres («reden vnter gestalt der hirten [...] von tugendt/ von

8. Cf. K. Graber, *Der locus amoenus und der locus terribilis. Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jahrhunderts*, Köln, Böhlau, 1974 et K. Garber, *Martin Opitz' Schäfferei von der Nymphe Hercinie. Ursprung der Prosaekloge und des Schäferromans in Deutschland*, in «Daphnis», 11,3 (1982), pp. 547-603.

9. Glatz s'appelle aujourd'hui Kłodzko en Pologne. Sur la base de la dédicace, le texte est considéré comme une œuvre de commande, cf. J. Riesz, *Die Sestine. Ihre Stellung in der literarischen Kritik und ihre Geschichte als lyrisches Genus*, München, Fink, 1971, p. 165.

10. Pour la biographie de Hans Ulrich von Schaffgotsch, un puissant seigneur protestant de Silésie au service de l'empereur catholique sous le commandement de Wallenstein, un rôle qui conduira Schaffgotsch à une irrésoluble contradiction quelques années plus tard, cf. K. Garber, *Martin Opitz' Schäfferei von der Nymphe Hercinie. Ursprung der Prosaekloge und des Schäferromans in Deutschland*, in «Daphnis», 11,3 (1982), pp. 547-603, ici pp. 555-66.

11. Cf. M. Opitz, *Hercinie. Schäfferey Von der Nimfen Hercinie*, in *Gesammelte Werke. Kritische Ausgabe. Band IV: Die Werke von Ende 1626 bis 1630. 2. Teil*, G. Schulz-Behrend (éd.), Stuttgart, Hiersemann, pp. 508-78, 1990, p. 514.

12. *Ibid.*, p. 514.

reisen vndt dergleichen»¹³). Le narrateur homodiégétique, qui se présente comme Opitz, les identifiera un peu plus tard dans le monde pastoral comme Bernhard Wilhelm Nübler (1598-1643), August Buchner (1591-1661), Balthasar Venator (1594-1664).¹⁴

Réduire les bergers à des déguisements pour des auteurs vivants ne compte pas parmi les caractéristiques habituelles de la poésie pastorale. Seuls les poèmes pétrarquistes épars rappellent le thème des romans pastoraux. Néanmoins, Opitz invoque pour cette pratique une série de précurseurs célèbres: Théocrite, Virgile, Némésien, Titus Calpurnius Siculus et à l'ère de la modernité Jacopo Sannazaro, Baldassarre Castiglione, Lorenzo Gambara, Sir Philip Sidney, Honoré d'Urfé et d'autres.¹⁵ Ce catalogue de noms montre la dépendance de la *Hercinie* à l'égard de plusieurs textes vernaculaires antérieurs tels que l'*Arcadia* de Sannazaro, qui a aussi inspiré la sextine d'Opitz.¹⁶

Malgré les références à des géographies et des biographies réelles, la préface ne laisse guère de doute sur le fait qu'il s'agit d'un monde fictif. Le décor de la diégèse est stylisé, planté à l'aube d'un scénario qui est décrit dans le texte comme automnal avec une atmosphère mélancolique¹⁷ où le narrateur se lamente au début sur sa solitude et la séparation d'avec l'amante avant d'être retrouvé par ses collègues poètes. Ensemble

13. Ibid., p. 514.

14. «Wie ein plötzliches vndt großes liecht [...] verwirrte mir die vnverhoffte doch gewünschte gegenwart der berühmten hirten/ vndt meiner vor diesem liebsten mitgesellen/ Nüblers/ Buchners vndt Venators/ hertze vndt sinnen», Cf. M. Opitz, *Hercinie. Schäfferey Von der Nimfen Hercinie*, in *Gesammelte Werke. Kritische Ausgabe. Band IV: Die Werke von Ende 1626 bis 1630. 2. Teil*, G. Schulz-Behrend (éd.), Stuttgart, Hiersemann, pp. 508-78, 1990, p. 520. Notamment August Buchner est connu à ce jour pour avoir introduit le mètre dactylique dans la littérature allemande.

15. Le catalogue des exemples poétiques fait partie intégrale de l'introduction en prose: «wie vorzeiten Theocritus/ Virgilius/ Nemesianus/ Calpurnius/ heutigen tages Sannazar/ Balthasar Castilion/ Laurentz Gambara/ Ritter Sidney/ der von Vrfé vndt andere/ gethan haben», cf. ibid., pp. 514sq.

16. Riesz considère la sextine comme une traduction de plusieurs originaux, cf. J. Riesz, *Die Sestine. Ihre Stellung in der literarischen Kritik und ihre Geschichte als lyrisches Genus*, München, Fink, 1971, p. 165.

17. Cf. M. Opitz, *Hercinie. Schäfferey Von der Nimfen Hercinie*, in *Gesammelte Werke. Kritische Ausgabe. Band IV: Die Werke von Ende 1626 bis 1630. 2. Teil*, G. Schulz-Behrend (éd.), Stuttgart, Hiersemann, pp. 508-78, 1990, p. 517.

ils vont trouver la sextine gravée sur un arbre parmi d'autres inscriptions et poèmes d'esprit («vnterschiedene gedancken vndt tichtungen sinnreicher geister»¹⁸) à un endroit décrit par quelques touches comme un *locus amoenus* (petit buisson amusant, «lustiges püschlein», petit lac «kleineren see» etc.); en bref, un «lieu de grâce particulier», reconnu par les poètes comme «une auberge de la nymphe des bois, un lieu de repos des bergers, une retraite des poètes érudits, un lieu de promenade des esprits aimants».¹⁹

Cet épisode du bosquet des poètes se situe relativement au début de ce texte. Dans leur rôle de bergers, les quatre personnages rencontreront ensuite au milieu des Monts des Géants («Riesengebirge») la nymphe Hercinie.²⁰ Son apparition dans un environnement géographiquement réaliste n'a rien de miraculeux. Elle est une compagne de voyage dans les grottes et les gorges du terroir où elle montre les sources des rivières de la région («die vrsprünge der flüße hiesiger gegend»²¹), mais elle connaît surtout les actes de la famille de Schaffgotsch. Hercinie est également en mesure de raconter que la région environnante était l'un des premiers établissements des tribus germaniques avant l'arrivée du peuple slave des Wendes.²² Cette remarque rappelle que l'espace où la première sextine en langue allemande a été créée se trouve en effet aux marges du territoire germanophone; dans la diégèse, cependant, cet espace est représenté comme étant uniquement allemand.

Dans la fiction, l'auteur de la sextine reste anonyme, comme les poètes retrouvent les paroles gravées sur un arbre parmi d'autres inscriptions. Les poètes autour d'Opitz sont pour une fois les lecteurs des poèmes, voire ses juges ou critiques. Le narrateur constate: «nous ne nous lassions pas de lire et en effet, rien ne semblait rimer mieux que le texte suivant, non

18. Cf. *ibid.*, p. 569.

19. «deßen gelegenheit/ wegen der [...] sonderlichen anmutigkeit eine herbrige der Waldnymphen/ eine rhue der hirten/ eine gelehrte entweichung der Poeten/ ein spatzierplatz der liebhabenden gemüter zue sein schiene», *ibid.*, S. 569.

20. Le nom est dérivé du «Hercinische waldt», le massif montagneux Hartz, cf. *ibid.*, p. 540.

21. *Ibid.*, p. 515.

22. Cf. *ibid.*, pp. 540sq.

rimé». ²³ «Ungereimt» («non rimé») est une caractérisation habituelle pour une sextine dans la tradition germanophone. Jusqu'à nos jours, la critique allemande préfère le terme «mots de fins» («Endwort»²⁴) aux «mots rimés», parce qu'on considère qu'une répétition identique d'un mot n'est pas une rime. Dans ce qui suit, pour des raisons de simplicité, j'utiliserai néanmoins les termes «mots rimés».

La première strophe de la sextine expose un sujet lyrique s'exprimant, tourmenté par l'absence de l'aimée.

Wo ist mein auffenthalt/ mein trost vndt schönes liecht?
 Der trübe winter kömpt/ die nacht verkürzt den tag:
 Ich irre gantz betrübt vmb diesen öden waldt:
 Doch were gleich ietzt lantz/ vndt tag ohn alle nacht/
 Vndt hett' ich für den waldt die lust der gantzen welt/
 Was ist welt tag vndt lantz/ wo nicht ist meine ziehr?

La traduction en français est compliquée par le fait que l'ordre des mots en allemand est un peu plus flexible.

Où est mon repos, mon confort et ma belle lumière? L'hiver maussade arrive, la nuit raccourcit le jour; J'erre tout triste dans cette forêt désolée; Si maintenant c'était le printemps et le jour sans toute la nuit, Et pour la forêt, j'aurais le plaisir du monde, Quel est le monde jour et printemps, où mon ornement n'est pas?

[trad. R.M.]

L'absence de l'aimée est toujours un bon motif pour la répétition obsessive des mots rimés, même si les références à l'aimée sont tellement vagues qu'on pourrait facilement se décider en faveur d'une interprétation morale. Les mots rimés sont tous des substantifs, tous monosyllabiques, et forment une cadence masculine sur un accent à la fin de chaque vers, ce qui crée un style de vers quelque peu saccadé. Riesz a souligné que les mots rimés – tels que «monde» [«welt»], «ornement» res-

23. «vndt zwar schiene sich nichts beßer zue reimen als die vngereimte folgende», *ibid.*, S. 569.

24. Cf. par exemple J. Riesz, *Sextine*, in D. Lamping (éd.), *Handbuch der literarischen Gattungen*, Stuttgart, Körner, 2009, pp. 678-87 p. 678.

pectivement «grâce» [«ziehr»], «lumière» [«liecht»], «forêt» [«waldt»], «jour» [«tag»] et «nuit» [«nacht»] – ne sont pas nouveaux dans la tradition de la sextine européenne.²⁵ Cependant, ils apparaissent aussi dans le contexte immédiat d'autres poèmes du récit d'Opitz.

Le sujet lyrique se trouve évidemment dans un état d'âme et de nature qui est comparable à la situation de ses lecteurs-poètes dans la diégèse, qui se trouvent également dans un monde automnal. Comme d'habitude, la sextine ne développe pas une progression narrative, correspondant bien à la forme répétitive du genre. Ce manque est particulièrement frappant dans le deuxième sizain qui développe un catalogue de comparaisons autour des mots rimés:

Ein schönes frisches quell giebt blumen jhre ziehr/
 Dem starcken adler ist nicht liebers als das liecht/
 Die süße nachtigal singt frölich auff den tag/
 Die lerche suchet korn/ die ringeltaube waldt/
 Der reiger einen teich/ die eule trübe nacht;
 Mein Lieb/ ich suche dich für allem auff der welt.

Une belle source fraîche donne aux fleurs leur ornement, Pour l'aigle fort, rien n'est plus cher que la lumière, Le doux rossignol chante gaiement le jour, L'alouette cherche le grain, le pigeon cherche la forêt, Le cerf cherche un étang, la chouette cherche une sombre nuit; Mon amour, je te cherche pour tout au monde.

[trad. R.M.]

Dans le dernier sizain, le sujet lyrique exprime l'espoir que le bannissement dans la forêt désolée «öden waldt» (v. 3) puisse bientôt prendre fin, ce qui est suivi d'une prière lyrique dans la *tornada*:

Laß wachsen/ edler waldt/ mitt dir mein trewes liecht/
 Die liebste von der welt; es schade deiner ziehr/
 O bawm/ kein heißer tag/ vndt keine kalte nacht.

25. Cf. J. Riesz, *Die Sestine. Ihre Stellung in der literarischen Kritik und ihre Geschichte als lyrisches Genus*, München, Fink, 1971, pp. 163sq. Par exemple la sextine «A qualunque animale alberga in terra» (Pétrarque, Canzone III) partage les mots rimés «giorno», «selva» et «terra», et on trouvera dans la sextine «Come notturno uccel nemico al sole» dans l'*Arcadia* de Sannazaro «foschi», «sera», «sole», «terra». Cf. I. Sannazaro, *Arcadia*, Venedig, [1524], p. [84].

Laisse pousser une noble forêt avec toi, ma fidèle lumière. Le plus cher du monde; que rien ne dommage votre ornement/ O arbre, pas de jour chaud/ et pas de nuit froide.

[trad. R.M.]

Le roman de la nymphe Hercinie a connu une grande renommée en son temps et plusieurs auteurs comme Gryphius ont suivi Opitz en écrivant des sextines.²⁶ Cependant, au XVIII^e siècle déjà, les critiques suisses Breitinger et Bodmer, qui avaient préparé la première édition élaborée d'Opitz,²⁷ avaient remarqué avec regret que lui, Opitz, «reste [...] oublié».²⁸ Et en ce qui concerne la forme de la sextine, Riesz a constaté, que la sextine «avait été presque entièrement oubliée au siècle de Voltaire».²⁹

Même s'il y a eu d'autres redécouvertes de la sextine dans la littérature allemande, celles-ci ne sont guère relatives aux premiers débuts germanophones au XVII^e siècle, mais plutôt à Pétrarque, comme dans le cas d'August Wilhelm Schlegel (1767–1845, philologue, frère de Friedrich Schlegel et connu pour être amoureux de Germaine de Staël), dans ses *Cours sur les belles lettres et les arts* (*Vorlesungen über die schöne Literatur und Kunst*).³⁰ Il avait décrit la sextine comme une forme «si mal

26. Sur la tradition des sextines baroques de langue allemande, cf. J. Riesz, *Die Sestine. Ihre Stellung in der literarischen Kritik und ihre Geschichte als lyrisches Genus*, München, Fink, 1971.

27. Même si la reconnaissance d'Opitz a duré longtemps, cf. B. Mahlmann-Bauer, *Die Opitz-Edition Bodmers und Breitingers* (1745), in «Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge», 27,1 (2017), pp. 53–68.

28. La remarque «[i]ndessen bleibt Opitz vergessen» se réfère à l'œuvre entier d'Opitz, cf. M. Opitz, *Gedichte*, in J.J. B[odmer] - J.J. B[reitinger] (éds.), Zürich, Füssli, 1745, p. 13. Cependant, la *Hercinie* est mentionné avec recommandation: «die prosaische Hercynia, die sowol wegen des lehrreichen Inhalts als der poetischen Einkleidung neben des Sannazars *Arcadia*, des *Menzini Academia Tusculana*, des *Morei Autunno Tiburtino*, gestellt werden darf», *ibid.*, pp. [4f]sq.

29. Cf. J. Riesz, *Die Sestine. Ihre Stellung in der literarischen Kritik und ihre Geschichte als lyrisches Genus*, München, Fink, 1971, p. 177.

30. Cf. A.W. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. Gehalten zu Berlin in den Jahren 1801-1804*, in A.W. Schlegel, *Kritische Ausgabe der Vorlesungen. Erster Band: Vorlesungen über Ästhetik I* [1798-1803], E. Behler (éd.), Paderborn, Schöningh, 1989, pp. 179-781.

comprise et presque entièrement condamnée», bien que «unique et incomparable comme le sonnet». ³¹ Les propos d'August Wilhelm Schlegel, même s'ils ne prennent pas en compte la tradition allemande antérieure, sont caractéristiques de la conception romantique de la sextine:

Car la sextine est censée représenter l'état de rêve de l'âme [Gemüth], où certaines images, auxquelles elle s'abandonne volontiers, tourbillonnent en elle. La limitation à 6 strophes se passe de commentaires: afin que chacune des images puisse commencer la série une fois et la conclure une fois. Les 3 lignes ajoutées sont le réveil, où la réflexion laisse à nouveau passer rapidement devant elle les images dans lesquelles elle s'était perdue. ³²

[trad. R.M.]

Schlegel façonne une compréhension du genre qui considère sa forme comme particulièrement lyrique en raison de sa structure répétitive. L'idée que la sextine, par son caractère itératif, a une tendance à la répétition sans progrès s'avère forte et féconde pour la réflexion poétique jusqu'à nos jours. Pourtant, les déterminations essentialistes de la forme selon lesquelles elle tend vers un ton lyrique ou étranger à toute progression narrative ou argumentative sont assez problématiques.

LA SEXTINE CONTEMPORAINE

On ne peut pas vraiment dire que la sextine s'est implantée dans la littérature allemande à la suite des remarques de Schlegel, même si des auteurs importants se sont adonnés à cette forme comme Friedrich

31. «Wichtiger [als die Ballata] ist die in neueren Zeiten so verkannte und fast gänzlich verdamnte Sestine, wiederum so bestimmt, einzig und unvergleichbar wie das Sonett», cf. *ibid.*, p. 174.

32. Ma traduction, RM, cf. «Denn die Sestine soll den träumerischen Zustand des Gemüths darstellen, wo gewisse Bilder, denen es sich gern überläßt, in ihm auf und ab gaukeln. Die Beschränkung auf 6 Strophen, das spricht von selbst: damit jedes der Bilder einmal die Reihe anheben, und einmal abschließen könne. Die 3 hinzugefügten Zeilen sind das Erwachen, wo die Reflexion die Bilder, worin sie verlohren war, noch einmal rasch vor sich vorüberziehen läßt» *ibid.*, vol. II/1, p. 176.

Rückert (1788-1866)³³ et Rudolf Borchardt (1877-1945).³⁴ Il est d'autant plus frappant que de nombreuses sextines aient vu le jour depuis la fin du XX^e siècle. Les poètes Oskar Pastior et Jan Wagner, mais aussi Clemens J. Setz, ont créé un nombre considérable de sextines. Une fois encore, il s'agit d'une renaissance qui ne se réfère pas à une tradition germanophone, mais remonte à l'influence des autres littératures. Néanmoins, les signes des références aux sextines changent. Si Schlegel s'enthousiasmait encore pour l'effet onirique de la sextine et de la lyrique de Pétrarque, la fascination pour le rigorisme productif de la composition se profile vers la fin du XX^e siècle et le début du XXI^e siècle. On peut citer ici, par exemple, la sextine de Setz avec des mots rimés tels que «Diskurse», «Prozesse», «Strukturen», «Substanz», «Verfahren» [«procédure»], et «Technik»,³⁵ qui participent à l'effet d'un allemand bureaucratique presque insupportable. Même un «expert en structures» [«Ein Fachmann für Strukturen»] se perd dans les «discours partiels de la folie» [«Teildiskursen des Wahnsinns»], de sorte qu'à la fin la «Sub-Struktur» [«sous-structure»] – comme le note la dernière ligne – ne laisse que «Tanz» [«danse»] du mot «Substanz» [«substance»] – enfin un élément lyrique.

Je considère la mention de la folie («Wahnsinn») dans la sextine de Setz comme une allusion à Oskar Pastior, qui avait décrit la sextine comme un système de folie [«ein Wahnsystem»³⁶]. On trouve cette désignation dans l'œuvre la plus insolite de la nouvelle renaissance de la sextine, le recueil *Eine kleine Kunstmaschine* (1994, trad.: *Une petite machine à art*). Rappelons que le titre «Kunstmaschine» rime avec «sextine», proposant l'idée d'une forme produisant des poèmes artificiels à partir d'elle-même. Avec 34 sextines, le livre est un témoignage tangible de la productivité de cette forme.

33. Cf. J. Riesz, *Die Sestine. Ihre Stellung in der literarischen Kritik und ihre Geschichte als lyrisches Genus*, München, Fink, 1971, pp. 176-88.

34. Il convient de mentionner ici également la pièce de chant expérimentale d'Ernst Krenek *Sestina*.

35. C.J. Setz, *Die Vogelstraußtrompete. Gedichte*, Berlin, Suhrkamp, 2014, pp. 178sq.

36. Cf. O. Pastior, *Eine kleine Kunstmaschine. 34 Sestinen. Mit einem Nachwort und Fußnoten*, München, Hanser, 1994b, p. 78.

L'annonce paratextuelle *Mit einem Nachwort in Fußnoten* [«Avec un épilogue en notes de bas de page»] n'est pas précise, le volume se termine d'abord par un épilogue («Das Nachwort»³⁷) suivi par «Les notes de bas de page» («Die Fußnoten»³⁸), les dernières fournissant des notes séquentielles sur les principes selon lesquels les 34 sextines ont été réalisées. Avec son «épilogue» ainsi que des notes de bas de page, Pastior participe à la riche réflexion sur la sextine en langue allemande. Une réflexion qui est toutefois imprégnée du style plus associatif que cohérent de Pastior, dont les allusions sont extrêmement difficiles à traduire.³⁹ Entre outre, la sextine est associée à un «rendre possible» («eine Möglichmachung»):

die Sestine könnte doch, ach und bitte, so etwas wie ein Analogmodell für das Zustandekommen des Gedankens beim Denken von Gedanken sein; Sigma eines sprachlich ungesättigten Herstellungsprozesses.⁴⁰

la sextine pourrait, oh et s'il vous plaît, être quelque chose comme un modèle analogique pour la réalisation de la pensée en pensant des pensées; sigma d'un processus de fabrication linguistiquement non saturé.

[trad. R.M.]

La forme fait surgir une sextine, comme une machine, qui, toutefois, échappe au contrôle de son auteur. Dans ses conférences poétiques *Das Unding an sich (Frankfurter Vorlesungen)*, Pastior compare son fonctionnement à la physique expérimentale.⁴¹ Compte tenu de son intérêt pour la

37. Cf. *ibid.*, pp. 75-82.

38. Cf. *ibid.*, pp. 83-100.

39. Pastior lui-même a pratiqué la traduction poétique, parfois même comme des projets de co-créations radicales, cf. M. Ardeleanu, *Quatre approches de la traduction dans l'oeuvre d'Oskar Pastior*, in «Recherches Germaniques», (4.5.2015), pp. 73-94 et T. Strässle, *Translation Laboratory. Oskar Pastior's Applied Translation Research*, in T. Wälchli - C. Caduff (éds.), *Artistic Research and Literatur*, Paderborn, Fink, 2019, pp. 173-84.

40. O. Pastior, *Eine kleine Kunstmaschine. 34 Sestinen. Mit einem Nachwort und Fußnoten*, München, Hanser, 1994b, p. 78.

41. Pastior cite d'abord l'écrivain et physicien Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799): «daß es eine Sprache geben mögte worin man eine Falschheit gar nicht sagen könnte, oder wo wenigstens jeder Schnitzer gegen die Wahrheit auch ein Grammatika-

productivité du schéma des sextines, on ne s'étonnera pas qu'il soit ici largement influencé par le groupe Oulipo («Ouvroir de littérature potentielle»), dont il est devenu membre en 1994, l'année de la publication de la *kleine Kunstmaschine*, et dans lequel il avait été sensibilisé à la grammaire de la sextine par l'oulipien Harry Mathews en 1991.⁴² Mais l'intérêt pour le «Eigensinn» des contraintes indique que le rapport de Pastior à la tradition de la sextine est moins développé. Il mentionne dans une note de bas de page (cette fois une véritable note de bas de page dans son essai) avec désinvolture l'étude richement documentée de János Riesz ainsi que des auteurs précédents comme Rudolf Borchardt ou Ernst Krenek.⁴³ Cependant, on observera que Pastior ignore par exemple la conception exacte de la *tornada* comme il suppose que seuls les mots rimés 1, 2 et 3 sont répétés,⁴⁴ alors que tous les mots rimés devraient être repris. Pour le reste, comme le montre l'exemple cité «fliegen eintag polyglott» au début de cet article, Pastior applique les règles de permutation de la sextine non seulement aux mots rimés, mais aussi à d'autres aspects formels comme la langue utilisée dans les vers, créant un véritable symbole pour l'histoire multi-

lischer wäre», cf. O. Pastior, *Das Unding an sich. Frankfurter Vorlesungen*, Frankfurt, Suhrkamp, 1994a, 44. Peu après, il en tire la conclusion: «daß die Sestinenform [...] selber so eine kleine Kunstmaschine sei wie die Entstehung von Gedanken beim Denken im Kopf; etwas wie ein generatives Paradigma, in dem sich die Entstehung und das Material höchst merkwürdig umarmen und weiterführen möchten»; *Experimentalphysik* also, [...] ibid., p. 46.

