

Contrainte créatrice. La fortune littéraire de la sextine dans le temps et dans l'espace. Textes réunis par Luca Barbieri et Marion Uhlig avec la collaboration de David Moos et Pauline Quarroz, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2023 («Quaderni di Stilistica e metrica italiana», 12), xv + 299 pp.

Questo ricco e stimolante volume raccoglie undici saggi che, suddivisi in quattro sezioni, mettono a fuoco efficacemente le caratteristiche di una delle forme metriche medievali provviste di maggiore fortuna nelle epoche successive: la sestina. Nell'inventare questa struttura, Arnaut Daniel ha lanciato una sfida che molti poeti venuti dopo di lui hanno raccolto, stimolati da un metro che riconosce nella propria complessità tecnica non un limite (una *contrainte* per usare le parole del titolo), ma semmai un invito al superamento agonistico. Come ben illustrato dai curatori, infatti,

cette *contrainte* se révèle (...) *créatrice* en ce que, dans toutes ses réalisations et dans toutes ses mutations, la permutation ouvre la sextine à la variabilité, lui permettant ainsi d'échapper à elle-même, à ses carcans rigides, et de se déployer dans des registres d'expression qui lui étaient *a priori* étrangers, qu'ils soient littéraire, musical, architectural (p. xv).

Oltre all'elevata qualità scientifica dei singoli contributi, ciò che colpisce molto positivamente nella lettura del volume è il fitto dialogo che, intenzionalmente o meno, essi intrattengono tra loro, permettendo di riconoscere dei veri e propri *fils rouges* che, percorrendo la raccolta, mettono in luce alcune caratteristiche che contraddistinguono l'essenza stessa della sestina e quindi – pur con i necessari adattamenti – ne accompagnano l'intero sviluppo storico. Per poter meglio enucleare questi aspetti, nonché per valorizzare l'ampio ventaglio tematico affrontato dalla raccolta, descrivo innanzitutto il contenuto dei singoli contributi, integrando talvolta qualche minima osservazione aggiuntiva.

La sezione «*Origines de la sextine*» si identifica con il solo denso saggio di Maurizio Perugi [*Alle origini della sestina europea: il poema di Raimbaut d'Aurenga 389,16 e le tre sestine in lingua d'oc (note linguistiche e testuali)*, pp. 3-28], grande specialista di Arnaut Daniel, al quale si deve l'edizione critica di riferimento delle sue poesie (Arnaut Daniel, *Canzoni* [Perugi]). L'autore, oltre ad avanzare utili precisazioni etimologico-lessicali relative a singoli termini rilevabili in *Er resplan la flors enversa* (*BdT* 389,16) – la lirica di Raimbaut d'Aurenga che costituisce il più importante antecedente della sestina di Arnaut –, scandaglia la *varia lectio* di *Lo ferm voler qu'el cor m'intra* (*BdT* 29,14) riconoscendovi alcune soluzioni fonetiche o vere e proprie lezioni – anch'esse spesso connotate dal punto di vista linguistico – che potrebbero configurarsi come relitti autoriali fortunosamente sopravvissuti all'azione normalizzatrice messa in opera dalla tradizione manoscritta. È, questa,

