

CARLO PULSONI

**Da Petrarca all'Europa: appunti sulla fortuna della
sestina lirica**

(Lectura pronunciata il 14 aprile 2011)

Estratto

Atti e Memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti
già dei Ricovrati e Patavina
Volume CXXIII (2010-2011)
Parte II: Memorie della Classe di Scienze Matematiche, Fisiche e Naturali



ACCADEMIA GALILEIANA DI SCIENZE LETTERE ED ARTI
IN PADOVA
35139 Padova - Via Accademia, 7 - Tel. 049.655249 - Fax 049.8752696
e-mail: galileiana@libero.it - www.accademiagalileiana.it

PADOVA
PRESSO LA SEDE DELL'ACCADEMIA

CARLO PULSONI

Da Petrarca all'Europa: appunti sulla fortuna della sestina lirica¹

(Lectura pronunciata il 14 aprile 2011)

Come ha scritto in un fondamentale saggio Aurelio Roncaglia “la sestina si definisce non su basi tematiche – come poniamo, l'alba o la pastorella – ma esclusivamente come struttura formale. Essa [...] consta di sei strofe esastiche, più una tornada di tre versi. Le parole che terminano i versi non soggiacciono, entro la singola strofa, a vincolo di rima, ma si ripetono identiche in ogni strofa, combinando all'insistenza lessicale il dispositivo dei *rims dissolutz* [...]. Da una strofa all'altra varia soltanto l'ordine di successione, che risulta a ciascuna ripresa diverso, governato però da una legge di permutazione rigorosa”.²

È dato ormai acquisito che la sestina rappresenti uno dei principali punti d'incontro fra Provenza e Italia: nata dal genio creativo di Arnaut Daniel e divenuta forma fissa a prescindere dalla volontà del suo autore,³ essa ha acquisito autonomia rispetto alla canzone solo con Petrarca, divenendo successivamente una delle forme più ricercate della lirica europea grazie alla fortuna cinquecentesca dei *Rerum vulgarium fragmenta*. La funzione di apripista è svolta da quel capolavoro editoriale intitolato *Le cose volgari di Messer Francesco Petrarca*, che, uscito da Aldo Manuzio per le cure di Pietro Bembo,⁴ giocherà un

(¹) Questo lavoro si inserisce sulla scia di alcuni lavori dello scrivente in collaborazione con EMMA SCOLES e PAOLO CANETTIERI, nell'ordine *Tra teoria e prassi: innovazioni strutturali della sestina nella penisola iberica*, in «Il confronto letterario», XII (1995), pp. 345-88 e *Un breve viaggio al Parnaso: la sestina* En áspera, cerrada, escura noche e altre considerazioni sulla poesia di Miguel de Cervantes, in “Studi romanzi”, II (2006), pp. 7-60.

(²) A. RONCAGLIA, *L'invenzione della sestina*, in “Metrica”, II (1981), pp. 3-41.

(³) P. CANETTIERI, *Il gioco delle forme nella lirica dei trovatori*, Roma 1996, pp. 45-77.

(⁴) Vastissima è la bibliografia sull'edizione aldina di Petrarca; si veda da ultimo C. PUL-

ruolo fondamentale nella diffusione del modello petrarchesco sia in Italia che in Europa.

Al Petrarca, autore, come è noto, di nove sestine,⁵ o alla sua tradizione si deve anche la denominazione del genere: il ms. Laurenziano Strozzi 178, un codice molto vicino allo scrittoio del poeta come ha dimostrato Gino Belloni,⁶ assegna una sezione autonoma a questi componimenti, designandoli proprio con il termine di “sestina”.⁷ Questa voce inizia a diffondersi nella tradizione manoscritta della lirica italiana nel corso del Quattrocento per essere “ufficialmente” legittimata nel Cinquecento da letterati filologi,⁸ grazie ai quali essa si propagò in tutta Europa: basti ricordare il noto passo II, 12 delle *Prose della volgar lingua* di Pietro Bembo (1525), vero e proprio elogio di questo genere metrico. La penisola iberica rappresenta tuttavia un’eccezione; nel *Cancionero General recopilado por Hernando del Castillo* (1511), si trova infatti un’attestazione anteriore del termine; nella rubrica che apre la sestina “eterodossa” di Trillas e Crespí in morte della regina Isabella di Castiglia, si legge: “Otra obra suya y de Trillas llam[a]da *sestí* plañendo la muerte de la reyna doña Ysabel reyna d’España y de las dos Cecilias”.⁹ Si tratta di una voce avvertita evidentemente come nuova, visto che risulta preceduta dal verbo “llamada”. Si aggiunga inoltre che la forma “sestí” non sembra lasciar traccia in seguito: essa viene infatti rimpiazzata dal calco italiano “sestina”, non solo nei trattati di poetica, peraltro tardi, di autori come M. Sanchez de Lima (1580), J. Díaz de Rengifo (1592), J. De la Cueva (ca. 1606), o nelle prose di

SONI – G. BELLONI, *Ancora sulla storia dell’autografo petrarchesco Vaticano latino 3195: i suoi rapporti con Vaticano latino 3197*, in “Studi petrarcheschi”, XIX (2006), pp. 149-84.

(⁵) Otto nella prima parte e solo una nella seconda, che si chiude proprio con la parola in rima “morte”.

(⁶) G. BELLONI, *Laura tra Petrarca e Bembo*, Padova 1992, p. 16.

(⁷) C. PULSONI, *Petrarca e la codificazione del genere sestina*, in *La sestina* (Anticomoderno II), Roma 1996, pp. 55-65, p. 65.

(⁸) C. PULSONI, *Il De vulgari eloquentia tra Colocci e Bembo*, in *Angelo Colocci e gli studi romanzesi*, a cura di Corrado Bologna e Marco Bernardi, Città del Vaticano 2008, pp. 449-471, pp. 468-69. A. COMBONI, *Appunti sulla sestina in Italia nel XV e XVI secolo*, in *Métrique du Moyen Âge et de la Renaissance*, Paris 1999, pp. 71-83, p. 75, segnala un’interessante attestazione di fine ‘400 della voce “sestina” proprio all’interno di una sestina: si tratta del componimento di Luca Valenziano *O lieti abitatori in campo florido*. Nella terza strofe “il poeta rivolge alle ninfe delle fonti, delle valli e del mare l’invito a cantare una sestina (...) Et per me in giro una *sestina* placida / direte a vendicar l’antiquo gemito”. Comboni aggiunge però che poi nel congedo l’autore definisce il suo testo come “canzone”.

