

CARLO PULSONI

La sestina nel Novecento italiano

È cosa nota che la sestina è un genere metrico che attraversa la letteratura occidentale nello spazio e nel tempo: nata alla fine del XII secolo dall'estro creativo del trovatore Arnaut Daniel, ha avuto notevole fortuna in epoca rinascimentale, giungendo però a esercitare il suo fascino nel Novecento europeo, ma anche italiano: se è poco conosciuta, per esempio, la *Sestina di una notte d'estate* (1914) di De Bosis¹, tutti ricordano, all'opposto, il *Recitativo di Palinuro* di Ungaretti (1948)², e la *Sestina a Firenze* di Fortini (1957)³. Nonostante l'importanza di questi precedenti, la sestina rimane una forma metrica isolata, salvo qualche esperimento eterodosso (cfr. *Tape mark* di Nanni Balestrini⁴; *Anghita (itidem)* di Cacciatore, in versi di tredici sillabe⁵), fino agli anni Ottanta, quando si ha la riscoperta del

¹ Questa sestina deve forse la sua fama al fatto che per A. Jenni, *La sestina lirica*, Berna, 1945, p. 56, sanciva «la morte del nostro tipo di composizione poetica».

² Si noti che le parole in rima di questa sestina (*furia, sonno, onde, pace, emblema, mortale*) appaiono frequentemente nelle liriche di Ungaretti (cfr. G. Savoca, *Concordanze della poesia di Giuseppe Ungaretti*, Firenze, 1993).

³ Cfr. F. Scaramuccia, "L'arca di sasso. Una sestina "sofferta". Appunti sulla Sestina a Firenze di Franco Fortini", in *La filologia* («Anticomoderno» 3), Roma 1997, pp. 301-326.

⁴ Tale testo, pur possedendo principi di strutturazione che «ricordano davvero le leggi e i caratteri formali della sestina» (A. Roncaglia, "L'invenzione della sestina", in *Metrica*, II, 1981, pp. 3-43, p. 5), non è, a mio avviso, riconducibile al genere in questione, per le troppe differenze che lo separano da esso. Regolare invece risulta la sestina di Remo Fasani, *Per un centenario*, pubblicata in *Oggi come oggi*, Firenze 1976 (non mi è stato possibile reperire il testo). Si tratta comunque, come nota P. Cervetti, "Ultime reviviscenze e metamorfosi della sestina italiana: Ungaretti, Fortini, Balestrini", in *Studi di filologia e letteratura*, III (1979), pp. 9-21, di «una poesia professorale che sa di *Kitsch* (è composta per essere recitata alle fonti del Sorga nel centenario petrarchesco)», p. 10.

⁵ E. Cacciatore, *Anghita (itidem)*, in *Lo specchio e la trottola*, Firenze 1960 (il testo è stato ripubblicato in *Il discorso a meraviglia. Poesie scelte dall'autore medesimo*. Introduzione di G. Ferroni, Torino 1996, pp. 92-93). Pur senza menzionare la sestina in questione, Ferroni ha notato che «Cacciatore è un grande sperimentatore metrico, che sa riattraversare i più sottili marchingegni della tradizione manieristico-barocca e inventarne di nuovo tipo. Il suo verso si svolge secondo diverse possibilità: procede sia seguendo le misure metriche tradizionali, sia trovando una sua misura quantitativa, che travalica le misure sillabiche della tradizione volgare (definendo però un proprio ritmo rigorosamente percussivo)», p. XIV.

