

Documenti di poetica

Emma Scoles FRA TEORIA E PRASSI:
Carlo Pulsoni INNOVAZIONI STRUTTURALI DELLA SESTINA
Paolo Canettieri NELLA PENISOLA IBERICA*

1. 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 e barocca, giungendo però ad esercitare il suo fascino sino ai nostri giorni, presso poeti particolarmente attenti agli artifici retorici e metrici¹. La struttura formale della sestina, è forse superfluo ricordarlo, è assai rigorosa e complessa: le sei strofe di sei versi che la compongono, prive al loro interno di rima, sono connesse dal riproporsi della parola finale di ciascun verso della prima strofa in un ordine di riprese predeterminato: tutte le strofe, a partire dalla seconda, sono costruite sulle precedenti secondo la norma per cui la prima parola in rima ripete l'ultima della precedente, la seconda la prima, la terza la quinta, la quarta la seconda, la quinta la quarta e la sesta la terza².

* Il presente saggio contiene i primi risultati di una più ampia ricerca sugli sviluppi del genere della sestina lirica nella penisola iberica. Il lavoro, coordinato da Emma Scoles, nasce dalla stretta collaborazione dei tre autori: all'interno di tale concezione unitaria i §§ 1-5 sono da attribuire ad Emma Scoles, i §§ 6-6.6 a Carlo Pulsoni ed infine i §§ 6.7-9 a Paolo Canettieri.

¹ Molti sono gli studi che sviluppano in diacronia un'analisi storica della sestina; tra i più rilevanti ricorderemo almeno A. JENNI, *La sestina lirica*, Berna, 1945; J. RIESZ, *Die Sestine. Ihre Stellung in der literarischen Kritik und ihre Geschichte als lyrisches Genus*, München, 1971; A. RONCAGLIA, *L'invenzione della sestina*, «Metrica», II, 1981, pp. 3-43; G. FRASCA, *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Napoli, 1992.

² Questo, in forma schematica, l'ordine di successione delle parole in rima:

A B C D E F
F A E B D C
C F D A B E
E C B F A D
D E A C F B
B D F E C A

Chiude il componimento un congedo formato da un tristico che riprende tutte e sei le parole, tre in posizione finale di verso e tre all'interno.

La straordinaria diffusione in Europa di questa forma metrica è strettamente legata alla storia e alla fortuna della lirica petrarchesca: come è noto, infatti, con le nove attestazioni del *Canzoniere* di Petrarca la sestina viene canonizzata come forma fissa³, divenendo così partecipe del sistema dei generi lirici assunto tra Quattro e Cinquecento dai petrarchisti italiani⁴. In effetti la diffusione della sestina lirica in Europa non è stata mediata solo dal culto del poeta aretino ma anche dall'irradiazione della poesia italiana rinascimentale di gusto petrarchista. È in questo ambito che si ebbero anche le prime innovazioni strutturali sullo schema di base, che a loro volta sollecitarono all'imitazione un gusto già ben disposto verso ogni ingegnosità e complessità.

2. Questa tendenza all'innovazione trova un terreno particolarmente fertile nella penisola iberica, dove, contrariamente a ciò che per lungo tempo si è supposto, furono numerosi i poeti che si misurarono con la forma metrica della sestina⁵. Intorno agli anni quaranta del secolo sedicesimo, infatti, inizia una voga che durerà all'incirca fino alla metà del secolo successivo, con una punta di massima espansione negli ultimi decenni del Cinquecento.

Le due più antiche attestazioni di sestina in lingua castigliana furono scritte a distanza di quaranta anni l'una dall'altra da Trillas e Crespí e da Gutierre de Cetina. Sembra significativo il fatto che entrambe presentino anomalie rispetto alla forma tradizionale. Ancorata alla poesia di stampo *cancioneril* nell'uso del dodecasillabo, la sestina composta da Trillas e Crespí in occasione della morte della regina Isabel di Castiglia (1504), è strutturata come un *joc partit*, con i due poeti che si alternano nella composizione delle strofe ed anche dei congedi:

*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 Cecílias*⁶:

³ Sulle modalità di formazione del genere è intervenuto con grande pertinenza D. BILLY, *L'Architecture lyrique médiévale*, Montpellier, 1989, pp. 198-202; sviluppando successivamente le argomentazioni in *La sextine à la lumière de sa préhistoire: genèse d'une forme, genèse d'un genre*, «Medioevo Romanzo», XVIII, 1993, pp. 207-239 e pp. 371-402.

⁴ Cf. G. GORNI, *Per una storia del petrarchismo metrico in Italia*, «Studi petrarcheschi», n.s., IV, 1987, pp. 219-228 (articolo poi ristampato in *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, 1993, pp. 183-203).

⁵ Darà conto della complessità e della varietà delle attestazioni nella penisola iberica un volume antologico corredato da un'analisi storico-critica a cui stiamo lavorando da tempo. I contributi parziali più significativi sono a tutt'oggi: A. PRIETO, *La sextina provenzal en la estructura narrativa*, in *Ensayo semiológico de sistemas literarios*, Barcelona, 1976³, pp. 105-137; J. ROMEU FIGUERAS, *Una versión castellana de la sextina 'A qualunqu animale alberga in terra' de Petrarca, impresa en Barcelona 1560-61. Para el estudio del género en las letras españolas*, in *Homenaje a la memoria de D. A. Rodríguez Moñino*, Valencia, 1975, pp. 565-581.

⁶ La sestina è conservata nel *Cancionero General recopilado por Hernando del Castillo*, Valencia, 1511, c. 198r (ristampa anastatica a c. di A. Rodríguez Moñino, Madrid, 1958). Nella trascrizione dei testi antichi abbiamo regolarizzato la grafia secondo l'uso moderno per le oscillazioni di u / v, s / s lunga, i / y (nelle congiunzioni); abbiamo seguito la consuetudine moderna anche per

Trillas:

La muerte que tanto
matando de todas
ennoblescer quisio
d'aquella tan alta
y santas benditas
que fue d'este mundo

Mossén Crespí:

D'entrambas España
y agora <>ncubida
con muerte desahada
quitando la lumbra
y ell alma muy leida
nos dexa muy trista

Trillas:

Si <e>l cuerpo con
de su real fama le
tan grande c'al cielo
allega y consigue
aquí pues poseer
y en corte divina

Mossén Crespí:

Los ángeles santos
y alumbran d'aquella
sus obras presentes
con gloria inmortal
las grandes virtudes
la suben tan alto

Trillas:

Y aunque ninguno
c'a todos se juzga
si ya no tenemos
llorar nos conviene
pensando qu'encanto
que fue <>n soto

Mossén Crespí:

Rompiendo entraba
qu'en morir con m
y al cielo subiendo
nos dexa muy soñ
l'exemplo de vida
rasguemos las can

quanto concerne l'unione e la
maiuscole, dei segni diacritici
integrazioni e correzioni tra poeti

Trillas:

La muerte que tira con tiros de piedra,
matando de todas las reynas el fénix,
ennoblescer quiso un baxo sepulcro
d'aquella tan alta después de la virgen
y santas benditas, ganó tal triunfo
que fue d'este mundo la firme columpna.

Mossén Crespi:

D'entrambas Españas fue grande columpna
y agora <e>ncubierta está d'una piedra,
con muerte deshizo nuestro gran triunfo
quitando la lumbré del mundo y el fénix
y ell alma muy leda sirviendo la virgen
nos dexa muy tristes su cuerpo <e>n sepulcro.

Trillas:

Si <e>l cuerpo comprende pequeño sepulcro
de su real fama le queda columpna
tan grande c'al cielo, do mora la virgen,
allega y consigue la más alta piedra
aquí pues posee renombre de fénix
y en corte divina, divino triunfo.

Mossén Crespi:

Los ángeles santos celebran triunfo
y alumbran d'aquella ell alto sepulcro;
sus obras presentan de santas un fénix
con gloria inmortal d'inmortal columpna,
las grandes virtudes escritas en piedra
la suben tan alto que mira la virgen.

Trillas:

Y aunque ninguno de murte va virgen
c'a todos sojuzga su mando y triunfo,
si ya no tenemos dureza de piedra
llorar nos conviene en cima <a>l sepulcro,
pensando qu'encierra aquella columpna
que fue <e>n sostenernos esforçado féñics.

Mossén Crespi:

Rompiendo entrañas lloremos el fénix
qu'en morir con muerte de muerte va virgen,
y al cielo subiendo su bien y columpna
nos dexa muy solos perdiendo <e>l triunfo,
l'exemplo de vida se lleva <a>l sepulcro:
rasguemos las caras con uñas de piedra.

quanto concerne l'unione e la separazione delle parole, l'uso della punteggiatura, l'impiego delle maiuscole, dei segni diacritici e degli accenti. Abbiamo infine sciolto le abbreviazioni ed indicato integrazioni e correzioni fra parentesi uncinatè.

Trillas:

Piedra muy terrible causó que tal fénix
sepulcro posea, porque con la virgen
triumfo reciba en alta columnna.

Mossén Crespí a nuestra señora:
Columnna costante del hijo triumpho
virgen muy electa la qu'está <e>n sepulcro,
fénix la corona pues fue en la fé piedra.

La sestina doppia di Gutierre de Cetina presenta invece uno schema sostanzialmente innovativo rispetto a quello canonico. Il meccanismo di successione mantiene infatti 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 via⁷. Il raccordo tra strofa e strofa è dato quindi dalla ripetizione della parola in rima dell'ultimo verso nel primo verso della strofa successiva: in tal modo viene mantenuto come unico principio strutturale della permutazione che regola la sestina il legame a *coblas capcaudadas*. Qui di seguito riproduciamo in edizione interpretativa la sestina dal canzoniere manoscritto delle opere di Cetina conservato nella Biblioteca privata di Antonio Rodríguez Moñino⁸.

Tantas estrellas no nos muestra el cielo
ni tantas flores por abril el prado
ni tantas yerbas tiene el verde campo
ni tantos animales ay en bosque
ni tiene tantos peces algún golfo,
quantas mi corazón ravisas quexas.

Dórida, si al dolor de estas mis quexas
te yelas, porque así lo ordene el cielo,
¿a qué, triste, me voy de prado en prado,

⁷ Questo lo schema di successione:

A B C D E F
F A B C D E
E F A B C D
D E F A B C
C D E F A B
B C D E F A

Tale permutazione rimica è utilizzata nelle strofe II-III della *canço* del trovatore Pons Fabre d'Uzes, *Quan pes qui sui* (A. PILLET-H. CARSTENS, *Bibliographie der Troubadours*, Halle, 1933, p. 342: 376, 2. Edizione in C. APPEL, *Provenzalische Inedita aus pariser Handschriften*, Leipzig, 1892, p. 254), composta ad imitazione della «sestina» di Arnaut Daniel: cf. D. BILLY, *L'Architecture lyrique* cit., p. 202.

⁸ *Algunas de las obras de Gutierre de Cetina sacadas de su propio original que él dexó de su mano escrito* (c. 1r). Desideriamo esprimere la nostra viva riconoscenza a María Rodríguez Brey, che ha messo gentilmente a nostra disposizione il manoscritto. La sestina di Cetina è stata edita di recente da B. López Bueno, *La sextina petrarquista en los cancioneros líricos de cuatro poetas sevillanos (Cetina-Herrera-Cueva-Rioja)*, «Archivo Hispalense», LXVII, 1984, pp. 57-75, p. 64.

renovando mi mal
y en el más solitario
allí hago de lágrimas

En débil barca, en
cargado de mill años
no hago sino dar
No da ya para mi
no veo cosa venturosa
ni lugar de reposar

¿Cuál fiero tan fiero
¿Cuál fortuna se me
que no se amanse a
Amor, deseo, temor
me hizieron dexar
por llorar mi dolor

El lecho siento de
que alegre solía ser
y si por mejor me
los suspiros me atre
Enójame la mar,
el campo, el bosque

Si salgo por mirar
allí es luego el amor
huyendo mi dolor
y allí haze el dolor
Doquier que voy,
me haze demandar

¿Cuál destino cruel
me quitó de pisar
siguiendo con des
mis tristes ovejas
para sentir en tam
Charibdis y Scylla

¿A quién podrían
si no pueden mover
Poco siente mi mal
las flores que ay
ni sabe qué es dolor
ayrado mar, mi tem

Pasando a rudo el
con el alma cargada
el mi polo cubierto
y andándolo a bus
sin hallar rastro de
triste vilo escamado

renovando mi mal de campo en campo,
y en el más solitario, oculto bosque
allí hago de lágrimas un golfo?

En débil barca, en peligroso golfo,
cargado de mill ansias y mill quexas,
no hago sino dar bozes al cielo.
No da ya para mí flores el prado
no veo cosa verde en algún campo
ni lugar de reposo en algún bosque.

¿Cuál fiera tan feroz se alverga en bosque?
¿Cuál fortuna se vio jamás en golfo
que no se amanse al son de estas mis quejas?
Amor, deseo, temor, fortuna, el cielo
me hizieron dexar el verde prado
por llorar mi dolor de campo en campo.

El lecho siento de batalla campo,
que alegre solía ser en qualquier bosque
y si por mejorar me meto en golfo
los suspiros me abrasan de mis quexas.
Enójanme la mar, la tierra, el cielo,
el campo, el bosque y el florido prado.

Si salgo por mirar el verde prado,
allí es luego el amor conmigo al campo;
huyendo mi dolor me voy al bosque
y allí haze el dolor de llanto un golfo.
Doquier que voy, la causa de mis quexas
me haze demandar merced al cielo.

¿Cuál destino cruel ¡oh ayrado cielo!,
me quitó de pisar el verde prado,
siguiendo con descuido por el campo
mis tristes ovejuelas, o en el bosque,
para sentir en tan extraño golfo
Charibdis y Scyla al son d'estas mis quexas?

¿A quién podrían mover ya tantas quexas,
si no pueden mover jamás al cielo?
Poco siente mi mal el verde prado,
las flores que ay en él, ni en algún campo;
ni sabe qué es dolor inculto bosque,
ayrado mar, ni tempestuoso golfo.

Pasando a nado el tempestuoso golfo
con el alma cargada de mill quexas,
el mi polo cubrió turbado el cielo;
y andándolo a buscar de prado en prado
sin hallar rastro d'él en algún campo,
triste vilo esconder dentro de un bosque.

Alto, sombrero y solitario bosque,
de mi dolor tempestuoso golfo,
ardentísima fuerza de mis quejas
y todo lo demás que rige el cielo,
sed testigos que amor en verde prado
a matarse salió conmigo a campo.

No pensé yo que Amor sólo en el campo
andubiese a caçar ni en algún bosque;
ni que le agrade ver de llanto un golfo,
procurando que d'él siempre aya quejas.
Mas, ¡ay! que no fue Amor, hizo el cielo
y una flor que entre flores vi en un prado.

Ya se comienza a matizar el prado
ya de su verde se reviste el campo
ya las hojas adornan más el bosque
ya se tranquiliza el fortunoso golfo.
Solo en la multitud de tantas quejas,
no ha querido mudar orden el cielo.

Pues el prado no siente ya, ni el cielo,
mis tristes quejas, ni el desierto campo,
como en el golfo me sepulte el bosque.

(cc. 27v-29v)

Nell'ambito del materiale da noi raccolto in area castigliana figura un solo caso di schema analogo, finora sfuggito all'attenzione degli studiosi: si tratta della sestina di argomento religioso *En tus sagrados y benditos labios* composta alcuni decenni più tardi da Fray Arcángel de Alarcón, «en alabanza de la predicación y doctrina del Salvador»⁹:

En tus sagrados y benditos labios
fue difundida la divina gracia,
porque de su eternal sabiduría
y soberana ciencia los thesoros
puso Dios gloriosísimo en tu alma
para alumbrar, Jesús, nuestras tinieblas.

Adonde son palpables las tinieblas
y abrasan siempre los blasphemos labios
camina el que, privado de tu gracia,
no dio el oído a tu sabiduría,
por donde de tu gloria los thesoros
jamás gozar podrá su infeliz alma.

Bien conoció la fiel y devota alma
de Pedro en este valle de tinieblas

⁹ *Vergel de plantas divinas*, Barcelona, Jaime Cendrat, 1594, c. 19rv.

que están, mi buen
palabras que son
si muerta la carne
corremos con amor

Venga Saba del
a Salomón y admi
de ver qué apañ
están los regios
que yo ni otro sal
que a Christo, di

Dexava esta finit
mirando de su alt
con nueva admira
de quien, ya desat
deían: jamás he
dixo doctrina n

¡O, bienaventura
oyeren la eternal
en nuestra carne,
y luz gozó su fiel
y sin ver el lugar
sin fin lo alaban

Mis labios, buen
que tu sabiduría
cantar pueda mi

La sestina di Cetina
disposizione delle parole
esse sono collocate senza
secondo seguono il mezza
trato nel corpo della sestina
DeF).

