

## LA PRIMA SESTINA DI FRANCESCO PETRARCA

BÉLA HOFFMANN

Berzsenyi Dániel Főiskola  
Károlyi Gáspár tér 4.  
H-9700 Szombathely  
Hungary  
hoffbela@freemail.hu

The focus of the present essay is Petrarch's "Sestina 22" ("A qualunque animale alberga in terra") in *Canzoniere*; however, the peculiarities of the Petrarchan *sestina* will also be touched upon, including the relationship of Petrarch's poetic practice with that of his actual forerunners. In this respect, the *provençal* Arnaut Daniel and Dante will be mentioned. The essay aims at providing an analysis of the role end-words play in generating both meaning and theme. In addition, a special emphasis will be laid upon examining their sound effect and the functions these words carry in the given poetic idiom. Furthermore, a scrutiny will be given to the *envoy* and its relations to permutation and rhymes occurring at stanza-closures as well as to questions of versification and genre.

"Oggi una speranza in meno, un canto in più vi è al mondo."  
(Anna Ahmatova)

### *LE CARATTERISTICHE DELLE PAROLE-RIMA E DEL CONGEDO NELLA PRIMA SESTINA DEL PETRARCA*

È ormai completamente accettato ed accertato filologicamente il fatto che alla base della "simbologia numerica", ovvero della "mistica" numerica del *Canzoniere*, si trovino il numero *sei* e le sue ricorrenze in numerose varianti; come nel numero 366, che indica il totale dei componimenti di cui l'opera è costituita. Il *sei* si presenta ben due volte alludendo sia al giorno in cui il poeta incontrò Laura, che a quello in cui la donna morì (*sei* aprile 1327 e *sei* aprile 1348). Se poi addizioniamo le cifre che compongono il numero 366, avremo  $3+6+6 = 15$ , e quindi  $1+5 = 6$ , dunque una *riapparizione del numero sei*, cui si aggiunge il fatto che il nome di Laura, nella variante latina, è costituito di *sei*

lettere (Ariani 1999: 223–224). Ecco perché ci pare più che sorprendente che la critica, ad eccezione di alcuni studiosi (Santagata 2004: 52) *in questa relazione* possa più o meno dimenticare proprio la *sestina*, vale a dire il vero trionfo del numero *sei*, nella forma più eloquente di questa “mistica”, costruita in sei strofe, e per ogni stanza in sei versi e sei parole-rima—le quali ultime si presentano “accoppiate” anche nei tre versi del *congedo* o *commiato*. Per non parlare poi del fatto che la somma delle parole-rima delle sei strofe che compongono la *sestina*, ammonta a 36, numero a cui aggiungeremo le sei del *commiato* per avere la formula  $6 \times 6 = 36 + 6$ : questi elementi numerici, nella loro successione (3–6–6), indicano appunto il 366 come totale dei *fragmenta* di cui è fatto il *Canzoniere*. D’altro canto, anche la somma delle due cifre che compongono il numero complessivo delle parole rima presenti nella *sestina* (42, cioè 4+2), equivale a *sei*. Questo numero—come Ariani ricorda, rimandando a questo proposito all’opera di Isidoro di Siviglia—secondo la tradizione è il numero perfetto, “perché riunisce i *principia mundi* sotto il segno del Venere”. Gli stessi Macrobio ed Agostino condividono questa spiritualità, ritenendo che il numero *sei* “quale numero cosmico e, al contempo, numero erotico, colloca il romanzo amoroso in una prospettiva al tempo stesso mondana, il vissuto del desiderio erotico, e sovramondana, la storia della redenzione di quello stesso desiderio” (Ariani 1999: 223). Noi ci avviciniamo alla questione in un altro modo: se Dante poteva nominare Beatrice *il suo nove*—numero-segno della nascita dell’amore sentito da parte di Dante bambino per la fanciulletta che, lasciando intravedere la sacralità della (triplice) trinità, le cerchia angeliche e le sfere cosmiche tipiche della visione del mondo medievale, e transustanzandosi come principio dell’immensità, avvierà il poeta all’amor divino—Petrarca potrebbe a buon diritto dire che Laura è *il suo sei*. Il fatto che il numero *sei*, nella sua forma araba, si presenti come l’inversione del *nove*, accentua emblematicamente la differenza che passa tra i due poeti nella loro concezione dell’amore sentito per le loro donne, e nell’influsso che questo amore ha su di loro: mentre Beatrice è quasi completamente smaterializzata nella creazione artistica, nobilitando con il suo aiuto provvidenziale l’anima peccaminosa, fino a rendere Dante uomo di *Dio*, Laura appare piuttosto una vera e propria donna terrena. In Petrarca il sentimento d’amore sublimato dell’*io* lirico fa di tempo in tempo trasparire momenti di sensualità: l’*io* che si dibatte tra il desiderio, la malinconia e la disperazione, tra la *LAUDA* ed il sentimento elegiaco, si avvierà nella direzione in cui potranno esser riconosciuti sia il sentimento della felicità peccaminosa, che la possibilità della pro-

pria redenzione grazie alla morte della donna amata. In altri termini, è il *nove* a trasparire dal numero *sei*: il *nove* che si intravede eloquente in alcune poesie del *Canzoniere* (basti pensare all'*Inno a Maria*, ultima poesia del volume, collocata al di là del tempo, come anche al sonetto introduttivo, in cui questo fenomeno viene addirittura tematizzato e interpretato), e di conseguenza nella *struttura* stessa del *Rerum Vulgarium Fragmenta*, in quanto risultato dell'intenzione di creare, da un gruppo di poesie, un libro che allo stesso tempo intrecci il momento interiore del rinnovamento dell'animo dell'io lirico, a quello esteriore e tecnico della redazione del volume. A buon diritto si può parlare, a questo proposito, di *palinodia*, e ciò richiede che il *Canzoniere* venga interpretato partendo dal genere della *parabola* (Ariani 1999: 232). E se la flagrante suggestione dell'immagine numerica legata alle cifre arabe non sussistesse, anche indicando il numero *sei* in cifre romane (VI) o per esteso (*sei*), permane la verità del concetto: è vero però che in quest'ultimo caso sarà il volume—in quanto risultato della redazione del poeta—a mettere in risalto il numero *nove*, attraverso il quale di tempo in tempo si intravede il *sei*, ovvero si intravedono le singole poesie come “strade non rette” e più volte percorse dal poeta.

È fuor di dubbio — almeno in senso generale e teorico — che la ricorrenza obbligata delle parole-rima in aderenza alla regola della permutazione, già di per sé origini una tensione, e che inoltre, come una qualsiasi determinazione anteriore alla poesia, essa anticipi la tematica della lacerazione dell'io. Nella nostra analisi cercheremo di dimostrare che in Petrarca, grazie al carattere delle parole-rima ed a particolari soluzioni poetiche, la determinazione da noi accennata viene più o meno negata, o almeno indebolita in maniera significativa. Ma vediamo ora il testo della sestina XXII:

A qualunque animale alberga in terra,  
 se non se alquanti ch'anno in odio il sole,  
 tempo da travagliare è quanto è 'l giorno;  
 ma poi che 'l ciel accende le sue stelle,  
 qual torna a casa et qual s'anida in selva  
 per aver posa almeno infin a l'alba.

Et io, da che comincia la bella alba  
 a scuoter l'ombra intorno de la terra  
 svegliando gli animali in ogni selva,  
 non ò mai triegua di sospir' col sole;  
 pur quand'io veggio fiammeggiar le stelle  
 vo lagrimando, et disiando il giorno.