42. Cf. H. Mathews, *Oskar oulipotisch*, in *Oskar Pastior (text + kritik 186)*, H.L. Arnold, éd., München, edition text + kritik, pp. 47-9, 2010, pp. 48sq. et O. Pastior, *Eine kleine Kunstmaschine. 34 Sestinen. Mit einem Nachwort und Fußnoten*, München, Hanser, 1994b, p. 79 et O. Pastior, *Das Unding an sich. Frankfurter Vorlesungen*, Frankfurt, Suhrkamp, 1994a, p. 47.

43. O. Pastior, *Eine kleine Kunstmaschine. 34 Sestinen. Mit einem Nachwort und Fußnoten*, München, Hanser, 1994b, 78. Pastior ne fait donc qu'appuyer son constat que la sextine porte en elle beaucoup d'histoire de genre («Menge Gattungsgeschichte») qui s'était étalée ailleurs («die sich in Knötchen an anderer Stelle kundig ausbreitet»).

44. «Sechseinhalb Sechszeler, also $6 \times 6 + 3 = 39$ Zeilen; Versmaß und Zeilenlänge egal; aber nur sechs Identifikationsmerkmale, die traditionell dann als g a n z e Reimwörter am Zeilenende stehen und in einem bestimmten Rhythmus von Strophe zu Strophe die Position wechseln: 123456/ 615243/ 364125/ 532614/ 451362/ 246531/ 123, wobei die halbe Strophe des 'Abgesangs' auch freier wechseln kann» Cf. ibid., p. 79.

lingue et plurinationale de la sextine.⁴⁵ Pour la publication dans l'*Anthologie de l'OuLiPo*,⁴⁶ il ne fallait que traduire le titre: «sextine éphémèrement polyglotte»:⁴⁷

voilà une sextine française-anglaise:
 this is an english-german sextine:
 oh eine deutsch-rumänische sestine:
 iata si sextine româno-ruseasca:
 äto – russko-italjanskaja sextine:
 eccola una sextine italian-italiana:⁴⁸

Tandis que la plupart des sextines dans le livre suivent la règle des mots rimés, on trouve ici une autre manière d'exploiter l'«oulipotentiel» («Oulipotentia»⁴⁹) de la sextine. Tout ce qui est retenu, cette fois, n'est que le schéma de la permutation appelé *retrograda cruciata*, mais sans les mots-rimés, alors qu'on aurait pu imaginer qu'une telle disposition puisse aussi conduire à une accumulation du mot «sextine» dans la terminaison des vers. Dans chaque sizain, une nouvelle phrase est déclinée dans les langues française, anglaise, allemande, roumaine, russe et italienne. Le contenu des phrases semble être plutôt occasionnel. On pourrait trouver de telles phrases dans un guide de voyage, par exemple, de sorte que les vers ressemblent à des extraits d'une conversation triviale sans qu'il y ait un véritable échange entre les langues. Dans chaque vers il y a une double mention des langues, dont la première se réfère à la langue utilisée dans la même ligne, la deuxième se réfère à la langue de la ligne suivante (voir le tableau).

45. Cf. *ibid.*, pp. 72sq.

46. M. Bénabou - P. Fournel (éds.), *Anthologie de l'OuLiPo*, Paris, Gallimard, 2009, pp. 213sq.

47. D'ailleurs, le titre en langue française se distingue par un autre niveau de signification dû au jeu de mots «fliegen eintag» (là on entend «Eintagsfliege / l'éphémère») avec un adjectif.

48. Cf. O. Pastior, *Eine kleine Kunstmaschine. 34 Sestinen. Mit einem Nachwort und Fußnoten*, München, Hanser, 1994b, pp. 72sq., vv. 1-6.

49. Cf. *ibid.*, p. 79.

	I sixain	II sixain	III sixain	IV sixain	V sixain	VI sixain	Tornada
1 v Lang.: Adj.:	Français française- anglaise	Italien italian- francese	Allemand deutsch- italienische	Russe russko- nemezkaja	Roumain romano- ruseasca	Anglais english- romanian	Français française- anglaise
2 v Lang.: Adj.:	Anglais english- german	Français française- russe	Italien româno- frantuzeasca	Allemand deutsch- englische	Russe russko- franzuskaja	Roumain romano- italiana	Italien sestina sestina-sestina
3 v Lang.: Adj.:	Allemand deutsch- rumänische	Russe russko- anglijskaja	Roumain româno- frantuzeasca	Anglais english- italian	Français française- allemande	Italien italian- russe	
4 v Lang.: Adj.:	Roumain româno- ruseasca	Anglais english- romanian	Français française- anglaise	Italien italiana- francese	Allemand deutsch- italienische	Russe russko- nemezkaja	
5 v Lang.: Adj.:	Russe russko- italjanskaja	Roumain româno- germana	Anglais english- russian	Français française- roumaine	Italien italiana- inglese	Allemand deutsch- französische	
6 v Lang.: Adj.:	Italien italian- italiana	Allemand deutsch- deutsche	Russe russko- russkaja	Roumain româno- româna	Anglais english- english	Français française- française	

Comme le premier vers du sixain suivant renvoie au dernier vers du précédent, ce schéma conduit à ce que l'adjectif soit doublé à la fin de chaque sixain, par exemple: «sextine italian-italiana» (v. 6) ou «deutsch-deutsche sextine» (v. 12). Dans les 36 vers, tous les binômes possibles des 6 langues sont réalisés deux fois, les combinaisons dans la *tornada* («française-anglaise» et «english-italian») sont par conséquent des répétitions supplémentaires. Ce n'est que le dernier vers qui termine par un éloge autoréférentiel de la «sestina sestina-sestina».

Plusieurs langues mentionnées dans ce poème se justifient au regard de la biographie de Pastior. L'allemand est sa langue maternelle, il a cependant grandi dans une minorité germanophone en Roumanie. Le contexte biographique attire également l'attention sur le fait que, pour Pastior, les mentions linguistiques-nationales ne sont pas naïves, puisqu'elles sont pour lui souvent associées à des souvenirs douloureux. En Roumanie, il a été impliqué plus étroitement dans un système de répression dictatorial, comme le montre la discussion sur ses activités de «collaborateur officieux» pour la Securitate roumaine.⁵⁰ Il convient également de mentionner son séjour dans un camp pénal russe dans sa jeunesse,⁵¹ qui constituera plus tard le thème du roman *La Bascule du souffle (Atemschaukel)*⁵² par Herta Müller. Pourtant, rien n'oblige non plus à expliquer l'ensemble du poème de manière biographique. Une telle interprétation monolithique serait contraire au programme poétique de Pastior, qui voulait s'armer contre toute forme de téléologie précisément en utilisant la sextine comme une machine poétique.⁵³ La composition nous montre six langues européennes réunies dans le poème, qui sont liées tant par une

50. Cf. la discussion et la défense par E. Wichner (éd.), *Versuchte Rekonstruktion. Die Securitate und Oskar Pastior (text + kritik Sonderband XII/12)*, München, edition text + kritik, 2012.

51. Dans le cas de cette sextine, Pastior a aussi profité du soutien du célèbre poète tchouvache Gennadji Ajgi et de sa femme Galina, cf. O. Pastior, *Eine kleine Kunstmaschine. 34 Sestinen. Mit einem Nachwort und Fußnoten*, München, Hanser, 1994b, p. 100.

52. Cf. H. Müller, *Atemschaukel. Roman*, München, Hanser, 2009.

53. Cf. O. Pastior, *Das Unding an sich. Frankfurter Vorlesungen*, Frankfurt, Suhrkamp, 1994a, p. 49: «Sextinische aufgedröselte wappnet der Gedanke (Eine kleine Kunstmaschine usw.) mich gegen jede Art von Teleologie. Hoffentlich».

histoire douloureuse que par une histoire littéraire commune. Cependant, aucune discussion ne se développe entre les langues. Par exemple, une question n'est pas suivie d'une réponse, mais la même question est simplement répétée dans une autre langue: «come stai, italian-francese sestina? / comment ça va, sextine [sic] française-russe?» (v. 7sq.). Les versions linguistiques restent quasi isolées dans les vers, la double appartenance ou citoyenneté revendiquée par les adjectifs («italian-francese» etc.) n'est comblée que superficiellement.

JAN WAGNER

Jan Wagner s'inscrit dans la tradition de la sextine dans des conditions différentes de celles d'Oskar Pastior. Alors que Pastior se situe plutôt dans le mouvement de la poésie expérimentale de la langue – ou même oulipienne –, Wagner est plutôt influencé par la renaissance des formes métriques dans le monde anglophone (où on trouve une tradition de sextines assez féconde⁵⁴). Néanmoins, on trouve également chez Wagner l'idée que la forme est une manière d'assistance dans le processus de la production, comme il l'a déclaré dans une interview:

Si on se contente de remplir des formes, qu'on s'assoie et décide d'abord: «Je vais écrire un sonnet», ce sera bien probablement un poème terrible. Les formes ne sont pas une fin en soi, mais il est important de connaître le répertoire, car à un moment donné, la forme peut être une résistance créative qui nous incite à emprunter des voies totalement nouvelles.⁵⁵

54. Cf. la contribution de Thomas Austenfeld dans ce volume, et D. Caplan, *Questions of Possibility. Contemporary Poetry and Poetic Form*, Oxford, Oxford Univ. Press, 2005, p. 19.

55. «Wenn man Formen nur erfüllt, sich also hinsetzt und als Erstes entscheidet: „Ich schreibe ein Sonnet“, dann wird es höchstwahrscheinlich ein fürchtbares Gedicht. Formen sind kein Selbstzweck, aber es ist wichtig, das ganze Repertoire im Kopf zu haben, weil die Form ab einem bestimmten Punkt ein kreativer Widerstand sein kann, der einen animiert, vollkommen neue Wege zu gehen», K. Nüchtern, *Falter-Rezension: «Ich denke derzeit viel über Matratzen nach»*, in «Falter» 14 (2017), p. 4; <https://shop.falter.at/detail/9783446250758> (23.7.2021).

Wagner avait explicitement affirmé cette position en référence aux sextines:

Lorsqu'on trouve une ligne qui est si forte qu'elle peut ou doit être répétée, certaines formes s'y prêtent. Par exemple, j'ai écrit une sextine intitulée «Der Veteranengarten» («jardin des vétérans»). Elle décrit une maison à Londres où les vieux messieurs sont assis dans leurs uniformes. La façon dont les mots sont répétés correspond à la routine de ces vétérans, qui sont toujours poussés vers l'extérieur et vers l'intérieur et qui jouent aux échecs – et une sextine est au fond aussi une forme de jeu d'échecs, où on doit bouger les mots de façon intelligente comme les pièces sur le plateau.⁵⁶

Aussi pour Wagner, le schéma de la sextine semble être particulièrement productif. Dans son œuvre, on compte jusqu'à présent 9 sextines, réparties sur divers volumes de poésie entre 2001 et 2018,⁵⁷ ce qui fait de lui l'un des écrivains de sextines les plus prolifiques de l'extrême-contemporain.

On constate chez Wagner que beaucoup de ses textes développent une sorte de narration et qu'il emploie souvent l'imparfait allemand («episches Präteritum»). Ce constat est significatif dans la mesure où il contredit

56. «Wenn man eine Zeile findet, die so stark ist, dass sie wiederholt werden kann oder muss, bieten sich gewisse Formen an. Ich habe zum Beispiel eine Sestine geschrieben, die „Der Veteranengarten“ heißt. Da wird ein Heim in London beschrieben, in dem die alten Herren in ihren Uniformen sitzen. Die Art und Weise, in der hier die Worte wiederholt werden, entspricht der Routine dieser Veteranen, die immer wieder raus- und reingeschoben werden und Schach spielen – und eine Sestine ist im Grunde genommen auch eine Form von Schachspiel, wo man die Worte auf eine kluge Weise hin und her schieben muss wie die Figuren auf dem Brett» *ibid.*

57. Cf. M. Aumüller, *Matte Kämpfen. Über Jan Wagners Sestine «der veteranengarten»*, in C. Jürgensen - S. Klimek (éds.), *Gedichte von Jan Wagner. Interpretationen*, Münster, mentis, 2017, pp. 57-74. – Il s'agit des sextines suivantes: «in den jahren vor dem champagner», cf. J. Wagner, *Probehörung im Himmel. Gedichte*, Berlin, Berlin Verlag, 2001, pp. 18sq.; «der veteranengarten», cf. J. Wagner, *Guerickses Sperling. Gedichte*, Berlin, Berlin Verlag, 2004, p. 22sq.; «quallen» et «augstín lópez: the art of topiary», cf. J. Wagner, *Achtzehn Pasteten. Gedichte*, Berlin, Berlin Verlag, 2007, pp. 13sq. et 80sq.; «antonieta gonzalez», cf. J. Wagner, *Australien. Gedichte*, Berlin, Berlin Verlag, 2010, pp. 16sq.; «anna» et «die tassen», cf. J. Wagner, *Regentonnenvariationen. Gedichte*, München, Hanser, 2014, pp. 18sq. et 82sq.; «constable: wolkenstudien» et «nach dornröschen», cf. J. Wagner, *Die Live Butterfly Show. Gedichte*, München, Hanser Berlin, 2018, pp. 13sq. et 64sq.

l'observation de Riesz que les sextines sont rarement narratives.⁵⁸ Remarquable et tout simplement typique du style de Jan Wagner est, de plus, le traitement libre des mots rimés. On trouve chez lui souvent une substitution de la rime par des rimes impures et des demi-rimes, montrant un penchant vers des références phonétiques approximatives d'assonance et de consonance. Par conséquent, Wagner s'abstient également dans ses sextines de répéter exactement les mots terminant les vers.⁵⁹

La sextine «die tassen» («les tasses») a été considérée par la critique dans la *Frankfurter Allgemeine Zeitung* comme l'un des «poèmes poétologiques les plus importants»⁶⁰ du volume *Regentonnenvariationen* [*Les variations de la citerne*]. Le fait que la poétologie soit présentée sur un petit objet supposé simple comme une tasse est un dernier trait caractéristique de la poésie de Jan Wagner.

La dédicace à Jan Kollwitz fournit un petit indice contextuel pour la compréhension de la trame du récit: Wagner avait rencontré Kollwitz, un céramiste d'art, lors d'une bourse d'artiste avec séjour à Rome. Kollwitz avait acquis une technique japonaise des céramiques au cours de ses voyages, une méthode de fabrication exigeante dans laquelle de nombreux objets ne peuvent pas résister aux températures de cuisson dans le four anagama. Le poème parle aussi d'une mission pour fabriquer une tasse: «La tâche était simple: faire une tasse / qui plaisait au vénérable maître / aimé».⁶¹ Le choix des mots rimés donne des indices sur le traitement du sujet. Les étapes de la progression narrative sont même par-

58. Riesz semble observer le renoncement à la progression narrative surtout dans la «Sestina morale», mais il y trouve un trait typiquement lyrique de ce genre, cf. J. Riesz, *Die Sestine. Ihre Stellung in der literarischen Kritik und ihre Geschichte als lyrisches Genus*, München, Fink, 1971, pp. 190sq.

59. Cf. l'analyse d'Aumüller de la sextine «Veteranengarten», M. Aumüller, *Matte Kämpfen. Über Jan Wagners Sestine »der veteranengarten«*, in C. Jürgensen - S. Klimek (éds.), *Gedichte von Jan Wagner. Interpretationen*, Münster, mentis, 2017, pp. 57-74.

60. Cf. «wichtigsten poetologischen Gedichte[n]», C. Metz, *Jan Wagners Gedichtband: »Regentonnenvariationen« und das Vergängliche der Seife*, in «Frankfurter Allgemeiner Zeitung», (5.2.2015).

61. J. Wagner, *Regentonnenvariationen. Gedichte*, München, Hanser, 2014, p. 82, vv. 1-3: «die aufgabe war einfach: eine tasse / zu töpfern, die dem ehrwürdigen meister / gefiel».

tiellement incluses dans ces mots: le sujet de la formation; la «tasse» et finalement le «bol» («schale»), le «maître» («meister») ou l'état de maturité («reif») comme voie et but de la formation. Mais aussi le retardement du développement vers la maîtrise – le fait que le maître visité écrase toutes les tasses présentées pendant des années – est contenu dans l'imparfait de «schlagen» («battre»): «schlug» respectivement «zerschlug» («casser»). Comme c'est souvent le cas dans les arts, la simplicité s'avère particulièrement difficile:

wie er auch jede weitere zerschlug
 sooft er kam, und nicht, keine pauschale
 bewertung, nie ein wort von seinem meister,
 kein zeichen. führte man ihn hinters licht,
 war er mehr narr mit jeder neuen tasse?
 warum nicht eine vase, einen armreif?

comme il [le maître] cassa tous les autres [tasses] aussi souvent qu'il venait, et pas d'évaluation globale, jamais un mot de son maître, aucun signe. s'était-il fait avoir, était-il plus stupide à chaque nouvelle tasse? pourquoi pas un vase, un bracelet?

La référence à la poésie créative n'est pas si éloignée de la référence à la poterie artistique. Par conséquent, le choix entre le bracelet, le vase ou la coupe peut également être considéré comme analogue au choix entre différentes formes littéraires. Du point de vue de la poétique de Wagner, ce n'est sans doute pas un choix accidentel. Cependant, il ne s'agit pas non plus d'un strict respect de la forme. Cela se voit, par exemple, dans son choix de mots à la fin du vers, qui sont cette fois de véritables «mots rimés», étant donné que Wagner ne souscrit pas aux attentes de la répétition identique. Parmi les 41 lignes il n'existe que 26 mots rimés au sens français du terme, tandis que plusieurs mots sont élargis morphologiquement par des préfixes (par exemple «einschlug», v. 5; «überreif», v. 32), respectivement par la formation de mots composés («talglich», v. 14). De telles procédures seraient toujours conformes à la définition d'une rime identique. Plusieurs fois, cependant, les mots sont variés par des enjambements morphologiques («reif-lich», vv. 4sq.; «zvielicht-igen», vv. 7sq.) ou par un jeu avec la consonance d'autres mots (par exemple, «chalet» au lieu de «schale», vv. 12sq.). On notera en particulier la combinaison des deux

procédés dans «maister-rine» (v. 31, «maïs-terriner») qui ironise le grand mot «meister» en l'associant à un plat simple. Dans l'œuvre de Wagner, on trouve donc un jeu avec l'accomplissement et la déviation de la forme.

Le tournant de l'intrigue se trouve d'ailleurs dans une strophe qui a été élargie par rapport aux autres sizains, ce qui montre de nouveau que Wagner s'octroie certaines libertés par rapport à la forme de la sextine: à la place où on pourrait normalement attendre le dernier sizain, on trouve en plus le complément d'un couplet:

[...] – und nichts als etwas dünne maister-
rine, manchmal, wenn auch überreif,
ein pfirsich. seine haare wurden licht
und weiß, bevor erneut ein sommer umschlug
in winter, und am gaumen jener schale
geschmack, als er zum ungezählten mal
jene in form und farbe ganz und
gar identisch aussehende tasse

dem meister gab [...] ⁶²

[...] et rien qu'un peu de terrine de maïs fine, parfois, même si elle est trop mûre, une pêche. ses cheveux sont devenus clairs et blancs, avant qu'une fois encore un été tourna en hiver, et sur le palais ce goût de fadeur, quand pour les innombrables fois où il donna cette tasse, de forme et de couleur tout à fait identique au maître.

En observant le poème de plus près, on s'aperçoit que la prolongation du dernier sizain présente un contraste intéressant avec le contenu. Le texte déclare que l'adepte a présenté pour la énième fois une tasse dont la forme et la couleur sont entièrement identiques aux autres («jene in form und farbe ganz und / gar identisch aussehende tasse»), et rappelons que la sextine est une forme poétique qui repose sur la répétition de l'identique. Cependant, la forme de ce sizain diffère évidemment des autres strophes. On pourrait dire qu'il s'agit d'un défaut, mais c'est évidemment un défaut calculé, puisque la strophe déviante raconte, dans le

62. J. Wagner, *Regentonnenvariationen. Gedichte*, München, Hanser, 2014, pp. 82sq., vv. 31-38.

monde du poème, le premier succès auprès du maître, d'autant que les contours de la dernière strophe ressemblent à la forme d'une tasse avec une face inférieure effilée et deux lignes plus longues rappelant l'anse. Au sens strict, le présent poème ne répond pas rigoureusement aux caractéristiques de la sextine, mais il est encore identifiable comme tel dans plusieurs aspects de sa structure et surtout dans sa forme visuelle.

Ce qui est important en matière de forme visuelle dans ce contexte, c'est la mise en page. Les sextines manifestent – et l'exemple d'Oskar Pastior analysé ici, qui se passe de mots-rimés, le montre encore mieux – leur genre par la composition visuelle. Les poètes prouvent leur conscience de la dimension visuelle également dans la composition de l'image imprimée. Les sextines de Wagner apparaissent souvent sur des doubles pages, et c'est d'ailleurs toujours le cas chez Pastior. De cette façon, on peut appréhender la sextine «die tassen» comme une figure entière d'un seul coup d'œil en ouvrant le livre.

CONCLUSION

En prenant l'exemple de la sextine, nous avons pu observer comment deux programmes poétiques différents d'Oskar Pastior (1927–2006) et de Jan Wagner (*1971) se sont approprié la forme strophique de la sextine. La sextine n'est pas la seule forme qu'ils exploitent, et il n'est donc pas surprenant que les deux auteurs aient également utilisé d'autres formes qui imposent des contraintes fortes à l'écriture comme la villanelle ou le pantoum. Cependant, l'intérêt commun aux sextines (et aux formes poétique strictes en générale) repose dans chaque cas sur une poétique différente: Pastior utilise la forme de la sextine comme une «machine générative» («ein 'generatives Maschinchen'») ou un «Oulipotentiel»⁶³ pour une poésie expérimentale, utilisant le langage sans but argumentatif ou narratif. L'œuvre de Jan Wagner s'intéresse à la maîtrise de la pensée par les formes lyriques traditionnelles et élabore une petite narration même autour d'un objet apparemment sans importance.

63. O. Pastior, *Eine kleine Kunstmaschine. 34 Sestinen. Mit einem Nachwort und Fußnoten*, München, Hanser, 1994b, p. 79.

Compte tenu de ces différences, on peut se demander ce qui relie ces deux formes d'appropriation. Les deux poètes croient, à leur manière, que la forme peut être plus intelligente que son auteur. Wagner s'intéresse à la manière dont la forme discipline la pensée et empêche l'insouciance lyrique; Pastior recherche le potentiel de l'auto-créativité. J'y vois un intérêt pour l'«Eigensinn» d'une grammaire de poésie formelle, dont les contraintes amènent parfois des solutions surprenantes. Pour la poésie contemporaine, la fonction innovante du «programme sextine» serait dans ce cas au premier plan. En même temps, l'appropriation de la forme n'implique ni une soumission à une autorité de la forme, comme tous les deux proposent des variations des contraintes de la sextine, ni une insertion ostensible dans les exemples de la tradition germanophone ou internationale.

ABSTRACT

LIKE A SEXTINE-MACHINE. HISTORY OF THE SESTINA FROM THE PERSPECTIVE OF CONTEMPORARY GERMAN POETRY

Playing with traditional forms is supposedly not one of the typical features of contemporary poetry. However, it can be observed on the basis of the sestina how two lyricists with different poetic programs – Oskar Pastior (1927–2006) and Jan Wagner (*1971) – have assimilated this stanzaic form in their own respective ways. In view of the differences, one can ask what connects these two forms of appropriation in the first place: Pastior uses the sestina form as a «generative machinery» or an «oulipotential» for his language-experimental poetry. Jan Wagner's work is characterised by an ongoing interest in revitalising traditional lyric forms. The lack of continuity in the genre tradition suggests that Pastior's and Wagner's revivals of the sestina are limited to an adoption of form. In their own statements, however, they emphasize an interest in the obstinacy of formal poetic programs, whose formal requirements sometimes bring about surprising solutions. For contemporary poetry, the innovatory function of the 'Sestina program' would be in the foreground in this case.