3. Nella sua monografia
re lo schema anomalo ad
combinatoria figura in un
Opitz (1630), e dopo di lui
rocca¹¹. Lo studioso esalta
innovazioni nei confronti di
minore complessità dell'ar

¹⁰ Con la lettera minuscola
quella finale.

¹¹ J. RIESZ, *Die Sestina*, cit.

que están, mi buen Jesús, sólo en tus labios
palabras que son vida y nos dan gracia,
si muerta la carnal sabiduría
corremos con amor a estos thesoros.

Venga Saba del austro con thesoros
a Salomón y admírese su alma
de ver quán apartados de tinieblas
están los regios y sapientes labios,
que yo ni otro saber busco ni gracia
que a Christo, divinal sabiduría.

Dexava esta fontal sabiduría
mirando de su alteza los thesoros
con nueva admiración suspensa el alma
de quien, ya destruidas las tinieblas,
dezían: jamás hombre con sus labios
dixo doctrina tal ni con tal gracia.

¡O, bienaventurados los que en gracia
oyeren la eternal sabiduría
en nuestra carne, y que de sus thesoros
y luz gozó su felicísim<a> alma,
y sin ver el lugar de las tinieblas
sin fin lo alaban sus devotos labios!

Mis labios, buen Jesús, mueva tu gracia
que tu sabiduría y sus thesoros
cantar pueda mi alma sin tinieblas.

La sestina di Cetina e quella di Alarcón presentano tuttavia discordanze nella disposizione delle parole in rima del congedo: se nel primo componimento, infatti, esse sono collocate senza una logica apparente della successione (bAfCeD¹⁰), nel secondo seguono il meccanismo di slittamento progressivo che abbiamo già riscontrato nel corpo della sestina, e che riconduce la sequenza all'ordine iniziale (aBc-DeF).

3. Nella sua monografia sulla sestina, J. Riesz si sofferma a lungo ad esaminare lo schema anomalo adottato da Gutierre de Cetina in quanto questa modalità combinatoria figura in una sestina di Edmund Spenser (1570), in una di Martin Opitz (1630), e dopo di lui, in numerosi autori della letteratura tedesca d'epoca barocca¹¹. Lo studioso esamina nel dettaglio le conseguenze sul piano estetico delle innovazioni nei confronti dello schema tradizionale, e sostiene con insistenza che la minore complessità dell'artificio è solo apparente. Egli individua in Cetina l'unico

¹⁰ Con la lettera minuscola indichiamo la parola in rima interna al verso, con la maiuscola quella finale.

¹¹ J. RIEZ, *Die Sestine* cit., pp. 118-120, 155, 163, 169.

precedente di Spenser e di Opitz, senza peraltro ipotizzare un eventuale aggancio diretto con l'autore spagnolo o un diverso tramite per la trasmissione della forma eterodossa in Germania.

Anche senza approfondire in modo esaustivo l'analisi delle complesse interrelazioni in ambito europeo, può essere interessante rilevare l'esistenza di tre sestine italiane, precedenti a quella di Gutierre de Cetina, costruite con lo stesso meccanismo di slittamento progressivo. La prima è il componimento *Lasso e pensoso sempre acceso el core* di Alessandro Sforza, che qui si riproduce secondo l'edizione curata da Luciana Cocito¹²:

Lasso e pensoso, sempre acceso el core
sentomi in tanto amor che mi dà morte,
né posso altro che amar questa mia dea.
Sento con pena ogni piacer e voglia,
sola speranza mi tienne e regie
sì che, sperando, rido, tremo e piango.

De l'amoroso peso io spesso piango
che tanto no 'l sostiene il debil core,
né trovo altro riparo che sola morte [sic].
Quanto più miro la celeste dea,
più scalda el mio pensier bramosa voglia,
più disio el core e men consiglio el regge.

Nel dolce male, come amor mi regie,
veggio mia amara vita, ond'io pur piango,
chè sempre de amor parla e vive il core.
Amor mi porge con dolceza morte
chè, sol mirando la mia donna e dea,
sforza ardere contenta ogni mia voglia.

Fammi più acerba e disperata voglia
un picciol sdegnio unde 'l mio cor si regge.
Di questa donna, per cui rido e piango,
già mai però sia extinta dal mio core
l'ardente fiamma, ove è mia vita e morte,
come Amor vole e questa immortal dea.

Ogni acto, ogni parlar di tanta dea
un pensier spira pien de extrema voglia
che mi rivolse il core e in pena el regie.
Mia sorte, mio destino e il tempo piango
poi che tanti anni Amor lusinga il core
sì che, per una, io venga a mille morte.

¹² ALESSANDRO SFORZA, *Il canzoniere*, a cura di L. Cocito, Milano, 1973, p. 82. Sulla produzione lirica dello Sforza, cf. il volume recente di M. SANTAGATA-S. CARRAL, *La lirica di corte nell'Italia del quattrocento*, Milano, 1993.

Hor provo con
crudel mostran
el cor acceso d
Vivo con ella
mia vita spesso
pietà soccorri

el cor che Am
Se questa dea
pocha hora el

Alessandro Sforza
una nutrita serie di lettere
Griffo, e divenne cent
portanza che Alessand
fatto che nel suo *Canz*
novità dal punto di
risulta superiore a quell
sco, tacitamente accetta
cui, all'interno d'un cor
più praticato dopo i son
Le altre due sestime
ra del poeta petrarchista
Firenza, Bernardo Guin

Al Reverendiss

Si dolce è, Sign
che versan gli
nella tua corte
secura cortesia
che di brama
volentier piang

Caschinni d
le lagrime, et m
pur ch'una vol
che a tanti et
ché bene allhor
finire i miei br

Ma non son die
non merito entr

¹³ Si consideri però che scrive lo Sforza non scanda udienza, per precipua imzazione le rime di Alessandro Sforza p. 226.

Hor provo come amor sospinge a morte,
crudel mostrando la piatosa dea
el cor acceso di soperchia voglia.
Vivo con ella comè Amor mi rege,
mia vita spesso più che morte piango:
pietà soccorra homai al miser core,

el cor che Amor conduce a mille morte!
Se questa dea non temprata voglia,
pocha hora el rege, ond'io ne tremo e piango.

Alessandro Sforza fu signore di Pesaro dal 1445 al 1473. La sua corte ospitò una nutrita serie di letterati, tra i quali il Tranchedino, Antonio Costanzi, Leonardo Griffo, e divenne centro d'irradiazione culturale nell'Italia quattrocentesca. L'importanza che Alessandro Sforza attribuiva al genere della sestina è testimoniata dal fatto che nel suo *Canzoniere*, figurano otto sestine, quattro delle quali presentano novità dal punto di vista strutturale. Il numero delle sestine composte dallo Sforza risulta superiore a quello delle canzoni; egli si distacca così dal modello petrarchesco, tacitamente accettato come norma dagli imitatori del poeta aretino, secondo cui, all'interno d'un *corpus* poetico, le canzoni avrebbero dovuto essere il genere più praticato dopo i sonetti¹³.

Le altre due sestine provviste dello schema a slittamento progressivo sono opera del poeta petrarchista Angelo Firenzuola e vengono qui riprodotte da *Le Rime*, Firenze, Bernardo Giunti, 1549:

Al Reverendiss. Santiquattro

Sì dolce è, Signor mio, sì bello il pianto,
che versan gl'occhi de' tuoi cari in corte,
nella tua corte dico, u' fatto ha'l nido
secura cortesia, con tanta gioia,
che di brama saper che cosa è'l bene,
volentier piange tra sì lieta schiera.

Caschinmi dunque su le guancie a schiera
le lagrime, et mai sempre viva in pianto,
pur ch'una volta io serva in quella corte,
che a tanti et tanti ha fatto ricco nido;
ché bene alhor potrei sperar con gioia
finire i miei brevi anni in grembo al bene.

Ma non son degno io già di tanto bene,
non merto entrar tra così bella schiera,

¹³ Si consideri però che «tale sproporzione di numero è certo singolare, ma negli anni in cui scrive lo Sforza non scandalosa. Da qualche decennio ormai la sesta rima aveva ritrovato larga udienza, per precipua iniziativa dell'Alberti e del Giusto»: G. GORNI, *Appunti metrici e testuali sulle rime di Alessandro Sforza*, «Giornale storico della letteratura italiana», XCII, 1975, pp. 222-233, p. 226.

né muover gl'occhi, ove sì dolce è il pianto.
Bisogna altr'ale a volar per tua corte,
altre piume a covar in sì bel nido,
altr'occhi a contemplar sì bella gioia.

O voi, che vi godete quella gioia,
che mostra il Ciel per arra del suo bene,
o virtuosa et ben guidata schiera,
o ben guiderdonato, o util pianto;
quel primo dì, ch'io venni a stare in corte,
perché no fec'io l'uova al vostro nido?

C'hor non havrei locato il pover nido
in steril prato, et lontan d'ogni gioia:
ma forse all'ombra di cotanto bene,
posta de' miei pensier l'inutil schiera,
et nutrita nel vostro dolce <pianto> (stampa: bene)
saria poggiata a qualche grado in corte.

Aventuroso il dì, ch'entraste in corte,
seco l'arbor, u' locaste il nido,
saldo l'oro, u' legaste vostra gioia,
o belli spirti, poi che a tanto bene
vi scorser delle stelle amica schiera,
servendo a quel che in riso torna il pianto.

Signor, sì come il pianto in la tua corte
è dolce, e colmo ha'l nido d'ogni gioia,
così vi piove il ben sempre in ischiera.

(cc. 36rv)

Hor sì ch'un bosco tornerà il bel Prato
et cangeransi l'herbe verdi, et fiori
in aspri sterpi, et in pungenti spine,
da poi che la mia donna il suo bel volto,
con mia gran doglia, et con publico danno,
ahi lasso, or mostra lieta in altro luoco.

Dunque ove sono, o rozo alpestro luoco,
le dure zolle, in vece d'un bel Prato,
et pruni et sassi, in cambio d'herbe, et fiori,
e i piè non mai sicuri dalle spine?
O dalle fier le pecorelle? Il volto
u' splende, di chi ride del mio danno?

O roza, tu ne fai quel proprio danno,
ch'al pastor Galatea, già in altro luoco,
quando il pomo gli trasse, et poi del prato,
s'uscì lasciva, e i crin ripien di fiori,
et tra i salci fuggì, che tutte spine
gli fur al cor et lunga pioggia al volto.

Et tu a pena me
che lontan me
ratta fuggisti in
perché l'putro
già pregno d'her
fusse men bell

Pungenti pruni
ch'usciste di que
ove s'ascose Am
il primo dì ch'io
colpo mortal, qu
no'l può sanar, n

Se tai sien delle
amanti, che non
né fuggan poi ch
pregate Amm, ch
se mai torna Seb
alle fiorite nive.

O prato, ch'eri g
hor dalle spine il
te lo fa chi si muo

Angelo Firenzuola fu
nel 1493, si trasferì a Rom
terati dell'epoca, quali An
che incluse non solo nell
opere di vario genere.

Non è da escludere at
attento a tutte le manifest
re i testi dello Sforza e
Italia¹⁴. D'altronde a que
cui produzione è largamen
mentale¹⁵. Va inoltre nota

¹⁴ Da rettificare comunque
NO, Gutierre de Cetina, poeta
cultivó la mayoría de las formas
cuencia más libre de la epistola
no sigue los rígidos patrones m
cuidadosa elaboración de tercetos

¹⁵ Non si può escludere es
zione eterodossa da parte di M
ser sono inserite in poemi di un
Shepherd's Calendar; sulle in
ridyll und seine Quellen, Düsseldorf

Et tu a pena mostroci il bel volto,
che lontan ne solea far ogni danno,
ratta fuggisti in quel selvaggio loco,
perché 'l patrio terren, perché 'l bel prato,
già pregno d'herbe, già ripien di fiori,
fusse men bel ch'un monte pien di spine.

Pungenti pruni, o venenose spine,
ch'usciste di quegl'occhi, et di quel volto,
ove s'ascose Amor, sol per mio danno,
il primo di ch'io venni in questo loco,
colpo mortal, qual herba d'altro prato,
no'l può sanar, ne seme d'altri fiori.

Se'tai sien delle vostre donne i fiori,
amanti, che non mai diventin spine,
né fuggan poi che mostro v'hanno il volto,
pregate Amor, che ristori il mio danno
se mai torna Selvaggia al primo loco,
alle fiorite rive, al verde prato.

O prato, ch'eri già ripien di fiori,
hor dalle spine il volto hai guasto, e 'l danno
te lo fa chi si mostra in altro loco.

(cc. 45rv)

Angelo Firenzuola fu uno dei grandi umanisti del XVI secolo: nato a Firenze nel 1493, si trasferì a Roma nel 1518, dove strinse amicizia con i più importanti letterati dell'epoca, quali Aretino, Molza, Caro, Della Casa. Scrisse numerose sestine, che incluse non solo nel suo Canzoniere, pubblicato postumo, ma anche in altre opere di vario genere.

Non è da escludere che Cetina, poeta di gusto italianeggiante e particolarmente attento a tutte le manifestazioni innovative del petrarchismo, abbia potuto conoscere i testi dello Sforza e/o del Firenzuola, magari durante la sua permanenza in Italia¹⁴. D'altronde a queste sestine italiane si rifà probabilmente anche Spenser, la cui produzione è largamente influenzata dalla cultura italiana umanistica e rinascimentale¹⁵. Va inoltre notato che la disposizione delle parole nel congedo della se-

¹⁴ Da rettificare comunque quanto scrive sull'originalità della sestina di Cetina, B. LÓPEZ BUENO, *Gutierre de Cetina, poeta del renacimiento español*, Sevilla, 1978, p. 275: «Gutierre de Cetina cultivó la mayoría de las formas métricas que traía aparejadas la moda italianizante, desde la secuencia más libre de la epístola en versos sueltos, hasta la artificiosa sextina (donde curiosamente no sigue los rígidos patrones métricos y ensaya una forma de cierta originalidad), pasando por una cuidadosa elaboración de tercetos dantescos y octavas reales».

¹⁵ Non si può escludere che sia stato Spenser il tramite per la conoscenza di questa permutazione eterodossa da parte di Martin Opitz, considerato che sia la sestina di Opitz sia quella di Spenser sono inserite in poemi di argomento bucolico (*Die Schäfferey von der Nimfen Hercinie* e *The Shepherdes Calendar*): sulle fonti dell'opera di Opitz, cf. A. HÜBNER, *Das erste deutsche Schäfferidyll und seine Quellen*, dissertation, Königsberg 1910. Non va trascurata tuttavia la possibilità

stina spenseriana è la stessa presente in *Lasso e pensoso* dello Sforza e in *Si dulce è, signor mio* del Firenzuola, cioè quella che riconduce lo schema all'ordine della prima strofa. Tale ripresa, come si è visto, è presente nella sestina di Alarcón, mentre non figura in quella di Gutierre de Cetina. Anche qui sembra arduo e forse superfluo definire l'intreccio dei rapporti tra i modelli italiani e le derivazioni spagnole, sia perché la precettistica castigliana dei secoli XVI e XVII lasciava ampia libertà nella disposizione delle parole in rima nel congedo¹⁶, sia perché la continuazione dello schema a slittamento progressivo rappresenta l'esito naturale della prosecuzione del meccanismo di ripresa.

4. In piena epoca barocca non mancarono altre e più complesse innovazioni: in una sestina di Alonso Enríquez, Escribano Mayor del Ayuntamiento de Murcia, composta in occasione della morte di Filippo III, tutta incentrata in un gioco di antitesi fra le parole in rima (*pena-gloria, llanto-gozo, muerte-vida*), figura come iniziale di ogni strofa la coppia antinomica posta alla fine della strofa precedente, con inversione dei due termini dell'antitesi; in tal modo viene una volta di più mantenuto come principio strutturante il legame interstrofico a *coblas capcaudadas*. Ritornano, beninteso, anche le altre parole in rima, ma secondo uno schema che garantisce la contiguità di ogni termine con il proprio antonimo, senza che vi sia un ordine prestabilito. La struttura della sestina viene insomma in questo caso modificata per privilegiare, con l'accostamento sistematico, i nessi semantici tra le parole in rima¹⁷. Qui di seguito trascriviamo il testo da *Honras y obsequias que hizo al*

che Opitz conoscesse anche le sestine italiane di cui si è discusso e/o quella di Cetina: se infatti è noto il suo interesse per i poeti italiani di gusto petrarchista (cf. F. WAGNER, *Martin Opitz e Petrarca*, «Quaderni petrarcheschi», VII, 1990, pp. 265-279), è vero anche che in Germania la sestina fu considerata una forma caratteristica della letteratura spagnola. Non a caso Georg Philipp Harsdörffer, autorevole trattatista e poeta del secolo XVII, che tenne in grande considerazione l'opera di Opitz, scrive, nel trattato *Poetischer Trichter* (Nürnberg 1648-53), che: «Solche Art der Verse führen auch die Spanier / wiewohl sie keine Lieblichkeit nicht haben / und doch zu Erzehlung / noch zu Bewegung der Gemüter dienlich scheinen. Man nennet sie Sechstinnen» (cc. 42-43).

