

ORIGINES DE LA SEXTINE

MAURIZIO PERUGI

ALLE ORIGINI DELLA SESTINA EUROPEA:
IL POEMA DI RAIMBAUT D'AURENGA 389,16
E LE TRE SESTINE IN LINGUA D'OC
(NOTE LINGUISTICHE E TESTUALI)

Nella sua edizione di Arnaut Daniel (1883), l'editore Canello¹ ringrazia la «cortesia di G. Paris» per avergli inviato «un curioso libretto» di sestine scritte dal Conte de Gramont.² Undici anni prima, Théodore de Banville³ tessava l'elogio di quelle composizioni modeste,⁴ ma consone al gusto parnassiano per le forme metriche chiuse, inteso a combattere il *blank verse* diffuso presso gli imitatori di Tennyson e Browning, e a propagare – insieme con la sestina – forme come la *ballade*, la *villanelle*, lo *chant royal*, il *triolet*, il *rondeau*. Banville parla di sentimento o paesaggio (più oltre fa il nome di Corot) e allude alla teoria della *voyance*:

Il a fallu VOIR d'abord un sentiment ou un paysage (en ce cas c'est tout un)
avec tous ses aspects, puis VOIR les six mots qui suffiront à ébaucher la peinture

1. *La vita e le opere del trovatore Arnaldo Daniello*, Edizione critica a c. di U.A. Canello, Halle, Niemeyer, 1883, p. 278.

2. F. de Gramont, *Sextines précédées de l'Histoire de la sextine dans les langues dérivées du latin*, Paris, A. Lemerre, 1872.

3. Nel suo *Petit Traité de Poésie française*, Paris, G. Charpentier & E. Fasquelle, 1872; poi in T. de Banville, *Oeuvres*, Genève, Slatkine, 1972, t. VIII, pp. 235-45 (*La Sextine*).

4. Rispetto a Pontus de Tyard, creatore della sestina alla francese, Gramont introduce tre innovazioni: 1) impiego dell'alessandrino; 2) criterio di alternanza fra rima maschile e femminile, esteso anche agli incipit delle singole strofe (dispari vs. pari); 3) sospensione dell'obbligo della rima bisillabica e sostantivale.

Contrainte créatrice. La fortune littéraire de la sextine dans le temps et dans l'espace. Textes réunis par L. Barbieri e M. Uhlig avec la collaboration de D. Moos et P. Quarroz, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2023, pp. 3-28

ISBN 978-88-9290-235-0 © FEF – SISMEL – Gruppo Padovano di Stilistica

e-ISBN (PDF) 978-88-9290-237-4 DOI 10.36167/QSMI12PDF

de ce sentiment ou de ce paysage, – puis VOIR, et tout cela d'un coup, et spontanément! – les mille nuances diverses qui peuvent revêtir ces mêmes mots pour faire naître tour à tour dans l'esprit du lecteur toutes les impressions qui sont nées à la fois dans la pensée du poète devant sa VISION.

Ma il rilievo di questa definizione sta soprattutto nel concepire come un insieme coeso (nonostante le «mille nuances diverses») le sei parole-*rima* che l'autore deve scegliere previamente. È una selezione fatta al buio; un minimo universo creato a partire dall'immensa materia lessicale disponibile.

One way of writing a sestina is to choose your 6 end words before you even begin the poem. Say, for instance, *book, town, pumpkins, watch, potatoes, and sling*. These are your 6 words in order of stanza one. Write a sestina. I find it's very difficult to get a good poem with this method, but it does force the poet to be creative, depending on the difficulties and relations of the pre-chosen words.⁵

Anche allora (come già all'epoca della *Pléiade*) la sestina francese ebbe una risonanza immediata oltre Manica con *Ars Victrix* di Henry Austin Dobson, poema calcato su *L'Art* di Gautier,⁶ e soprattutto col manifesto di Edmund Gosse (*A Plea for Certain Exotic Forms of Verse*, luglio 1877).⁷ Quale contrappasso alla sua diffusione in Europa e oltre, la sestina subisce un destino curioso: quello che prevale è l'ipnotismo esercitato dalla forma metrica, mentre il contenuto del testo originario – la sestina di Arnaut

5. L'alternativa è «to just write a sestet and go from there, using each of the end words from that stanza. This is my preferred method». Il ridotto spazio rimasto disponibile per ogni verso invita a una severa selezione dei vocaboli da usare: «every word must be chosen accurately, and in this way the poet's powers of diction improve» (D. McLaughlin, part of a course at the University of Northern Iowa, in rete).

6. E incluso nella raccolta *Proverbs in Porcelain and Other Verses*, London, Henry S. King & Co., 1877, p. 186; quindi in Id., *Poems on Several Occasions*, New York, Dodd, Mead & Co., 1895, vol. 1, p. 214. Vedi *The Complete Poetical Works of Austin Dobson*, Whitefish, Montana, Kessinger, 2005, p. 142.

7. Cfr. J.K. Robinson, *A Neglected Phase of the Aesthetic Movement: English Parnassianism*, in «PMLA», 68 (1953), pp. 733-54; F.M. Tierney, *Sir Edmund Gosse and the Revival of the French Fixed Forms in the Age of Transition*, in «English Literature in Transition, 1880-1920», 14 (1971), pp. 191-9; C. Harris, «English Parnassianism» and the Place of France in the English Canon, in «Working With English: Medieval and Modern Language, Literature and Drama», 2.1 (2006), pp. 37-46.

Daniel – è tuttora assai poco conosciuto. A livello di escussione delle varianti, l'unica edizione veramente scientifica è rimasta per più di un secolo quella di Canello, nonostante proprio questo editore ponga le premesse di una vulgata basata essenzialmente sul ms. A (si ricorda che i mss. A e C sono i riferimenti principali su cui si fonda quello che ho preso l'abitudine di designare col nome di *occitalien*, tuttora spesso abusivamente identificato con la lingua dei trovatori, o addirittura con l'occitano antico).

Nel caso della sestina il processo di degradazione linguistica è esemplificabile con un dato fonetico minimo ma significativo, quell'*intra* che in quasi tutta la tradizione si sostituisce a *entra* col risultato di scalfire la precisa rete di assonanze.⁸ Sul piano della terminologia relativa al genere, *chantar* (v. 37) si defila a beneficio dell'alternativa *chanso*, pur limitata ai mss. ABMR, ma consacrata da Petrarca e ribadita dal petrarchismo.⁹ Al di là di questi pur vistosi dettagli la sestina di Arnaut, i due *contrafacta* che ad essa fanno riferimento, ed anche il precedente di Raimbaut d'Aurenga, sono tuttora componimenti non perfettamente conosciuti e – ciò che più importa – non del tutto stabiliti e decifrati per quanto riguarda sia il testo che il contenuto. Il presente lavoro è un tentativo di colmare, sia pure in parte, queste lacune persistenti.

1. Un celebre poema di Raimbaut d'Aurenga (*Er resplan la flors enversa*¹⁰) rappresenta, com'è noto, uno dei possibili stadi di elaborazione precedente alla sestina. Sono sei strofe di *heptasyllabes* regolate dall'alternanza fra due coppie di terminazioni *-a* : *-e* e *-es* : *-e*.¹¹ I morfemi di volta in

8. Se ne era avvisto Canello, *La vita e le opere* cit., p. 281. La forma originaria è sporadicamente conservata, o recuperata, dai mss. S al v. 8, Vg [= Vega-Aguiló] al v. 27, Q al v. 36. I due imitatori diretti, Guilhem de Saint Gregori e Bertolome Zorzi, hanno *intra* come variante unica.

9. Il termine si fissa in maniera definitiva con *L'arte poetica del Sig. Antonio Minturno* [...]. Venetia, G.A. Valvassori, 1564: cfr. B. Huss, *Antonio Sebastiano Minturno between Poetry and Poetics: The "Rime" and the "Arte Poetica"*, in «Italian Studies», 75 (2020), pp. 257-75; M. D'Agostino, «*Si el sereno, templado y claro día*» di Juan de la Vega: La prima sestina petrarchesca della lirica del «Siglo de Oro», in «eHumanista», 46 (2020), pp. 124-36.

10. Testo di L. Milone, *El trobar 'envers' de Raimbaut d'Aurenga*, Barcelona, Columna Edicions, 1998, pp. 63-6.

11. Si tratta di una variante del meccanismo d'alternanza che presiede ai *rims derivatius*.

volta implicati sono la desinenza di genere femminile, quella di genere maschile con vocale d'appoggio, e questa stessa vocale provvista della marca flessionale *-s*; s'intende che *-a*, *-e* possono all'occorrenza funzionare come desinenze verbali. Ecco lo schema delle parole-rima:

enversa : tertres : conglapis : trenca : siscles : giscles : jois : crois
 enverse : tertre : conglapi : trenque : siscle : giscle : joi : croi

Eccedente rispetto al nucleo di sei versi è la *combinatio* finale con due monosillabi in rima, sui quali non a caso si basa il doppio congedo; nel resto – a patto di considerare come eccezione ammissibile il prefisso *con-* in *conglapi(s)*¹² – si tratta di due coppie di bisillabi assonanzate rispettivamente in *-e-e/a* e *-i-e*, e intervallate da due altre coppie, una in *-api(s)* e l'altra in *-e-e/a*. È chiaro che *-api(s)* in chiusura della prima terna di versi funziona da punto di neutralizzazione timbrico. Registrato nel DOM s.v. *conglapi* 'giboulée (?)' in conformità col PDP di Levy, il lemma è tuttora un enigma etimologico: ne prende atto FEW 21,10 s.v. *givre*, attribuendogli come significato 'ce qui tombe le matin quand il fait froid'.¹³ LR 3,474 glossa *conglapi* con 'verglas, grésil, givre'.¹⁴ Fra i sinonimi più correnti del verbo *glapi* 'glapir', TDF segnala *gingoula*, *giscla*, *glati*. A *giscla* (= *gicler*) Mistral attribuisce quattro ordini di significati:

- 1) 'jaillir, éclabousser';
- 2) 'pleuvoir et venter ensemble', v. *espousca*;
- 3) 'siffler, en parlant du vent', v. *sièula*;
- 4) 'pousser des cris aigus, glapir', v. *glati*, *guissa*, *quila*.