Ralph Müller
 Université de Fribourg
 ralph.mueller@unifr.ch

ADRIANO GIARDINA

LE MADRIGAL ET LA «GRANDE FORME»:
L'EXEMPLE DES SEXTINES DE ROLAND DE LASSUS

Le terme de madrigal commence être utilisé dans les années 1530 pour désigner des mises en musique de textes poétiques profanes italiens, quelle que soit leur nature: madrigaux, sonnets etc. Les compositrices et compositeurs se tournent de plus en plus vers Pétrarque ou vers des poèmes pétrarquaisants, dans le sillage de Pietro Bembo et de ses *Prose della volgar lingua* de 1525.¹ Les textes relèvent donc plus régulièrement d'un registre stylistique élevé. Les madrigaux s'appuient le plus souvent sur un poème d'une seule strophe ou sur une strophe extraite d'un poème de plus large envergure, *canzona* ou sextine par exemple.

La relation texte – musique repose sur une sorte d'axiome: à chaque vers ou unité syntaxique correspond une phrase ou une section musicale nouvelle. Dans les pièces figurent certes des répétitions, notamment parfois celle du ou des deux derniers vers sur la même musique, mais elles se révèlent moins systématiques que dans l'ancienne *frottola*. Ce parti pris offre un double avantage: d'un part une adéquation plus intime et directe entre la forme et le contenu du poème avec la musique, au niveau prosodique et au niveau de ce qui sera la grande affaire du madrigal, à savoir

1. Pietro Bembo, *Prose nelle quali si ragiona della volgar lingua*, Venise, Giovan Tacuino, 1525; édition critique moderne, par exemple: Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua: l'editio princeps' del 1525 riscontrata con l'autografo Vaticano latino 3210*, ed. C. Vela, Bologne, CLUEB, 2001 (Testi e studi di filologia e letteratura, 5).

la transposition musicale des affects du texte, d'autre part une ressemblance formelle avec le motet franco-flamand contemporain, qui s'appuie sur un déroulement linéaire ou «durchkomponiert» similaire, et qui est, avec la chanson française, à la base du nouveau genre. Ce type de projection formelle est considéré comme plus propice à la mise en œuvre du principe de *varietas*, à savoir du renouvellement constant du discours musical. Or ce principe, décrit par Johannes Tinctoris à la fin du XV^e siècle, est lié à la question de la dignité stylistique: plus le discours musical est varié, plus la noblesse ou la gravité stylistique sera marquée.² De sorte que choix poétique et orientation musicale concourent tous deux à l'émergence d'un genre plus digne, au sens stylistique, que la *frottola*.

Si ces options procurent des «avantages», elles recèlent à leur tour des «inconvenients»: comme la mise en musique suit le texte poétique vers à vers ou unité syntaxique à unité syntaxique, le déroulement musical résultant est similaire quel que soit le genre poétique.³ Ainsi, par exemple, une *ottava rima* donnera lieu à une pièce musicale de huit sections, ou un peu moins ou un peu plus, du même type qu'une œuvre écrite à partir d'une strophe de sextine, mis à part qu'en la circonstance celle-ci comportera six sections ou à peu près. Par ailleurs, si le schéma des rimes dans l'*ottava rima* peut avoir un impact sur la musique, dans le cas d'une strophe de sextine isolée les mots-rimes, qui n'apparaissent qu'une fois, n'en ont aucun. Dans de telles pièces le fondement «structurel» de la forme poétique est gommé.

LE MADRIGAL MULTI-SECTIONNEL

La tendance initiale du madrigal à prendre appui sur des textes courts s'enrichit dès les années 1540 avec l'émergence d'une nouvelle orientation vers des pièces multi-sectionnelles basées sur des poèmes stro-

2. Voir Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, ed. A. Seay, [Rome], American Institute of Musicology, 1975, pp. 155-6 (Corpus scriptorum de musica, 22/2).

3. Voir L. Bianconi, *Parole e musica. Il Cinquecento e il Seicento*, in *Letteratura italiana*, vol. VI: *Teatro, musica, tradizione dei classici*, ed. A. Asor Rosa, Turin, Einaudi, 1986, pp. 319-27.

phiques, *canzone* ou sextines entre autres.⁴ Dans ce cas, la disposition poétique n'est pas plus explicitée que dans le madrigal isolé. En effet, la déclinaison musicale reste, au-delà des parties qui la constituent, linéaire bien que plus étendue et aucune sorte de récurrence n'apparaît a priori. Le madrigal semble ainsi mal armé pour différencier fondamentalement les textes longs des textes courts.

Le premier madrigal multi-sectionnel publié est probablement une sextine complète de Jacquet de Berchem, *Alla dolce ombra* à 5, sur un poème de Pétrarque. L'œuvre est d'abord parue dans le *Dialogo della musica* de Antonfrancesco Doni en 1544.⁵ Il est toutefois probable que des madrigaux multi-sectionnels aient été composés et chantés déjà quelques années auparavant. Dès les années 1550, les pièces de ce type deviennent relativement fréquentes. Une publication leur est même entièrement dédiée: le *Primo libro delle muse a cinque voci* du compositeur et éditeur Antonio Barrè en 1555.⁶ Elle inclut des œuvres de Jacques Arcadelt, Jacquet de Berchem, Vincenzo Ruffo et Barrè lui-même. Toutefois, la vogue autour du madrigal multi-sectionnel se manifeste surtout durant les années 1560 et 1580.⁷

Sur la durée, selon les chiffres de Patricia Ann Myers, on recense au moins cinq cent vingt-trois madrigaux multi-sectionnels de quatre à cinquante parties publiés entre 1544 et 1614.⁸ Cecilia Luzzi, elle, parvient au

4. Dans la littérature anglophone, on utilise le syntagme de «cyclic madrigal» ou apparenté, voir par exemple P.A. Myers, *An Analytical Study of the Italian Cyclic Madrigals Published by Composers Working in Rome ca. 1540-1614*, Ph.D. diss., University of Illinois at Urban-Champaign, 1971. Bianconi, *Parole e musica* cit. emploie également le concept de cycle, voir la note 10 ci-dessous. Pour une discussion terminologique, voir plus bas dans le corps du texte. Si le sonnet est multi-strophique, il donne le plus souvent lieu à des madrigaux en deux parties, qu'on ne considère d'habitude pas comme multi-sectionnels étant donné qu'ils restent d'une ampleur moyenne.

5. Antonfrancesco Doni, *Dialogo della musica*, Venise, Girolamo Scotto, 1544, f. 27r-29v dans la partie de *Canto*. À moins que les premiers madrigaux multi-sectionnels publiés soient les *canzone* de Pétrarque qui figurent dans Mattio Rampollini, *Il primo libro della musica*, Lyon, Jacques Moderne, [sans date] [RISM A I R 215], mais ces œuvres sont probablement plus tardives.

6. *Primo libro delle muse a cinque voci*, Rome, Antonio Barrè, 1555 [RISM B I 1555²⁶].

7. Sur la base des chiffres proposés par Myers, *Italian Cyclic Madrigals* cit., pp. 11-4.

8. Voir Myers, *Italian Cyclic Madrigals* cit., p. v. L'auteure intègre dans son décompte les madrigaux et les madrigaux spirituels lorsqu'ils comportent au moins quatre parties musicales, et qui ont été publiés entre 1544 et 1614.

chiffre de cinq cent soixante-sept compositions musicales basées sur des sextines poétiques entre 1517 et 1677.⁹

Dans la littérature, deux hypothèses sont avancées pour expliquer l'apparition de ces amples madrigaux. Pour Lorenzo Bianconi, la forte suggestion sémantique des mots-rimes de la sextine exerce une fascination sur les compositeurs des années 1560 et 1570 et ces derniers y trouvent une réponse au défi de la noble éloquence de Pétrarque.¹⁰ Mary S. Lewis estime que, peut-être, les académiciens auxquels les compositeurs sont associés apprécient peu les mises en musique de strophes isolées et que les musiciens eux-mêmes se sentent limités par les madrigaux en une ou deux parties. Cette auteure avance une troisième explication, sur laquelle je reviendrai lorsque je traiterai de la question de la «grande forme»: «And perhaps they wished to experiment with the problems of organizing music over a longer time span. Certainly a different approach to the music was required of both performers and listeners by these extended works».¹¹

9. Voir C. Luzzi, *L'ottava rima nella tradizione del madrigale rinascimentale e agli esordi del teatro musicale*, in *Cantar ottave. Per una storia culturale dell'intonazione cantata in ottava rima*, ed. Maurizio Agamennone, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2017, pp. 48-9. Luzzi obtient ce chiffre à partir des données compilées dans le Repertorio della Poesia Italiana in Musica, 1500-1700 (RePIM), géré par A. Pompilio et consultable sur <http://repim.muspe.unibo.it/>. Ce résultat est toutefois difficile à vérifier dans la version disponible online de la base de données, dans la mesure où la forme poétique des textes n'est pas toujours indiquée (le constat repose sur quelques vérifications à partir de sextines connues comme telles). Par ailleurs, les formes poétiques apparaissent en lien avec les incipit littéraires, les mises en musique de strophes isolées de sextines sont ainsi probablement intégrées dans le décompte.

10. «Ma a metà del secolo il passo più sciolto e ricco della strofa di canzone e verso il 1560-70 la suggestione semantica densa della parola-rima nelle sestine esercitarono un fascino poderoso su musicisti che il cimento con l'eloquio poetico nobile del Petrarca induceva *ipso facto* – contro l'inclinazione intrinseca del mezzo espressivo – ad affrontare forme metriche vaste in composizioni multisezionali, d'impianto ciclico (madrigali in due, tre e più parti)», Bianconi, *Parole e musica* cit., p. 328.

11. M.S. Lewis, *Lassos' "Standomi un giorno" and the canzone in the Mid-Sixteenth Century*, in *Orlando di Lasso Studies*, ed. P. Bergquist, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 94. Pour être complet, il me faut signaler qu'un ensemble de madrigaux multi-sectionnels sert de corpus dans un article consacré à la théorie des Vecteurs harmoniques: Ch. Guillotel-Nothmann, *Conditional Asymmetry and Spontaneous Asymmetry of Harmonic Progressions: The Changing Status of the Directional Tendency of Root Progressions in Madrigal Cycles from Verdelot to Monteverdi (c. 1530-1638)*, in «Music Theory Online», 24/4 (2018), <https://mtosmt.org/issues/mto.18.24.4/mto.18.24.4.guillotel-nothmann.html>, consulté le 31.01.2022.

LASSUS ET LE MADRIGAL MULTI-SECTIONNEL

Lassus commence probablement à composer au moment où les premiers madrigaux multi-sectionnels sont publiés, ou tout au plus quelques années plus tard.¹² Le musicien est très tôt mis en contact avec la culture italienne du madrigal dans la mesure où il entre précocement, autour de 1545 alors qu'il a environ treize ans, au service de Ferrante Gonzague de Mantoue. Plus particulièrement, il passe une partie de ses années de jeunesse en Italie et séjourne à Mantoue, Milan, Naples et en Sicile. Puis, dès 1553, Lassus devient maître de chapelle à Saint-Jean-de-Latran à Rome. Occuper un poste si prestigieux à l'aube de la vingtaine est excessivement rare. Bien que né à Mons et de langue maternelle française, le compositeur maîtrise parfaitement l'italien grâce à cette trajectoire biographique, tout au moins si l'on en juge par ses œuvres dans cette langue.

En 1555, Lassus se trouve à Anvers. Il n'a dans cette ville apparemment aucune attache fixe. Une année plus tard, il rejoint la cour de Bavière à Munich, d'abord comme ténor, puis comme maître de chapelle.¹³ Le musicien restera aux services des ducs de Bavière, Albert V, puis Guillaume V dès 1579, jusqu'à sa mort, survenue en 1594, donc durant une quarantaine d'années. Lassus fait de la chapelle une des mieux dotées et des plus réputées du continent. Il entreprend durant ce laps de temps plusieurs voyages professionnels en Italie entre autres, à la recherche de chanteurs et d'instrumentistes pour l'institution ducal.

Comme la plupart des musiciens de son époque, Lassus écrit en lien avec des contextes ponctuels, sacrés et profanes, pour ses employeurs. Mais, et c'est particulièrement vrai pour lui, il produit également des œuvres nouvelles pour fournir régulièrement le marché éditorial. De plus, la spécificité de cette entreprise tient chez Lassus au fait qu'il publie des pièces appartenant à une quantité inhabituelle de genres pour l'époque, liés pour certains d'entre eux à des langues diverses: messes,

12. On pourra prendre connaissance en français des événements biographiques concernant Lassus dans Annie Coeurdevey, *Roland de Lassus*, [Paris], Fayard, 2003.

13. Maître de chapelle probablement vers 1563.

motets et pièces liturgiques en latin, madrigaux et villanelles en italien, chansons françaises et *deutsche Lieder*. Les relais éditoriaux du musicien couvrent une zone géographique étendue. Il publie dans pas moins de quatorze villes, aux Pays-Bas, en Italie, en France et en Allemagne essentiellement.¹⁴ Le plus souvent, la zone géographique retenue pour les différents genres correspond à son ancrage linguistique. Lassus est le premier compositeur à opérer ainsi à échelle «européenne». Au bout du compte, il est le compositeur le plus édité de la seconde moitié du XVI^e siècle.¹⁵

Lassus compose une bonne partie de ses madrigaux durant ses années italiennes, avant qu'il n'acquière une renommée européenne. Les œuvres circulent certainement dans un premier temps sous forme manuscrite.¹⁶ Beaucoup d'entre elles sont publiées sans sa supervision, après qu'il a refranchi les Alpes dans le sens inverse.¹⁷ Les madrigaux écrits plus tard paraissent essentiellement dans trois livres réalisés sous son impulsion: le *Libro quarto de madrigali a cinque voci*, publié à Venise en 1567,¹⁸ les *Madrigali a cinque voci* et les *Madrigali a quattro, cinque et sei voci*, publiés à

14. Voir J. Haar, *Orlando di Lasso: Composer and Print Entrepreneur*, in *Music and the Cultures of Print*, ed. K. van Orden, New York, Garland, 2000, pp. 125-62.

15. I. Bossuyt, art. *Lassus, Orlande de, Würdigung, Reputation, MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/45570>, consulté le 31.01.2022, a calculé qu'entre 1555 et 1594 chaque mois, en moyenne, une nouvelle parution avec de la musique de Lassus intervient, soit une édition monographique, soit une anthologie, avec des œuvres nouvelles ou des réimpressions. En prenant en compte les éditions posthumes de la fin XVI^e et du début du XVII^e siècle, plus de quatre cent cinquante recueils imprimés contiennent de ses œuvres.

16. Sur les premiers madrigaux du compositeur, voir H.M. Brown, *Lasso in Naples and Rome: The Early Four-Part Madrigals*, in *Liber amicorum John Steele: A Musicological Tribute*, ed. W. Drake, Stuyvesant (NY), Pendragon Press, 1997, pp. 87-116 (Festschrift Series, 16); J. Haar, *The Early Madrigals of Lassus*, in «Revue Belge de Musicologie», 39-40: *Les Montois et Roland de Lassus* (1985-1986), pp. 17-32.

17. Les éditions monographiques princeps de madrigaux parues sans le contrôle du compositeur sont: Orlando di Lasso, *Il primo libro di madrigali a cinque voci*, Venise, Antonio Gardano, 1555 [RISM A I L 757]; Orlando di Lasso, *Secondo libro delle muse a cinque voci*, Rome, Antonio Barrè, 1557 [RISM A I L 760]; Orlando di Lasso, *Il terzo libro delle madrigali a cinque voci*, Rome, Antonio Barrè et Venise, Girolamo Scotto, 1563 [RISM A I L 777 et L 778].

18. Orlando di Lasso, *Libro quarto de madrigali a cinque voci*, Venise, Antonio Gardano, 1567 [RISM A I L 813].

Nuremberg en 1585 et 1587 respectivement.¹⁹ En tout, Lassus laisse environ cent soixante madrigaux profanes et une trentaine de madrigaux spirituels. Ce n'est pas le genre qu'il a le plus pratiqué.

Parmi eux figurent sept sextines et cinq autres madrigaux multi-sectionnels ou «cycles de madrigaux», dont les *Larmes de Saint Pierre*. Ces dernières sont formées d'une succession de vingt madrigaux spirituels sur des textes de Luigi Tansillo et un motet. Elles ont été publiées de façon posthume en 1595, mais avec une dédicace datée de 1594.²⁰ Pour différencier les ensembles de pièces tels que ceux-ci des madrigaux multi-sectionnels, je les qualifierais volontiers de «cycle». Un «cycle» serait ainsi une grande collection de pièces «isolées», mais pensées comme un tout, notamment au niveau de la thématique textuelle, et qui apparaissent de façon groupée dans les sources. Ces pièces ne sont toutefois pas à exécuter obligatoirement d'un seul tenant. Outre les *Larmes de Saint Pierre*, on compte comme autres «cycles» les *Prophéties des Sibylles*, composées d'un prologue suivi de douze prophéties,²¹ et les sept *Psaumes de pénitence*.²² Ces deux ensembles datent de la fin des années 1550. Deux «cycles» de *Leçons de Job* complètent cette liste. Le premier a été écrit dans les mêmes années, tandis que le second date du début des années 1580.²³ Les «cycles»

19. Orlando di Lasso, *Madrigali a cinque voci*, Nuremberg, Katharina Gerlach, 1585 [RISM A I L 960]; Orlando di Lasso, *Madrigali a quattro, cinque et sei voci*, Nuremberg, Katharina Gerlach, 1587 [RISM A I L 981].

20. Orlando di Lasso, *Lagrima di San Pietro*, Munich, Adam Berg, 1595 [RISM A I L 1009].

21. Les *Prophéties des Sibylles* sont conservées dans le manuscrit Mus. Hs. 18.744 de l'Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, à Vienne. Elles ont été publiées de façon posthume: Orlando di Lasso, *Prophetiae Sibyllarum*, Munich, Nikolaus Heinrich, 1600 [RISM A I L 1016].

22. Les *Psaumes de pénitence* figurent dans le *Busspsalmen Codex*, Mus. Ms. A, en possession à la Bayerische Staatsbibliothek, Munich, fabriqué entre 1563 et 1571. Une publication intervient plus tard: Orlando di Lasso, *Psalmi Davidis poenitentiales*, Munich, Adam Berg, 1584 [RISM A I L 952]. Le «cycle» est en fait constitué de huit pièces, avec un *Laudate Dominum de coelis* en conclusion, de façon à composer un cycle modal. Les *Prophéties des Sibylles* et les *Psaumes de pénitence* ont été initialement conçus comme des musiques réservées à l'usage personnel du duc Albert V de Bavière.

23. Les premières *Leçons de Job* sont consignées dans le même manuscrit que les *Prophéties des Sibylles*, cité dans la note 21 ci-dessus. Elles ont également donné lieu à une publication: Orlando di Lasso, *Sacrae lectiones novem ex propheta Iob*, Venise, Antonio Gardano, 1565 [RISM A I L 788]. Le second cycle est édité: Orlando di Lasso, *Lectiones sacrae*

et les pièces multi-sectionnelles, par défaut les autres œuvres en plusieurs parties de Lassus, constituent de fait un des aspects importants de sa production et font partie intégrante de sa stratégie compositionnelle. Il s'agit pour le musicien non seulement de s'illustrer dans tous les genres importants de son époque, mais également de faire montre de sa puissance créatrice grâce à ces amples pièces. Lassus goûte les textes qui contiennent des images fortes. C'est la raison pour laquelle il s'appuie souvent sur des extraits de l'Ancien Testament dans nombre de ses pièces sacrées. Dans les «cycles» et les œuvres multi-sectionnelles, ces images sonorisées mises bout à bout en viennent à constituer de grandes «fresques».

De façon générale, les madrigaux du musicien sont tributaires de plusieurs orientations.²⁴ Celle qui nous intéresse ici, qu'on peut qualifier de madrigal sérieux, prend appui sur Adrian Willaert et sa monumentale *Musica nova* publiée en 1559.²⁵ Les madrigaux que cette publication

novem ex Libris Hiob, Munich, Adam Berg, 1582 [RISM A I L 940]. Les madrigaux multi-sectionnels non encore mentionnés sont: la *canzona Standomi un giorno* à 5 de Pétrarque, en six parties (*Secondo libro delle muse a cinque voci* cit., en ouverture du recueil); *La notte che seguì* à 5 de Pétrarque également, en trois parties (*Il terzo libro delle muse a cinque voci*, Venise, Antonio Gardano, 1561 [RISM B I 1561¹⁰]), *Di persona era tanto* à 4 de L'Arioste, en cinq parties (Orlando di Lasso, *Viersprachendruck* [titre moderne], Munich, Adam Berg, 1573 [RISM A I L 860]; *Signor le cope mie* à 5, en cinq parties (*Madrigali a quattro, cinque et sei voci* cit.).

24. Les études les plus récentes sur les madrigaux de Lassus sont: Brown, *Lasso in Naples and Rome* cit.; K.K. Forney, *Orlando di Lasso's "Opus 1": the Making and Marketing of a Renaissance Music Book*, in «Revue Belge de Musicologie», 39-40 cit., pp. 33-60; J. Haar, *Lasso's Later Madrigals*, in *Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts im europäischen Kontext. Bericht über das internationale Symposium der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in Verbindung mit der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte München, 2.-4. August 2004*, Hrsg. Th. Göllner et al., Munich, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2006, pp. 389-401; J. Haar, *Le muse in Germania. Lasso's Fourth Book of Madrigals*, in «Yearbook of the Alamire Foundation», 1: *Orlando Lasso and his Time. Colloquium Proceedings (Antwerpen, 24.-26.08.1994)*, eds. I. Bossuyt et al., 1995, pp. 49-72; Haar, *The Early Madrigals of Lassus* cit.; Lewis, *Lassus's "Standomi un giorno"* cit.; F. Luisi, *Musica e poesia in "Honorato ridotto". Per una analisi dei Madrigali a cinque voci Libro quinto di Lasso*, in «Yearbook of the Alamire Foundation», 1 cit., pp. 73-87; S.M. Stoycos, *Making an Initial Impression: Lassus's First Book of Five-Part Madrigals*, in «Music and Letters», 86/4 (2005), pp. 537-59; M.H. Schmid, *Scholarship and Mannerism in Orlando di Lasso's Early Madrigal Solo e pensoso*, «Il Saggiatore Musicale», 18/1-2 (2011), pp. 5-25.

25. Adrian Willaert, *Musica nova*, Venise, Antonio Gardano, 1559 [RISM A I W 1126].

contient ont été écrits vers 1540 et circulent en Italie avant leur parution. Le poète que privilégie Willaert dans cette collection est Pétrarque.²⁶ L'écriture musicale tend vers le registre grave du point de vue rhétorique: la polyphonie est complexe, la texture riche, la sonorité pleine et le déroulement formel s'appuie sur la *varietas* dont il vient d'être question.²⁷ De fait, les madrigaux de la *Musica nova* se rapprochent des motets que contient également l'édition. Lassus, tout au moins dans une première phase, choisit également un nombre important de poèmes du *Canzoniere* et son écriture musicale constitue une sorte de synthèse entre le madrigal grave de Willaert et le madrigal expressif de Cipriano de Rore qui, lui, privilégie une expressivité plus immédiatement exacerbée et nourrie de contrastes forts. Les autres poètes qu'affectionne Lassus sont d'abord l'Arioste et Pietro Bembo. Plus tardivement, ses préférences le portent vers Gabriele Fiamma et donc Luigi Tansillo.

LES SEXTINES DE LASSUS

Le compositeur a donc laissé le nombre relativement important de sept sextines.²⁸ Le Tableau 1 comporte quelques informations à leur propos, sur lesquelles je m'appuierai au cours de l'analyse. Les trois premières sextines ont probablement été composées en Italie, les quatre dernières en Allemagne. Ce constat repose sur les éditions initiées ou non par le

26. Vingt-quatre madrigaux sur les vingt-cinq que contient le recueil.

27. Sur les registres stylistiques dans le madrigal, voir C. Luzzi, *Petrarca, Monte, i fiamminghi e la questione dello stile nel madrigale cinquecentesco*, in *Petrarca in musica*, ed. A. Chegai et al., Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005, pp. 293-320.