genere e soprattutto la sua straordinaria diffusione grazie a giovani poeti, quali Frixione, Frasca, Cervetti, Fo (in tenzone con Vecce e Vela), Valduga, Durante, ecc. Va senz'altro visto con interesse il fatto che un buon numero di questi autori, riconducibili in gran parte all'ambiente accademico, abbia unito la prassi versificatoria ad una riflessione di tipo teorico sulla forma stessa: Frasca ha scritto un interessante volume sulla storia della sestina in Italia⁶; Fo, Vecce, Vela un bel libriccino, a mo' di dialogo, sulle leggi di permutazione del genere⁷; Cervetti la propria tesi di laurea e successivamente alcuni articoli⁸. Ma perché rinasce un interesse così esteso per una forma metrica decisamente radicata nel passato e quindi facente parte di quella tradizione che le avanguardie tendono solitamente a respingere? Le risposte, a mio avviso, possono essere molteplici: se da un lato è vero che il recupero delle forme metriche nella poesia degli anni Ottanta si è identificato «nella coscienza degli intellettuali italiani con quella possibilità di riutilizzo del passato per raggiungere il futuro»⁹; dall'altro vanno presi in seria considerazione due elementi storico-culturali che hanno sicuramente interagito nella ripresa della sestina: il primo riguarda la fortuna di Pound e del suo recupero del Medioevo ed in particolare della lirica provenzale. È noto, infatti, che nel 1909 egli, rifacendosi direttamente ad Arnaut Daniel, compose una sestina, *Altaforte*, che ha come protagonista un trovatore, Bertran de Born¹⁰, mentre negli anni immediatamente successivi scrisse una serie di articoli sul trovatore limosino¹¹, dove pur nell'esiguità di accenni alla sestina («forma che pare una sottile lingua di fiamma piegantesi e dispiegantesi su di sé»¹²), si parla a lungo della sua abilità versificatoria.

⁶ G. Frasca, *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Napoli, 1992.

⁷ A. Fo - C. Vecce - C. Vela, *Coblas. Il mistero delle sei stanze*, Milano, 1987.

⁸ P. Cervetti, *La sestina*. Tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Pisa, a. a. 1976-77; Id., *Ultime reviviscenze*, op. cit.; Id., «Una lirica del Cinquecento poco nota: la «sestina caudata» di Luigi Groto», in *Italianistica*, XV (1986), pp. 285-288. Non si può invece considerare come riconducibile al genere della sestina il componimento *Canzonetta pietrosa* di E. Sanguineti contenuto nella raccolta *Senzatitolo*, Milano 1992, p. 107.

⁹ Frasca, *La furia della sintassi*, p. 388.

¹⁰ Secondo A. Tagliaferri, *Introduzione* a E. Pound, *Opere scelte*, a c. di M. De Rachelwiltz, Verona, 1970, s'innesta una sotterranea complicità fra Pound e Bertran de Born: «Postulando infatti fin dal secondo verso un ascoltatore, il giullare Papiols, e schizzando una serie di scene medioevali di battaglia, Pound esprime sostanzialmente, pur situando in un passato storico la «situazione drammatica», la propria nostalgia per un'epoca in cui i poeti non avevano abdicato all'azione e osavano «seminare discordie». Al di là del sostrato erudito che fa da sfondo al componimento si delinea l'atteggiamento irrequieto dell'autore nei confronti del ruolo istituzionalmente riservato dai moderni al poeta», p. 12.

¹¹ «The spirit of romance», e «Arnaut Daniel», in *Investigations* (1920), ora in E. Pound, *Saggi letterari* (tr. it.), a c. e con introduzione di T. S. Eliot, Milano, 1973, pp. 123-174. Si veda anche M. Bagicalupo, *L'ultimo Pound*, Roma, 1981, pp. 331-334.

¹² E. Pound, *Lo spirito romanzo*, Milano 1957, p. 48: «Le rime a, b, c, d, e, f, g [*Sols sui*], son ripetute nello stesso ordine per sei volte, e le ultime tre e, f, g, nella coda, cosicché la disposizione di parole nell'originale è fra le più musicali possibili - e sia detto a livello interazionale. Come sempre per la poesia raffinata, la si può giudicar bene solo se detta, o cantata,

Il secondo
maturato in
ben due ed.
Ricciardi n
1984), oltre
dati almeno
quindi un c
in versi, ag
Voglia che
ta da altri t
dalle canzo
cuore m'en
sestina app
prime attes
mente il mi
(1981) di P
verbi di Fr
Durante (1
(1987)¹⁶, e
plari della
consentono
cattivo»¹⁷,
hanno cioè

anche nel ritm
Arnaldo Dani
Herrera, «el D
di sé». Ed anc
rima dello zio
di sestina tant

¹³ C. Di G
della versifica

¹⁴ G. Rabc
no 1986, pp.
sezione «Reli
pp. 35-53.