una prospettiva d'indagine da tempo percorsa da Perugi, secondo il quale «si conferma che per la sestina, come per la gran parte dei componimenti danielini, la visione di stemma più operativa – nella misura in cui è possibile parlare di stemma – è meno genealogica che linguistica, nel senso che l'originale è attingibile soprattutto grazie a sporadici fenomeni di conservazione in aree periferiche» (p. 19). Il rischio, del quale Perugi è ben consci, è quello di sovrainterpretare lezioni che potrebbero in realtà essere semplici sviste o interventi di copista; si consideri ad esempio il caso del v. 12, ove è la documentazione linguistica a sconsigliare la valorizzazione della *lectio singularis* del canzoniere a, *d'era arma* (a fronte di *de l'arma*, *de m'arma* o *de s'arma/ d'es'arma*), nella quale molto difficilmente *era* potrà interpretarsi come articolo guascone. Ammesso infatti che tale tratto possa effettivamente ricondursi alla lingua di Arnaut e non a qualche passaggio di copia, i dati in nostro possesso – come ben esplicita Perugi – mostrano che gli sviluppi guasconi -LL- > *r* e -LL- > *t* interessano gli articoli solo a partire dal XVII secolo, ed esclusivamente in zona pirenaica, soprattutto centrale e orientale.¹ Più probabile allora che la lezione di *a* sia frutto di una delle numerose sviste del Teissier, il suo copista. Perugi soppesa sapientemente ogni proposta, suggerendo di promuovere a testo le soluzioni maggiormente certe e affidando invece le altre al dialogo tra editore critico e lettore avvertito, secondo una modalità ben consolidata nella romanistica italiana a partire dalle riflessioni metodologiche della seconda metà del Novecento.² Le ultime pagine del saggio si concentrano poi sulle altre due sestine occitane conservate (*Ben grans avolesa intra* [BdT 233,2], attribuibile a Guilhem de Saint Gregori, ed *En tal dezir mos cors intra* [BdT 74,4] di Bertolome Zorzi), riconoscendo le lezioni indicative del tipo di fonti rispettivamente fruite dai loro autori nell'imitare l'antecedente danielino: nel primo caso si individua una costellazione DEM + GQUc, nel secondo invece una formula del tipo CESSga, con una lezione che mostra una perfetta corrispondenza con il solo *a*. Quest'ultima mi pare dunque una fonte di matrice “occidentale”, forse giunta nella nostra penisola tramite i contatti tra Provenza e Italia nord-occidentale; esemplato non molti anni dopo la liberazione dello Zorzi, il canzoniere del quale doveva far parte il frammento di Perpignan attesta in effetti la circolazione di materiali di questo tipo proprio nelle carceri genovesi in cui questo trovatore era stato tenuto prigioniero.³

La seconda sezione del volume, «*Poétique de la sextine*», raccoglie invece quattro saggi, il primo dei quali [*La “sestina” di Arnaut Daniel: permutazione e rime*, pp.

¹ Ulteriori conferme anche in Glessgen 2021: 342 e Sibile 2024: 452.

² Mi limito a rinviare a Segre 1970.

³ Cf. Cigni 2013.

31-69] è opera di Paolo Canettieri, che, intessendo un dialogo a distanza con Dominique Billy, ha innanzitutto modo di mettere a fuoco ulteriori elementi a sostegno della sua fortunata tesi che riconosce nella posizione dei numeri sulle facce del dado la serie numerica che ispira la struttura permutativa delle rime di *Lo ferm voler*.⁴ In un articolo del 2004 lo studioso francese contestava questa ipotesi,⁵ rimarcando l'assenza di qualsiasi rinvio all'elemento ludico tanto nelle successive riprese poetiche della sestina di ambito occitano, occitano-catalano o italiano, quanto nella trattistica antica o moderna che si è occupata della forma metrica; Arnaut avrebbe allora concepito *Lo ferm voler* muovendo dalla struttura in *coblas dissolutas* – anch'essa con tutta probabilità un'invenzione del trovatore perigordino – alla quale avrebbe poi applicato le parole-rima e la permutazione. Se non si può fare altro che constatare il primo dato evidenziato da Billy – senza però che ciò possa inficiare l'ipotesi della “derivazione aleatoria” –, Canettieri insiste invece sul secondo e più importante argomento in campo, rilevando innanzitutto come la cronologia interna delle canzoni di Arnaut non sia nota, così che la poco economica necessità di supporre una traiula genetica complessa (e priva di un anello intermedio, ovvero un testo danielino a *coblas dissolutas*, con parole-rima ma senza permutazione) pare inficiata anche da un certo determinismo teleologico. Mi pare giocare a favore della posizione di Canettieri anche un'osservazione di Perugi esposta nel saggio precedente (pp. 18-9), ove gli schemi accentuativi riscontrabili in alcuni versi della sestina sono ritenuti plausibilmente indicativi di una sua relativa antichità. Riprendendo uno spunto già formulato da Aurelio Roncaglia, Canettieri sostiene allora che la sestina nasca da una volontà di superamento della lirica più celebre di uno dei maestri del *trobar car*, la già citata *Er resplan la flors enversa* di Raimbaut d'Aurenga, i cui procedimenti di derivazione rimica sarebbero stati sostituiti dalla permutazione aleatoria con la finalità di «utilizzare le rime più care possibile, laddove l'aggettivo *car*, ‘caro’ va inteso proprio con questo significato: ‘rime che danno luogo a pochi rimanti’» (p. 58), secondo un'accezione che si trova poi formalizzata nelle *Leys d'amors*. L'ipotesi è sostenuta attraverso un'approfondita analisi del tessuto fonico delle diverse parole-rima che, implicando anche l'antecedente rambaldiano e la sestina dantesca *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*, sono analizzate nelle loro corrispondenze reciproche anche attraverso il ricorso ai concetti di *priming* semantico e associativo. A riprova della difficoltà delle soluzioni danieliane, rilevo che la sequenza *o+nasale+nesso consonantico+a* che si riscontra nelle parole-rima *ongla* (nella sestina di Arnaut) e *ombra* (in quella di Dante) risulta una