(⁹) *Cancionero General recopilado por Hernando del Castillo*, Valencia 1511, c. 198r.

libri pastorali come la *Diana enamorada* (1564) di Gil Polo o *El pastor de Philida* (1582) di Luis Galvez de Montalvo;¹⁰ ma anche nel titolo e nelle rubriche delle sestine del volume “De los sonetos, canciones, mandriales y sextinas del gran Poeta y Orador Francisco Petrarca», traduzione parziale dei *Rvf* di Salomon Usque (1567).¹¹ Si aggiunga che questa versione, riproducendo la disposizione del Vellutello (*Le volgari opere del Petrarcha con la espositione di Alessandro Vellutello da Lucca*, per Giovanniantonio et fratelli da Sabbio, 1525), si chiude proprio con una sestina, come a sancirne l'importanza nella raccolta. Si tratta della “Sestina VIII”, *Corri a la sombra de las lindas hojas* (*Rvf* 142), accompagnata dal seguente commento: “En esta última Sestina faze un breve discurso del principio y fin de su Amor y cómo, aviendo vaneado luengamente y perseverado en él, al último se avía de su error conocido. Y, buelto a mejor Amor, buscava la vía del cielo, la qual nos haga seguir el que lo puede. Y con esto haremos fin a esta primera parte.” (p. 163). Traduzione quasi alla lettera del commento alla I strofe del Vellutello (c. 121v: “Fu la presente Can[zone], come ne pare intendere, fatta dal Poe[ta] nel medesimo tempo che della precedente detto habbiamo, nella quale fa un breve discorso dal principio al fine del suo amore, et come havendo lungamente in quello vaneggiando

⁽¹⁰⁾ Il componimento *La hermosa, rubicunda y fresca Aurora* di Gil Polo è preceduto proprio dalla rubrica “Sestina” (GIL POLO, *Diana enamorada*, edición de F. Lopez Estrada, Madrid 1987, pp. 236-38); lo stesso avviene in Galvez de Montalvo, dove l'indicazione del genere è nella prosa che precede il testo: “Y a poco rato que así estuvieron, el gallardo Coridón, vaquero de valor y estima, rendido y ausente de la beldad de Fenisa, e incitado de Sasio, comenzó a cantar, al son de su lira, esta sestina” (si cita da M.A. MARTÍNEZ SAN JUAN, *Estudio y edición de “El pastor de Filida” por Luis Gálvez de Montalvo*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, defendida en 2000 y editada en 2003, p. 498). Nella sua *Diana* Jorge de Montemayor aveva invece utilizzato il lemma “canción” prima delle due sestine: “Y, tomando su zampoña, comenzó a cantar la siguiente canción...” nel primo caso; “Y habiendo tañido un poco, con una voz más angélica que de hombre humano dio principio a esta canción” nel secondo (J. DE MONTEMAYOR, *La Diana*, edición de J. Montero, estudio preliminar de J.B. Avalor-Arce, Barcelona 1996, pp. 66 e 224).

⁽¹¹⁾ *De los sonetos, canciones, mandriales y sextinas del gran Poeta y Orador Francisco Petrarca, traducidos de toscano por Salomon Usque hebreo*, Venecia, Nicolao Bevilaqua, 1567. Il lemma “sestina” si trova anche nelle rubriche della successiva traduzione di Henrique Garcés (*Los sonetos y canciones del poeta Francisco Petrarcha*, que traducía Henrique Garcés de lengua Thoscana en Castellana, Madrid, Guillermo Droy, 1592), preceduto però dalla voce “canción”: si veda, a livello esemplificativo, la rubrica della prima sestina del Canzoniere: “Canción III Sestina” (c. 7v). Nell'indice finale gli incipit delle sestine sono inseriti nella “Tabla de las Canciones que se contienen en este libro del Petrarcha” (c. 172r), seguendo la prassi antica di accomunare questi due generi.

perseverato, ultimamente s'era del suo errore ricognosciuto, et cercava la via del cielo"), pur se va notata la differenza proprio nel lemma che denomina il genere tra "Canzone" del modello e "Sestina" della versione spagnola.

La voce "sestina" è utilizzata anche in Portogallo, perfino prima che in Spagna, a giudicare dalle attestazioni finora note, come testimonianza da un lato la *princeps* della *Hystoria de Menina e Moça* di Bernardim Ribeiro (1554), opera al cui interno trova spazio la sestina *Hontem pos-se ho sol e a noute*, accompagnata dalla seguente didascalia: "Sestina de Bernaldim Ribeiro" (c. 130v); dall'altro l'autografo di Sá de Miranda che a margine di *Não posso tirar os olhos* riporta "Sestina à Italiana, porém na nossa medida".¹²

Per quanto riguarda la Francia è esemplare nonché esemplificativo quanto scrive nel 1548 Sébillet nel suo *Art Poétique François*: «Sestines de Petrarque: Petrarque devant luy en avoit fait, comme tu pourras voir aus sizains dés neuf Sestines de sa première et seconde partie: mais avec autre analogie. Car, si tu y avises, les derniers mos de chaque vers répétéz proportionnéement au long dés sizains donnent modulation télé, qu'elle peut aisément supplir la ryme defaillante au sizaine. Si tu veus faire dés vers non ryméz, et t'aider de l'exemple de Pétrarque, fay les en Sestines comme luy». ¹³ L'uso del termine «sestines» è particolarmente significativo, visto che nello stesso anno Vaisquin de Philieul nel suo *Laure d'Avignone*,¹⁴ continua a denominare queste composizioni con un generico «Chant», pur rilevando la loro estrema difficoltà compositiva; a monte della traduzione di *Tous animaulx qui logent sur la terre*, scrive infatti: «Icy monstre quelles sont ses amoureuses passions, et c'est un chant sans rithme, mais plus difficile à composer que toutes rithmes» (c. 17v). Si aggiunga, però, che nella prima edizione uscita in Francia del Canzoniere (1545),¹⁵ *Rvf* 22 è preceduta dalla rubrica *Sest. I*. Lo stesso avviene per le altre sestine, spesso precedute da

(¹²) *Hystoria de Menina e Moça por Bernaldim Ribeyro*, Ferrara, 1554, c. 130v. Indicazione analoga anche nella *princeps* di Sá de Miranda: *Obras do celebrado lusitano, o doutor Francisco de Sá de Miranda* (...), por Manuel de Lyra, 1595, c. 160: "Sestina á maneira italiana" (R. Marnoto, *O 'livro de poesia'. O cancionero petrarquista e a edição das Obras de Sá de Miranda*, in "Revista portuguesa de historia do livro", VIII, 2004, pp. 105-38).

(¹³) T. Sébillet, *Art Poétique François*, éd. critique par F. Gaiffe, nouvelle éd. mise à jour par F. Goyet, Paris 1988³, pp. 193-94.

(¹⁴) *Laure d'Avignone*, Paris, Jacques Gazeau, 1548. Si tratta, come è noto, di una traduzione parziale dei *Rvf*; sarà completata successivamente in *Toutes les ewvres vulgaires de Francoys Petrarque*, en Avignon, Barthelemy Bonhomme, 1555.

