



La tradizione musicale della sestina di Arnaut Daniel. *Lo ferm voler qu'el cor m'intra* (BDT 29,14): un artefatto lirico perfetto¹

Antoni Rossell*

* Universitat Autònoma de Barcelona
(antoni.rossell@uab.cat)

Per Augusto de Campos
"que sap trobar"

La sola menzione della parola *sestina* lascia affiorare un universo di autori, epoche, testi lirici, studi filologici e, soprattutto, metrici che partendo dal Medioevo trovadorico occitano arrivano fino ai giorni nostri. La cultura occidentale ha conosciuto configurazioni metriche di grande diffusione, perciò la sestina rimane la forma lirica maggiormente rappresentata nell'universo poetico più aristocratico e, allo stesso tempo, più colto e consapevole. Per questo, forse, la sestina è diventata un traguardo per il poeta e un enigma per il filologo.

L'analisi della lirica trovadorica occitana medievale ci pone continuamente di fronte al dibattito tra il concetto di originalità e quello d'imitazione e Arnaut Daniel è una figura centrale della questione. La sua importanza è confermata dalla nota citazione di Dante nella *Divina Commedia* (Pg XXVI, 117) « il miglior fabbro del parlar materno », essendo l'unico personaggio menzionato nell'opera dantesca che non parla in italiano, ma in occitano medievale². L'immagine del trovatore rinchiuso in una torre dal suo signore in attesa dell'ispirazione, così come restituisce il racconto della *Razo di Lançan son passat li giure* (BdT 29,2),³ contrasta con le prove che

¹ Decisive per questa ricerca sono state le conversazioni e i dibattiti con la professoressa Adma Fanhul Muhana della *Universidade de São Paulo (Brasil)*, soprattutto per quanto attiene la pianificazione teorica e la tradizione poetica medievale, così come i proficui dialoghi con il professor Fabrizio Beggiano dell'Università di Roma "Tor Vergata" (Italia) in relazione a questioni di critica testuale ed editoriali del testo poetico della sestina. Ringrazio, inoltre, la professoressa Eva Canaletta Safont della Universidad de Palma de Mallorca per le sue opinioni su questioni di teoria antropologica. Questo lavoro forma parte del progetto di ricerca *Historia de la Métrica Medieval Castellana* (FFI2009-09300), patrocinato dal Ministerio de Universidades de España e diretto da Fernando Gómez Redondo.

² Maurice Bowra (1952) "Dante and Arnaut Daniel", *Speculum* 27 pp. 459-474; Maurizio Perugi (1978), "Arnaut Daniel in Dante", *Studi Danteschi* 60 pp. 59-152; Ernest Hoepffner, (1922) "Dante et les troubadours: À propos de quelques publications récentes", *Etudes italiennes* IV, pp. 193-209; Bruce E. Hayes (1998) "Arnaut Daniel et Dante", in *Le rayonnement des troubadours*, sous la dir. d'Anton Touber, Amsterdam, Rodopi, pp. 125-132.

³ "E fon aventura qu'el fon en la cort del rey Richart d'Englaterra, et estant en la cort, us autres joglars escomes lo com el trovava en pus caras rimas que el. Arnaut[z] tenc so ad esquern e feron messios, cascu[s] de son palafre, que no fera, en poder del rey. E.l rey[s] enclaus cascu en una cambra. E.N Arnaut[z], de fasti que n'ac, non ac poder que lasses un mot ab autre. Lo joglar[s] fes son cantar leu e tost; e[t] els non avian mas detz jorns d'espazi, e devia.s jutgar per lo rey a cap de cinc jorns. Lo joglar[s] demandet a.N Arnaut si avia fag, e.N Arnaut[z] respos que oc, passat a tres jorns; e no.n avia pessat. E.l joglar[s] cantava tota nueg sa canso, per so que be la saubes. E.N Arnaut[z] pesset co.l traysses isquern; tan que venc una nueg, e.l joglar[s] la cantava, e.N Arnaut[z] la va tota arretener, e.l so. E can foro denan lo rey, va tota

possediamo sull'attività imitativa intertestuale ed intermelodica realizzata dai trovatori occitani, già ampiamente dimostrata da tantissimi studi filologici e di critica testuale. Con la *sestina* si corre il rischio di attribuirne la composizione a un colpo di genialità creativa del trovatore del Peirigord, dimenticando che l'opera di Arnaut Daniel è piuttosto vicina alla prospettiva poetica medievale, tale com'è esposta da Geoffroi de Vinsauf intorno all'anno 1200 nel suo trattato di poetica *Poetria nova* :

Si quis habet fundare domum, non currit ad actum
Impetuosa manus: intrinseca linea cordis
Praemetitur opus, seriemque sub ordine certo 45

Interior praescribit homo, totamque figurat
Ante manus cordis quam corporis; et status ejus
Est prius archetypus quam sensilis. Ipsa poesis
Spectet in hoc speculo quae lex sit danda poetis.
Non manus ad calamum praeceps, non lingua sit ardens 50

Ad verbum: neutram manibus committe regendam
Fortunae; sed mens discreta praeambua facti,
Ut melius fortunet opus, suspendat earum
Officium, tractetque diu de themate secum.

Circinus interior mentis praecircinet omne 55
Materiae spatium. Certus praelimitet ordo
Unde praearripiat cursum stylus, at ubi Gades
Figat. Opus totum prudens in pectoris arcem

Contrahe, sitque prius in pectore quam sit in ore.
Mentis in arcano cum rem digessirit ordo, 60
Materiam verbis veniat vestire poesis.
Quando tamen servire venit, se praeparet aptam
Obsequio dominae⁴...

L'atto della composizione della lirica trovadorica (testo, metrica e musica) abbraccia un ambito culturale e una tradizione letteraria e musicale di ampio raggio: la letteratura classica, la lirica latina medievale e, ovviamente, la liturgia. Potrei aggiungere a questi tre pilastri dell'ispirazione lirica medievale altri ambiti, come la tradizione popolare o le influenze di altre culture coesistenti nella società medievale europea, tuttavia in entrambi i casi sarebbe molto difficile definirne i contatti, almeno per quanto attiene l'opera lirica di Arnaut Daniel e, nella fattispecie, la *sestina*. La mia intenzione è d'identificare il precedente lirico sul quale il trovatore avrebbe costruito – a partire da un processo d'imitazione – la sua famosa *sestina*, *Lo ferm voler qu'el cor m'intra* (BDT 29,14). I prodromi di tale prospettiva di studio vanno ricercati nei

arretener, e.l so. E can foro denan lo rey, N'Arnaut[z] dis que volia retraire sa chanso, e comenset mot be la chanso que.l joglar[s] avia facha. E.l joglar[s], can l'auzic, gardet lo en la cara, e dis qu'el l'avia facha. E.l reys dis co.s podia far; e.l joglar[s] preguet al rey qu'el ne saubes lo ver; e.l rey[s] demandec a.N Arnaut com era estat. E.N. Arnaut[z] comtet li tot com era estat, e.l rey[s] ac ne gran gaug e tenc so tot a gran esquern; e foro aquitiat li gatge, et a cascu fes donar bels dos". (*Razo de Lancan son passat li giure*, BdT 29,2; cf. J. Boutiere y A-H. Schutz, A-H, y I-M. Cluzel (1973) *Biographies des troubadours*, "Les classiques d'Oc", Paris, [1964, reprint] pp.62-63).

