

# ENIGMATICA

Per una poetica ludica

*a cura di*  
RAFFAELE ARAGONA



Edizioni Scientifiche Italiane

[1990]

ARAGONA, Raffaele (a cura di)  
Enigmatica. Per una poetica ludica  
Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1996  
pp. 230; 24 cm.  
ISBN 88-8114-351-8

© 1996 by Edizioni Scientifiche Italiane s.p.a.  
80121 Napoli, via Chiatamone 7  
00185 Roma, via dei Taurini 27  
82100 Benevento, via Porta Rettori 19  
20129 Milano, via Fratelli Bronzetti 11

Internet: [www.dial.it/esi](http://www.dial.it/esi)  
E-mail: [esi@dial.it](mailto:esi@dial.it)

I diritti di traduzione, riproduzione e adattamento totale o parziale  
e con qualsiasi mezzo (compresi i microfilms e le copie fotostatiche)  
sono riservati per tutti i Paesi

## Sommario

*Presentazione* p. 7

### ENIGMI E DINTORNI

- Raffaele Aragona, *Poesia per enigmi* » 13  
Michèle Sajous D'Oria, *Enigmi e teatro nei salotti francesi del '700* » 29  
Concha Fernández - José Luis Gárfer, *Adivinancero culto español* » 35  
Sal Kierkia, *Una leggenda andina* » 42  
Will Shortz, *American Games* » 48  
*Oltre i confini* » 54

### LA POESIA ARTIFICIOSA

- Carlo Vecce, *Dante e il gioco della sestina* » 67  
Francesco Durante, *Il sogno del segno* » 74  
*Sonetti per bisticci* » 87

### LA LETTERATURA POTENZIALE

- Marcel Bénabou, *Trent'anni di Oulipo* » 97  
Harry Mathews, *Enigmi oulipiani* » 101  
Guido Almansi, *C'è bisogno di Oplepo in Italia* » 107  
Ruggero Campagnoli, *Dall'Oulipo all'Oplepo* » 112  
*L'Oulipo, l'Oplepo* » 119

Carlo Vecce

## Dante e il gioco della sestina

Nell'alluvione di anniversari che affligge l'età contemporanea sembra che sia passato inosservato il 14 settembre del 1987. Fu apparentemente un giorno come tutti gli altri. Le effemeridi registrarono il consueto travaglio degli astri, le fasi lunari, il sorgere e il calare del sole. Sulla superficie del nostro pianeta accaddero più o meno le solite cose, fra nascite, morti, accoppiamenti, uccisioni individuali e collettive. Ma in Verona la stamperia Valdonega licenziò in quel giorno ottocento copie numerate di un piccolo volume per conto dell'editore Vanni Scheiwiller, «all'insegna del pesce d'oro», nella "Collana critica" ideata da Alfredo Schiaffini (non a caso, al n° 15): il titolo enigmatico era *Coblas. Il mistero delle sei stanze*; gli autori-attori (giacché di struttura dialogica in gran parte si trattava): Alessandro Fo, Claudio Vela, e il sottoscritto. Dietro il frontespizio, una scarna indicazione ricordava semplicemente «Nel 666° della morte di Dante», dal momento che nella notte fra il 13 e il 14 settembre cadeva (più o meno) la mesta ricorrenza.

Ma perché quell'inquietante anniversario, scandito dal numero 6? Il gioco di *Coblas* era dedicato interamente ad una forma metrica artificiosa e complessa, la sestina: e coerentemente il volume si divideva in sei parti dialogate, con un congedo di tre sestine, di cui erano colpevoli, rispettivamente, i tre *auctores*, che, loro malgrado, erano il punto d'arrivo di una tradizione di sestine che partiva da molto lontano. Come tutti sanno, la prima attestazione di sestina nella poesia medievale si registra in un poeta provenzale, Arnaut Daniel (il "miglior fabbro" per Dante), che compose *Lo ferm voler qu'el cor m'intra*. Nella letteratura italiana se ne servì Dante per la prima volta (e una sola volta) in *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*, un testo legato alla difficile esperienza (esistenziale e poetica) delle "rime petrose".

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,  
 sì è barbato ne la dura petra  
 che parla e sente come fosse donna.

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

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  
 sì 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 virtù che petra,  
 e 'l colpo suo non può sanar per erba:  
 ch'io son fuggito per piani e per colli,  
 per potere scampar da cotal donna;  
 e dal suo lume non mi può far ombra  
 poggio né muro mai né fronda verde.