(¹⁵) *Il Petrarca*, Lione, Giovan di Tournes, 1545.

una "s" puntata, e comunque computate secondo un numero romano progressivo, che trova riscontro nella classificazione finale delle forme metriche: "Sestine in tutto IX" (p. 302). Il quadro ha il suo compimento col primo autore francese di sestine, Pontus de Tyard: la voce "Sextine" funge da titolo al componimento *Le plus ardent de tous les elemens* nella raccolta poetica *Erreurs amoureuses* (1549).

Veniamo all'Inghilterra: la versione elettronica dell'Oxford Dictionary (<http://www.oed.com/viewdictionaryentry/Entry/177058>) segnala che la prima attestazione di "sextine" si ha nel 1598 nella traduzione di Yong della *Diana* di Jorge de Montemayor, rilevando che il lemma viene impiegato per rendere l'originario "canción": "After she had plaid a while on it, she began to sing this *Sextine* following".¹⁶ Con questa sostituzione si definisce pertanto in maniera più corretta il genere del componimento in questione, cosa che non si verifica nei passi dell'opera che precedono le altre sestine, dove si ha sempre "song".¹⁷ In realtà, diversamente da quanto appare nell'Oxford Dictionary, il lemma va retrodatato, essendo già reperibile nei brani che precedono per l'appunto le due sestine nella novella pastorale *The Countess of Pembroke's Arcadia* di P. Sidney: "...to make an universal complaint for them in this universal mischief; who did it in the sestine: *Since wailing is a bud of causeful sorrow...*";¹⁸ e poco dopo "...which eclogue-wise they specified in this double sestine: *Ye goat-herd gods, that love the grassy mountains ...*".¹⁹

Passiamo ora a esaminare la sestina come componimento. Se ancora nel Trecento le sue attestazioni sono alquanto esigue e si limitano a una quindicina di testi, prevalentemente di area toscana,²⁰ con

⁽¹⁶⁾ *Diana of George of Montemayor*, translated out of Spanish into English by B. Yong, London, Boltisant, 1598, p. 31.

⁽¹⁷⁾ *Ibid.*, p. 114: "But I who employed my minde in nothing else, but to do whatsoever my Lady Xarifa commanded me, in the Arabicke toong began to sing this *song*"; p. 127: "began to sing this *song* following". Non fa testo invece l'occorrenza di "sextine" nella successiva traduzione della novella di Gil Polo, visto che il termine era già presente nel modello. Il lemma non compare nella novella pastorale *The Shepherdes Calender* di E. Spenser, (1579), dove, nel mese di agosto, trova spazio la prima sestina inglese: "Then listneth ech unto my heavy laye, / and tune your pypes as ruthful, as ye may".

⁽¹⁸⁾ P. SIDNEY, *The Countess of Pembroke's Arcadia (The old Arcadia)*, edited with introduction and commentary by J. Robertson, Oxford 1973, p. 284. Forse proprio a causa dell'eccellenza del termine, in due codici è stato rimpiazzato con "fashion" e "sort".

⁽¹⁹⁾ *Ibid.*, p. 328.

⁽²⁰⁾ C. PULSONI, *Sulla morfologia dei congedi della sestina*, in "Aevum", LXIX (1995), pp. 505-20.

il Quattrocento – e in particolare dalla seconda metà del secolo in poi – la sestina inizia a essere una forma largamente diffusa, al punto che Andrea Comboni arriva a schedarne quasi duecento.²¹ La massima fortuna del genere si ha però nel secolo successivo, dove si contano più di trecento attestazioni:²² la sestina non si limita più a figurare nella gran parte dei canzonieri di tipo petrarchista – grazie, forse, al ruolo di modello svolto dal florilegio di Bembo, dove si hanno due occorrenze (*I più soavi e riposati giorni*, già presente nel I libro degli *Asolani*,²³ e *Or che non s'odon per le fronde i venti*) –,²⁴ ma si apre anche “alla trattazione di argomenti storico-politici, encomiastici, occasionali e religiosi, degradandosi talvolta alla funzione discorsiva dei capitoli in terza rima, e a essere impiegata, grazie all’iniziativa del Sannazaro, nella poesia pastorale”.²⁵

Ma cosa avviene in Europa? Tengo a precisare che nell'affrontare il tema della diffusione della sestina, non mi occuperò della fortuna *tout court* di Petrarca nei singoli paesi (traduzione di opere latine o volgari, riprese testuali dal poeta aretino,²⁶ ecc.), ma mi concentrerò

(²¹) A. COMBONI, *Repertorio metrico della sestina italiana dal XIII al XVI secolo*, in corso di stampa (ringrazio l'autore d'avermi fornito i dati del suo lavoro). Dello stesso autore si veda anche *La fortuna delle sestine*, in “Quaderni petrarcheschi”, XI (2001), pp. 73-88.

(²²) COMBONI, *Repertorio metrico* cit.

(²³) Pur non essendo attestato negli *Asolani* il termine «sestina», pare significativo che poco prima della comparsa di *I più soavi e riposati giorni*, Bembo usi già nella prima redazione dell'opera (P. BEMBO, *Gli Asolani*, ed. critica a c. di G. Dilemmi, Firenze 1991, p. 47) il termine *gravezza*: «Allora ci lamentiamo noi d'Amore, allora ci rammarichiamo di noi stessi, allora c'incresce il vivere: sì come io vi posso col mio misero esempio in queste rime far vedere. Le quali se per avventura più lunghe vi parranno dell'usato, *fie per questo che hanno avuto rispetto alla gravezza de' miei mali*, la quale in pochi versi non parve loro che potesse capere. *I più soavi e riposati giorni...*». *Gravezza* ma soprattutto *gravità* diverrà in seguito uno dei termini chiave delle *Prose* in relazione proprio alla sestina. Si aggiunga inoltre che il passo degli *Asolani* che precede il componimento è una sorta di parafrasi ampliata di *Rvf* 332, 39: «et doppiando 'l dolor, doppia lo stile / che trae del cor sì lagrimose rime».

(²⁴) Sulla disposizione assegnata alle sestine nelle edizioni a stampa antiche, cfr. S. ALBONICO, *Come leggere le «Rime» di Pietro Bembo*, in «Filologia italiana», I (2004), pp. 161-82.

(²⁵) A. COMBONI, *Notizia di tre odi oraziane tradotte in sestina lirica a fine Cinquecento*, in “Stilistica e metrica italiana”, I (2001), pp. 207-22, p. 207; ID., *Forme eterodosse di sestina nel Quattro e Cinquecento*, in “Anticomoderno” II, *La sestina*, Roma 1996, pp. 167-79.

(²⁶) A livello esemplificativo cito solo la copia delle *Opere volgari di Messer Francesco Petrarca*, Fano, per Hieronimo Soncino, 1503, conservata nella Biblioteca de Catalunya, con la segnatura Esp. 38.8, dove una mano verosimilmente dei primi decenni del '500

ad analizzare da un lato le prime attestazioni del genere, limitandomi comunque alle principali letterature del XVI secolo,²⁷ dall'altro la forma con cui nello stesso periodo si decise di tradurre le sestine italiane.