⁴ Cf. Geoffroi de Vinsauf (2000) *La poetica nueva*, Mexico: Universidad Nacional Autónoma de México. Presentazione e traduzione di Carolina Ponce, pp. 2-4.

postulati d'imitazione intertestuale fissati da Gruber⁵. Se però il filologo tedesco condizionava la dimostrazione dell'imitazione al *mot* (il lessico), al *so* (la struttura metrica e la melodia), e alla *razo* (l'argomento o tema della poesia), personalmente mi limiterò al secondo livello, quello del *so*, muovendomi soprattutto in ambito intermelodico, nonostante non intenda rinunciare a estendere le mie conclusioni al livello intertestuale.

L'intera pianificazione metodologica parte da una concezione auditiva della sestina, cioè "orale": il punto d'osservazione meno frequentato negli studi e ricerche precedenti, nonostante siano già stati fatti studi sulla dimensione musicale della composizione⁶. La nostra percezione di un testo lirico cambia se proviene da un supporto auditivo piuttosto che da un supporto materiale, ossia da un manoscritto. Tale impostazione non è per niente arbitraria se teniamo in conto che l'intenzione originaria del trovatore non poteva che essere la ricezione dell'opera nella sua forma auditiva, e quindi non letta. Per questo motivo è importante valutare considerando l'insieme di nozioni culturali e di esperienze musicali-uditive di un pubblico medievale. Sarà poi questo insieme contestuale che darà al testo, la sestina nel mio caso, una dimensione connotativa che non può avere in un processo di ricezione/trasmisione grafica. Tutto ciò condiziona sia l'approccio al testo, sia la stessa concezione dell'opera, così come su di essa e le conclusioni che ne derivano.

L'unico manoscritto che ha conservato la doppia dimensione (testo e musica) della sestina è il manoscritto G della Biblioteca Ambrosiana di Milano⁷, che non restituisce la vera immagine né del processo creativo della composizione né del contesto aristocratico. È questa l'immagine che Arnaut Daniel voleva dare della sua opera? Nell'aneddoto prima citato il trovatore è protagonista di un'esperienza lirico-auditiva, poiché la sua "non-composizione" è in realtà un prodotto auditivo che offre argomenti di riflessione sia sul tempo di realizzazione di una composizione, sia sulle modalità di ricezione da parte di un pubblico di *entendedors*, quando non si trattava addirittura di *trobadors*. La mia ricerca vuole ricostruire la stessa informazione che riceveva, con l'ascolto della sestina, un pubblico medievale di *entendedors*. A questo fine diventa indispensabile il ricorso sia alle informazioni che offre il testo, sia all'esperienza auditiva della melodia di uno dei trovatori più imitati di tutta la letteratura occidentale. Il testo di questa composizione e la sua tradizione metrica e letteraria sono stati oggetto di numerosi studi⁸. Per quanto riguarda l'aspetto musicale possediamo varie edizioni musicali della melodia,

⁵ Jörn Gruber (1983) *Die Dialektik des Trobar*. Tübingen, Niemeyer.

⁶ Kropfinger (1990) 'Dante, die Kunst der Troubadours und Arnaut Daniels Sestine "Lo ferm voler"', *Neue Musik und Tradition: Festschrift Rudolf Stephan*, ed. J. Kuckertz and others (Laaber) pp. 25-53; M. Switten (1991) « De la sextine: amour et musique chez Arnaut Daniel », *Mélanges de langue et de littérature occitanes en hommage à Pierre Bec* (Poitiers) pp. 549-65; G. Le Vot- P. Lusson -J. Roubaud (1979) "La sextine d'Arnaut Daniel. Essai de lecture rythmique", in *Cahiers de Poétique Comparé - Mezura*, n° 3, pp. 3-92; e lo stesso testo in G. Le Vot, P. Lusson e J. Roubaud: 'La sextine d'Arnaut Daniel: essai de lecture rythmique', *Musique, littérature et société au Moyen Age*, ed. D. Buschinger e A. Crépin (Paris, 1980), pp. 123-57. Gli studi di Le Vot y Lusson, insieme a Roubaud si occupano più del ritmo prosodico che della melodia: G. Le Vot- P. Lusson -J. Roubaud (1979) "La sextine d'Arnaut Daniel. Essai de lecture rythmique", in *Cahiers de Poétique Comparé - Mezura*, n° 3, pp. 3-92. G. Le Vot, P. Lusson and J. Roubaud: 'La sextine d'Arnaut Daniel: essai de lecture rythmique', *Musique, littérature et société au Moyen Age*, ed. D. Buschinger and A. Crépin (Paris, 1980), pp. 123-57.

⁷ MS. G, Milano, Biblioteca Ambrosiana, Sig. R71 superiore [Italia. Prima metà del secolo XIV; Notazione quadrata su 5 o 6 linee; Facsimile e trascrizione: Sesini, Ugo (1942) *Le melodie trobadoriche nel Canzoniere provenzale della Biblioteca Ambrosiana. (R 71 Sup.)*. fol. 73b.

⁸ Oltre ai trovatori occitani autori di sestine, nella letteratura italiana ricordiamo Guido delle Colonne, Guinizelli, Cavalcanti, Cino da Pistoia, Dante Alighieri e Petrarca, fino a Carducci, D'Annunzio e Montale; nella letteratura catalana i poeti del siglo XV Andreu Febrer, Jordi de Sant Jordi, Ausias March e Pere Torroella; o poeti moderni e contemporanei come Ezra Pound, Paul Blackburn, T.S. Eliot, James J. Wilhelm, Carlos Germán Belli, Joan Brossa, Enric Casasses, o la suggestiva poesia *D'hivern antic no veig raig ni jacint* della poetessa catalana Susanna Rafart, per citare solo i più rilevanti. Per la tradizione della

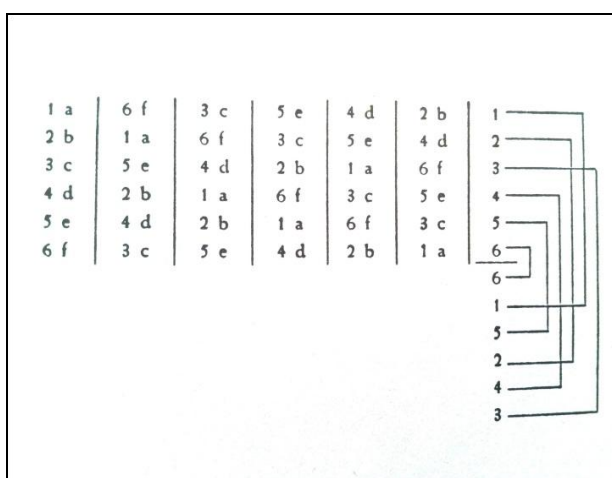
tra le quali ricordo quella di Ugo Sesini contenuta nell'edizione del manoscritto G della Biblioteca Ambrosiana di Milano⁹, l'unico manoscritto che ha conservato la sestina arnaldina con notazione musicale. Mancano, tuttavia, studi musicologici di analisi della melodia, eccettuando quelli di Kropfingher e Switten¹⁰.