Quando la sera scaccia il chiaro giorno,  
 et le tenebre nostre altrui fanno alba,  
 miro pensoso le crudeli stelle,  
 che m'anno facto di sensibil terra;  
 et maledico il dí ch'i' vidi 'l sole,  
 e che mi fa in vista un huom nudrito in selva.

Non credo che pascesse mai per selva  
 sí aspra fera, o di nocte o di giorno,  
 come costei ch'i' 'piango a l'ombra e al sole;  
 et non mi stanca primo sonno od alba:  
 ché, bench'i' sia mortal corpo di terra  
 lo mi fermo desir vien dalle stelle.

Prima ch'i' torni a voi, lucenti stelle  
 o torni giú ne l'amorosa selva  
 lassando il corpo che fia trita terra  
 vedess'io in lei pietà, che 'n un sol giorno  
 può ristorar molt'anni, e 'nanzi l'alba  
 puommi arichir dal tramontar del sole.

Con lei foss'io da che si parte il sole,  
 et non ci vedess'altri che le stelle,  
 sol una nocte, et mai non fosse l'alba;  
 et non se trasformasse in verde selva  
 per uscirmi di braccia, come il giorno  
 ch'Apollo la seguia qua giú per terra.

Ma io sarò sotterra in secca selva  
 e 'l giorno andrà pien di minute stelle  
 prima ch'a sí dolce alba arrivi il sole.

Diamo di seguito lo schema della permutazione:

	I	II	III	IV	V	VI	
1	A	F	C	E	D	B	Commiato
2	B	A	F	C	E	D	(A) — E
3	C	E	D	B	A	F	(C) — D
4	D	B	A	F	C	E	(F) — B
5	E	D	B	A	F	C	
6	F	C	E	D	B	A	

Mentre nelle liriche rimate è la consonanza che—a seconda della tradizione—crea un rapporto metaforico-semanticamente tra due parole, in questa poesia del Petrarca—come accade grossomodo anche nel caso delle

altre otto sestine—le apparizioni a distanza sempre differenti delle medesime forme foniche, e cioè delle parole-rima, alla fine dei versi, comportano non solo una *variatio* visuale, bensì anche un inatteso *spostamento di significati*. Le forme foniche si presentano in forma *quasi omonimica*. Le loro incessanti apparizioni infondono all'udito il piacere proveniente dalle distanze variabili delle rime, alla vista trasmettono godimento per l'ordine delle variazioni, mentre la ragione, nel momento in cui riconosce—sia pure nella sua riapparizione in forma nuova—la parola originale, la concepisce come una parola *altra*, “sotto mentite spoglie”, dal significato nuovo. In altri termini, mentre nelle forme tradizionali che si servono delle rime, le parole di significato e forma differenti del testo possono diventare semanticamente identiche all'unità semantica di base come già data, in modo che quest'ultima si rinnovi incessantemente—e dunque sarà la serie delle metafore a creare una ricorrenza di tipo nuovo (Szmirnov 1999: 119)—, nella sestina petrarchesca alle sei parole-rima considerate unità di partenza, le altre diventano identiche non in senso semantico, ma soltanto quanto alla forma fonica: per via di queste ultime, le prime non si completano semanticamente, non si rinnovano, ma semplicemente cedono il posto a quelle che seguono “sotto mentite spoglie”. Non possiamo per questo parlare di una ripetizione *vera e propria*: la contrapposizione dell'identità fonica ai continui spostamenti semantici delle parole, corrisponde anche al rapporto paradossale che corre tra il genere (la forma poetica) e il tema: il severo ordine formale della sestina si trova di fronte alla lacerazione incessabile dell'animo umano. Nel frattempo, l'ordine formale che si basa sulla varietà, si oppone alla invariabilità dello stato d'animo dell'io lirico, ovvero al suo incessante desiderio d'amore, rassegnato e disperato. La ricorrenza maniacale delle parole-rima uguali nelle loro forme foniche, può manifestarsi teoricamente come un tentativo continuo ed incessante dell'io, privo delle parole indispensabili a descrivere la propria situazione. Va sottolineato subito che se questa osservazione è valida per la sestina dantesca, non lo è del tutto per quella petrarchesca, che di tanto in tanto e grazie a degli accorgimenti precisi, tenta di sciogliere i lacci delle parole-rima: ciò mantiene in vigore, *suspendendola* per mezzo della sintassi, la sensazione della ineffabilità del doloroso, disperato desiderio.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> L'impossibilità e l'ineffabilità della acquisizione definitiva dell'oggetto d'amore, come mancanza eterna, diventa—grazie al potere della poesia—una *mancanza esistente*: l'io lirico, in virtù della sublimazione, sarà nonostante tutto in grado di prenderne possesso, di parteciparvi, così che il suo desiderio—in un certo qual modo—troverà compimento. Il desiderio, paradossalmente, contiene anche la possibilità dell'acquisizione

Nella sestina petrarchesca le divagazioni, la malinconia e l'incapacità dell'animo di prender possesso di se stesso — ovvero il tema della confessione — vengono addomesticate e sciolte, dalla forma, in una triste rassegnazione. Di contro all'ordine ed ai rigidi legami, dunque alla fissità di questa sestina, stanno le *modifiche* del ritmo poetico e gli *spostamenti* di significato delle parole-rima. Nel frattempo, questa contrapposizione creatrice di senso, che si manifesta tra esterno ed interno (gli occhi e gli orecchi), assume significati anche nel suo essere in relazione con la tematica: essa si trasferisce pertanto sul tema poetico, quindi sulle divagazioni dell'io lacerato ed imprigionato nella forma, che tende ad infrangere le dimensioni di tempo e spazio. Le onde di questa misera condizione si disperdono per il macrocosmo, per poi ricadere sul microcosmo dell'animo, risollevarsi poi fino al Sole, fino alle stelle, e ritornare infine, definitivamente, nello spazio ristretto della terra, della selva. Questo *spazio petrarchesco* è lo spazio di chi si sente a disagio e sta cercando senza sosta la via d'uscita, o nello spazio illusorio dei sogni, della speranza (dell'amore contraccambiato), o in quell'*altrove* — che è lo spazio della morte (di una accettazione rassegnata).<sup>2</sup> Ma anche il tempo, inteso come la conquista di un rifugio da parte dell'animo che ricade sulla stella, compie un arco che principia dalle parti del giorno impossibilitate a portare cambiamenti, dall'*or ora*, fino all'eternità, ad un unico *momento* della pietà che si spera di trovare nei sogni, in cui il tempo quale processo possa, per l'io lirico, perdere ogni suo significato. Ma alla lacerazione dell'io lirico — che si manifesta nel gesto verbale dell'anticipazione e del ritiro — convengono anche i mutamenti delle *posizioni di valore* delle parole-rima che si negano a vicenda: la *stella* è prima di tutto il segno dell'imbrunire, poi appare come la luce stessa, per diventare più tardi madre crudele. In seguito diviene innesto d'amore, poi la magione definitiva da cui ci si separa ma alla quale, nonostante tutto, tutti noi ritorniamo, ed in ultima istanza si presenta come lo spazio del-

---

dello stesso: il desiderio, in quanto rievocazione, rende presente ed attuale ciò che è distante, non-presente. L'oggetto del desiderio sarà dunque assai più pienamente nostro di quanto lo siano oggetti e persone che si trovano nella nostra prossimità. Si sa quanto il piacere dell'attesa segnali la presenza in noi di ciò che è distante, e tutto ciò è esplicito nel momento tematico, a livello della dichiarazione del mito dafneo come realtà paradossale della *ineffabilità penetrata*.