Il secondo¹⁵ e il terzo significato rinviano a Raimbaut 22,7 dov'è in rima il sostantivo *siura* equivalente a *siéuro* 'bise glacée, tourmente de neige': diffuso tra Forez, Lyon e St-Étienne il tipo (di origine preroma-

12. L'eccezione, come diremo, è accolta nel canone grazie all'*enongla* della sestina di Arnaut.

13. Cfr. la successiva nota 16.

14. Cfr. C. Appel, *Provenzalische Chrestomathie*, Leipzig, O.R. Reisland, 1912², gloss. 'Reif, dünne Schlicht Eis'.

15. Per il quale cfr. Arnaut Daniel XIII 6 *espoutz* (a differenza degli altri trovatori, cito le canzoni di Arnaut col numero romano attribuito nell'edizione).

nica) SIBERA si declina nelle varie accezioni 'tourbillon de neige', 'giboulée', 'pluie mêlée de neige', 'bise qui chasse la neige'. «Naturalmente il sostantivo, e il verbo corrispondente [...], risultano variamente incrociati con SIBILARE: infatti *siolá*, *sieulá* in Delfinato, *sibolá* nell'Isère significano tanto 'pousser des cris perçants' quanto 'tourbillonner en sifflant (de la tourmente de neige)'».¹⁶

L'ingegnosa discussione etimologica del Coromines in DECLC 2,877-9 parte da «CONGLAT o *conglatada*, mots comarcals de la zona pirenenca Cerdanya-Camprodon, també cat. ant. *conglap*¹⁷ i oc. ant. *conglapi* 'caramell', 'tros de gebre', 'fred, gelor': il termine indica la 'gelée blanche' nel dizionario biblico di David Kamhi di Narbona (1160-1235).¹⁸ Il lemma catalano è trasmesso dal ms. d'un *Llibre d'Hores* nella traduzione del salmo 148 *lo foch e ell conglap* [= lat. *grando*] e *la neu e'l glas*.¹⁹ Più oltre, nello stesso testo adibito all'ufficio dei morti, *grando* è tradotto con *pedrusca*, che corrisponde a *pedra* nel salterio della cattedrale di València (sec. XV),²⁰ e a *calabruixó* nella traduzione di Rois de Corella: in cat. ant. e in alcuni dialetti odierni il termine significa lo stesso che *calamarsa* 'grandine'.

Il significato di 'pietra' o 'pietra piccola' è comune alle tre prime varianti menzionate; ed anche *calabruixó* e *calamarsa* «semblen suposar compostos cèltics amb el cèlt. CARIA 'pedres, rocs'».²¹ Fra le due etimologie proposte da Colon, un incrocio fra CONGELARE e LAPIS oppure «un derivat de la rel pre-llatina *KLAPPA 'flacher Stein', tan estesa pel Migjorn francès», la seconda è da preferire.²² Risaliamo dunque a una base latino-

16. M. Perugi, *Saggi di linguistica trovadorica*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1995, p. 107.

17. Per il quale FEW 21,10 annota: «wahrscheinlich als ein Provenzalismus auszusehen ist».

18. D.S. Blondheim, *Notes étymologiques et lexicographiques*, in *Mélanges de Linguistique et de Littérature offerts à M. Alfred Jeanroy par ses élèves et ses amis*, Paris, Droz, 1928, pp. 71-80, a p. 77: «C'est ce qui tombe le matin quand il fait froid».

19. Cfr. G. Colon, *Cat. ant. conglap 'calamarsa'*, in «Estudis romànics», 3 (1951-1952), pp. 231-5. Il cumulo di sostantivi trova un chiaro riscontro nel poema di Raimbaut.

20. Per l'estensione del tipo *pedra* cfr. Colon, *Cat. ant. conglap* cit., p. 235, nota 16.

21. DECLC 2,293; cfr. Raimbaut d'Aurenga 22,5 *jós lo caire*.

22. Più arduo è dar conto della variante moderna *conglat*, a meno di condividere l'ipotesi di Coromines, che presuppone «un mot pre-romà indoeuropeu, de formació terminal doble» KON-GLABH con suffisso -TO o -IO. Risultano da incrocio con *GLACIUM

germanica *CON-KLAPPIA, nella quale *con-* corrisponde al prefisso collettivo *ge-*.²³ Senza dubbio non si dovrà prescindere dalla correlata radice KLAPP,²⁴ donde *Don. prov.* 40a,10 «*claps acervus lapidum*» e, con mutazione consonantica KLAPF, i derivati *écliafó* f. 'averse violente' (Lyon);²⁵ *ehlafáye* 'quantité de neige qui s'est tassée en tombant' (Blonay).²⁶

Data l'intensa componente francoprovenzale presente nel corpus di Raimbaut,²⁷ è verosimile che anche nel verso iniziale del poema la forma verbale *resplan*, in compresenza o alternativa col senso vulgato, si debba intendere come 'risuona'. FEW 10,310 attesta il significato di 'retentir' per *resplādi* (Dauphiné),²⁸ *resplandir* (Queyras),²⁹ *resplendir* (Barcelonnette, Basse-Alpes),³⁰ nei quali «sich das Zurückstrahlen des Lichtes auf das Zurückwerfen des Schalles übertrug». ³¹ Anche TDF s.v. *resplendi*, *resplandi* registra 'retentir, faire écho, dans les Alpes, v. *resclanti* plus usité'.³² Dunque in questo celebre incipit («Er resplan la flors enversa / pels trencans rancs e pels tertres») l'autore designa l'assenza completa di canti di uccelli, coniugata all'assenza altrettanto completa di fioritura (d'inverno, la non-fioritura non può che non-risuonare). Come base ideale di riferimento

sia *conglas*, che esiste nel dialetto di Mallorca; sia *counqlàs*, che appartiene al prov. del Rodano ed è usato da Roumanille.

23. Per la sonorizzazione dopo nasale cfr. M. Pfister, *Lexikalische Untersuchungen zu Girart de Roussillon*, Halle, Niemeyer, 1970, p. 404. Per la finale *-api* cfr. H. Hafner, *Grundzüge einer Lautlehre des Altfranko-provenzalischen*, Bern, Francke, 1955, § 43 *Labial mit Hiatus -i*, pp. 165-7.

24. Cfr. FEW 2,732-5 s.v. KLAPP e 2,735-8 s.v. KLAPPA.

25. N. du Puitspelu, *Dictionnaire étymologique du patois lyonnais*, Lyon, H. Georg, 1887-1890, s.v. *écliafo*: «ap. Coch[ard]. *eccliafi* [-*ia < -ITA] s.f. – Usité dans l'express. *ina écliafa d'aigui*, une trombe d'eau».

26. L. Odin, *Glossaire du patois de Blonay*, Lausanne, G. Bridel & C^{ie}, 1910.

27. Si veda ora *La lingua di Raimbaut d'Aurenga*, maurizioperugi.ch/I.7, 2021 (in rete).

28. «Mundart der Alpen, im wesentlichen das dep. Hautes-Alpes».

29. J.A. Chabrand – A. de Rochas d'Aiglun, *Patois des Alpes cottiennes (Briançonnais et vallées Vaudoises) et en particulier du Queyras*, Grenoble, Maisonville-Paris, Champion, 1877.

30. F. Arnaud – G. Morin, *Le langage de la vallée de Barcelonnette*, Paris, Champion, 1920.

31. La presenza di reperti isolati a Ussel (Corrèze) e nel Béarn suggerisce una situazione di aree laterali.

32. Non sono riuscito a procurarmi il vol. 16 (1978) della rivista «Filološki pregled», nel quale (pp. 157-62) si allude a questo particolare semantismo con riferimento a un problema testuale di letteratura francese.

scelgo Guilhem Augier Novella 4b,4-6 «e floreisson li boisson, / et aug los bois retendir / pel chant que fan l'auzelon»;³³ ma i riscontri si possono ovviamente moltiplicare.³⁴

Quando ero innamorato – dice Giraut de Borneil (17,15) – «tenia·l drech per envers»; ossia gli sembrava che le cose invertissero la loro natura e il loro ordine fisico e morale. È ciò che accade a Bernart de Ventadorn (44,11-12 «per que·l gels me sembra flor / e la neus verdura») e ad Arnaut Daniel che, nel colmo dell'inverno, ode il bosco risuonare di soavi melodie; mentre il ghiaccio lo circonda, il suo cuore si copre di verzura (16,5-6 e 11-12). Questa operazione Bernart de Ventadorn la designa col verbo *desnaturar*: «tot me desnatura» 'tutto cambia la propria natura ai miei occhi'.³⁵ Raimbaut porta questa metamorfosi illusoria all'estremo, interpretandola come polarità che si esprime nell'equazione *flors enversa* = *neus*, *gels* e *conglapis*.³⁶ La polarità si manifesta in due modi: o per antonimia o usando, per così dire, il segno meno, significato mediante la tradizionale negazione marcabruniana (*non-poder*) o l'epiteto *envers*: come aveva intuito Schultz-Gora,³⁷ la *flors enversa* è il non-fiore.³⁸

Nel poema di Raimbaut il procedimento consegue effetti surrealistici: i *critz* e *siscles* degli uccelli sono visti non come inesistenti, ma come morti (v. 5); i maldicenti (*los dolens crois*, v. 8) appaiono come alberi secchi. Preceduta dal verbo programmatico (*Car enaisi o enverse*), la seconda strofe è composta da una serie di equazioni antonimiche: *bel plan* = *tertre*, *flor* = *con-*

33. Valgano le corrispondenze fra *resplan* e *retendir*, *flors enversa* e *floreisson*.

34. Ad es. Marcabru 36,7-8 «Non auch chant ni retentida / ni non vei brondel ab flor»; Elias Cairel 6,3-4 «et auch lo can dels auzelos / que fan los plaissatz retentir»; Daude de Pradas 2,5-6 «qu'auzelhs non chanta em plaissatz, / ni·l boscs non retin doussamen».