¹⁵ G. Fras
113.

¹⁶ Non m
scrive di essc
«aereonautica
Borgo a Mozz

¹⁷ P. Valdu
1989, p. VI. C
col sonetto ca
dovrà essere l
fatti, in camp
tenzioni del le
ra di questo a

Il secondo elemento ha invece per oggetto il rinnovato interesse critico maturato in Italia nei confronti di Arnaut Daniel: interesse testimoniato da ben due edizioni critiche del trovatore (la prima di M. Perugi uscita per la Ricciardi nel 1978, la seconda di M. Eusebi pubblicata da Scheiwiller nel 1984), oltre che da alcuni studi sul genere della sestina, tra cui vanno ricordati almeno quelli di Di Girolamo (1976)¹³ e di Roncaglia (1981). Non sarà quindi un caso che all'inizio degli anni Ottanta si ritrovino due traduzioni in versi, aggiungo, eseguite da poeti, della sestina arnaldiana: la prima, *Voglia che in cuore m'entra*, di Giovanni Raboni, è per di più accompagnata da altri testi che sono «libere variazioni su frammenti e temi estrapolati dalle canzoni [di Arnaut]»¹⁴; la seconda invece, *La ferma voglia che nel cuore m'entra*, di Gabriele Frasca appare come corredo ad un articolo sulla sestina apparso ne *Il piccolo Hans*¹⁵. A questo stesso periodo risalgono le prime attestazioni del genere: *Al poco giorno la troppa mia notte* e *Tristemente il mio giorno temprà il tempo* (1980-1982) di Patrizia Valduga, *Fulgor* (1981) di Piero Cervetti, *Poesie da tavola* (1982) di Gabriele Frasca, i *Proverbi* di Frixione (1984-1986), *Al poco seno e ai gran cerchi del culo* di Durante (1992, ma il testo è precedente), la tenzone di Fo-Vecce-Vela (1987)¹⁶, ed infine i numerosi esperimenti di Fo. Se si escludono gli esemplari della Valduga, regolari dal punto di vista formale, ma che comunque consentono all'autrice, grazie al metro usato, di sfogare «tutto il suo amore cattivo»¹⁷, e quelli dialogati di Fo, Vecce, Vela (sono sestine alla francese, hanno cioè parole in rima che rimano tra loro, secondo lo schema iniziale

anche nel ritmo originale; e questo è vero di massimo anche per la sestina, forma inventata da Arnaldo Daniello e introdotta più tardi in Italia da Dante e in Spagna, credo, da Fernando de Herrera, "el Divino", forma che pare una sottile lingua di fiamma piegantesi e dispiegantesi su di sé». Ed anche: «Il resto [dei testi di Arnaut] son poesie d'amore senza prefazione, fuorché la rima dello zio e dell'unghia, *L'Oncle e l'ongla*, che può essere stata il suo primo esperimento di sestina tanto è mediocre, ma che, disgraziatamente, è l'unica sestina rimastaci».

¹³ C. Di Girolamo, "Forme e significato delle parole-rima nella sestina", in *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, 1976.

¹⁴ G. Raboni, "Sestina e sette temi da Arnaut Daniel" (1984), in *Canzonette mortali*, Milano 1986, pp. 53-63; i "temi", successivamente saliti a quindici, sono stati ripubblicati nella sezione "Reliquie arnaldine" all'interno della raccolta *Versi guerrieri e amorosi*, Torino 1990, pp. 35-53.

¹⁵ G. Frasca, "La furia della sintassi", in *Il piccolo Hans*, 45, (1985), pp. 97-115, pp. 112-113.