<sup>2</sup> Già le prime strofe sottolineano la situazione specifica dell'io, tramite il fatto che l'apparizione di quest'ultimo tra le creature della terra è tardiva, quasi a suggerire la mancanza di un posto preciso a lui assegnato. János Riesz giustamente sottolinea come, di fronte alle creature che seguono le leggi della natura, l'io si manifesti quale creatura contro natura (Riesz 1971: 71).

la coesistenza dell'io lirico con l'amata, in cui il mondo come tale viene dimenticato.<sup>3</sup>

Analizzando ora il *commiato*, possiamo notare come attraverso la negazione del tono amaro, rassegnato ed ironico, il bello ed il piacevole vengano colti nel loro essere *privati* dell'io lirico, e ricondotti alla dimensione dell'assurdo, ambedue trascinati vorticosamente dal potere della desolazione, che si impone e domina sul corpo e sul complesso dell'esistenza terrena. Il susseguirsi immediato di parole come *terra* (*sotterra*) e *selva*, sottolinea *il ritorno del sognante sulla terra*, la presa di coscienza dopo la quale il movimento discendente dell'ultimo verso e il sospiro che in esso viene originato dall'addensamento degli accenti, pone quasi un punto di fine. La "rivolta formale" del componimento nel *commiato* è del tutto conforme alla disperazione dell'anima, vale a dire alla discontinuità e disgregazione della meditazione, come anche a quell'aspetto in cui l'io lirico acquista la capacità di dare espressione a quello stato d'animo, allontanandosi dal quale per un momento l'anima stessa ha provato a mettere ordine nella propria riflessione. Il *commiato* in Petrarca non è soltanto conclusione, ma anche punto di partenza e motivazione della confessione professata dall'io lirico, trasformandosi nell'irrealizzazione, nell'opposizione della bramosia, del sogno e della speranza illusoria. In tal modo spezza quegli impeti sentimentali finora relativamente equipollenti, accentuandone l'irrazionalità, l'assurdità, con l'inserimento della figura dell'*adynaton*. La regola generale della forma metrica della sestina, secondo la quale la chiusura del componimento consta di tre versi indipendenti, contenenti le sei parole-rima, in questa sestina ha

<sup>3</sup> Ma è così anche per le altre parole-rima. Lo spazio ristretto in cui il discorso risuona, è lo spazio della Terra, sul quale l'io lirico sta trovando il suo temporaneo rifugio (*albergare*). Se procediamo gradatamente, seguendone le diverse fasi, la *terra* è dapprima il pianeta abitato temporaneamente da esseri, poi spazio scenico e fango attraversato dallo spirito vitale, e ancora la polvere di cui è fatta la nostra essenza mortale e peccaminosa, infine luogo di diporto degli dei. Il *sole* è prima luce, poi luce e luminosità del giorno, e diventa in seguito segno della nascita come avvistamento (metaforicamente è Laura), ed ancora parte del giorno, per offrire infine la lieta quiete e, con il proprio occaso, il mondo dell'intimità. Il *giorno* — come entità commensurabile — è dapprima il dì, poi la luce del giorno, in seguito tempo della luce, e più avanti parte del giorno, per diventare un unico attimo, ed infine il momento puntuale di un evento mitologico. L'*alba* è aurora minacciosa, poi luminoso levarsi del sole, che nella terza strofa si sofferma presso altri, mentre nella quarta nasce come desiderio, nella quinta appare come altruità (morte), ed infine avanza la minaccia del risveglio cosciente. La *selva* è in un primo momento albergo degli esseri che vivono in selvatichezza, per apparire in seguito quale selva dell'anima immersa nel sonno, ed ancora il rifugio per chi voglia allontanarsi dalla comunità umana, la selva desolata della vita, *sylva myrtea*, oltremondo virgiliano, ed infine corona d'alloro.

anche un ruolo *funzionale*, vale a dire che produce significato: il restringersi improvviso delle stanze di sei versi, l'interrompersi dell'ordine primitivo delle parole-rima, corrispondono alla irrealizzabilità del desiderio, all'amaro risveglio. Mentre Dante nella sua sestina *Al poco giorno* aveva espresso l'impossibilità del compimento nella stanza precedente la terzina finale, in questo modo inserendo nell'ordine ciclico della forma anche il discorso della ragione, Petrarca, nella sestina XXII, pone questa impossibilità, come conclusione, fuori dalla ciclicità:<sup>4</sup> in questo modo il pensiero della interruzione, della disgregazione *viene convalidato* formalmente (negando la chiusura ciclica delle sei strofe alla stessa maniera in cui nega un'integrità capace di esprimere—in qualche modo—l'infinito desiderio dell'uomo attraverso la bellezza formale) e *anche visualmente* (ponendocelo di fronte *nel suo essere spezzato a metà*), per essere *definitivamente descritto*. Entro questa soluzione l'io lirico guarda ormai alla propria situazione ed alla prospettiva amorosa *dall'esterno*, e la comprensione si manifesta *separatamente* dalla fissazione dello stato d'animo e del sentimento. L'inserimento nello stesso verso di singole parole-rima fino a quel momento situate a debita distanza l'una dall'altra, il loro avvicinarsi, il rafforzarsi delle loro denotazioni (e fa in qualche modo eccezione la *secca selva*, ovvero la figurazione del sepolcro),<sup>5</sup> a livello formale rendono inverosimile proprio il senso semantico concreto di quanto viene dichiarato, grazie all'*adynaton*. Da questo punto di vista, non possiamo dimenticare di osservare che anche il verso finale ha un ritmo discendente, di vera chiusura, ovvero che nel susseguirsi dei versi la posizione degli accenti ed il ritmo stesso rendono ancora più deciso il riconoscimento lirico della impossibilità che l'amore venga ricambiato. Il primo verso dal tono rassegnato (*ma io sarò sotterra in secca*)—come anche i due che seguono immediatamente—è un *endecasillabo* ritmicamente regolare (2.4.6.8.10), ma già nel secondo (*e'l giorno andrà pien di minute*) l'addensamento degli accenti nelle sillabe quarta e quinta, e la cesura che segue,

<sup>4</sup> Già Riesz aveva richiamato l'attenzione sulle differenze di posizione dell'*adynaton* in Dante e Petrarca, relativamente a queste due sestine (Riesz 1971: 73).

<sup>5</sup> Santagata sottolinea a buon diritto—richiamandosi anche, tra l'altro, a quanto osservato da Frasso—che dare il significato di *sepolcro* alla *secca selva*, indebolisce, fino ad eliminarla, la funzione dell'*adynaton*, poiché, essendo la *secca selva* contrappunto della selva mirtea che accoglie le anime di chi è morto per amore, finisce per indicare un luogo non esistente, in questo modo quanto contenuto nella dichiarazione del poeta è davvero assurdo ed impossibile. Ma possiamo anche parlare—a mio avviso—del fatto che Petrarca, mediante il principio della gradualità, ha accentuato l'impossibilità nell'escludere definitivamente dalla vita terrena la speranza del compimento del desiderio, slanciando il sentimento della disperazione fino all'immagine delle stelle che splendono anche di giorno (Santagata 2001: 86–94).



conformemente all'aspetto semantico della dichiarazione, all'impossibilità in essa contenuta, riescono quasi a conferire un tono di sorpresa all'andamento del discorso. Questo addensamento degli accenti viene ancor più accentuato nel caso delle sillabe quarta, quinta e sesta dell'ultimo verso (*prima ch'a sì dolce alba arrivi il sole*). In Petrarca, dunque, il *commiato* ha *natura di autoriflessione*, e *funzione di metatesto autocomprendivo* riguardo a tutto il componimento.