35. Piuttosto che 'sie [sc. die Freude] will mein Wesen ganz verrücken' (Appel; ma *tot* è un neutro).

36. Precede – per introdurre l'esplicazione – un'allocuzione interrogativa (*Cals flors?*), e segue uno schema di *versus rapportati*.

37. «Raimbaut, wie mir scheint, sagen will: es ist allerdings eine sonderbare *flors enversa*, nämlich *gels* und *neus*» (cit. da G. Lachin, *Il trovatore Elias Cairel*, Modena, Mucchi, 2004, p. 223).

38. Cita espressamente il luogo rambaldiano Elias Cairel 1,6-7 «anz am aitan – la freida neu e·l glatz / cum fatz estiu, quan par la flors enversa»: credo probabile che *la flors enversa* si riferisca a *la freida neu e·l glatz*, e considero *cum fatz estiu* una incidentale. Sulla traccia di Riquer e Cherchi, l'editore identifica la *flors enversa* col giglio – ciò che non pare né necessario né dimostrato.

*glapi, cautz = freit, tron = chant e siscle, fulhat = *sec*. Per ciascuna delle equivalenze il connettore è diverso: *mi semblo ~ tenc per ~ m'es vis ~ mi son ~ paru·m*, altrettante varianti del sema /parere/ o /sembrare/, che per Pascoli era segno di poesia riflessa, ma qui le varianti hanno lo scopo di visualizzare volta per volta la trasformazione di una cosa nel suo opposto.

Tipologicamente prossimo alla *conversio*,³⁹ il procedimento retorico dell'*inversio*⁴⁰ può essere visto come un caso particolare del mondo alla rovescia definito da Chrétien de Troyes e coltivato da Arnaut Daniel fin da una delle sue composizioni più antiche, la XVI, con la prima versione del doppio *adynaton* «tant sei que·l cors fatz restar de suberna / e mos bous es plus correns non es leubres», che l'autore dichiara esplicitamente tratto da «las ars de s'escola» (vv. 5-7): la prima delle due immagini risale a Virgilio e Ovidio, ed è presente anche in Andrea Cappellano. In questa stessa canzone, nel binomio *lours o genebres* (v. 14) è probabilmente leggibile il nucleo originario dell'*aura* coniugato a un'allusione a Ginevra amata da Lancelot. Ai vv. 25-27 il cuore che, pur involandosi, non si separa da lei («cors, on qu'eu an, de lei no·t pars ni sebres») anticipa anch'esso un motivo della sestina, mentre il v. 41 «no·m pot frezir neus ni buerna» rinvia al motivo della primavera immaginaria.

Un paesaggio di gusto, per così dire, pre-arcadico e la tradizione del mondo inverso sono le due componenti aggiunte da Dante alla sestina originaria, e destinate a fissarsi nel prosieguito. Nella sestina dantesca l'*adynaton* («Ma ben ritorneranno i fiumi a' colli / prima che questo legno molle e verde / s'infiammi», vv. 31-33) è appunto preceduto da «un bel prato d'erba [...] chiuso intorno d'altissimi colli» (vv. 28-30), evidente citazione dall'ecloga I di Virgilio. La sestina doppia di sir Philip Sidney (n. 71: *Yee Gote-Heard Gods*)⁴¹ è recitata da Strephon e Klaius, due gen-

39. Esemplificabile col verso dantesco «dei remi facemmo ali al folle volo».

40. Da non confondere con l'omonimo termine retorico: «L'*inversio* est synonyme en rhétorique d'*allegoria* et de *permutatio*, signifiant le contraire de ce que l'on veut dire» (M. Clouzot - M.-J. Gasse-Grandjean, *Le fou dansant et le «mundus inversus»*, 2017, in rete); Quintiliano, *Instit. orat.*, VIII 6: «Ἀλληγογία quam inversionem interpretantur, aliud verbis, aliud sensu ostendit».

41. Sidney compose due altre sestine, una redatta secondo lo schema originario (n. 70: *Since wailing is a bud of causefull sorowe*), l'altra rimata (n. 76: *Farewell, O sun, Arcadia's clearest light*) su tre coppie di rime (*light, treasure, might, pleasure, direction, affection*) che obbe-

tiluomini che piangono la partenza di Urania dall'isola di Citera; seguendo il modello della sestina doppia inclusa nell'*Arcadia* di Sannazaro (1502), la composizione riposa su un'accorta selezione di parossitoni (*mountains : valleys : forests : music : morning : evening*), coniugando la tradizione del paesaggio arcadico alla dimensione del *monde à l'envers*, lo stesso a cui si è ispirato Raimbaut d'Aurenga nella sua, diciamo, pre-sestina.

Va da sé che Sidney non poteva conoscere il poema di Raimbaut; solo che, a partire da premesse simili, basate sul meccanismo dell'*inversio*, egli perviene a generare immagini sensibilmente analoghe. Raimbaut dice: «que bel plan mi semblo il tertre»; e Sidney: «so darkened am, that all my day is evening, / hart-broken so, that molehills seeme high moutaines, / and fill the vales with cries in steed of musique»; «Me seemes I see the high and stately mountaines, / transforme themselves to lowe dejected vallies». ⁴² I due autori convergono anche nella produzione di versi onomastici: l'uno dice «don vei mortz quils, critz, brais, siscles»; ⁴³ e l'altro: «I doo detest night, evening, day, and morning». Proprio come Raimbaut, che rappresenta sé stesso «cum cauz'enversa / sercan rancs e vals e tertres», Sidney prende anch'egli l'apparenza di uomo selvatico: «I that was once free-burges of the forrest / [...] / am banisht now among the monstrous mountaines / of huge despaire, and foule affliction's vallies». ⁴⁴ Già Dante si era rappresentato come «fuggito per piani e per colli / per potere scampar da cotal donna» (vv. 21-22), imitando Arnaut Daniel XV 12 «que tan no vau cap-vaus ni plans ni puois». ⁴⁵

discono al tipo di permutazione introdotto da Pontus de Tyard. La terna espone con lucidità le tre opzioni risultanti dall'evoluzione storica della forma metrica.

42. 'Ai miei occhi i monti alti e maestosi si trasformano in valli profonde; sento che in queste degradate foreste gli usignoli apprendono dai gufi la loro musica; la gioia del mattino sento che si cambia nella quiete mortale della sera'.

43. Cfr. Arnaut Daniel XII 1-2 «Doutz braitz e crits / e chans e sos e voutas».

44. Cfr. *RVF* 237,15 «poi ch'Amor femmi un cittadin de' boschi» e 25 «Le città son nemiche, amici i boschi» (ai vv. 11-12 di questa sestina torna il verbo usato da Raimbaut: «i boschi, / che sol vo ricercando giorno et notte»).

45. Il verso dantesco ricalca la tradizione rappresentata dai mss. DEHU, mentre Canello aveva consacrato nella vulgata l'enumerazione, manifestamente ascitizia, *chams vauz ni plas ni puois* (AB). Si ricorda che «*capvaus* ~ *cabvaus*, perfettamente conservato in DH, è una locuzione avverbiale corrispondente a TDF *cap-bal* ['de haut en bas', 'su e giù per'] e seguita nella fattispecie da un binomio polisindetico» (vedi Arnaut Daniel 2015, p. 265).

2. In una lingua come il francese, le parole ossitone – ossia le *rimes masculines* – rappresentano da tempo l'esclusività. Nel registro artificiale della lingua poetica sottoposta alle regole della metrica classica (anteriore, cioè, alla riforma introdotta dai simbolisti), è la minoranza di parole con *-e* finale femminile che alimenta lo stock di *rimes féminines*, da considerare evidentemente come *marquées*. Alla base di questa situazione sta, com'è noto, un fatto di linguistica storica, cioè la caduta generalizzata delle vocali finali latine diverse da *-a*. Questa caduta è propria sia della lingua d'oïl che della lingua d'oc, con la differenza che qui la *-a*, in luogo di assordirsi (e finalmente sparire) come in francese, rimane stabile. Basata su un insieme di sei parole-rima marcate e sottoposte a permutazione (*retrogradatio cruciata*), la sestina come forma metrica non poteva essere concepita che nel sud della Francia, cioè in un contesto linguistico dove alla stabilità della *-a* finale si somma una discreta quantità di *-e* ed *-i* come vocali di appoggio (addirittura in francoprovenzale, lingua ben nota a Raimbaut d'Aurenga, anche la *-o* si conserva).