Io t'ho veduta già vestita a verde,  
 sì 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'altrissimi colli.

Ma ben ritorneranno i fiumi a' colli  
 prima che questo legno molle e verde  
 s'infiammi, come suo! far 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.

Da Dante in poi, la struttura della sestina si è consegnata alla tradizione letteraria con una forma praticamente immutata, soprattutto attraverso la mediazione del Petrarca: una struttura di sei strofe o stanze (o *coblas*, per usare il termine provenzale) di sei versi endecasillabi ciascuna (in Arnaut solo il primo verso della stanza era un ottonario), con una stanza finale (il congedo) di tre versi endecasillabi. Inutile aggiungere che i soli rapporti numerici introdotti da questa struttura sono di per sé significativi (e non in chiave banalmente simbolica), nell'universo dei numeri danteschi: 6 stanze, di 6 versi ciascuna, con 6 parole-rima; 6 endecasillabi ( $1 + 2 + 3 + \dots + 11 = 66$ ), per un totale di 66 sillabe a stanza ecc. ecc. Ma la caratteristica principale della sestina risiede nel particolare uso della rima, che coincide interamente con la parola bisillaba alla fine del verso: si tratta cioè di una parola-rima che viene ripetuta di stanza in stanza, con un effetto di martellamento e straniamento semantico. In ogni stanza vengono dunque ripetute le stesse sei parole-rima (OMBRA COLLI ERBA VERDE PETRA DONNA), che cambiano tra loro di posto secondo un meccanismo sempre uguale in tutto il componimento (fatta eccezione nel congedo): la prima parola rima della prima stanza (OMBRA = A) passa al secondo posto nella seconda stanza, la seconda parola rima (COLLI = B) passa al quarto posto, la terza (ERBA = C) al sesto, la quarta (VERDE = D) al quinto, mentre la quinta (PETRA = E) sale al terzo, e la sesta (DONNA = F) al primo, secondo lo schema ABCDEF > FAEBDC.

Tale meccanismo, definito *retrogradatio cruciata*, univa in sé due altri modelli formali ricorrenti nella poesia medievale, la *retrogradatio semplice* (che consisteva nel proporre i versi o le parole o le rime semplicemente in ordine inverso), e la *crucifixio*, in cui gruppi di parole o di versi vengono incrociati con altri: per l'esattezza, la *retrogradatio* interessa le ultime tre parole-rima della stanza, il cui ordine viene rovesciato (DEF > FED), mentre la *crucifixio* interessa i due gruppi ternari di parole-rima, FED (cioè DEF retrogradato) e ABC, che vengono incrociati tra loro (FAEBDC).

L'aspetto veramente ingegnoso dello schema è che si tratta di un ciclo perfetto, che dopo sei stanze ritorna automaticamente alla disposizione iniziale:

ABCDEF > FAEBDC > CFDABE > ECBFAD > DEACFB > BDFECA > ABCDEF.

Stranamente, però, né Arnaut né Dante sfruttarono questa caratteristica ciclica, né nella disposizione delle rime nel congedo, né in un'eventuale 'ricominciamento' (e raddoppiamento) della sestina (quel che invece avrebbe fatto Petrarca). Arnaut nei tre versi finali della sua sestina presenta la disposizione rimica:

- (B) E  
(D) C  
(F) A

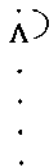
Se leggiamo questo schema secondo una scansione ternaria discendente, cioè BDF ECA, noteremo che lo schema del congedo è uguale a quello della sesta e ultima strofa, come se Arnaut intendesse bloccare un meccanismo suscettibile di continuare all'infinito.