In ogni caso, in *questa* sestina non troviamo quel sentimento amoroso nobilitante e capace di innalzare moralmente l'uomo, tanto caro alla lirica dei trovatori, poi ai poeti della scuola siciliana e del *dolce stil nuovo*: non manca qui soltanto la forza positiva dell'amore capace di operare la trasformazione, ma anche la "gioia" che si cela nel desiderio incompiuto.<sup>6</sup>

#### IL RAPPORTO POETICO DEL PETRARCA CON LA "TRADIZIONE" DELLA SESTINA

Nell'esaminare il rapportarsi di Petrarca alla tradizione poetica, la critica letteraria ha tutte le ragioni di citare i noti versi che appaiono a mo' di citazione nel componimento LXX: citando quattro versi, rispettivamente di Arnaut Daniel, Guido Cavalcanti, Dante e Cino da Pistoia, Petrarca vi sovrappone i propri, quasi a sottolineare il ruolo di questa eredità nelle forme metriche, nell'ideologia amorosa, nella tematica poetica e nella creazione della propria lingua poetica in quanto legittima e peculiare. Arnaut Daniel è il primo ad essere citato, il che dimostra chiaramente il ruolo che egli aveva a questo proposito nella poesia petrarchesca come ci dimostra già di per se stesso il numero non trascurabile delle nove sestine. Il poeta è indubitabilmente cosciente del fatto che attraverso la

<sup>6</sup> È possibile che si innestino, in questa trasmissione dell'*adynton* dalle tradizioni classica (Virgilio) e medievale (i provenzali, Dante) alla lirica petrarchesca, pur in una *peculiare espressione poetica*, i motivi della polemica dialogica tra uomo e donna tipici dei contrasti giullareschi medievali, e particolarmente le espressioni di assurdità o impossibilità sulle quali questi ultimi impostano il gioco del corteggiamento. Nel contrasto la donna — apparentemente — respinge nel mondo dell'impossibile il tentativo da parte dell'uomo di vedere compiuto il proprio desiderio erotico. Nella chiusura petrarchesca l'io lirico concepisce il rifiuto, mediante il silenzio della donna, in maniera peculiare, distraendo la lama ironica della risposta nel mettere l'accento sulla *richiesta di simpatia nei confronti del lettore*, per la quale utilizza l'immagine iperbolica della impossibilità che si realizzino i propri sentimenti, nel momento in cui adopera le forme della *captatio benevolentiae*. Nel sonetto che apre il *Canzoniere* è il poeta stesso ad attendersi questo *da noi*: *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono / Di quei sospiri ond'io nudriva 'l core / [...] Spero trovar pietà, nonché perdono.*

propria sestina traspaia l'unica sestina di Arnaut,<sup>7</sup> che è anche la prima in assoluto nella storia della lirica, mentre nello stesso tempo intuisce di star procedendo, in parte, sulla strada tracciata da Dante. È chiaro riferimento a questo — come è già stato notato (Ariani 1999: 276) — il fatto che delle nove sestine del *Canzoniere* (XXII, XXX, LXVI, LXXX, CXLII, CCXIV, CCXXXVII, CCXXXIX, CCCXXXII) già la prima, la XXII, includa nel testo poetico — nonostante si tratti di una ripetizione *non immutata* — due importanti nessi lessicali presenti — separatamente — uno nella sestina di Arnaut, l'altro in quella di Dante. Nel *fermo desir* petrarchesco ravvisiamo il *ferm voler* danielliano, mentre nell'espressione *a scuoter l'ombra* traspare il ricordo del dantesco *Al gran cerchio d'ombra*. Questa sestina, che si fonda sul principio formale della convivenza di ripetizione e variazione, realizza dunque una *ripetizione particolare* anche a livello della tematica poetica: infatti, il tema dell'amore ci viene presentato non soltanto come lo stato d'animo dell'io lirico, ma anche su di un altro piano, in quanto l'attenzione del lettore viene diretta verso la *tradizione poetica e linguistica* messa in rilievo nell'universo testuale del componimento lirico. Pertanto proprio tale citazione “segnalatica”, che è anche un momento di intertestualità, diviene una delle novità del componimento, almeno nella misura in cui questo riflette sulla propria leggibilità (formale, tematica) nella prospettiva della storia di una tradizione. Petrarca edifica un concreto rapporto intertestuale tra sé, Arnaut e Dante, in questo modo non soltanto significando la propria cosciente appartenenza alle tradizioni, ma anche la propria offerta alla tradizione poetica, mitopoietica, “numerologica” e culturale (e pensiamo alle immagini virgiliane, al mito dafneo, etc.), di una voce nuova.

Analizzando la semantica delle non proprio rare *parole-rima*, alla luce del loro significato primario, non particolarmente accentuato, potremmo avere l'impressione, in principio, che da esse stia per espandersi una qualche tematica geografico-cosmologica, dato che esse (*alba, giorno, sole, stelle, terra, selva*) indicano fasi del giorno, dimensioni spaziali ed elementi del paesaggio. Come abbiamo già avuto modo di affermare, il contenuto semantico delle parole-rima in Petrarca è continuamente in movimento, così che esse non possono considerarsi tematicamente determinanti. Al fine di risolvere semanticamente le più “flebili” parole-

<sup>7</sup> Si sente forte l'influenza di Arnaut anche nella XXIX canzone (*Verdi panni sanguigni, oscuri e persi*), che si può considerare in rapporto di ascendenza diretta della sestina per quanto riguarda i richiami tra le rime introdotti tra le strofe (nella forma delle *coblas dissolutas*). E forse anche il danielliano *En cest sonet coin' e leri* deve aver avuto funzione di modello — dal punto di vista della tecnica strofica — per Petrarca.

rima poi, le quali—come osserva giustamente Fubini—non hanno “un peso tale da squilibrare la canzone” (Di Girolamo 1976:164), Petrarca fa uso di mezzi diversi: oltre a “sconvolgerle” con il procedimento della *retrogradatione cruciata*, resta da domandarsi come faccia il poeta a smaterializzarle, a privarle di peso, ad eliminarne dalle parole-rima quell’accento che esse acquisiscono ed esercitano in virtù del loro continuo riapparire, nella *sintassi* del verso. E come riesce a far sì che non siano esse a dirigere la riflessione nel testo ma che, sottoposte al desiderio, alla disperazione ed all’illusione dell’io lirico, si affermino come—talvolta solo apparentemente—termini di spazio e di tempo?