Frank (864,3) nel suo repertorio rappresenta la struttura metrica e ritmica della sestina secondo il seguente schema:

7' 10' 10' 10' 10' 10'
a b c d e f

Eusebi, d'altro canto, definisce la struttura ritmica come "sei *coblas* con *retrogradatio cruciata*"¹¹.

Gli studi che si sono occupati soprattutto della sestina sono stati principalmente di tipo metrico e i più interessanti sono quelli che hanno modellato graficamente la combinazione metrica della sestina, tra questi mi soffermo sullo schema elaborato da Karl Vossler¹²:



Aggiungo l'intervento di Jacques Roubaud che rileva l'originalità metrica del trovatore del Peirigord::

Eprouver la rime, explorer son caractère d'élément répété d'écho, est pour les troubadours s'éloigner le plus possible de l'insistence monorime des origines. A la différence des trouvères, tentés de jouer avec un nombre minimal de rimes et un nombre minimal d'écarts, les troubadours en viennent très vite à retarder l'écho, la résolution de l'accord sonore, à étendre beaucoup l'intervalle qui sépare deux vers rimant ensemble¹³.

sestina in Italia e Spagna si vedano gli interventi di Emma Scoles, Carlo Pulsoni, Paolo Canettieri (1995) "Fra teoria e prassi: innovazioni strutturali della sestina nella Penisola Iberica", *Il Confronto Letterario*, 12 pp. 345-388; e Gabriele Frasca (1992) *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Bibliopolis, Napoli (Raimbaut d'Aurenga, Arnaut Daniel); *La sestina*, Anticomoderno 2, Roma, 1996 (con Fabio Massimo Bertolo, Anatole Pierre Fuksas e Carlo Pulsoni).

⁹ Sesini, Ugo (1942), *Le melodie trobadoriche nel canzoniere provenzale della Biblioteca Ambrosiana R 71 sup.*, Torino.

¹⁰ Kropfingher (1990) 'Dante, die Kunst der Troubadours und Arnaut Daniels Sestine, Lo ferm voler', *Neue Musik und Tradition: Festschrift Rudolf Stephan*, ed. J. Kuckertz and others (Laaber) pp. 25-53

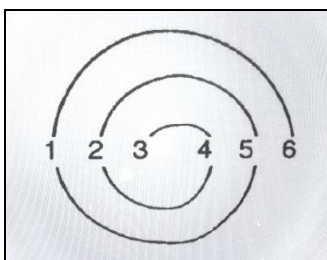
M. Switten (1991) 'De la sextine: amour et musique chez Arnaut Daniel', *Mélanges de langue et de littérature occitanes en hommage à Pierre Bec* (Poitiers) pp. 549-65.

¹¹ Arnaut Daniel (1995) *L'Aurur' Amara. Paradossi e rituali dell'amor cortese*. Ed. Mario Eusebi. Parma, Pratiche Editrice (1ª ed. Milano, Vanni Scheiwiller, 1984), p. 154.

¹² Vossler, Karl (1960) *Formas poéticas de los pueblos románicos*, Buenos Aires, Edit Losada, p. 132.

¹³ Jacques Roubaud (1986) *La fleur inverse. Essai sur l'art formel des troubadours*, Paris, Ramsay, p. 305.

Così, lo studioso rappresenta la sequenza ritmica della sestina utilizzando la forma di chiocciola¹⁴:



Siamo davanti ad una rappresentazione grafica della rima e della struttura metrica, il che conduce a un ambito filologico. L'intenzione di questa ricerca è – come affermavo nella premessa – la comprensione dell'opera attraverso la percezione auditiva, e a questo fine analizzo la natura ritmica del testo e la melodia conservata. Intravediamo nel testo una sequenza ritmica giambica che il pubblico di *entendedors* medievali, percepiva, sicuramente, sul versante prosodico:

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

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

Del cor li fos, non de l'arma,
v - v - v - - v
e cossentis m'a celat dins sa cambra,
- v v - v v - - v - v
que plus mi nafra'l cor que colp de verja
v - v - v - v - v - v
qu'ar lo sieus sers lai ont ilh es non intra:

¹⁴ Jacques Roubaud, op. cit. p. 294.

- v v - - v v - v - v
 de lieis serai aisi cum carn e on gla
 v - v - v - v - v - v
 e non creirai castic d'amic ni d'oncle.
 - v -v - v - v - v - v

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

Rileviamo la preminenza del ritmo giambico in combinazione con altre sequenze ritmiche che si giustificano sia per la punteggiatura del testo e sia anche per aspetti legati all'intonazione e a elementi cadenzali. Fattori che non commento nei particolari giacché l'obiettivo del nostro intervento è rivolto soprattutto all'aspetto melodico più che a quello prosodico-ritmico. Comunque lo schema risultante dalla scansione ritmica è il seguente:

I
 v - v - v - / - v
 v - v - v v - v v / - v
 - v v - v - v v - / - v
 v - v - - v - v - / - v
 v - v - - v - v - / - v
 - v - - v v - v - / - v

II
 v - v - - v / - v
 v - v - - v v - v / - v
 v - v - - v - v v / - v
 v - - v - v - v v / - v
 v - v - v - v - v / - v
 - v - - v - v - v / - v

III
 - v v - v v - v
 - v - - v - v v - - v
 v - v - v - v - v - v
 v - v - v - v - v - v
 v - v - v - - v - - v
 - v v - v - v - v - v
 ...

Lo schema prosodico che ne consegue non è estraneo alla lirica trovadorica. Uno degli esempi più evidenti di questa costruzione ritmico-prosodica è quella del trovatore Jaufré Rudel nella famosa *canço de lonh*¹⁵:

Lanqand li jorn son lonc en mai
 v - v - v - v -
 m'es bels douz chans d'auzels de loing,
 v - v - v - v -
 e qand me sui partitz de lai
 v - v - v - v -
 remembra.m d'un'amor de loing
 v - v - v - v -
 Vauc, de talan enbroncs e clis,
 - v v - v - v -
 si que chans ni flors d'albispis
 - v - v - v v -
 no.m platz plus que l'inverns gelatz
 v -(v) - v v - v -

La melodia della sestina è stata descritta come forma di *oda continua*, ciò vuol dire che nel dipanarsi della musica non si ripetono frasi melodiche, con la conseguenza che ogni verso si caratterizza per una melodia differente.

Lo schema si presenta così strutturato:

verso	melodia	rima	sillabe
•v.1	α	a	7'
•v.2	β	b	10'
•v.3	γ	c	10'
•v.4	δ	d	10'
•v.5	ε	e	10'
•v.6	ζ	f	10'

¹⁵ Jaufré Rudel, *Lanqand li jorn son lonc en mai* (BdT 262,2), vv. 1-7.

Lo ferm voler qu'el cor m'intra
no-m pot ges becs es-cois-sen-dre ni on-gla
de lau-zen-gier qui pert per mal dir s'arma
e car non l'aus-batr' ab ram ni ab ver-ga
si-vals a frau lai on non au-rai on-cle
jau-zi-rai joi en ver-gier o dins cam-bra .