28. Il n'est toutefois pas le seul à avoir cultivé activement le genre. Ainsi, Ippolito Chamaterò di Negri par exemple place une sextine de Pétrarque au début de quatre de ses six livres de madrigaux, voir L. Macy, art. *Chamaterò* [*Chamatterò di Negri, Camaterò*], *Ippolito, Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005377>, consulté le 31.01.2022. Sur les mises en musique de sextines au XVI^e siècle, voir M.T.R. Barezzi, *La sestina da Orlando di Lasso a Monteverdi: alcune riflessioni*, in *Miscellanea marenziana*, ed. M.T.R. Barezzi, Antonio Delfino, Pise, ETS, 2007, pp. 291-344; S. Soldati, *Nessun vissi giammai: Marenzio, Lasso, Palestrina*, in *Palestrina e l'Europa. Atti del III Convegno internazionale di studi (Palestrina, 6-9 ottobre 1994)*, ed. G. Rostirolla et al., Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 2006, pp. 439-86.

compositeur (voir la dernière colonne du Tableau 1) et sur sa localisation aux dates de publications des recueils. Le livre de 1567 constitue une exception: Lassus réside en Bavière, mais il supervise sa publication lors d'un voyage au Sud des Alpes.

Les poètes retenus sont Fiamma pour les deux dernières mises en musique, Pétrarque pour la première sextine de 1567, Federico Asinari pour l'autre, Stefano Ambrogio Schiappalaria peut-être pour celle de 1555 (voir la deuxième colonne du Tableau 1). Deux textes restent anonymes. Schiappalaria est un marchand lettré génois actif à Anvers qui fréquente les mêmes cercles culturels que Lassus.²⁹

La position des sextines dans les recueils se révèle particulière lorsque le compositeur travaille à leur publication. *Del freddo Rheno* à 4 est disposée en ouverture du *Quatorziesmes livre à quatre parties* anversois de 1555 (voir l'avant-dernière colonne du Tableau 1).³⁰ Comme il s'agit ici de la première publication de Lassus, cette sextine ouvre la voie à une des œuvres les plus vastes de la seconde moitié du XVI^e siècle! Dans le *Libro quarto de madrigali a cinque voci* de 1567 les deux sextines, *Là ver' l'aurora* à 5 et *Qual nemica fortuna* à 5, ouvrent et concluent respectivement le livre. *Quando il giorno da l'onde* à 5 est placée en avant-dernière position dans les *Madrigali a cinque voci* de 1585, mais en dernière position parmi les madrigaux à cinq voix. En effet, le recueil s'achève par un madrigal à six voix, qui de surcroît contient un canon. Enfin, *Per aspro mar di notte* à 4 figure elle aussi en ouverture des *Madrigali a quattro, cinque et sei voci* de

29. Voir Orlando di Lasso, *The Complete Motets*, vol. 17: *Motets from Printed Anthologies and Manuscripts, 1555-1569*, ed. Peter Bergquist, Madison (WI), A-R Editions, 1999, p. xvi (Recent Researches in the Music of the Renaissance, 115).

30. Orlando di Lasso, *Le quatorziesmes livre à quatre parties*, Anvers, Tylman Susato, 1555 [RISM A I L 755]. *Si come al chiaro giorno* à 4 est la seule sextine pour laquelle je n'ai pas encore donné de références bibliographiques: *Libro primo de diversi eccellentissimi auctori a quatro voci*, Venise, Girolamo Scotto, 1566 [RISM B I 1566²]. Des transcriptions modernes des sextines figurent dans les œuvres complètes du compositeur: *Del freddo Rheno* à 4 et *Si come al chiaro giorno* à 4 dans les *Sämmtliche Werke*, Hrsg. F.X. Haberl, A. Sandberger, vol. 8, Leipzig, Breitkopf und Härtel, [1898]; *Non ha tante serene stelle* à 5, *Là ver' l'aurora* à 5 et *Qual nemica fortuna* à 5 dans les *Sämmtliche Werke (Zweite, nach den Quellen revidierte Auflage der Ausgabe von F.X. Haberl und A. Sandberger)*, Hrsg. H. Leuchtman, vol. 4, Wiesbaden, Breitkopf und Härtel, 1986; *Quando il giorno da l'onde* à 5 et *Per aspro mar di notte* à 4 dans les *Sämmtliche Werke (Zweite, nach den Quellen revidierte Auflage der Ausgabe von F.X. Haberl und A. Sandberger)*, vol. 6, 1990.

1587. Bien entendu, ces vastes pièces donnent du poids et de la gravité aux publications dans lesquelles elles apparaissent. Et leur position singulière charpente les recueils.

Si l'on peut comprendre l'intérêt du musicien pour les madrigaux multi-sectionnels dans la même lignée que celui qu'il porte aux grands «cycles», une explication complémentaire s'y ajoute peut-être en ce qui concerne la sextine. Lassus apprécie jouer avec la langue, ou plutôt avec les langues. Nous le savons grâce à la correspondance bien connue qu'il a entretenue avec Guillaume V de Bavière. Dans une veine le plus souvent légère et familière, le compositeur mélange les idiomes, tour à tour latin, français, italien, allemand et même espagnol, au sein d'une même lettre. Les registres de langues se superposent. Plus globalement, le musicien déborde d'inventivité langagière: par exemple redoublement de mots, néologismes, style charabia, rimes comiques, alambiquées etc.³¹ Lassus est peut-être également l'auteur de quelques-uns des textes qu'il a mis en musique.³² Par ailleurs, pour les poètes pétrarquistes, écrire au moins une sextine constitue une sorte de passage obligé pour imiter leur mentor.³³ On peut imaginer que ce défi de la complexité et de la gravité ait également titillé les compositeurs pétris de culture rhétorique.

Nous possédons une seule information contextuelle concernant une probable exécution d'une sextine de Lassus. Le *Libro quarto de madrigali a cinque voci* de 1567 est le premier livre de madrigaux du musicien qui porte une dédicace, adressée à Alfonso II d'Este, duc de Ferrare.³⁴ Dans celle-ci, Lassus indique qu'il a présenté une sextine à Alfonso lors de son passage à Munich pour rendre visite au duc Albert V de Bavière et que ce cadeau a été favorablement reçu.³⁵ Il n'est en rien étonnant d'offrir

31. Par exemple: «[...] Demourant bien étonné, avecq une paume de né' [une chiquenaude][...]», lettre du 8.10.1576 à Guillaume V de Bavière, *Con Bien Fou Tu Serais Orlando. Correspondance de Roland de Lassus avec le prince de Bavière. Lettres originales*, éd. F. Langlois, [Arles], Bernard Coutaz, 1988, p. 60.

32. Par exemple celui de la chanson à boire *Lucescit jam o socii* à 4.

33. Voir à ce propos dans ce volume le texte de Maurizio Perugi, *Alle origini della sestina europea: il poema di Raimbaut Aurenga 389,16 e le tre sestine in lingua d'oc (note linguistiche e testuali)*, pp. 3-28.

34. Le duc est également le dédicataire de la *Musica nova* de Willaert.

35. «[...] Et questa mia affettione è tanto in me cresciuta et augmentata l'ultima volta che vidi. V. Eccellentia in Monaco, passando ivi per visitare il Serenissimo Signor Duca

une sextine à un personnage de haut rang dans ce contexte, dans la mesure où l'ampleur d'une telle œuvre s'accorde avec la dignité du visiteur. Ou, autrement dit, on peut mesurer l'importance que confère à cette visite Albert grâce au type de cadeau offert. On ne sait pas de quelle sextine parle Lassus, mais il s'agit vraisemblablement d'une des deux publiées dans le recueil.³⁶

LA «GRANDE FORME»

La thématique de la «grande forme» est un penchant coutumier de l'historiographie musicale. Elle peut être formulée via une question somme toute assez simple: est-ce que le tout est plus ou autre chose que la somme des parties? ou pour le dire autrement, est-ce qu'une pièce composée de plusieurs parties ou mouvements possède un autre sens que l'agrégation de ses parties ou de ses mouvements? Une préoccupation complémentaire s'y ajoute: les parties ont-elles des rapports entre elles? sont-elles pensées par rapport au tout? Souvent, la réponse à ces interrogations est affirmative et l'analyse musicale se donne pour but de déceler les éléments unificateurs dans les partitions.

A propos des sextines de Lassus, l'investigation revient à repérer les stratégies compositionnelles particulières pour qu'une sextine musicale soit autre chose qu'un enfillement de madrigaux isolés. De fait, l'idée

di Baviera suo Cugnato Amantissimo, et mio patrone benignissimo, ove vedendo che per una Sestina da me posta in Musica, et a lei presentata, mi mostrò così rari segni d'essergli grato tal mio dono, che io son stato costretto, non solo da l'affettione, ma da l'obbligo insieme, di cercare con ogni studio, et poter mio d'accrescere questa sua affettione verso me così grande, et di fare palese al mondo l'obbligo che le tengo infinitissimo [...].», Orlando di Lasso, *Libro quarto de madrigali a cinque voci* cit. Cette visite se déroule dans le contexte d'une campagne militaire de l'Empire contre les Turcs. C'est probablement après le retour à Vienne des forces impériales en octobre 1566 qu'Alfonso passe par Munich. Par ailleurs, Emmanuel Filibert de Savoie envoie une force dirigée par Federico Asinari, l'auteur de la sextine *Qual nemica fortuna*, publiée dans le livre de madrigaux dont il est question ici, voir Haar, *Le muse in Germania* cit., pp. 63-6.

36. Haar, *Le muse in Germania* cit., p. 63, penche pour *Qual nemica fortuna* à 5, dont le texte renvoie à un «maggior fiume» italien, qui pourrait bien être le Pô dans la mesure où il passe à Ferrare.

d'unité et celle, complémentaire, de cohérence innerve la littérature sur la sextine musicale du XVI^e siècle et/ou sur Lassus. Ainsi, James Haar affirme à propos de la sextine de Jacquet de Berchem que j'ai évoquée ci-dessus: «[...] Jacquet Berchem's setting of the sestina *Alla dolce ombra delle belle frondi*, has a strong sense of musical unity despite the variation in the number of voices used for individual stanzas and the changes in polyphonic texture from one section to another [...]. This unity is not accounted for by the use of a single tonality; still less is it explained by our exaggerated notions of the predictability of early madrigal style. There is melodic continuity from stanza to stanza, often but by no means always more marked in the top voice».³⁷ Pour l'auteur, cette unité provient de la réutilisation dans le madrigal savant de formules mélodiques empruntées aux airs utilisés par les récitants-musiciens de poèmes longs actifs dans l'Italie du XVI^e siècle, les *improvisatori*. Mary S. Lewis a analysé la *canzona Standomi un giorno* à 5 de Lassus, formée de six parties, et elle soutient que produire une «coherent setting» à partir de tels textes longs constitue un défi compositionnel important.³⁸ Pour l'auteure, Lassus parvient à le surmonter en gérant les paramètres modaux au fil des parties et en particulier les notes cadentielles.

La faiblesse de telles approches tient au fait que dans le langage musical de l'époque les tournures mélodiques sont liées aux modes des pièces. Puisqu'un mode de référence concerne toute une œuvre, il est donc habituel de trouver des similitudes mélodiques de strophes en strophes.³⁹ De plus, de telles parentés mélodiques existent également entre des pièces isolées écrites dans le même mode. Sur un autre plan, constater qu'une pièce respecte les notes cadentielles attendues au vu de son mode,

37. J. Haar, *Improvisatori and Their Relationship to Sixteenth-Century Music*, in Id., *Essays on Italian Poetry and Music in the Renaissance, 1350-1600*, Berkeley et al., University of California Press, 1986, p. 91; dans la note 56 qui figure à cette même page, le musicologue affirme que «In Lasso's early madrigal cycles one can see several instances of melodic similarity between sections; see the sestina *Del freddo Reno alla sinistra riva* and *Si com'al chiaro giorno oscura notte* [...]».

38. Lewis, *Lassus's "Standomi un giorno"* cit., p. 94.

39. Haar, dans *Improvisatori* cit., reconstitue les mélodies des récitants-musiciens à partir de la polyphonie multi-sectionnelle. Il extrapole des formules, qui, au vu de l'unité modale, se retrouvent effectivement dans les diverses parties.

ou s'en écarte par moments, ce qui est tout à fait courant, ne constitue pas une preuve de sa cohérence. Mais surtout, l'idée d'organicité émerge comme préoccupation dans l'analyse musicale au XIX^e siècle, d'abord en lien avec les œuvres de Beethoven, donc autour de musiques plus tardives que celle qui nous occupe ici. Un auteur comme Shai Burstyn par exemple a pu parler d'«organic fallacy».⁴⁰ Sur le plan théorique d'ailleurs, la question n'apparaît pas dans les traités sur la musique au XVI^e siècle.

Une autre grille de lecture paraît plus à même de traiter la thématique: celle de la rhétorique ou de ce que l'on commence à appeler la «musique poétique» dès le milieu du siècle. De fait, l'art des sons est de plus en plus considéré, surtout en Allemagne, comme un discours soumis aux lois du langage verbal. Le premier traité marquant de cette inflexion de la pensée musicale est celui de Gallus Dressler, rédigé en 1563 et qui porte le titre de *Praecepta musicae poëticae*.⁴¹ Plus tardivement, Joachim Burmeister, dans sa *Musica poetica* de 1606, prend souvent appui sur Lassus dans les pièces qu'il cite comme exemple de ce qu'il considère comme des figures de rhétorique musicale.⁴² Dès Dressler, la forme d'une pièce de musique est constituée de trois parties, à l'image du discours: *exordium*, *medium* et *finis*. En outre, la musique, qui ne possède aucune autonomie formelle, devient un amplificateur rhétorique du texte, un outil de projection, un ornement au sens fort. Pour Burmeister, les figures donnent vie aux affects du texte. C'est grâce à elles que les compositrices et compositeurs parviennent à émouvoir l'auditoire qui, plus il sera ému, plus il pénétrera le sens du texte. Dans cette conception, la musique agit essentiellement via ses propriétés soniques, les auditrices et auditeurs n'ont pas besoin

40. Sh. Burstyn, *Pre-1600 Music Listening: A Methodological Approach*, in «The Musical Quarterly», 82/3-4: *Music as Heard* (1998), p. 459.

41. Voir Gallus Dressler, *Praecepta musicae poëticae*, éd. Simone Chevalier, Olivier Trachier, Paris, Tours, Minerve, Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance, 2001 (Épître musicale).

42. Joachim Burmeister, *Musica poetica*, Rostock, Stephan Myliander, 1606; édition et traduction française moderne: Joachim Burmeister, *Musica poetica (1606) augmentée des plus excellentes remarques tirées de Hypomnematum musicae poeticae (1599) et de Musica autoschédiastikè (1601)*, éd. Pascal Dubreuil, Agathe Sueur, Wavre, Mardaga, 2007, Les figures de rhétorique musicales sont traitées au Chapitre 12, pp. 146-73.

d'avoir la partition sous les yeux pour comprendre ce qui est en jeu, d'où la nécessité d'intégrer des signes immédiatement perceptibles et identifiables à l'écoute.

«NON HA TANTE SERENE STELLE» À 5

Dans les pages qui suivent, je m'emploierai à examiner les sextines de Lassus au travers de cette grille rhétorique.⁴³ La sextine la plus riche de ce point de vue est certainement *Non ha tante serene stelle* à 5, publiée dans *Il terzo libro delle madrigali a cinque voci* à Rome en 1563. C'est sur cette pièce que je m'arrêterai le plus longuement. Je compléterai mon propos par quelques remarques ponctuelles sur les autres sextines.

Le texte de *Non ha tant serene stelle* est anonyme et il narre les tourments d'un amant éploré qui les associe de façon convenue aux éléments naturels. Le texte et une traduction française figurent en annexe.⁴⁴

Non ha tante serene stelle joue de façon marquante avec les effectifs vocaux au fil des strophes du poème, et donc des parties musicales, en reproduisant sur ce point le modèle de la sextine de Jacquet de Berchem, *Alla dolc' ombra* à 5, mentionnée auparavant.⁴⁵ Les première et deuxième parties requièrent cinq voix et instaurent ainsi une norme. La troisième brise le modèle et réduit l'effectif à trois voix, sans qu'il y ait de motivation particulière à chercher dans le texte. A la suite de quoi une voix supplémentaire est à chaque fois ajoutée dans les parties subséquentes. On atteint ainsi six voix pour la sixième et dernière partie de l'œuvre, qui met en musique également la dernière strophe dans la continuité de la sixième.⁴⁶ Ce procédé de différenciation du dispositif vocal est courant dans les motets longs dès le début du siècle. En revanche, dans ce genre,

43. Pour éviter que ce texte ne prenne une ampleur trop importante, je laisse de côté la question de la déclamation entre autres.

44. La traduction est due à Francesca Puddu, que je remercie vivement.

45. Nous ne savons pas s'il s'agit là d'une coïncidence ou d'une imitation d'un modèle.

46. Ce procédé est courant, aussi bien chez Lassus que plus généralement au XVI^e siècle.

la partie finale revient le plus souvent au nombre de voix initial. Un accroissement final du nombre de voix est plutôt coutumier dans le genre de la messe.⁴⁷ Ce jeu est important pour la perception globale de la pièce à l'écoute. En ce qui concerne notre sextine, si l'on comprend, disons dès la quatrième strophe, le principe de l'ajout successif, et que l'on sait ou que l'on a saisi qu'il s'agit d'une sextine, on peut prévoir au moins un des aspects du déroulement musical futur jusqu'à son terme. Cette opportunité partielle d'anticipation temporelle est d'autant plus profitable que la pièce est ample, autour d'une dizaine de minutes dans les exécutions d'aujourd'hui.⁴⁸

Ecrire une dernière partie avec une voix supplémentaire participe également à la constituer, via une masse sonore plus imposante, comme péroraison ou *finis*. Lassus renforce le dispositif grâce à des effets spectaculaires de polychoralité, comme on peut le voir dans l'Exemple musical 1. Le compositeur fait alterner à deux reprises un trio aigu (*Quinto secondo, Canto, Quinto*) et un trio grave (*Alto, Tenore, Basso*) aux mesures 15-18. Il choisit cette option ici, qui se justifie dans la disposition du discours dans sa globalité, plutôt que de viser à l'expression des affects. Nous le verrons, cette expression a été réalisée dans les parties précédentes, et de façon répétée pour certains affects. De sorte qu'elle n'est plus obligatoirement souhaitable, parce que potentiellement redondante.

Le travail sur les affects, on peut s'y attendre à propos d'une sextine, concerne, tout au moins en partie, les mots-rimes. L'analyste de la musique est en quelque sorte immédiatement attiré par ces récurrences particulières à la sextine, dans la mesure où précisément un des axes de l'investigation consiste à identifier les répétitions dans le discours musical et à en rendre raison. Il court donc le risque de la pétition de principe et de la surinterprétation. Attelons-nous malgré tout à l'exercice. Les mots-rimes dans *Non ha tante serene stelle* sont dans l'ordre «cielo», «onde», «boschi», «valli», «piagge» et «occhi».

47. Mais chez Lassus il intervient également dans les *Psaumes de pénitence* par exemple.

48. Par exemple 9'34" dans l'enregistrement de *Ludus Modalis*, dir. Bruno Boterf, in Roland de Lassus, *Biographie musicale*, vol. 1: *Années de jeunesse*, enr. 2011, Musique en Wallonie, MEW 1158.

Sur les sept occurrences de «cielo», Lassus recourt à un dispositif d'écriture particulier pour les six premières. Dans la première strophe, la phrase musicale initiale se conclut par une cadence sur *ré*, aux mesures 4-5, qui porte le mot «cielo», comme on peut le constater via l'Exemple musical 2. Le découpage phraséologique de la musique correspond à la syntaxe du poème (vers 1: «Non ha tante serene stelle il cielo»; vers 2: «Ne tanti pesci 'l mar tiene fra l'onde»⁴⁹). Cette cadence à trois voix, *Tenore*, *Quinto* et *Basso*, présente une particularité: les cadences mélodiques de *tenor* et de *cantus* que dessinent respectivement le *Tenore* et le *Quinto* sont disposées à l'aigu de l'octave modale *ré3-ré4*⁵⁰ dans laquelle ces deux voix se meuvent. Lassus recourt ici à une mimésis conceptuelle,⁵¹ concept à la fois plus précis et englobant que l'habituelle notion de «madrigalisme», pour «illustrer» musicalement le mot «cielo». L'idée de hauteur liée au ciel est transcrite musicalement par l'aigu.

C'est bien entendu le deuxième vers qui se conclut par le mot «cielo» dans la strophe suivante. Ce vers est exposé à deux reprises dans la mise en musique (mes. 5-7 et mes. 7-9, voir l'Exemple musical 3). Dans la première présentation, toutes les voix d'un quatuor aigu effectuent un mouvement mélodique vers l'aigu et prononcent la syllabe «cie-» dans l'aigu de leur tessiture respective simultanément sur une note longue à la mesure 7.⁵² La

49. J'ai transcrit le texte poétique de la sextine ainsi que les exemples musicaux sur la base de la réédition de *Il terzo libro delle madrigali a cinque voci* par Antonio Gardano en 1566 [RISM A I L 803]. Dans ce recueil, le texte ne comporte aucune ponctuation (si ce n'est un point à la fin des strophes), en revanche des majuscules indiquent le début des vers.

50. *La4*=440Hz. Il faut ajouter un dièse aux *do* de la mes. 5 du *Quinto* pour cadencer selon la pratique usuelle.

51. J'emprunte ce terme à Leeman L. Perkins et le traduis, voir L.L. Perkins, *Towards a Theory of Text-Music Relations in the Music of the Renaissance*, in *Binchois Studies*, eds. A. Kirkman, D. Slavin, New York (NY), Oxford University Press, 2000, p. 325. Voici la définition qu'en donne l'auteur: «[...] it ["another type of musical mimesis that might be termed conceptual or cognitive"] consists in depicting, illustrating, or suggesting by means of musical figures, devices, and gestures the sense or meaning of specific words and/or phrases». Pour rendre compte des procédés compositionnels dont je parle ici Burmeister ferait appel à deux de ses figures de rhétorique: l'*hypotyposis* et la *pathopoeia*, voir Burmeister, *Musica poetica*, éd. Pascal Dubreuil, Agathe Sueur cit., pp. 156-9.

52. *Canto*: mouvement mélodique *la4-ré5*, octave modale *ré4-ré5*; *Alto*: mouvement mélodique *mi4-fa4-la4*, octave modale *sol3-sol4*; *Tenore*: mouvement mélodique *do dièse4-ré4-fa4*, octave modale *sol3-sol4*; *Quinto*: mouvement mélodique *ré3-ré4*, octave modale: *ré3-ré4*.

mise en évidence est double: grâce à une nouvelle mimésis conceptuelle et au-travers de l'homophonie. Lors de la seconde exposition, un *tutti*, le mot «cielo» cadence sur *si bémol* à la mesure 8-9 sans *expressio textus*. Ainsi, Lassus sépare dans ce cas la composante affective, qu'il réserve à la première présentation, de l'élément proprement syntaxique du vers, qu'il confie à la seconde.

Dans la troisième strophe, le musicien réutilise le procédé mimétique que je viens de décrire, ainsi qu'on peut l'observer dans l'Exemple musical 4. Les trois voix présentes, *Canto*, *Alto* et *Tenore*, vont toutes vers l'aigu et prononcent la syllabe «cie-» à la mesure 24 dans la zone aiguë de leur tessiture assignée respective.⁵³ Il faut relever qu'ici la phrase musicale se poursuit jusqu'à la cadence sur *ré* des mesures 26-27,⁵⁴ dans le but d'aligner la musique sur l'enjambement présent dans le poème (unité syntaxique «Ond'io non spero mai veder il cielo / Sereno»).

