

donc constant. Dans H2, la parenté avec la chanson de Gaucelm était la reprise d'une séquence transversale, mais le choix de la séquence obéissait dans les pièces dantesques à une contrainte particulière, à savoir le maintien du type de liaison strophique. Dans H3, cette parenté trouve une ultime confirmation dans le fait que le point de départ est uniformément l'EP qui ouvre la pièce, la contrainte précédente cessant d'intervenir. Lorsque l'on compare H3 à H1, on ne peut qu'être rétrospectivement frappé par l'écart extrême qui les oppose, avec la sophistication de H1 – avec le choix d'une séquence extrême non spécifiée et l'application à cet arrangement de la permutation en jeu – et la simplicité de H3: ici encore faut-il sans doute voir une garantie supplémentaire de la plus grande vraisemblance de H3, même si le lien avec la tradition peut constituer un argument plus fort bien que l'innovation puisse toujours exister comme le prouve l'absence d'antécédents connus à l'expérience de Gaucelm.

## PETRARCA E LA CODIFICAZIONE DEL GENERE SESTINA

di Carlo Pulsoni

1. Nel 1689 vedevano la luce a Lisbona i due volumi delle *Rimas varias de Luis de Camoens comentadas por Manuel de Faria e Sousa*<sup>1</sup>. L'opera, eccezionale documento dell'erudizione di Faria, contiene i testi di Camoens, suddivisi per generi, preceduti di volta in volta da trattazioni nelle quali lo studioso portoghese esamina approfonditamente il genere in questione con un'analisi di tipo tecnico e storico. Di particolare interesse ai fini della nostra ricerca è quanto scrive riguardo alla sestina:

<...> el Petrarca se le dio de Canción, como lo hallaría en el Danielo. Y por eso Fernán Rodriguez Lopo Surrupita, que era hombre docto en estas letras, y fue el primero que dio forma a estas rimas de mi P. <scilicet Camoens> juntando las que salieron en la Edición 1 puso esta Sextina aquí al fin de las Canciones y Odas: y lo mismo hize yo al poner en orden las mías. Castelvetro haziendo imprimir las de Petrarca, con unas Notas muy buenas (como de hombre de buenos estudios y de buen juicio) quitó a estos poemas el título que su autor les puso de Canciones y llamólas Sextinas. Y esto ha sido impertinencia, como lo dixe de Fernando de Herrera por aver llamado Canción a lo que Garcilasso llamó Oda, quando le imprimió en sus Notas, por parecerse a Castelvetro.

Nonostante qualche imprecisione<sup>2</sup>, il passo è senza dubbio significativo in quanto Faria sottolinea un fatto che molti esegeti successivi hanno invece tra-

<sup>1</sup> Lisboa, Imprenta Craesbeeckiana, 1689 (leggo l'edizione anastatica pubblicata a Lisboa nel 1972, a cura di J. De Sena). Sull'attività critica e letteraria di Faria e Sousa, si veda adesso E. Scoles - C. Pulsoni - P. Canettieri, *Fra teoria e prassi. Innovazioni strutturali della sestina nella penisola iberica*, in «Il confronto letterario», XII (1995), in corso di stampa.

<sup>2</sup> Non fu il Castelvetro, nella sua edizione commentata de *Le rime del Petrarca* (Basilea, ad istanza di Pietro de Sedabonis, 1582; come è noto, questa edizione distingue i testi dei *Ruf* per generi metrici), ad utilizzare per primo il termine sestina; il lemma si trova infatti già attestato all'inizio del secolo grazie ad alcuni trattatisti, quali Bembo (cfr. il primo ed il secondo libro delle *Prose della volgar lingua*), Trissino (*La Poetica*, Vicenza, Tolomeo Ianiculo, 1529), etc. Di particolare interesse il passo di quest'ultimo visto che richiama letteralmente il *De Vulgari Eloquentia*, cioè l'opera che proprio il Trissino aveva stampato (*La volgare eloquenza*, Vicenza, Tolomeo Ianiculo, 1529), tradotta in italiano nel 1529: **De la stanza continua**: Hora la stanza continua, la quale Arnaldo Daniello usò quasi in tutte le sue canzoni, truovò essersi in dui modi usata; l'unò de li quali è composto di unità tutte diverse ne le desinenzie, l'altro di unità, e di coppie parti concordi, e parte diverse, a guisa di sirime, il quale secondò modò lascierò dacantò; perciò, ch'io non lo truovò nei Poeti Italiani ma solò nei Spagnoli e Provenzali, come appare in alcune canzoni del Re don Alphonsò di Castilia, e d'altri; e solò dirò del primò modò, il quale anchor essò in due maniere si usa. L'una de le quali ha la stanza di sei versi, e ciascuno di detti versi termina quasi sempre in parola di due syllabe; ne le quali medesime parole hanno parimente a terminare tutti i versi di ciascuna stanza de la canzone; e queste tali canzoni dal vulgò si kiamano Sestine (f. 50r).

scurato, e cioè che la sestina delle origini non era considerata un genere autonomo ma soltanto una forma particolare di canzone.