Va innanzitutto rilevato che tutte le testimonianze finora note sono cinquecentesche e risentono evidentemente non solo della fortuna di Petrarca, protagonista assoluto sia "dans la formation des langues et de la poésie vernaculaire",²⁸ sia nella "grammaticalizzazione" del genere;²⁹ ma anche del modello della poesia bucolica rappresentato dall'*Arcadia* del Sannazaro, al cui interno si trovano due sestine, di cui la prima doppia: *Chi vuole udire i miei sospiri in rime* e *Come notturno ucel nemico al sole*. Grazie a tale autore, la sestina diventa pertanto una forma indispensabile in tutti i libri pastorali del periodo, quasi un marchio di fabbrica che caratterizza il genere stesso in molte nazioni europee.³⁰

L'unica eccezione al quadro cronologico tracciato si ha in Catalogna: nel volume *Les trobes en labors de la Verge Maria*, uscito a stampa nel 1474, si trova, infatti, non tanto una sestina quanto un'ottavina, *Sancta dels sants, pus sou vengud'al segle*, a firma di Joan de Sant Climent.³¹ Costruita sull'intelaiatura della sestina di Arnaut Daniel,

traduce alcuni lemmi in castigliano: VI, 1: traviato – descaminado; folle – vario; desio – deseo; 2: costei – aquesta; 3: sciolta – suelta; 4: dinanzi – denante; 7: spronarlo – espolearlo; 8: restio – huron. VII, 2: sbandita – destierrada; 3 smarrita – perdita; 5: spento – apagado; 7 addita – mostrar con el dedo; 9 vaghezza – lindeza; 11: guadagno intesa – ganancia atenta; ecc. Su questo postillato mi riprometto di tornare in altra sede.

(²⁷) Ciò comporta l'esclusione, ad esempio, delle attestazioni di cui dà conto P. LARTIGUE, *L'Hélice d'écrire. La sextine*, Paris 1994, nel capitolo intitolato *Comptoirs d'Orient* (p. 103). Non ho preso in considerazione le sestine in latino, visto che non riflettono alcuna letteratura nazionale (cfr. comunque J. RIESZ, *Die Sestine. Ihre Stellung in der literaturischen Kritik und ihre Geschichte als lyrisches Genus*, München 1971, pp. 114-16).

(²⁸) J. BALSAMO, «*Nous l'avons tous admiré, et imité: non sans cause*». *Pétrarque en France à la Renaissance: un livre, un modèle, un mythe*, in *Les poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, Genève, 2004, pp.13-32, p. 14.

(²⁹) G. GORNI, *Metrica e analisi letteraria*, Bologna 1993, p. 60.

(³⁰) A. PRIETO, *La sextina provenzal en la estructura narrativa*, in Id., *Ensayo semiológico de sistemas literarios*, Barcelona 1972, pp. 101-33; S. CARRAI, *L'usignolo di Bembo. Un'idea della lirica italiana del Rinascimento*, Roma 2006, pp. 30-31.

(³¹) Ed. Antoni Ferrando, *Els certàmens poètics valencians del segle XIV al XIX*, València 1983, p. 302. Sulla struttura del componimento M. DE RIQUER, *El poeta Joan de Sant Climent, in Homenatge a Antoni Comas*, Barcelona 1985, pp. 385-96, pp.386-89. Considerata la data di composizione del testo, non si può escludere che si tratti della prima ottavina scritta, anteriore pertanto anche agli esperimenti italiani (I. AFFÒ, *Dizionario precettivo, critico ed storico della poesia volgare*, Parma 1777, p. 263; A. MENICETTI,

come provano le parole in rima che si dispongono nella medesima successione del modello trobadorico,³² l'ottavina è costituita di 5 *coblas* più due *tornadas*. Queste ultime non seguono le norme di permutazione canoniche, ma si limitano a riprodurre lo schema dell'ultima *cobla*, come se si trattasse di una sirma. Si ha pertanto la stessa successione di rimanti della quinta *cobla*: *cambra*, *orphens*, *dubte*, *sepulcre*. Inoltre nella prima *tornada* che trasmette anche gli altri rimanti, essi sono dislocati solo negli ultimi due versi con una successione inversa rispetto a quella della *cobla*, così sintetizzabile: 4 – 3 / 2 – 1.

Pur prescindendo da questo componimento, anche le prime sestine spagnole presentano delle anomalie rispetto alla forma tradizionale. La prima, già menzionata in precedenza, *La muerte que tira con tiros de piedra*, presenta versi di *arte mayor*, ed è strutturata come un *joc partit*, con i due poeti, Trillas e Crespi, che si alternano nella composizione delle sei strofe e dei due congedi. La seconda, *Tantas estrellas no nos muestra el cielo*, di Gutierre de Cetina offre invece una permutazione delle parole in rima innovativa, dal momento che “il meccanismo di successione mantiene l'ordine delle parole in rima della prima strofa con un progressivo slittamento: si ripete nella seconda strofa in prima posizione l'ultima parola in rima della prima strofa, a cui seguono ordinatamente le altre parole in rima, a partire dalla prima che figura dunque in seconda posizione, e così via”.³³ Questa permutazione, totalmente diversa da quella tradizionale della sestina, non pare comunque essere un'innovazione del poeta spagnolo, dal momento che la si ritrova in alcuni precedenti italiani, in particolare in Alessandro Sforza e in Giovanni Testa nel XV secolo, e in Angelo Firenzuola nel secolo seguente.

Le prime sestine “regolari” sono di poco successive e si rinvencono nel romanzo pastorale *Los siete libros de la Diana* di Jorge de Montemayor. Nella *princeps* della sua opera (1558 o 1559)³⁴ egli inserisce due sestine: *Aguas que de lo alto de esta sierra* e *Ay vanas esperanças quantos dias*; l'autore crea una situazione speculare rispetto all'*Arcadia* di San-

Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima, Padova 1993, p. 582, D. BILLY, *L'art des réseaux chez les néotrobadors aux XIV-XV^e siècles*, in «Revue des langues romanes», CVII (2003), pp. 1-40, pp. 24-25).

⁽³²⁾ M. DE RIQUER, *Arnaut Daniel, Poesias*, Barcelona 1994, p. 60.

⁽³³⁾ SCOLES –CANETTIERI –PULSONI, *Tra teoria e prassi* cit., p. 348.

