

SABRINA STROPPA – DAVIDE BELGRADI

MICROROMANZI E MICROCOSSI.  
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.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup>

\* 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 decadi hanno i

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».<sup>3</sup> 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 esulino dalla catena di trasmissione storica rappresentata, ad esempio, dalle espressioni primonovecentesche.<sup>4</sup> 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 decadi 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. Capechi, 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\\_Force.](https://www.academia.edu/37800317/_Terze_Force.)). 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. Cortellessa, *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':<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup> 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 'naturalezza', che se pare del tutto in contrasto con questa forma metrica, emerge invece con nettezza in alcune importanti voci del decennio.

Estremismo e naturalezza 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.<sup>7</sup>

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 neometrische* 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».<sup>8</sup> 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,<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup>

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 cantante (*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.<sup>12</sup>

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 esco-gitare 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 pre-destinato. [...] 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.<sup>13</sup>

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».<sup>14</sup>

Per via di queste caratteristiche strutturali, non avrà molto successo il raddoppiamento della forma-estina che, con *Mia benigna fortuna, e 'l viver lieto* (*Rif* 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 estina di Petrarca sottolineava l'impossibilità di prostrarre per più di una volta la ripetizione delle stanze, sia «per la maledicenza della composizione», sia «per fuggir la noia, che 'l ripeter troppo le medesime voci apportarebbe».<sup>15</sup> Insomma: se si può dire che la storia del sonetto è «nata da innovazioni e si è alimentata di sperimentazioni»,<sup>16</sup> molto minore sembra il tasso di sperimentalità della estina, 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'IPERESTINA DI FRASCA (1982)

Negli anni Ottanta l'esercizio più corposo sulla estina si deve a Gabriele Frasca, che nel 1984 esordisce per la piccola casa milanese «Corpo 10» con il libro *Rame*.<sup>17</sup> La prima sezione, *Poesie da tavola*, è costituita da una iperestina, 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 *Entrebescar* 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;<sup>18</sup> 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».<sup>19</sup>

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».<sup>20</sup> 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 intravvedere 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.<sup>21</sup> 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 qualcosa’altro».<sup>22</sup>

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, *Entrebescar*, Forlì, Forum/Quinta generazione, 1982, pp. 29-44. A proposito di quest’ultima raccolta e dei suoi stilemi provenzaleggianti rimando a D. Belgradi, «Struttura di separazione»: *Roberto Rossi Precerutti da Entrebescar 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 *Entrebescar* 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.

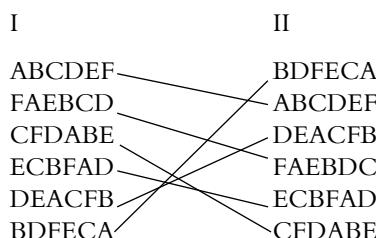
21. Considerazioni di questo genere si trovano anche nelle pagine dedicate a Frasca nell’ampio saggio di J. Grosser, *Di alcune poetiche ‘relazionali’ nella poesia italiana contemporanea*, in «l’Ulisse», 18 (2015) (Poetiche per il XXI secolo, sez. Nuovi critici per il Novecento), pp. 215-36: 217, e in 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
FAEBCD	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'*Ipersestina* 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',<sup>23</sup> 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»,<sup>24</sup> 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:<sup>25</sup>



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, sdraiata*; 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 andando mole delle notti in orme o a rincuorarsi eccessi delle strade forgiano nel passante austeri strati rimbrottati in vacuità e voglie in pallore disciplinano i tempi alterni in stormi	serrare gli occhi rossi dalla fame e stringersi fra i cerchi gli orci in ombre schiudendoli alle immagini sdraiata io stesso vidi e nei corpi addestrati inseminare gli anni e andare in spore 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»<sup>26</sup> 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.<sup>27</sup>

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 intersoggettivo, la sestina è assurta 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.<sup>28</sup>

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».<sup>29</sup>

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.<sup>30</sup>

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

28. Frasca, *La furia della sintassi* cit., pp. 394-5 (cap. vi, *Cenni di storia della forma: dalla sestina di Nicolò 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"».<sup>31</sup> 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»,<sup>32</sup> 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 indubbiamente 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,<sup>33</sup> 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 *permutozione* 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 contemporanee<sup>34</sup> – 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»,<sup>35</sup> 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».<sup>36</sup>

### 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, *Medicamente*, è intessuta di soli sonetti e ottave, la riedizione arricchita del 1989 vede l’aggiunta di due sestine liriche.<sup>37</sup> 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 Giovanne, *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 tempra 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.<sup>38</sup> 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 prema a prender senso,  
 per sogno o paura s'inquieti... L'anima,  
 cosa di preti!... 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 inscrive «Notti dei sensi», la prima delle tre sezioni di *Medicamenta*; le due successive sono un avverbio trisillabo e un sostantivo sdruciolato (*ancora, anima*),<sup>39</sup> 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 implicite nella costruzione obbligata del metro, acquisiscono la naturalezza dell'oraliità. 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».<sup>40</sup>

La seconda coppia che compare nella raccolta di Valduga è quella tra la sestina *Tristemente il mio giorno tempra il tempo*, e il sonetto *Signore caro*. Le prime due parole-rima, *tempo* e *ora*,<sup>41</sup> rimandano a una sfera della temporaliità 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 componenti precedente. Non è pacifico stabilire se i tempi di questa sestina possano essere definiti ‘commentativi’,<sup>42</sup> 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*.<sup>43</sup> 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,<sup>44</sup> 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.<sup>45</sup>

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, *Eleemosine 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, Castelvecchi, 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, levitano*) 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.<sup>46</sup> Se *Entrebescar* non contiene alcuna sestina lirica,<sup>47</sup> 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 *Entrebescar*, 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 appartenenti sestine decostruite.

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

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.<sup>50</sup>

Una struttura, dunque, che fa emergere una composizione strettamente imperniata intorno alle due forme della sestina e della prosa poetica.<sup>51</sup> 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	<b>natura</b>	<b>mutamento</b>	vita	acque
<b>presenza</b>	<b>vertigine</b>	pietra	buio	<b>luminoso</b>
luce	mondo	spazio	ali	<b>appare</b>
<b>silenzio</b>	<b>eresia</b>	<b>prigioniera</b>	<b>smisurate</b>	stella
torce	vento	sguardo	<b>foresta</b>	penne
<b>azzurro</b>	fuochi	<b>devozione</b>	<b>antica</b>	Libro

VI	VII	VIII	IX	X
<b>selvaggio</b>	cosmo	<b>lamento</b>	oggi	<b>violenza</b>
specchio	lacca	<b>smeriglio</b>	ansia	<b>memoria</b>
mente	giorno	volta	<b>giustizia</b>	<b>cangianti</b>
suono	<b>sorriso</b>	croci	<b>maturata</b>	<b>radunato</b>
<b>indolenza</b>	selce	<b>colombe</b>	vive	<b>pagode</b>
<b>ritratto</b>	ferita	vuoto	<b>inganno</b>	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 sestenine, 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 rinviaente 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:<sup>52</sup>

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 coda 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 lavorio 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 esauritivo 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 luminio del futuro, sempre 'inserita' contro la morte, che insegna ad abitare.<sup>53</sup>

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 decriptando 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»,<sup>54</sup> un attestato fragile di esistenza, effimero ma coraggioso: sono dei «fiori di vertigine».<sup>55</sup>

54. Ibid.

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

## ABSTRACT

MICRONOVELS AND MICROCO\_SMS. 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