¹⁶ Non mi è stato possibile reperire il componimento di Cervetti. Valga quindi quanto scrive di esso Frasca, *La furia della sintassi*, p. 389, n. 34: «Una sua [di Cervetti] sestina "aereonautica", *Fulgor*, intessuta di versi liberi, si trova nella sua raccolta *Sognocieli*, edita a Borgo a Mozzano dalla tipografia Amaducci, presumibilmente nel 1981».

¹⁷ P. Valduga, *Medicamenta e altri medicamenta*, con uno scritto di L. Baldacci, Torino 1989, p. VI. Così continua il critico: «l'incontro con la sestina, o con l'ottava, o col sonetto, o col sonetto caudato, diventa un estenuante corpo a corpo. Il metro è una camicia di Nesso che dovrà essere lacerata se si vorrà respirare ancora una volta prima di morire. "Non più parole: ai fatti, in campo, a l'armi", diceva la sopra citata Veronica [Franco] invitando l'amante alle tenzoni del letto. Per la Valduga è nella colluttazione col metro antico che si risolve la metafora di questo amore cannibalesco».

Carlo Pulsoni

ABABAB), gli altri componenti presentano una nutrita serie di artificiosità che vanno ad arricchire la già complessa struttura del metro. Tra i testi più originali va senz'altro additato *Poesie da tavola* del Frasca: si tratta infatti, come nota lo stesso autore, di «una sestina al quadrato, di 42 stanze, con l'ultima parola-rima che si perde a ogni giro di boa»¹⁸. Sono in pratica sei sestine più sei congedi, strutturate su due gradi di permutazione: il primo canonico relativo alla rotazione delle parole in rima tra le strofe; il secondo, che si esplica dopo ogni "sestina" (cioè 36 versi), mantiene bloccato l'ordine della strofe precedente, cui viene sostituita l'ultima parola in rima (è ovvio che dopo le sei sestine tutte le parole in rima iniziali saranno scomparse). Si aggiunga a ciò che «dopo le prime sei stanze, il sistema della *retrogradatio* investe non solo i versi all'interno delle singole strofe, ma anche la successione delle strofe medesime, trattate cioè come "iperversi" delle "iperstrofe" costituite dalle singole "sestine"»¹⁹. Per quanto riguarda il congedo continua la permutazione strofica già rilevata: di conseguenza il primo congedo sarà relativo all'ultima "sestina", il secondo alla prima, il terzo alla quinta, il quarto alla seconda, il quinto alla quarta ed il sesto alla terza. Le parole in rima di tutti i congedi sono collocate secondo la disposizione della sestina arnaldiana, con le ultime parole poste alla fine del verso; mentre le altre tre, sempre nell'ordine della strofe precedente, all'interno del verso²⁰. Non sarà da trascurare in questa scelta la già ricordata traduzione in endecasillabi (compreso il primo verso di ogni stanza²¹) che lo stesso Frasca aveva eseguito della sestina arnaldiana. Lo sperimentalismo del poeta campano non si esercita comunque solo sulla sestina, ma riguarda anche il recupero della rarissima quartina²², di cui compone ben dieci esemplari, strutturati costantemente su quattro strofe prive di congedo²³ (si consideri che con la quarta strofe si assiste alla reinizializzazione del componimen-

¹⁸ Frasca, *La furia della sintassi*, p. 391, n. 39. Mi suggerisce l'autore (che qui ringrazio) che al momento delle stesure delle *poesie da tavola* ogni strofe (di 36 versi) era stata concepita come poesia autonoma; il meccanismo occorre invece a sostenere la trama (l'autore aveva battezzato tale congegno "sestupline")

¹⁹ Cfr. l'ottimo articolo di A. Cortellessa, "Una Tafelmusik di fine secolo: l'ipersestina di Gabriele Frasca", in *La sestina* («Anticomoderno» 2), Roma, 1996, pp. 81-103, p. 88.