La melodia, nonostante la forma di *oda continua* contiene una struttura interna alquanto complessa, caratterizzata dalla presenza di una serie di cellule melodiche che si ripetono e articolano in maniera da tracciare una rete sonora che favorisce la memorizzazione della musica e del testo.¹⁶ Innanzitutto constatiamo la presenza di un movimento melodico che procede per terze ascendenti, già dall'inizio della melodia¹⁷:

¹⁶ In precedenti lavori di analisi musicale e testuale rivolti all'opera di differenti trovatori (Gaucelm Faidit, Berenguer de Palou, Bernart de Ventadorn, e altri) ho realizzato studi sull'oralità, la memoria e la lirica trovadorica a partire dai concetti di isotopia e *coupling*. Studi che mi hanno permesso di individuare nel repertorio trovadorico –tanto per il testo come per la musica– strategie di ripetizione cellulare (lessicali e melodiche) messe in atto per una più efficace memorizzazione del testo e per una sua migliore ricezione e assimilazione da parte del pubblico. Vd. Rossell, Antoni (2008) "Oralidad literaria. Una hipótesis interdisciplinaria y lingüística: Música, memoria y lingüística", in *Romanistik in Geschichte und Gegenwart*, Buske, Hamburg 2008; pp. 1-14; Rossell, Antoni (2011) "Oralität e lirica trovadoresca: Text e musica./ Oralité et lyrique troubadouresque: Texte et musique", en *Actes du Neuvième Congrès International de l'Association Internationale d'études Occitanes*, Aix-la-Chapelle, 2008, ed. Angelica Rieger avec la collaboration de Domergue Sumien, Aachen, Shaker, 2011. Pp. 487-504; y Rossell, Antoni (2006) "Oralidad y recursos orales en la lirica trovadoresca: texto y melodía. La oralidad, un paradigma eficiente". en *La voz y la memoria. Palabras y mensajes en la tradición hispánica*, Urueña, Fundación Joaquín Díaz, pp. 36-65.

¹⁷ Nel 1993 Paolo Canettieri pubblicò un saggio fondamentale sulla metrica arnaldina e la proporzione matematica: Canettieri, Paolo (1993) *La sestina e il dado. Sull'arte ludica del trobar*, Roma, coll. "Poeta ludens". In questo studio si evidenzia una chiara volontà del trovatore di disporre le rime in ordine numerico, e una tendenza a organizzare la sestina basandosi sul numero tre, argomento che aggiungiamo alle nostre argomentazioni su questo *incipit* melodico che si muove per terze ascendenti. Si veda a questo proposito l'articolo di Milagros Torres (1998) "Meditación sobre la sextina : variación y salmodia" en *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, N°22, pp. 85-103, nel quale la studiosa, partendo da differenti studi

Lo ferm vo- ler qu'el cor m'in- tra
no-m pot ges becs es- cois- sen- dre ni on- gla
de lau- zen- gier qui pert per mal dir s'ar- ma
e car non l'aus- batr' ab ram ni ab ver- ga
si- vals a frau lai on non au- rai on- cle
jau- zi- rai joi en ver- gier o dins cam- bra .

L'intervallo di terza ricorrente si presenta sulle note *do-mi, la-do, sol-si...* Questo intervallo di terza ascendente lo troviamo combinato con un intervallo precedente di terza discendente (terza discendente con terza ascendente: *do-mi-do*) come cellula melodica in alcuni casi letterale e in altri ornata internamente:

precedenti, tra i quali quelli di Jacques Roubaud e Paolo Canettieri, rileva l'organizzazione tripartita della sestina.

Lo ferm voler qu'el cor m'intra
no-m pot ges becs es-cois-sen-dre ni on-gla
de lau-zen-gier qui pert per mal dir s'arma
e car non l'aus-batr' ab ram ni ab ver-ga
si-vals a frau lai on non au-rai on-cle
jau-zi-rai joi en ver-gier o dins cam-bra.

Il parallelismo melodico embrionale è confermato da altri sviluppi che partendo da unisoni realizzano melodie parallele, com'è il caso delle melodie dei versi 4 e 5:

Lo ferm voler qu'el cor m'intra
no-m pot ges becs es-cois-sen-dre ni on-gla
de lau-zen-gier qui pert per mal dir s'arma
e car non l'aus-batr' ab ram ni ab ver-ga
si-vals a frau lai on non au-rai on-cle
jau-zi-rai joi en ver-gier o dins cam-bra.

Stando a questi dati, più che coincidenze è possibile stabilire relazioni melodiche tra le melodie dei versi 3 e 4, 5 e 6:

Lo ferm vo- ler qu'el cor m'in- tra
no-m pot ges becs es- cois- sen- dre ni on- gla
de lau- zen- gier qui pert per mal dir s'ar- ma
e car non l'aus- batr' ab ram ni ab ver- ga
si- vals a frau lai on non au- rai on- cle
jau- zi- rai joi en ver- gier o diris cam- bra .

È addirittura possibile ipotizzare una relazione tra la melodia dell'ultimo verso, il verso 6, e il primo verso della strofa, che possiamo interpretare come un'inarcatura melodica finalizzata ad assicurare la continuità tra le due strofe:

Lo ferm vo- ler qu'el cor m'in- tra
no-m pot ges becs es- cois- sen- dre ni on- gla
de lau- zen- gier qui pert per mal dir s'ar- ma
e car non l'aus- batr' ab ram ni ab ver- ga
si- vals a frau lai on non au- rai on- cle
jau- zi- rai joi en ver- gier o diris cam- bra .

Kropfnger nel 1988¹⁸ aveva già segnalato questo gioco di parallelismi tra la melodia e le rime:

	1.V.	2.V.	3.V.	4.V.	5.V.	6.V.
1. St.	m'in-tra	on-gla	s'ar-ma	ver-ga	on-cle	cam-bra
2. St.	cam-bra	in-tra	on-cle	on-gla	ver-ga	l'ar-ma
3. St.	ar-ma	cam-bra	ver-ga	in-tra	on-gla	d'on-cle
4. St.	on-cle	ar-ma	on-gla	cam-bra	in-tra	ver-ga
5. St.	ver-ga	on-cle	m'in-tra	ar-ma	cam-bra	l'on-gla
6. St.	s'en-ongla	ver-ga	cam-bra	on-cle	m'ar-ma	in-tra

Dove vediamo la struttura tripartita delle melodie cadenzali dei finali di verso:

Lo ferm voler qu'el cor m'in tra

no-m pot ges becs es-cois-sen-dre ni on-gla

de lau-zen-gier qui pert per mal dir s'ar-ma

c car non l'aus-batr' ab ram ni ab ver-ga

si-vals a frau lai on non au-rai on-cle

jau-zi-rai joi en ver-gier o dins cam-bra.

Tutto questo ci conduce a predisporre una comparazione melodica di tutta la composizione:

¹⁸ Kropfnger, Klaus. 1988. "Dante e l'arte dei trovatori", *La musica nel tempo di Dante*, Ed. Luigi Pestalozza. Milano: Edizioni Unicopli, 1988. pp. 130-174., illustrazione p. 171; Kropfnger (1990) 'Dante, die Kunst der Troubadours und Arnaut Daniels Sestine "Lo ferm voler"', *Neue Musik und Tradition: Festschrift Rudolf Stephan*, ed. J. Kuckertz and others (Laaber) pp. 25-53.