In queste pagine cercheremo quindi di seguire l'evoluzione della "forma" sestina fino alla sua codificazione in genere, dove con "codificazione in genere" si intende quel momento in cui lo scrivente assume piena coscienza di comporre un testo individuabile come tipologicamente riproducibile e quindi facente parte d'un insieme omogeneo. A maggior ragione, poi, se l'autore giunge a definire autoreferenzialmente il testo con un nome differente rispetto ad altri testi riconducibili ad una struttura analoga<sup>3</sup>.

2. È cosa nota che nel *De Vulgari Eloquentia* Dante cita per ben due volte la propria sestina *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*: nel primo caso facendo riferimento alle forme possibili della stanza:

Dicimus ergo quod omnis stantia ad quandam odam recipiendam armonizata est. Sed in modis diversificari videntur. Quia quedam sunt sub una oda continua usque ad ultimum progressive, hoc est sine iteratione modulationis cuiusquam et sine diesi -et diesim dicimus deductionem vergentem de una oda in aliam (hanc voltam vocamus, cum vulgus alloquimur)-: et huiusmodi stantia usus est fere in omnibus cantionibus suis Arnaldus Danielis, et nos eum secuti sumus cum diximus

*Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra* (II, 10)

la seconda occupandosi del rapporto tra le rime:

Unum est stantia sine rithimo, in qua nulla rithimorum habitudo actenditur: et huiusmodi stantiis usus est Arnaldus Danielis frequentissime, velut ibi:

*Se'm fos Amor de toi donar;*  
et nos dicimus

*Al poco giorno* (II, 13)

Entrambe le osservazioni dell'Alighieri sono molto interessanti dal punto di vista storico-letterario: dopo aver dichiarato il proprio debito nei confronti di Arnaut Daniel per *Al poco giorno*, egli aggiunge infatti che il trovatore provenzale componeva frequentemente stanze «sub una oda continua»; espressione che la critica ha giustamente messo in relazione con quanto scrivono le *Leys d'Amors* riguardo alle *coblas dissolutas*:

DELS RIMS ORDINALS E PRIMIERAMEN DELS RIMS DISSOLUTZ EN AUTRA MANIERA RIMAS DISSOLUTAS: Tractat havem dels rims estramps et acordans. et ara devam tractar

<sup>3</sup> Sul sistema dei generi occitanici e sulla loro formazione si veda P. Bec, *Le problème des genres chez les premiers troubadours*, in «Cahiers de civilisation médiévale», XXV (1982), pp. 31-47; G. Gonfroy, *Les genres lyriques occitanes et les traités de poétique: de la classification médiévale à la typologie moderne*, in *XVIII Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*, Tübingen 1988, vol. VI, pp. 121-133; P. Canettieri, *I generi trobadorici e la trattatistica. Variazioni sul tema e sul sistema*, in *XXe Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*, Tubingen-Basel 1993, vol. V, pp. 73-88.

dels rims ordinals. et aytals ordes can se fay per doas coblas so es que la una cobla respon a l'autra per acordansa. e denan deguna de lor no havia acordansa. adonx aytal rim son dig dissolut. segon quom pot ayssi vezer.

DE RIMAS DISSOLUTAS HAVEN RESPIEG A LA COBLA SEGUEN:

On mas en amor cossiri  
soy del sieu joy desiros  
el dezirs plazer maporta  
e desplaizer mantas vetz  
plazer. per bon esperansa.  
desplaizer. per lonc esper.  
amors en ayssi tot dia.  
en aquest trantol me te.

Ayssi pot hom vezer que aquesta cobla de se meteyssha non ha lunha acordansa. ans es tota de si estrampa. et per so ajustem lui outra que li responda per acordansa. et adonx am doas la una haven respieg a l'autra. engendro rimas dissolutas. e veus l'altra cobla ques aytals.

Mi dons can veg et albiri.  
am son regart amoros.  
tot lo mieu cor sen conorta.  
tant es vas liey purs e netz.  
si que d'altra remembransa.  
ni lunh joy no pot haver.  
quar amors enayssh un lia.  
quab liey estar me cove<sup>4</sup>.

Dante, quindi, ben prima di tanti provenzalisti moderni era ben conscio che la sestina arnaldiana andava inquadrata nell'ambito dei componimenti a *coblas dissolutas*; anzi, egli giunge perfino a citare non l'*incipit* di essa, ma quello d'un altro componimento arnaldiano (*Si'm fos amors*), articolato sulla stessa tecnica compositiva: non per civetteria<sup>5</sup> ma piuttosto perché aveva rivolto la propria attenzione «alla struttura della stanza in sé, non alla relazione tra le stanze nell'ambito della canzone»<sup>6</sup>. D'altro canto, come nota giustamente D. Billy, «il semble très peu probable que la permutation de la future sextine eût jamais pu être conçue sans le cadre non rimé de la strophe des coblas dissolutas»<sup>7</sup>.

Per comprendere la nascita della forma sestina si rende quindi necessario uno spoglio sistematico dei componimenti provenzali a *coblas dissolutas*; essi sono compresi nei numeri 864, 875, 879, 881, 882, 883 e 884 del *Répertoire métrique* di Istvan Frank<sup>8</sup>. Dall'esame dei testi strutturati su tale tecnica compositiva si osserva il fatto che tutti i componimenti a *coblas dissolutas* anterio-

<sup>4</sup> M. Gatién-Arnoult, *Las flors del gay saber estier dichas las leys d'amors*, Toulouse 1841, vol. I, pp. 164-6.