Or dunque, Petrarca pone tra soggetto e predicato più di un verso, e con questo espediente del *rallentamento* cerca di dirigere le attese del lettore verso il *non ancora detto*. Bisogna, ad esempio, attendere ben quattro versi per poter ottenere una “mezza informazione” (*non ò mai triegua di sospir’ col sole*), e quasi una strofa perché essa sia completa, nella seconda stanza (*vo lagrimando, et disiendo il giorno*). Per quanto riguarda la confessione lirica, poi—la confessione con la quale l’io lirico si rivolge a noi—, dobbiamo aver pazienza di attendere quasi due strofe, dato che—proprio grazie alla *similitudine*—essa ha inizio soltanto all’altezza del settimo verso (*Et io...*), mentre si compie nel dodicesimo: *vo lagrimando, et disiendo il giorno*. L’attesa che conduce fino al senso della dichiarazione, comprende tre versi nelle strofe terza e quarta, e quattro nella quinta, così che questa continua e ripetuta attesa riesce a distogliere completamente l’attenzione dalle parole-rima. Sui primi tre versi della sesta strofa cade un accento talmente forte, ovvero è così rilevato in essa l’aspetto della sensualità (dai versi *Con lei foss’io da che si parte il sole, / et non ci vedess’altri che le stelle, / sol una nocte, et mai non fosse l’alba* risuona, in questo senso, il “voler di Arnaut” *Presso al corpo, non all’anima, / e mi prendesse di nascosto in camera*), da riuscire a controbilanciare perfettamente la “forza” delle parole-rima. È a dire che il pensiero, più di una volta (nelle strofe seconda e quarta del testo), risolve le parole-rima articolandole in frasi che giungono ad abbracciare fino a quattro versi. Secondo quanto rilevato da Antonelli, mentre la misura ideale della sintassi dantesca viene fornita dal ruolo in rilievo, rispetto alle parole-rima, delle chiusure dei versi e della prosodia, in Petrarca sono frasi che si estendono per uno spazio di tre versi, a fornire il mezzo ideale per “inglobare” la parola-rima (Antonelli 2000:102). Accanto a questa particolarità della sintassi, l’addensamento degli accenti e la ripetizione delle vocali accentate (*et maledico il dā ch’i’ vidi ’l sole*), i vari espedienti ritmici del rallentamento (due gerundi in un solo verso: *vo lagrimando, et disiendo il giorno*), la sud-

divisione del verso (*si aspra fera, o di nocte o di giorno*): sono tutte tecniche finalizzate a ridurre la forza delle parole-rima, come anche nei casi in cui vengono particolarmente accentuate le metonimie, le similitudini e le metafore. Nonostante, come vedremo, nella sua scelta delle parole-rima orientata verso un rapporto privilegiato con la natura, Petrarca si colleghi a Dante (per il quale sono valide: *ombre, colli, pietra, erba, verde, donna*), pure la lirica dal punto di vista della musicalità—come ha dimostrato giustamente la Simonelli—si fonda sui ritorni vocalici, e questo significa un orientamento determinato del componimento petrarchesco verso la sestina danielliana. La Simonelli, relativamente alla XXII sestina, mette in rilievo la capacità di armonizzazione degli elementi fonici infra- e soprasegmentali; nella sua analisi la struttura del testo della prima stanza deriva dagli elementi fonici: *A quALunque AnimALe ALberga*. La corrispondenza fonetica sovente racchiude in una cornice il verso (*se non se alquanti ch'anno in odio il Sole*) o la stessa stanza (*AlmeNO iNfiNO A L'ALba*) (Simonelli 1978: 13–14)<sup>8</sup> e nell'effetto acustico che in questo modo viene a crearsi, le parole-rima riescono a inserirsi quasi inavvertibilmente.

La natura delle parole-rima che “si sciolgono” nel testo petrarchesco, può essere apprezzata ancora più evidentemente in un confronto con le sestine di Arnaut e di Dante:

Daniel Arnaut, *Sestina*

Lo ferm voler qu'el cor m'intra  
no-m pot ges becs escoissendre ni onglà  
de lauzengier qui pert per mal dir s'arma;  
e pus no l'aus batr'ab ram ni ab verja,  
sivals a frau, lai on non aurai oncle,  
jauzirai joi, en vergier o dins cambra.

Quan mi sove de la cambra  
on a mon dan sai que nulls om non intra  
—ans me son tug plus que fraire ni oncle—  
non ai membre no-m fremisca, neis l'ongla  
aissi cum fai l'enfas devant la verja:  
tal paor ai no-l sia prop de l'arma.

Dante Alighieri, *Al poco giorno...*

Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra  
son giunto, lasso, ed al bianchir de' colli,  
quando si perde lo color ne l'erba;  
e 'l mio disio però non cangia il verde,  
si è barbato ne la dura pietra  
che parla e sente come fosse donna

Similmente questa nova donna  
si sta gelata come neve a l'ombra;  
che non la move, se non come pietra,  
il dolce tempo che riscalda i colli  
e che li fa tornar di bianco in verde  
perché li copre di fioretti e d'erba.

<sup>8</sup> La studiosa è convinta che Dante si basi su di una semantica verbale diretta, in quanto l'insegnamento aristotelico stabilisce che l'*elocutio* altro non è che l'espressione del pensiero attraverso le parole. Secondo l'insegnamento platonico e neoplatonico, però, la parola, in quanto ombra dell'ombra dell'ombra, può avvicinarsi al vero soltanto gradualmente, in quanto appare provvisoria e inadeguata come significante. Si tratta di un'espressione sempre *in fieri*: tutto questo riconduce al sentiero infra- e soprasegmentale della catena verbale e degli echi fonici. È questo che caratterizza particolarmente l'uso verbale in Petrarca.

Del cors li fos, non de l'arma,  
e cossentis m'a celat dins sa cambra,  
que plus mi nafra-l cor que colp de verja  
qu'ar lo sieus sers lai ont ilh es non intra:  
de leis serai aisi cum carn e onglà  
e non creirai castic d'amic ni d'oncle.

Anc la seror de mon oncle  
non amei plus ni tan, per aquest'arma  
qu'aitan vezis cum es lo detz de l'ongla,  
s'a lieis plagues, volgr'esser de la cambra:  
de me pot far l'amors qu'ins el cor m'intra  
miels a son vol c'om fortz de frevol verga.

Pus florici la seca verja  
ni de n'Adam foron nebot e oncle  
tan fin'amors cum selha qu'el cor m'intra  
non cug fos anc en cors no neis en arma:  
on qu'eu estei, fors en plan o dins cambra,  
mos cors no-s part de leis tan cum ten l'ongla.

Aissi s'empren e s'enongla  
mos cors en leis cum l'escors'en la verja,  
qu'ilh m'es de joi tors e palais e cambra;  
e non am tan paren, fraire ni oncle,  
qu'en Paradis n'aura doble joi m'arma,  
si ja nulls hom per ben amar lai intra.

Arnaut tramet son cantar d'ongl'e d'oncle,  
a grat de leis qui de sa verja l'arma,  
son Desirat cui Pretz dins cambra intra.

Quand'ella ha in testa una ghirlanda d'erba,  
trae de la mente nostra ogn'altra donna;  
perché si mischia il crespo giallo e 'l verde  
si bel, ch'Amor li viene a stare a l'ombra,  
che m'ha serrato intra piccioli colli  
più forte assai che la calcina petra.

La sua bellezza ha più vertù che petra,  
e 'l colpo suo non può sanar per erba;  
ch'io son fuggito per piani e per colli,  
per potere scampar da cotale donna;  
e dal suo lume non mi può far ombra  
poggio né muro mai né fronda verde.

Io l'ho veduta già vestita a verde  
si fatta, ch'ella avrebbe messo in petra  
l'amor ch'io porto pur a la sua ombra;  
ond'io l'ho chiesta in un bel prato d'erba  
innamorata, com'anco fu donna,  
e chiuso intorno d'altissimi colli.

Ma ben ritorneranno i fiumi a' colli  
prima che questo legno molle e verde  
s'infiammi, come suol fare bella donna,  
di me; che mi torrei dormire in petra  
tutto il mio tempo e gir pascendo l'erba,  
sol per veder do' suoi panni fanno ombra.

Quandunque i colli fanno più nera ombra,  
sotto un bel verde la giovane donna  
la fa sparer, com'uom petra sott'erba.