⁽³⁴⁾ Sui problemi relativi alla datazione della *princeps* cfr. J. DE MONTEMAYOR, *La Diana*, edición de J. Montero, estudio preliminar de J.B. Avalle-Arce, Barcelona 1996, pp. XXXII-XXXIII e LXXX-LXXXI.

nazaro, dato che, in questo caso, la seconda e non la prima sestina è doppia. Una terza sestina, *Si hebras de oro son vuestros cabellos*, è reperibile nel testo della *Diana* solo a partire dall'edizione di Valladolid del 1561-62, ed è incorporata, alla fine del IV libro, nella *novela morisca* di "Abencerraje e Jarifa". Questo racconto, noto all'epoca in altre tre redazioni, è l'unico a trasmettere la sestina sopra menzionata, ulteriore conferma del fatto che questa forma metrica era considerata tipica del romanzo pastorale, come testimoniano del resto anche le seguenti opere: *Diana enamorada* di Gil Polo (1564), *El pastor de Philida* di Luis Gálvez de Montalvo (1582), *La Galatea* di Cervantes (1585), ecc.

Ho chiamato in causa l'*Arcadia* perché essa ebbe in Spagna un successo straordinario, al punto che si contano nell'arco di pochi anni ben tre traduzioni.³⁵ La prima, del 1547, si deve a Diego López de Ayala per la parte in prosa e a Diego de Salazar per quella in versi. Appare estremamente significativo che in questa versione le due sestine presenti nell'originale non vengano riprodotte come tali, ma siano rese con due metri differenti: "nell'ecloga IV, come di consueto, le *coplas reales*; e nell'ecloga VII, invece, *coplas de arte menor*".³⁶ Segno evidente della persistenza di forme metriche autoctone che, ancora all'epoca, tendono a non assimilarsi a quelle italiane, come testimoniano del resto gli esperimenti "eterodossi" delle prime sestine spagnole. All'opposto, neanche venti anni dopo, nelle altre traduzioni dell'*Arcadia* di Juan Sedeño e di Jerónimo de Urrea,³⁷ come anche nella traduzione parziale del Canzoniere di Petrarca di Salomon Usque, la sestina viene resa in maniera identica all'originale, conseguenza anche del fatto che essa ha ormai preso piede nella metrica spagnola, insieme agli altri metri italiani; esemplificativo quanto scrive l'Usque nella lettera dedicatoria ad Alessandro Farnese: "Grande fue mi atrevimiento Illustriss. y Excellen. S. *haver querido traduzir en lengua Castellana, los Sonetos, Canciones, Mandriales y Sestinas del gran Poeta y Orador Francisco Pe-*

(³⁵) Non considero la traduzione del cosiddetto "licenciado de Viana" che dovrebbe essere dei primi del XVII secolo.

(³⁶) M. BRIZI, *La prima traduzione spagnola dell'«Arcadia»: questioni metriche*, in "Il confronto letterario", 50 (2008), pp. 245-77, p. 276. Così continua lo studioso: "Nel primo caso mi sembra significativo il tentativo di mantenere, almeno in parte, l'effetto della rima identica nel passaggio da una *copla* all'altra, quasi a ricreare il legame tra strofe successive che inevitabilmente si ha nella sestina. Lo stesso effetto, per contro, a prima vista sembra perdersi quasi completamente nella traduzione dell'egloga VII, a causa della scelta metrica operata".

(³⁷) M. BRIZI, *Le versioni spagnole classiche dell'«Arcadia» approntate da Sedeño, Urrea e Viana: questioni metriche*, in "Il confronto letterario", 55 (2011), in corso di stampa (ringrazio l'autore d'avermi messo a disposizione il dattiloscritto).

trarca, en el mismo género, y con aquella variedad de versos, que él en su lengua Toscana los compuso. Obra en la verdad de muchos desseada, de pocos emprendida, y de ninguno hasta agora acabada” (c. a2r).³⁸

Una situazione simile si ritrova in Portogallo. Pur essendo “muito provavelmente a primeira forma petrarquista cultivadas pelas Letras portuguesas do Renascimento”,³⁹ la sestina si caratterizza nelle sue prime attestazioni come innovativa rispetto alla forma canonica, dal momento che si adagia, come già nel caso di Trillas e Crespi, su metri peninsulari. La sestina di Bernardim Ribeiro, *Hontem pos-se ho sol e a noute*, come anche quella del “petrarchista” Sá de Miranda, *Não posso tornar os olhos*, hanno infatti versi di “redondilha maior”, ma mentre del primo autore “não se conhece um único poema em metro italiano, do segundo conhecem-se muitos”.⁴⁰ In queste sestine si riscontra una sorta di “fusão entre as regras herdadas de Arnaut Daniel e de Dante e Petrarca com a medida velha tradicional”.⁴¹ Particolarmente indicativo a tale proposito è quanto riportano l'autografo di Sá de Miranda e il ms. Juromenha (= J) a margine del componimento *Não posso tirar so olhos* “Sestina à Italiana porém (manca in J) na nossa medida”, versione succinta di quanto si legge negli altri codici relatori, siglati D e

(³⁸) Si veda anche quanto scrive Alonso de Ulloa nella premessa “Al lector” nella traduzione di Salómon Usque: “Ha no solamente el intérprete traduzido fielmente los Sonetos, y casi verso por verso, pero aun ha guardado todas las maneras y reglas de poesía, que el Petrarca usó en la diferencia de los versos de onze y siete sílabas, en las quales, en quanto al número dellas, toda la obra consiste, y también en la orden del responderse entre ellos los unos y los otros, por que una Canción no es como la otra. Y esto para que no sólo tengan el Petrarca traduzido, mas todas la maneras e invenciones de versos que en la lengua Italiana hay, y undechado del qual pueden sacarlos. Porque así como el que quiere hazer una Canción o un Mandrial en Toscano, abre el Petrarca y escoge aquella o aquel que más le agrada y a su semejança, en quanto a los versos y a la orden, compone la suya, lo puedan los nuestros Españoles hazer, aunque tengan las obras de Boscán, de Garcilasso de la Vega, de Don Diego de Mendoça, de Iorge de Montemayor, y de otros Autores, que con mucha gravedad y saber han escrito en esta suerte de verso a imitación del Petrarca” (c. a3v). La traduzione di Salómon Usque è stata da poco riedita criticamente con un'ottima introduzione da J. Canals, Trento 2009.

(³⁹) R. MARNOTO, *O petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra 1997, p. 242

(⁴⁰) A. CIRURGIÃO, *A sextina em Portugal nos séculos XVI e XVII*, Lisboa, p. 35. Ad amplificare l'eterodossia di queste prime sestine, si aggiunga che quella di Ribeiro risulta priva del congedo.

(⁴¹) V. ANASTACIO, *Visões de gloria. Uma introdução à poesia de Pero Andrade de Caminha*, Lisboa 1998, I, p. 328.