²⁰ Cfr. C. Pulsoni, "Sulla morfologia dei congedi della sestina", in *Aevum*, LXIX (1995), pp. 505-520.

²¹ Frasca, *La furia della sintassi*, p. 391, n. 38: «Lo scrivente [...] pur non esitando ad introdurre le sdruciole *camera* e *anima*, si è sentito in dovere di normalizzare "dantescamente" il primo verso, portandolo alla misura endecasillabica».

²² G. Frasca, *Lime*, Torino, 1995, pp. 115-124. Tra i pochissimi antecedenti vanno ricordati: Lodovico Paterno (unico autore ricordato da Frasca, *La furia della sintassi*, p. 316), e, con una sensibile modifica nella permutazione (è lo stesso meccanismo della "terzina" dell'Alberti; cfr. n. 26), Giovan Paolo Lomazzo (S. Barelli, "Innovazioni metriche di Giovan Paolo Lomazzo e degli «Accademici della Valle di Blenio»", in *Italianistica*, XXIV, 1995, pp. 101-119, pp. 108-110). Per venire al nostro secolo, troviamo un'attestazione della forma, anche se limitata a due sole strofe per di più in decasillabi, nella poesia *Per vardar dentro i cieli sereni* di Giacomo Noventa (il testo è leggibile in G. Noventa, *Versi e poesie*, a c. di F. Manfrani, Venezia, 1986, p. 85).

²³ Sono contenute nella sezione *Rimastichi* della raccolta *Lime*, Torino, 1995, pp. 115-124.

to). Anche in questo caso, alla ripresa della forma si accompagna un alto livello di artificiosità: nei primi componimenti Frasca tende infatti a riutilizzare nell'ultima strofe i versi iniziali del testo senza alcuna variazione, al fine di accentuare la circolarità interna. Non sarà quindi un caso che nella nona quartina, priva di riprese, Frasca, autodescrivendo con ogni probabilità la sezione dedicata a tale genere metrico, faccia ricorso alla parola in rima *cerchio*, come per allontanarsi dagli artifici descritti; l'ultimo verso, probabile spia d'una ricerca metapoetica, recita infatti: *staremmo ancora a correre nel cerchio*. Qui di seguito riproduco, comunque, la quartina in questione:

se mai qualcuno ce l'avesse detto
 quando ancora poteva avere senso
 che qui s'andava solo torno torno
 perché il tratto percorso resti un cerchio
 da percorrere sì ma come il cerchio
 senza infinito che rimbalza il detto
 nel contraddetto e ne scalfisce il senso
 quanto più si riavvolge torno torno
 nessuno già di quanti torno torno
 avrebbe mai a quest'ultimo far cerchio
 di sé come formiche dato senso
 né certo poi se lo sarebbe detto
 che seppure ci fosse stato detto
 che tutto questo giro ha solo il senso
 di fare asse col culo torno torno
 staremmo ancora a correre nel cerchio

Al recupero della quartina va senz'altro collegato quello della terzina lirica ad opera di un sodale del Frasca, M. Frixione, che nella sezione *Proverbi* del volume *Diottrie*²⁴ inserisce tre terzine, nelle quali si alternano congedi di uno o due versi, diversamente da quanto avveniva nei rari precedenti della forma (Antonio da Montalcino, Alessandro Sforza, Giannotto Calogrosso²⁵), dove il congedo era formato da un solo verso²⁶. Si consideri inoltre che Frixione varia costantemente la struttura del congedo, propo-

²⁴ M. Frixione, *Diottrie*, introduzione di F. Bettini, Lecce, 1991, pp. 76-77. Una terzina (ed anche una sestina) insieme ad altre forme metriche d'impianto classico (canzoni, rispetto, frottola, ballata, ecc.) sono contenute nella recentissima raccolta di M. Ramous, *Per via di sguardo*, Venezia, 1996.

²⁵ Cfr. S. Carrai, "Un esperimento metrico quattrocentesco (la terzina lirica) e una poesia dell'Alberti", in *Interpres*, V (1984), pp. 34-45.