Anche se non è possibile negare le oscillazioni semantiche in senso metaforico delle parole-rima di Dante, i termini *donna* e *petra* sono da considerarsi delle vere e proprie eccezioni: da ciò deriva che in virtù della loro immobilità semantica, esse assurgeranno a sorgenti della formazione del pensiero poetico, nello stesso tempo diventando le linee che immediatamente definiscono lo stesso tema del componimento lirico. Non è possibile ridurre questo fenomeno neanche mediante l'uso dantesco delle assonanze (*donna-ombra*, *erba-petra*), o tramite l'espedito per cui — stante l'integrazione con *colli* e *verde* — la rima viene posta, in tre parole-rima, continuamente sulle *o* e sulle *e* (Fiedler 1956: 248): a dire che, sebbene il ruolo della fonicità delle parole-rima nella semantica totale del componimento lirico appaia incerta alla luce della sestina petrarchesca, questo è in grado — come osserva Contini — grazie alla *capacità alogica ed appena tematica di connettere le stanze* (Di Girolamo 1976: 166), di rendere valida *la rappresentazione dell'incanto e della sofferenza impietrita* (Kardos 1967: 529), il che si pone in opposizione alla capacità

delle strofe, in Petrarca, di porsi in un quasi inavvertibilmente leggiadro modo di essere reciprocamente in rapporto tematico.

In opposizione alle parole-rima delle due sestine italiane, nella lirica di Arnaut Daniel emerge subito come le parole-rima di quest'ultimo siano del tutto quotidiane, relativamente inattese, e dotate di una notevole essenza connotativa: *entra, unghia, anima, verga, zio, camera*. Il posto riservato da Arnaut, tra le sue parole-rima, ad una forma verbale (*intra*), accentua il ruolo ad esso destinato nella definizione tematica del testo poetico. Ciò viene messo vieppiù in rilievo dal fatto che ben tre volte ritorna (versi 1, 23, 27) con esso la dichiarazione *l'cor m'intra*, la quale—già grazie ad un testardo ripetersi, ovvero alla *ripetizione stessa*—verifica l'impossibilità di diminuire il desiderio che continuamente si insinua nel cuore, e che questo desiderio, in quanto tale, deve la sua intensità al fatto di essere *soltanto desiderio*. La relativamente energica immobilità semantica delle parole-rima non fa che sottolineare tutto ciò. I versi si strutturano utilizzando una gran quantità di parole mono- e bisillabe, da cui deriva il ruolo in rilievo della sonorità, che fornisce il ritmo di melodicità con l'accento marcato delle parole. La sonorità indebolisce in parte anche l'aspetto semantico delle parole-rima, qualora l'orecchio si soffermi ad ascoltare soltanto la consonanza delle rime, originata dalle assonanze e dalle allitterazioni: *ongla-oncle, arma-cambra, intra-verga*. È chiaro che la sintassi petrarchesca e la sonorità dei versi riescono a creare un nesso tra Petrarca ed Arnaut (Simonelli 1978: 5–7), sebbene la leggiadra strutturazione melodica tipica del primo, dal suono malinconico e relativamente pacato, non si possa davvero confondere con la sonorità energica e dinamica del secondo. E se il verso è dominato dalla sonorità, avremo poi il diritto di domandarci, al fine di risolverne la problematica centrale, ovvero di dare una interpretazione alla questione che si addensa nel commiato, se la prossimità sonora originale delle coppie *ongla-oncle, arma-cambra, intra-verga* crei o meno una sorta di affinità semantica tra queste parole, capace di spingere il lettore verso una lettura sensuale, erotica del testo.

#### IL RUOLO DEL CONGEDO

Descrivendo il percorso di evoluzione formale della sestina come parte di quello della *canso*, l'approccio scientifico alla letteratura esamina le variazioni rimiche e strofiche, come anche il loro rapportarsi al com-

plesso dell'opera, esclusivamente dal punto di vista formale.<sup>9</sup> Senza in nessun modo voler negare l'indispensabilità di questa descrizione della vicenda formale della sestina, intendiamo adesso occuparci dell'analisi della funzione che il *congedo* riveste nel complesso dell'opera, soprattutto in virtù del fatto che la dislocazione delle parole-rima utilizzate nelle terzine che concludono le tre sestine, assume caratteristiche differenti in tutti e tre i casi.

Possiamo descrivere la struttura della *tornada* della sestina di Arnaut, secondo la disposizione delle parole-rima (*ongla-oncle*, *arma-cambra*, *intra-verga*), con lo schema seguente: (B) – E, (D) – C, (F) – A. Questa struttura segue lo schema generalmente utilizzato negli altri esempi di *canço* provenzale, nella misura in cui—se non consideriamo le soluzioni adottate quando la *tornada* non è composta di tre versi—chiudono i tre versi della *tornada* le ultime tre rime dell'ultima strofa che la precede—ello stesso ordine. Per quanto riguarda la dislocazione delle altre tre parole-rima, non si può naturalmente ricorrere all'ausilio della *tornada* della *canço*: la sestina, come *forma originale*, è quella elaborata da Arnaut.

Se osserviamo questa struttura da un punto di vista esterno, tecnico, possiamo notare che lo slancio ulteriore del movimento che viene ricondotto al punto di partenza, condurrebbe ad un ricominciamento: il

<sup>9</sup> La sestina conserva le tracce della forma da cui discende direttamente, quella delle *coblas dissolutas* (per cui v. Marcabru, *Contra l'ivern que s'enansa*, Raimbaut d'Aurenga, *An aital rimeta prima*), in quanto i versi di una strofa non rimano tra di loro, ma con i versi (di medesima dislocazione) delle altre strofe. Negli esempi ricordati però troviamo rime derivate, ed inoltre mancano parole identiche che mettano in connessione il primo verso delle strofe con l'ultimo della strofa precedente (v. Pulsoni 1996: 58). Grazie alla *concatenatio*—a mio parere—la “pausa” che si crea tra le strofe non è soltanto un vuoto, o un ricordo, bensì la *rievocazione insieme visibile ed udibile* della tematica, ben oltre il proprio differente intreccio. Rispetto alle forme indicate delle strofe, nella sestina è tutto il componimento ad essere in movimento. Tangibile è anche l'eredità delle *coblas redondas*, nella misura in cui l'ultimo ed il primo verso compresi tra due strofe, mediante un legame interstrofico, rimano tra di loro secondo la regolarità ciclica prescritta dallo schema di intreccio strofico delle *rimas capcaudadas*, grazie alla propria peculiare simmetria speculare (per esempio secondo lo schema *abbacddc-cbbcadda*), oppure, procedendo secondo una struttura a spirale, ogni strofa si arricchisce di una nuova rima, escludendone una di quelle utilizzate precedentemente, mentre gli ultimi versi delle strofe rimano con i primi delle strofe seguenti (*ababababcccb-bdbdbdbdccccd-dedededecce*), lasciando immobile la rima c. Szigeti (1992: 173-174), esaminando la lirica di Guiraut Riquier (il cosiddetto “ultimo trovatore”) *Be-m degra de chantar tener*, rileva come il trasferimento delle rime nelle strofe a partire dalla seconda, che schierano le rime concrete della struttura rimica della prima strofa (*abbaccdd*), segua la stessa logica (*dcddaabb, baabddc, cddcbbaa*) e pertanto, in questo caso specifico, la quinta strofa risulterebbe la ripetizione della prima. La sestina non è dunque un caso tanto singolare, sotto questo aspetto.