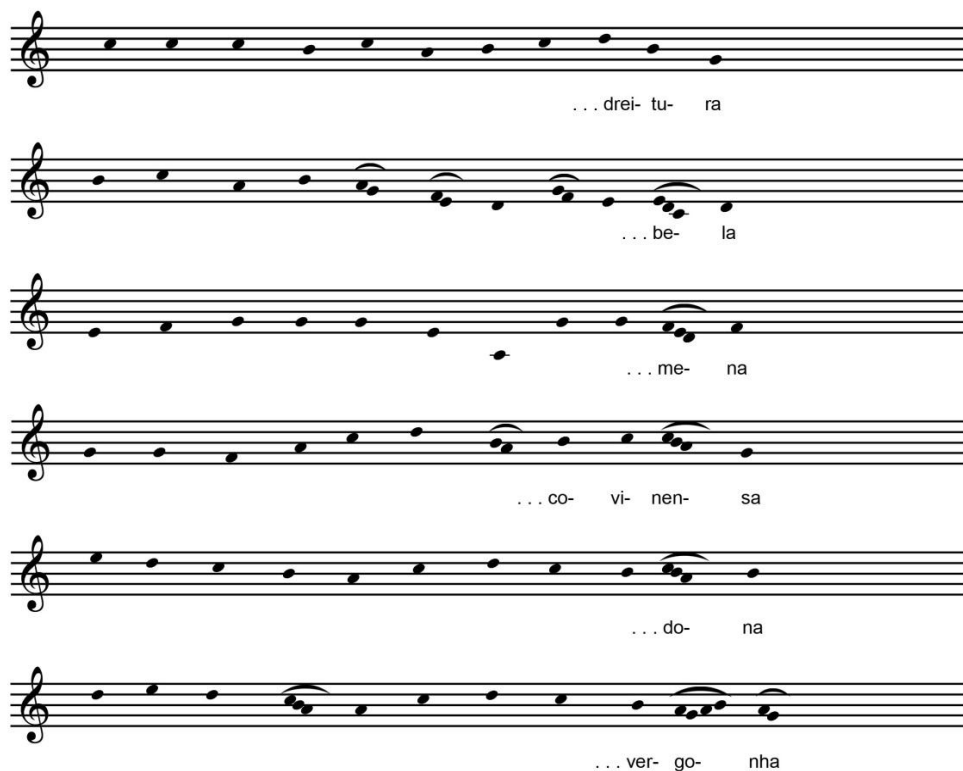
Frank compara metricamente la sestina di Arnaut Daniel con la composizione di Peire Vidal *S'ieu fos en cort on om tengues dreitura*, (BdT 364,42) attraverso un complesso schema di combinazione di *rims cars*:

Struttura metrica (Frank 864:1):

10' 10' 10' 10' 10' 10'
a b c d e f

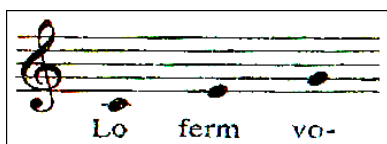
Di questo componimento conserviamo la musica nel manoscritto R¹⁹ con una forma musicale di *oda continua*:

¹⁹ MS. R, Paris, *Bibliothèque Nationale*, fr. 22543, precedentemente custodito nella *Bibliothèque de la Vallière* con el N° 14. Manoscritto in lingua d'oc., 1300 ca., in notazione quadrata, fol. 64d1.



Da una parte, constatiamo la mancanza di relazione tra questa melodia e quella della sestina di Arnaut Daniel, e dall'altra riscontriamo una certa somiglianza tra l'inizio di questa melodia di Peire Vidal e quella de Bertran de Born, *Rassa tan creis e mont'e poia*, (BdT 80,37a)²⁰, componimento contenente *rims cars*: a) *oya, ina, oza, ona, assa*// b) *or*, imitato da Peire Cardenal in *D'Esteve de Belmon m'enoia* (BdT 335,19).

Non ho trovato altri precedenti melodici, pertanto ho ritenuto necessario cercare fuori dalla tradizione trovadorica. In realtà la melodia della sestina è atipica fin dall'inizio:



Non trovandosi nella lirica trovadorica conservata precedente ad Arnaut Daniel un'intonazione per terze ascendenti come quella della sestina – inizio di difficile rinvenimento anche nel repertorio liturgico – rimane il ricorso alla referenza auditiva nei repertori contemporanei alla lirica trovadorica. L'intonazione per terze ascendenti è presente in un inizio melodico del repertorio latino medievale: nel testo n. 200 dei *Carmina Burana*, "*Bacche bene venies*" (n. 200). La melodia di questo canto è stato ricostruito, a sua volta, da una citazione parziale di un dramma

²⁰ MS.R, Paris, *Bibliothèque Nationale*, fr. 22543, precedentemente custodito nella *Bibliothèque de la Vallière* con el N° 14. Manoscritto in lingua d'oc, 1300 ca., in notazione quadrata, fol. 6d.

liturgico conservato nel manoscritto 2625, fol. 95r e ss. della British Library. In questo dramma si cita parte del testo in questione ²¹:

Dramma liturgico (c. 1140)

*Jubilemus regi nostro | magno ac potenti
Resonemus laude digna | voce competenti
Resonet jocunda turba | solemnibus odis
Cytharizent plaudant manus | mille sonent modis
Pater ejus destruens | Judaeorum templa
Magna fecit et hic regnat | ejus per exempla
Pater ejus spoliavit | regnum Judaeorum
Hic exaltat sua festa | decore vasorum
**Haec sunt vasa regia | quibus spoliatur
Jherusalem et regalis | Babylon ditatur**
Praesentemus Balthasar | ista regi nostro
Qui sic suos perornavit | purpura et ostro
Iste potens iste fortis | iste gloriosus
Iste probus curialis | decens et formosus
Jubilemus regi tanto | vocibus canoris
Resonemus omnes una | laudibus sonoris
Ridens plaudit Babylon | Jherusalem plorat
Haec orbatur haec triumphans | Balthasar adorat
Omnes ergo exultemus | tantae potestati
Offerentes regis vasa | suae majestati*

Bacche bene venies (Carmina Burana 200)

*Bacche, bene venies
Gratus et optatus,
Per quem noster animus
Fit letificatus.*

*Istud vinum, bonum vinum, vinum generosum,
reddit virum curialem, probum animosum.*

***Hec sunt vasa regia
quibus spoliatur
Ierusalem et regalis
Babylon ditatur.***

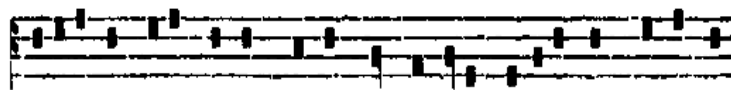
Istud vinum...

*Bacchus fortis superans
pectora virorum
in amorem concitat
animos eorum.*

Istud vinum...