L'evoluzione dal poema sulla *flor enversa* alla sestina di Arnaut (sei strofe di sei versi ciascuna) suppone il rispetto di altri parametri: tutti i versi, tranne il primo, debbono essere *décasyllabes* (femminili, evidentemente); tutte le parole-rima debbono essere bisillabe;⁴⁶ quanto alla categoria grammaticale, Arnaut ha scelto cinque sostantivi (uno dei quali, *arma*, funge anche da forma verbale nel congedo) e un verbo (*entra*). A titolo di compensazione per l'assenza di rima, le sei parole-rima sono raggruppabili in tre coppie assonanzate, ossia *entra : verja*, *ongla : oncle*, *arma : cambra*.

La sestina, che è nata in un ambiente clericale (lo stesso dove Marca-bru ha appreso la tecnica dei *rims derivatius*), appartiene al genere degli esercizi grammaticali e artigrafi: a intervalli si sentono risuonare, nell'aula chiusa, gli schiocchi di ferula del maestro.⁴⁷ Ciascuna delle parole-rima evoca un topos della lirica trovadorica, ciò che conferisce alla sestina un robusto tessuto metalinguistico. In quest'ambito l'innovazione più

46. Per l'eccezione rappresentata da *enongla* cfr. la n. 111.

47. Lo scolare di Raimbaut allude ai colpi di bacchetta («plus que fols clerks conquer giscles»), e un destino analogo si prospetta per il ragazzino nella similitudine di Arnaut («plus que l'emfans non fai denan la verga»).

geniale risulta da una sorta di *télescopage*, ossia dalla combinazione di due luoghi comuni, quello del *Natureingang* e l'altro dell'invettiva contro i maldicenti. La canzone VIII di Arnaut si apre con una *conversio*: sulla soglia della primavera, qualsiasi uccello «no-i te mut bec ni gola»; ed è così che, all'inizio della sestina, si staglia l'immagine un po' surreale del *lausengier* provvisto di *bets* [...] *ni on gla*: l'armonioso canto primaverile degli alati si muta nell'arrochita calunnia di individui che, come aveva detto Raimbaut, «parlon bas et ab siscles». ⁴⁸

Imbattendosi in una grafia come *bets* (per *becs*) al secondo verso della sestina, qualche spirito analogista, grammatica di Roncaglia alla mano, crederà ancora a uno sgradevole errore di stampa. La questione, in realtà, è più complessa. Bisogna partire dall'emistichio *lai o non aurai oncle* che, con la sola (e luminosa) eccezione di Canello, si è sempre tradotto 'là dove non avrò zio', nonostante l'uso del verbo in questo caso appaia alquanto assurdo, o quanto meno improbabile. In realtà *aurai* non può che analizzarsi come variante di *aurá* con un affisso desinenziale (< IBI), secondo un fenomeno acutamente studiato da Blasco Ferrer: «Il rovente quesito circa l'origine della desinenza di 3p in prov., ad es. in *estai, fai, plai, jai, vai, cai, crei, vei* ecc., trova anche, credo, una soluzione plausibile con l'aiuto della ricostruzione tipologica». La *-i* è analizzata come un postdeterminante «concresciuto già nei manoscritti del XIII sec.» in forme come *ai, estai*. ⁴⁹ In questo quadro una occorrenza come *aurai* 'ci sarà' è perfettamente concepibile.

Meno sicura, data la scarsità documentaria, è la sua appartenenza a quel curioso impasto mistilingue che Arnaut impiega nell'*Aur'amara*, rivolgendosi a un pubblico distribuito al di qua e al di là dei Pirenei. In ogni caso, la tradizione della sestina presenta una costellazione di aquitanismi sui quali mi sembra opportuno richiamare l'attenzione. Al v. 32 il ms. U reca *mons corts* (= vulg. *mos cors*), con il quale concordano IX 79 *corts* U : *cortz* V e il tanto malamente discusso *cort* in rima di VI 35 (ms.

48. I vv. 21-23 «e no-i val bastos ni giscles / ni menassas» diventano in Arnaut «e pois non l'aus batr'ab ram ni ab verga» (v. 4).

49. E. Blasco Ferrer, *Tipologia, storia e classificazione delle costruzioni presentative romanze. Contributo a una teoria della grammaticalizzazione*, in «Quaderns de Filologia. Estudis Lingüístics», 9 (2004), pp. 27-49, alle pp. 44-5.

C, unico data la lacuna di E). Nella fattispecie, ci si deve anzitutto chiedere se la forma è da riferire alla lingua dell'autore o a quella del copista. È un fatto che *cort*, oltre a figurare nel ms. C, è attestato nel ms. U unicamente nei due luoghi menzionati.⁵⁰ Assolutamente da conservare, dunque, la variante con dentale finale: diffuso in diverse regioni della Francia, il fonetismo è in Arnaut attribuibile sia all'Aquitania (a partire dalla canzone VI, una delle più antiche) sia al sud-est.⁵¹

Nel sintagma *es seus sers* 'il suo servo' (v. 16), con riferimento all'io lirico,⁵² *es* è trasmesso dal solo Sg, mentre HRa danno *est*; la variante maggioritaria è *lo*. Il fattore dinamico corrisponde, con buona probabilità, al deittico guascone *es*.⁵³ Un altro deittico interessante si trova al v. 12 «tal paor ai que-l sia trop d'era arma», dove *d'era* nel ms. a, che «potrebbe aver conservato un esempio dell'articolo guascone *era*»,⁵⁴ è stato poi corretto in *deta*;⁵⁵ gli altri testimoni si bipartiscono in *de l'arma* : *de m'arma*, tranne IKVg che leggono *de sarma*. È da dire che *era* non è attestato prima del sec. XVII⁵⁶ e, pur se questa occorrenza del ms. a permette di retrodatare la forma di circa un secolo, la documentazione è tuttora troppo scarsa per attribuirgli con sicurezza all'originale. In questo caso una segmentazione *d'es'arma* (IKVg), con la forma più arcaica del deittico (la stessa del v. 16), offrirebbe una soluzione meglio praticabile.

50. Come risulta da una ricerca personale dello scrivente. È nota, nelle produzioni della così detta filologia materiale, l'assenza – per quanto riguarda la tradizione trovadorica – di descrizioni adeguate relative alla lingua di ciascun manoscritto. Una parziale (e lodevole) eccezione in questo senso è proprio S. Resconi, *Il canzoniere trobadorico U. Fonti, canone, stratigrafia linguistica*, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2014.

51. Per un linguista è appena credibile che, in luogo di riconoscere un banale (e documentato) passaggio *-r > -rt*, si sia a lungo preferito ipotizzare un fantomatico latinismo da *cordem*.

52. Come chiariscono *lo seu cors* U: *lo siu colpx* V.

53. Registrato in due luoghi del *Girart de Roussillon* da Pfister, *Lex. Unt.* cit., p. 424, che rinvia a P[aul]. M[eyer], recensione di due cartulari aquitani, in «Romania», 35 (1906), pp. 318–21. Si tratta di J. de Jaurgain, *Cartulaire du prieuré de Saint-Mont (ordre de Cluny)*, Paris, Champion – Auch, L. Cocharaux, 1904; e di A. Clergeac, *Cartulaire de l'abbaye de Gimont*, Ibid., 1905.

54. Arnaut Daniel 2015, p. 337.

55. Analizzabile come *d'eta*, dove *eta* = *esta* (scrizione sud-orientale).

56. J.-C. Dinguirard, *L'article eth / era du gascon pyrénéen: archaïsme ou innovation?*, in «Lengas [revue de sociolinguistique, Presses universitaires de la Méditerranée]» (1982), pp. 37–61, a p. 43.

Resta di discutere il senso della frase. Al ricordo della camera per lui inaccessibile l'io lirico, secondo il testo critico, trema di paura, perché teme che la donna 'ne abbia abbastanza dell'anima'. L'impossibilità del contatto fisico è in certo senso compensata da un eccesso di concentrazione psicologica, che la donna arriva a percepire, diciamo, per una sorta di telepatia. L'esegesi non sembra assurda, tenendo conto di II 38 «mon pensamen lai vo's l'assail» 'il mio pensiero l'assale là dov'ella si trova',⁵⁷ cioè 'dovunque ella si trova', variante fortemente aggressiva del topos 'dovunque mi trovi, il mio cuore resta attaccato a lei', espresso da Arnaut anche ai vv. 29-30 della sestina. Continua ad apparire più banale la variante di IKRVg, secondo cui l'io lirico teme di non essere *prop de s'arma*, ossia 'vicino alla sua anima' – come se l'interdizione del contatto fisico rendesse impraticabile anche il contatto spirituale.⁵⁸

A questo punto vale la pena di ridiscutere la variante del ms. a, giudicata a suo tempo alla stregua di una glossa: *no·il sia dan d'es'arma*.⁵⁹ L'espressione corrisponde a uno stereotipo non banale, presente fra l'altro in un imitatore di Arnaut come Guiraut de Calanson,⁶⁰ e poi nel linguaggio religioso: si veda *Dona sancta*, poema edito dal Suchier col titolo *Des Sinders Reue*,⁶¹ vv. 72-73 «ni sia dans a l'arma a la cocha major / can penra comiat del segle trichador», e soprattutto la *Trad. du Psaume 108* 1,74-77 «Aquesta obra es per aquels / que an Diau mi van mal lausan / e que parlo encontra me, / per so que a m'arma tengo dan».⁶² Il soggetto se la prende con un tipo particolare di maldicenti, che lo calunniavano davanti a Dio allo scopo di favorirne la dannazione dell'anima. Nel luogo di Arnaut la situazione è in qualche misura analoga: fratelli e zii minacciano

57. Così correggo la mia propria ed. sulla base di LPS: la giustificazione sarà pubblicata nel sito elettronico maurizioperugi.ch.