Le traitement de «cielo» est dans les quatrième et cinquième strophes très proche de celui qu'on vient d'observer (voir les mes. 21-23 de l'Exemple musical 5 et les mes. 12-14 de l'Exemple musical 6), au niveau des mouvements mélodiques, des tessitures et du contexte harmonique. Pour ce qui est des mouvements mélodiques, sont concernés le *Canto*, l'*Alto* et le *Basso* dans la strophe 4 et le *Canto* dans la strophe 5.⁵⁵ Si Lassus emploie des tessitures aiguës dans toutes les voix de la strophe 4, dans la suivante il réserve le procédé au *Canto*, au *Tenore* et au *Basso*.⁵⁶ Dans les trois strophes dont il est question ici, le compositeur échange des harmonies de «*fa* majeur» et «*si bémol* majeur». ⁵⁷ Cependant, contrairement à la strophe 3, des cadences sont introduites sur «cielo» dans les deux strophes

53. *Canto*: mouvement mélodique *do5-ré5*; *Alto*: mouvement mélodique *la4-si bémol4*; *Tenore*: mouvement mélodique *fa3-fa4*.

54. Il faut ajouter un dièse au *do* de la mes. 26 de l'*Alto* pour cadencer selon la pratique usuelle.

55. Strophe 4, *Canto*: mouvement mélodique *la4-sib4-do5-ré5*; *Alto*: mouvement mélodique *sol4-la4-si bémol4*; *Basso*: mouvement mélodique *fa3-si bémol3*, octave modale *sol2-sol3*; strophe 5, *Canto*: mouvement mélodique *la4-si bémol4-do4-ré5*, toutefois la prosodie est différente.

56. Strophe 4, *Tenore*: *fa4* sur la syllabe «cie-»; strophe 5, *Tenore*: *fa4* sur la syllabe «-lo»; *Basso*: *si bémol3* sur la syllabe «-lo».

57. Strophe 3, mes. 23-4: «*fa* majeur» - «*si bémol* majeur» - «*fa* majeur»; strophe 4, mes. 21-3: *idem*; strophe 5, mes. 13-4: «*si bémol* majeur» - «*fa* majeur» - «*si bémol* majeur».

suivantes. La strophe 5 reprend le procédé de répétition – différenciation de la strophe 2. En effet, après la cadence des mesures 13-14, la fin du vers «Fin che ritorn'a illuminar il cielo», à savoir «a illuminar il cielo», est répétée et cadence sur *sol* aux mesures 15-16 sans *expressio textus*.

Enfin, dans la dernière partie du madrigal, lors de la première occurrence du mot «cielo», le *Canto* est à son tour traité de manière analogue aux strophes précédentes (voir l'exemple musical 7⁵⁸).

On le voit, le mot «cielo» déclenche dans chacune des six parties musicales une réponse mimétique, similaires pour certaines d'entre elles, mais toujours variées. De plus, le compositeur parvient à combiner *expressio textus* et respect de la syntaxe: dans la plupart des cas, ces réponses mimétiques se combinent à l'exigence cadentielle. C'est bien entendu lié à la nature de la sextine, avec ses mots-rimes en fin de vers. A priori, ces artifices peuvent paraître simples voire simplistes, répétitifs et quelque peu naïfs, mais j'y reviendrai.

Le poème ne construit pas véritablement d'opposition directe entre les mots-rimes «cielo» et «valli». En revanche, Lassus instaure une polarité en privilégiant les tessitures graves pour habiller «valli», toutefois de manière moins insistante et répétitive que dans le dispositif façonné pour «cielo». Le moment le plus caractéristique figure dans la strophe 4, à la fin de son dernier vers, comme on peut l'observer dans l'Exemple musical 8. Les trois voix aiguës du quatuor vocal effectuent d'amples mouvements mélodiques descendants avant la cadence finale et terminent dans la partie grave de leur tessiture.⁵⁹ Quoique moins saillant, le procédé est semblable dans la strophe 1 (voir l'Exemple musical 9⁶⁰). Le mimétisme est moins frappant dans les strophes 2, 3 et 5.⁶¹ Rien de particulier de ce point de vue n'apparaît dans les strophes 6 et 7.

Un troisième mot-rime, «onde», donne lieu à une et une seule mimésis conceptuelle, au terme de la strophe 5, ainsi qu'on peut le constater

58. Mouvement mélodique *do5-ré5* et tessiture aigüe.

59. Mes. 27-9: *Canto*: *ré5* vers *si bémol3*, *Alto*: *si bémol4* vers *sol3*, *Tenore*: *fa4* vers *fa3*.

60. *Canto*: *do5* mes. 15 vers *ré4* mes. 17; *Alto*: *sol4* mes. 16 vers *ré4* mes. 17; *Tenore*: *fa4* mes. 14 vers *fa dièse3* mes. 15; *Quinto*: *do4* mes. 14 vers *do3* mes. 15; *Basso*: *mi bémol3* mes. 15 vers *sol2* mes. 16.

61. Mes. 17-21, 14-8 et 3-7 respectivement.

dans l'Exemple musical 10. Le texte dit «Et sarei fuor di così turbid'onde» et Lassus transcrit l'agitation des vagues dans des phrases musicales composées de valeurs rythmiques plus brèves que d'ordinaire et parsemées de rythmes pointés demiminime pointée – fuse.⁶² De fait, les mots-rimes mis en évidence par Lassus sont ceux propices à l'*expressio textus*. En effet, comment transposer «boschi», «piagge» et «occhi» avec le langage musical du madrigal?⁶³

D'autres affects, qui se présentent ailleurs qu'en fin de vers, entraînent des réponses musicales du même ordre. Voici les deux principaux. L'affliction et les larmes de l'amant provoquent quatre ou cinq (cela dépend de l'analyse) mimésis conceptuelles. La première figure sur le mot «lagrime» dans la strophe 1, aux mesures 23-24, reproduites dans l'Exemple musical 11.⁶⁴ Lassus emploie ici une harmonie de *mi bémol* majeur, hors du mode de *sol* dorien plagal, mode de référence de la pièce. Ce procédé, consistant à ajouter un bémol, ici le *mi bémol*, pour exprimer cet affect et qui tire les hauteurs vers le *cantus mollis* est courant depuis le Moyen Âge.⁶⁵

La réponse mimétique au second affect, celui des soupirs, est comme pour le premier un topos dans l'univers du madrigal. Le terme de «sospiri / sospir» apparaît à deux reprises dans le poème, suscitant dans les deux cas une mise en musique particulière. La première intervient aux mesures 21-24 de la strophe 2 (voir l'Exemple musical 12). De façon conventionnelle, Lassus utilise un «motif» musical de trois notes, une note par syllabe pour le mot «sospiri», précédé et suivi de silences. Ce «motif» est répété deux ou trois fois à chacune des voix de la polyphonie avec des décalages ryth-

62. Les termes de «demiminime» et de «fuse» sont les appellations anciennes de notre noire et de notre croche respectivement, voir par exemple Maximilian Guillaud, *Rudiments de musique pratique*, Paris, Nicolas du Chemin, 1554, f. Biv.

63. Un axe intéressant pour une étude plus vaste sur la sextine madrigalesque serait d'examiner le choix des textes en lien avec la présence de mots-rimes susceptibles de déclencher des réponses musicales mimétiques.

64. Dans l'exécution musicale il faut ajouter un bémol au *Tenore* et au *Basso* à la mes. 24.

65. Cet artifice réapparaît de façon similaire sur le mot «pietosi» à la mes. 13 de la strophe 3, sur «molti» à la mes. 13 de la strophe 4 (mais peut-on assimiler les vagues qui mouillent les joues et les yeux du poète à des larmes?), sur «doglioso» à la mes. 24 de la même strophe et sur «pianto» à la mes. 14 de la partie musicale finale.

miques entre les voix. Le «motif», sa répétition et les décalages, couplés à la sonorité très audible en chant de la consonne «s», émise à vingt-huit reprises, provoquent une saturation de l'espace polyphonique. La seconde occurrence, du même type, se produit dans la dernière partie musicale.⁶⁶

Les mimésis conceptuelles mises à jour fonctionnent d'une part au niveau local, c'est-à-dire qu'elles mettent au premier plan un affect particulier à un moment précis de la mise en musique, mais elles tissent également un réseau de rappels auditifs et donc sémantiques à l'échelle de la sextine dans son entier. Ces rappels facilitent l'écoute sur la durée et aident ainsi à une pleine perception du texte long. Il faut cependant préciser que si la musique est capable d'exprimer un affect lié à un mot-rime, elle n'est pas outillée, contrairement à la poésie elle-même, pour rendre compte des subtilités d'évolution du sens des mots-rimes lorsqu'ils réapparaissent. Mais, dans ce contexte esthétique, cela n'est en rien une déficience, car l'art des sons est d'abord un amplificateur du texte, comme nous l'avons vu.

Dans l'élaboration de Lassus, rien n'est mécanique: si le mot «cielo» donne lieu à intervalle régulier à une *expressio textus* clairement perceptible, ce n'est pas le cas pour «valli». «Onde», lui, ne provoque qu'une seule mimésis. Par ailleurs, seuls ces trois mots-rimes déclenchent des réponses musicales spécifiques. La mise en évidence de mots et d'affects placés ailleurs qu'à la rime rend la musique plus efficace et complexifie le réseau de réminiscences. En ce qui concerne «sospiri / sospir», les deux mimésis construisent un rappel sur toute la durée de la pièce, dans la mesure où elles interviennent à son début ou presque et dans sa dernière partie. La gestion de tous ces paramètres, entre création de rappels aisément perceptibles à l'écoute et nécessité de *varietas*, témoigne d'une grande virtuosité compositionnelle de la part de Lassus. Cette composante est particulièrement frappante à propos de «cielo», mot-rime pour lequel le musicien propose des mimésis conceptuelles similaires, mais toujours mises en œuvre différemment, et en les intégrant aux cadences si la syntaxe du poème l'exige. Nous avons vu au début de ce texte que le madri-

66. Aux mes. 5-7. Le «motif» se compose ici uniquement de deux notes, à cause de la graphie «sospir».

gal est a priori démunie pour s'adapter de manière spécifique aux diverses formes poétiques. Mais en ce qui concerne la sextine en tout cas, un travail sur les mots-rimes tel que Lassus le propose rend auditivement lisible la composante formelle essentielle du genre poétique.

Terminons cette analyse de *Non ha tante serene stelle* en mentionnant que les troisième et quatrième parties musicales ont été publiées de façon isolée en 1562 et 1558 respectivement, donc avant la pièce complète.⁶⁷ Cette situation est courante, elle reflète l'appétit des éditrices et éditeurs ainsi que la souplesse d'exécution des pièces multi-sectionnelles, madrigaux ou motets entre autres. Dans le cas d'une exécution d'une strophe isolée de la sextine de Lassus, les procédés mimétiques ne fonctionnent plus qu'au niveau local, mais cet impact «limité» s'avère suffisant dans le contexte de ce qui est de facto devenu une courte pièce. L'agencement compositionnel d'une telle sextine est donc assez souple pour prendre sens dans différentes situations éditoriales et des contextes d'exécution divers.

LES AUTRES SEXTINES

Lassus échafaude également un jeu de rappels mimétiques autour de mots-rimes dans toutes ses autres sextines, à l'exception de *Là ver' l'aurora* à 5. Trois d'entre elles organisent un réseau autour de deux mots-rimes qui composent une opposition sémantique: «notte» et «sole» dans *Si com'al chiaro giorno* à 4,⁶⁸ «alpe» et «valle» dans *Qual nemica fortuna* à 5,⁶⁹ et à nouveau «sole» et «notte» dans *Quando il giorno da l'onde* à 5.⁷⁰ *Per aspro*

67. Ce qui en outre plaide pour une composition précoce de la pièce. Troisième partie, *Secchi vedransi, Il Primo libro delle muse a tre voci*, Venise, Girolamo Scotto, 1562 [RISM B I 1562⁸], qui est possiblement une réédition d'une édition antérieure; Quatrième partie, *Io vo fuggendo, Secondo libro delle muse a quattro voci*, Rome, Antonio Barrè, 1558 [RISM B I 1558¹³].

68. Deux premières occurrences de «notte»: [Prima parte], mes. 6-7 et Secunda parte, mes. 13-5; deux premières occurrences de «sole»: [Prima parte], mes. 9-15 et Secunda parte, mes. 24.

69. Deux premières occurrences de «alpe»: Prima parte, mes. 7-9 et Secunda parte, mes. 9-10; deux premières occurrences de «valle»: Prima parte, mes. 14-5 et Secunda parte, mes. 29-31.

70. Deux premières occurrences de «sole»: Prima parte, mes. 4-5 et Sexta et ultima parte, mes. 23-4; deux premières occurrences de «notte»: Prima parte, mes. 7 et Secunda parte, mes. 12-3.

mar di notte à 4 met aussi en relief deux mots-rimes, «corso» et «venti», mais sans opposition entre eux.⁷¹ Dans *Del freddo Rheno* à 4, seul le mot-rime «sole» est concerné.⁷² La singularité de *Là ver' l'aurora* à 5 s'explique probablement par les mots-rimes eux-mêmes, peu propices à l'usage de mimésis conceptuelles, qu'on en juge: «l'aura / Laura», «fiori», «versi», «alma», «forza» et «note». En revanche, dans cette sextine Lassus recourt à trois reprises au *cantus mollis* sur le mot «dolce» ou apparenté dans les deux premières strophes.⁷³

Contrairement à *Non ha tante serene stelle* à 5, les autres sextines maintiennent un effectif vocal stable au fil des parties. Seule *Qual nemica fortuna* à 5 reprend à son compte l'ajout d'une voix supplémentaire pour sa partie finale. Deux moments à tendance polychorale y figurent.⁷⁴

Cas unique, Lassus recourt à un procédé typique des œuvres multi-sectionnelles *ad imitationem*, c'est-à-dire basées sur un ou plusieurs sujets musicaux préexistants, pour lier les trois premières strophes de *Del freddo Rheno* à 4.⁷⁵ Le procédé consiste à utiliser le même sujet au début de diverses parties, mais en le variant. Cependant, dans le cas de cette sextine, comme des autres d'ailleurs, les sujets sont nouvellement composés. Les premières mesures des trois premières parties de l'œuvre sont reportées dans l'exemple musical 13. Le dessin mélodique en degrés conjoints ascendants du *Superius* aux mesures 1-2 de la strophe 2 est similaire à celui des voix de *Superius*, *Contratenor* et *Bassus* des mesures 1-3 du début de la pièce. Le sujet du début de la strophe 3, traité en imitation à toutes les voix, est emprunté aux mesures 1-2 du *Contratenor* de la strophe précédente, mais renversé.

Dans *Si com'al chiaro giorno* à 4, Lassus débute invariablement ses parties musicales par des systèmes imitatifs complexes. Faut-il y voir une stratégie particulière? ou bien plutôt un analyste pris à son propre piège? Poser la question, c'est y répondre.

71. Deux premières occurrences de «corso»: [*Prima parte*], mes. 10-1 et *Secunda parte*, mes. 13-4; deux premières occurrences de «venti»: [*Prima parte*], mes. 17 et *Secunda parte*, mes. 8.

72. Deux premières occurrences: [*Prima parte*], mes. 34-5 et [*Quarta parte*], mes. 16-7.

73. *Prima parte*, mes. 8-9 («dolce»), mes. 18-21 («dolcemente»); *Secunda parte*, mes. 9-10 («dolcissen»).

74. Mes. 186-7 («Et io») et mes. 207-13 («e sarò forse pietra»).

75. Lassus adopte cette technique de composition dans ses messes, comme les autres musiciennes et musiciens de son temps, mais également dans ses magnificats.

ANNEXE

TEXTE ET TRADUCTION DE «NON HA TANTE SERENE STELLE» À 5

Non ha tante serene stelle il cielo,
 Ne tanti pesci'l mar tiene fra l'onde,
 Ne tante fiere albergan per li boschi,
 Ne tanti fiori per l'ombrose valli,
 Vidi di mezz'April, ne per le piagge
 Quante lagrime piovon da quest'occhi.

In sonno eterno spero chiuder gli occhi
 Poi ch'incontro mi veggio irato il cielo,
 E riposarmi in solitarie piagge
 Per non bagnar piu fior con le trist'onde,
 Hor che son piene le riposte valli
 De miei sospiri et le campagn'e i boschi.

Secchi vedransi tutt'i verdi boschi
 Prima ch'io vegga piu pietosi gli occhi
 Che mi fer cittadin di chiuse valli,
 Ond'io non spero mai veder il cielo
 Sereno, ne veder tranquille l'onde
 Mentre d'April saran verdi le piagge.

Io vo fuggendo per deserte piagge,
 Il giorno semp'r'e per piu folti boschi
 Solo sfogand' il duol che causan l'onde
 Quai mi fan molli ogn' hor le got'e gli occhi,
 Ma qual'hor scorgo poi le stell'al cielo
 Piu doglioso men vò per queste valli.

Deh che fuss'io con lei in chiuse valli
 Da che ne lascia'l sol o in qualche piagge

Le ciel n'a pas assez d'étoiles serenes,
 Ni la mer assez de poissons entre les vagues,
 Ni assez de fauves habitent les forêts,
 Ni assez de fleurs dans les vallées ombragées
 ou
 Sur les plages; je n'ai jamais vu à la mi-avril,
 Autant de larmes couler de ces yeux.

J'espère fermer les yeux dans le sommeil
 éternel,
 Car contre moi, je vois le ciel fâché,
 Et me reposer sur des plages solitaires
 Pour ne plus mouiller les fleurs avec les tristes
 vagues,
 Alors que sont remplies les vallées secrètes,
 Les campagnes et les forêts, de mes soupirs.

Les vertes forêts deviendront sèches
 Avant que je voie s'apitoyer les yeux
 Que firent de moi citoyen de vallées fermées,
 De sorte que je n'espère plus revoir le ciel
 Serein, ni de voir les vagues tranquilles
 Quand, au mois d'avril, les plages redevien-
 dront vertes.

Je m'en vais en fuyant les plages désertes,
 Toute la journée et à travers les forêts plus
 impénétrables,
 Donnant libre cours à la douleur causée par
 les vagues
 Qui mouillent sans arrêt mes joues et mes yeux.
 Mais quand j'aperçois les étoiles dans le ciel
 Je traverse encore plus souffrant ces vallées.

Ah, si je pouvais être avec elle dans ces vallées
 cachées,

Fin che ritorn'a illuminar il cielo,
 E poi fust'io sepolto in questi boschi,
 Che chiuderei dolcemente gli occhi
 Et sarei fuor di così turbid'onde.

Ma sarò spento inanzi che quest'onde
 Non faccian coi sospir sonar le valli,
 Poi che mirar tropp'alto ardiron gli occhi
 Che col pianto fiorir fanno le piagge
 E verdeggiar l'ombrose selv'e i boschi
 Quando non è temprat' o cald' il cielo.

Quant'il ciel volg'et quante cingon l'onde
 Non vider boschi mai, ne liete valli,
 Ne mai fiorite piagge i piu begli occhi.

Une fois le soleil disparu, ou en quelques
 plages,
 Jusqu'au retour de la lumière dans le ciel,
 Et si je pouvais être enterré en ces forêts
 Pour que je puisse fermer doucement les yeux
 Et sortir de ces vagues tempétueuses.

Mais je serai éteint avant que ces vagues
 Ne fassent résonner ces vallées avec les soupirs,
 Car mes yeux osèrent regarder trop haut,
 Eux qui, avec leurs larmes, font fleurir les
 plages
 Et les vallées et rendent verdoyants les bois et
 les forêts
 Quand le ciel est tempéré ou chaud.

Tout ce qui est entouré par le ciel ou baigné
 par les vagues,
 Les forêts, les vallées souriantes,
 Les plages fleuries, ne virent jamais d'yeux
 plus beaux.

TABLEAU I — LES SEXTINES DE ROLAND DE LASSUS

Titre	Poète	Première publication				
		Titre	Ville Editeur	Date	Position	Publication à l'initiative du compositeur
<i>Del freddo Rhen</i> à 4	Stefano Ambrosio Schiappalaria?	<i>Le quatorziesimes livre à quatre parties</i>	Anvers Tylman Susato	1555	En ouverture	x
<i>Non ha tante serene stelle</i> à 5	Anonyme	<i>Il terzo libro delle madrigali a cinque voci</i>	Rome Antonio Barrè et Venise Girolamo Scotto	1563	En deuxième position (après <i>L'alto signor dinanzi a chi</i> à 5 (Pétrarque))	—
<i>Si come al chiaro giorno</i> à 4	Anonyme	<i>Libro primo de diversi eccellentissimi auttori a quattro voci</i>	Venise Girolamo Scotto	1566	En huitième position	—
<i>Là ver' l'aurora</i> à 5	Pétrarque	<i>Libro quarto de madrigali a cinque voci</i>	Venise Antonio Gardano	1567	En ouverture	x
<i>Qual nemica fortuna</i> à 5	Federico Asinari				En conclusion	
<i>Quando il giorno da l'onde</i> à 5	Gabriele Fiamma	<i>Madrigali a cinque voci</i>	Nuremberg Katharina Gerlach	1585	En avant-dernière position (avant <i>Come la cera al foco</i> à 6 (Fiamma), qui contient un canon)	x
<i>Per aspro mar di notte</i> à 4	Gabriele Fiamma	<i>Madrigali a quattro, cinque et sei voci</i>	Nuremberg Katharina Gerlach	1587	En ouverture	x

Quinto II
 c'ol pian - to fio - rir fan-no le piag - ge E ver-deg-giar l'om - bro - se selv'

Canto
 c'ol pian - to fio - rir fan-no le piag-ge E ver-deg-giar l'om - bro-se selv' e_i'

Alto
 pian - to fio - rir fan-no le piag - ge E ver-deg-giar l'om - bro - se

Tenore
 — col pian - to fio - rir fan-no le piag - ge E ver-deg-giar l'om - bro - se

Quinto
 — col pian - to fio - rir fan-no le piag - ge E ver-deg-giar l'om - bro - se selv' e_i' bo

Basso
 — col pian - to fio - rir fan-no le piag - ge E ver-deg-giar l'om - bro - se

Exemple musical 1 – Roland de Lassus, *Non ha tante serene stelle* à 5, Stanza sesta, mes. 14-18.

Canto
Non ha tan - te se - re - ne stel - le_il cie - lo, Ne

Alto
Non ha tan - te se - re - ne stel - le_il cie - lo, Ne

Tenore
Non ha tan - te se - re - ne stel - le_il cie - lo, Ne

Quinto
Non ha tan - te se - re - ne stel - le_il cie - lo, Ne

Basso
Non ha tan - te se - re - ne stel - le_il cie - lo, Ne

Exemple musical 2 – Roland de Lassus, *Non ha tante serene stelle à 5*, [Stanza prima], mes. 1-5.

Canto
gli_{oc} - chi Poi ch'in-con - tro mi veg - gio'_i-ra-to'_il cie - lo, poi ch'in-con - tro mi veg - gio'_i - rat' il cie - lo, E ri-po-sar -

Alto
gli_{oc} - chi Poi ch'in-con - tro mi veg gio'_i-ra-to'_il cie - lo, poi ch'in-con - tro mi veg gio'_i - rat' il cie - lo, E ri -

Tenore
- gli_{oc} - chi Poi ch'in-con - tro mi veg - gio'_i-ra-to'_il cie - lo, poi ch'in-con - tro mi veg - gio'_i - rat' il cie - lo, E -

Quinto
gli_{oc} - chi Poi ch'in-con - tro mi veg - gio'_i - ra-to'_il cie - lo, poi ch'in-con - tro mi veg gio'_i - ra-to'_il cie - lo, E -

Basso
gli_{oc} - chi Poi ch'in-con - tro mi veg - gio'_i - ra-to'_il cie - lo, E -

Exemple musical 3 – Roland de Lassus, *Non ha tante serene stelle* à 5, Stanza seconda, mes. 5-9.

Canto
spe - ro mai ve - der il cie - lo. Se - re - no,
Alto
spe - ro mai ve - der il cie - lo. Se - re - no, ne ve -
Tenore
mai ve - der il cie - lo, il cie - lo Se - re - no, ne ve - der

Exemple musical 4 – Roland de Lassus, *Non ha tante serene stelle* à 5, Stanza terza, mes. 23-27.

Canto
poi le stell' al cie - lo. Piu do - glio - so men vò per ques-te val -
Alto
poi le stell' al cie - lo. Piu do - glio - so men vò per ques-te val -
Tenore
poi le stell' al cie - lo. Piu do - glio - so men vò per ques-te val -
Basso
poi le stell' al cie - lo. Piu do - glio - so men vò per ques-te val -

Exemple musical 5 – Roland de Lassus, *Non ha tante serene stelle* à 5, Stanza quarta, mes. 21-25.