¹⁶ J. DÍAZ DE RENGIFO, *Arte poética*, Salamanca, Miguel Bonardo, 1592, pp. 82-83: «Y en el Remate de toda la Canción se han de meter todos seis vocablos en tres versos, dos en cada verso, sin ningún respecto al orden que llevaron en las Estancias pasadas. Porque como el uno entre en el fin, es libre meter el otro en qualquiera parte el verso, como se puede ver en todas las Sextinas del Petrarca, y en especial en la Canción septima». J. DE LA CUEVA, *Ejemplar poético*: «Es ley <...> encerrar en tres versos solamente / a los seis consonantes sin violencia» (testo inedito sino all'edizione di J. J. LÓPEZ DE SEDANO, Madrid, 1774. Citiamo dall'edizione pubblicata a Madrid nel 1924, p. 232, vv. 310-312); MIGUEL SANCHEZ DE LIMA, *El arte poética en Romance Castellano*, Alcalá de Henares, Juan Iniguez de Lequerica, 1580, p. 87: «... y assí prosigue hasta seys sextinas, y haze el remate que llaman Contera de tres versos, en los quales se incluyen los seys consonantes, de que se componen todas estas seys coplas». A. DE CARBALLO, *Cisne de Apolo*, Medina del Campo, Juan Godínez de Millis, 1602: «... y por remate tiene una estancia de tres versos donde se han de comprehender todos los seys vocablos» (citiamo dall'edizione curata da A. Porqueras Mayo, Madrid, 1958, p. 204).

¹⁷ Lo schema è il seguente:

A B C D E F
F E A B C D
D C F E B A

*Cathólico y Christianissimo
muy leal ciudad de Murcia*

Cúbrase el Orbe
vístase el mundo
en los mortales
resuene en los
pues su mayor
pues cobra el gra

Si no fue en largo
Fénix que para
pues ya abrasado
vive en el sacro
donde, ageno de
goza seguro de

Águila fue real,
provó a sus hijos,
mandando que al
atentos¹⁸ mimen
y en seguimiento
los provocó a

León fue invicto,
abrió los ojos,
para dormir el
y aunque raras
¿qué malo no
la rienda no

Cordero que imita
a Juan en Padua
abriendo tan cerro
libro de cuentas
sus yerros descubi
dio al culpado,

Cándida al fin
para sí le formó,
hoy buela a Dios
ya a su Noé y a
con renuevo de
y rey nuevo de

A B E F D C
C D F E A B
B A C D F E

¹⁸ Murcia, Luis Beron, 1602.

¹⁹ Antentos nella stampa.

*Cathólico y Christianísimo Rey don Felipe tercero, nuestro señor, su muy noble y muy leal ciudad de Murcia*¹⁸:

Cúbrase el Orbe de tristeza y pena
vístase el mundo de alegría y gloria,
en los mortales suene amargo llanto
resuene en los mortales dulce gozo,
pues su major monarca hoy ve la muerte,
pues cobra el gran Filipo nueva vida.

Si no fue en larga fue en heroica vida
Fénix que para Dios renace en muerte,
pues ya abrasado en su amorosa pena
vive en el sacro nido de la gloria,
donde, ageno de lágrimas y llanto,
goza seguro de el eterno gozo.

Águila fue real, que ya en el gozo
provó a sus hijos, ya en la pena y llanto,
mandando que al sol Christo, autor de vida,
atentos¹⁹ miren en su vida y muerte;
y en seguimiento de su fama y gloria
los provocó a volar, sin temer pena.

León fue invicto, que en la acerba pena
abrió los ojos, dando a España gloria,
para dormir el sueño de la muerte;
y aunque raros bramidos dio en su vida
¿qué malo no temió? ¿qué bueno al gozo
la rienda no alargó, si aquél al llanto?

Cordero que imitó al que enxugó el llanto
a Juan en Pathmos fue, pues nos dio gozo
abriendo tan cerrado libro en vida,
libro de cuentas que aclaró en su muerte,
sus yerros descubriendo; y justa pena
dio al culpado, si al fiel su premio y gloria.

Cándida al fin paloma el Rey de gloria
para sí le formó, pues de tal pena
hoy buela a Dios de el mar de nuestro llanto;
ya a su Noé y a la arca de su gozo
con renuevo de oliva de esta vida!
y rey nuevo de paz nos dexa en muerte.

A B E F D C
C D F E A B
B A C D F E

¹⁸ Murcia, Luis Beros, 1622, pp. 294-295.

¹⁹ *Antentos* nella stampa.

¡O feliz muerte, con tan santa vida!
Comience nuestro gozo y cesse el llanto,
que no es bien tener pena por su gloria.

5. Alla destrutturazione operata per il tramite di uno schema regolare a slittamento progressivo, fa quindi seguito, con la sestina di Enríquez, il venir meno del principio stesso della rotazione ordinata delle parole in rima, dato che il meccanismo non riguarda più la singola parola ma le tre coppie d'antonomi, anche se, come si è visto, sia nella sestina di Cetina che in quella di Enríquez viene mantenuto il legame interstrofico a *coblas capcaudadas*, che almeno per quanto sta alla nostra ricerca non va mai perso in qualsiasi tipo d'innovazione strutturale praticata.

Gli esempi fin qui esaminati, pur di notevole rilevanza per la storia della forma, sono traditi senza il corredo di alcuna riflessione teorica. Nei due casi su cui ci soffermeremo nelle pagine seguenti, alle novità strutturali dei testi si accompagna invece un'esplicita consapevolezza teorica.

6. Il primo esempio è contenuto nel commento alle *Rimas varias de Luis de Camoens* (da qui in avanti CC) scritto da Manuel Faria y Sousa, dove si sviluppano e si sintetizzano alcune considerazioni sulla sestina già formulate dall'erudito portoghese nel glossare le rime della propria raccolta poetica *Fuente de Aganipe* (FA)²⁰. In CC la pubblicazione dei testi di Camoens suddivisa per generi è preceduta di volta in volta da una trattazione teorica di tipo tecnico e storico. Introducendo il suo commento alla sestina di Camoens, l'autore ci ha lasciato alcune pagine specificamente dedicate alla genesi e alla diffusione della forma arricchite dalle sue personali proposte di complicazione della già complessa e artificiosa struttura. Faria y Sousa innanzitutto discute l'opinione vulgata per la quale «esta suerte de composición se atribuye a Petrarca», ricordando che l'inventore fu invece «Arnaldo Daniele» e che «Dante y todos los toscanos» la ripresero dal trovatore provenzale²¹. Quindi si sofferma sulla denominazione di «sextina», con un'analisi che potremmo definire d'impianto «filologico»: a suo dire il termine *Sextina* fu una «impertinencia» del Castelvetro divenuta in seguito di uso corrente. Il discorso rivela una notevole acribia critica in quanto Faria y Sousa sottolinea un fatto che molti esegeti

²⁰ Le citazioni sono desunte dalla parte III della *Fuente de Aganipe o Rimas Varias*, III, Madrid, Carlos Sanchez Bravo, 1646 e dal vol. III delle *Rimas varias de Luis de Camoens comentadas por Manuel De Faria e Sousa*, Lisboa, Imprenta Craesbeeckiana, 1689, pp. 200-207 (leggiamo l'edizione anastatica pubblicata a Lisbona nel 1972, a cura di J. De Sena). Per FA ricorriamo inoltre ai seguenti manoscritti: Lisbona, Torre do Tombo mss. 439-440 per le parti I-VI; Evora, Biblioteca Pública e Arquivo Distrital, ms. CXIV/2-5 per la parte VII. In mancanza d'uno studio esaustivo sulla tradizione a stampa e manoscritta dell'opera di Faria y Sousa, si veda il fondamentale contributo di A. L. F. ASKINS, *Manuel de Faria e Sousa's Fuente de Aganipe: the Unprinted Seventh Part*, in *Florilegium Hispanicum. Medieval and Golden Age Studies Presented to Dorothy Clotelle Clarke*, Madison, 1983, pp. 245-277.

²¹ Un'analoga affermazione si trova in FA III (§ 19), mentre altrove Faria y Sousa sostiene «que los Italianos, parece, <las> inventaron, pues solo en Petrarca se halla la primacia dellas» (FA ms, VI, c. 6v, § 25).

successivi hanno invece considerata un genere autonomo nonostante l'erudito portoghese, nel convincimento che se errata. Alla trattazione della forma in Spagna e in Portogallo area iberica sono di due autori Jorge de Montemayor (il cui nome è noto è Lope de Vega). La sestina è caduta in disuso, e l'esempio illustra quindi con una sestina:

Este poema consta de seis estancias, y de las precedentes ha tomado la primera estrofa la primera estrofa del primer verso de la segunda de la segunda de la primera; el 4.º de la 2.ª con el 3.º de la 3.ª con el 2.º de la 4.ª con el 1.º de la 5.ª, de modo que cupieren en su orden seria buena que es este (201)

Come in altre opere di Faria y Sousa vengono trattate per le parole in rima, il fatto che i sostantivi e che i

²² CC, III, § 1: «el Poeta Fernán Rodríguez Lobo Sumarivaya esta Sextina aquí al fin de las obras de Castelvetro haciendo imprimir los estudios y de buen juicio llamólas Sextinas. Y esto ha llamado Canción a lo que Castelvetro».

²³ Cf. per esempio il verso: den / seys versos con las voces versos convenientes / dos sílaba

successivi hanno invece trascurato, e cioè che la sestina delle origini non era considerata un genere autonomo ma solamente una forma particolare di canzone²². Ciononostante l'erudito portoghese «por no salir del uso», assegna al genere il nome vulgato, nel convincimento che una prassi così diffusa debba essere seguita anche se errata. Alla trattazione sul nome della sestina egli fa seguire una breve storia della forma in Spagna e in Portogallo, nella quale afferma che le prime attestazioni in area iberica sono di due autori portoghesi, Bernardim Ribeiro (in versi ottosillabi) e Jorge de Montemayor (in endecasillabi), e che l'ultimo autore di sestine da lui conosciuto è Lope de Vega. Faria y Sousa constata che tra i suoi contemporanei la sestina è caduta in disuso, a causa della sua eccezionale difficoltà. L'erudito portoghese illustra quindi con precisione quali siano le regole da adottare per comporre una sestina:

Este poema precisamente ha de constar de seys versos en cada estancia y de seis estancias, y de tres versos por remate; en él, y en las cinco estancias que le preceden, se han de repetir las seys voces con que huvieren fenecido los versos de la primera, entre las quales no ha de aver consonante ni aun assonante, ni alguna ha de tener más ni menos de dos sílabas. Después de organizada la primera estancia se organiza la segunda d'este modo: ha de fenecer el primer verso della con la palabra con que feneció el último de la primera; el segundo de la segunda con el primero de la primera; el 3. de la 2. con el 5. de la primera; el 4. de la 2. con el 2. de la 1.; el 5. de la 2. con el 4. de la 1.; el 6. de la 2. con el 3. de la 1. La tercera estancia haze lo mismo con la segunda, y la quarta con la tercera, y la 5. con la 4., y la 6. con la 5. Luego en los tres versos (que son el remate) se repiten las mismas seis palabras, dos en cada uno, tomándolas de la estancia 6. por la misma orden que ella las tomó de la 5., de modo que los tres versos tengan por fin tres palabras de las seis que le cupieren en suerte, según la orden y las otras tres cayerán donde cayeren; y sería bueno que con ellas empeçassen estos tres versos. D'esto se ve claramente que es enfadosa y difícil de obrar esta composición. (CC, III, pp. 200-201)

Come in altre opere di precettistica iberiche ed italiane anche nel commento di Faria y Sousa vengono riprese come norme ineludibili l'obbligo del bisillabismo per le parole in rima, il fatto che esse debbano appartenere alla categoria grammaticale dei sostantivi e che non possano rimare fra loro²³. Tuttavia mentre le descri-

²² CC, III, § 1: «el Petrarca se le dio de Canción, como lo hallaría en el Danielo. Y por eso Fernán Rodriguez Lobo 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 dixé de Fernando de Herrera por aver llamado Canción a lo que Garcilasso llamó Oda, quando le imprimió en sus Notas, por parecerse a Castelvetro».

²³ Cf. per esempio J. DE LA CUEVA, *Ejemplar poético* cit.: «Dar a una estancia solamente puden / seys versos con las voces diferentes, / que sin ninguna trabazón proceden. / Son al fin de los versos convenientes / dos sílabas, de nombres sustantivos / y aquí los verbos son impertinentes»

zioni del metro fatte dai trattatisti sono per lo più brevi, tecniche e piatte esposizioni di regole, Faria y Sousa mostra un più vivace spirito critico e soprattutto maggiore attenzione alle ragioni estetiche; egli infatti, approfondendo l'analisi, insiste più volte sulle difficoltà insite nella struttura del componimento, e sottolinea il fastidio a cui possono condurre tante ripetizioni. Proprio tale consapevolezza lo induce a proporre alcune innovazioni di natura stilistica e formale: Faria y Sousa propone di utilizzare parole in rima che possano produrre *equivocatio*, e di ricorrere anche a parole di tre sillabe; con questa ultima scelta, pur infrangendo la norma del bisillabismo, non si ritiene un trasgressore, poiché altri poeti prima di lui, tra cui in primo luogo lo stesso Petrarca, non hanno seguito questa regola. D'altronde Faria y Sousa già in precedenza era intervenuto sulle norme relative alla composizione delle sestine parlando in FA, VI di alcuni difetti presenti nella sestina di Sá de Miranda *Nam posso tirar os olhos* (cf. *infra*). Fra le due trattazioni vi sono alcune differenze di rilievo: nella più antica delle due opere Faria sostiene che Petrarca ha sempre utilizzato parole in rima di due sillabe, appellandosi quindi all'autorità del poeta aretino per ragioni opposte a quelle che farà sue in CC:

las seys palabras²⁴ con que fenecen los seys versos no han de tener más de a dos sílabas cada uno. Petrarca avido por inventor de las Sextinas tiene nueve y en todas ellas lo observa así puntualmente. Así lo hazen Sanazaro y Bembo y lo deven hazer los otros Italianos, que no quiero agora ir a ver para esto: bastan esos Maestros. (FA VI, c. 122r)

In FA inoltre Faria discute approfonditamente il precetto che vieta l'uso delle assonanze fra le parole in rima (appena accennato in CC), affermando però che questa regola non è seguita nella maggior parte delle sestine del Petrarca, né in

(vv. 292-297). JUAN DÍAZ DE RENGIFO, *Arte poética*, cit.: «El que quisiere componerlas con el artificio que piden, ha de tomar seys vocablos de dos sílabas cadauno, y que sean disonantes entre sí...» (p. 82). E. DE SALAZAR, *Suma del arte de poesía*, ms. della British Library 1322, K. 13 (n. 17), cc. 30v-31v: «Los seys versos se han de terminar en seys vocablos diferentes que no corresponda ninguno al otro consonante. Y estos seys vocablos no han de ser berbos ni adverbios ni otro alguna parte de la oración sino nombres sustantivos y de dos sílabas, ni más ni menos» (ringraziamo Blanca Perinián e Víctor Infantes che hanno messo a nostra disposizione il brano della poetica di Salazar, di cui stanno curando l'edizione. Per il momento si veda V. INFANTES, *Eugenio de Salazar y su Suma del arte de poesía: Una poética desconocida del s. XVI*, in M. GARCÍA MARTÍN (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el siglo de oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca, 1993, II, pp. 529-536). Gli stessi orientamenti erano già presenti in alcune precettistiche italiane. Cf. per esempio G. RUSCELLI, *Il rimario*, Venezia, Giovanni Battista e Melchiorre Sessa, 1559: «Le leggi sue <della sestina> sono, che primieramente nel fine d'ogni verso non si mettano voci, che sieno se non di due sillabe, e che non si metta in tai fini alcun verbo» (citiamo dalla ristampa veneziana del 1815, pp. 85-86). A. MINTURNO, *L'Arte poetica*, Venezia, Andrea Valvassori, 1564 (= rist. anastatica München, 1971), p. 236: «B. Quali saranno queste ultime voci? M. Belle, vaghe, leggiadre, rotonde, sonore: e nomi più tosto, che verbi; e di sostanza più tosto che aggiunti; e di due syllabe». La fonte diretta di Faria y Sousa dovrebbe comunque essere la poetica di Rengifo, che viene esplicitamente citata in FA III § 21: «El modo con que se organizan se ve dellas mismas <scilicet de las sextinas> y quien lo quisiere explicado lo hallará en Rengifo».