⁴ Tesi argomentata per la prima volta in Canettieri 1993.

⁵ Billy 2004.

variante ulteriormente complicata di quell'uscita rimica in *-omba* la cui difficoltà è dichiarata in maniera esplicita da Bertran de Born nel suo componimento citato nel *De vulgari eloquentia* (II 28) a rappresentare il tema dell'*armorum probitas*, *Non puosc mudar mon chantar non esparga* (BdT 80,29): «Di·m a·N Rotgier et a totz mos parens | Que no·i trop plus *omba* ni om ni esta».⁶

Il secondo contributo della sezione, di Carlo Pulsoni, si concentra invece sulle sestine petrarchesche, studiandole dal punto di vista della “filologia materiale” [*Sulla disposizione delle sestine nella tradizione antica dei «RVF»*, pp. 71-85]. L'autore si propone di verificare se il peculiare assetto grafico loro riservato nel Vaticano Latino 3195 sia mantenuto anche in alcuni latori antichi che ne seguono l'impostazione; il raffronto implica così i codici Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 41.10 (L) e 41.17 (M); Paris, Bibliothèque nationale de France, Italien 551 (P) e Milano, Biblioteca Trivulziana, 1015 (T), le cui caratteristiche – per quanto pertiene i testi oggetto dell'indagine – sono puntualmente descritte alle pp. 78-83. Dopo aver messo in luce alcune oscillazioni che, nell'autografo/idiografo, risultano indicative di una qualche indecisione di Petrarca nell'impaginazione delle sestine, l'analisi rileva che nessuno dei quattro codici segue alla perfezione il Vaticano, soprattutto per tentare di sanare le asimmetrie causate dalla sua impaginazione su 31 righe. P e L sono contraddistinti dalla mutata prospettiva di lettura che, da orizzontale, passa a verticale, permettendo così di meglio cogliere la permutazione delle parole-rima. Pulsoni segnala infine la necessità di approfondire lo studio di un latore del tutto peculiare dei RVF (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 129) nel quale, all'altezza di RVF 55, la trascrizione in orizzontale cede il passo alla più moderna in verticale, per poi tornare, a partire dal v. 6 di RVF 150, all'impostazione precedente; le sestine che rientrano in quest'ultima sezione sono però copiate in orizzontale con due versi per riga, secondo una soluzione adottata anche da Boccaccio nel Chigiano L. V. 176.