58. R legge *de m'arma*, cioè 'vicino con la mia anima'.

59. Nel corpus di Arnaut, *sia* vale per due sillabe, come attestano VII 35, XII 7, XV 22; le altre occorrenze (XIII 6, XIV 25, XV 21, 40, 43) sono diesinafeiche.

60. Cfr. 5,27-30 «donx, dous'amia, / no·m sia dans / s'ieu ai dit / outracuidamen»; II 1,23-25 «E pus qu'es de valor tan gran, / no·m sia dan / si del grieu mal li quier merce».

61. H. Suchier, *Denkmäler provenzalischer Literatur und Sprache*, Halle, Niemeyer, 1883, pp. 215-40.

62. C. Chabaneau, *Traduction des psaumes de la Pénitence en vers provençaux*, in «Revue des langues romanes», 5 (1881), pp. 209-41.

di divulgare quest'amore, per quanto forzatamente spirituale, macchiando la reputazione della donna. Ma tutto sommato, in attesa di maggiori dati a disposizione, converrà attenersi alla lezione a suo tempo prescelta.

Le difficoltà esegetiche della sestina si accumulano soprattutto nel congedo,⁶³ data la necessità di comprimere tutte e sei le parole-rima nello spazio di tre versi. Ne riproduco il testo critico:

Arnaut tramet son chantar d'ongla e d'oncle,
ab grat de lei que de sa verga l'arma,
son desirat c'a pres de chambra intra

ossia, probabilmente: 'Arnaut, col benessere di colei che lo arma della sua verga, invia il suo canto di "unghia" e di "zio" al proprio desiderio che tiene sulla soglia della camera e gli manda a dire: Entra'. Una traduzione più interpretativa, cioè più trasparente, non potrebbe prescindere da uno smontaggio sintattico: 'Lo sguardo della donna che io, Arnaut, amo, è simile a una verga che fustiga la mia voglia. Il violento desiderio che nutro per lei è giunto fin sulla soglia della sua camera: per il momento non osa andare più oltre. Ho dunque composto un canto di "unghia" e di "zio" e ho ottenuto da lei il permesso di inviarlo al mio desiderio, con annesso l'invito a varcare la soglia e ad entrare'.⁶⁴

La *verga* della donna amata sono, con ogni probabilità, i suoi occhi, capaci di lanciare quadrella in Peire Vidal 40,35 «als mils cairels, qu'ap sos belhs huelhs mi lansa» e 13,69-70 «qu'us esgartz mi feric, / don anc pois no'm garic»; Lafranc Cigala 25,16-17 «c'ab l'un dels oils primeiran fier / et ab l'autre <oil> vai feren»; una canzone dottrinale anonima: «l'ueil est le fer qui si me point et art»; ma capaci anche, gli stessi occhi, di fustigare come se fossero una verga secondo Blondel de Nesle III 43 «d'un douz reguart fist verge a moi ferir». Del resto già Raimbaut d'Aurenga aveva detto (v. 30): «vostre bel uelh mi son giscle». Ma chi o che cosa questa

63. A causa di una congettura totalmente gratuita, il congedo è stato oggetto di un clamoroso equivoco interpretativo, per il quale rinvio a "*Cledisat*": *Un esempio d'inquinamento testuale*, 2021, in maurizioperugi.ch/ii.7.

64. Nella traduzione è necessario sdoppiare *tramet* nel suo duplice significato di 'inviare' e 'mandare a dire'. Una funzione simile ha l'imperativo *ren* in Arnaut Daniel VII 67, anch'esso nel verso iniziale del congedo.

donna arma della sua verga? L'unica glossa fornita dalla tradizione⁶⁵ è *de sa veria es l'arma* (ms. S) 'è l'anima della sua verga', che appare come un'ingegnosa oscenità. Conviene dunque restare a 'che lo anima (o, in senso osceno, lo arma) con il proprio sguardo'; oppure, con Canello e altri seguaci, interpretare *de sa verg'a l'arma* 'detiene l'anima della sua verga'.⁶⁶ Del resto, la possibilità di un'interpretazione duplice è frequente in Arnaut, che ricorre volentieri alla compresenza di due registri, uno poetico e l'altro proprio del giullare quando impiega parole a doppio senso associabili a gesti volgari; così la verga attribuita alla dama può alludere tanto ai suoi occhi quanto all'eccitazione erotica che questi producono.

L'alternanza *desirat/-ar* conservata nei mss. garantisce che si tratta di un sostantivo: la terminazione *-ar* equivalente a *-(i)er* è un tipico fattore dinamico in Arnaut (e in altri trovatori), ed è spesso sostituita da *-at* (*pen-sar = pensat*).⁶⁷ Nella sequenza *c'a pres de chambra*, il segmento *capres* può significare sia 'che egli ha, o tiene, vicino alla camera' sia 'che egli ha preso, cioè soddisfatto, dentro la camera' (*de chambra intra* con anastrofe comparabile a *ses dins [...] defors* 'fuori dei denti').⁶⁸

Il congedo nel suo insieme allude al luogo del *Lancelot* nel quale Chrétien de Troyes colloca l'opposizione, di chiara impronta occitanica, fra *cuer et corps* al centro dell'episodio che sviluppa il motivo della separazione del cuore: Ginevra proibisce inopinatamente a Lancelot l'accesso alla propria camera. In seguito a questo diniego, il corpo dell'amante è obbligato a restare fuori, mentre il cuore, dotato di risorse ben più efficaci, è perfettamente in grado di entrare («Li cors s'an vet, li cuers sejourne»):

Le roi et la cour (la société) inhibent la réalisation du désir des amants. A cause d'eux le désir est condamné à la non-satisfaction, ce qu'exprime le motif lyrique du cœur séparable. Le cœur qui se sépare du corps pour rejoindre l'objet

65. Considerando che *de s'amia l'arma* (ms. c) è probabilmente un refuso.

66. Non sembra lecito riferire il pronome al 'desiderio' del verso successivo, data l'assenza di qualsiasi grafia palatalizzata del tipo **verga-lh* o **li arma*.

67. Cfr. Arnaut Daniel IX 44. Ricordo che la tradizione glossografica (prendendo spunto, fra l'altro, dal sirventese 80,29) favoleggia di un *Desirat* come soprannome di Bertran de Born.

68. La vulgata cambia *capres de* in *c'ab pretz dinz*, che infine diventa *cui pretz en*.

aimé est l'expression du désir essayant de tromper la distance qui sépare les amants (ici la distance est imposée par la présence du roi et de la cour).⁶⁹

L'ossessione della vicinanza e del contatto si concentra nel desiderio da cui l'io lirico è consumato nel momento che si trova vicino alla camera; in precedenza, la drastica riduzione della distanza è più volte figurata nella contiguità del dito con l'unghia, ma ancora una volta la possibilità di movimento è riservata esclusivamente al *cor* (anzi, al *cort*), che solo è capace di inunghiarsi. La recente riflessione che Chrétien de Troyes aveva dedicato all'opposizione fra corpo e cuore, nella sestina si sposta sulla dittologia formata da *cors* e *arma* (v. 28), acquistando un sentore inevitabilmente religioso, confermato peraltro dalla sequela di litanie mariane «qu'il m'es de ioi tors e palais e cambra» (v. 33).

Gli altri componimenti di Arnaut marcati – come la sestina – dall'uso di aquitanismi, sono (oltre al sirventese) *Lancant son passat li giure, Amors e iois, Si'm fos amors*,⁷⁰ e soprattutto *L'aur'amara*.⁷¹ Non è dunque agevole localizzare cronologicamente la sestina. Indizio di una relativa antichità della composizione può essere la particolare testura metrica, confermabile sulla base dei versi seguenti:⁷²

Cesura lirica

con accento di 7^a: 10 non ai membre no'm fremisca, neis l'ongla
22 volgr'eu esser, si'l plagues, de sa chambra (M)⁷³

69. C. Álvares, *Le conflit père-fils dans Le Chevalier de la Charette*, in «Senefiance» [= *Les relations de parenté dans le monde médiéval*], 26 (1989), pp. 117-30, § 7; cfr. *ibid.*: «Pour que le désir se réalise vraiment (car l'union par le cœur séparable n'est qu'une union illusoire où le corps ne prend pas part) il faut que le corps suive le cœur: *et li cors, por coi se celot? / n'estoit la joie antierne?* Pourtant l'union des corps n'est pas possible car le roi et la cour sont là pour interdire un amour marginal, un amour sans dimension sociale».

70. Al v. 26 di *Si'm fos amors* i mss. ABDHL sostituiscono *ferms volers* alla lezione originaria *deziers* > *deziriers*, confermando la precoce trasformazione del sintagma in cifra emblematica della sestina; e con *del ferm voler* inizia il v. 44 della stessa canzone, in una strofe che reca evidenti tracce di rifacimento in ambiente alverniate.