<sup>5</sup> Dante Alighieri, *De Vulgari Eloquentia*, a c. di V. Mengaldo, in *Opere minori*, t. II, Milano-Napoli 1979, p. 227.

<sup>6</sup> F. Gavazzoni, *Approssimazioni metriche sulla terza rima*, in «Studi danteschi», LVI (1984), pp. 1-82, p. 51.

<sup>7</sup> D. Billy, *La sextine à la lumière de sa préhistoire: genèse d'une forme, genèse d'un genre*, in «Medioevo Romano», XVIII (1993), pp. 207-39 e 371-402, p. 211.

<sup>8</sup> I. Frank, *Répertoire métrique de la lirique des troubadours*, Paris 1966<sup>2</sup>.

ti ad Arnaut, e cioè quelli di Marcabru (*Contra l'iwern que s'enansa* [293,14])<sup>9</sup>, Raimbaut d'Aurenga (*En aital rimeta prima* [389,26] e *Cars dous e feinz* [389,22])<sup>10</sup>, Grimoart Gausmar (*Lanquan lo temps renouvelha* [190,1])<sup>11</sup>, forse Guillem de S. Didier (*Bel m'es oimais qu'eu retraja* [234,5])<sup>12</sup> e Gavaudan (*Lo vers dech far en tal rima* [174,8])<sup>13</sup>, sono articolati su rime derivate: attraverso tale virtuosismo metrico, si vuole probabilmente rendere più consona ai gusti del periodo l'assenza di rime all'interno della stessa stanza. Arnaut non segue comunque questa tendenza: pur non essendo infatti il primo a far ricorso alle *coblas dissolutas*, è lui a realizzare il cosiddetto collegamento a «rimes interstrophique» (D. Billy), come si può evincere da buona parte dei suoi componimenti: *Amors e jois* (29,1), *Ans que'l cim* (29,3), *Dous brais e critz* (29,8), *En breu brizara'l temps braus* (29,9), *En cest sonet* (29,10), *Si'm fos amors* (29,17) e *Sols sui qui sai* (29,18).

Lo sperimentalismo arnaldiano non si esaurisce comunque in questi esempi: al fine di variare ulteriormente la struttura, forse per rifuggire dalla fissità della stessa (nei componimenti citati, privi di qualsiasi forma di permutazione, le rime rimangono bloccate), egli si spinge oltre nel comporre *Lo ferm voler qu'el cor m'intra* (29,14): basandosi sul componimento di Raimbaut d'Aurenga *Ar resplan la flors'enversa*<sup>14</sup>, sostituisce alle rime le parole in rima e le fa ruotare secondo un principio riconducibile alle facce del dado, dove infatti «dalla parte opposta al sei è sempre l'uno, dalla parte opposta al cinque sta il due, e dalla parte opposta al quattro sta il tre»<sup>15</sup>.

Non mi dilungherò oltre su questa rotazione, dal momento che è stata oggetto d'un'approfondita e meticolosa indagine da parte di Paolo Canettieri. Passo ad occuparmi, invece, della fortuna di *Lo ferm voler*: la combinazione fra l'elemento permutativo «aleatorio» e le parole in rima, in luogo delle rime, ha fatto sì che 29,14 abbia riscosso subito un notevole successo, tanto da divenire il modello di due sirventesi che presentano, caso unico nella lirica pro-

venzale, le sue stesse parole in rima: *Ben grans avoleza intra*<sup>16</sup> (233,2) di Guilhem de S. Gregori e *En tal dezir mos cors intra*<sup>17</sup> (74,4) di Bertolome Zorzi. Nella sua monografia sulla sestina, Frasca si sofferma a lungo nell'analisi di queste riprese concludendo che non è possibile considerarle come il segnale della nascita del genere, a causa della tecnica parassitaria con la quale sono costruite: «l'intero meccanismo arnaldiano viene di fatto rivisitato non solo nel suo funzionamento strofico ed interstrofico ma addirittura nella cifra inalienabile per eccellenza, la scelta delle parole rima»<sup>18</sup>. Pur non respingendo quanto rilevato da Frasca, sembra più interessante osservare che 233,2 e 74,4 non testimoniano affatto della nascita del genere, essendo circoscrivibili nell'ambito dei numerosi *contrafacta* provenzali; non a caso sono definiti autoreferenzialmente dai loro autori come sirventesi: *Sirventes faz per ongl e per oncle* (233,2: v. 37) e *Vai sirventes, ficha l'ongl'en son oncle* (74,4: 37).

Altri probabili riflessi della fortuna di 29,14 si ricavano dai componimenti a *coblas dissolutas* contemporanei o di poco successivi ad Arnaut: in essi cominciano infatti ad essere presenti riprese sistematiche di parole in rima, anziché di rime, pur senza la permutazione arnaldiana. Mi riferisco in particolare a *Us jois d'amor s'es en mon cor enclaus*<sup>19</sup> (30,26), *Ar es lo mons vermeills e vertz*<sup>20</sup> (167,10), *Al prim pres dels breus jorns braus*<sup>21</sup> (9,5), rispettivamente di Arnaut de Maruelh, Gaucelm Faidit e forse Guilhem Ademar (meno probabile

<sup>9</sup> J. M. L. Dejeanne, *Poésies complètes du troubadour Marcabru*, Toulouse 1909.

