

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 "Intavulare". *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 refranhi*) 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 fazia» 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 conglaipis» (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 sonni 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 Sacrament 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, *Eplèg, 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 cibemètica* (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 nubes 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