71. Nell'ordinamento del ms. a, la canzone dell'*aura* e la sestina occupano simbolicamente le sedi iniziali.

72. Fra parentesi i testimoni che assicurano la presenza.

73. È incerto se al v. 16 «car es seus sers lai on il es non intra» l'accento debba cadere su *il*, come sembra suggerire *es il* Vg.

con accento di 6^a: 11 plus que l'emfans non fai denan la verga (M)
 24 melz son vol qu<e> om fortz de frevol verga (diff.
 in assenza)

Accenti di 4^a e 7^a: 17 de leis serai si con es carns et on gla (IKN²)⁷⁴
 21 c'aitan vezis con lo detz es de l'ongla (Ha)

Come si vede, cinque esempi su sei ospitano altrettanti fattori dinamici, la cui presenza è per lo più assicurata da testimoni periferici o isolati. I restanti fattori dinamici non legati alla prosodia del verso sono 8 *ne<ü>ls* (IKN² e l'equivalente sillabico *neguns* nel ms. c); 20 *mais ni tant* (Sg); 27 *qu'inz el cor* (M). Si conferma che per la sestina, come per una gran parte dei componimenti danielini, la visione di stemma più operativa – nella misura in cui è possibile parlare di stemma – è meno genealogica che linguistica, nel senso che l'originale è attingibile soprattutto grazie a sporadici fenomeni di conservazione in aree periferiche. Una delle rare opposizioni che permettono di ipotizzare uno stemma è quella, al v. 29, fra *plan* CEHIKN²SgVgac e *plaza* degli altri mss.⁷⁵ La distribuzione fra testimoni orientali e occidentali conferma grosso modo quella attualmente vigente a livello dialettale.

All'interno di questo quadro è probabile che si debba riconsiderare la soluzione a suo tempo adottata al v. 28, cioè «cuiatz fos anc en cors? no, neis en arma» (mss. ESgVga), perché ritenuta «in principio *difficilior* nel rispetto sintattico e formulare» e dunque preferita a un'alternativa rappresentabile come *Non cuig* (o *cre*) *qu'anc fos*. Inducono a un ripensamento le seguenti varianti, tutte con accenti di 4^a e 7^a:

Non cuich q'anc fos mais en cors ni en arma	B
Non cug fos mai ni en cor ni en arma	C
Non crei que fos inz en cor ni en arma	M

Verrebbe spontaneo attribuire, una volta di più, la precellenza a M se *inz el cor* non fosse lezione *singularis* dello stesso M al verso immediata-

74. Non si può escludere che il secondo accento cada piuttosto su *carns*.

75. Tranne UV nei quali il lemma manca del tutto. Per *plan* 'piazza' cfr. Elias Cairel 1,31-32 «e jes per so no'm part / de lieis servir en plan ni en desert», dov'è manifesta l'imitazione della sestina di Arnaut.

mente precedente. Così stando le cose, dovremmo allora dare fiducia a C, rappresentante precipuo della costellazione linguadociana da cui M proviene.⁷⁶

3. Com'è noto, della sestina di Arnaut esistono due *contrafacta*, l'uno di Guilhem de Saint Gregori (se è lui⁷⁷) e l'altro di Bertolome Zorzi. Il sirventese attribuito al Saint Gregori (*Ben grans avolesa intra* [BdT 233,2]) presenta alcuni versi marcati. I vv. 3-4 «e si a'n pres aiz'el cor iosta l'arma / e Malvestatz bat l'ades de sa veria» hanno accenti di 4^a e 7^a. Hanno cesura lirica a ridosso di una dialefe il v. 5 «Mal resembra al bon prebost son oncle»,⁷⁸ il v. 14 «mas la terra on bos pretz pert sa chambra» e il v. 28 «mais en valgra totz temps mos cors e m'arma».

Alcuni indizi possono suggerire il tipo di testo utilizzato dall'autore. Il v. 30 «et es ab lui aissi cum charns e onglà» si accorda con sest. 17⁷⁹ secondo la lezione di DEGMQUVc (*de lieis serai aissi ecc.*). Si aggiunga che una delle parole-chiave del sirventese è *bon pretz*,⁸⁰ manifestamente cavato da sest. 39 secondo le lezioni di ABGQ (*cui pretz*), HIKN² (*c'ab pretz*) e probabilmente Uc (*cui iois*). Infine nella sesta strofe, al v. 25, *arma* è usato come verbo («S'ab ferm voler de tot bon pretz non s'arma») allo stesso modo che in sest. 3 secondo la lezione di CMRSSga + DEU (*sitot de mal dir s'arma*). Riunendo i testimoni che nei tre luoghi compaiono almeno due volte, si ottiene l'espressione DEM + GQUc. Si tratta di un modello centrato essenzialmente sul nucleo GQU(V)c, titolare in Arnaut di lezioni come 14 *E'm consentis*, 28 *Non cre que fos en cors*; estendendo il nucleo mediante il concorso di DE, si aggiungono 4 *car* (anche AB), 8 *al meu dan(z)*, 11 *plus que non fai* (anche MS), 34 *e non am tant fraire paren* (anche ABM). È una costellazione che ho più volte indicato con la sigla

76. *anc...mais* B è una probabile doppia redazione.

77. Si vedano le rubriche di D^a (*Willems de saint Grigori*) e a¹ (*en bertran del born*), mentre in H il testo è adespoto. Per il testo dei due *contrafacta* mi servo del contributo di A. Bampa, *Guilhem de Saint Gregori, Ben grans avolesa intra* (BdT 233.2), *Bartolomeo Zorzi, En tal dezir mos cors intra* (BdT 74.4), in «Lecturae tropatorum», 7 (2014).

78. Il ms. a¹ (*e sembra mal lo bon prebost sim oncle*) cerca di escamotare la dialefe, confermando la presenza della cesura come fattore dinamico. Altra dialefe al v. 18.

79. Così indico, anche nei paragrafi seguenti, la sestina di Arnaut.

80. Ripetuto ai vv. 6, 9, 29, 35.

γ, di tipo decisamente orientale, ma spesso (grazie soprattutto a UVc) particolarmente conservativa.

Sul piano linguistico è notevole l'isolessia *degitat* (v. 16),⁸¹ da riscontrare con *Dona sancta* 383 «degitar a martiri»; «degitar lo demoni», v. 339 del secondo di sei poemi vodesi;⁸² *Les Joies du Gai Savoir* 11,33 «Vos etz la flors degitant trastot mal».⁸³ Prescindendo dalla terza e tardiva attestazione, le altre due rinviano all'area (franco)provenzale.⁸⁴

In particolare per quanto riguarda *Dona sancta*, si rilevino i vv. 477-8 «aprop .xxxii. an, cant ac facha l'endura, / fameget el desert»⁸⁵ oltre a varie isolessie riconducibili allo strato originario del *Girart de Roussillon*, come *dios* 'âgé' (v. 305), *luguana* (v. 180), e anche la riduzione dittongale *nug* (v. 194).⁸⁶ Si aggiungono alcuni provenzalismi riscontrabili in Peire Vidal, come *e-m gieta por* (v. 90),⁸⁷ *daus* (v. 247).⁸⁸ Problematico il fonetismo di *trenga* (v. 339), *tren guar* (v. 465), nella misura in cui Pfister, *Lex. Unt.* cit., p. 404 lo attribuisce unicamente ai «westlichen Mundarten»; ma sembra smentirlo la testimonianza della *Vie provençale de Sainte Marguerite*,⁸⁹ v. 281 «mas li sirvent fort la trengcavon».

Ma forse l'isolessia più intrigante in *Dona sancta* è la clausola *ab la cara serana* (v. 184), alla quale Levy riserva un lemma apposito s.v. *seran* 'heiter'. Il Dizionario francese-savoiano registra⁹⁰ «SEREIN adj. *seran, seran-na, -e* (FEN),⁹¹ *sèrin*,

81. Da non confondere con l'esito semidotto *desgitar* (*Guerre de Nav.* 1926, 2192). Per il poema *Dona sancta* cfr. sopra, la nota 61.

82. H.J. Chaytor, *Six Vaudois Poems*, Cambridge University Press, 1930.

83. *Les joies du gai savoir: recueil de poésies couronnées par le Consistoire de la gaie science* (1324-1484), Testo critico e introduzione di A. Jeanroy, Toulouse, Privat, 1914.

84. Così indico l'anfizona occitanica di sud-est in contatto con l'area francoprovenzale.

85. Cfr. *li famejant* (regime plurale), in A. De Stefano, *La Nobla Leçon des Vaudois du Piémont*, Paris, Champion, 1909, v. 161.

86. Vedi Pfister, *Lex. Unt.* cit., pp. 305, 180, 436.

87. Cfr. anche Pfister, *Lex. Unt.* cit., p. 406 s.v. (*traire, venir, girar*) *en por* 'à l'écart'.

88. Anche *afonzat* (v. 13; cfr. *Fierabras* 1346, 2074) e *trips* (v. 267) rinviano al sud-est. Non ha, invece, valore distintivo la forma *iei* 'ho' che nel testo conta undici occorrenze (vv. 134, 223-4, 230, 288, 298, 497, 499, 527, 603, 615; Appel, *Provenzalische Chrestomathie* cit., p. XXIII, ne registra una sola); cfr. anche *siei* 'so' (v. 150) rispetto a *sei* (v. 156).

89. V. Chichmarev, *Sulla vita provenzale di s. Margherita*, in «Revue des langues romanes», 46 (1903), pp. 545-90.

90. R. Viret, *Dikchonéro fransé-savoyâ. Comportant plusieurs variantes de la langue savoyarde. Troisième édition revue et augmentée*, 2013, p. 1974.