Il successivo contributo di Sabrina Stroppa e Davide Belgradi resta sempre in ambito italiano, portando però il lettore in un momento storico ben più vicino [*Microromanzi e microcosmi. La forma sestina nella poesia italiana degli anni Ottanta*, pp. 87-110], concentrandosi su autori esordienti negli anni Ottanta del XX secolo: Gabriele Frasca, Patrizia Valduga, Beppe Salvia e Roberto Rossi Precerutti. Si tratta di poeti nella maggior parte dei casi provvisti delle competenze culturali utili a un confronto diretto con gli iniziatori medievali della forma metrica, rendendo così non necessaria la mediazione della grande fortuna che, come noto, la sestina ha incontrato nella letteratura novecentesca in lingua inglese. Risulta

⁶ Cito da Gouiran 2012, vv. 43-44 (corsivo mio).

inoltre chiaro che il ricorso a una forma metrica così formalizzata costituisce una sorta di reazione alle forme libere che avevano contraddistinto larga parte della poesia degli anni Settanta. Un eccezionale sperimentalismo tecnico caratterizza così l'ipersestina di Frasca (1984), successivamente autore di un ampio studio dedicato al successo italiano di questa forma metrica (Frasca 1992). Si tratta di una sestina al quadrato, dunque composta da 36 stanze, nella quale il passaggio da una sestina alla seguente prevede che la permutazione si applichi anche a livello strofico, introducendo nel contempo una nuova parola-rima sostitutiva di una delle precedenti, alle quali sia legata da affinità semantiche o fonetiche: alla fine della lirica risulta così preservata solo una delle parole-rima originarie. Ben diverso il ricorso alla sestina da parte di Valduga, che inserisce due di questi componenti nell'edizione accresciuta di *Medicamenta* (1989); oltre a prevedere in entrambi i casi l'interconnessione testuale con un sonetto, si rileva il tentativo di bilanciare il peso delle parole-rima intensificando il testo interno ai versi tramite sintassi franta, interrogative, riecheggiamenti fonetici. Rossi Precerutti compone oltre una trentina di sestine, pubblicate a partire dalla raccolta *Anagrammi* (1988); gli autori del saggio si concentrano sulle dieci incluse in *Un sogno di Borromini* (2018), ove sono dislocate in una sezione adibita, inframezzate da prose poetiche, secondo uno schema di alternanza prestabilito. Anche in questo caso si mettono in opera strategie utili a ridurre la focalizzazione sulle parole-rima, un effetto stavolta ottenuto lavorando su una prosodia che conferisce alla lirica un andamento per certi versi “narrativo”. La fortuna della sestina negli autori di questi anni si rileva anche in due strofe abbozzate da Beppe Salvia, ritrovate tra le sue carte e pubblicate postume, che, pur non potendosi naturalmente definire una sestina in senso proprio, ne reinterpretano lo spirito attraverso il ricorso a soluzioni iterative che interessano in particolar modo i rimanti.

È invece dedicato alla fortuna della sestina in Catalogna il contributo di Lluís Cabré [*La sestina in Catalogna, da Andreu Febrer a Jaime Gil de Biedma*, pp. 111-26], che, dopo aver ricordato l'ampio spazio riservato alla produzione danielina nei canzonieri compilati nell'area,⁷ si sofferma innanzitutto su due liriche di Andreu Febrer, che – pur non essendo propriamente realizzazioni del genere metrico in questione – riecheggiano in maniera palese il prototipo danielino, mescinandolo in un caso anche con reminiscenze della sestina dantesca e di altri

⁷ È qui necessaria una precisazione, che non intacca certo il senso del quadro d'insieme tratteggiato nelle pagine iniziali del saggio: i componenti danielini del canzoniere provenzale V (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Str. App. 11 = 278) non sono stati trascritti dalla mano catalana principale del manoscritto, bensì da una toscana e trecentesca che vi interviene successivamente (cf. Zamuner 2003: 182).

modelli ancora vitali per la poesia occitano-catalana quattrocentesca precedente all'influsso del petrarchismo (Cerverí de Girona e Rimbaut d'Aurenga).⁸ Salvo rarissime eccezioni, nel contesto catalano successivo le sestine del Petrarca non attiveranno processi emulativi paragonabili a quelli invece rilevabili in altre coeve letterature europee. Sarà proprio la riscoperta di tali eccezioni (tre sestine d'occasione del XVII secolo pubblicate in un articolo del 1975) a determinare una nuova vitalità del genere in questo ambito linguistico e letterario, in particolare ad opera di Joan Brossa: il suo sperimentalismo non manca di associare la forma metrica all'elemento visuale o ad altre esperienze artistiche quali la musica dodecafonica, fino ad arrivare a una sestina composta da un *computer*. Diverso è invece il profilo di Gil de Biedma – poeta a diretto contatto con i circoli universitari barcellonesi, autore anche di un'Albada ispirata all'alba di Guiraut de Borneil –, cui si deve una sestina che, nel trattare della coeva situazione politica spagnola, risulta ispirata dalla grande tradizione anglosassone di inizio Novecento.