<sup>10</sup> V. T. Pattison, *The life and works of the troubadour Raimbaut d'Orange*, Minneapolis-London 1952.

<sup>11</sup> A. Ferrari, *Rima derivativa e critica testuale: Grimoart Gausmar, Lanquan lo temps renouvelha* (BdT 190,1), in «Cultura neolatina», LI (1991), pp. 121-206.

<sup>12</sup> A. Sakari, *Poésies du troubadour Guillem de Saint-Didier*, in «Mémoires de la Société Néophilologique de Helsinki», XIX (1956). Tale componimento risulta tuttavia difficilmente databile.

<sup>13</sup> Questo componimento è molto probabilmente successivo alla sestina, visto che si può ricondurre al periodo in cui Alfonso VIII, re di Castiglia, varcò i Pirenei (1204) e invase la Guascogna (che conservò fino al 1208), «per rivendicare l'eredità della moglie Eleonora, figlia di Enrico II Plantageneto» (S. Guida, *Il trovatore Gavaudan*, Modena 1979, p. 395).

<sup>14</sup> Si tratta infatti, come nota giustamente Au. Roncaglia, *L'invenzione della sestina*, in «Metrica», II (1981), pp. 3-41, dell'«antecedente più prossimo della sestina» (p. 29).

<sup>15</sup> P. Canettieri, *La sestina e il dado. Sull'arte ludica del trobar*, Roma 1993, p. 21.

<sup>16</sup> Il *contrafactum* di Guillem de S. Gregori, qualora si rivelasse fondata la ricostruzione cronologica di M. Loporcaro, *Due poesie di Guillem de Saint Gregori* (BdT 233,2 e 233,3), in «Medioevo romanzo», XV (1990), pp. 17-60, testimonia in maniera ineccepibile della rapida fortuna del modello arnaldiano, essendo stato composto entro gli anni Venti del XIII secolo, cioè appena qualche decennio dopo *Lo ferm voler*. Si consideri inoltre che la presenza in 233,2 della rima equivoca *arma* (*s'ab ferm voler de tot bon pretz non s'arma*, v. 35), difficilmente ascrivibile ad un imitatore come Guillem de S. Gregori, mi porta a credere che tale artificio fosse già presente in 29,14, come testimonia d'altro canto una parte cospicua della tradizione formata da manoscritti (CEMRSSga) che non appartengono allo stesso ramo dello stemma. Considerata la vicinanza cronologica fra i due componimenti (vicinanza che si trasformerebbe perfino in contemporaneità, se 233,2 fosse opera di Bertran de Born, come testimonia al riguardo a), non sarebbe forse del tutto fuori luogo supporre un'eventuale variante d'autore per il v. 3 di 29,14: *de lausengier qui pert per maldir s'arma vs. de lauzengier sitot de maldir s'arma*.

<sup>17</sup> E. Levy, *Der Troubadour Bertolome Zorzi*, Halle 1883.

<sup>18</sup> G. Frasca, *La furia della sintassi. La sestina lirica in Italia*, Napoli 1992, p. 103.

<sup>19</sup> Il componimento mantiene infatti bloccata la parola in rima *domna* in quarta sede: disposizione senz'altro non casuale, e a mia conoscenza mai evidenziata, dal momento che in questo modo il rimante *domna* occupa costantemente il centro della strofe; riflesso del fatto, si può glossare, che la *domna* è sempre al centro dei pensieri (o del corpo, cioè nel cuore) del poeta. Si consideri inoltre che il meccanismo di rotazione su cui si basa questo componimento - la prima rima scivola all'ultimo posto nella strofe successiva - è probabilmente un'imitazione di un altro testo arnaldiano, *Chanso do ill mot son plan e prim* di Arnaut Daniel, su cui cfr. M. Perugi, *L'escondit del Petrarca* (Rime CCVI), in «Atti e memorie dell'accademia patavina di Scienze Lettere ed arti», CIII (1991-92), pp. 201-28.

<sup>20</sup> Sulla progressione cfr. D. Billy, *L'architecture lyrique médiévale*, Montpellier 1989, p. 209.

<sup>21</sup> Cfr. Billy, *L'architecture lyrique*, p. 216.

l'attribuzione di quest'ultimo testo ad Aimeric de Belenoi registrata dalla *BdT*).

Concludo l'esame della fortuna di 29,14 notando che, nella gran parte della vasta tradizione manoscritta da cui è trädita (venti codici), essa occupa una posizione di rilievo: apre infatti il corpus danielino in **CGQRSSg**, mentre lo chiude in **DHU**<sup>22</sup>.

In ogni caso, non si può dimenticare che 29,14 è per il suo autore, per gli esemplari dei codici che la riportano, come per i trattati poetici del periodo, una canzone. Non a caso nelle *Leys d'Amors* si fa riferimento ad essa solo per citare un componimento che presenta una quasi parità di sillabe:

COMPAR: Compar es un altra flors e vol dir Compar aytan quo paritatz so es engals nombres de sillabas. o quaysh engals. am bela cazensa. la qual paritat nos apelam Rim. E daquesta flor no qual donar ysshemple. quar assatz pot haver cascus ysshemple per si meteysh. quar on que haia paritat o quaysh paritat de sillabas. jaciayso que no y haia consonansa. es aqui esta flor apelada Compar. E per que entendatz que vol dire quaysh engaltatz de sillabas. am bela cazensa podetz ayssi penre per ysshemple la *canço* que fo Arnaud Daniel can dish.