91. Il rinvio è a F. Fenouillet, *Monographie du patois savoyard*, Annecy, Librairie Roche, 1903.

sèrin-na, -e (Albanais), R. lat. *serenus*; => Calme, Calmer, Paisible, Rosée». ⁹² Nei testi della Borgogna occ. editi da Philippon ⁹³ «*ain* alterne avec *ein* (*pain*, *mein*); Philippon constate qu'après 1250, *ein* se réduit à *en*». ⁹⁴ Naturalmente non è da escludere, come in afr., un incrocio con l'avv. *SERO*. ⁹⁵

A differenza del sirventese, il *contrafactum* dello Zorzi presenta un solo esempio di cesura lirica (v. 38) e, come già visto dal Crescini, contiene vari italianismi: *intra* (vv. 8, 16, 36) e *pauza* (v. 10) sono congiuntivi di tipo settentrionale; *ficha* (v. 21) è un p.p. forte; si aggiungano *gaudet* (v. 17) 'godette', ⁹⁶ e probabilmente *esfortz* (v. 12) 'sforzo' (cioè 'esercito'). Più ambigua la preposizione *da* al v. 2 «ni s'en depart plus que la chars da l'ongla» (se ne veda il lemma nella *COM2*). La clausola *cozin ni oncle* (v. 26) rinvia a sest. 34 secondo la lezione di CESSga (+ M); anche se «il verso denuncia il tributo di Zorzi alla sestina del Saint Gregori», ⁹⁷ la costellazione riceve conferma dal riscontro fra il v. 34 «pois qu'eu l'am mais qu'Aimiers non fetz son oncle» e sest. 34 «e am la mais no faz cozi ni oncle» secondo – ancora una volta – la lezione di CESSga. La clausola *dan de l'arma* (v. 20) rinvia a sest. 12 secondo la lezione del solo ms. a.

Al v. 24 «mas dolz, on nais Mortz com de rasitz verja», ⁹⁸ invece di *rasitz* la tradizione compatta legge *irasie(t)z*, probabilmente da segmentare *iras ie(t)z*: 'da cui nasce Morte come da un uomo attristato escono colpi di verga'; *iras* < *IRATUS* è scrizione frequente in *Aigar et Maurin*, cfr. vv.

92. Cfr. *ibid.*, p. 1889, s.v. *seran* (FEN) 'serein, vapeur qui se dépose pendant l'été après le coucher du soleil'.

93. É. Philippon, *Morphologie du dialecte lyonnais aux XIII^e et XIV^e siècles*, in «Romania», 30 (1901), pp. 213-94.

94. G. Taverdet, *Les scriptae françaises VII. Bourgogne, Bourbonnais, Champagne, Lorraine*, in *Lexikon der Romanistischen Linguistik*, Tübingen, Niemeyer, 1995, vol. 11/2, pp. 375-89, a p. 379. Per l'apertura fino ad *a* nel comtois cfr. *ibid.*, p. 383.

95. Cfr. D. Mataigne, *Le lexique de la Vie de saint Amand (VIII^e siècle). Contribution à l'étude du latin protoroman*, Thèse, Universiteit Gent, Faculteit Letteren & Wijsbegeerte Romaanse Talen, Academiejaar 2006-2007, vol. 1, p. 103.

96. Il *gauset* registrato dalla *COM2* nella *Belle au bois dormant* (S. Thiolier - M.-F. Notz-Grob, *Nouvelles courtoises occitanes et françaises*, Paris, Livre de Poche, 1997), vv. 399-400 «per so car anc gauset de me / reprendre ses lo meu voler» è evidentemente il perf. di *gausar* = *ausar*.

97. Bampa, *Guilhem de Saint Gregori* cit., p. 43.

98. Ma IK leggono sempre *versza*, evidentemente da conservare.

601 «Aut o lo reis, anc non fo tant iras» e 1039 «que iras er lo reis». ⁹⁹ In questo caso *ie(t)z* non significa 'tu sei', ma corrisponde a *ieys* < EXIT ben documentato nella COM2. ¹⁰⁰

4. Considerata come tratto predominante della sestina, la tensione ossessiva si precisa nella sestina dantesca per la *green Lady*. ¹⁰¹ Nel processo di canonizzazione cui la sottopongono Dante e soprattutto Petrarca, la sestina perde il *compas* iniziale di strofe. ¹⁰² Si instaura l'obbligo che in rima debbano figurare soltanto nomi o aggettivi, escludendosi dunque le forme verbali. Gli studi del Comboni sulla diffusione della sestina italiana registrano una percentuale di infrazioni alla norma complessivamente inferiore al 7%, e per giunta esibita per i due terzi in testi quattrocenteschi, mentre nel corso del Cinquecento, con l'affermarsi del petrarchismo lirico, si rileva un «progressivo ritorno ad una generale osservanza della misura bisillabica delle parole-rima». ¹⁰³

Perché la sestina ha riscosso un successo così eclatante presso gli autori italiani? Da un punto di vista linguistico l'organismo della sestina, per una specie di eterogenesi dei fini, è interpretabile come un modello lessicale anticipatore del *dolce stile*. Nel precedente di Raimbaut d'Aurenga si constata una tendenza, sia pur discreta, verso il bisillabismo, mentre i *clusters* consonantici sono – secondo la terminologia dantesca – irsuti, cioè complicati (*-rs-*, *-rtr-*, *-nc-*, *-scl-*): per arrivare alla sestina di Arnaut sarà necessario ridurli e, contemporaneamente, neutralizzare le due mozioni che generano la doppia alternanza. Nella sestina di Arnaut, dove il bisillabi-

99. E ancora vv. 376 «e fu aliegres com ere fu iras»; 485 e 999 «iras e pesans»; 1139 «e ai pavor que Dex t'en sie iras».

100. Cfr. in particolare Aimeric de Peguilhan 52,28 «don nays ez ieys cortezi'e valors»; Peire Trabustal 1,38 «car rimour n'ieys, bregua ez atazina»; Peire Lunel 2,9-10 «Si com del ram, can n'ieysh la flor holens, / e de la flor yesh fruytz mot saboros».

101. Più in generale, la sestina mediterranea è inscindibile da una dimensione erotica spesso estrema, simile all'«eros pericoloso» definito da Contini a proposito della sestina dantesca (ciò non impedisce che già in Petrarca, poi soprattutto in Inghilterra, si sviluppi un tipo di sestina morale).

102. In Arnaut, ciascuna strofe inizia con un *heptasyllabe* femminile. Il termine *compas* risale alle *Leys d'amors*.

103. A. Comboni, *La fortuna delle sestine*, in «Quaderni Petrarcheschi», 11 (2001), pp. 74-88, a p. 75.

smo è (quasi) perfetto, i gruppi consonantici interni sono *-tr-*, *-rj-*, *-gl-/cl-*, *-rm-/m(b)r-*: costante è la presenza di una liquida o sonante. Tenendo infine come punto di riferimento le prescrizioni del *De vulgari eloquentia*,¹⁰⁴ risulta che l'unità lessicale italiana per eccellenza poetica è composta di tre (o due¹⁰⁵) sillabe, è parossitona, è priva di *clusters* consonantici complicati o sgradevoli («sine duarum liquidarum geminatione vel positione immediate post mutam»). Dante conclude che i vocaboli poetici debbono essere «dolata quasi», impiegando la parola-chiave che, attraverso la mediazione di una paradigmatica canzone di Arnaut,¹⁰⁶ risale all'artigrafo Robertus Partes.¹⁰⁷

Delle sei parole-rima selezionate per la sestina dantesca (*ombra : colli : erba : verde : pietra : donna*), e bipartite in due terne assonanti sulle vocali centrali, *donna* è l'unica esemplificata nel *De vulgari*; le altre risultano da una sorta di compromesso fra vocaboli *pexa* e *ysuta*¹⁰⁸ in maniera che i *clusters* o contengono ciascuno una vibrante, o corrispondono a una lunga nasale (*donna*) o liquida (*colli*). L'«armonizzazione» permette di conservare echi significativi del modello danielino: *ombra* consuona con *chambra*; *erba* e *verde* assuonano con *verja*; e quella fra *petra* ed *entra* è un'assonanza perfetta, ovvero una quasi-rima. Nella sestina doppia,¹⁰⁹ che della semplice conserva solo *donna* e *pietra*, l'armonia diventa ancor più irsuta a causa del consonantismo veicolato da *freddo* e *tempo* (quanto a *luce*, la novità del vocalismo estremo si coniuga alla possibilità di fungere da forma verbale).

104. In particolare II, VII 5-6.

105. A questo proposito, Pascoli cita a modello il verso dantesco «come per acqua cupa cosa grave».

106. 29,10 «Ab gai so coinde e leri / fas motz e chapui e doli»: appartiene al miniciclo dell'aura e nel congedo ospita i tre *adynata* dell'aura, del bue e del nuotare contro corrente, successivamente integrati dal Petrarca.

107. «D'origine anglaise, moine au monastère de Reading, Robert Partes est également lié à l'École de Chartres, ainsi qu'en témoigne son lien épistolaire avec Pierre de Celle: celui-ci succéda en 1181 à Jean de Salisbury en tant qu'évêque de Chartres; il y mourut peu d'années après» (Arnaut Daniel 2015, p. 151).

108. «Quomodo autem pexis yruta huiusmodi sint armonizanda» (II, VII 7). Dante teorizza la necessità di armonizzare vocaboli «pexa» (essenzialmente trisillabi piani) e «ysuta» (sincategoremi o polisillabi che, alternando con i trisillabi, «pulcrum faciunt armoniam compaginis»).

109. O meglio «sestina rinterzata», oppure «canzone ciclica» o «a rime cicliche» (F. Bausi – M. Martelli, *La metrica italiana: Teoria e storia*, Firenze, Le Lettere, 1993, p. 86).