²⁴ Nel ms. segue *no han* cancellato.

quelle di altri poeti italiani
sestine parole in rima assai

Que las seys palabras
sonancia; pero en
otras ay assonantes
toscanos; Jorge
en su Arcadia
observé, pero en
usar assonantes.
bal d'estas leyes;
(FA VI, c. 121v)

Nello stesso contesto
nella sestina di Sá de Miranda

El tercer defecto
este Autor escribió
122r)

Si consideri però che
cito in altre trattazioni
più cenno.

6.1 Quanto alle imitazioni
mente un poeta italiano,
esperimenti sul congelamento
Sestina: después de los tres
luego otros dos, repetidamente
201, § 5). Faria y Sousa
non è difficile individuare
fatti un solo componimento
portoghese, che qui si ripropone
di Hadria, uscita a Venezia

²⁵ Nel ms. dopo *si e primieramente*
quanto *mas* nell'interlinea.

²⁶ Nel ms. *pero* cancellato.

²⁷ Anche in questo caso si
d'aver trovato queste innovazioni
certezza se esse siano state proprie
italiani.

²⁸ In FA III, § 23 Faria y Sousa
porqué hace fenecer la sestina.

²⁹ La seconda parte della
«un'edizione scorretta e di prassi
Grotto, «Filologia e Critica», III
sente una sestina artificiosa, III

quelle di altri poeti italiani. Egli stesso del resto afferma di aver utilizzato in due sestine parole in rima assonanti, poiché non era ancora a conoscenza della norma:

Que las seys palabras no hagan entre sí²⁵ quanto más consonancia, ni aun asonancia; pero en las nueve del Petrarca solamente dos lo observan; y en las otras ay assonantes, y también los ay en una de Sanazaro y en otras de otros toscanos; Jorge de Montemayor también en su Diana las tiene con ellos; Lope en su Arcadia sin ellos, mas²⁶ el primer preceto no lo guardó. Yo en todas lo observé, pero en ésta y en la primera de las mayores también no hize caso de usar assonantes, verdad sea que las escribí cuando aún no tenía noticia tan cabal d'estas leyes; pero después de tenerla las guardé y así es razón que sea. (FA VI, c. 121v)

Nello stesso contesto Faria y Sousa riferisce di un ulteriore difetto presente nella sestina di Sá de Miranda, e cioè l'uso di parole in rima tronche:

El tercer defeto es que ay aquí dos voces agudas, *razam*, y *ley*, pero quando este Autor escribió, ni en los versos mayores se cuidava d'esso. (FA VI, c. 122r)

Si consideri però che la norma della parossitonia non è presente in modo esplicito in altre trattazioni relative alla sestina, e che lo stesso Faria y Sousa non vi farà più cenno.

6.1 Quanto alle innovazioni strutturali, l'erudito portoghese addita esplicitamente un poeta italiano, Luigi Groto, come modello a cui si è ispirato per alcuni esperimenti sul congedo della sestina²⁷. Luigi Groto «añadió quatro versos a la Sextina: después de los tres del remate, dos, repitiendo en cada uno tres palabras, y luego otros dos, repitiendo en el último las seis palabras por su orden²⁸» (CC, p. 201, § 5). Faria y Sousa non cita espressamente la sestina cui fa riferimento, ma non è difficile individuarla all'interno del *Canzoniere* del poeta italiano: esiste infatti un solo componimento del Groto conforme alla descrizione fatta dall'autore portoghese, che qui si riproduce secondo la stampa *Delle rime di Luigi Groto Cieco di Hadria*, uscita a Venezia presso i fratelli Zoppini nel 1595²⁹:

²⁵ Nel ms. dopo *si* e prima di *consonancia* c'è *assonancia* ni aun depennato sostituito da quanto *mas* nell'interlinea.

²⁶ Nel ms. *pero* cancellato e sostituito con *mas*.

²⁷ Anche in questo caso Faria y Sousa mostra una notevole cautela filologica poiché afferma d'aver trovato queste innovazioni solamente in una sestina del Groto, ma di non poter sostenere con certezza se esse siano state praticate esclusivamente da lui, pur avendo letto più di trecento poeti italiani.

²⁸ In FA III, § 23 Faria aggiunge che questa innovazione «fue laboriosa añadidura y galante porqué hace fenecer la sextina gustosamente».

²⁹ La seconda parte delle *Rime* esce soltanto nel 1610 a Venezia, presso Ambrosio Dei, in «un'edizione scorretta e di problematica garanzia di autenticità» (A. DURANTI, *Sulle Rime di Luigi Groto*, «Filologia e Critica», II, 1977, pp. 337-388, p. 337). Anche in questa seconda parte è presente una sestina artificiosa, *Il fier cinghial che la paterna valle* (c. 62r): in essa le parole di fine

I peregrini augei fuggendo il ghiaccio
e la dannosa antiveduta neve,
prima che batta a queste porte il freddo,
ricovran là dove il possente sole
a nostre brine contrapesa il foco,
indi volgonsi a noi col novo caldo.

Ma il crudo alato arciero al maggior caldo
nel mio cor siede e al più costretto ghiaccio;
né la fera Nemea con strai di foco,
né l'urna Idea con falde d'alta neve
lo scaccian dal mio cor, che al fermo sole
non vi si annidi e al penetrabil freddo.

Fiori afflitti dal rigor del freddo
riveston nove chiome al primo caldo,
onde la rosa e 'l giglio al novo sole
rinascon lieti, ove gli oppresse il ghiaccio;
e le viole, chiuse da la neve,
sorgon del bel pianeta al dolce foco.

Ma perché April raccenda il suo bel foco
e ne le case altrui rileghi il freddo,
de la mia speme il fior come a la neve
così secco e reciso langue al caldo;
e 'l danno che sostengon l'herbe al ghiaccio
sostien mia gioia al lungo e al breve sole.

Quand'apre il novo freddo l'aureo sole
piove da gli astri un valoroso foco
che spezza, strugge il faticoso ghiaccio;
e sotterra a salvar si spinge il freddo,
e del candido tauro il grato caldo
e 'n piani e 'n poggi fa stemprar la neve.

Ma quella invitta inespugnabil neve
che 'ntorno smalta il cor del mio bel sole
mai non allenta, anchor che giunga il caldo,
né l'amoroso, né l'estivo foco
vince l'eterno inesorabil freddo
de la mia donna e l'indomabil ghiaccio.

Riede a suo tempo la stagion del ghiaccio:
al tempo suo ne visita la neve,
in compagnia del suo propinquo freddo;
così, mercè del variar del sole,
si cedono alternando il freddo e 'l foco
e regnano a vicenda il gelo e 'l caldo.

verso rimano all'interno del verso successivo. Non si può escludere che Faria abbia conosciuto anche questa sestina, visto che sembrerebbe riprenderne l'artificio, complicandolo, in *De valle en valle voy de monte en monte* (cf. *infra*).

Ma non isgomito
ancorché l'acqua
né mai perde sua
anchor che 'l mo
e quel che in son
non porta l'ardor

Se sta chiuso
spera disciolto
e pascere e posar
ma in quel tempo
posto mi vede
del fero grancho

Se l'ape o la farfalla
del ciel travagli
goder le sue fat
ma io, lasso, tra
e non m'affatic
né riposo al m

Le serpi vaghe
escon del segno
e tornan sotto p
ma le serpi che
guerra mi fanno
né respiro a lu

Piangon l'Alpi
ond'han gli hon
di verdi ornate
ma io quando
e quando getta
vò piangendo e

Così al ghiaccio
e al freddo su
come del fuoco

Così son brina
son neve al sol

Prima che lieto
freddo, caldo,

Come si può notare
nella presenza di tre
il secondo e il terzo di
per ogni verso, e nell'ulti
tima parola con il verso
parole in rima del testo
in rima seguendo il me

Ma non isgombra mai da me il mio caldo
ancorché l'acqua immarmi al novo ghiaccio,
né mai perde sua forza in me il mio foco
anchor che 'l mondo imbianchi a folta neve,
e quel che 'n sorte il ciel mi diede sole
non porta l'ardor mio spatio di freddo.

Se sta chiuso e legato il greggie al freddo,
spera disciolto uscirne al novo caldo
e pascere e posarsi a l'ombra o al sole;
ma in quel perpetuo carcer dove 'l ghiaccio
posto mi vede e la cadente neve
del fero granchio ancor mi trova il foco.

Se l'ape o la formica sotto 'l foco
del ciel travaglia, almen attende al freddo
goder le sue fatiche et a la neve;
ma io, lasso, travaglio e tremo al caldo
e non m'affatico e sudo al ghiaccio,
né riposo al inferno o al forte sole.

Le serpi vaghe di spiegarsi al sole
escon del segno d'Helle al primo foco
e tornan sotto poi dinanzi al ghiaccio;
ma le serpi che ho dentro tanto al freddo
guerra mi fanno al cor quanto al gran caldo
né respiro a la messe od a la neve.

Piangon l'Alpi allhor che quella neve
ond'han gli homeri carchi cede al sole,
di verdi ornate poi ridono al caldo;
ma io quando 'l ciel arde al sì rio foco
e quando gela di Chirone al freddo
vò piangendo e pregando un cor di ghiaccio.

Così al ghiaccio, misero, a la neve
e al freddo su dal ciel mi vede il sole,
come del foco estivo al grave caldo.

Così son brina al caldo e ghiaccio al foco,
son neve al sole e pianta ignuda al freddo.

Prima che lieto il sia fian giunti a un loco
freddo, caldo, sol, ghiaccio, neve e foco. (pp. 47-49)

Come si può notare si tratta di una sestina doppia, la cui innovazione consiste nella presenza di tre congedi: il primo composto, secondo la tradizione, di tre versi, il secondo e il terzo di due. Nel secondo congedo Groto inserisce tre parole in rima per ogni verso, e nell'ultimo le colloca tutte insieme nel secondo facendo rimare l'ultima parola con il verso precedente, dove utilizza un rimante che non fa parte delle parole in rima del testo (*loco: foco*). In tutti e tre i congedi il Groto dispone le parole in rima seguendo il meccanismo di permutazione che regola i rapporti fra le strofe.

Faria y Sousa afferma d'aver imitato l'artificio del poeta italiano, in due suoi componimenti, *Passa la vida mares de la muerte* e *De valle en valle voy de monte en monte*, rispettivamente seconda e quarta sestina di FA.

6.2 Nel prosieguito del suo commento alla sestina di Camoens, l'erudito portoghese illustra quindi il proprio apporto personale all'elusione delle norme formali e strutturali che regolano la sestina: il primo componimento di cui dà conto è regolare dal punto di vista della struttura, ma Faria y Sousa, per ovviare alla stanchezza della ripetizione delle sei parole in rima, fa ampio uso dell'*equivocatio*, e inoltre costruisce l'ultimo verso di ogni stanza con tre sintagmi simmetricamente coordinati, arricchendo la canonica tripartizione del verso con figure retoriche di vario tipo:

Si mi memoria sus passiones cuenta
de la suma ofendido el gusto parte,
y no ay parte en que no halle mayor suma;
mas como la razón pierdo de vista
en infausta ruina triste passo,
luz ciega; vida muerta, fría llama.

Pero ella muera si a morir me llama,
que razón agraviada, si entra en cuenta
con su agrabio, a la ofensa pierde el passo,
pues si el dolor embiste en qualquier parte
que le viene a alcançar amante vista,
llora el mal, siente el daño, penas summa.

No ay rigurosa nieve en cumbre summa
más intratable que una viva llama,
quando se sigue el llanto a gloria vista
y por perdida en tanto mal se cuenta;
que como el llanto de las almas parte,
hiela el sol, daña el bien, impide el passo.

Quando al alivio de mis males passo,
el passo veda aquella antigua llama
que es siempre a alivio mío adversa parte;
que Amor para ofender con ansia suma
quando por más sin fuerças, más se cuenta,
buela implume, arde frío, ve sin vista.

Nadie esperanças de consuelo vista
en Amor que al mayor ataja el passo,
y la alma que por suya una vez cuenta
no ay de olvido a librarla inmensa suma,
que en las cenizas con oculta llama,
ya assalta, rinde ya, ya invicto parte.

Ríndase pues la no vencida parte
de mi pecho a la ciega, osada vista;
que el acabar la vida en esta llama

es atajar a muertey
ya que Amor, puma
da fuego, flechas ti

Assí no aviendo en
con los males que
si muero no ay m

Il testo or ora trascritto
Sousa, con medesimo *imagi*
vinas y humanas flores. (C)
differenti: *suma vs. cierra*
zie a queste modifiche Fur
sconosciuta, che vietava il
Di seguito ne trascriviamo

Si mi memoria sus
de la suma ofendia
y con esta impu
mas como la razón
en infausta ruina,
luz ciega, vida mu

Mas ella muera qu
que razón agravia
con su agravio a l
que si el dolor emb
que la cordura lle
llora el mal, siente

De álgida nieve m
más intratable, qu
quando se sigue e
y por perdida em
que como el llama
niega el sol, tañe

Quando al descam
nueva imaginación
de una afición, qu
que amor para ofe
quando por más s
buela implume, a

³⁰ *Divinas y humanas flores*

³¹ Anche di questa sestina
sente in *Divinas y humanas flo*

es atajar a muertes mil el passo,
ya que Amor, porque d'ellas haga suma,
da fuego, flechas tira, glorias cuenta.

Assí no aviendo cuenta de mi parte
con los males que suma Amor con vista,
si muero no ay mal passo en viva llama.

(FA, III, c. 143rv)

Il testo or ora trascritto è un rifacimento di una sestina dello stesso Faria y Sousa, con medesimo *incipit*, presente nella prima raccolta poetica dell'autore, *Divinas y humanas flores*. Questa prima redazione presenta, però, due parole in rima differenti: *suma* vs. *cierra* e *viva* vs. *llama*. Ci fa notare Dominique Billy che grazie a queste modifiche Faria y Sousa si adegua alla norma, a lui precedentemente sconosciuta, che vietava l'uso delle assonanze tra le parole in rima (cf. *supra* § 6). Di seguito ne trascriviamo il testo³⁰:

Si mi memoria sus passiones cuenta
de la suma ofendido el gusto parte
y con esta impaciencia osado cierra;
mas como la razón pierdo de vista
en infausta ruina, triste, passo,
luz ciega, vida muerta, muerte viva.

Mas ella muera quando el mal no viva,
que razón agraviada si entra en cuenta
con su agravio a la ofensa pierde el passo;
que si el dolor embiste en qualquier parte
que la cordura le alcançar de vista,
llora el mal, siente el daño, el brío cierra.

De álgida nieve no ay colmada sierra
más intratable, que una llama viva,
quando se sigue el llanto a gloria vista:
y por perdida en tanto mal se cuenta,
que como el llanto de las almas parte,
niega el sol, tala el bien, impide el passo.

Quando al descanso en mis olvidos passo,
nueva imaginación conmigo cierra
de una afición, que a mi quietud es parte;
que amor para ofender con ansia viva
quando por más sin fuerças, más se cuenta,
buela implume, arde frío, ve sin vista.

³⁰ *Divinas y humanas flores*, Madrid, Diego Flamenco, 1624, c. 65v.

³¹ Anche di questa sestina esiste una prima stesura, *Passa la vida umbrales de la muerte*, presente in *Divinas y humanas flores* cit., c. 67v, in cui si riscontrano le seguenti varianti: v. 8 de-

Nadie esperanças de consuelo vista
 en Amor que al mayor ataja el passo,
 que el alma que por suya una vez cuenta
 no ay de olvido a librarle opuesta sierra,
 y en las cenizas, con centella viva,
 da assaltos, fuerças quiebra, bríos parte.

Ríndase pues la no vencida parte
 de mi pecho a la ciega osada vista;
 porque es quando la vida menos viva
 más al descanso de la muerte un passo,
 ya que amor, quando un alma nieves cierra
 da fuego, flechas tira, glorias cuenta.

Y assí no aviendo cuenta de mi parte
 con los males que cierra amor sin vista,
 si yo muero no ay mal passo en pena viva.

Dal confronto fra le due sestine si può notare che i versi corrispondenti alle due parole in rima mutate risultano quasi completamente riscritti, mentre in presenza delle altre quattro parole in rima si notano significative differenze fra le due versioni solo in taluni versi (cf. per esempio vv. 11, 18-19, 21).