Canto
a'il - lu - mi - nar il cie - lo, a'il - lu - mi - nar il cie - lo, E poi

Alto
lu - mi - nar il cie - lo, E poi fuss'

Tenore
- mi - nar il cie - lo, a'il - lu - mi - nar il cie - lo, E poi

Quinto
lu - mi - nar il cie - lo, a'il - lu - mi - nar il cie - lo, E

Basso
torn' a'il - lu - mi - nar il cie - lo, a'il - lu - mi - nar il cie - lo, E poi

Exemple musical 6 – Roland de Lassus, *Non ha tante serene stelle* à 5, Stanza quinta, mes. 12–16.



Quinto II
prat' o cald' il cie - lo, o cald' il cie - lo. Quant il cie - lo - vol -

Canto
do non è tem - prat' o cald' il cie - lo. Quant il cie - lo - vol - ge - et

Alto
- tem - prat' o cald' il cie - lo. Quant il cie - lo - vol - ge - et

Tenore
do non è tem - prat' o cald' il cie - lo. Quant il cie - lo - vol - ge - et

Quinto
è - tem - prat' o cald' il cie - lo. Quant

Basso
prat' o cald' il cie - lo, o cald' il cie - lo. Quant

Exemple musical 7 – Roland de Lassus, *Non ha tante serene stelle* à 5, Stanza sesta, mes. 22-26.



Canto
li, piu do - glio - so men vò per que - - - ste val - - - li.

Alto
li, piu do - glio - so men vò per - - - que - - - ste val - - - li.

Tenore
li, piu do - glio - so men vò per que - - - ste val - - - li.

Basso
li, piu do - glio - so men vò per que - - - ste val - - - li.

Exemple musical 8 – Roland de Lassus, *Non ha tante serene stelle* à 5, Stanza quarta, mes. 26-30.


Canto
bo - schi, Ne tan - - ti fio - ri per l'om - bro - se val - li.

Alto
schi, Ne tan - ti fio - ri per l'om - bro - se val - li. Vi - di

Tenore
per li bo - schi, Ne tan - ti fio - ri per l'om - bro - se val - li. A -

Quinto
li bo - schi, Ne tan - ti fio - ri per l'om - bro - se val - li. Vi - di di mezz'

Basso
li bo - schi, Ne tan - ti fio - ri per l'om - bro - se val - li. Vi - di

Exemple musical 9 – Roland de Lassus, *Non ha tante serene stelle* à 5, [Stanza prima], mes. 13-17.

Canto
co - si tur - bid' on - de, et sa - rei fuor di co - si tur - bid' on - de.

Alto
fuor di co - si tur - bid' on - de, di co - si tur - bid' on - de.

Tenore
fuor di co - si tur - bid' on - de, di co - si tur - bid' on - de.

Quinto
fuor, et sa - rei fuor di co - si tur - bid' on - de, di co - si tur - bid' on - de.

Basso
di co - si tur - bid' on - de, di co - si tur - bid' on - de.

Exemple musical 10 – Roland de Lassus, *Non ha tante serene stelle* à 5, Stanza quinta, mes. 26-30.

Canto
 Alto
 Tenore
 Quinto
 Basso

per le piag - ge Quan - te la - gri - me pio - von da quest' oc - chi,
 per le piag - ge Quan - te la - gri - me pio - von da quest'
 per le piag - ge - - ge Quan - te la - gri - me pio - von da quest'
 per le piag - ge Quan - te la - gri - me pio - von da quest'
 per le piag - ge Quan - te la - gri - me pio - von da quest'

Exemple musical 11 – Roland de Lassus, *Non ha tante serene stelle* à 5, [Stanza prima], mes. 21–25.

Canto
 po - ste val - li De miei so - spi - ri, so - spi - ri, so - spi - ri

Alto
 po - ste val - li De miei so - spi - ri, so - spi - ri, so - spi - ri et le cam pa - gn'e_i bo -

Tenore
 po - ste val - li De miei so - spi - ri, de miei so - spi - ri, so - spi - ri et le cam pa - gn'e_i bo -

Quinto
 po - ste val - li De miei so - spi - ri, so - spi - ri, so - spi - ri, so - spi - ri et le cam pa - gn'e_i bo -

Basso
 po - ste val - li De miei so - spi - ri, so - spi - ri et le cam pa - gn'e_i bo -

Exemple musical 1.2 – Roland de Lassus, *Non ha tante serene stelle* à 5, Stanza seconda, mes. 20–24.

Superius
Del fred - do Rhe - no_a la si - nis - tra ri - va, Vi -

Contratenor
Del fred - do Rhe - no_a la si - nis - tra ri - va, a la si - nis - tra ri - va,

Tenor
Del fred - do Rhe - no_a la si - nis - tra ri - va, Vi -

Bassus
Del fred - do Rhe - no_a la si - nis - tra ri - va,

Exemple musical 13a – Roland de Lassus, *Del freddo Rheino* à 4, [Prima parte], mes. 1-5.

Superius
Ch'il cre - de - ra per - che lo di - ca il so - le, Splen -

Contratenor
Ch'il cre - de - ra per - che lo di - ca il so - le, Splen - dea ne_j

Tenor
Per - che lo di - ca il so - le, Splen - dea ne_j cri -

Bassus
Il so - le, Splen - dea ne_j cri - ni,

Exemple musical 13b – Roland de Lassus, *Del freddo Rheino* à 4, [Seconda parte], mes. 1-5.

Superius
 Ro - ta - va_et e pur ver di pu-ro fo-co, Ro - ta - va_et e pur

Contratenor
 Ro - ta - va_et e pur ver di

Tenor
 Ro - ta - va_et e pur ver di pu - ro fo - co, di pu - ro fo - co, Ro - ta - va_et e pur ver di

Bassus
 Ro - ta - va_et e pur ver di pu-ro fo - co, Ro - ta - va_et e pur di pu - ro fo - co, Ro - ta - va_et e pur di pu - ro fo - co, Ro - ta - va_et e pur di pu - ro fo - co, Ro - ta - va_et e pur di pu - ro fo - co, Ro - ta - va_et e pur di pu - ro fo - co, Ro - ta - va_et e pur di pu - ro fo - co, Ro - ta - va_et e pur di pu - ro fo - co.

Exemple musical 13c – Roland de Lassus, *Del fiddo Rhenio* à 4, [Terza parte], mes. 1-5.

ABSTRACT

MADRIGAL AND “LARGE-SCALE FORM”: THE CASE OF ORLANDO DI LASSO’S SEXTINAS

Roland de Lassus was the most renowned and published composer in Europe during the second half of the 16th century. The seven sestinas he set to music, by Petrarch, Federico Asinari, Gabriele Fiamma and anonymous, all have six musical movements and thus exceed the usual format of the one- or two-part madrigal. In this paper I will discuss various aspects related to the unusual length of these works, and present the musical editions in which they are inserted. I will question the choice of setting a complex poetic form to music from the perspective of madrigal production in the 1550s and beyond. But above all, I will ask the question of the «grande forme»: does Lassus adopt particular compositional strategies to make a musical sestina something other than a string of isolated madrigals? To answer this question, I will consider the function that musical rhetoric assigns to the art of sound, by highlighting procedures borrowed from the often multi-sectional genre of the motet, and by examining the devices deployed (or not) to account for the recurrence of the rhyming words and to express the affects they convey.

Adriano Giardina
Université de Fribourg
adriano.giardina@unifr.ch

SANDRINE BÉDOURET-LARRABURU

LE SONNET ET LA SEXTINE:
DEUX FORMES CONTEMPORAINES “CRÉANTES”

Le point commun évident entre le sonnet et la sextine relève de leur définition: sonnet et sextine sont deux formes fixes. *Sextine*, mot emprunté à l’italien *sestina*, est dérivé de *sesto*, *sextus*, sixième. La forme fixe est composée de six sizains et d’un tercet, avec six mêmes mots revenant à la rime dans un ordre différent pour chaque strophe. Cette forme a été inventée par Arnaut Daniel, troubadour français du XII^e siècle, et commence par *Lo ferm voler qu’el còr m’intra*. Elle fut célébrée par Dante et reprise par Pétrarque, ce qui lui assura sa postérité. Le sonnet date à peu près de la même époque: emprunté (1537) à l’italien *sonnetto* (aujourd’hui *sonetto*), le mot *sonnet* est formé à partir de l’ancien provençal *sonet* «petite chanson» (fin XII^e siècle), lui-même emprunté à l’ancien français *sonet* (c. 1165), dérivé de son, «air de musique d’un chant» (attesté vers 1200). Étymologiquement, le sonnet est donc lié à la musique, c’est une forme de chanson assez libre qui se spécifie en forme fixe de quatorze vers en deux quatrains sur deux rimes et deux tercets. Cette forme née au début du XII^e siècle à la cour de Frédéric II de Sicile a été très vite théorisée en Italie (1332, Antonio da Tempo). Elle est en particulier retenue par Pétrarque à partir de 1327. Le sonnet apparaît en France chez Clément Marot, qui en dédie un à la Duchesse de Ferrare (1536), et en même temps chez Mellin de Saint-Gelais et les poètes de l’École Lyonnaise. On retient donc que ces deux formes datent du XII^e siècle, que leur nom provient de l’italien, que Dante et Pétrarque s’en sont faits les

Contrainte créatrice. La fortune littéraire de la sextine dans le temps et dans l’espace. Textes réunis par L. Barbieri e M. Uhlig avec la collaboration de D. Moos et P. Quarroz, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2023, pp. 265-90
ISBN 978-88-9290-235-0 © FEF - SISMEL - Gruppo Padovano di Stilistica
e-ISBN (PDF) 978-88-9290-237-4 DOI 10.36167/QSMI12PDF

chantres et les artisans, si bien que ces formes sont toujours actives au XXI^e siècle; et que ces formes reposent sur un système métrique: des jeux de rimes qui organisent des systèmes strophiques particuliers et caractérisants.

Cette définition formelle relève d'un plan de texte, tel que le définit Jean-Michel Adam: «ils correspondent à ce que la rhétorique rangeait dans la *dispositio*. Un plan de texte peut être conventionnel, c'est-à-dire fixé par l'état historique d'un genre ou d'un sous-genre de discours. Il peut être occasionnel, inattendu, décalé par rapport à un genre ou à un sous-genre de discours».¹ Un peu plus loin, il définit parmi les plans de texte fixes «les plans oratoires, les plans canoniques de la dissertation, les articles de dictionnaire, la structure en actes du théâtre classique, les structures du sonnet italien et du sonnet élisabéthain»² et nous pouvons y ajouter la sextine. Nous proposons de réfléchir à cette notion de «plan de texte» et de regarder comment ces plans de texte «canoniques» ont évolué dans la poésie française contemporaine pour tenter de réfléchir à un genre «sextine» différent d'un genre «sonnet».

Après avoir défini ce qui nous semble relever du genre plutôt que du plan de texte, nous nous intéresserons à la représentation de ces formes et à leur évolution, pour enfin nous interroger sur un ancrage thématique de ces deux «genres».

I. DU PLAN DE TEXTE AU GENRE

Il nous semble intéressant de revenir sur cette question du genre, dans la mesure d'abord où la poésie ne peut plus être considérée comme un genre. «La poésie, comme activité d'un poème, est un des universaux du langage. Anthropologiquement. C'est une définition qui échappe au signe. Elle fait du poème une éthique en acte, en acte de langage. Inséparablement du fait que le poème est ce qu'un corps fait au langage».³ L'enjeu pour nous consiste à lire des poèmes du début du XXI^e siècle, à

1. J.-M. Adam, *La linguistique textuelle*, Paris, Armand Colin, 2015³, p. 205.

2. Ibid., p. 206.

3. H. Meschonnic, *Célébration de la poésie*, Lagrasse, Verdier, 2001, p. 34.

réfléchir à leur valeur, à nous interroger sur l'horizon d'attente de lecture que les formes fixes peuvent créer et les perspectives de réinvention du poème qu'elles peuvent susciter: «Et dans la mesure où ce sont les poèmes qui font la poésie, et pas la poésie qui fait des poèmes, il y a un poème quand il y a ce qu'on peut appeler une pensée poétique, c'est-à-dire ce qui transforme la poésie». Et quelques lignes plus loin, Henri Meschonnic rajoute «la pensée poétique advient, imprévisiblement, quand et seulement quand une forme de vie, transforme une forme de langage et quand une forme de langage transforme une forme de vie, les deux inséparablement. Ce qui n'est pas, n'est plus une définition formelle».⁴ Il faut donc envisager la sextine et le sonnet à la fois dans une réflexion qui s'écarte d'une prise en compte formelle mais qui tienne compte de leurs caractéristiques poétiques. La sextine n'est pas qu'une forme, elle est aussi acte de langage qui mérite d'être étudiée dans l'historicité du poème et dans son action transsubjective.

Pour Tzvetan Todorov,

le choix opéré par une société parmi toutes les codifications possibles du discours détermine ce qu'on appellera son système de genres. Les genres littéraires, en effet, ne sont rien d'autre qu'un tel choix, rendu conventionnel par une société. Par exemple, le sonnet est un type de discours qui se caractérise par des contraintes supplémentaires sur le mètre et les rimes.⁵

Pour Jean-Michel Adam, les genres sont des «types relativement stables d'énoncés» possédant des propriétés communes d'ordre thématique, compositionnel et stylistique parce qu'ils s'inscrivent dans le même domaine de l'activité humaine dont ils «reflètent les conditions spécifiques et les finalités».⁶ Nous nous appuyerons sur les propositions afférentes au genre, construites par Adam:⁷

4. Ibid., p. 35.

5. T. Todorov, *La Notion de littérature*, Paris, Points Seuil, 1987, p. 23.

6. Cf. M. Monte, *Sonnets d'Yves Bonnefoy, Valérie Rouzeau et Robert Marteau: plan de texte et généricité*, in *SHS Web of Conferences* 8. 4^e Congrès Mondial de Linguistique française, 2014, p. 2835. [Online: <https://doi.org/10.1051/shsconf/20140801065>].

7. J.-M. Adam - U. Heidemann, *Le texte littéraire Pour une approche interdisciplinaire*, Louvain-La-Neuve, Academia Bruylant, 2019, pp. 11-23. Les propositions sont ici résumées.

1) Tout texte participe d'un ou plusieurs genres.

2) Les genres sont aussi divers que les pratiques discursives: ainsi «les systèmes de genres et les genres évoluent et disparaissent avec les formations socio-discursives auxquelles ils étaient associés».⁸

3) Les genres sont des pratiques normées, cognitivement et socialement indispensables.

4) Les genres sont des catégories dynamiques en variation: «dans le mouvement de l'évolution historique inéluctable d'un genre, "l'aspiration à un renouvellement" (Tomachevski, 1965) touche généralement les procédés canoniques, traditionnels, stéréotypés, en allant même jusqu'à les faire passer parfois du groupe des procédés obligatoires dans celui des procédés interdits».⁹

Il nous intéresse ici de voir comment le sonnet et la sextine se construisent comme genres indépendamment de la forme canonique qui a prévalu dans leur définition jusqu'à la fin du XX^e siècle, notamment en prose.

5) Les genres n'existent qu'au sein d'un système de genres: «Les genres sont des catégories définissables par des tendances ou des gradients de typicalité par des faisceaux de régularités et des phénomènes de dominante».¹⁰

Cette remarque nous conduira à penser le sonnet comme poème; alors que le genre «poésie» semble éclaté au point de ne pouvoir trouver des points de définition.

6) La généricité engage tous les niveaux textuels et transtextuels et les affecte.

En ce qui concerne la sextine, cette proposition nous paraît particulièrement pertinente au niveau transtextuel, que ce soit au plan péritextuel (les titres notamment qui renvoient directement au genre comme les utilisations d'*octine*, *joséfine*) comme au plan textuel, où l'unité du poème doit dire quelque chose de sa forme.

8. Ibid., p. 15.

9. Ibid., p. 18.

10. Ibid., p. 18.

II. PERMANENCES ET ÉVOLUTIONS DU SONNET ET DE LA SEXTINE

Nous proposons de voir dans un premier temps ce qui nous paraît commun à l'évolution de la sextine et du sonnet. Nous avons traité du sonnet en d'autres lieux¹¹ et nous nous appuyerons uniquement sur quelques conclusions que nous souhaitions comparer aux usages de la sextine.

En ce qui concerne le sonnet, une recrudescence apparaît depuis la fin du XX^e siècle: cette forme inspire de nombreux poètes qui se le sont approprié de différentes manières. Pour résumer et aller très vite, le sonnet s'est diffusé sous trois formes repérables:

- le sonnet «classique», type XIX^e siècle, parfaitement isolable et reconnaissable parce qu'il correspond à une représentation du sonnet: comme ceux de *L'heure présente*¹² d'Yves Bonnefoy ou de *Sans adresse*¹³ de Pierre Vinclair. Il est disposé en deux quatrains et deux tercets, avec un système de rimes plus ou moins serré.
- le sonnet en série de 14 lignes: qui joue de la prose autant que du vers, comme dans *Un test de solitude*¹⁴ d'Emmanuel Hocquard ou *Vrouz*¹⁵ de Valérie Rouzeau; plus difficilement reconnaissable mais le 14 reste un indice formel fort.
- des sonnets un peu à la limite: qui contiennent plus de 14 vers, des strophes ou non, comme dans *Sonnet XIX Buttes-Chaumont* de Jacques Roubaud¹⁶ ou *Caténaire 4* de Jacques Réda.¹⁷ Ces poèmes peuvent être appréhendés comme des sonnets parce qu'ils sont ins-

11. Voir par exemple, S. Bédouret-Larraburu, *Spatialisation des formes fixes: le sonnet contemporain*, in *Li Vres de pOésie. Jeux d'eSpace*, Paris, Honoré Champion, 2016, pp. 524-39.

12. Y. Bonnefoy, *L'heure présente*, Paris, Mercure de France, 2011.

13. P. Vinclair, *Sans adresse*, Caen, Editions Lurlure, 2018.

14. E. Hocquard, *Un test de solitude, Sonnets*, Paris, P.O.L, 1998.

15. V. Rouzeau, *Vrouz*, Paris, La Table ronde, 2012, p. 102.

16. J. Roubaud, *La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains*, Paris, Poésie Gallimard, 1999, p. 117. Ce poème fait partie des «XX sonnets», où chaque sonnet correspond à un arrondissement.

17. J. Réda, *L'adoption du système métrique*, Paris, Gallimard, 2004, p. 58. Ce poème s'inscrit dans une série de «Caténaïres» composés de 14 vers rimés.

crits dans des séries où les autres textes sont indubitablement des sonnets (du fait des 14 vers et/ou des rimes).

Qu'en est-il de la sextine? Forme plus compliquée, la sextine est moins représentée dans la littérature contemporaine que le sonnet. Néanmoins, on trouve chez l'Oulipo un fort tropisme pour ces deux formes, comme en témoigne la rubrique «Sonnets et autres» de l'*Anthologie* de l'Oulipo, de 2009. Vingt-huit textes composent cette partie et la dénomination de la forme fixe s'inscrit très souvent dans le titre du texte: 6 sonnets (mais il y a d'autres sonnets dans l'ensemble de l'anthologie), 6 sextines, 1 n-ine, 2 télines, 2 redondes, 1 pantoum, 1 quenoum, 2 dizains, 2 morales élémentaires, 1 haïku. La forme de la n-ine (sextine et autres) est donc majoritaire.

Si pour le sonnet, le 14 reste un indice formel fort, la permutation des mots-rimes constitue le critère formel permettant de reconnaître la sextine.

On relève donc là encore des sextines classiques, c'est-à-dire avec permutation en spirale des mots-rimes comme la *Sextine avec mouche* d'Oskar Pastior¹⁸ et d'autres types de sextines où les poètes vont jouer avec les mots-rimes, qu'ils ne réutilisent pas à l'identique, tout en conservant la permutation en spirale. Ainsi dans *L'agrandissement*,¹⁹ Harry Mathews propose d'agrandir les mots rimes d'une à deux lettres et d'en proposer des anagrammes:

Strophe	§1	§2	§3	§4	§5	§6
mots rimes	fac	frac	farce	fiacre	fiancer	financer
	mil	lima	malin	animal	laminas	milanais
	ver	rêve	verte	venter	revente	révèrent
	ode	doré	rôder	adorer	adorner	répondra
	ris	sire	risée	Sirène	résigné	Seigneur
	bal	Bêla	table	établi	tablier	rétablir

18. O. Pastior, *Sextine avec mouche*, in *Anthologie de l'OuLiPo*, Paris, Gallimard, 2009, pp. 207-8. Voir texte complet annexe 1 de cet article. Cf. à ce propos, S. Bédouret-Larraburu, *N-ines encore! De la sextine d'Arnaut Daniel aux n-ines oulipiennes*, in *Modernités des troubadours*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2018, pp. 140-1. <hal-02135017>.

19. H. Mathews, *L'agrandissement*, in *Anthologie de l'OuLiPo* cit., pp. 228-9.

Jacques Jouet propose une sextine avec anagrammes:²⁰

Strophe	§1	§2	§3	§4	§5	§6	§7 Envoi
mots rimes	ancres	carnes	crânes	écrans	nacres	rances	
	agiles	aigles	algies	gelais	glaise	liages	lisage
	étains	sainte	satiné	tenais	ténias	tisane	
	céruse	césure	creuse	curées	écruées	sucrées	reçues
	éméris	merise	mirées	misère	remise	rimées	
	néréis	reines	résine	serein	serine	sirène	s'insère

On pourra également lire une sextine à synonymes,²¹ *La nuit du vin*:

Strophe	§1	§2	§3	§4	§5	§6
mots rimes	plaisir	délassement	bonheur	épanouissement	satisfaction	soulagement
	acte	action	démarches	gestes	activité	pratique
	résulter	suivre	progresser	sortir	répandre	continuer
	indésirables	répugnante	regrettable	déplaisant	désagréable	incommode
	peu	goutte	soupçon	rien	brève	médiocre
	processus	programme	enchaînement	rite	manœuvre	mouvements

Ici la sextine produit une double lecture: la permutation de mots-synonymes crée la sextine, mais la sextine permet aussi d'établir des chaînes de synonymie, qui ne sont pas *a priori* évidentes: ainsi la cinquième ligne du tableau associe des adverbes, des noms et des adjectifs et «brève» associé à «jouissance» insiste sur le peu, l'insignifiant dans la chaîne établie. De même «goutte» construit une syllepse: si «les agréments qu'on peut en tirer goutte à goutte» fait sens quand il s'agit d'évoquer l'art de boire du vin, «goutte à goutte» rentre dans la chaîne de synonymie du «peu» et relativise le plaisir à en tirer; plaisir qui débouche sur un «soulagement», caractérisant les actions de «dormir et oublier». Le «rite» perd aussi tout sens sacré, associé au «processus», au «programme» ou à la «manœuvre». Il devient mécanique et vidé de sens. La chaîne synonymique crée donc un réseau sémantique intéressant et renforcé.

20. J. Jouet, *Sextine avec anagrammes*, in *Anthologie de l'OuLiPo* cit., pp. 220-1.

21. H. Mathews, *La nuit du vin*, in *Anthologie de l'OuLiPo* cit., pp. 230-2.

Les Oulipiens aiment à multiplier les contraintes. À celle de la permutation en spirale, ils peuvent ajouter des contraintes d'ordres différents: une sextine polyglotte qui joue sur les langues,²² où ce n'est pas forcément le mot-rime qui permute, une sextine où la chaîne des mots-rimes est construite en S+7,²³ etc.

Dans *Octogone*,²⁴ Jacques Roubaud propose une sextine un peu étrange: «Bonheur: sextine». Le titre annonce donc une sextine mais le lecteur n'est pas guidé par un retour des mots-rimes. La permutation en spirale n'agit pas sur ces derniers mais conditionne les nombres de syllabes de chaque vers dans chaque strophe.