²⁶ Si hanno due versi soltanto nel componimento di Leon Battista Alberti, *Le chiome che io adorai nel sancto Lauro*, che presenta tuttavia una rotazione differente rispetto alla terzina tradizionale: in esso si ha infatti un semplice scivolamento della prima parola in rima all'ultimo posto della strofe successiva. È lo stesso meccanismo che sovrintende *Rvf* 206; cfr. M. Perugi, "L'«escondit» del Petrarca (Rime CCVI)", in *Atti e memorie dell'Accademia patavina di Scienze, Lettere ed Arti*, CII, 1989-90, pp. 201-228.

Carlo Pulsoni

nendo di seguito i modelli AB/C, CAB, BCA; cosa che invece non avviene nei precursori quattrocenteschi, nei quali si ha sempre ACB.

Per tornare alla forma classica della sestina merita attenzione anche l'esperimento di Lorenzo Durante *Al poco seno e ai gran cerchi del culo*, evidente *contrafactum* del componimento dantesco di cui riproduce anche l'ordine nel quale si collocano le parole in rima del congedo. Questo testo è seguito da una "sestina fugata", secondo la definizione dello stesso autore²⁷: in essa vengono ripresi, senza alcun ordine, i versi della sestina precedente, per quattro volte di seguito, dopo essere stati divisi, salvo qualche eccezione, in stichi sempre differenti.

Esemplari molto interessanti sono anche quelli scritti da Alessandro Fo: se la prima sestina da lui composta, *El portava i scarp del tennis*²⁸, non presenta novità dal punto di vista strutturale, le successive due attestazioni (*Biciclette a San Vito e Trasporti e assenza*), contenute nella stessa raccolta²⁹, sono un capolavoro di artificiosità: in *Trasporti e assenza* (scritta contemporaneamente a *Potenza dei treni*³⁰, di cui riproduce, nella prima strofe, le sei parole in rima alla fine del primo emistichio, disponendole perfino nella stessa successione) dopo aver sostituito alle parole in rima le semplici rime, che ruotano comunque secondo il noto meccanismo di permutazione, Fo infrange anche l'isometria, riproducendo nella terza strofe una telefonata d'amore che, in forma di prosa, costituisce come il nucleo originario semplice e quasi volutamente banale di tutto l'esperimento:

«Sono qui».
«Buonanotte. Mi faceva piacere
questa telefonata; a un'altra occasione»...
«Buonanotte»
«Ciao, rospo vermiglio,
piccolino».

In *Biciclette a San Vito* gli artifici si complicano ulteriormente: oltre ad essere del tutto irregolare dal punto di vista metrico, come anche nella divi-

²⁷ Durante pone, non a caso, la seguente epigrafe: «La più superficiale delle menti si può nascondere dietro una fuga. Le fughe si addicono invece solo ai grandi Maestri (Maestro Raro)». Non si può escludere che dietro questo riferimento il poeta voglia richiamare quanto aveva scritto L. Fiedler, "Dante: verdi panni in verdi ombre (1956)", in *Belfagor*, LII (1997), pp. 1-21, p. 4: «Nel commiato di Dante, all'interno di ogni endecasillabo, quattro sillabe sono fissate già in precedenza; il poeta si limita pressoché interamente ad escogitare una sintassi che tenga insieme i suoi sei vocaboli ossessivi. In questo senso, la sestina appare come un dialogo fra necessità e libertà, simile, per dare un'idea, all'*Arte della fuga* di Bach; ma si tratta di un dialogo che gravita pesantemente dalla parte della necessità, di un dialogo predestinato».

²⁸ Il tema di questa sestina (un professore che non riesce ad acquistare un paio di scarpe, essendo troppo alto il loro prezzo) è ripreso nell'inedita *E l'amore lo colpì* (si noti che anche in questo caso il titolo proviene dalla canzone di Jannacci che dà il titolo alla prima sestina).