*Bacchus sepe visitans
mulierum genus
facit eas subditas
tibi, o tu Venus.*

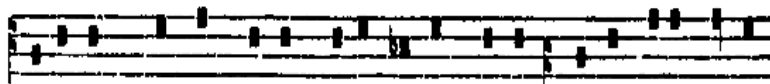
SATRAPE vasa deferentes cantabunt hanc prosam ad laudem regis :



Jubilemus regi nostro magno ac potenti. Resonemus laude di-




gna voce competen-ti. Resonet, jocunda turba solemnibus odis. Cy-



tharizent, plaudant manus, mille sonent modis. Pater ejus destru-

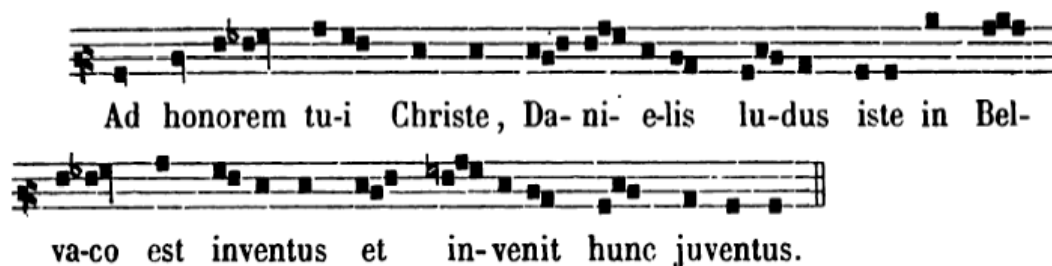
²¹ Segnaliamo in grassetto la parte del testo del *carmen buranum* *Bacche bene venies* citato nel dramma liturgico.



ens Judeo-rum templa, magna fecit et hic regnat ejus per exem-
 pla. Pater ejus spoli-avit regnum Jude-orum. Hic exa-ltat sua
 festa decore vasorum. Hec sunt vasa regi-a quibus spoli-atur Jhe-
 rusalem et regalis Babylon ditatur. Presentemus Balthazar ista
 regi nostro qui sic suos perornavit purpura et ostro. I-ste
 potens, i-ste fortis, iste glori-osus, iste probus, curia-lis
 decens et formosus. Jubilemus re-gi tanto vocibus cano-ris. Reso-
 nemus omnes u-na laudibus sonoris. Ridens plaudit Babylon, Jhe-
 rusalem plorat. Hec orbatur, hec triumphans Balthazar ado-rat.

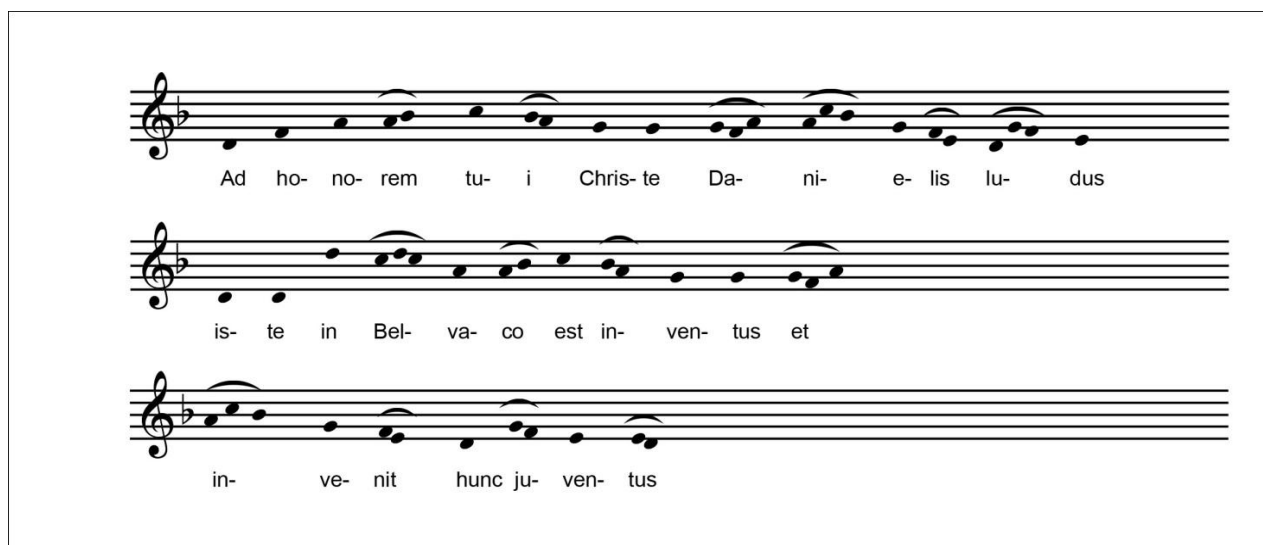
Omnes ergo exultemus tan-te potestati, offerentes regis va-sa
 su-e majestati.

Da questo dramma estrapolerò l'*incipit*, frammento melodico che sicuramente faceva parte del patrimonio mnemonico-musicale comune a tutti gli *entendedors*, come normalmente accade con la frase iniziale di un brano musicale diffuso:



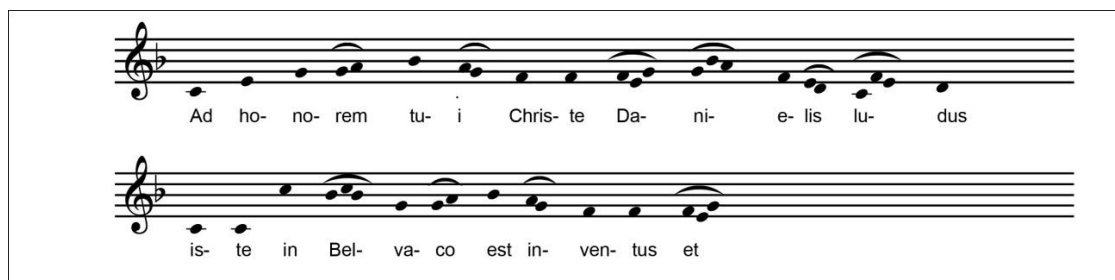
Ad honorem tu-i Christe, Da-ni- e-lis lu-dus iste in Bel-
va-co est inventus et in-venit hunc juven-tus.

Trascrizione in notazione moderna:



Ad ho- no- rem tu- i Chris- te Da- ni- e- lis lu- dus
is- te in Bel- va- co est in- ven- tus et
in- ve- nit hunc ju- ven- tus

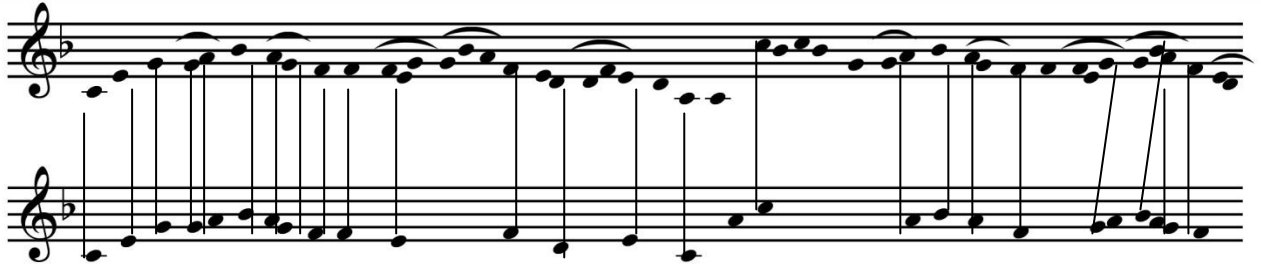
Melodia trasportata una seconda discendente:



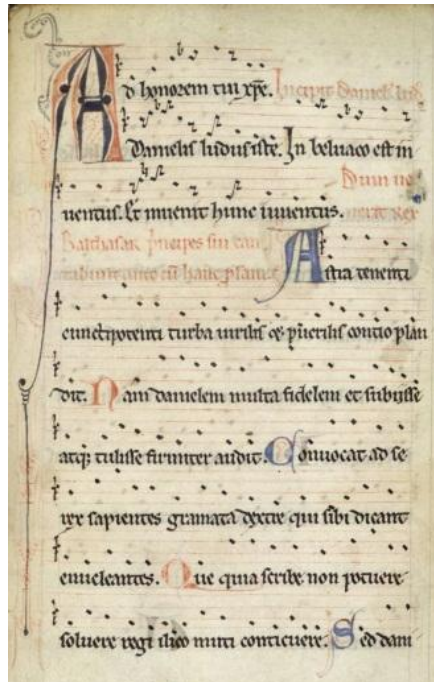
Ad ho- no- rem tu- i Chris- te Da- ni- e- lis lu- dus
is- te in Bel- va- co est in- ven- tus et

Dalla comparazione con la melodia della sestina emerge lo stesso *incipit*, così come anche, in maniera alquanto evidente, una somiglianza melodica nel corso dello sviluppo melodico successivo²²:

²² Il trasporto comporta cambi d'intervalli e alterazioni che costatiamo in numerosi casi della monodia medievale. È possibile che il trovatore giocasse con questi cambi per personalizzare la sua melodia nel testo della sestina.



Arnaut Daniel, dunque, utilizzò per la sua sestina la melodia di un dramma liturgico, concretamente il *Ludus Danielis*²³ (*Ludus Danielis. Incipit Danielis Ludus*. The British Library, Egerton MS.2625, fol.95r.).



Il cammino che ci ha portati a questa identificazione è stato quello della percezione auditiva: il principio melodico della composizione per terze ascendenti che caratterizza questo dramma liturgico, che un auditorio medievale doveva percepire come molto moderno, un inizio melodico inusuale sia per la monodia liturgica, sia per la produzione lirica di corte. Il *Ludus Danielis* utilizza costantemente questo movimento:

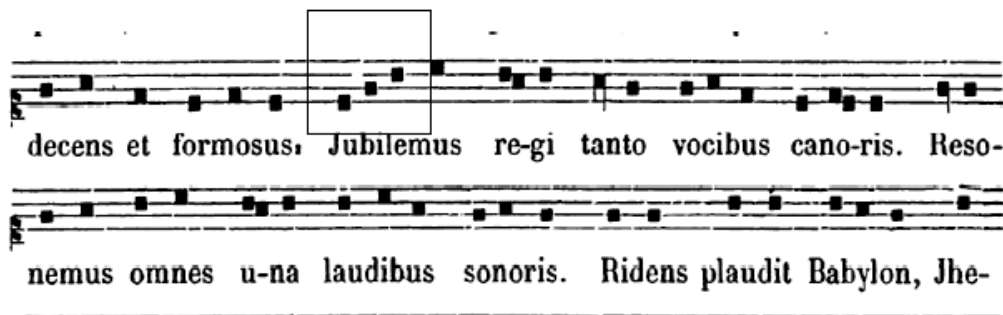
²³ Su questo dramma liturgico si veda: Charles-Edmond-Henri de Coussemaker (1864-1876) *Scriptorum de musica medii aevi nova series*, I-IV, Paris, (reed. 1963), facs. ed. Milan, 1931; Noah Greenberg, W H Auden, Rembert Weakland, Jean Misrahi, Nikos Psacharopoulos, Robert Fletcher (1959) *The play of Daniel: a thirteenth-century musical drama*. New York: Oxford University Press; William Lawrence Smoldon & David Wulstan (1976) *Ludus Danielis, lat. u. engl.*) *The play of Daniel*, Sutton, The Plainsong and Mediaeval Music Society; Ogden, Dunbar H. (2002) *The Staging of Drama in the Medieval Church*, Newark, Delaware, University of Delaware Press, Cranbury, New Jersey, Associated University Presses; Dunbar H. Ogden, A. Marcel J. Zijlstra (1996) *The play of Daniel: critical essays*. Volume 24 di *Early drama, art, and music monograph series*, Edam Monograph Series, Medieval Institute Publications, Western Michigan University.



Così:



o anche:



Si conoscono due versioni del *Ludus Danielis* del secolo XII, quella di Beauvais con notazione musicale e quella di Hilario, discepolo di Pedro Abelardo. Ricordiamo che Hilario fu autore di composizioni liriche conservate in un unico manoscritto, Bib. Nat. lat. Ms. 11331, contenente tre canzoni goliardiche, una *vita* in versi, otto epistole in versi e tre drammi: *La resurrezione di Lazzaro*, il *Ludus super iconia sancti Nicolai* e il *Ludus Danielis*. Il manoscritto musicale di Beauvais (The British Library, Egerton MS.2625, fol.95r) fu compilato nella cattedrale di Beauvais al principio del secolo XIII (1220-1230) e contiene tre parti: 1) testi e canti monodici della festa liturgica della Circoncisione, con l'aggiunta di canti polifonici; 2) brani polifonici; 3) il dramma di Daniel, vangeli cantati della messa de Pasqua e della festa dei Santi Pietro e Paolo. Il manoscritto di Beauvais è posteriore al dramma di Hilario, e sembra che richiami sia i repertori popolari sia taluni motivi melodici precedenti²⁴.

Curiosamente nel dramma liturgico di Hilario, così come segnalò Hans Spanke²⁵, esiste una composizione *Milites cantabunt: O conjunx, ave, regia*, con una struttura metrica che alterna i versi di 8 sillabe con quelli di 11:

²⁴ Cf. Smoldon, William L. (1930) *The music of the Medieval Church Dramas*, ed. Cynthia Bourgeault. Oxford Universitüt Press, London, New York, Melbourne.

²⁵ H Spanke (1931/1983) *Studien zur lateinischen und romanischen Lyrik des Mittelalters* / hrgs. und mit einem Vorwort und Index versehen von Ulrich MÖlk Hildesheim : G. Olms, pp. 68-69: "Das D. des Hilarius (Du

a a a a a a . a . a B' B' A
8 8 8 8 11 11 11 11 3 3 7

Ricordiamo che anche la struttura metrica della sestina alterna versi di 8 a versi di 11 sillabe. Abbiamo, dunque, due elementi inerenti al *so*, in un processo intertestuale secondo Gruber, il melodico già dimostrato, e il metrico supportato dallo stesso *Ludus Danielis* a partire dalla versione di Hilario. Se poi aggiungiamo l'aneddoto del nome del trovatore (il *mot*) assistiamo a un chiaro esempio di intertestualità, che scorgiamo, necessita altri studi rivolti al testo biblico del *Libro de Daniel*. Tali studi avrebbero il fine di trovare altre chiavi intertestuali che aiuterebbero a comprendere meglio il complesso testo della sestina e confermerebbero il processo intertestuale e melodico. Secondo Baroffio la tradizione goliardica è presente nel dramma citato.²⁶