*Lo ferm volers quel cor mintra  
nom pot ges quey. escoysshendre ni ongl.*

Et aytals rimas apelam comunalmen estrampas. Catholicon apela aquesta flor. Concordia<sup>23</sup>.

Nel commentare questo passo delle *Leys d'Amors*, Pfeffer si domanda il motivo per cui «Molinier does not mention the sestina rhyme scheme nor its six-line *cobla*», adducendo come eventuale spiegazione il fatto che «Molinier does not seem to know of the sestina». La mancata conoscenza di questa forma metrica dipende, secondo il critico americano, da vari fattori: «a suggested answer is that the form itself was too difficult for the judges in the "Gay-Savoir" were bourgeois, save one who was a petty noble. There is also the possibility that Molinier did not recognize the sestina as an established form, but saw only the individual stanzas and not the whole. Lastly, perhaps he was more interested in individual "stanzaic" effects than in the poem as a whole. He devotes many pages of explanation to the twenty-seven different kinds of *cobbla*; only seven genres are described in any detail, and even this description is fairly brief»<sup>24</sup>. Diversamente dai tentativi di spiegazione elaborati da Pfeffer, ritengo che la mancata discussione relativa alla forma della sestina di-

penda dal fatto che per Molinier tale struttura, per quanto artificiosa ed imitata sia stata, non presenta particolari novità rispetto ad altre permutazioni tipiche della lirica provenzale; solo per noi critici moderni la sestina assume infatti un valore speciale rispetto ad altre forme metriche trobadoriche, pur complesse, venendo a distinguersi come genere a sé stante. Del resto anche in Ripoll, cioè l'altro trattato nel quale è citata 29,14, si menziona essa solo perché strutturata su rime dissolute:

Rimes soltes son quon en tota una cobla no ha rimes semblans, axi con la en la *canço* d'En Arnaut Daniel qui diu:  
*Lo ferm voler qu'ins al cor m'intra*<sup>25</sup>

Come nella precedente citazione desunta dalle *Leys d'Amors*, si può notare che anche in questo caso ci si riferisce alla sestina nominandola come *canço*.

3. Fin qui le testimonianze ricavabili all'interno della lirica e della trattatistica provenzale. Le cose non cambiano con la ripresa dantesca della sestina: come si è visto, infatti, nei passi già riportati del *De Vulgari Eloquentia*, essa viene citata come una forma particolare di canzone all'interno di un discorso più ampio concernente i tipi possibili di stanza e la relazione fra le rime. Essendo del tutto assenti cenni alla sestina negli altri trattati poetici e metrici del periodo (Francesco da Barberino, Antonio da Tempo, Gidino da Sommacampagna, etc.), conviene rivolgere la nostra attenzione alla tradizione manoscritta che trasmette la sestina di Dante: essa, come già le sestine provenzali, non fu mai evidenziata dal punto di vista del genere rispetto agli altri componimenti. Eppure ben altra fortuna avrebbe potuto arriderle dal momento che Boccaccio, costituendo per la prima volta nel ms. Toledano 104.6 il *corpus* dantesco, inserì una rubrica per ognuna delle canzoni che esemplava<sup>26</sup>. Interessato comunque più al contenuto di *Al poco giorno* che alla sua forma, egli chiosò: *Dantes... dicit se propter byemem non minus amare* (f. 98r). Le cose non cambiarono nelle successive trascrizioni delle rime dantesche eseguite da Boccaccio: nel Riccardiano 1035, successivo di qualche anno al Toledano, egli vergò, traducendo quasi letteralmente quanto aveva riportato nel Toledano, *Cançon VII di Dante nella qual mostra se per lo verno non lasciar d'amare* (f. 182v), mentre nel Chigiano L.V.176, databile alla metà degli anni '60, evitò di riportare qualsiasi rubrica all'interno del *corpus* dantesco.

<sup>22</sup> Anche nelle edizioni di Arnaut Daniel (ad eccezione di quella recentissima di M. De Riquer, *Arnaud Daniel. Poesias*, Barcelona 1994) 29,14 occupa costantemente l'ultima posizione, secondo un ordine stabilito sulla base della difficoltà metrica crescente dei componimenti arnaldiani, intendendo con essa «la ricerca della rima irrelata e la conseguente tendenza alla melodia continua della stanza» (Dante Alighieri, *Rime*, a c. di G. Contini, con un saggio di M. Perugi, Torino, 1994, p. VIII).

<sup>23</sup> Gatién Arnoult, *Las flors*, vol. III, p. 330.

<sup>24</sup> W. Pfeffer, *Guilhem Molinier as Literary Critic*, in «Studia occitanica in memoriam P. Remy», Kalamazoo 1986, vol. I, pp. 205-12, p. 209.

<sup>25</sup> J. H. Marshall, *The Razos de trobar of Raimon Vidal and associated texts*, London-New York-Toronto 1972, p. 104.

<sup>26</sup> Non si può escludere a priori il fatto che Boccaccio abbia inserito volontariamente la sestina dantesca al settimo posto, essendo essa strutturata su sette strofe.