6.3 Come abbiamo già segnalato *Passa la vida mares de la muerte*, cioè la seconda sestina di cui Faria y Sousa dà conto in CC III, presenta nel congedo innovazioni strutturali che si rifanno alla sestina del Groto, *I peregrini augei*. Rispetto a questa, il poeta portoghese segue fedelmente il modello nella disposizione delle parole in rima dei primi due congedi che riproducono il meccanismo della permutazione proprio della sestina, ma se ne distacca nel terzo, che riproduce la successione delle parole della I strofa con inversione dei termini nella coppia centrale³¹:

Passa la vida mares de la muerte,
 infausto efeto de enemigos astros,
 en un pecho que en llanto ardiendo pena;
 que si Amor de agradable buelto en ira
 airado me condena a eterno lloro,
 las lágrimas de amor siempre son llama.

Ya la pira inmortal de propia llama
 a mis despojos fabricó la muerte
 que como anticipado lleva el lloro;

spojos] cenizas; v. 9 en] el; v. 12 l. p. v. a t. l. g.] trueca el sentido y la alegría; v. 16 ternuras] ternezas; v. 25 pecho ingrato] ingrato pecho; v. 26 bronze] piedra; rinde] inclina; v. 34 motivo] y causa; v. 35 gloria] brio; v. 36 d. v. s.] dudosa vida estable; v. 39 inmortal] eterno; v. 41 influyen] afirman; v. 42 son] es. Già in questa prima redazione è ravvisabile l'artificio del congedo, strutturato secondo il modello grotiano.

³² Il gioco di parole viene rinforzato all'interno dei versi con frequenti richiami di vocaboli, sia identici che portatori di ulteriore variazione paronomastica. Sembra significativo che in FA, ms.

en ella ciste soy por
 porque vivo lloran
 la paz viene a troc

Por Amor gloriosa
 que me pudo apura
 mas por mi hermosa
 que ternuras de
 culpa suya sera, no
 cambiar alegre rian

¿Mas quién vio rís
 ¿Y quién vio gloria
 ¿Quién ha visto en
 ¿Y quién de Amor
 ¿Quién ha visto he
 ¿Y quién jamás dió

La hermosa en un
 bronze que no se
 si suelen llamar w
 poco tiene de cielo
 si más tiene de in
 siempre estrellas d

A la belleza grato
 no pueden dilatar
 mas siempre assun
 dar cuidado al amo
 con inconstante gl
 con dudoso vivin

Para la muerte mo
 que hermosa con
 y para inmortal llo

Témase pues la lla
 que son astros que

Mas si quiere mill
 muerte, astros, im

6.4 Faria illustra quin
 genere di composizione m
 figura con cui egli stabilisc

VII Faria, descrivendo la parom
 to ricorso a questo artificio: «
 otra; como, alma y olmo, pama

en ella cisne soy por tristes astros,
porque vivo llorar la muerte en ira
la paz viene a trocar, la gloria en pena.

Por Amor gloriosa fue la pena
que me pudo apurar en viva llama;
mas por mi hermosa luz, cruel la ira
que ternuras de Amor pagó con muerte;
culpa suya será, no influxo de astros,
cambiar alegre risa en triste lloro.

¿Mas quién vio risa sin bolverse en lloro?
¿Y quién vio gloria sin trocarse en pena?
¿Quién ha visto en Amor costantes astros?
¿Y quién de Amor regalo, sin su llama?
¿Quién ha visto hermosura sin dar muerte?
¿Y quién jamás dio muerte libre de ira?

La hermosura en un pecho ingrato es ira,
bronce que no se rinde a tierno lloro;
si suelen llamar vida a quien da muerte
poco tiene de cielo quien da pena;
si más tiene de infierno quien es llama
siempre estrellas de Amor son fieros astros.

A la belleza grata opuestos astros
no pueden dilatar su gracia en ira,
mas siempre assunto fue de hermosa llama
dar cuidado al amor, motivo al lloro,
con inconstante gloria, firme pena,
con dudoso vivir, segura muerte.

Para la muerte no ay más ciertos astros
que hermosura con pena, amor con ira,
y para inmortal lloro, mortal llama.

Témase pues la llama, muerte y lloro,
que son astros que influyen ira y pena.

Mas si quiere mi luz son gloria y fama,
muerte, astros, ira, pena, lloro y llama.
(FA, III, c. 144rv)

6. 4 Faria illustra quindi un tentativo di alleggerire la *aspereza* insita in questo genere di composizione ricercando *alguna gracia* con il ricorso alla paronomasia, figura con cui egli stabilisce relazioni formali fra coppie di parole in rima³². Si trat-

VII Faria, descrivendo la paronomasia, attribuisca al Groto la supremazia tra i poeti che hanno fatto ricorso a questo artificio: «Paronomasia vale denominación, o semejanza de una palabra con otra; como, alma y olmo; para y puro etc. Algunos italianos los han escrito, y mejor que todos Luis

ta della terza sestina presente in FA. I congedi in questo caso sono due, uno regolare di tre versi e il secondo di due³³, mentre l'ordine delle parole in rima segue in entrambi ancora una volta il normale meccanismo di permutazione che regola la sestina (ma si consideri che alle strofe V e VI si ha una permutazione anomala):

Quando yo veo que la pena temo
de Amor y que por gloria al fin la tomo,
en las quexas que d'él hazía paro;
mas siempre advierto que es engaño puro
y quien del conocido engaño gusta,
en vano quexas de engañado gasta.

La dulce vida en tal error se gasta
y que me falte para el gasto temo,
porque d'estos temores Amor gusta;
premios por este gusto da sin tomo,
porque huyéndome va como aire puro
quando a tomar los que me da me paro.

En seguir sus engaños nunca paro
y él siempre tiene más, por más que gasta;
quando es más falso, muéstrase más puro
quando es más puro, más cruel le temo,
y si las cuentas d'este orror le tomo
de que insista en tomárselas no gusta.

Groto» (c. 6v).

³³ In FA III, § 24 Faria afferma di aver composto due delle sue sestine (*Quando yo veo que la pena temo* e *Que mudar o lugar mudasse a sorte*) soltanto con due congedi «por variar» rispetto allo schema del Groto. Qui di seguito trascriviamo la seconda delle sestine ricordate, scritta in portoghese, dove però il duplice congedo non presenta nella seconda parte la disposizione delle parole in rima secondo la permutazione tradizionale:

I) Que mudar o lugar mudasse a sorte / me nam quis aprovar a sorte minha; / ou já do tempo nam se dá ley certa / ou deixa só comigo de ser firme; / mas poys tive por sorte ser-me dura, / porquê hey de esperar della lugar brando?

II) Encontra-me hum rigor tudo o que hé brando, / tudo quanto hé penar me coube em sorte, / tudo o que duro hé em mim só dura, / nam há desigual dor que iguale a minha, / qualquer instável curso em mim hé firme, / certo sou na tormenta, ella em mim certa.

III) Ágoa nos olhos tendo sempre certa / quanto com ella rego nunca hé brando: / correntes ágoas sam, mas levam firme / fazer tudo maes duro em dura sorte; / tal morte sinto nesta vida minha, / que o maes que sinto hé ver quanto em mi dura.

IV) Toda esperança de viver me hé dura; / toda dureza de hum viver me hé certa; / toda a gloria de Amor, tudo, dor minha / mortal, me perseguio, se obrigou brando. / Mas se morrer penando hé minha sorte, / porquê o fim d'esta sorte nam vem firme?

V) Nem a morte cruel comigo hé firme; / nem comigo hé mortal a pena dura; / nem o Tempo tem já poder na Sorte. / Mas como apenas sou materia certa / chegará a consumir-me o termo brando, / e mostrará que o tinha a pena minha.

VI) Que nem para matar-me a vida hé minha? / Que tenha para o dano a vida firme, / sendo-me tam mortal o mal maes brando? / O Fortuna cruel que tanto dura! / Se viver quero, com a morte certa; / e se quero morrer, com viva sorte.

VII) Poys nam teve outra sorte a vida minha, / onde inconstância certa só hé firme, / nam peço a causa dura effeito brando.

VIII) Mas fora (a sér bem firme a dura sorte) / brando effeito ser certa a minha morte.

³⁴ Anche per quest'ultimo artificio è probabile l'influsso del Groto, come si può evincere dalla lettura del paragrafo dedicato alla *retrogradatio* in FA, ms., VII: «Retrógrado es que un verso

Ya quando la alma
yo disgustado de
y sus rigores por
como quien más
como el gastarme
el aire voy buscam

Amor me envuista
incendio, que bien
de darme más tem
ya sospechando q
ya viendo que en
entonces penas de

Si contra la memor
tomo sin duda alg
porque ningún mo
la vida que con ell
de ver que d'ellos
y sus disgustos co

Mas si temo el mo
viendo que d'ello
que más gasta el v

No paro o temo
tomo en don puno

6.5 L'ultimo testo di
una sestina doppia. De
punto di vista delle sue
suo impegno formale il
poeta ha mai scritto nulla
complicazioni retoriche,
oy se ha escrito», posta di
quarta sestina di FA, III
parole in rima e la seconda
no del verso. Le parole di
delle parole di fine versu
alla cesura, al centro o im
mo, in forma schematica.

Parole

Ya quando la alma de sus penas gusta,
yo disgustado de sufrirlas paro
y sus rigores por disculpa tomo,
como quien más los gusta, más se gasta;
como el gastarme en estos gustos temo
el aire voy buscando libre y puro.

Amor me enviste entonces con tan puro
incendio, que bien muestra cuánto gusta
de darme más temor quando más temo;
ya sospechando que el temor se gasta,
ya viendo que en seguirle un punto paro,
entonces penas da de mayor tomo.

Si contra la menor remedios tomo,
tomo sin duda algun veneno puro,
porque ningún momento en ansias paro;
la vida que con ellos más se gasta,
de ver que d'ellos uso, menos gusta
y sus disgustos como muertes temo.

Mas si temo el morir más pena tomo
viendo que d'ello gusta el Amor puro,
que más gasta el vivir, si en morir paro.

No paro o temo; y si la vida gasta
tomo en don puro el ver que d'ello gusta.

(FA, III, c. 145rv)

6.5 L'ultimo testo di cui Faria y Sousa tratta approfonditamente in CC, III è una sestina doppia, *De valle en valle voy de monte en monte*. Analizzandola dal punto di vista delle sue innovazioni, egli sostiene di avere raggiunto attraverso il suo impegno formale il massimo di artificiosità, tantoché a suo giudizio nessun poeta ha mai scritto nulla di simile. In effetti la sestina presenta un concentrato di complicazioni retoriche, tanto da meritare l'epigrafe «la mas extravagante que asta oy se ha escrito», posta dallo stesso autore. Il testo che qui sotto riproduciamo (la quarta sestina di FA, III) presenta una duplice permutazione: la prima concerne le parole in rima e la seconda ha per oggetto le stesse parole collocate, però, all'interno del verso. Le parole che si ripetono all'interno non riproducono la successione delle parole di fine verso, né hanno una collocazione prestabilita, ma si dislocano alla cesura, al centro o immediatamente prima della parola in rima. Esemplifichiamo, in forma schematica, l'ordine di successione relativo alle prime due strofe:

Parole interne	Parole in rima
B	A
A	B
D	C

C	D
F	E
E	F
E	F
B	A
F	E
A	B
C	D
D	C

Nella prima strofa l'artificio retorico è ulteriormente arricchito: nei versi dispari infatti è presente una duplice *geminatio* che investe sia la parola interna al verso sia quella finale. Nei versi pari, invece, si può osservare l'anafora del primo emistichio dell'endecasillabo (*y lo que hallo en*), mentre la ripresa interna della parola in rima si articola in forma di chiasmo rispetto alla parola in rima del verso precedente. Questi ed altri accorgimenti retorici si ripresentano in forma invasiva in tutto il componimento, anche al di là delle ricercatezze or ora rilevate. La sestina presenta quattro congedi: i primi due di tre versi, gli altri di due. Solo nel primo congedo le parole in rima si dispongono secondo il consueto principio di permutazione; negli altri tre, esse sono ordinate secondo un meccanismo di semplice retrogradazione, in figura di palindromo³⁴:

De valle en valle voy, de monte en monte,
y lo que hallo en el monte hallo en el valle;
de campo en campo voy, de selva en selva,
y lo que hallo en la selva hallo en el campo;
de fuente en fuente voy, de río en río,
y lo que hallo en el río hallo en la fuente.

Corren con igualdad el río y fuente,
con igualdad producen valle y monte
de la fuente bañados y del río
adonde se retratan monte y valle,
no alegra menos que la selva el campo,
del campo es quitasol la umbrosa selva.

De las aves el coro en campo y selva
al son canta del río y de la fuente,
y todo es armonía en selva y campo

leyéndose del fin al principio haya oración clara como del principio al fin; o un Soneto, o cualquier cobla, leyéndose de abaxo arriba, como de arriba abaxo. El primero en quien hallé esta invención en Toscano es el Grotto. En España, un soneto de Rengifo y otro de Fernandálvarez del oriente» (cc. 6v-7r).

³⁵ Questa sestina non fa gruppo con quelle di FA, III di cui si è a lungo discusso, ma è contenuta nella VI parte. Commentando il componimento nelle *Advertencias sobre los Tercetos*, Can-

quanto se humillan
del monte adornan
que de aljofarés bon

Si la fuente pascen
el campo flores dan
frutos el monte dan
ni el río agrada más
ella de humilde valle
él en la selva suena

Al cielo con la selva
al río va la fuente,
el aire escala el valle
el monte y valle con
la fuente embidia al
embidia el valle al

Lo soberbio del monte
lo altivo de la selva
lo copioso del río
lo puro de la fuente
mas al fin todo es
y gloria al fin es

Si sube el tardío
baxa la ave veloz
danse Flora y Diana
la selva quiere aquí
suenan Sirenas mil
en Castalias se hue

Es el río bordón,
en el canto que se
y al son responden
las aves con voz
responde el musseño
y al fin coro es

Ya las ninfas del
con las del río van
dando a la selva el
y el proprio bien
regala el valle al
así el río a la fuen

De espejo están
a las diosas del
que puras nieves
que vivas llamas
tras quien los fiam
desalados de Am

quanto se humilla en valle, eleva en monte,
del monte adornos son, lo son del valle
que de aljófares borda fuente y río.

Si la fuente pasea, salta el río,
el campo flores da, frutos la selva,
frutos el monte da, flores el valle,
ni el río agrada menos que la fuente:
ella de humilde valle, él de alto monte,
él en la selva suena, ella en el campo.

Al cielo con la selva llega el campo
al río va la fuente, al mar el río,
el aire escala el valle con el monte
el monte y valle embidian campo y selva,
la fuente embidia al río él a la fuente
embidia el valle al monte, el monte al valle.

Lo sobervio del monte admira el valle,
lo altivo de la selva assombra al campo,
lo copioso del río ama la fuente,
lo puro de la fuente estima el río;
mas al fin todo es gloria en campo y selva
y gloria al fin es todo en valle y monte.

Si sube el tardo buey del valle al monte,
baxa la ave veloz del monte al valle;
danse Flora y Diana al campo y selva:
la selva quiere aquélla, estotra el campo;
suenan Sirenas mil en fuente y río,
en Castalias se buelven río y fuente.

Es el río bordón, prima la fuente
en el canto que se oye en valle y monte,
y al son responden de la fuente y río
las aves con voz dulce en monte y valle;
responde el ruiseñor en selva y campo
y al fin coro es celeste campo y selva.

Ya las ninfas del campo y de la selva
con las del río van y de la fuente,
dando a la selva el bien propio del campo
y el propio bien del valle dando al monte;
regala el valle al monte, el monte al valle
assí el río a la fuenté, y ella al río.

De espejo están sirviendo fuente y río
a las diosas del campo y de la selva,
que puras nieves son de monte y valle
que vivas llamas son de río y fuente,
tras quien los faunos van de valle y monte,
desalados de Amor por selva y campo.

Todo al fin por la selva y por el campo
 es Amor, por la fuente y por el río,
 por el cóncavo valle y crespo monte,
 todo gloria en el campo y en la selva,
 gloria todo en el río y en la fuente,
 que como al monte ensobervece al valle.

Yo solo triste estoy en monte y valle,
 de horrores selva, de batallas campo
 a mis ojos de llantos río y fuente,
 sin que apague mi ardor fuente, ni río;
 el campo se me buelve en triste selva
 el regalado valle en duró monte.

Assí peno igualmente en monte y valle,
 igualmente assí peno en selva y campo,
 ardo con igualdad en río y fuente.

Tántalo soy al fin en fuente y río
 si agua busco y si fruta en campo y selva,
 y al fin Sísifo soy del valle al monte.

Assí del monte y valle y de la selva
 del campo y río soy perene fuente.

De amor me admiran, nuevo Faetonte,
 fuente, río, campo, selva, valle y monte.