Bonheur: sextine	
un poème de bonheur: voici	9 syll.
poème de bonheur	6 syll.
en ceci	3 syll.
que rien	2 syll.
ne le contredit	5 syll.
rien	1 syll.
rien	1
ne vient s'interposer: en ceci	9
que ne vient aucune	5
pensée contraire au bien	6
de voir	2
dans la nuit	3
la nuit même	3
rien	1
de mal	2
de ne voir que le bien d'un instant	9
plus dense que normal	6
sentir cet arrêt	5
de la peur, l'arrêt	5
de douleur	3
parce que je n'attends	6

22. O. Pastior, *Sextine éphémèrement polyglotte*, in *Anthologie de l'OuLiPo* cit., pp. 213-4.

23. H. Mathews, *L'amélioration*, in *Anthologie de l'OuLiPo* cit., pp. 233-5.

24. J. Roubaud, *Bonheur: sextine*, in *Octogone*, Paris, Gallimard, 2014, pp. 298-9.

rien	1
que cela de te dire: bonheur	9
bonheur	2
la main	2
s'ouvre mnémonique	5
sivre le tracé des nombres: point	9
n'est besoin	3
là	1
d'une forte vertu	6
que l'attente. un poème	6
d'un seul	2
poids	1
enfermé l'instant	5
du regard	3
que j'ouvre sur tes yeux endormis	9

Soit:²⁵

	§I	§II	§III	§IV	§V	§VI
v. 1	9	1	3	5	2	6
v. 2	6	9	1	3	5	2
v. 3	3	5	2	6	9	1
v. 4	2	6	9	1	3	5
v. 5	5	2	6	9	1	3
v. 6	1	3	5	2	6	9

Tableau que nous pouvons confronter au tableau de permutations des mots-rimes de la sextine:

	§I	§II	§III	§IV	§V	§VI
v. 1	1	6	3	5	4	2
v. 2	2	1	6	3	5	4
v. 3	3	5	4	2	1	6
v. 4	4	2	1	6	3	5
v. 5	5	4	2	1	6	3
v. 6	6	3	5	4	2	1

25. Je remercie M. Jacques Roubaud de m'avoir donné la clé de cette sextine!

Si on fait correspondre au nombre de syllabes, le numéro du mot-rime de la sextine canonique (9 → 1; 6 → 2; 3 → 3; 2 → 4; 5 → 5; 1 → 6), on établit que les permutations sont identiques. On peut suivre en gras les permutations du vers de 9 syllabes dans le premier tableau et celles du mot-rime 1 dans le second.

Cette sextine est également construite sur un certain nombre de retours: on peut par exemple regarder les mots terminaux; ils portent le poème.

Strophe	§1	§2	§3	§4	§5	§6
Variation du mot-rime						
Mot-rime 1	Voici, v. 1	En ceci, v. 2	Un instant, v. 4	Bonheur v. 5	Point v. 3	Endormis v. 6
Mot-rime 2	Bonheur v. 2	Bien v. 4	Normal v. 5	J'attends v. 3	Vertu v. 6	Un poème v. 1
Mot-rime 3	En ceci v. 3	La nuit v. 6	Même v. 1	Douleur v. 2	Besoin v. 4	Regard v. 5
Mot-rime 4	Rien v. 4	Rien v. 5	Mal v. 3	bonheur v. 6	La main v. 1	Un seul v. 2
Mot-rime 5	Contredit v. 5	Aucune v. 3	Cet arrêt v. 6	Arrêt v. 1	Mnémonique v. 2	L'instant v. 4
Mot-rime 6	Rien v. 6	Rien v. 1	Rien v. 2	Rien v. 4	Là v. 5	Poids v. 3

La disposition linéaire de ces mots de fin de vers en fonction de la permutation en spirale fait émerger un nouveau poème densifié où ces mots se diffractent les uns dans les autres:

Voici en ceci un instant bonheur point endormis
 Bonheur Bien normal j'attends vertu un poème
 En ceci la nuit même douleur besoin regard
 Rien rien mal bonheur la main un seul
 Contredit aucune cet arrêt arrêt mnémonique l'instant
 Rien rien rien rien là poids

On peut supposer que ce poème soit par ailleurs soumis à d'autres contraintes. Le jeu des nombreuses répétitions corrobore cette hypothèse: «poème» est répété trois fois, deux fois en début de vers et une fois en mot final, associé à «bonheur» répété quatre fois et apparaissant dans trois chaînes de mots terminaux; mais c'est «rien» qui s'avère être répété de manière la plus constante: il revient selon les règles de la permutation en spirale sur les quatre premières strophes comme si le bonheur se réduisait à ce «rien» qui pèse «là» (adverbe qui le remplace à la cinquième strophe) de tout son «poids» (terme qui le remplace dans la sixième strophe), si l'on poursuit la logique des permutations de la sextine. Enfin de nombreux termes sont répétés deux fois parfois en anadiplose comme «nuit» qui clôt la strophe deux et amorce la troisième ou de nouveau «rien» à la fin de la première strophe et au début de la deuxième. «Arrêt» apparaît à la fin de la troisième strophe et dans le premier vers de la quatrième, alors qu'«ouvre» résonne dans la quatrième et cinquième strophe. Le poème est donc construit de manière minimaliste sur le retour de quelques mots posés comme essentiels. La permutation reste un enjeu majeur du texte et pourtant la sextine se définit en tant que telle ailleurs, comme le bonheur, que la répétition mécanique ne peut suffire à produire sans un quelque chose d'inattendu.

Par conséquent, le sonnet et la sextine ont subi des évolutions parallèles: les contraintes métriques s'amenuisent au profit d'autres contraintes, si bien que très souvent l'auteur est obligé d'indiquer dès le titre qu'il s'agit d'une forme fixe réinventée. Rappelons que pour Jacques Roubaud,

La poésie, si elle est un art formel de la langue, une mémoire de la langue, ne peut complètement oublier le trobar. Dans le champ des rimes, dans la théorie de l'amors a été éprouvé pour la première fois le lien, qui n'est pas près de cesser d'agir sur les poètes, de la mélancolie à la mémoire, l'impossibilité de dire et l'impossibilité de ne pas dire qui désignent la tension de la poésie entre forme et néant.²⁶

Pour les poètes contemporains, il s'agit donc de se réapproprier des formes, faire bouger leurs lignes pour tirer avantage de leur forces créantes.

26. J. Roubaud, *La Fleur inverse. L'art des troubadours*, Paris, Ramsay, 1986, p. 345.

III. UNE FORME GÉNÉRATRICE D'AUTRES FORMES

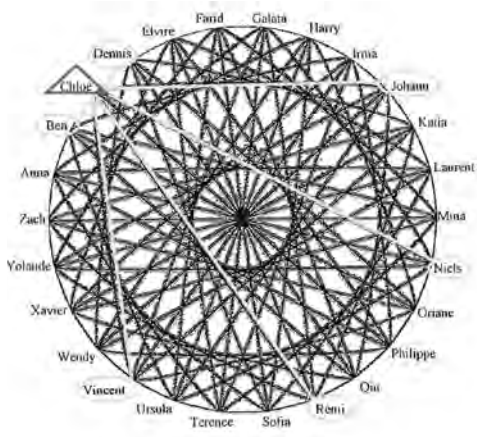
La sextine a fasciné bien des poètes parce qu'elle produit un jeu de permutations unique qui fait que par un système régulier de déplacements, chaque mot-rime occupe successivement toutes les positions métriques et le dernier mot d'une *coble* devient le premier mot-rime de celle qui suit. Le chiffre 6 est intéressant parce qu'il permet de construire un poème de longueur suffisamment conséquente mais pas trop long pour que le lecteur/auditeur puisse saisir le jeu de retour. Toutefois, on peut extrapoler le procédé. La sextine originelle repose sur une construction en strophes et en vers mais certains écrivains ont revisité la sextine en prose. Si d'autres ont choisi de conserver la structure en vers, ils ont aussi envisagé d'élargir la sextine à d'autres chiffres. Le problème de permutations a été mathématisé par Raymond Queneau de manière à construire le grand champ des quenines. Enfin d'autres types de permutations ont permis la création de formes «cousines» de la sextine.

En effet, la sextine peut également s'écrire en prose et en images. Hervé Le Tellier propose dans *La Chapelle Sextine*²⁷ 78 épisodes d'actes sexuels: $78 = 13 \times 6$, chaque scène étant partagée par un couple hétérosexuel, et chaque personnage intervenant 6 fois. Ce «6 fois» justifie l'appellation «sextine».²⁸ Pour que la permutation soit unique, l'auteur utilise un support géométrique: chaque personnage a ainsi une histoire avec les deux personnes qui l'entourent sur le cercle de plus grand diamètre. À l'intérieur de ce cercle, on trouve deux autres cercles: et les noms des couples sont construits en reliant les points du cercle portant les noms en suivant les tangentes des cercles inscrits.

27. H. Le Tellier, *La Chapelle Sextine*, Bègles, Le Castor astral, 2015.

28. Le romancier joue bien sûr sur différentes syllepses: sextine devient dans ce contexte la caisse de résonance de «sexe». Le titre «chapelle sextine» n'est pas sans convoquer le nom de la chapelle romaine: «chapelle sixtine», où Michel-Ange avait peint trop d'hommes nus. Cette nudité avait fait scandale et Michel-Ange avait été sommé de couvrir ses personnages.

Histoires d'Anne	9, 34, 35, 60, 61, 86
Histoires de Ben	9, 10, 49, 50, 79, 80
Histoires de Chloé	10, 11, 38, 39, 72, 73
Histoires de Dennis	11, 12, 53, 54, 65, 66
Histoires d'Elvire	12, 13, 42, 43, 84, 85
Histoires de Farid	13, 14, 57, 58, 77, 78
Histoires de Galata	14, 15, 46, 47, 70, 71
Histoires de Harry	15, 16, 35, 36, 63, 64
Histoires d'Irma	16, 17, 50, 51, 82, 83
Histoires de Johann	17, 18, 39, 40, 75, 76
Histoires de Katia	18, 19, 54, 55, 68, 69
Histoires de Laurent	19, 20, 44, 44, 61, 62
Histoires de Mina	20, 21, 58, 59, 80, 81
Histoires de Mina	20, 21, 58, 59, 80, 81
Histoires de Niels	21, 22, 47, 48, 73, 74
Histoires d'Oriane	22, 23, 36, 37, 66, 67
Histoires de Philippe	23, 24, 51, 52, 85, 86
Histoires de Qiu	24, 25, 40, 41, 78, 79
Histoires de Rémi	25, 26, 55, 56, 71, 72
Histoires de Sofia	26, 27, 44, 45, 64, 65
Histoires de Terence	27, 28, 59, 60, 83, 84
Histoires d'Ursula	28, 29, 48, 49, 76, 77
Histoires de Vincent	29, 30, 37, 38, 69, 70
Histoires de Wendy	30, 31, 52, 53, 62, 63
Histoires de Xavier	31, 32, 41, 42, 81, 82
Histoires de Yolande	32, 33, 56, 57, 74, 75
Histoires de Zach	33, 34, 45, 46, 67, 68



Ainsi pour Chloé: les partenaires sont Ben (p. 10), Dennis (p. 11), Johann (p. 39), Niels (p. 73), Rémi (p. 72) et Vincent (p. 38). D'autres retours apparaissent dans le recueil: notamment la citation supposée de Bataille «L'acte sexuel est dans le temps ce que le tigre²⁹ est dans l'espace»,³⁰ les parties du corps, les positions etc., répétitions qui semblent illustrer la citation de Barthes mise en exergue de ce roman dit circulaire:³¹

29. Le tigre sert d'illustration sur la page de couverture.

30. Le Tellier, *La Chapelle Sextine* cit., p. 45.

31. «Roman circulaire» est donné comme sous-titre: de nouveau, on notera l'humour de ce choix puisque «circulaire» contient le mot «cul» et renvoie à la forme du cercle qui a servi à la structure du roman.

«les pratiques sexuelles sont banales, pauvres, vouées à la répétition, et cette pauvreté est disproportionnée à l'émerveillement du plaisir qu'elles procurent».

Dans *Mai quai Conti*, Michèle Audin raconte les séances de mars à juin 1871, pendant la Commune, des Académiciens de Sciences siégeant au Quai Conti: ces conversations mêlent histoire, littérature et sciences et se condensent dans une sextine en images, donnée en exorde du roman,³² et qui illustre le présent volume. Lors d'un entretien avec Francesca Pagani, Michèle Audin déclarait: «j'aime utiliser la sextine comme moyen d'exhaustion, d'épuisement. Ici, les objets géométriques, les formules, les noms, les portraits, les lieux...ça permet de faire un inventaire assez complet de ce dont il va être question».³³ La sextine est ainsi utilisée dans sa potentialité fermée. Ce n'est plus le mot-rime qui est répété mais une idée diffractée qui revient de manière circulaire.

Dans *Bâtons, chiffres et lettres*,³⁴ Raymond Queneau pose pour la première fois le problème de la généralisation de la sextine, et dans les *Subsidia pataphysica*, il donne la formule de généralisation:

La «mutation en spirale» définit une permutation telle qu'à tout élément numéroté $2p+1$ correspond l'élément $n-p$ et à tout élément numéroté $2p$ l'élément p . Si cette permutation est d'ordre n , c'est-à-dire qu'elle retrouve l'ordre initial après n «mutations», le problème de la n -ine est soluble.

Une infinité de poèmes à strophes distinctes mais à ressort analogue, deviennent possibles; en dehors des cas triviaux 1, 2, 3 on a le choix entre les entiers 5, 9, 11, 14, 18, 23, 26, 29, 30, 33, 35, 39, 41, pour nous en tenir à ceux dont le choix fournit un poème dont la longueur reste bornée par celle d'une tragédie de Racine.³⁵ Queneau a en effet établi la liste des nombres pour lesquels il existe une solution. Ces «nombres de Queneau» sont compris entre 1 et 100 et ont été calculés à la main, étant don-

32. <https://ouliipo.net/fr/mai-quai-conti>, consulté le 27 avril 2021.

33. F. Pagani, *Potentielle et actuelle: la sextine au XXI^e siècle*, in *Modernités des troubadours* cit., p. 136 pour cette citation; pp.127-38 pour l'ensemble de l'article. *La liseuse* de Paul Fournel, publié chez P.O.L y est aussi commenté.

34. R. Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, 1965, p. 332.

35. Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1981, p 244.

nés les moyens combinatoires dont il disposait. Il en existe trente et un. Le problème arithmétique a été repris, en 1966 par Jacques Roubaud et résolu par Monique Bringer dans le numéro 27 de la revue *Mathématiques et Sciences Humaines*.

Dans le même article, Raymond Queneau proposait alors une permutation pour une «octine», où 8 n'est pas un nombre de Queneau et posait la question qui influencera Jacques Roubaud, «est-ce bien la permutation optimale?», question arithmétique s'il en est. Ce travail ouvre alors une réflexion sur les nonines³⁶ qui ont 4, 7, 8, 10, 12, 13, 15, ..., mots-rimes et donc strophes. On trouve un exemple de catherine³⁷ dans l'*Anthologie de l'OuLiPo*, des dizines sur le site.

La famille des n-ines s'agrandit si l'on compte aussi les cousines que sont les mongines et les joséfines. Ces deux formes proposent des jeux de permutation, permutation qui devient l'essence même de la sextine contemporaine, jeux de permutation différents mais justifiés par les mathématiques. Ainsi le terme «mongine» est dérivé du nom du mathématicien Monge et elle est définie ainsi par Jacques Roubaud:

3. Mongine

Définition

Soit n un entier, on considère la permutation suivante m sur $2n$ événements

	1	2	$2n-1$	$2n$
m	$n+1$	n	$n+2$	$n-1$	$2n$	1

Si m est d'ordre $2n$, on dit que le problème de la mongine est soluble. La m -ine de n est une forme poétique comportant $2n$ strophes, chacune de $2n$ vers, chaque vers terminé par un mot-rime. Les $2n$ mots-rimes sont tous distincts et ne riment pas entre eux. Ils permutent de strophe en strophe selon la permutation m (un envoi, ou *tornada*, facultatif se compose de n vers, chacun d'eux contenant 2 des mots-rimes).³⁸

36. <https://www.ouliipo.net/fr/le-monde-des-nonines>, consulté le 27 avril 2021.

37. H. Mathews, *Sainte Catherine Canevas d'une n-ine régressive narrative*, in *Anthologie de l'OuLiPo* cit., p. 222. Soulignons de nouveau le double jeu du titre: un titre qui renvoie à une personne ou à une date et qui rappelle la construction des n-ines: 4-ine «quatrine» - «Catherine» ici. Le sous-titre souligne le côté expérimental. Le texte entier comprend 5 catherines. La première est citée en annexe 2 de l'article.

38. Roubaud, *Octogone* cit., pp. 152-3.

Le poète fait ensuite une application très didactique:

4. Mongine de 3³⁹

I

je commence une *mongine*
 elle sera sans doute la première
 de son espèce sa définition
 se voit en elle, et dans ce qu'elle dit
 comme une sextine elle aura six strophes
 dans chaque strophe il y aura six vers

II

en notant ce qui est dit
 on pourra poser sa définition
 on connaît déjà le nombre des strophes
 (renseignement donné dès la première)
 et ce nombre, six, est celui des vers
 dont se pare une strophe de mongine

III

la III, comme la première
 a un premier vers de sept «pieds», les strophes
 ont toutes cette propriété: vers
 un, sept syllabes, par définition
 pareille à la sextine est la *mongine*
 sur ce point. Notez bien ce qu'on vous dit

IV

pour notre définition
 le modèle est celle d'Arnaut, les vers
 autres que les premiers dans la *mongine*
 ont dix syllabes dans toutes les strophes
 maintenant je vous ai presque tout dit
 chaque strophe reproduit la première

V

les mots-rimes de ces strophes
 d'une manière propre à la *mongine*
 sont déplacés, permutés (Guilbaud dit

39. Ibid., pp. 153-5.

«tropical» le «bougé» de tous les vers
 qui «signe» des sextines la première)
 déterminant la séquence des strophes

VI

la «tourne» des fins de vers
 crée le «désordre ordonné» qui est dit
 une caractéristique première
 de la sextine et vaut pour la *mongine*
 également par sa définition
 pour vous exposée ici en six strophes

Tornada

tout est dit. Fin de la définition
 des six strophes: cinq après la première
 trente-neuf vers qui font cette *mongine*

Cette *mongine* a une fonction métapoétique formelle évidente: elle donne les principes techniques et métriques. Bizarrement rien n'est indiqué sur le principe de permutation, si ce n'est la référence à Guilbaud, inventeur de la «permutation tropicale» et penseur du «désordre ordonné», cités dans la strophe V. En revanche, elle fonctionne sur des contraintes métriques supplémentaires explicitées: le premier vers de chaque strophe contient sept syllabes (comme l'indique le deuxième vers de la troisième strophe), les autres vers contiennent dix syllabes (comme l'indique le quatrième vers de la quatrième strophe).⁴⁰ La ressemblance avec la sextine y est plusieurs fois affirmée: or cette ressemblance n'est pas liée aux types de vers mais au retour des mots-rimes (ici, *mongine*, *première*, *définition*, *dit*, *strophes*, *vers*). Reste une bizarrerie dans cette *mongine*: dans la strophe 5, le mot-rime «strophes» est répété deux fois alors que «définition» a disparu. Cette strophe évoque Guilbaud, mathématicien, qui dans un article de 1972 commentait «l'effet sextine»⁴¹ en des termes de «mesures du désordre». Le propos de Jacques

40. Rappelons que dans *Lo ferm voler qu'el còr m'intra*, le premier vers de chaque strophe est plus court: 8 syllabes. Arnaut Daniel, *Fin'amor et folie du verbe*, Introduction et traduction de P. Bec, Gardonne, Fédérop, 2012, pp. 138-40.

41. *Ibid.*, p. 147.

Roubaud est de montrer que la mongine n'est pas l'inverse de la sextine, comme le soutenait Guilbaud. Peut-être cette erreur de Guilbaud justifie-t-elle «l'anomalie» de la construction de cette strophe dans le poème de Roubaud?

Enfin, J. Roubaud réitère le procédé pour la joséfine: il nous donne la définition de la forme après une contextualisation mathématique du problème de permutation.

5. La permutation joséfine

Le Problème de Josèphe est un problème de *décimation*. Sous sa forme générale, il dépend de deux paramètres: n , le nombre des individus qu'il faut éliminer, k , l'intervalle entre deux victimes successives. La succession des éliminations détermine une permutation, dite permutation joséfine, notée $J(n, k)$.⁴²

Ensuite, le poète définit un certain nombre de permutations possible pour ces joséfines, et celle qui nous intéresse est la permutation en sextine, dont il donne de nouveau un exemple très didactique; c'est une joséfine (6,2), 6 correspondant au nombre de vers à décimer et 2 à l'intervalle entre les suppressions (on supprime ainsi le 2^e mot-rime puis, le 4^e puis le 6^e puis le 3^e enfin le 5^e):

*

I
je commencerai cette *joséfine*
en posant la première de six strophes
qui comptera également six vers
le principe en est la décimation
identique au début de la sextine
vous allez voir sa singularité

II
le moteur de la singularité
donnant son cachet à la *joséfine*
ce qui va l'éloigner de la sextine?
un exercice de décimation:
strophe par strophe: supprimer un vers

42. Roubaud, *Octogone* cit., p. 264.

III

la lente érosion du nombre des vers
 Indiscutable singularité
 Rend impossible que la *joséfine*
 Se laisse confondre avec la sextine

IV

pourtant quelque chose de la sextine
 (découvrez-le en suivant vers par vers)
 demeure caché dans la *joséfine*

V

cette fille ingrate de la sextine
 dont le nom de baptême est *joséfine*

VI

ainsi se termine la *joséfine*.⁴³

Ce qu'il reste de la sextine dans cette *joséfine* est bien sûr l'ordre d'apparition des mots-rimes de la sextine, ainsi schématisé:⁴⁴

1 2 3 4 5 6
 6 1 5 2 4 3

Le mot-rime 2 ayant disparu par «décimation», l'ordre d'apparition des mots-rimes de la deuxième strophe de la *joséfine* s'avère être: 6 1 5 4 3.

Ainsi, nous avons voulu montrer ici que la force de la sextine est son jeu de permutation «en spirale» considéré par bien des mathématiciens comme parfait. La formule poétique a généré un problème mathématique:⁴⁵ la question de la quenine initiée par Queneau a produit à son tour de nouvelles formes poétiques. Jacques Roubaud mathématicien a alors envisagé d'autres problèmes mathématiques de permutations pou-

43. Ibid., pp. 268-9.

44. Voir annexe 3 pour la représentation tabulaire des permutations.

45. Voir à ce propos: S. Bédouret-Larraburu, *Un exemple de forme fixe: la n-ine*, in *Poésie. Méthode et nombre*, Nice, Mars 2014. <hal-02082948>.

vant à leur tour créer des formes poétiques. Pour Jacques Roubaud, le poème est affaire de mémoire et de nombre, l'origine de la forme peut provenir de la mémoire littéraire comme de la mémoire mathématique pour y inscrire des formes voisines. La généralisation de la sextine fait ainsi perdurer le *trobar clus* parce qu'elle entremêle la mémoire poétique et la mémoire mathématique.

Pour conclure, nous pouvons revenir sur la question des genres poétiques que sont le sonnet et la sextine; nous avons voulu montrer que ces deux formes ne pouvaient plus être considérées comme des plans de texte: parce que les formes ont évolué au point que ce qui faisait leur définition même a pu disparaître – notamment ce qui relève de la métrique. Mais la différence entre la sextine et le sonnet tient dans leur pouvoir de «création de formes»: la sextine est une forme potentielle créante, comme en témoignent les *n-ines*, *quenines*, *nonines*, *mongines*, *joséfines* et on imagine des procédés de permutation à l'infini... alors que l'ajout de contraintes sur le sonnet conduit à réécrire un sonnet. Si le sonnet est marqué par la sérialité (un sonnet contemporain sans rimes est entouré de blocs de quatorze vers), la sextine peut exister de manière isolée: le jeu de permutations reste un critère définitoire très fort. La variation sur la permutation n'altère pas la sextine, elle génère des formes cousines.