La medesima sorte accompagna gli altri autori di sestine del periodo, primo fra tutti Franco Sacchetti che compose le proprie contemporaneamente al Petrarca o poco dopo<sup>27</sup>: nel suo canzoniere autografo, ms. Laurenziano Ash. 574, egli continua infatti a definire le sestine come canzoni:

Canzone distesa di Franco detto  
*Per qual stagion* (f. 4r)

Canzone distesa di Franco detto  
*Con sì alto valor* (f. 5r)

Canzone distesa di Franco Sacchetti  
*Quel spirito amoroso* (f. 7r)

Senz'altro più interessante è il caso di Petrarca, visto che a lui, come ha riconosciuto la critica, si deve la costituzione del genere sestina<sup>28</sup>. Eppure nel ms. autografo del *Canzoniere*, Vaticano lat. 3195, nessuna rubrica distingue questo genere di componimenti; anzi sono presenti una serie di elementi che portano a respingere tale ipotesi:

- I) nell'indice iniziale del codice vengono classificate come *can* o *cans* (canzoni) tutte le poesie che non sono sonetti. Va tuttavia precisato che l'indice, diversamente dal resto del manoscritto, non presenta tracce di revisioni da parte di Petrarca, di cui pure avrebbe necessitato considerate le forme dialettali introdotte inconsciamente dal copista: è dunque molto probabile, come proponeva a suo tempo il Vattasso<sup>29</sup>, che esso sia stato compilato soltanto dopo la morte di Petrarca.
- II) accanto agli ultimi versi di *Ruf* 366, *Vergine bella*, Petrarca trascrisse la seguente postilla: «38 cum duabus que sunt in papiro» (f. 72v), dove il 38 è interpretabile sulla base della somma fra le nove sestine e le ventinove canzoni dei *Ruf*<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> Ho cercato di stabilire una cronologia relativa delle prime cinque sestine del Petrarca nel mio *Sulla morfologia dei congedi della sestina*, in «Aevum», LXIX (1995), in corso di stampa. Per quanto riguarda il Sacchetti, oltre all'edizione critica di F. Brambilla Ageno, *F. Sacchetti. Il libro delle rime*, Firenze-University of W. Australia Press, Perth 1990, si veda anche il lavoro di L. Battaglia Ricci, *Tempi e modi di composizione del Libro delle Rime di Franco Sacchetti*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*, Atti del Convegno di Lecce, Roma 1985, pp. 425-50.

<sup>28</sup> Frasca, *La furia della sintassi*, p. 23: «È da Petrarca in poi che la sestina fa parte a sé, si emancipa cioè dalle sorti della canzone e diviene forma poetica perseguibile, imitabile e, perché no, rimoderabile»; ed anche p. 313: «In diverse occasioni di questo lavoro è stato ricordato che la nascita della sestina come genere è ascrivibile interamente all'operazione (metrica, linguistica e innanzitutto sintattica) con cui Petrarca ha reso tale forma "riciclabile". Da ultimo cfr. Billy, *La sextine à la lumière*.

<sup>29</sup> M. Vattasso, *L'originale del Canzoniere di Francesco Petrarca*, Milano 1905, p. X.

<sup>30</sup> Per quanto riguarda le due canzoni «que sunt in papiro», esse sono, come ha già notato la critica (cfr. E. H. Wilkins, *The making of the "Canzoniere" and other petrarchan studies*, Roma 1951, p. 185), *Ruf* 359 e 360, dal momento che fanno parte del duerno che Petrarca inserì fra la dodicesima e la tredicesima pagina dell'ultimo quaderno. Di tale duerno, ancora non rilegato in Vat. lat. 3195, il Petrarca aveva comunque già contato i componimenti, come dimostra il numero 38 che trascrive accanto a 366 e il 312 a margine del sonetto *Vago augelletto* (f. 71r).

Di contro abbiamo una serie di indizi non trascurabili che confermano la ferma volontà del Petrarca di fare della sestina un genere a parte rispetto alla canzone: oltre all'iterazione della forma per ben nove volte all'interno dei *Ruf*, cosa che non avviene mai per le altre forme metriche dei *Ruf* (ad eccezione ovviamente dei sonetti)<sup>31</sup>, va rilevato infatti che le sestine sono l'unico genere metrico che egli fece trascrivere o trascrisse in senso «verticale» e non in *scripta continua*<sup>32</sup>; ciò dipende, come ha finemente rilevato Brugnolo, da tre ragioni concomitanti tra loro:

- 1) mettere in evidenza la particolare struttura metrica del componimento, basata, come è noto, su un complesso gioco di rotazione e permutazione delle sei parole-rima fisse per sei strofe più il congedo: qui si può parlare - dato il contesto - di vera e propria funzione *iconica*, nel senso che il testo viene presentato graficamente in modo che certe sue caratteristiche formali appaiono a colpo d'occhio ben perspicue (almeno nell'ambito delle tipologie vigenti); 2) garantire la distinzione immediata rispetto agli altri generi metrici del Canzoniere, in accordo con la tendenza di Petrarca - e poi di tutta la tradizione successiva - di dare alla sestina lo statuto di genere lirico autonomo rispetto alla canzone, da cui essa formalmente deriva (ancora per Dante la sestina non è altro che un caso particolare di canzone); 3) evidenziare infine - ed ecco qui un nesso molto esplicito tra forma-libro e forma-canzoniere - alcuni snodi fondamentali all'interno della struttura complessiva dei *Rerum vulgarium fragmenta*: distribuite lungo tutto il libro (22, 30, 66, 80, 142, 214, 237, 239, 332), le nove sestine si presentano infatti «come un insieme organico che compendia il percorso complessivo dell'opera» (Vanossi), riflettendo di essa alcune tematiche fondamentali in un gioco di specularità che investe anche l'organizzazione formale del testo, e che ci può far parlare, per ogni singola sestina e più ancora per il loro insieme, di una sorta di *mise en abîme* dell'intero Canzoniere. Insomma, la presentazione grafica delle sestine sulle pagine del Canzoniere autografo funziona prima di tutto da indicatore di lettura: un invito, fra l'altro, a coglierle effettivamente come insieme organico («una storia in piccolo...», dentro alla grande- [Jenni]), nel loro rapporto dialettico col resto dell'opera<sup>33</sup>.