(FA, III, cc. 146v-147v)

6.6 L'erudito portoghese conclude l'illustrazione dei propri contributi all'innovazione, menzionando una sestina «de versos menores», da lui composta per superare il Groto nell'elaborazione artificiosa dei congedi: impresa di grande difficoltà visto che l'ultimo verso della sestina doveva contenere, come già il testo del poeta italiano, le sei parole in rima nello spazio di un verso, in questo caso un ottosillabo³⁵. Per realizzare tale artificio Faria y Sousa ricorre ad una quadruplicata sinalefe, resa possibile dal fatto che due parole in rima iniziano e finiscono con vocale (*agua, ascua*):

De Amor la encedida llama
 pagan mis ojos en agua,
 dando sus aguas en olas

ciones, y Sextinas que ay en este último troço desta parte sexta (cc. 124r-125v), Faria y Sousa insiste sulla difficoltà di comporre sestine *en versos menores* e si dilunga quindi, come abbiamo visto, nell'analisi di *Nam posso tirar os olhos* di Sá de Miranda, che egli considera la prima sestina in ottosillabi. Si noti che diversamente dal modello grotiano l'ultimo verso del congedo non rima con il verso precedente.

³⁶ Per un inquadramento teorico delle innovazioni metriche ed in particolare nei *Laberintos*, cf. A. HATHERLY, *Laberintos da parte VII da Fuente de Aganipe de Manuel de Faria e Sousa*,

abrasado sale el llama
 y es cada lágrima
 que al Amor quem

Mas al abrir de sus
 más copiosa es llama
 cada pluma vibra
 y cada ascua altera
 con ser el fuego de
 de llamas se miran

Norte en ojos son
 baxel en ellas las
 que por esternas de
 soplan dilutios de
 esclavón parece la
 repitiendo al pecho

Assí que belandios
 el Amor se encien
 no se apaga el fue
 que en ella le alien
 y del corazón la
 sale a los ojos en

Al passo que con
 enceder se sienten
 que no ay quien
 como la vista con
 que el viento de
 señala en los ojos

Si un contento en
 el fuego repite el
 repiten fuego las
 y la alma buelven
 la llama naufraga
 que son matema

La llama acrecient
 como a las olas
 y como a la ascua

A las alas, ascua
 no anega el llama

Y assí porfiam en
 llama, agua, olas

abrasado sale el llanto;
y es cada lágrima una ascua
que al Amor quema las alas.

Mas al abrir de sus alas
más copiosa es la agua y llama,
cada pluma vibra una ascua
y cada ascua altera la agua;
con ser el fuego de llanto
de llamas se miran olas.

Norte en ojos son las olas,
baxel en ellas las alas,
que por esferas de llanto
soplan dilubios de llama;
eslavón parece la agua
repitiendo al pecho la ascua.

Assí que helándose en ascua
el Amor se enciende en olas,
no se apaga el fuego en agua
que en ella le alientan alas,
y del corazón la llama
sale a los ojos en llanto.

Al passo que corre el llanto
enceder se siente la ascua,
que no ay quien sople esta llama
como la vista con olas,
que el viento de ardientes alas
señala en los ojos agua.

Si un contento enxuga la agua
el fuego repite el llanto,
repiten fuego las alas
y la alma buelven un'ascua;
la llama naufraga en olas
que son materia a la llama.

La llama acrecienta a la agua
como a las olas el llanto
y como a la ascua las alas.

A las alas, ascua y llama
no anega el llanto, agua y olas.

Y assí porfían en vano
llama, agua, olas, llanto, ascua, alas.

(FA, VI, c. 122rv)

6.7 Nella produzione lirica di Faria y Sousa la ricerca della stravaganza si manifesta in una sorta di crescendo: la settima parte di FA è infatti interamente dedicata alla teorizzazione e alla sperimentazione di «invenzioni metriche inimitabili», come lo stesso autore indica nel sottotitolo³⁶. Per ciò che riguarda le sestine gli artifici metrici utilizzati sono sostanzialmente due: il riecheggiamento della parola che precede la parola in rima (rima ad eco), sperimentato in *¿Qué haze quien funda en esta tierra? Yerra e* l'utilizzo di parole in rima sdrucchiole in *Dichoso el que de negro Inferno, tímido*. Entrambe le innovazioni, che secondo Faria y Sousa non figurano in nessun'altra sestina, sono discusse nel preliminare *Discurso acerca de las ingeniosas invenciones métricas* che correde la VII parte, scritto per informare «los que gustaren destas ingeniosidades y no tuvieren noticia de sus inventores y de los nombres dellas». Riportiamo qui di seguito le due sestine, lasciando alle parole dello stesso Faria y Sousa il compito d'illustrare i suoi intenti innovativi:

Sestina I. Es de Ecos y nadie la escribió jamás d'esta invención; y con ser d'ella cumple enteramente con todos los preceitos que la Arte da para las Sestinas. (FA, VII, c. 187v)

Sestina primera de ecos

¿Qué haze quien funda en esta tierra? Yerra.
 ¿Qué es quanto de su bien devano? Vano.
 ¿Cuál es su pompa más ornada? Nada.
 ¿Qué haze al fin a quien más la quiere? Hierre.
 ¿Cuál suele sernos su blandura? Dura.
 ¿Quién me responde en esse hueco? Eco.

¿Desengaño me das tan seco, Eco?
 ¿Siempre quien más de mundo encierra yerra?
 ¿Siempre ha de ser su investidura dura?
 Es luego en él el gran thevano vano,
 por mas que monstros que requiere hierre
 y toda suerte mas granada nada.

Si es una frente coronada nada
 al desengaño me hipoteco, Eco;
 si lo que en tierra más se adquiere hierre,
 si el que con ella más se cierra yerra,
 no llamas, no, por cierto, en vano vano
 a quien no huye de su hondura dura.

Usemos sólo vestidura dura
 pues es al fin la más ornada nada;
 ya pensamientos no devano vano,

«Arquivos do centro cultural português» XXI, 1985, pp. 439-467.

³⁷ Si osservi che questa sestina è di chiara imitazione petrarchesca, a partire dallo stesso *incipit Pommi in humil fortuna od in superba* ripreso dal sonetto Rvf 145, 5; al v. 7 il sintagma *Pace ...*

ya en otro de ella
 ya poco la alma
 hallando que al q

Como ya a la vici
 del error vil ha ca
 ya no, por el pila
 estima a Venus
 por tu aviso ya es
 ya no llama al co

Si llama al plecto
 y el tímpano que
 yo su exercicio m
 No ay contra Plu
 todo lo buelve un
 nada quien huere

Gusto que yerra
 le estimo en mu
 no ay muerte diu

Ecos

Ay opinión de
 haze que el eco
 sino la mitad de
 assí es ilegítim
 ay en castellano
 stad Sagrada an

*Sestina II. Es de
 y satisfaze, como
 de conocer y as*

Sestina II de Eco

Dichoso el que
 amante sabe ser
 dichoso el que
 en la más pura
 dichoso el que
 a ambiciones de

Aquél a quien
 favoreciendo va
 a muchos de
 quando les mu
 pruébalos a su
 y de su nido los

ya en otro de el que soy me trueco, Eco,
ya poco la alma por la tierra yerra
hallando que al que más la quiere hiere.

Como ya a la virtud prefiere, hiere
del error vil la catadura dura,
ya no, por el plazer que encierra, yerra
estima a Venus adornada nada
por tu aviso ya estima el çueco, Eco,
ya no llama al coturno en vano vano.

Si llama al plectro mantuano vano
y el tímpano que dios más quiere hiere,
yo su exercicio no trastrueco, Eco;
No ay contra Parcas armadura dura,
todo lo buelve una invernada nada,
nada quien huye el mal que atierra yerra.

Gusto que yerra no devano vano,
le estimo en nada si a quien quiere hiere,
no ay muerte dura si no pecco, Eco.

(FA, VII, c. 175rv)

Ecos

Ay opinión de que Ovidio fue el primero que usó los *ecos*, y no bien, porque haze que el *eco* buelva una cláusula entera, y no puede ser porque no buelve sino la mitad de una palabra, como de cuidado, dado; y todo *eco* que no fuere assí es ilegítimo y ruin. Muchos se han escrito en varias lenguas; el mejor que ay en castellano es de aquel notorio soneto que empieza *Mucho a la Magestad Sagrada agrada*; su autor Fray Luis de León...

(FA, VII, c. 6rv)

Sestina II. Es de Esdrúxolos y también no la ha escrita jamás nadie en ellos, y satisfaze, como estotra, a los preceitos; los argumentos de ambas son fáciles de conocer y assí escuso explicaciones (FA, VII, c. 187v)

Sestina II de Esdrúxolos

Dichoso el que de negro infierno tímido
amante sabe ser de cielo cándido;
dichoso el que la llama huyendo pérfida
en la más pura luz sabe ser águila;
dichoso el que viviendo en algún páramo
a ambiciones de mundo pone término.

Aquél a quien Fortuna más sin término
favoreciendo va, viva más tímido;
a muchos dexa en un horrible páramo
quando les muestra el ánimo mas cándido;
pruébalós a su luz, qual suele la águila
y de su nido los arroja pérfida.

Toda gloria mortal a la alma es pérfida,
 tiene a sus ojos la mayor el término;
 si a los pies se mirare el que es más águila
 como triste el pavón se verá tímido;
 el día que a su gusto ve más cándido,
 tema hallarse de horrores en un páramo.

De verdades la corte es triste páramo,
 sólo la habita la mentira pérfida;
 de el que más se presume trato cándido
 la astucia se presume más sin término;
 deve estar de sí propio siempre tímido
 quien en luz de poder quiere ser águila.

Grandes aves oy miran como a una águila
 al que ayer ave poca era en un páramo;
 al que vivía ayer de todos tímido
 oy temido haze ser Fortuna pérfida;
 todos le miran con rencor sin término,
 todos a hablarle fingen pecho cándido.

Para ver cuál es falso o cuál es cándido,
 necessitando está de vista de águila;
 si la tuviere tal verá que al término
 llegando va del más confuso páramo;
 de sí la adulación sacuda pérfida
 y de quien más le teme viva tímido.

No anda tímido sólo aquél que es cándido,
 suerte pérfida evitan ojos de águila,
 sólo un páramo a riesgos pone término.

(FA, VII, c. 176rv)

Esdrúxolos

Esdrúxula vale cosa que se deslisa, como en essa propia palabra donde, por hazerse el acento en la *u* primera, las dos sílabas que suceden se pronuncian tan aprissa que parecen una sola. Mas de 1200 años ha que floreció Sedulio y ay hymnos suyos d'esta composición. En ella entre italianos es mejor Sanazaro y entre españoles Cayrasco...

(FA, VII, c. 6v)

Una terza sestina presenté in FA VII, non presenta artifici metrici o retorici: l'unico motivo per cui è stata accostata alle altre invenzioni ingegnose è il fatto di essere stata scritta in una lingua che non appartiene al suo autore, l'italiano, poiché secondo Faria *invención* è anche «lo de escribir un Ingenio en lengua estraña»³⁷:

non trovo è un'eco di *Rvf* 133, 1; il verso 22 *a seguir l'orme tue in ogni parte* riprende il passo petrarchesco *a seguir l'orme vostre in ogni parte* di *Rvf* 74, 10, e così via. Si rilevi inoltre che la permutazione della sesta strofa è difforme da quella tradizionale, sviluppandosi secondo il seguente schema: FAEDBC.

Sestina III Toscana

Pommi in humil fin
 dove il sole non sc
 o dove genti alcun
 inalzami nel cerch
 di Proserpina anch
 adorerote in ogn

Pace alcuna non
 dove non trovo la
 che Venere ha nell
 questa è, gentile
 la tua, ove splenda
 la tua, ch'al suo fin

Se bene i raggi tua
 de la terra e dell'oc
 a gran scorno dell
 sempre a gara no
 con stupore de l'um
 fisso penetra d'li tu

Amore, che l'seggi
 di questo ardore
 come non concedo
 a seguir l'orme tue
 noiosa, inessomabil
 mi conduce la gre

Col cielo, con le
 concurre il tuo be
 in superbo camit
 poca è la speme m
 e anchora per be
 per che tuo som, v

Quella che marmo
 faceva, sotto il gir
 non come te di qu
 in tanto horrone
 siami asilo il tuo
 se la preghiera im

Superba sarai d'ia
 e di seno più fre
 quando, se tropp

³⁸ Su questa poliedrica fig

Sestina III Toscana

Pommi in humil fortuna od in superba
dove il sole non scalda alcune genti
o dove genti alcune scalda troppo;
inalzami nel cerchio de la luna
di Proserpina anchor balsami al seno,
adorerote in ogni stato o parte.

Pace alcuna non trovo in qualche parte
dove non trovo la beltà superba
che Venere ha nel viso, Amor nel seno;
questa è, gentile Albania, fra le genti
la tua, ove splendor piglia la luna,
la tua, ch'al suo fratello avanza troppo.

Se bene i raggi tuoi infiamman troppo
de la terra e del ciel in ogni parte,
a gran scorno del sole e de la luna,
sempre a gara io con la aquila superba,
con stupore de l'une e l'altre genti,
fisso penetro d'i tuoi lumi il seno.

Amore, che'l seggio ha nel tuo bel seno,
di questo ardire si stupisce troppo
come non concesso a mortal genti;
a seguir l'orme tue in ogni parte,
noiosa, inessorabile e superba,
mi conduce la gregge de la luna.

Col cielo, con le stelle e con la luna
concorre il tuo bel viso, il tuo bel seno,
in superbo candor, luce superba;
poca è la speme mia, il duol è troppo,
e anchora per beato in ogni parte,
per che tuo son, veneranmi le genti.

Quella che marmo diventar le genti
faceva, soto il giro de la luna,
non come te di questo altiera parte;
in tanto horrore poi ch'offende troppo
siamì asilo il tuo candido seno,
se la preghiera mia non è superba.

Superba sarai detta d'ogni genti
e di seno più freddo che la luna,
quando, se troppo non, non m'ami in parte.

(FA, VII, c. 177 rv)

³⁸ Su questa poliedrica figura di erudito esiste una vasta produzione critica; tra le cose più si-

6.8 Nello sviluppo delle osservazioni tecniche e nella ricchezza degli artifici metrici e retorici rilevati nelle sestine composte dallo stesso Faria si possono individuare le linee di tendenza proprie dell'atteggiamento critico dello studioso portoghese: i suoi interessi si sviluppano sempre a partire da una eccezionale erudizione storico-letteraria cui fa da contrappunto una sorprendente acribia di tipo filologico, e il suo atteggiamento nei confronti della sestina appare conforme all'ideologia sottesa all'intera sua opera. Pur rifacendosi costantemente alla tradizione, le innovazioni da lui proposte alla struttura della sestina rispondono ad esigenze estetiche che considerano la difficoltà e l'artificiosità un merito e un fine da perseguire. Faria riprende gli artifici fondamentali dalla sestina di Groto, ma si misura con il modello non solo per imitarlo ma anche per superarlo, compiacendosi della propria abilità. D'altro canto sembra significativo che nel presentare le sue riflessioni teoriche sul genere e nel motivare le proprie innovazioni (perfino nella VII parte, tutta programmaticamente artificiosa), il poeta non rinuncia mai a ribadire la sua adesione sostanziale alle norme fondamentali canonizzate dalla precettistica.

L'ingegnosità delle complicazioni va oltre la semplice *agudeza* e l'ormai stanca «trovata» concettosa: difensore della *claridad*, contro Góngora e i suoi seguaci, Faria rivolge le sue cure soprattutto all'aspetto retorico. Egli riprende quindi la già complessa struttura del genere, costringendola a nuovi e più variati assetti formali, che muovono verso una ulteriore complicazione mediante l'uso esuberante di artifici retorici.

7. Il secondo caso d'innovazione strutturale corredata da riflessioni teoriche è quello di Juan Caramuel³⁸, che dedica numerose pagine all'analisi della sestina nel secondo tomo del *Primus Calamus*³⁹. In quest'opera l'interesse per il genere, l'approccio metodologico dell'analisi e le varietà delle proposte innovative attingono ad un universo ideologico che si distingue nettamente dal percorso culturale di Faria y Sousa: se l'erudito portoghese parte da una concezione di stampo fundamentalmen-

gnificative cf. A. DE FERRARI-W. OECHSLIN, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, s.v. *Caramuel Lobkovitz, J.*; D. PASTINE, *J. Caramuel: probabilismo ed enciclopedia*, Firenze, 1975; J. VELARDE, *J. Caramuel. Vida y obra*, Oviedo 1989; H. HERNÁNDEZ NIETO, *Ideas literarias de Caramuel*, Barcelona, 1992; *Le meraviglie del probabile. Juan Caramuel 1606-1682*, Atti del convegno internazionale di studi (Vigevano 29-31 Ottobre 1982), Vigevano, 1990. Sull'artificiosità formale della poesia di Caramuel è intervenuto a più riprese G. POZZI, *La parola dipinta*, Milano, 1981; *Poesia per gioco*, Bologna, 1984; *Caramuel poetologo*, in *Le tradizioni del testo. Studi di letteratura italiana offerti a Domenico de Robertis*, Milano-Napoli, 1993, pp. 255-266.