Nell'inaugurare la sezione «*Formes et discours de la sextine*», il saggio di Fabio Barberini esplora invece il rapporto tra la sestina e la letteratura portoghese [*Strategie rimiche per una morte mitica. António Ferreira*, «*A Castro*», coro IV, pp. 129-58]. In assenza di prove medievali del genere, sono i contatti politici e culturali che legano il Portogallo alla Roma del Cinquecento – gli stessi ai quali dobbiamo la trascrizione degli apografi colocciani dei *trobadores* galego-portoghesi – a determinare la redazione delle sestine di Bernardin Ribeiro e Francisco de Sá de Miranda, entrambi in grado di coniugare i modelli italiani alle strutture metriche autoctone. Anche se non particolarmente valorizzata dalla trattatistica poetica iberica – che la riconosce innanzitutto come artificioso sfoggio di perizia tecnica – la sestina si avvia comunque a un successo che giungerà fino a Camões. Il contributo dedica allora un'approfondita analisi a un caso del tutto eccezionale di recupero lusitano cinquecentesco della sestina: imitando alcuni modelli italiani (Rucellai, Giraldi Cinzio, Dolce), un componimento di questo tipo funge infatti da coro nella tragedia *Castro* di António Ferreira, dedicata alla cupa vicenda dell'amore tra Don Pedro e Inês de Castro. La lirica, oltre a essere scritta in *medida nova*, svolge qui una meditata funzione riassuntiva delle tematiche centrali affrontate nella *pièce*.

La sezione è poi completata da due saggi dedicati alla letteratura in inglese. Il primo, di Jane Griffiths [*The Turn: Words and Matter in the Sestina*, pp. 159-77],

⁸ Si tratta d'altra parte di strategie di riecheggiamento della sestina che già erano state sperimentate in precedenza da altri poeti romanzi, ad esempio in *Del meo voler dir l'ombra* di Inghilfredi.

si concentra sulle sestine di Peter Scupham e Paul Muldoon, analizzando in particolare le strategie con le quali questi autori si interfacciano con l'elemento visuale proprio della forma metrica (aspetto sul quale tornerò più avanti) e con i giochi semantici conseguenti alla ripetizione del medesimo materiale fonetico-lessicale – ovvero il *Turn* cui si allude nel titolo –, talvolta provvisto di patenti implicazioni intertestuali (ad esempio nel caso di *War Games* di Scupham).

Thomas Austenfeld [*American Sestinas: a Century of Aesthetic Paradoxes*, pp. 179-97] si occupa invece della fortuna che la sestina ha incontrato nella letteratura angloamericana, in particolare presso gli autori appartenenti alle generazioni che seguono quella di Pound ed Eliot. In quest'ambito risulta di particolare interesse il fatto che la forma metrica sia stata praticata da poeti appartenenti alle diverse correnti letterarie che si sono succedute nel tempo, senza che nessuna di esse sia stata in grado di appropriarsene in maniera esclusiva. Ciò non riguarda solo la più generale bipartizione della tradizione lirica angloamericana tra filone “Whitmanian” e filone “Dickinsonian”, ma anche le fasi del New Criticism (Auden, Bishop, Justice) e del ben più tardo New Formalism.