La cosa è ovviamente notevole dal momento che si tratta d'una innovazione del Petrarca: nei codici provenzali<sup>34</sup> così come in quelli italiani le sestine vengono infatti trascritte come gli altri componimenti, e cioè in *scripta continua*<sup>35</sup>.

<sup>31</sup> Petrarca tende infatti ad utilizzare sempre schemi metrici differenti. Le uniche due «eccezioni» sono relative alle *cantilenae oculorum Ruf* 71-72-73 (aBC:bAC; C, DEeDfD, FF), e a *Ruf* 270-325 (ABbC:BAaC; C, DEeD, FF). Per un esame globale delle forme metriche dei *Ruf*, mi permetto di rimandare al III capitolo della mia tesi di dottorato, *Sondaggi sulla tecnica compositiva del Petrarca: fra lettura autoriale e riuso metrico*, Roma 1995.

<sup>32</sup> Sono esemplate dal Malpaghini le sestine 22, 30, 66, 80 e 142. Di mano di Petrarca le altre.

<sup>33</sup> F. Brugnolo, *Libro d'autore e forma-canzoniere: implicazioni petrarchesche*, in «Atti e memorie dell'accademia patavina di scienze lettere ed arti», CII (1990-91), pp. 259-90, pp. 276-7.

<sup>34</sup> L'unica eccezione è relativa ai canzonieri provenzali **SU**, dove però tutti i componimenti, e non solo la sestina arnaldiana, sono incolonnati.

<sup>35</sup> L'unica eccezione riguarda, come mi suggerisce il prof. Domenico De Robertis (che qui ringrazio), il Palatino 180 ora Banco Rari 69 della Biblioteca Nazionale di Firenze, codice a lungo ritenuto di mano del Petrarca, dove la sestina dantesca, diversamente dagli altri componimenti, è trascritta in senso verticale. Considerata la datazione del codice (seconda metà del XIV secolo), ciò dipende con ogni probabilità dall'influsso petrarchesco. Il copista di BR 69 sarebbe quindi uno dei primi (se non il primo) a percepire la distinzione operata da Petrarca nel modo di trascrivere le canzoni e le sestine.

È interessante notare che nei codici esemplati da Boccaccio la sestina dantesca viene divisa in tre "strofe": ognuna di esse accoglie quindi al suo interno dodici versi. Tale disposizione richiama quanto si verifica nel ms. Chigiano L.VIII.305, ff. 31rv -dove però, diversamente dai codici boccacciani, il congedo viene inglobato nella terza strofe- o nel ms. Riccardiano 1050. Lo stesso non avviene per le sestine petrarchesche copiate dal certaldese (mi riferisco alla trascrizione eseguite nel Chigiano L.V.176: ff. 45v-46r; 48v-49r; 54v; 57v-58r; 68v): infatti, pur trascrivendole sempre in *scriptio continua*, egli le suddivise in sei strofe più il congedo. Trattandosi della stessa forma metrica, le ragioni di queste differenze vanno probabilmente ricercate nel modello utilizzato da Boccaccio durante la copia dei testi: se infatti la disposizione della sestina dantesca gli deriva probabilmente da un affine dei codici sopra menzionati, si potrebbe supporre che egli cerchi di riprodurre graficamente anche la suddivisione delle sestine petrarchesche. Se tale ipotesi si rivelasse fondata, dovremmo concludere che quando Boccaccio attese all'esemplazione del Chigiano L.V.176 (testimone della forma Chigiana), Petrarca non avesse ancora stabilito di trascrivere verticalmente le sestine; cosa che invece si verifica qualche anno dopo a partire dalla forma Malatestiana dei *Rvf* (Firenze, Bibl. Laurenziana, ms. Laurenziano XLI.17), interessando successivamente la forma Quiriniana (Brescia, Bibl. Quiriniana, ms. Quiriniano D.II.21) ed infine Vat. lat. 3195.