³⁹ J. CARAMUEL, *Primus calamus*, II, *Rhythmica*, Campaniae, Ex Officina Episcopali, 1668, pp. 334-345. Nota D. PASTINE, *J. Caramuel: probabilismo ed enciclopedia* cit., pp. 126-127, che «il programma di studi retorici e poetici iniziato <da Caramuel> con la *Metametrica*, prosegue con la pubblicazione nel 1665 a Sant'Angelo, della *Rhythmica*, ripubblicata tre anni più tardi a Campagna in edizione ampliata. Questa seconda opera, di carattere assai meno stravagante e artificioso della precedente, presenta un notevole interesse per la storia della critica letteraria e teatrale. Contiene fra l'altro una vera antologia della lirica secentesca, prevalentemente castigliana ed italiana. Ancora nella seconda metà del secolo successivo la *Rhythmica* veniva considerata come il più importante strumento per la conoscenza della storia della poesia spagnola».

⁴⁰ A. PORQUERAS MAYO, *La teoría poética en el Manierismo y Barroco españoles*, Barcelona,

te umanistico, rivolta son
ma, ciò che interessa Ca
tratta il genere lirico della
logico che informa la pro
to aritmetico delle cose di
gico-filosofico, poetico
nitore di una sorta di auto
nere metri perfetti, anche
come «un verdadero ama
Sostenuto da questi pres
plessivo di possibilità off
di arricchire e di complica
la norma vigente, che eg
forma canonica della sest
essere variata in tutti su
versi e al meccanismo di

Anche Caramuel, di
stina', inizialmente per
della strofa esastica rispu

Apud Poetas non
nas, Quatrimas,
scendendo; nam
dere, servando le

In seguito nell'*arnica*
domandandosi se essa po
nale distinzione tra generi

... aio tam prop
tur Animal. Cae
mina determinat
Equus, Leo, etc.
cialia nomina. C
quae nominibus
cum primum, ve
337)

1989, p. 57. Secondo G. Pozzi
in *L'Espressivismo linguistico*,
gennaio 1984, Roma, 1985, p.
astratti, posizionali e permuta
sumere (rivestimento che egli
transustanziazione); [...] con
lità e serialità delle unità ling
unità hanno nel lessico della lin

⁴¹ Poiché nella tradizione

te umanistico, rivolta soprattutto all'aspetto letterario, storico ed estetico della forma, ciò che interessa Caramuel è l'analisi della struttura profonda del testo. Egli tratta il genere lirico della sestina in modo perfettamente conforme al sistema ideologico che informa la propria opera, e cioè il tentativo di individuare un fondamento aritmetico delle cose che comprenda tutti gli aspetti riconoscibili del reale: teologico-filosofico, poetico, architettonico, linguistico, giuridico ecc. Caramuel è sostenitore di una sorta di autonomia della metrica quando afferma che è possibile ottenere metri perfetti, anche usando parole prive di significato, e si configura quindi come «un verdadero antecedente de las más modernas escuelas creacionistas»⁴⁰. Sostenuto da questi presupposti teorici, egli si sofferma a calcolare il numero complessivo di possibilità offerto dalla struttura esastica, e a discettare sull'eventualità di arricchire e di complicare l'artificio. Per Caramuel le innovazioni e gli scarti dalla norma vigente, che egli teorizza ed illustra con alcuni esempi, mostrano che la forma canonica della sestina a cui è ancorata la prassi creativa della tradizione può essere variata in tutti i suoi aspetti fondamentali, e cioè relativamente al numero dei versi e al meccanismo di permutazione.

Anche Caramuel, come Faria y Sousa, si interessa alla denominazione di 'sestina', inizialmente per mettere in evidenza l'arbitrarietà della scelta tradizionale della strofa esastica rispetto ad altre:

Apud Poetas non nisi Sextinas reperies, at vero arte consimili poteris Quintinas, Quatrinas, Trinas aut etiam Binas conformare: et hoc ad unitatem descendendo; nam si adscendere placeat, poterimus Septinas, Octinas, etc. condere, servando leges, quas caeteri Sextinis praescribunt. (p. 334)

In seguito nell'*articulus* II, Caramuel riflette sulla forma normale della sestina, domandandosi se essa possa rientrare nel genere delle canzoni, ed opera una originale distinzione tra genere e specie:

... aio tam proprie Sextinam dici Canticum, Cationem-ve, quam Homo dicitur Animal. Caeterum, quia usus obtinuit ut Bruta, quorum species habent nomina determinata, non vocentur Animal primum, Animal secundum etc. sed Equus, Leo, etc.; sic etiam in Rhythmica compositiones quae non habent specialia nomina, Canticum primum, Canticum secundum, etc. vocentur, at illa quae nominibus specialibus insigniuntur et distinguuntur, non debent Canticum primum, vel secundum vocari, sed Sextinae, Octavae, Lyrae, etc... (p. 337)

1989, p. 57. Secondo G. POZZI, *Artifici espressivistici e metrici nella poesia tra Cinque e Seicento*, in *L'Espressivismo linguistico nella letteratura italiana*, Atti dei convegni Lincei, 71, Roma 16-18 gennaio 1984, Roma, 1985, pp. 85-98, Caramuel nella *Metametrica* «propone moduli poetici astratti, posizionali e permutazionali che valgono al di là del rivestimento verbale che possono assumere (rivestimento che egli chiama transmaterializzazione, vocabolo coniato, si noti bene, su transustanziazione); [...] con ciò egli viene a fondare una relazione di senso fra la pura numerabilità e serialità delle unità linguistiche e un significato che non è legato al significato che quelle unità hanno nel lessico della lingua naturale cui appartengono» (p. 89).

⁴¹ Poiché nella tradizione critica è invece attribuito a Caramuel il giudizio che la sestina sia la

L'erudito spagnolo si chiede inoltre se la sestina sia la più nobile tra le canzoni, affermando che se la nobiltà d'un componimento dipende dalla difficoltà della sua realizzazione, la sestina è sicuramente il componimento più eccellente. Ma poiché, a suo giudizio, la nobiltà si desume dalla *soavità*, la sestina per quanto forma difficile e rara non può essere considerata come la più nobile⁴¹.

7.1 La precettistica tradizionale, come si è già detto, indicava alcune norme che dovevano regolare la scelta delle parole in rima. Anche a questo riguardo Caramuel esprime le proprie riserve; egli espone in quattro punti le leggi prescritte dalla trattatistica:

- I) Sume sex dictiones, ut versus claudas;
- II) quae sint dissyllabae;
- III) omnes nomina;
- IV) et omnes dissonae (p. 334)

La validità di queste norme viene negata in due differenti momenti della sua trattazione: marginalmente nell'*Articulus primus* («primam diligenter observa, quia in caeteris dispensat Eruditio») e, soprattutto, nell'*Articulus tertius*, dove infatti afferma che la seconda e la terza legge non hanno alcuna ragione valida di sussistere: perché mai le parole in rima non potrebbero essere di tre o quattro sillabe? Caramuel non vede alcun motivo per limitare le possibilità di scelta. E perché dovrebbero essere tutti sostantivi? Quale l'inconveniente se fossero verbi? La quarta legge è invece negata per ragioni estetiche: «quia ex illa nascitur omnis hujus poematis amaritudo». A dimostrazione della possibilità di trasgredire le norme, Caramuel presenta una sestina in cui le parole in rima sono trisillabe, di varia funzione grammaticale (aggettivi e sostantivi) e in rima tra loro⁴². L'erudito spagnolo sostiene di trarre questo componimento *ex numeris Emarulcae*, dove in Emarulcae abbiamo riconosciuto un anagramma del suo stesso nome:

Anima contrita et humiliata Christum, Sponsum suum, adorat et pios affectus suos sequentibus numeris exprimit.

O amado Redemptor, o dulce Esposo,
de la vida y verdad vos sois camino

forma più nobile di componimento poetico, riportiamo qui di seguito il passo in questione: «At quia Cantionum desumitur a suavitate, et iudicium de hac ad aurem pertinet, Sextinam quam difficillimam et rarissimam esse concedo non dicam esse suavissimam adeoque nec nobilissimam quae enim esse potest suavitas ubi cooptantur versus dissonantes? interim labor improbus et raritas suam laudem abeant quibus nihil praescribo» (pp. 336-337).

⁴² Ovviamente nelle sestine rimate lo schema rimico varia da strofa a strofa. Fin dai tentativi del Comte de Gramont, autore nel sec. XIX di un trattato sulla sestina (*Sextines: précédées de l'histoire de la Sextine dans les langues dérivées du Latin*, Paris, 1872), si sono però cercate formule che non mutassero la successione iniziale delle rime; sul problema cf. D. BILLY, *La sextine à la lumière de sa préhistoire: genèse d'une forme, genèse d'un genre* cit.

⁴³ Si tratta di un componimento del principe de Esquilache, Francisco de Borja y Aragón.

y de infinita essent
yo un grande peccat
por besar oy em un
abierta llaga combi

Del pie a la mano
me paso audaz,
esperança me dió
la mano os beso
de la gracia perdido
seré, si soy de vna

Vuestra ley tomad
y vuestro pecho a
seré si habito en
seréis si persevero
y si me muero en
que me conduzga

Contemplaré de
expreso en la pa
entraré por la cru
en ella besaré ma
y postrado a los
por una enemidat

Vuestro soy yo
es oy mi corazón
es el fuego que
De vuestras glor
no tengo que tem
solio de Dios ser

Al puerto ya lle
que correr, poma
que navegó por
y llegó a conqu
y en él un rico
de todas las virt

Para pues cora
puso fin al cam
pues eres su di
y pues eres dich
entre luzeros de
goza favores de

Come si può notare
l'autore non fa cenno me
versamente da quelli cu

y de infinita essencia fiel dechado;
yo un grande peccador, pero dichoso
por besar oy en vuestro pie divino
abierta llaga con buril sagrado.

Del pie a la mano, Príncipe sagrado,
me paso audaz, y pues de ser mi Esposo
esperança me da favor divino,
la mano os beso y vuélvome al camino
de la gracia perdida, y muy dichoso
seré, si soy de vuestro amor dechado.

Vuestra ley tomaré por fiel dechado
y vuestro pecho abierto por sagrado,
seré si habito en éste muy dichoso,
seréis si persevero dulce Esposo,
y si me muero en él, seréis camino
que me condusga a solio más divino.

Contemplaré de vuestro ser divino
expreso en la pasión, feliz dechado,
entraré por la cruz y de camino
en ella besaré matiz sagrado,
y postrado a los pies de un dulce Esposo
por una eternidad seré dichoso.

Vuestro soy ya, Señor. ¡O qué dichoso
es oy mi coraçón! ¡O qué divino
es el fuego que siento, amado Esposo!
De vuestras glorias oy seré dechado,
no tengo que temer, porque al sagrado
solio de Dios seguro ya camino.

Al puerto ya llegué: no ay más camino
que correr, porque soy Jasón dichoso
que navegó por piélagos sagrados
y llegó a conquistar vellón divino,
y en él un rico y celestial dechado
de todas las virtudes del esposo.

Para pues coraçón donde tu esposo
puso fin al camino;
pues eres su dechado
y pues eres dichoso,
entre luzeros de esplendor divino
goza favores del Amor sagrado.

(pp. 337-338)

Come si può notare, un'ulteriore innovazione presente nella sestina, ma di cui l'autore non fa cenno nella trattazione teorica, riguarda la struttura del congedo: diversamente da quelli canonici esso è infatti composto di sei versi, endecasillabi e

settenari, nei quali tornano le sei parole in rima disposte secondo l'ordine della prima strofa.

Quanto alla prima norma prescritta dalla trattatistica, che indica nel numero di sei le parole in rima, Caramuel constata, attraverso una lunga esposizione di passaggi aritmetici, che il numero di permutazioni possibili di sei elementi è 720 («Sed quot erunt Strophae? Esse deberent septingentae et viginti, si omnes commutationes possibiles exprimerentur»). Egli considera quindi alcune possibilità di connessione interstrofica con permutazione degli elementi, asserendo che potrebbe continuare oltre nell'illustrazione dei diversi *modi* (questo il termine che lo stesso Caramuel propone), ma che intende soffermarsi solo sui più semplici. Il primo *modus* descritto è quello della sestina tradizionale, ed è l'unico ad essere esemplificato. Caramuel riproduce infatti in questa parte della trattazione due componimenti: uno in castigliano, *El tiempo passa y mi desdicha crece*, senza attribuzione⁴³, e un altro in francese *Lors que Phoebus fue le long du iour*, assegnato da Caramuel a Etienne Tabourot, ma in realtà di Pontus de Tyard⁴⁴.

Nel *modus secundus* la permutazione delle parole in rima parte dall'inizio della strofa anziché dalla fine, come nella permutazione consueta, mantenendo di conseguenza fissa la parola in rima del primo verso: il componimento viene così ad avere soltanto cinque strofe più il congedo. Negli ultimi due *modi*, *tertius* e *quartus*, la permutazione si potrebbe definire «centrifuga»: se cioè nella forma normale il meccanismo di permutazione tende verso il centro della strofa ed è quindi «centripeto», negli ultimi due *modi* parte dal centro della strofa ed ha come elementi terminali le parole in rima esterne. Nel *modus tertius* infatti la permutazione è attuata secondo un meccanismo per cui la quarta parola in rima diviene la prima, la terza la seconda, la quinta la terza, la seconda la quarta, la sesta la quinta e la prima la sesta. Nel *modus quartus* questa forma di permutazione, analoga alla precedente per quanto riguarda la «centralità» del punto di partenza, muove dalla terza invece che dalla quarta parola in rima. In questo caso la sesta parola in rima rimane fissa in ultima posizione e la permutazione genera solo cinque strofe. Questi gli schemi proposti da Caramuel, seguiti da una rappresentazione grafica della permutazione:

⁴⁴ Il secondo testo è portato come esempio per documentare che anche i francesi ad imitazione degli italiani e degli spagnoli hanno scritto sestine, e viene prescelto per la *gratia eruditionis*. L'errore attributivo da parte di Caramuel dipende probabilmente dal fatto che egli leggeva la sestina di Pontus de Tyard nell'opera di E. TABOUROT, *Les Bigarrures du Seigneur des Accords*, Paris, Jean Richer, 1588. Va però precisato che Tabourot si era premurato di scrivere che non si trattava d'un suo testo: «Je ne sçay comme j'avois oublié la Sextine, que ce grand Pontus de Tyard, seigneur de Bissy, a le premier d'Italien habillé à la Françoisse: qui est une Poesie 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 œuvres Poétiques: *Lors que Phoebus fue le long du iour...*» (c. 201r.; citiamo dall'edizione anastatica pubblicata a Genève 1986, a cura di F. Goyet).