È possibile stabilire se la creazione/imitazione di Arnaut Daniel ebbe alcuna ripercussione sui trovatori occitani posteriori? Due sono le composizioni che possiamo comparare melodicamente con la sestina di Arnaut Daniel, entrambe del trovatore catalano Guiraut Riquier, componimenti che hanno la stessa struttura metrica registrata nel repertorio di Frank (773) oltre ad avere un sistema di ripetizione di rime parallelo a quello della sestina di Arnaut: *L'autrier trobei la bergeira* (BdT 248,50), senza musica (F 773:1), utilizza sia *rims cars* come il verso 7' (verso di 8 sillabe, come il primo verso della sestina): a b c a b c c b b c c b (7')

a: eira, ada, ia, ensa, ida, ansa

b: ada, ia, ensa, ida, ansa, eira

c: ia, ensa, ida, ansa, eira, ada

y Voluntiers faria (canço redonda) (BdT 248,85) con musica (F 773:2): a b c a b c c b b c c b (5')

a) ia, elha, iva, ada, ensa, ida

b) elha, iva, ada, ensa, ida, ia

c) iva, ada, ensa, ida, ia, elha

M. S. 241 ff) fügt zu dem Bilde von der metrischen Kunst des Verfassers neue, wichtige Züge hinzu". Secondo Spanke, p. 68, la versione del *Ludus Danielis* di Hilario aggiunge importanti novità di tipo metrico al dramma.

²⁶ "La via seguida perlopiù in questi casi è l'individuazione sicura, o almeno presunta, di un modello anteriore elaborato nei *Carmina Burana*. É il caso di uno dei brani più noti della raccolta - il canto per eccellenza dei bevitori CB 196 (*In taberna quando sumus*) - che é stato ricostruito in base ad un *conductus* (*Congaudentes celebremus*) dello straordinario *Ludus Danielis* di Beauvais". cf. Giacomo Baroffio: "*Carmina Burana: La musica*" En Vitalino Valcárcel Martínez y Carlos Pérez González eds. (2005) *Poesía medieval (Historia literaria y transmisión de textos)*, Colección Beltenebros n.o 12, Fundación Instituto Catellano y Leonés de la Lengua, Burgos, p. 156.

Trascrizione dal manoscritto R²⁷:

È evidente che Arnaut Daniel creò non soltanto una forma metrica di successo ma anche un *so* peculiare, una melodia attraverso la quale è possibile identificare una composizione caratterizzata da un sistema di combinazione ritmica molto ricercata e con *rims cars*. Tutto ciò ci conduce –secondo la prospettiva della ricezione– a dedurre che il pubblico, solo con l’ascolto di un inizio melodico di terze ascendenti, si predisporrebbe all’ascolto di una composizione con questo tipo di complessità metrica. Ancora una volta assistiamo dunque a una strategia intermelodica.

Per finire, ritornando al testo arnaldino, dopo aver analizzato il *so*, dobbiamo riconsiderare la lettura, nell’edizione di Mario Eusebi, dell’ultimo verso de la *tornada* della *sextina*:

²⁷ MS. R, Paris, *Bibliothèque Nationale*, fr. 22543, precedentemente appartenuto alla *Bibliothèque de la Vallière*, N^o 14. Manoscritto in lingua d’oc, 1300 ca., in notazione quadrata., fol. 106c2.

*Arnaut tramet son cantar d'ongl'e d'oncle
a Grant Desiei, qui de sa verj'a l'arma,
son cledisat qu'apres dins cambra intra.*²⁸

A questo punto dobbiamo soffermarci su una nuova lettura, che differisce da quella data da editori anteriori, dell'ultimo verso: "son cledisat". *Cledisar* è un verbo che fa riferimento alla costruzione di case di mattoni crudi e concretamente alla disposizione diagonale dei pali di legno che compongono la struttura nella quale s'inseriva l' quel tipo di muratura quel tipo di muratura²⁹. Questa lettura riferita al *so* incide anche nella "costruzione" lirica, in questo caso della melodia, nel *bastir* al quale si riferiscono vari autori³⁰. Ed è da questo concetto costruttivo del *so* (metrica y melodia) che riprendiamo l'affermazione contenuta nel titolo di questo articolo nel quale abbiamo qualificato la sestina di Arnaut Daniel come un "artefatto", riprendendo la denominazione antropologica del termine coniato da Trigg³¹, nel quale la sestina si è convertita in un "artefatto" metrico con modelli propri di regolarità, somiglianza e continuità metrica, che favoriscono la ripetizione (metrica) e la ridondanza, e che al di là delle varianti comporta una serie di luoghi comuni e un sistema di ripetizione essenziale del prototipo arnaldino. Nella sua peculiare struttura metrica (per l'epoca medievale e i secoli successivi fino ai giorni nostri) e musicale (soprattutto per il pubblico medievale) la sestina è un "artefatto perfetto".

Per terminare, esporrò alcune affermazioni del professor Jaume Aurell³², con riferimento al testo storico come artefatto letterario:

En este nuevo contexto epistemológico, los historiógrafos deben tener una formación multidisciplinar. Ellos no deberían contentarse con un estudio estrictamente filológico (al «primer nivel») e histórico (al «segundo nivel»), sino que deben aspirar a una lectura integrada de las crónicas, que conjugue historia, lingüística, antropología y sociología. Así se explica que los nuevos historiógrafos provengan indistintamente de los ámbitos de la historia y de la crítica literaria, como en el caso de Gabrielle M. Spiegel y Peter Damian-Grint. A pesar de realizar un acercamiento a los textos históricos medievales desde dos disciplinas diferentes, llegan a unas conclusiones análogas en sus estudios sobre los textos históricos franceses de los siglos XII y XIII porque los leen conjuntamente en sus aspectos materiales y formales. Ya no se trata tanto de distinguir lo verdadero de lo falso en los textos históricos medievales, de localizar los pasajes espurios de las crónicas, como de analizar las relaciones entre el texto y el contexto.

Tali opinioni sono qui ampiamente condivise con l'aggiunta dell'analisi melodica, essenziale e indispensabile alla comprensione della letteratura, della storia, della cultura e del pensiero medievale con tutto quello che implica la prospettiva intertestuale e intermelodica che ne consegue.

²⁸ Arnaut Daniel (1995) *L'Aurar'Amara. Paradossi e rituali dell'amor cortese*. Ed. Mario Eusebi. Parma, Pratiche Editrice (1ª ed. Milano, Vanni Scheiwiller, 1984), p. 162.

²⁹ Impasto di argilla cruda e paglia utilizzata per la costruzione di case medievali.

³⁰ Raimbaut de Vaqueiras en *Kalenda maia* BdT 329,9, vv. 71, per la musica, e Guilhem de Berguedà in *Un sirventes ai en cor a bastir* (BdT 210,20) per il testo, per citare solo alcuni tra i tanti esempi.

³¹ Trigger, Bruce G. (1989) *A history of Archeological thought*, Cambridge University Press, Cambridge.

³² Jaume Aurell (2006) "Nuevo medievalismo y la interpretación de los textos históricos" in *Hispania*, vol. LXVI, n.º. 224, settembre-dicembre, pp. 809-832.