La serie di elementi fin qui adottati riguardo alla codificazione del genere da parte di Petrarca riceve una gradita sorpresa, nonché una conferma, dall'esame della cosiddetta tradizione indiretta degli abbozzi: nella prima parte della silloge petrarchesca del Laurenziano Strozzi 178<sup>36</sup> (sec. XIV ex.), troviamo infatti l'attestazione del termine *sestina*, f. 21r, posto ad apertura di una sezione che il codice riserva proprio a questo genere di componimenti, trascrivendo in successione *Rvf* 22, 30, 66, 80 e 142<sup>37</sup>. Si tratta, a mia conoscenza, della prima attestazione di tale termine, il quale viene quindi a confermare l'intento perseguito da Petrarca - o dalla tradizione cui discende il Laurenziano (si ricordi che questo codice conserva probabilmente, come già supponeva il Debenedetti<sup>38</sup>, il più antico lavoro esegetico condotto sui *Rvf*) - nel codificare questa forma metrica come nuovo genere lirico. Ad avvalorare la testimonianza del Laurenziano concorre l'esame degli altri codici del *Canzoniere* divisi per genere: in essi le sestine vengono infatti costantemente frammiste alle canzoni<sup>39</sup>. Così, per esempio, nei seguenti manoscritti: Firenze, Biblioteca Riccardiana, Riccardiano 1050 (f. 70r: Canzoni del poeta laureato messer Francesco Petrarchi da Lancisa fiorenti-

<sup>36</sup> Si tratta di una raccolta divisa per generi: canzoni, sestine, sonetti, etc. Una buona descrizione del codice in G. Belloni, *Commenti di Luigi Marsili a Petrarca*, in «Studi Petrarcheschi», IV (1987), pp. 87-141 (saggio poi ristampato con differente titolo in Id., *Laura tra Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico-rinascimentale al «Canzoniere»*, Padova 1992, Studi sul Petrarca 22, pp. 1-57).

<sup>37</sup> Il numero delle sestine contenute nel Laurenziano corrisponde a quello della forma Chigiana: solo nelle successive forme dei *Rvf* (Malatestiana e Quiriniana), il numero di esse si eleva a nove, come nella stesura finale contenuta nel Vat. lat. 3195.

<sup>38</sup> S. Debenedetti, *Per le "disperse" di Francesco Petrarca*, in «Giornale storico della letteratura italiana», LVI (1910), pp. 98-106, p. 99; ed anche A. Cavedon, *Intorno alle «Rime stravaganti» del Petrarca*, in «Revue des études italiennes», XXIX (1983), pp. 86-108, p. 101.

<sup>39</sup> Cfr. Wilkins, *The separation of Canzoni and Sonnets in Petrarchan manuscripts and editions*, in *The making of the «Canzoniere»*, pp. 265-74.

no<sup>40</sup>); Firenze, Biblioteca Nazionale, Palatino 181 (le sestine ivi contenute, 22 e 30, sono precedute dalla rubrica *Canzone*); Firenze, Biblioteca Marucelliana, Marucelliano C 152 (f. 33r: Qui comincian le canzone di messer Francesco Petrarca poeta fiorentino); Città del Vaticano, Barberiniano latino 4305 (anche in questo caso le sestine sono accompagnate dalla rubrica *Canzone*<sup>41</sup>), il codice di rime volgari posseduto dal Castiglione di cui diede notizia il Cian<sup>42</sup>, etc.

La codificazione del genere sestina da parte del Petrarca, già supposta dalla critica sulla base dell'iterazione della forma, trova quindi due significative conferme dal punto di vista "materiale"<sup>43</sup>: la prima nel modo in cui Petrarca fece trascrivere o trascrisse tale genere di componimenti, almeno dalla forma Malatestiana; la seconda nella denominazione di "sestina" con il quale un codice della tradizione indiretta definisce proprio questi testi.

A giudicare dal percorso fin qui seguito, non poteva arridere migliore sorte alla sestina: nata dall'estro poetico di Arnaut Daniel e divenuta forma fissa a prescindere dalla volontà del suo inventore, ha acquisito autonomia in rapporto alla canzone solo con Petrarca, a partire comunque dall'autorizzazione di Dante «a sua volta inconsapevole di contribuire alla creazione di un genere ma rivolto comunque alla costituzione di un progetto estetico fondante»<sup>44</sup>.

<sup>40</sup> Come è noto, il Riccardiano 1050 riporta soltanto parte delle canzoni (ed ovviamente sestine) del Petrarca, nell'ordine: 22, 23, 28-29, 37 (cita però la quarta strofe *Lasso se ragionando si rinfresca*), 50, 53, 66, 70-73, 80, 105 (scrive la prima strofe e continua con la sesta stanza di 119), 125-129, 135, 142, 264, 268, 270 e la prima parte di 206.

<sup>41</sup> Si consideri inoltre che al termine della consistente sezione dedicata alle canzoni e alle sestine (nella tavola dei componimenti proposta da Wilkins, *The making of Canzoniere*, p. 269, si aggiunga 22 presente a f. 61r), si scorge la seguente rubrica: *Qui finiscono le canzoni di messer Francesco Petrarca da Fiorenza* (f. 100r).

<sup>42</sup> V. Cian, *Un codice ignoto di rime volgari appartenuto a B. Castiglione*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XXXIV (1899), pp. 297-353, p. 302.

<sup>43</sup> Non mi sentirei di escludere che anche la disposizione delle parole in rima nel congedo, uguale dalla quinta sestina in poi (presenta infatti costantemente la struttura AB/CD/EF), possa essere un'ulteriore spia della volontà codificatoria del Petrarca.

<sup>44</sup> P. Canettieri, *L'empozitio del nom e i diciaz no principals. Appunti sui generi possibili della lirica trobadorica*, in *IV Congrès International d'Etudes Occitanes*, Vitoria 22-28 Agosto 1993, Vitoria 1994, pp. 47-60, p. 47.