In Dante, invece, la disposizione delle rime nel congedo è ancora diversa:

- (B) A  
(D) F  
(E) C

Ma fin qui ogni analisi del meccanismo si fermava, per così dire, alla superficie. Bisognerebbe capire, invece, che il gioco della sestina consiste in un modulo dinamico, in cui non conta la disposizione di partenza o quella di arrivo, ma la stessa figura del movimento che si crea nel passaggio da una posizione ad un'altra. Forse l'analogia più corretta si può istituire con la danza, e con i movimenti che un corpo può compiere nello spazio fisico, dati alcuni punti fissi di riferimento. Nella sua corporeità, la parola-rima è come una ballerina che attraversa lo spazio della "stanza" (della *cobla*), spostandosi da una posizione ad un'altra, cioè da un verso ad un altro. Il movimento è graficamente rappresentabile con una serie di punti, disposti verticalmente come i versi della stanza, e con delle curve che indicano il movimento della parola-rima. Seguiamo ad esempio il cammino della parola-rima A (in Dante è la parola 'ombra') attraverso le sei stanze:

nel primo passaggio, lentamente, prende il secondo posto:



poi scende in quarta posizione:



rallenta in quinta posizione:



risale verso la terza:



scende nuovamente verso la sesta:



sarebbe infine tornata in prima posizione, se il ciclo avesse ripreso dal principio:



Il risultato del modello dinamico è un 6, che viene rappresentato anche dal movimento simultaneo di tutte le sei parole-rima ad ogni passaggio di stanza in stanza. La forma stessa del 6, insomma, sottende il movimento delle parole-rima nella sestina. E che Dante potesse comprendere un meccanismo siffatto (probabilmente inventato o "scoperto" da Arnaut), ed annettergli una certa importanza, sembra confermarlo non solo la parallela sperimentazione, nelle *Rime*, su altri meccanismi di poesia combinatoria e

dinamica, ma anche un celebre passo del *Convivio* (IV, vi, 3-4), in cui si discute del verbo 'auico', interpretato come "legare parole":

«E chi ben guarda lui, ne la sua prima voce apertamente vedrà che elli stesso lo dimostra, che solo di legame di parole è fatto, cioè di sole cinque vocali, che sono anima e legame d'ogni parole, e composto d'esse per modo volubile, a figurare immagine di legame. Ché, cominciando da l'A, ne l'U quindi si rivolge, e viene diritto per l'I ne l'E, quindi si rivolge e torna ne l'O; sì che veramente immagina questa figura: A, E, I, O, U, la quale è figura di legame».

La "figura di legame", cioè di nodo, nasce allo stesso modo della figura del 6 nello spostamento delle parole-rima nella sestina.

Resta l'enigma del congedo nella sestina di Dante. Se, dopo la sesta stanza BDFECA, fosse stato applicato il solito meccanismo, saremmo tornati alla disposizione iniziale ABCDEF; e invece siamo di fronte ad un congedo in cui la successione delle rime (in scansione ternaria verticale) è (B)(D)(E) A F C. Questa successione non ha alcuna relazione con quella della sesta stanza: ma se ipotizziamo che il movimento delle parole-rima sia avvenuto direttamente dalla disposizione della prima stanza ABCDEF, avremo allora la figura di un tre, costituito da due gruppi di moto infinito intersecato:



Naturalmente, l'ipotesi che la figura del 3 possa avere guidato Dante nell'invenzione del suo congedo (diverso da quello di Arnaut) è troppo suggestiva e gravida di conseguenze (ad esempio  $6 + 3 = 9$ , cioè Beatrice) perché si possa ritenere che gli autori di *Coblas* realmente vi abbiano annesso una qualche importanza. E quegli stessi autori erano probabilmente a conoscenza delle speculazioni ben più serie che la sestina ha suscitato in questi ultimi anni.

Ma valga la memoria di un ultimo episodio. Nel pomeriggio di una bella giornata primaverile, il 24 aprile del 1988, in un'aula dell'università di Pavia, *Coblas* fu presentato da Aurelio Roncaglia, alla presenza di Vanni Scheiwiller, Franco Gavazzeni, Cesare Segre, Guglielmo Gorni, e vari amici. Roncaglia, dopo aver confessato d'aver scritto in gioventù una sestina, definì poi *Coblas* un "insetto patafisico", e produsse una copia dei leggendari *Subsidia pataphysica* in cui Raymond Queneau interpretava la struttura della sestina in

modo praticamente analogo alla figura dinamica del 6, ma assimilandola alla forma aperta di una spirale infinita. Il rinvio a Queneau coglieva nel segno: è nota la predilezione del gran maestro dell'OULIPO per la sestina, e in generale per le forme di poesia combinatoria. In fondo, si confermava la natura squisitamente potenziale della struttura "scoperta" da Arnaut e Dante: una struttura in cui il massimo livello di costrizione poteva corrispondere a possibilità illimitate di variazioni semantiche. Un gioco infinito.