P dalla Michaelis:⁴² “Uma maneira de canção italiana a que chamão sextina porém no nosso é medida”.⁴³ Glossa giustamente Rita Marnoto: «A necessidade de “legendagem” mostra como esta forma poética era sentida como algo de profondamente inovador».⁴⁴

Solo con la generazione seguente di poeti, la sestina “passa a ser composta, unicamente, em decassílabos”,⁴⁵ conformandosi pertanto ai dettami tradizionali. Come già nei precedenti italiani e spagnoli, la sestina portoghese non è attestata solo nelle raccolte poetiche dei singoli autori (Camões, Andre Falcão de Resende, Pêro de Andrade Caminha, ecc.), ma anche nei libri pastorali; basti citare, a livello esemplificativo, *Lusitania transformada* di Fernão Alvares do Oriente (1607), oppure *O Pastor peregrino* di Francisco Rodrigues Lobo (1608).⁴⁶ In aggiunta al quadro finora delineato, in Portogallo una sestina trova spazio pure in una tragedia: mi riferisco a *Já morreu Dona Inês, matou-a Amor*, inserita in *Castro* di Antonio Ferreira, databile probabilmente alla metà del XVI secolo, e dunque non distante dai primi esperimenti lusitani del genere; anzi con ogni probabilità si tratta della “primeira sextina vazada em versos decassilábicos da Literatura Portuguesa”.⁴⁷ Il testo è recitato dal coro “em contracena con o Rei, no Acto IV, em homenagem a D. Inês, acabada de ser executada por ordem do Rei e sogro, D. Afonso IV”.⁴⁸ Non si tratta però di un’innovazione di Ferreira, dal momento che la sestina risulta già impiegata in opere tragiche italiane, per essere recitata proprio dal coro: mi riferisco, ad esempio, a *Non ha quando è seren el ciel più stelle* all’interno della *Rosmunda* del Rucellai (1525), o a *Poscia che gli infelici e oscuri giorni* nella *Orbecche* del Giraldi (1543); a questi precedenti avrà certamente fatto ricorso il Ferreira, raffinato conoscitore della nostra tradizione poetica, nella composizione del proprio testo.

Rientriamo in terra di Francia. A Pontus de Tyard, come già accennato iniziatore del genere, si devono due sestine: la prima, *Le plus*

(42) *Poesias de Francisco de Sá de Miranda*, por C. Michaëlis de Vasconcellos, Halle 1885, pp. XLVI e ss.

(43) Cito da MARNOTO, *O petrarquismo* cit., p. 253. Da segnalare anche la nota che accompagna la fine della sestina in questi codici: “Esta composição das seistinas é a de mais artefício de (P que) quantas em Itália se usão, e pois que tudo há-de ir” (MARNOTO, *O petrarquismo* cit., p. 259).

(44) MARNOTO, *O petrarquismo* cit., p. 253.

(45) ANASTACIO, *Visões de gloria* cit., p. 328.

(46) FERNÃO ALVARES DO ORIENTE, *Lusitania transformada*, Lisboa, Luys Estupiñan, 1607; FRANCISCO RODRIGUEZ LOBO, *O pastor peregrino*, Lisboa, Pedro Blasbeeck, 1608.

(47) MARNOTO, *O petrarquismo* cit., p. 467.

(48) CIRURGIÃO, *A sextina* cit., p. 99.

ardant de tous les elemens, nella raccolta *Erreurs amoureuses* (1549);⁴⁹ la seconda, *Lors que Phebus suë le long du jour*, in *Continuation des Erreurs amoureuses* (1551).⁵⁰ Entrambi i componimenti si distaccano dalla norma, sia per la presenza all'interno della stessa strofe di parole in rima che rimano tra loro a due a due;⁵¹ sia per la lunghezza del congedo di quattro versi. In particolare, nella prima sestina le parole in rima ABCDEF si incrociano secondo la struttura ABCBCA,⁵² cui segue un congedo A / EB / D / CF e quindi A / CB / B / CA. Nella seconda si ha invece la seguente concatenazione rimica: ABBACC; diverso l'ordine anche della tornada finale, il cui schema AB / DE / C / F è dal punto di vista rimico AB / AC / B / C.

Le plus ardant de tous les elemens
n'est si bouillant alors que le Soleil
au fort d'esté le fier Lyon enflame,
comme je sens aux doux traitz de ton oeil
estre enflamée et bouillante mon ame,
le triste corps languissant en tormens.

Plustot ne soit resoult en elemens
ce corps, ny l'ame au ciel sur le Soleil
puisse saillir, que doux ne me soit l'oeil
lequel m'enflame et me tient en tormens.

Non si può escludere che nella scelta “eterodossa” di Pontus de Tyard possano aver interagito gli esperimenti di due traduttori coevi: mi riferisco da un lato a Jean Martin, al quale si devono le versioni dell'*Arcadia* di Sannazaro (1544) e degli *Asolani* di Bembo (1545), dall'altro al già citato Philieul. Il primo, nel tradurre le sestine contenute nelle opere sopra menzionate, non le riproduce come tali, visto che prescinde dalla parole in rima; conserva però la struttura basilare di sei strofi di sei versi decasillabi, che fa rimare nei seguenti modi:

⁽⁴⁹⁾ PONTUS DE TYARD, *Erreurs amoureuses*, Lyon, Jean de Tournes, 1549.

⁽⁵⁰⁾ PONTUS DE TYARD, *Continuation des Erreurs amoureuses*, Lyon, Jean de Tournes, 1551.

⁽⁵¹⁾ Un lontano precedente può essere ravvisato nella sestina *De la mia donna chi ben mira il viso* di Joan Francesco Caracciolo. Qui si ha però una permutazione anomala delle parole in rima (COMBONI, *Appunti sulla sestina* cit., p. 79).

⁽⁵²⁾ Nel caso delle sestine francesi dove appaiono le rime all'interno della stessa strofe, si è deciso di riportare in corsivo lo schema rimico e in tondo quello delle parole in rima.

in *Qui veult ouyr mes souspirs (o Bergieres)* si ha ABABCC, in *Comme nocturne oiseau du soleil ennemi* e nella traduzione da Bembo, *Jamais amant ne passa jours et nuyctz*, AABBC. Inoltre in tutti e tre i testi si ha un congedo di quattro versi così disposti: nel primo ABAB; negli altri due AABB. Venendo alla traduzione di Philieul, in *Soubz un laurier veis une ieune dame (Rvf 30)*, anch'egli si distacca dalla forma canonica utilizzata nel tradurre le altre sestine, e trasforma il modello petrarchesco in una canzone di sei strofi di sei versi rimati ABABCC, a cui aggiunge un congedo di quattro versi secondo lo schema ABAB:⁵³ in tal modo si ha una totale corrispondenza, verosimilmente intenzionale, con lo schema di *Qui veult ouyr* di Jean Martin. Qui di seguito trascrivo la prima strofe e il congedo di entrambi i testi:

<p>Jean Martin (Sannazaro, <i>Arcadia</i>) Qui veult ouyr mes souspirs (o Bergieres) escriptz en vers de toute angoysses pleins, et quant de pas ou de courses legieres en vain ie faiz nuyt et iour en ces plains, lise en ces rocZ et arbres que voy la tout en est plein desormais, ca et la.</p> <p>Quand par les champs le iour plus ne luyra, et les rochiers du fons de la vallée doutance auront que le vent leur nuyra, lors ne sera ma muse desolée.</p>	<p>Philieul (Petarca <i>Rvf 30</i>) Soubz un laurier veis une ieune dame plus que la neige et blanche et froide aussy: mais sa froideur cause une ardente flamme, aumoins dans moy, et engendre soucy, tant que ie l'ay incessamment presente, et la retiens pour ma seule regente.</p> <p>Or et Topace au soleil sur la neige vainc ce beau poil pres de ces yeulx luyans, qui ont tel heure (l'experience en ay ie) que tost à rive ilz conduyront mes ans.</p>
---	--

Pur nella mancata sovrapposizione degli schemi di Pontus de Tyard con quelli di Jean Martin e di Philieul, si possono nondimeno cogliere alcune analogie quali il congedo “anomalo” di quattro versi, nonché la presenza di rime all’interno della stessa strofe: innovazioni, insomma, che non sarebbero peculiari del poeta della *Pléiade*, essendo reperibili nella tradizione lirica francese, seppure in forma di traduzione. Comunque sia, dopo Pontus de Tyard si contano rarissime attestazioni di sestine,⁵⁴ tra cui va menzionata quella di Pierre Le Loyer *Je su ravi jusqu'au neufiesme ciel*, apparsa nella raccolta *Erotopegnie* del 1576.⁵⁵

⁽⁵³⁾ G. BELLATI, *La traduction du Canzoniere de Vasquin Philieul*, in *Les poètes français* cit., pp.203-28, p. 214.

⁽⁵⁴⁾ LARTIGUE, *L'hélice d'écrire* cit., pp. 138-39.

⁽⁵⁵⁾ P. LE LOYER, *Erotopegnie ou Passetemps d'amour*, Paris, Abel l'Angelier, 1576, cc. 15v-16r.

Seguendo l'esempio di Pontus de Tyard, Le Loyer utilizza parole in rima che fa rimare tra loro secondo lo schema *ABABCC*; nel congedo di quattro versi si ha la sequenza *FD / A / C / EB*, che dal punto di vista rimico corrisponde a *CB / A / A / CB*. Se nel caso di quest'ultimo non si ravvisano precedenti, la disposizione rimica iniziale richiama le traduzioni di Jean Martin (*Qui veult ouyr*) e di Philieul (*Rvf* 30), dove sono però assenti, come si è detto, le parole in rima. Leggermente diverso è il caso della sestina attribuite a Jean-Antoine de Baïf: mi riferisco da un lato al componimento *Du trist'hyver la rigoureuse glace*,⁵⁶ trasmesso nella raccolta musicale postuma *Le Printemps* di Claude Le Jeune, e ascritto al Baïf da Augé-Chiquet e Bonnifer;⁵⁷ dall'altro al testo *Amour me met à tout. Il faut servir mon coeur*, la cui attribuzione al poeta della *Pléiade* è fornita, a mia conoscenza, solo da Lartigue.⁵⁸ Nel primo caso si ha la struttura *ABABBA*, non attestata in precedenza, seguita da un congedo che racchiude solo quattro parole in rima (*A / E / CF*); nel secondo si ha lo schema *ABABCC*, così come Le Loyer, e un congedo di soli tre versi, all'interno del quale le parole in rima si succedono secondo l'ordine della I strofe, seguendo il meccanismo di "reinizializzazione" inaugurato da Petrarca da *Rvf* 142.

Gli unici componimenti "canonici" francesi sono in realtà le traduzioni della prima sestina di Petrarca, *Tous animaux hebergeans sur la terre*, eseguita da Claude Pontoux nel 1579 da un lato,⁵⁹ e delle sestine contenute nelle due traduzioni – Colin 1578 e Bertranet 1613⁶⁰ – della già menzionata novella pastorale del Montemayor dall'altro.

⁽⁵⁶⁾ C. LE JEUNE, *Le Printemps*, Paris 1910, 3. Fascicule, pp. 47-86.

⁽⁵⁷⁾ M. AUGÉ-CHIQUET, *La Vie, les idées et l'œuvre de Jean-Antoine de Baïf*, Genève 1969 (rist. anastatica Paris 1909), pp. 298-99; P. BONNIFFET, *Un ballet demasque: l'union de la musique au verbe dans Le printans de Jean-Antoine de Baïf et de Claude Le Jeune*, Paris – Genève 1988, pp. 162 e 361-66. Risulta difficile stabilire la cronologia relativa di questa sestina; certo è in ogni caso che essa è successiva all'inizio della collaborazione con Claude Le Jeune, nata all'inizio degli anni '70 (cfr. J.A. DE BAÏF, *Oeuvres complètes, I. Euvres en rime*, éd. Critique sous la direction de J. Vignes, Paris 2002, pp.33 e 44-48; J. VIGNES, *Jean-Antoine de Baïf et Claude Le Jeune: histoire et enjeux d'une collaboration*, in "Revue de musicologie, 89, 2003, pp. 267-95).

⁽⁵⁸⁾ LARTIGUE, *L'hélice d'écrire* cit., p. 146.

⁽⁵⁹⁾ *Les oeuvres de Claude de Pontoux*, Lyon, R. Rigaud, 1579, pp. 258-59.

⁽⁶⁰⁾ *Les sept livres de la Diane de George de Montemayor*, Rheims, par Iean de Foigny, 1578; *Los siete libros de la Diana de George de Montemayor traduits d'espagnol en françois et confézés és deux langues* P. S. G. P. [par S. G. Pavillon], de nouveau reveus et corrigez par... J. D. Bertranet, Paris 1613.

Come recita la rubrica che precede la traduzione di Pontoux, a mo' di distinzione dagli esperimenti precedenti, si tratta di una traduzione di una sestina di Petrarca ("Sestine traduite de Petrarque"), con l'aggiunta significativa che il risultato è un "vers sans ryme". Tuttavia Pontoux si allinea alla tradizione nel congedo, sviluppandolo in quattro versi, di cui i primi due contengono due parole in rima e gli ultimi due una parola in rima ciascuno. Nell'ultimo verso va inoltre rimarcata la presenza della parola in rima in posizione centrale, col verso che viene chiuso in modo del tutto originale dal Pontoux con una propria creazione non solo dal punto di vista contenutistico, ma anche nella scelta del rimante "iour", che itera la parola in rima posta al secondo verso del congedo. Trascrivo qui di seguito la prima strofe e il commiato del componimento:

Sestine traduite de Petrarque: vers sans ryme
 Tous animaux hebergeans, sur la terre
 Sinon ceux là qui fuyent le soleil,
 Font leur labeur et veillent tout le jour,
 Mais quand le Ciel allume ses estoilles
 L'un tourne au toict l'autre se niche au bois.
 Pour reposer aumoins iusque à l'Aurore.