²⁹ A. Fo, *Le cose parlano*, in *Sette poeti del premio Montale 1988*, Milano 1989, pp. 30-54.

³⁰ Si tratta della sestina che apre la tenzone in *Coblas*, pp. 67-68.

sione delle strofi, essa è costruita su parole in rima che, pur disponendosi secondo la regola canonica, vengono spesso occultate all'interno del verso, contribuendo quindi a dissolvere in maniera definitiva la già poco percepibile struttura del genere. Regolare dal punto di vista della struttura è invece l'ultimo esperimento di Fo, *La giostra di Tristano*, la cui caratteristica è quella di essere inclusa, come già avveniva in alcuni precedenti italiani e spagnoli, in una *pièce* teatrale scritta dallo stesso autore (*Cavalieri di Re Arthur*³¹): la vicenda è ambientata nella Grotta delle Statue, dove Tristano si reca per ricordare i suoi passati amori. L'aspetto significativo di questa sestina è che essa sia costruita, al fine di creare uno stacco narrativo, su più voci: si alternano infatti la voce guida, cui sono demandate la prima e l'ultima strofe (più il congedo), e quelle delle statue (Re Marco, Tristano, Isotta la bionda e quella dalle bianche mani) chiamate a descrivere la propria situazione sentimentale con un'allusione dichiarata che arriva in alcuni casi alla traduzione di uno dei luoghi centrali del *Tristano* di Tommaso; si vedano, per esempio, i seguenti versi:

v. 8	da Isolt di cui può possedere il corpo
v. 1023	de cors puet faire son delit
v. 19	Tristan ha avuto in sorte doppia pena
v. 1049	double paine double dolur
v. 21	ha Isolt in sposa e molto l'ha in cuore
v. 1051	Espus est a icele Ysodt

Anzi talvolta la sestina sembra accentuare la pateticità di alcuni episodi del poema, come nel caso in cui la voce narrante deve giudicare quale dei protagonisti soffra di più: a Tommaso che si astiene da ogni giudizio sottolineando la propria estraneità al sentimento d'amore, foriero di dolore e di morte (vv. 1084-91):

Hici ne sai que dire puisse,
 quel d'aus quatre a greignor angoisse,
 ne la raison dire ne sai
 por ce que esprové ne l'ai.
 La parole mettrai avant:
 le jugement facent amant
 al quel estoit mieuz de l'amor
 ou sanz lui ait greignor dolur

si contrappone infatti la voce guida della sestina che lamenta di non conoscere l'amore:

³¹ A. Fo, *A ricordo del grande Bologna*, in *Poesia contemporanea*, Secondo quaderno italiano, Milano 1992, p. 139. Si tratta di una rivisitazione libera dei poemi di *Tristano* e di *Perceval*, che vengono fusi assieme.

Carlo Pulsoni

Non ho mai posseduto questa gioia
di cui si dice dolce anche la pena.

Di particolare pertinenza sono anche le parole in rima utilizzate da Fo: cuore, corpo, amore, odio, gioia, pena, in quanto oltre ad essere tipiche dei romanzi cortesi, si dispongono nella prima strofe secondo una struttura binaria (anche dal punto di vista sintattico) per cui si succedono termini in netto contrasto tra loro, se non perfino antonimi. Anche in questo caso siamo in presenza di un chiaro retaggio della tecnica compositiva di Tommaso, tutta giocata, come è stato recentemente dimostrato, sulla ossessiva ripetizione delle due parole rima legate dal *couplet*³², che l'autore della sestina vuole del resto proprio richiamare.