⁴⁵ Caramuel utilizza le lettere dalla *m* in poi per evitare la confusione con gli schemi rimici

Modus I

ABCDEF
FAEBDC
CFDABE
ECBFAD
DEACFB
BDFECA
abcdef



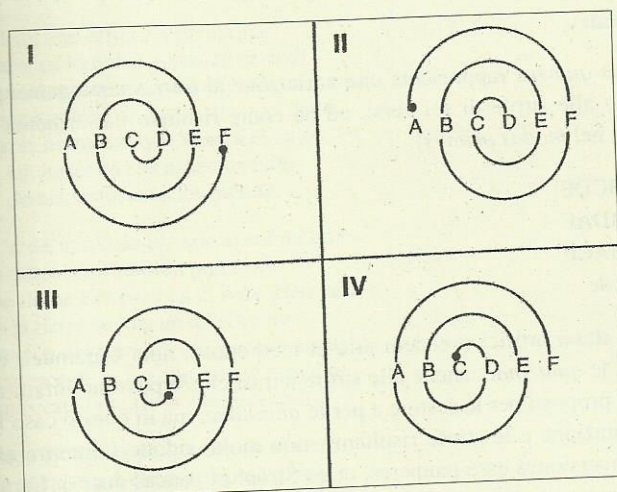
Come si è già visto, essere applicata la permutazione così ripresi anche nell'arie (le *quintinae*):

Usi sunt veteres
Quintinas nos
Sextinis, nam in
338)

Come per la sestina sueto; il secondo meccanismo di permutazione è tre strofe prima del congedo forma schematica:

ABCDE
AEBDC
ACEDB
abcde

Modus I	Modus II	Modus III	Modus IV
ABCDEF	ABCDEF	ABC,DEF	ABC,DEF
FAEBDC	AFBECD	DCE,BFA	CDB,EAF
CFDABE	ADFCBE	BEF,CAD	BED,ACF
ECBFAD	AEDBFC	CFA,EDB	DAE,CBF
DEACFB	ACEFDB	EAD,FBC	ECA,BDF
BDFECA	abcdef	FDB,ACE	abc,def
abcdef		abc,def	



Come si è già visto, per Caramuel la strofa esastica non è l'unica su cui può essere applicata la permutazione tradizionale propria della sestina: i quattro *modi* sono così ripresi anche nella trattazione relativa alle sue proposte di costruzioni quinarie (le *quintinae*):

Usi sunt veteres senario numero, ut has immisceret dictiones; potuerunt alio: Quintinas nos eruditionis gratia addamus. Solo versuum numero differunt a Sextinis, nam in aliis conveniunt et possunt etiam quatuor modis formari. (p. 338)

Come per la sestina, il primo *modus* della *quintina* corrisponde a quello consueto; il secondo mantiene fissa la parola in rima del primo verso e opera il meccanismo di permutazione sulle altre parole: si vengono in tal modo ad ottenere solo tre strofe prima del ritorno allo schema iniziale. Qui di seguito la progressione in forma schematica:

ABCDE
AEBDC
ACEDB
abcde

Nel *tertius modus* la rotazione parte dal centro della strofa: la terza parola diviene la prima, la quarta la seconda, la seconda la terza, la quinta la prima e la prima la quinta:

ABCDE
CDBEA
BEDAC
DAECB
ECABD
abcde

Il *modus quartus* rappresenta una variazione al *tertius* analogamente a quanto era avvenuto alle strofe di sei versi, ed ha come risultato uno schema di sole tre strofe (come nel *modus primus*):

ABCDE
CBDAE
DBACE
abcde

Con gli stessi artifici («*eadem arte et methodo*»), nota Caramuel, è possibile confezionare le *quatrinae*: anche alle strofe tetrastiche si possono infatti applicare i quattro *modi* proposti per le sestine e per le *quintinae*, ma in questo caso le possibilità di permutazione e le strofe risultanti sono molto ridotte («*interim experiemur has vocum inversiones esse pauperes, et ad Strophas paucas duci*»). Caramuel prevede inoltre solamente per le *quatrinae* un *modus quintus* nel quale include tutt'e ventiquattro le possibilità di permutazione.

Nell'*articulus sextus* Caramuel teorizza anche quattro *modi* di permutazione per le *trinae*, ed espone uno dei due *modi* possibili per la *bina*. Solo per quest'ultima egli aggiunge un esempio, composto probabilmente da lui stesso:

Si quisieres saber qué cosa es vida
y llegar a entender qué cosa es muerte,
diré que es vida la que llaman muerte
diré que es muerte la que llaman vida.

(p. 339)

Se dall'*articulus quartus* fino al *sextus* Caramuel applica i quattro modi permutativi a strofe composte da un numero di versi inferiore a sei (*quintinae*, *quatrinae*, *trinae* e *binae*), nell'*articulus septimus* si sofferma ad analizzare se sia possibile comporre anche *septinae* e *octinae* («*an liceat septinas aut etiam octinas conformare?*»), riportando anche un esempio di *septina*, molto probabilmente composto da lui stesso, nel quale le parole in rima rimano fra loro. Lo schema rimico della prima strofa è il seguente: ABCABCA. Il meccanismo di permutazione applicato è il consueto (*modus primus*), che genera nel caso di sette versi soltanto quattro strofe prima del ritorno allo schema di partenza:

Versus ille «*Con-*
mamentam» supit

Centro es la tierra
que por su dignidad
a cuyos moradores
el Zodiaco sus en
para que goze de
de la luz que su
con matizes de g

El sol con eficacia
(que así lo quisiera
con el mismo
estrellas mueve
luzes hermosas
y sin hazer en su
a diversos influen

Un desmayo de
a perecer en somn
se llama Eclipse,
a la tierra su luz,
región del firmam
caresce de la luz
mas esta falta me

Los ojos pues por
a cuya gloria ella
y mientras con
con atención y
exclamen los mu
que al gobiernan
porque le rina: M

Dopo un *excursus* di
trattazione parlando della
tro *modi* di permutazione

Primus

MNOPQRST
TMSNROQP
PTQMOSRN
NPRTSQOM
mnopqrst

proposti poco dopo per il
⁴⁶ Così infatti nella nota

Versus ille «Coeli enarrant gloriam Dei et opera manuum eius adnunciat Firmamentum» septinis sequentibus dilucidatur:

Centro es la tierra de la región divina
que por su dignidad se llama cielo,
a cuyos moradores nada falta;
el Zodíaco sus círculos inclina
para que goze con variedad el suelo
de la luz que su horizonte esmalta
con matizes de gloria peregrina.

El sol con eficacia peregrina
(que así lo quiso voluntad divina)
con el mismo esplendor que las esmalta
estrellas mueve que sustenta el cielo,
luces hermosas que venera el suelo,
y sin hazer en sus aspectos falta
a diversos influxos las inclina.

*Un desmayo de luz que al sol inclina
a perecer en sombra peregrina
se llama Eclips, y en él haze gran falta
a la tierra su luz, no a la divina
región del firmamento, porque el suelo
carece de la luz con que se esmalta,
mas esta falta no la siente el cielo.*

Los ojos pues pongamos en el cielo
a cuya gloria el corazón se inclina,
y mientras con sus rayos los esmalta,
con atención y voz muy peregrina
exclamen los mortales desde el suelo
que al gobierno del mundo nada falta,
porque le rixe Magestad divina.

(p. 342)

Dopo un *excursus* dedicato al genere lirico della *glosa*, Caramuel riprende la trattazione parlando delle *octinae*, per le quali vengono forniti gli schemi dei quattro modi di permutazione⁴⁵:

<i>Primus</i>	<i>Secundus</i>	<i>Tertius</i>	<i>Quartus</i>
MNOPQRST	MNOPQRST	MNOP,QRST	MNOP,QRST
TMSNROQP	MTNSORPQ	QPRO,SNTM	PQOR,NSMT
PTQMOSRN	MQTPNRSO	SONR,TPMQ	RNOS,QMPT
NPRTSQOM	MOQSTRPN	TRPN,MOQS	SQOM,NPRT
mnopqrst	mnopqrst	mnop,qrst	mnop,qrst

proposti poco dopo per l'*octina*.

⁴⁵ Così infatti nella nota che precede i testi: «Exempla aliqua in antiquis meis manuscriptis re-

Come si può rilevare per tutti e quattro i *modi* si ha il ritorno allo schema iniziale dopo quattro strofe. L'erudito spagnolo propone di eludere anche per l'*octina* la norma che vietava l'uso dell'assonanza e della rima. Riguardo allo schema rimico suggerito al potenziale compositore di *octinae*, Caramuel si rifà in un primo momento alla forma dell'ottava italiana (ABABABCC), di cui sconsiglia però l'uso poiché la permutazione in tutt'e quattro i *modi* produce tre versi consecutivi che rimano fra loro («Non placent quia tres versus consonantes auris delicata immediate non tolerat»). Per evitare questo inconveniente Caramuel propone di ricorrere ad un altro schema rimico e cioè a quello con quattro coppie di rime bacciate, che sviluppa le seguenti permutazioni nei quattro *modi*:

<i>Primus</i>	<i>Secundus</i>	<i>Tertius</i>	<i>Quartus</i>
AABB,CCDD	AABB,CCDD	AABB,CCDD	AABB,CCDD
DADA,CBCB	ADAD,BCBC	CBCB,DADA	BCBC,ADAD
BDCA,BDCA	ACDB,ACDB	DBAC,DBAC	CABD,CABD
ABCD,DCBA	ABCD,DCBA	DCBA,ABCD	DCBA,ABCD
aabb,ccdd	aabb,ccdd	aabb,ccdd	aabb,ccdd

Con l'*octina* termina la trattazione relativa alle possibilità di applicare le quattro permutazioni proposte a strofe con più di sei versi: infatti nell'*articulus octavus* Caramuel torna a parlare di *sextinae*, *quintinae*, *quatrinae*, etc., interrogandosi sull'opportunità di comporle in latino. La risposta affermativa è accompagnata da un esempio di *quintina* (in seguito commentata nel dettaglio) e di *quatrina*. Per le *quintinae* il metro consigliato è l'esametro, per le *quatrinae* l'ode saffica. Trascriviamo qui di seguito i due componimenti in latino, quasi certamente attribuibili allo stesso Caramuel⁴⁶:

Atlantis Quartum reclamant astra Philippum
axem humero torquere poli: nam numen Atlantis
succubuit tanto suppressus pondere et astra
hispani coeli peramant fulgentia Quartum,
fata timent, viresque tuas satis esse reclamant.

Sydera clara schole superesse pericla reclamant
ut sint tuta vocant laurumque decusque Philippum
musarum, erronem superat qui lumine Quartum,
quid mirum celebrent maiorem numine Atlantis
tutatur siquidem, quae Atlas non subrigit astra.

Bellonae proceres, quos coeli dicimus astra
armisoni, austriacos Martes vere esse reclamant:
laudibus extollunt supra alti culmen Atlantis

perio: unum eligo olim a nobis conditum ad Regis Catholici, Domini nostri Clementissimi, laudem».

⁴⁷ L'anomalia di *reclamat* rispetto a *reclamant* è notata dallo stesso Caramuel che scrive in

invictum, magnum
quem primum

Condidit in speciem
disceret austrum
pulchrum, primum
quorum gesta
singula et aesthetum

Fortuna natura
dotibus ornata
quem mundi haec
terra, polus, peti
pectore claudem

Ipse reclusus
maurus armatus
admovens deum
arma reclausit.

Iecit in pectus
cordis anfractus
excipit facti
reddit et ipse.

Hostis ut vidit
agmen, extemp
soevus expulsi
marsque sagittis

8. Nonostante alcuni
più originale della trattazione
dell'elaborazione teorica
oltre l'espressione del
sto barocco. La sua forma
abbracciano le più difficili
in campo letterario la
va. Se da un lato le sue
prassi poetica dei
costando la sua trattazione
nel campo dell'estetica
zioni teoriche sulla
parso nei «Subsidia Pau

nota: «Irrepsit reclamant pro
⁴⁸ R. QUENEAL, *Nomina*

invictum, magnum, iustum rectumque Philippum
quem primum celebrant quae solem sydera Quartum.

Condidit in specimen Natura ut condere Quartum
disceret austriacum tria candida nobilis astra,
pulchrum, prudentem, clarum pietate Philippum,
quorum gesta trium Fama irrequieta reclamat⁴⁷
singula et aethereis tabulis inscribit Atlantis.

Fortuna natura trium formavit, Atlantis
dotibus ornavit propriis sanctissima Quartum,
quem mundi hesperii regemque patremque reclamant
terra, polus, pelagus, quem ornant virtutibus astra
pectore claudentem veterum pia vota Philippum.

(p. 342)

Ipsa recludit pharetrae sagittas
maurus armatus iaculis et ipse
admovens dextram gravidae pharetrae,
arma recludit.

Iecit in pectus iaculum, recludit
cordis anfractus, clypeo sagittas
excipit forti volucres, pharetrae
reddit et ipse.

Hostis ut vidit generosus ipse
agmen, extemplo galeam recludit
soevus explodit gravidae pharetrae
marsque sagittas.

(pp. 342-343)

8. Nonostante alcuni esempi proposti a corredo delle sue innovazioni, l'aspetto più originale della trattazione di Caramuel va ricercato proprio nel piano astratto dell'elaborazione teorica. Il discorso di Caramuel dal punto di vista concettuale va oltre l'espressione del sistema ideologico che informa la produzione dei poeti di gusto barocco. La sua formazione culturale multiforme ed eclettica, con interessi che abbracciano le più differenti discipline, anche matematiche e filosofiche, fa sì che in campo letterario la sua voce emerga come particolarmente originale e innovativa. Se da un lato le sue riflessioni non ebbero alcun seguito nella teoria e nella prassi poetica dei contemporanei, la forza della sua originalità si può misurare accostando la sua trattazione con un salto di alcuni secoli alle più moderne ricerche nel campo dell'estetica delle forme metriche. Pensiamo in particolare alle formulazioni teoriche sulla sestina elaborate da Raymond Queneau, in un noto saggio apparso nei «Subsidia Pataphysica», ove sono rilevabili suggestive analogie con le ri-

nota: «Irrepsit reclamat: possem facili negotio corrigere, sed nihil volui alterare aut mutare».

⁴⁸ R. QUENEAU, *Note complémentaire sur la sextine*, «Subsidia Pataphysica», Troisième et

flessioni che conducono Caramuel ad estendere il meccanismo della permutazione ad un numero illimitato di possibilità⁴⁸. Ma la voce di Queneau non è rimasta isolata: la sua teorizzazione ha avuto ampio seguito anche nella prassi della creazione poetica ed ha suscitato un vivace dibattito fra scrittori e matematici. Il matematico-scrittore François Le Lionnais esprime un giudizio sul saggio di Queneau che potrebbe essere stato scritto per la trattazione di Caramuel: «un bel exemple d'anastomose entre l'analyse mathématique d'une forme fixe littéraire traditionnelle et les potentialités que l'on peut en dégager»⁴⁹. E d'altro canto è proprio Caramuel l'inventore, il teorico della *Metametrica*, cioè d'una metrica che «va oltre», che funziona solo per se stessa e che, svincolata dalle costrizioni del senso, assume rilievo ed importanza soprattutto sul piano della teoria.

9. Le complicazioni della struttura rigorosa e costrittiva della sestina che abbiamo rilevato nel percorso della nostra esplorazione, testimoniano da un lato che il genere ha trovato nella penisola iberica un terreno favorevole di diffusione, tale da essere ricettivo dei più vari stimoli innovativi. D'altro canto, il rilievo dei fenomeni di variazione rivela che l'insita difficoltà del genere produce un effetto di «risonanza» con la tendenza autoctona alla dilatazione della complicazione formale. Lo spettro ampio delle innovazioni muove da piccoli apporti strutturali (ad esempio sul congedo) con riecheggiamenti da un autore all'altro, ad interazioni individuali con alcuni testi di ambito europeo; si va da un piano di devianze interne al sistema ad interventi che investono la forma della parola in rima, a totali modifiche strutturali delle forme di permutazione. E del resto il cammino lineare dell'analisi che ci è venuto spontaneo di percorrere in diacronia, viene a coincidere con un percorso storico-culturale: dalla prassi innovativa condotta sulla base dell'imitazione di modelli italiani, attraverso una teorizzazione facente capo anch'essa a modelli italiani, si giunge con Caramuel ad una teoria originale ed autonoma, svincolata sia dai modelli della prassi che dalla riflessione teorica⁵⁰.

EMMA SCOLES, CARLO PULSONI, PAOLO CANETTIERI

nouvelle série, n. I du 29 sable 93 E.P., pp. 79-80. L'utilizzazione del meccanismo di permutazione per un numero di versi differente da sei è del resto molto antica, se si pensa che già nel quattrocento si componevano terzine liriche (tra gli autori ricordiamo Alessandro Sforza, cioè proprio colui al quale si attribuisce la forma eterodossa di sestina a slittamento progressivo: cf. *supra*). Cf. S. CARAI, *Un esperimento metrico quattrocentesco (la terzina lirica) e una poesia dell'Alberti*, «Interpres», V, 1984, pp. 34-45.

⁴⁹ Cf. OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, 1981, p. 40.

⁵⁰ Nel licenziare queste pagine, desideriamo esprimere la nostra gratitudine a Dominique Bily e Andrea Comboni, lettori attenti e generosi di utili suggerimenti.

● A. GUARINO, *La narrativa del Medio Oriente*

Concepita come una monografia di Augusto... notevole, molto importante... distingue innanzi tutto... menti più frequenti nella...

E dico «discreto»... bondanti dello studioso... cendo confluire i due... votato all'esame delle... quello, più recente, che... della narratologia.

L'incontro si rivela... ficato l'indagine intomo... denziandone specialment... duzione la sua fedeltà... una ragione profonda. S... to della *patraia III* che... allontana la vicenda... Guarino adotta) ambi... nuncia del vero colpevol... cavallereschi e premia... la punizione dell'omicid... so di disagio, appena... matica vissuta da perso... omicida; il *quistor* non... inaffidabile» (p. 104). *Decameron* (II, 9). «Tim... ta la raccolta, a ripart... diana e all'orizzonte di... gio, che Guarino illustra...

¹ Il cambiamento... dinare remote rispetto al...

² Riprendo la formul... ron', II, 9/*Patraia IV*... sante, nonostante l'accom... dell'opera di Timone... senso, non farei mia. Null... lativa.