Apre l'ultima sezione del volume, «*La machine sextine*», il saggio di Ralph Müller, dedicato alla letteratura tedesca [*La sextine comme machine. Histoire du genre avec une ouverture sur la poésie contemporaine allemande (Oskar Pastior et Jan Wagner)*, pp. 201-23]. In Germania il genere metrico esordisce nel XVII secolo con Martin Opitz, non casualmente figura di grande rilievo nella storia della metrica tedesca; pur non mancando autori che lo abbiano frequentato anche nel XVIII e XIX secolo, è soprattutto a partire dalla fine del XX secolo che esso viene ampiamente praticato, come mostra in particolare la produzione di Oskar Pastior, Jan Wagner e Clemens J. Setz. Pastior – che, influenzato dall'Oulipo, pubblica ben 34 sestine nella sua raccolta *Eine kleine Kunstmachine* – applica la permutazione non solo alle parole-rima, ma anche ad altri elementi del testo quali la lingua, realizzando un esperimento poliglotta che intende rievocare i luoghi tragicamente legati alla sua biografia. Ricorderemo che l'associazione di plurilinguismo e principi permutativi s'incontra già alle origini medievali della lirica europea moderna, ad esempio nella dantesca *Aï faux ris, pour quoi trai aves*. Wagner guarda invece piuttosto alla letteratura angloamericana, e non è raro che le sue sestine infrangano alcuni principi costitutivi del genere metrico, ad esempio sostituendo alle parole-rima assonanze e consonanze, o ampliando il numero dei versi delle strofe; è però la dislocazione tipografica del testo nella pagina a suggerire al lettore l'interconnessione con la forma-sestina.

Adriano Giardina si occupa invece dell'utilizzo della sestina nei madrigali di Orlando di Lasso [*Le madrigal et la “grande forme”: l'exemple des sextines de Roland de Lassus*, pp. 225-63]. L'utile inquadramento del genere musicale è funzionale a mostrare come il ricorso alla sestina in quest'ambito si spieghi con il successo

del madrigale articolato in più sezioni, riscontrabile a partire dagli anni Quaranta del XVI secolo. Nell'ambito della sua produzione di madrigali, Orlando musica sette sestine – le prime tre durante il suo soggiorno italiano, le restanti in Germania; gli autori noti dei testi verbali sono Petrarca, Federico Asinari, Stefano Ambrogio Schiappalaria e Gabriele Fiamma. Notato che le sestine sono collocate in posizione strategica all'interno delle raccolte a stampa dei madrigali del grande compositore, Giardina mette a fuoco le soluzioni musicali con le quali Orlando, in alcuni casi, sottolinea la ricorrenza delle parole-rima, rievocando inoltre i referenti reali cui esse rinviano.

Chiude la raccolta il saggio di Sandrine Bédouret-Larraburu, dedicato ad alcune ulteriori prove contemporanee della sestina, messe a confronto con gli esiti recenti di un'altra forma metrica medievale provvista di enorme fortuna, quella del sonetto [*Le sonnet et la sextine: deux formes contemporaines "créantes"*, pp. 265-90].⁹ L'analisi di alcuni testi esemplari di autori quali Harry Mathews, Jacques Jouet, Jacques Roubaud o Hervé Le Tellier mostra quanto, a fronte della sostanziale staticità del sonetto – che tende a riproporsi uguale a sé stesso –, la sestina abbia invece dato luogo a un elevato numero di variazioni e accrescimenti, rivelandosi dunque estremamente produttiva.

Passerei dunque ora a individuare alcuni dei motivi che, quasi come le parole-rima di una sestina, ritornano, anche se sempre variati, in più di uno dei contributi raccolti nel volume.

Innanzitutto, si insiste a più riprese sulla necessità di indagare i contenuti dei testi, mostrando quanto la complessità formale connaturata a questa forma metrica non ottenga necessariamente l'effetto di soffocarli, risultando piuttosto funzionale alla loro piena valorizzazione. Questo è d'altra parte il merito che lo stesso Dante riconosceva ad Arnaut Daniel: l'impegno in un *labor limae* non fine a sé stesso, ma al contrario finalizzato a garantire la migliore espressione possibile dei contenuti, è infatti dichiarato in maniera esplicita nella prima *cobla* di *Ab gai so coinde <e> leri* (BdT 29,10);¹⁰ si tratta della lirica nella quale andrà probabilmente ricercata l'origine della fortunatissima formula *miglior fabbro del parlar*

⁹ Si segnalano alcune sviste nell'inquadramento che si legge in apertura del saggio (p. 265): se la definizione di Arnaut Daniel quale *troubadour français* può essere un'approssimazione dovuta all'appartenenza dell'autrice a un contesto disciplinare differente da quelli che si occupano dei trovatori, il sonetto non è certamente una forma metrica nata nel XII secolo.