cerchio si è chiuso, e si è chiusa la barriera che separa dal compimento della confessione dell'io lirico. Questa barriera si abbassa appena prima della parola-rima dell'ultimo verso dell'ultima stanza: non esistono concatenazione o connessione rimica, in grado di collegare ad essa la *tornada*, nel suo primo verso. La *tornada* è insieme anche chiusura, ma in quanto chiusura è discorso: il *post scriptum* perduto di una lettera. Questo *post scriptum* perduto, in cui sono incisi i pensieri del mittente, ha una struttura eloquentissima: in quanto strofa spezzata a metà, seppure mediante lo scambio dell'ordine degli elementi in coppia (2-5; 4-3; 6-1) rievocati per un attimo lo schema della permutazione (6-1, 5-2, 4-3) dei pensieri, delinea la direzione sperata, ed il successo, del desiderio e della finalità: la lettera (v. 1) conduce al cuore (v. 2) e il desiderio si compie (v. 3). Arnaut, naturalmente, dopo aver dislocato le parole-rima E-C-A nei versi finali, gode di piena libertà per quanto riguarda la disposizione delle altre parole-rima — nel momento della creazione della nuova forma. Il risultato è il seguente: le parole-rima dei primi tre versi della strofa precedente entrano in rapporto con le parole-rima E-C-A, in tre versi distinti (B-E, D-C, F-A) in maniera che la bramosia irrefrenabile, in quanto tema centrale del componimento che è sembrato esaurirsi con il richiudersi in se stesso delle sei strofe, e che ha trovato espressione già nel primo verso (*intra*), viene rievocata dall'ultima parola della *tornada*, quasi a *circoscrivere in una struttura a rondò* il pensiero fondamentale della lirica. Questo *ritornare* non avviene però nello stesso punto, ma si dirige verso la certezza che il desiderio possa compiersi. Tutto ciò “dà [...] l'idea di una progressione lineare” (Beltrami 1996: 19). La lettera (le sei strofe) è indirizzata alla donna amata, mentre la *tornada* non contiene altro che le parole di commiato dell'io lirico, destinate alla lettera stessa, parole che soltanto il lettore, oltre al poeta, ha la fortuna di conoscere, qualora consideriamo l'opera come testo scritto e non come canto recitato in presenza della dama (o di altri). La sestina dunque, che nel primo verso (*Lo ferm voler qu'el cor m'intra*) fa principiare la confessione *in medias res*, nella *tornada* crea un suggestivo accoppiamento di parole-rima: la distanza massima di *intra* e *cambra* nella prima strofa si trasforma in intima vicinanza. Secondo quanto l'io lirico spera, la canzone potrà piacere alla dama solo se sarà in grado di toccarle il cuore, poiché insieme con la canzone, sarà il desiderio ad impadronirsi dell'anima e del corpo della dama.<sup>10</sup> Non si può in nessun modo ignorare la posizione recipro-

<sup>10</sup> Mentre Riquier ed altri leggono nella chiusura il “reale” compimento del desiderio, Toja vi sottolinea la parodia dei cantori dell'*amor de lonb*, Canettieri il carattere quasi del tutto ludico della sestina (Beltrami 1996: 18).



ca delle parole-rima all'interno dei versi: infatti, la prima parola-rima si accosta ad un'altra, consonando e fondendosi con la seconda (*ongl'e d'oncle; cambra intra*). In questa disposizione delle parole-rima troviamo differenze fondamentali rispetto a quelle reperibili in Dante e Petrarca.

La struttura del *congedo* della sestina dantesca *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra* — se con le lettere indichiamo le parole-rima secondo la loro posizione nella prima strofa — segue lo schema (B) – A, (D) – F, (E) – C, ovvero 2–1, 4–6, 5–3 (*collì-ombra; verde-donna; petra-erba*), distaccandosi dalla soluzione illustrata da Arnaut. Il dibattito critico è appuntato sulla logica alla base di questa scelta: Contini riconduce ai primi versi delle sei strofe (AFCEDB) l'ordine delle parole-rima, per cui le parole-rima dei primi versi delle prime tre strofe (A, F, C) vengono dislocate in posizione finale nel verso, mentre quelle dei primi versi delle altre tre strofe si trovano a metà del verso, in senso inverso (B, D, E) (v. Billy 1996: 42). Secondo Pulega, nella sestina Dante costruisce lo schema della permutazione (6–1, 5–2, 4–3) saltando dalla parola-rima del primo verso della sesta strofa, alla parola-rima del primo verso della prima strofa, e così via (*ivi*: 42). Secondo Pulsoni, inoltre, la questione fondamentale sta nel fatto che Dante intende conservare la connessione interstrofica delle *coblas capfinidas*, tipica della sestina: per questo motivo disloca “meccanicamente” la parola in rima della sesta strofa, nel primo verso del *commiato*, come parola-rima (*ombra-ombra*). Ma dopo lo scambio (B) – A (*collì-ombra*) — qui codificato secondo il valore posizionale nella prima strofa —, mantiene l'ordine delle parole-rima dell'ultima strofa (*verde-donna-petra-erba*), che si informa allo schema (D) – F, (E) – C, ovvero alla formula 2 – 1, 4 – 6, 5 – 3 (Pulsoni 1995: 508).

Comunque sia, è evidente che Dante diversamente da Arnaut, con l'aiuto delle rime finali dei versi e del primo elemento della permutazione, collega formalmente e concettualmente il *commiato* a quanto lo precede: nel *commiato* dantesco non troviamo né il carattere tipico del *commiato*, né il *congedo* come saluto di addio. Ed è poi vero che *nessuna* delle conclusioni delle sue canzoni assomiglia a questo *commiato*: ciò è ancora più interessante se pensiamo che Dante — come è noto — riteneva la sestina una forma particolare della *canzone*, non un genere nuovo, e che aveva formato la propria sestina sul modello di quella di Arnaut (Dante: ‘De vulgari eloquentia’ (Liber secundo, X.), in: Chiappelli 1965: 684). Neanche la dislocazione delle due parole-rima segue l'esempio del poeta provenzale. L'*adynaton* che fa la sua apparizione nella quinta strofa, incaricato nella sestina petrarchesca di esprimere la profondità della rassegnazione, e mette come un punto finale a tutto il compo-

nimento, viene “ammansito” da Dante, nel *commiato*, a espressione di una presa di coscienza amara e fosca: *Quandunque i colli fanno più nera ombra, / sotto un bel verde la giovane donna / la fa sparere, com' uom pietra sott'erba*. La rievocazione della figura della donna insensibile all'amore professato dall'io lirico, mediante la parola *petra* richiama nel lettore, metaforicamente, l'immagine della lapide. E la lirica non potrebbe concludersi diversamente.

Nel *congedo* della sestina di Petrarca troviamo la formula A – E, C – D, F – B, ovvero 1 – 5, 3 – 4, 6 – 2, che in quanto tale si distacca sia dal modello di Arnaut, che da quello di Dante. Con la vicinanza quasi immediata delle parole-rima, e grazie alla rima derivativa sot(*terra*), coerente con la permutazione — e che Petrarca rende “rima” interna nel primo verso —, il distacco da Arnaut è evidente. La rima del primo verso con la parola-rima della strofa precedente, avvicina Petrarca a Dante, separandonelo immediatamente, in quanto facendo risuonare nuovamente e a poca distanza la stessa parola-rima, la memoria si conserva più viva che in fine di verso. Il confronto dimostra come le soluzioni di intreccio delle strofe siano caratterizzate in Petrarca dalle *rimas capfinidas* (anche se la parola-rima non è la parola che apre il verso, e nonostante sia derivativa), rispetto alle *rimas capcaudadas* che troviamo in Dante. Potremmo infine affermare che ambedue si distaccano dal modello di Arnaut, ma ognuno in maniera diversa.<sup>11</sup>