Mais ie seray soubz terre en un sec bois
 Et en plain iour paroistront les estoilles
 Devant qu'arrive à si plaisante Aurore
 Le beau soleil dont i'attends un long iour.

Decisamente più legate al modello sono le traduzioni del Montemayor eseguite da Colin e da Bertranet: in entrambi i casi le sestine vengono infatti rese come tali in francese, risultando pertanto non solo prive di rime all'interno della stessa strofe, ma anche con un congedo di soli tre versi.⁶¹ Qui di seguito riproduco le prime strofi e i rispettivi congedi della prima sestina del Montemayor, sottolineando

⁽⁶¹⁾ Molto interessante quanto scrive Colin nella lettera iniziale al principe Loys de Lorraine, in merito al modo di tradurre le canzoni: "...et qui excuseront facilement beaucoup de pieces mal raillées et confuës pour la difficulté qui s'est trouvée de faire d'un court manteau à l'Espagnolle une robbe à la Françoisie principalement pour le regard des chansons, qui ne sont si bien mesurées, rimées ny adouçies à cause des estroittes loix de la fidele Traduction, comme si elles fussent sorties de la libre invention de quelque Poëte, qui eust salvé les Muses de plus près, que de sueil et entrée de leur temple" (c. a3rv).

che nel caso della traduzione di Bertranet, in un'ottica certamente rivoluzionaria per il periodo, si ha perfino il testo spagnolo, una sorta di antesigano insomma delle edizioni con testo a fronte.⁶²

Colin	Bertranet
Ondes, qui du plus haut de ces verdes montaignes/ Tombez avec grand bruit en ces basses vallées, Pourquoy ne voiez vous celles qui de mon ame Vont tousiours distillant par mes humides yeux: De quoy l'occasion vient du mal-heureux temps Lequel premierement me priva de ma gloire?	Eaux qui du haut de ceste grand' discente, avec tel bruit descendez en ce val n'avisez-vous à celles qui de l'ame bien que lassez, vont distillant mes yeux. Et à la cause, à ce malheureux temps durant lequel Fortune a pris ma gloire?
Hautes montaignes, las, agreables vallées, Où reposoit mon ame, où reposoient mes yeux, Verrai-ie plus le temps d'une si grande gloire? ⁶³	Descente roide, amoureux et frais val où reposa mon ame, aussi mes yeux dictes, seray ie un temps en si grand' gloire? ⁶⁴

Concludo questa rapida carrellata con l'Inghilterra. La prima sestina inglese, *Ye wastefull woodes beare witnessse of my woe*, si deve a Edmund Spenser, e figura all'interno della novella pastorale, *The Shepherdes Calender*, secondo una tradizione ben attestata, come si è visto, in Italia e nella penisola iberica. Essa presenta però delle innovazioni rispetto alla norma, dal momento che la permutazione delle parole in rima è quella a scivolamento progressivo, già individuata in

(⁶²) Si veda quanto scrive nella premessa "Au lecteur": "Neantmoins le profit que i'ay creu faire au public et principalement à ceux qui desirent employer partie de leur temps pour tirer quelque cognoissance de la langue Espagnolle, m'a faict passer par dessus toutes autres considerations, croyant qu'il ne me seroit point mal seant, ayant passé la pluspart de mon ieune âge en la Cour d'Espagne, et aux villes, d'icelle, auxquelles selon le iugement des mieux disans, la langue est en son plus haut degré et perfection. Joint aussi que faisant continuelle profession de cette langue des il y a long temps, i'ay leu familierement ce livre à plusieurs, qui se trouvant importunés de fautes qui se rencontroient en la version d'iceluy et duquel ils aymoient la lecture sur toute autre, m'ont prié beaucoup de fois et instamment d'en entreprendre la correction, ce qu'à la fin ie me suis delibéré de faire, n'ayant autre but en ce mien labeur que de soulager le travail du Lecteur, qui autrement eust peu estre destourné de la vraye intelligence de l'autheur, selon que ceux qui ont desia une vraye congnoissance de ceste langue pourront voir conferant les deux exemplaires l'un avec l'autre" (c. a2r-3r).

(⁶³) *Les sept livres* cit., c. 47r.

(⁶⁴) *Los siete libros* cit., cc. 62r-63r.

vari autori italiani (Sforza, Firenzuola ecc.) e in Gutierre de Cetina in Spagna. Solo con Philip Sidney, autore di ben due sestine, di cui la seconda doppia e in forma amebica,⁶⁵ contenute a loro volta in una novella pastorale, si avrà la struttura tradizionale del genere.

Da questa panoramica, necessariamente parziale e concisa, si può osservare innanzitutto che la diffusione del genere in Europa si deve a due modelli italiani: il primo che possiamo definire "lirico", è riconducibile a Petrarca e per estensione ai suoi epigoni quattro-cinquecenteschi; il secondo d'ambito pastorale al Sannazaro. Spicca inoltre che i prototipi di sestina di tutte le nazioni esaminate presentino innovazioni rispetto alla norma, che possono andare dalla diversa lunghezza dei versi, fino al mutamento della permutazione stessa. Alla norma si arriva solitamente in un secondo momento, quando cioè la sestina inizia a prender piede nelle varie letterature nazionali. L'unica eccezione al quadro delineato è rappresentata dalla Francia: qui infatti col mancato radicamento della sestina come forma poetica, non trovano spazio da un lato questi componimenti nei libri pastorali, e dall'altro le rarissime attestazioni del genere non si rifanno alla norma ma si limitano a ripercorre le tracce dei precursori. Per dirla con Tabourot Etienne ci troviamo davanti a un componimento italiano "habillé à la Française".⁶⁶ Insomma, mi si passi la *boutade*, un altro modo dei cugini transalpini per sentirsi speciali rispetto al contesto europeo, in modo da far risaltare una volta di più la loro *grandeur*...

(⁶⁵) Va rilevato che nel congedo di questo componimento, di soli tre versi come da prassi, si alternano le due voci: a Stephen tocca il primo verso, a Klaus gli ultimi due.

(⁶⁶) TABOUROT ESTIENNE, *Les bigarrures du seigneur des Accords*, traduction et notes par F. Goyet, Genève 1986, p. 101. Qui di seguito il passo in questione: "Je ne sçay comme i'avois oublié la Sextine, que ce grand Pontus de Tyard, seigneur de Bissy, a le premier d'Italien habillé à la Française: qui est une Poësie pauvre de rime, et riche d'invention. car il faut rimer six fois sur un mesme mot chasque vers, outre la conclusion de quatre vers. Voicy l'exemple, tiré de ses oeuvres Poëtiques: *Lors que Phoebus fue le long du iour...*".

(⁷) Nel licenziare queste pagine desidero ringraziare per i numerosi consigli Rita Marnato e Dominique Billy.