¹⁰ L'accumulazione di lessico legato al lavoro artigianale che contraddistingue la strofa è infatti interconnesso all'obiettivo ultimo di comporre parole «verai e certi» (v. 3, che cito da Arnaut Daniel, *Canzoni* [Perugia]).

materno, che, in *Purgatorio* XXVI, è seguita a distanza di pochi versi da quel *Ieu sui Arnaut* (v. 142) che il trovatore, ormai divenuto personaggio del poema, rivolge a Dante *agens* riecheggiando proprio la *tornada* di *BdT* 29,10. Alla lettura del volume risulta chiaro che le stesse sestine contemporanee, anche quando sembrino risolversi in un iper-esercizio tecnico, si fanno spesso portatrici di precise istanze di significato, anche nel collocarsi in continuità o in dialogo polemico con esperienze precedenti.

Altro elemento ricorrente è la volontà quasi agonistica di superamento e infrazione dell'orizzonte d'attesa che, di nuovo ben riconoscibile nelle realizzazioni contemporanee della forma metrica, risulta strettamente interrelata all'origine primigenia della sestina: come ben ribadito e argomentato da Canettieri, infatti, *Lo ferm voler* nasce nel tentativo di superare Rimbaut d'Aurenga e la sua *Er resplan la flors enversa*. Se la generica associazione tra i due trovatori si rileva già nel *corpus* biografico occitano – nel quale il sintagma *rimas caras* ricorre solo nella *razo* di *Anc eu non l'aic, mais ela m'a* (*BdT* 29,2) di Arnaut e nella *vida* di Rimbaut (cf. p. 60) –, mi pare allora significativo che, a riprova dell'individuazione del più puntuale legame tra i due specifici testi, essi risultino entrambi riecheggiati da Andreu Febrer in *Combas e valls, puigs, muntanyes e colls* (cf. pp. 114-5). A tal proposito, posso aggiungere un ulteriore dato offerto dalla tradizione manoscritta: l'antigrafo da cui i due canzonieri provenzali U c derivano la lirica di Rimbaut l'aveva attribuita proprio ad Arnaut, chiaramente in ragione dell'affinità formale riconosciuta tra le due liriche.¹¹

Fondamentale, inoltre, si rivela il legame con l'elemento visivo, variamente declinato. Innanzitutto, tanto gli studiosi quanto i poeti hanno avvicinato le forme della permutazione a figure di diverso tipo, da quelle spiraliformi o gasteropode (p. 56), fino all'approntamento di cerchi concentrici con linee tangenti interne (pp. 276-7) o all'individuazione di affinità con la sequenza dei nucleotidi nel DNA (p. 193). A tale ambito si lega anche la disposizione del testo nella pagina: basti ricordare, accanto alla sestina-calligramma di Joan Brossa (p. 118), il caso di *Dear John* di Jane Griffiths – che deve parte della sua efficacia espressiva alle sviste tipografiche cui è stata soggetta (p. 160) – oppure il fatto che Oskar Pastior e Jan Wagner condividano con Petrarca la scelta di presentare le loro sestine su due pagine affrontate, così che il lettore possa averne una immediata visione d'insieme (p. 222).

Anche l'associazione tra la sestina e un'altra forma metrica di origine medievale destinata a enorme successo, quella del sonetto, ritorna, variamente de-

¹¹ Sull'episodio e qualche sua possibile ulteriore conseguenza ricezionale mi permetto di rinviare a Resconi 2020: 104-10.

clinata, in più saggi: entrambe si trovano infatti accostate nelle pagine autografe del Vaticano Latino 3195, nella riedizione di *Medicamenta* di Patrizia Valduga (1989), nelle riflessioni di August Wilhelm Schlegel (p. 210), o ancora, contrastivamente, nel saggio di Bédouret-Larraburu.