L'insieme dei testi finora citati se da un lato testimonia della ricerca comune di Frasca, Frixione e Durante, ed in maniera indipendente di Fo, nel recupero tipicamente accademico della sestina (prevalentemente in chiave dantesca, per i primi autori citati³³) e delle forme ad essa connesse (quartine, terzine), dall'altro indica in maniera evidente che la ripresa della forma può avvenire solo sulla base della sua "trasformazione" (o per usare le parole di Frasca «appropriazione in maniera più libera»), secondo un principio che pone in una dialettica continua il ruolo della tradizione con quello dell'innovazione. Al lettore attento non sfuggirà che questa tendenza compositiva sia una delle caratteristiche fondamentali della poetica, o più significativamente dell'approccio critico di Pound, come egli stesso afferma nella prefazione a *Lo spirito romanzo*:

Questo libro non è un'opera di filologia, e solo per cortesia si potrebbe dire che è uno studio di letteratura comparata. A me interessa la poesia: ho quindi tentato di esaminare alcune forze, alcuni elementi, o qualità, che erano operanti nelle letterature medievali delle lingue neolatine, e che sono ancora certamente operanti nelle nostre (p. 13)

ed anche:

Questo libro tratta soltanto di quelle opere medievali le quali posseggono ancora un qualche interesse, oltre a quello archeologico, per il lettore moderno non specialista (p. 16).

Non escluderei che dichiarazioni analoghe possano aver contribuito alla formazione ideologica dei poeti italiani sopracitati; certo è, che se l'ipotesi si rivelasse fondata, verrebbe implicitamente a confermare il peso dello scrittore americano nel recupero della sestina negli anni Ottanta. Del resto la fortuna di Pound, mai venuta meno nella letteratura novecentesca a par-

³² A. Punzi, "Materiali per la datazione del Tristano di Tommaso", in *Cultura neolatina*, XLVIII (1988), pp. 9-71.

³³ Si ricordino a tale proposito gli *incipit* della Valduga e di Durante.

tire già da Ungaretti³⁴, ebbe un sussulto proprio tra gli anni '70 e l'inizio degli anni '80, grazie al notevole numero di sue opere uscite nel periodo; solo per restare nell'ambito delle raccolte poetiche si contano ben sei edizioni intere o parziali di esse, tra cui sembrano di particolare interesse: *Opere scelte* a cura di M. De Rachewiltz, uscita per i "Meridiani" della Mondadori nel 1970 (nel giro di 11 anni si hanno ben cinque ristampe); *Cantos scelti* per la cura nuovamente di M. De Rachewiltz, pubblicati nella collana "Lo Specchio" della Mondadori nel 1973; le due edizioni di A. Rizzardi dei *Canti pisani*, usciti rispettivamente ne "I grandi libri" della Garzanti nel 1977, e nella collezione "La Fenice" della Guanda nel 1978; al 1981 risalgono invece *Le poesie scelte* a cura di A. Rizzardi, per la collana "Lo specchio" della Mondadori. Non si può inoltre trascurare la pubblicazione dei *Saggi letterari* di Pound, editi dalla Garzanti nel 1973 con l'introduzione di Thomas Stearn Eliot.

Sulla base delle considerazioni finora svolte, si può ritenere che il recupero della forma sestina negli anni '80 non dipende tanto da un rapporto diretto con la tradizione quanto piuttosto dal desiderio intellettuale di ripresa del Medioevo e delle sue forme metriche: per quanto riguarda la sestina, ciò avviene (prettamente in ambito accademico) per il tramite sia di un rinnovato interesse storico-critico nei confronti di Arnaut Daniel e in particolare della sestina, sia per la fortuna, non solo editoriale, di Pound e della sua concezione dell'età di mezzo. Si aggiunga a ciò, e con questo chiudo, il valore ideologico che assume il recupero della sestina: alla dissoluzione delle forme metriche nella poesia novecentesca fa infatti da contrappunto il riuso di una struttura obbligata – chiaro emblema di poeticità – che fa quindi tornare il poeta a riassumere su di sé la funzione artigianale, di fabbro che lavora febbrilmente sulla sua creatura, come già l'inventore della forma Arnaut Daniel.

³⁴ G. Singh, "Ungaretti e Pound", in *Atti del Convegno Internazionale su Giuseppe Ungaretti*, Urbino 3-6 Ottobre 1979, Urbino 1981, vol. I, pp. 497-505.