#### DA UNA FORMA POETICA PUÒ NASCERE UN GENERE?

Se ci soffermiamo per un attimo sul destino delle sestine petrarchesche, noteremo come, nei loro *congedi*, la struttura delle parole-rima nelle prime quattro sestine (XXII, XXX, LXVI, LXXX) non dia forma a nessun genere di schema obbligato, in senso generale. Nelle altre cinque, però, le parole-rima seguono l'ordine di permutazione, ovvero si rifanno allo

<sup>11</sup> Per quanto si allontani sotto questo aspetto da Arnaut, le immagini suggerite dal trovatore — pur con i dovuti spostamenti semantici — appaiono di volta in volta in Petrarca: è così — per esempio — con la sestina CCXXXIX (*Là ver l'aurore, che sì dolce l'aura*), nella quale alcuni versi (*Se nostra ria fortuna è di più forza, / lagrimando et cantando i nostri versi / et col bue zoppo andrem cacciando l'aura. / In rete accolgo l'aura, e 'n ghiaccio i fiori*) si rifanno all'immagine che campeggia nella lirica di Arnaut *Ieu sui Arnautz qu'amas / E chatz la leb' ab lo bou / E nadi contra suberna* (*Io sono Arnaldo che raccolgo il vento / E col bue vado a caccia della lepre / E nuoto contro la marea montante* — trad. A. Roncaglia). Eppure queste immagini mancano dell'autoironia tipica del poeta provenzale, ed in Petrarca danno piuttosto espressione alla sofferenza proveniente da una rassegnazione resa sempre più profonda dal sentimento di impossibilità.

schema della prima strofa: (A) – B, (C) – D, (E) – F (in numeri: 1 – 2, 3 – 4, 5 – 6). Possiamo dunque tranquillamente affermare che mentre Dante privilegia le rime esterne riguardo alla questione dell'ordine assoluto delle parole-rima, Petrarca, oltre a questa struttura, non tralascia la permutazione (Canettieri in Billy 1996:49), in questo modo trasferendo la permutazione “canonica” anche nell'ordine delle parole-rima dei *commiati*.

È fuor di dubbio che sia stato Petrarca a creare una variante della sestina capace di riscriverne la forma originale: la sestina petrarchesca, in questo modo, ha potuto fungere — anche se non presso gli autori che immediatamente lo seguirono — da norma per i successori (Pulsoni 1995: 511–512). Tra le liriche scritte — come conseguenza probabile della redazione del *Canzoniere* — dopo la morte di Laura, è l'unica doppia sestina petrarchesca che, in quanto tale, collegando la devastazione del modello di sestina ereditato da Arnaut allo scompiglio dell'anima, “si impernia” sulla sofferenza raddoppiata, negando evidentemente la tradizione proveniente dal poeta provenzale. Ma Petrarca si distacca da quest'ultimo anche per il fatto che — se tralasciamo le considerazioni fatte a proposito dei *congedi* — dalle sestine petrarchesche mancano sia *l'ottonario dall'andamento concitato* atto ad esprimere e risolvere il pensiero, sia il *verbo*. Ci si chiederà dunque se sia sufficiente ciò a permetterci di guardare alla forma poetica della sestina, come ad un nuovo *genere* creato da Petrarca; se sia criterio sufficiente<sup>12</sup> la frequenza insolita di questa forma poetica nel *Canzoniere*, ovvero il trasferimento dell'ordine di permutazione nei *congedi* delle ultime cinque sestine. Ciò potrebbe esser contraddetto dall'argomentazione che Petrarca avrebbe anche potuto apportare delle modifiche ai *congedi* delle prime sestine, se è vero che il poeta lavorò ininterrottamente alla redazione del *Canzoniere*, riscrivendo e ridislocandovi le liriche di cui è composto. La distinzione di questa forma di *canzone* mediante la denominazione di *sestina* (come appare prima del complesso già sistemato dal punto di vista del genere, nel Laurenziano Strozzi 178), ed il fatto che a partire dal Malatestiano del 1373 le sestine, al contrario degli *scripta continua*, siano state scritte o fatte trascrivere in forma “verticale” (Pulsoni 1996:63) — in questo modo rendendo in maniera suggestiva la peculiarità di questa forma e la sua differenziazione rispetto alle altre forme di *canzone* —, rendono indubitabile testimonianza del *proposito* di dare fondamento ad un nuovo genere, ancor meglio testimoniato dal fatto che anche nei codici provenzali

<sup>12</sup> Nel suo saggio, Pulsoni conferma la validità delle argomentazioni indicate di seguito (1996:63–65).

le sestine venivano trascritte in forma orizzontale. Comunque sia, resta l'interrogativo: la forma e l'intonazione poetica, nonché il vincolo tematico, che in Petrarca hanno trovato una fissazione e partendo dal suo modello hanno sviluppato una tradizione, hanno potuto creare una nuova *Weltanschauung* linguistica in grado di costituire un nuovo genere, davanti alla quale le altre forme poetiche rimarrebbero impotenti?

#### BIBLIOGRAFIA

- Antonelli, R. (2000): "Rerum vulgarium fragmenta" di Francesco Petrarca. In: A. Asor Rosa (ed.) *Letteratura italiana. Volume II: Il Trecento. Einaudi su CD-ROM*, Torino: Einaudi.
- Ariani, M. (1999): R.V.F.: Organizzazione e struttura del *Canzoniere*. In: *Petrarca*, Roma: Salerno. 214–227.
- Beltrami, P. G. (1996): Lo ferm voler di Arnaut Daniel: noterella per una traduzione. *AnticoModerno* 2: 9–19.
- Billy, D. (1996): L'art et ses leurre. Á propos du commiato d'*Al poco giorno*. *AnticoModerno* 2: 41–54.
- Chiappelli, F. (ed.) (1965): *Tutte le opere di Dante Alighieri*. Milano: Mursia & C.
- Di Girolamo, C. (1976): *Teoria e prassi della versificazione*. Bologna: Il Mulino.
- Fiedler, L. A. (1956): Green thoughts in a green shade. Reflections on the story Sestina of Dante Alighieri. *Kenyon Review* XVIII: 238–262.
- Kardos, T. (1967): Petrarca élelműve és a *Dalaskönyv* [L'opera petrarchesca e il *Canzoniere*]. In: *Francesco Petrarca Dalaskönyve [Il Canzoniere di Francesco Petrarca]*, Budapest: Európa. 521–588.
- Pulsoni, C. (1995): Sulla morfologia dei congedi della sestina. *Aevum* LXIX: 505–520.
- Pulsoni, C. (1996): Petrarca e la codificazione del genere sestina. *AnticoModerno* 2: 55–65.
- Riesz, J. (1971): *Die Sestine*. München: Fink.
- Santagata, M. (ed.) (2001): *Francesco Petrarca: Canzoniere*. Milano: Mondadori.
- Santagata, M. (2004): Bevezető Petrarca *Dalaskönyvéhez* [Introduzione al *Canzoniere* di Petrarca]. In: Á. Kovács (ed.) *A szó poétikája [La poetica della parola]*, *Helikon Irodalomtudományi Szemle* 2004/1–2, Budapest: Argumentum. 37–95.
- Simonelli, M. P. (1978): *Figure foniche dal Petrarca ai Petrarchisti*. Firenze: Licosa.
- Szigeti, C. (1992): Az első magyar sestina [La prima sestina ungherese]. *Literatura* 2: 168–184.
- Szmirnov, I. (1999): Úton az irodalom elmélete felé [Verso una teoria della letteratura]. In: Á. Kovács (ed.) *A szó poétikája [La poetica della parola]*, *Helikon Irodalomtudományi Szemle* 1999/1–2, Budapest: Argumentum. 109–151.