Altro *fil rouge* che percorre la raccolta è la valorizzazione dell'elemento aleatorio: se è la posizione dei numeri sulle diverse facce del dado a stabilire la dinamica originaria della permutazione, non mancano in anni vicini ai nostri sestine scritte da un computer (p. 119), magari anticipatrici di futuri esperimenti con l'intelligenza artificiale.

Infine, nelle tradizioni linguistico-letterarie prese in esame, il successo della sestina, per quanto importante, non risulta quasi mai ininterrotto, andando incontro ad alcune fasi carsiche. A seconda dei diversi contesti culturali, la ripresa d'interesse per questa forma metrica guarda a modelli di volta in volta diversi, da Arnaut Daniel medesimo a Dante, da Petrarca alle sestine primonovecentesche in inglese. Vale forse la pena di sottolineare che tali dinamiche si intrecciano talvolta con la storia della Romanistica: basterà qui ricordare il ruolo svolto da Schlegel nel valorizzare le sestine petrarchesche in Germania (p. 209), oppure la fondamentale importanza di uno dei fondatori della Filologia romanza italiana, Ugo Angelo Canello, nel mettere in risalto la figura letteraria di Arnaut Daniel agli occhi di Carducci (p. 90).

Per l'elevata qualità dei saggi che raccoglie, l'ampiezza dei contesti storico-letterari esplorati e la coerenza dell'insieme, questo volume – completato anche da utili indici – si rivela dunque un ottimo punto di riferimento per chi intenda mettere a fuoco le ricerche più recenti dedicate alla lunga e ancora vitissima storia della sestina.

Stefano Resconi

ORCID: 0000-0002-4034-4604

(Università degli Studi di Milano, 00wjc7c48)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Arnaut Daniel, *Canzoni* (Perugi) = Arnaut Daniel, *Canzoni*. Nuova edizione a c. di Maurizio Perugi, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2015.
- Billy 2004 = Dominique Billy, *La sextine réinventée suivi d'un essai de métrique génétique*, «Stilistica e metrica italiana» 4 (2004): 3-32.
- Canettieri 1993 = Paolo Canettieri, *La sestina e il dado. Sull'arte ludica del "trobar"*, Roma, Colet, 1993.

- Cigni 2013 = Fabrizio Cigni, *Due nuove acquisizioni all'atelier pisano-genovese: il «Régime du corps» laurentiano e il canzoniere provenzale p (Gauclém Faidit); con un'ipotesi sul copista Nerius Sanpantis*, «Studi Mediolatini e Volgari» 59 (2013): 107-25.
- Frasca 1992 = Gabriele Frasca, *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Napoli, Bibliopolis, 1992.
- Glessgen 2021 = Martin Glessgen, *Pour une histoire textuelle du gascon médiéval*, «Revue de linguistique romane» 85 (2021): 325-84.
- Gouiran 2012 = Gérard Gouiran, *L'amour et la guerre. L'œuvre de Bertran de Born*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1985. Édition revue et corrigée pour *Corpus des Troubadours*, 2012, consultabile online alla pagina https://trobadors.iec.cat/veure_d.asp?id_obra=446.
- Resconi 2020 = Stefano Resconi, *Traduzioni toscane di poesie provenzali e storia della tradizione manoscritta trobadorica*, in Cecilia Cantalupi, Nicolò Premi (a c. di), *Tradurre i trovatori. Esperienze ecdotiche e di traduzione a confronto*, Verona · Bolzano, QuiEdit, 2020: 87-112.
- Segre 1970 = Cesare Segre, *Correzioni mentali per la «Chanson de Roland»* (1970), in Id., *La tradizione della «Chanson de Roland»*, Milano · Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1974: 184-93.
- Sibille 2024 = Jean Sibille, *Les dialectes occitans*, in Louise Esher, Jean Sibille (éd. par), *Manuel de linguistique occitane.*, Berlin · Boston, De Gruyter, 2024: 423-71.
- Zamuner 2003 = «*Intavulare*. Tavole di canzonieri romanzi, I. Canzonieri provenzali 3. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana. V (Str. App. 11 = 278), a c. di Ilaria Zamuner, Modena, Mucchi Editore, 2003.