Enfin, comme J.-M. Adam l'indiquait, «tout texte participe d'autres genres» et une approche thématique nous permettrait de réfléchir aux croisements de genres. Si la sextine et le sonnet se définissent formellement, ce dont ils parlent n'est pas tout à fait identique ou interchangeable. Notre étude sur le sonnet nous a permis d'établir quatre grands registres, s'approchant de genres propres, dans lequel sa forme convenait particulièrement: le sonnet amoureux, le sonnet-tombeau, le sonnet-tableau qui immortalise un lieu ou un instant et le sonnet métapoétique. La sextine a aussi ses thèmes de prédilection: les exemples proposés dans cette communication privilégient le métapoétique. En effet, essentiellement composées par des Oulipiens, ces sextines (et cousines en tout genre) revendiquent leur caractère expérimental. Pourtant, en comparaison au sonnet amoureux, la sextine se veut plus «coquine»: rappelons que

la sextine d'Arnaut Daniel a des consonances érotiques. Hervé Le Tellier ne manque pas d'exploiter cette veine en jouant de la paronymie de sextine avec sixtine et de la présence de la syllabe sex- dans sextine. Surtout, la sextine est une forme de mémoire du fait de sa cyclicité, peut-être encore plus que le sonnet. J. Roubaud l'a ainsi utilisée pour ses tombeaux de Pétrarque, comme il a utilisé de nombreux sonnets... Mais la sextine donne une gravité du fait des retours, alors que le sonnet se rapproche davantage de l'épithaphe du fait de ses 14 vers. La sextine puise aux sources médiévales alors que le sonnet-tombeau, s'il apparaît au XVI^e siècle, est complètement renouvelé par Mallarmé au XIX^e siècle. La sextine, malgré les tentatives du Comte de Gramont⁴⁶ notamment, n'a pas rencontré un tel succès. Pourtant la spécificité de la sextine tient dans sa dimension lyrique: la cyclicité est à même de rendre compte de la fuite du temps, et de la mélancolie que cela génère. Roubaud y associe alors le bonheur...

Peut-être plus que toute autre forme, la sextine devient genre contemporain car comme l'écrit J. Roubaud, «La poésie, la plus contemporaine, pour survivre, doit se défendre de l'effacement, de l'oubli, de la dérision, par le choix d'un archaïsme: l'archaïsme du *trobar* est le mien»;⁴⁷ le renouvellement de la sextine est aussi le sien.

46. F. de Gramont, *Sextines*, Paris, Lemerre éditeur, 1872.

47. Roubaud, *La Fleur inverse* cit., p. 17.

ANNEXE 1

SEXTINE AVEC MOUCHE*

d'abord nous rencontrons le premier poisson
 là nous voyons tout prêt le premier ver
 il s'ensuit ligne trois le premier hameçon
 et à son tour le meilleur premier fil
 qui en conséquence livre le premier pêcheur
 avant que nous l'apercevions debout devant le premier lac

voici pourtant que le suit aussi le deuxième lac
 et happe aussitôt le deuxième poisson
 qui tel un appât pend au deuxième pêcheur
 comme jeté sur un deuxième ver
 au deuxième repos en la personne du fil
 à ce deuxième vide humain de hameçon

maintenant court le troisième un hameçon
 causal et happe pour cette raison le troisième lac
 qui frétille sur le faux troisième fil
 car le troisième est un long et synthétique poisson
 et juste là-dessus se dresse le troisième ver
 sortant du sommeil au troisième faux pêcheur

là nage dodu un quatrième pêcheur
 et rêve d'un dodu quatrième hameçon
 et néglige le piquant du quatrième ver
 à la vibration lâche du quatrième lac
 il rêve d'une proie grasse le quatrième poisson
 oui maintenant dans l'eau douce au quatrième fil

mais nous voyons tout prêt le cinquième fil
 happer le cinquième pêcheur
 qui ne se détache pas du cinquième poisson
 car celui-ci sur un cinquième et soyeux hameçon
 pendulaire et rattrapé par un cinquième lac
 amateur se contente de friser sur le cinquième ver

* O. Pastior, *Sextine avec mouche*, in *Anthologie de l'OuLiPo*, Paris, Gallimard, 2009, pp. 207-8.

mais oh déjà se meut le sixième ver
alléché par un fumet de sixième fil
avec le sixième et final anti-lac
tordu par-dessus le sixième pêcheur
enroulé tout au long sur le croit-on petit et sixième hameçon
du dimanche au sixième poisson

invité au bain et comme alors le septième poisson
il arrive nous rencontrons tout prêt le septième ver
encore avant l'insolite septième hameçon

ANNEXE 2

SAINTE CATHERINE*

I

Gong, drink, pluie, mer;
Chiffre, colle, code, sphinx;
Musiques, chaussures, bouchon, récolte;
Le mal, le train, le rami, la lettre.

La grêle augmente l'urgence de la récolte.
Le vent du désert déferle sur la mer.
Des contrats les loueurs sont tenus à la lettre.
Jour et nuit on se réfugie au Sphinx.

Un jeune attend sans espoir une lettre.
Son frère est rentré pour la récolte.
Le monde autour d'elle prend l'aspect d'un sphinx.
Elle voudrait se jeter comme une bouteille à la mer.

Le désir de vie, de mater le sphinx,
Lui rappelle un ami du frère. Elle oublie la lettre.
Elle le déniche loin des tonnerres de la mer.
Le blé se couche avant l'heure de la récolte.

Entre la mer et le Sphinx
La récolte d'une lettre.

* H. Mathews, *Sainte Catherine*, in *Anthologie de l'OuLiPo*, Paris, Gallimard, 2009, pp. 222-3.

ANNEXE 3

PERMUTATIONS DANS LA SEXTINE, MONGINE ET JOSÉPHINE

I	II	III	IV	V	VI
1	6	3	5	4	2
2	1	6	3	5	4
3	5	4	2	1	6
4	2	1	6	3	5
5	4	2	1	6	3
6	3	5	4	2	1

Ainsi premier mot-rime se trouve au VI de la strophe 1, au v.2 de la strophe 2, 4 de la strophe 3...

Mongine

I	II	III	IV	V	VI
1	4	2	3	5	6
2	3	5	6	1	4
3	5	6	1	4	2
4	2	3	5	6	1
5	6	1	4	2	3
6	1	4	2	3	5

Joséfine

I	II	III	IV	V	VI
1	6	3	5	5	1
2	1	6	3	1	
3	5	1	1		
4	4	5			
5	3				
6					

ABSTRACT

SONNET AND SESTINA: TWO CREATIVE CONTEMPORARY FORMS

While Surrealism, a century ago, liberated the poem from all constraints, it must be acknowledged that in the twenty-first century, two fixed forms have regained their attractiveness: the sonnet and the sestina are thus particularly represented in the Anthologies of the Oulipo, an avant-garde literary group representative of contemporary so-called formal poetry. However, it seems interesting to reflect on the evolution of these two forms and to focus on the interest that the sestina (and other 'quenines') has aroused from a comparative analysis. We would like to show that the sestina (like the sonnet) is not only a textual plan (Adam, 2015). The different ways in which contemporaries have appropriated these forms make them poetic genres in their own right.

Sandrine Bédouret-Larraburu
Université de Pau et des Pays de l'Adour
sandrine.bedouret@univ-pau.fr

INDEX

INDEX DES AUTEURS

L'index regroupe uniquement les auteurs d'œuvres littéraires et non pas les auteurs d'ouvrages critiques. Les auteurs mentionnés en tant qu'auteurs de sextines sont marqués par (*); les auteurs dont une ou plusieurs sextines sont citées sont marqués par *.

- Aimeric de Peguilhan 23, 27.
Alphonse I d'Aragon 111.
Alphonse X de Castille 35-6, 39, 42.
Alvarez Julia * 189, 196.
Andrade Caminha Pero de (*) 136.
André le Chapelain 10.
Anrique da Mota 142.
Aragon Louis IX.
Arcadelt Jacques 227.
Arnaut Daniel * VII, IX, XI, XIII, 3-6, 9-21, 23-8, 31-5, 37-8, 41-50, 52-7, 60-1, 63, 65, 67, 69, 90, 95, 98, 105, 111-5, 118, 120, 123, 125-6, 133, 179, 186, 203, 265, 270, 280-1, 285.
Arnaut de Maruelh 45-6.
Ashbery John (*) 119, 188, 190-1, 197.
Asinari Federico * 234, 236, 250, 263.
Auden Wystan Hugh * 119-20, 125, 167, 188, 197.
Audin Michèle * XIII, XIV, 278.
Balzac Honoré de VII, VIII, 90.
Banville Théodore de 3, 41.
Barnes Barnabe * 161-3, 171, 186.
Barrè Antonio 227, 230, 246, 250.
Baudelaire Charles 119, 120.
Berchem Jacquet de * 227, 237, 239.
Bernardes Diogo * 136.
Bernart de Ventadorn 9, 28, 45-6.
Bertolome Zorzi * 5, 20, 22, 41, 61.
Bertran de Born 17, 41, 111, 120-2, 188.
Bishop Elizabeth * 180, 188, 192, 197.
Blondel de Nesle 16.
Bonnetfoi Yves 269.
Borchardt Rudolf (*) 211, 213.
Bringer Monique 279.
Brossa Joan * 117-9, 126.
Browning Robert 3, 120.
Calpurnius Siculus Titus 205.
Camões Luís de * 26, 132, 134-6, 149, 151, 154, 156.
Carducci Giosuè * 90-1.
Castelvetro Lodovico 25, 134, 136.
Castiglione Baldassarre 205.
Cercamon 45.
Cervantes Miguel de (*) 123.

- Cerverí de Girona 111, 115.
 Chamaterò di Negri Ippolito (*) 233.
 Chrétien de Troyes 10, 17-8.
 Cingria Charles-Albert VIII.
 Corn Alfred * 190, 192.
- D'Annunzio Gabriele * XII, 119.
 Dante Alighieri * VII-VIII, XI-XIII, 10,
 11, 23-5, 28, 32, 41, 62-3, 90-1,
 98, 112, 114-6, 118, 125-6, 134-5,
 179-80, 188, 194, 203, 265.
 Daude de Pradas 9.
 De Bosis Adolfo * XII.
 Dobson Henry Austin * 4.
 Dolce Lodovico * 144.
 Donne John 188.
- Elias Cairel 9, 19, 28.
 Eliot Thomas Stearns (*) 120, 180,
 186, 194.
- Faria e Sousa Manuel de 26, 132,
 133-6, 145.
 Febrer Andreu * 41, 111-6, 125-6.
 Felip de Malla 112.
 Fernandes Domingos 26.
 Ferrater Gabriel 120-2.
 Ferreira António * 129, 136-9, 142,
 143-4, 147, 150, 153, 155-6, 158.
 Fo Alessandro (*) 102, 110.
 Fortini Franco * XII, 96.
 Frasca Gabriele * XI, XII, 31, 51, 88-
 90, 92-8, 101-2, 110.
- Gambarà Lorenzo 205.
 Garcia de Resende 25, 130, 142-3.
 Garcilaso de la Vega 117, 123, 136.
 Gardner Drew * 189, 190.
 Gaucelm Faidit 45, 65.
 Gil de Biedma Jaime * 111, 119-26.
 Gil Vicente 135.
 Giovan Battista Strozzi il Giovane 99.
- Giraldi Cinthio Giovanni Battista *
 144.
 Giraut de Borneil (Bornelh) 9, 28,
 45-6, 111, 121, 126.
 Gosse Edmund (*) 4, 186.
 Gramont Ferdinand de (*) VII-VIII, 3,
 41, 90, 285.
 Gratien Du Pont 42.
 Griffiths Jane * 160.
 Gryphius Andreas (*) 209.
 Guilhem Augier Novella 9, 28.
 Guilhem de Saint Gregori * 5, 20, 22,
 41, 61.
 Guillaume de Machaut 116.
 Guillem de Berguedan 61.
 Guillem Peire de Cazals 51.
 Guiraut de Calanson 15, 28.
 Guiraut Riquier 43, 52.
- Hecht Anthony * 162-3, 170, 181,
 182, 188, 193, 197.
 Herrera Fernando de * 123, 136.
 Hocquard Emmanuel 269.
 Honoré d'Urfé 205.
- Jean de Meun 112.
 Jeffers Robinson 182.
 Joan de Sant Climent (*) 41, 116.
 Johnson Kent * 190.
 Jordi de Sant Jordi 116.
 Jouet Jacques * 271.
 Juan Boscán (Joan Boscà) 117.
 Juan de la Cueva 36.
 Justice Donald * 188, 197.
- Keats John 192.
 Kipling Rudyard (*) 186.
- Lanfranc Cigala 16.
 Langbaum Robert 121.
 Lartigue Pierre VII-VIII.

- Lassus Roland de * 225, 229-47, 250-63.
 Le Tellier Hervé * 276-7, 285.
 Lope de Vega Félix 134.
- Magrelli Valerio 87, 102.
 Malherbe François de VIII.
 Mallarmé Stéphane 120, 285.
 Marcabru 9, 12, 28.
 Marot Clément 265.
 Mathews Harry * 213, 270-2, 279, 288.
 Mayers Florence Cassen * 184-5.
 Mellin de Saint-Gelais 265.
 Merrill James * 183, 184, 185.
 Muldoon Paul * 160, 168-73, 175-7.
- Némésien 205.
 Nicolaus de Dybyn 66.
- Opitz Martin 203-6, 208-9.
- Pascoli Giovanni 10, 24
 Pastior Oskar * X, 15, 201-2, 211-4, 216-7, 222-3, 270, 272, 286.
 Peire d'Alvernhe 46.
 Peire Lunel 23, 28.
 Peire Raimon de Tolosa 48.
 Peire Trabustal 23, 28.
 Peire Vidal 16, 21, 28, 50.
 Perec Georges IX, XIV.
 Petrarca Francesco (Pétrarque) * VIII, XII-XIII, 5, 23-5, 32-3, 44, 71-6, 90, 92, 102, 119, 133-4, 136, 208-9, 211, 225, 227-8, 232-4, 250, 265, 285.
 Pinyol Ramon (*) 118.
 Poe Edgar Allan 120, 191.
 Pons Fabre d'Uzes 41, 65.
 Pontus de Tyard (*) VII-VIII, 3, 11, 26.
 Pound Ezra * 120, 179-80, 186-9, 194, 197.
 Prati Giovanni 99.
- Queneau Raymond (*) IX, XIII-XIV, 33, 56, 276, 278-9, 283.
- Racine Jean 278.
 Raimbaut d'Aurenga 3, 5-9, 11-3, 16, 23, 28, 43, 45-6, 48, 60-1, 64, 115.
 Raimbaut de Vaqueiras 43, 111.
 Raimon de Durfort 38.
 Réda Jacques 269.
 Rengifo Juan Díaz (Diego García) 25, 132-3.
 Ribeiro Bernardim * 25, 130, 136, 158.
 Rodrigues Lobo Soropita Fernão 25, 133-5.
 Ronsard Pierre de VIII.
 Rossi Precerutti Roberto * 92-3, 104-10.
 Roubaud Jacques * IX, XIII, 33, 56, 269, 272-3, 275, 279, 282-5.
 Rouzeau Valérie 269.
 Rucellai Giovanni * 144.
 Rückert Friedrich (*) 211.
 Ruffo Vincenzo 227.
 Ruscelli Girolamo 36, 41.
- Sá de Miranda Francisco de * 25, 130-2, 135-7, 158.
 Salvia Beppe * 100, 102-4.
 Sánchez (Sanches) de Lima Miguel * 25-6, 132-3.
 Sannazaro Jacopo * XIII, 11, 204-5, 208.
 Scupham Peter * 160, 164-9, 172, 175-7.
 Setz Clemens J. (*) 211.
 Shakespeare William 120, 167, 182, 194.
 Sidney Philip * 10-1, 120, 186, 189, 205.
 Stallings Alicia * 185, 189, 195.

- Swinburne Charles Algernon (*) 186. Villon François 121-2.
Tabourot des Accords Étienne VIII. Vinclair Pierre 269.
Théocrite 205. Virgile 205.
Trissino Gian Giorgio 144. Wagner Jan * 201-2, 211, 217-23.
Valduga Patrizia * 87, 92-3, 98-102, Willaert Adrian 232-3, 235.
108, 110. Woolf Virginia 167.
Valéry Paul 120. Zanzotto Andrea 94.

INDEX DES SEXTINES

L'index regroupe les titres ou les incipit de toutes les sextines mentionnées, avec l'indication de l'auteur. Les transpositions musicales des sextines sont indiquées par ♪.

- A culpa do meu mal só têm meus olhos*
(anonyme) 132.
- A la dolce ombra de le belle frondi*
[RVF 142] (Pétrarque) 73-4, 80-1.
- A Miracle for Breakfast* (Elizabeth Bishop) 188.
- A qualunque animale alberga in terra*
[RVF 22] (Pétrarque) XIII, 25, 73, 78-9, 81, 84, 208.
- Al bello resplendor de vuestros ojos*
(Fernando de Herrera) 123.
- Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*
(Dante Alighieri) XI, XIII, 63, 99, 114.
- Al poco giorno la troppa mia notte*
(Patrizia Valduga) 99.
- Alla dolc' ombra delle belle frondi*
(Jacquet de Berchem) ♪ 237.
- All-American Sestina* (Florence Cassen Mayers) 184.
- Altaforte* (Ezra Pound) 120, 187, 189, 197.
- Amor, tu vedi ben che questa donna*
(Dante Alighieri) XI.
- anna* (Jan Wagner) 218.
- antonieta gonzalez* (Jan Wagner) 218.
- Anzi tre di creata era alma in parte*
[RVF 214] (Pétrarque) 25, 73-4, 81-2, 84.
- Apología y petición* (Jaime Gil de Biedma) 119, 123.
- Ars Victrix* (Henry Austin Dobson) 4.
- augstín lópez: the art of topiary* (Jan Wagner) 218.
- Ben grans avolesa intra* (Guilhem de Saint Gregori) 20.
- Bilingual Sestina* (Julia Alvarez) 189, 196.
- Bonheur: sextine* (Jacques Roubaud) 272.
- Chi è fermato di menar sua vita* [RVF 80]
(Pétrarque) 73-4, 77, 80-2, 83, 119.
- Combas e valhs, puigs, muntanyes e colls*
(Andreu Febrer) 111, 114, 125.
- Come notturno uccel nemico al sole*
(Jacopo Sannazaro) XIII, 208.
- Como posso eu deixar do louro verde*
(Diogo Bernardes) 136.

- constable: wolkenstudien* (Jan Wagner) 218.
- Dear John* (Jane Griffiths) 16-2, 176.
- Del freddo Rheno* (Roland de Lassus) ♪
234, 247, 250, 261-2.
- der veteranengarten* (Jan Wagner) 218-9.
- die tassen* (Jan Wagner) 218, 219, 222
- Dura condizione hanno le genti* (Lodovico Dolce) 144.
- En tal dezir mos cors intra* (Bertolome Zorzi) 20.
- Farewell, O sun, Arcadia's clearest light* (Philip Sidney) 10.
- fliegen eintag polyglott* (Oskar Pastior) 201, 213.
- Foge-me pouco a pouco a curta vida* (Luís de Camões) 132.
- Foge-me pouco a pouco a curta vida* (anonyme) 132.
- Giovene donna sotto un verde lauro* [RVF 30] (Pétrarque) 72-4, 77, 79, 81, 84.
- Have a Good Time* (Wystan Hugh Auden) 167.
- Here in Katmandu* (Donald Justice) 188
- il mare ha il pelo d'una volpe grigia* (Beppe Salvia) 103.
- in den jahren vor dem champagner* (Jan Wagner) 218.
- Ipsestina* (Gabriele Frasca) 92-5.
- Já morreu Dona Inês, matou-a Amor* (António Ferreira) 143, 147.
- je commencerai cette joséfine* (Jacques Roubaud) 282.
- L'aere gravato, et l'importuna nebbia* [RVF 66] (Pétrarque) 73-4, 79.
- L'agrandissement* (Harry Mathews) 270.
- La Chapelle Sextine* (Hervé Le Tellier) 276-7.
- La nuit du vin* (Harry Mathews) 271.
- Là ver' l'aurora* (Roland de Lassus) ♪
234, 246-7, 250.
- Là ver' l'aurora, che sí dolce l'aura* [RVF 239] (Pétrarque) 73-5, 82, 84.
- Like* (Alicia Stallings) 185, 189, 195.
- Lo ferm voler qu'el cor m'intra* (Arnaut Daniel) VIII, 12-20, 32, 34, 41, 43-5, 48, 50-1, 54, 58, 61-3, 65, 68-9, 98, 105, 113, 265, 281.
- Lo fol desir qu'Amor ha fayt intrar* (Andreu Febrer) 113.
- Mai quai Conti* (Michèle Audin) XIV, 278.
- Mia benigna fortuna, e 'l viver lieto* [RVF 332] (Pétrarque) XII, 25, 73, 75, 77, 83-4, 92.
- Mongine de 3* (Jacques Roubaud) 280.
- nach dormröschen* (Jan Wagner) 218.
- Não posso tomar os olhos* (Francisco de Sá de Miranda) 131.
- Nelle cose abiti, nel mutamento* (Roberto Rossi Precerutti) 107.
- Non à tanti animali il mar fra l'onde* [RVF 237] (Pétrarque) 73-4, 81, 84.
- Non ha quando è sereno el ciel più stelle* (Giovanni Rucellai) 144.
- Non ha tante serene stelle* (Roland de Lassus) ♪ 234, 239-41, 246-8, 250-60.
- Notte di maggio* (Giosuè Carducci) 90.

- Odi tu?* (Gabriele D'Annunzio) XII.
Ontem pôs-se o sol, e a noute (Bernardim Ribeiro) 131.
Ó triste, ó tenebroso, ó cruel dia (anonyme) 132.
- Paysage Moralisé* (Wystan Hugh Auden) 188.
Parthenophil and Parthenope (Barnabe Barnes) 161, 171.
Per aspro mar di notte (Roland de Lassus) ♪ 234, 246-7, 250.
Poco a poco se va la corta vida (Miguel Sanches de Lima) 133.
Poscia che gli infelici e oscuri giorni (Giovanni Battista Giraldis Cinthio) 144.
Pound-Eliot Sestina (Alfred Corn) 190.
- Qual nemica fortuna* (Federico Asinari) 236.
Qual nemica fortuna (Roland de Lassus) ♪ 234, 246-7, 250.
quallen (Jan Wagner) 218.
Quando il giorno da l'onde (Roland de Lassus) ♪ 234, 246, 250.
Quanto tempo ter posso, amor, da vida (anonyme) 132.
- Sainte Catherine* (Harry Mathews) 279, 288
Se pretendeis, senhor, do louro verde (Diogo Bernardes) 136.
Sempre me queixarei desta crueza (anonyme) 132.
Sestina (Elizabeth Bishop) 188, 192.
Sestina a Firenze (Franco Fortini) XII.
- Sestina di una notte d'estate* (Adolfo De Bosis) XII.
Sestina: AltaVista (Drew Gardner) 189.
Sestina: Avantforte (Kent Johnson) 190.
Sestine 4 (Barnabe Barnes) 161.
Sestine 5 (Barnabe Barnes) 186.
Sestina cibernetica (Joan Brossa) 119.
Sextine avec anagrammes (Jacques Jouet) 271.
Sextine avec mouche (Oskar Pastior) 270, 286.
Si come al chiaro giorno (Roland de Lassus) ♪ 234, 237, 246-7.
Since wailing is a bud of causefull sorowe (Philip Sidney) 10.
- The armies are parading on the carpet* (Peter Scupham) 164-5.
The Book of Yolek (Anthony Hecht) 188.
The Misfits (Paul Muldoon) 168, 172, 175-7.
The Turn (Paul Muldoon) 159, 172, 175-7.
Tomorrows (James Merrill) 183.
Tristemente il mio giorno temprà il tempo (Patrizia Valduga) 99, 101.
- Where is there an end of it, the soundless wailing* (Thomas Stearns Eliot) 120.
Wo ist mein auffenthalt/ mein trost vndt schönes liecht? (Martin Opitz) 207.
- Yee Gote-Heard Gods* (Philip Sidney) 10.