Autore di dodici sestine di cui una doppia, Petrarca promuove la sestina a variante a pieno titolo della canzone, integrandola alla forma-canzoniere, dov'essa appartiene al ristretto numero delle forme metriche marcate, insieme alla canzone in *coblas unissonans* (RVF 29), la canzone a citazioni (RVF 70), l'*escondit* (RVF 206), la preghiera finale alla Vergine. Per gli adepti del petrarchismo ortodosso, tale statuto impone il dovere dell'imitazione, ciò che spiega in parte la rinascita della sestina nel sec. XVI. La sestina, insomma, non ha mai lasciato la Romania peninsulare, nella quale il petrarchismo si coniuga al fascino della rima femminile.

La fioritura di commenti all'opera del Petrarca, e di manuali d'arte poetica, incita all'imposizione di regole sempre più rigide. Già in Petrarca, del resto, l'impiego di aggettivi in luogo di sostantivi è eccezionale: in RVF 214 si registrano *nove* e *sciolta*; in RVF 332 (sestina doppia) soltanto *lieto*. Si consiglia inoltre di evitare fra le parole-rima qualsiasi relazione di assonanza: tende così a scomparire uno dei tratti distintivi della sestina originale.

Nella penisola iberica la transizione da *medida velha* a *medida nova* è agevolata dall'importazione della metrica italiana non solo nella sestina, ma in tutte le altre forme metriche.¹¹⁰ Le due sestine in *medida velha* (o *verso pequeno*, come lo chiama il Soropita) presenti nel *Cancioneiro* di Garcia de Resende (1516) appartengono a Sá de Miranda e a Bernardim Ribeiro: la seconda contiene un monosillabo (*sol*), manca di congedo, inoltre impiega la figura che in portoghese si chiama *cognato*, trasformando una volta su sei *terra* in *atera*.¹¹¹

Il modesto trattato di Sánchez de Lima, pubblicato nel 1580,¹¹² inaugura in Spagna l'epoca dei manuali precettivi di poetica (Rengifo, Mondragón, Cascales): tale fioritura si colloca a ridosso della pubblicazione

110. Una delle conseguenze più vistose di questa mutazione è ciò che è stato chiamato «el destierro del verso agudo» (ancora una volta, il problema delle atone finali...).

111. Cfr. RVF 22,37 *sotterra* nel congedo, riecheggiando *sott'erba* (Dante). Il modello remoto è l'*enongla* di Arnaut; quello diretto è RVF 30,14 «sì ch'a la morte in un punto s'ariva» (: *riva*). A partire dall'Equicola, vari trattatisti, fra i quali Castelvetro e Minturno, rimproverano al Petrarca questa infrazione: cfr. Comboni, *La fortuna* cit., p. 77, nota 9.

112. *El Arte poética en romance Castellano*. Compuesta por Miguel Sánchez de Lima Lusitano, natural de Viana de Lima. Impreso en Alcalá de Henares, en casa de Juan Íñiguez de Lequerica. Año 1580.

dell'unica sestina di Camões,¹¹³ caratterizzata sul piano formale da una sua dirompente carica innovativa. Non meraviglia che proprio la sestina camonianiana Sánchez de Lima scelga (sia pure tacendone l'autore) come esempio di una forma *tão errada*. Del testo di Camões lo stesso Lima propone una rielaborazione in termini più ortodossi, della quale Domingos Fernandes¹¹⁴ pubblica una retroversione in portoghese. Copiandone il congedo, Faria y Sousa¹¹⁵ annota: «Resultava d'esto quedar la Sextina sin assonante (que es una de sus perfecciones)¹¹⁶ y en esta que pongo aquí [sc. il testo originale di Camões] ay los assonantes de *passo*, y *fallo*. No sé si por atender a esto lo mudó el P.». Ma a nessuno sfugge che il "peccato" principale della sestina camonianiana consiste nell'inusitata profusione di forme verbali in rima,¹¹⁷ tutte rigorosamente espunte da Sánchez de Lima (*Arte poética* cit., ff. 54v-56v) a beneficio di uno schema composto di soli sostantivi bisillabi.¹¹⁸

Nella stessa epoca Pontus de Tyard, figura di secondo piano all'interno della Pléiade, inventa la sestina alla francese, la cui principale caratteristica è l'introduzione della rima.¹¹⁹ Con questa innovazione la strofe della sestina finisce per perdere la propria unità originaria, decomponendosi in due o tre distici; scompare anche, nelle parole-rima, il principio del bisil-

113. *Rimas* de Luís de Camões. Segunda parte. Agora novamente impressas com duas Comédias do Autor. Em Lisboa. Na Officina de Pedro Craesbeeck. 1616.

114. *Rimas* cit., ff. 22v-23v: «Esta está impressa tão errada que não parece do Author, & foy emendada por elle nesta forma», attribuendo erroneamente a Camões (come del resto fa anche Álvares da Cunha) la retroversione fatta a partire dal testo di Lima.

115. *Rimas Várias* de Luis de Camões [...] commentadas por Manuel de Faria, y Sousa [...]. El Tom. III. contiene la Canciones, las Odas, y las Sextinas. Año 1689.

116. Lo stesso Faria compose una sestina in due versioni: le parole-rima cambiano da *cuenta*, *parte*, *cierra*, *vista*, *passo*, *viva* a *cuenta*, *parte*, *suma*, *vista*, *passo*, *llama*, in modo da eliminare le assonanze *cuenta* : *cierra* e *vista* : *viva*.

117. Lo schema è *vida* : *vivo* : *olhos* : *falo* : *passo* : *pena*. Tre delle parole-rima sono suscettibili di assumere funzione verbale: in effetto, *vivo* è cinque volte verbo e due aggettivo; *falo* è, naturalmente, sempre verbo; *passo* è quattro volte verbo e tre sostantivo. Nella versione tramessa dal ms. C, lo stesso Camões espunge i tre bisillabi verbali in rima, sostituendoli con due sostantivi e un aggettivo (*vida* : *bella* : *olhos* : *morte* : *corpo* : *alma*).

118. Nonostante ciò, le nuove parole-rima usate nella retroversione presentano una coppia di assonanze, *vida* : *dias* e *gusto* : *curso*.

119. I due libri di *Erreurs amoureuses*, contenenti una sestina ciascuno, escono rispettivamente nel 1549 e 1551, anno nel quale Pontus de Tyard tradusse i *Dialoghi d'Amore* di Leone Ebreo.

labismo, sostituito dalla polarità fra monosillabi e polisillabi. In realtà il vero interesse delle sestine del Tyard è il contenuto neoplatonico, come appare da quella che inizia con «Le plus ardent de tous les éléments». Ne propongo un breve riassunto: l'occhio dell'amata emette dei *doux traits* per effetto dei quali l'anima dell'io lirico è infiammata e bollente, allo stesso modo che il Sole ardente infiamma tutti gli elementi (I-II). Si conferma che questo incendio è provocato dallo sguardo della donna (II), al tempo stesso capace d'infiammare e di far piangere l'io lirico, che perciò subisce una trasformazione chimica, «[se] muant en deux purs éléments» (III). Nonostante ciò, questo Sole (cioè gli occhi) è anche capace di asciugare le lacrime, e il suo «doux trait» è capace di consolare (IV). L'ultima coppia di strofe fissa, secondo la tecnica della *recoleccion*, la serie delle opposizioni: «doux regard» vs. «fier trait»; «joyeuse ou dolente» (l'anima); «tempérez ou non» (gli elementi); lo sguardo «rende froide ou enflame» la donna, che è «nuict obscure ou clair Soleil».

L'affioramento sporadico di motivi già incontrati nella sestina di Arnaut Daniel permette di misurare la distanza che intercorre fra il platonismo medievale e il neoplatonismo imperversante nell'Europa del Rinascimento.

SIGLE

COM2	P.T. Ricketts, <i>Concordance de l'occitan médiéval</i> , Tranche 2
DECLC	J. Coromines, <i>Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana</i>
DOM	<i>Dictionnaire de l'occitan médiéval</i>
FEW	W. von Wartburg, <i>Französische etymologische Wörterbuch</i>
LR	M. Raynouard, <i>Lexique roman ou Dictionnaire de la langue des troubadours</i>
PDP	E. Levy, <i>Petit dictionnaire provençal-français</i>
TDF	F. Mistral, <i>Lou Tresor dóu Felibrige</i>

EDIZIONI DEI TROVATORI CITATI

- Aimeric de Peguilhan = W.P. Shepard - F.M. Chambers, *The Poems of Aimeric de Peguilhan*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1950.
 Arnaut Daniel = Arnaut Daniel, *Canzoni*, Nuova edizione a cura di M. Perugi, Firenze, SISMELE - Edizioni del Galluzzo, 2015.

- Bernart de Ventadorn = Bernart de Ventadorn, *Seine Lieder*, Hgg. von Carl Appel, Halle, Niemeyer, 1915.
- Daude de Pradas = A.H. Schutz, *Poésies de Daude de Pradas*, Toulouse, Privat, 1933.
- Elias Cairel = G. Lachin, *Il trovatore Elias Cairel*, Modena, Mucchi, 2004.
- Giraut de Borneil = R.V. Sharman, *The «cansos» and «sirventes» of the troubadour Giraut de Borneil: a critical edition*, Cambridge University Press, 1989.
- Guilhem A. Novella = M. Calzolari, *Il trovatore Guillem Augier Novella*, Modena, Mucchi, 1986.
- Guiraut de Calanson = W. Ernst, *Die Lieder des provenzalischen Trobadors Guiraut de Calanson*, in «Romanische Forschungen», 44 (1930), pp. 255-406.
- Lafranc Cigala = F. Branciforti, *Il Canzoniere di Lanfranco Cigala*, Firenze, Olschki, 1954.
- Marcabru = J.-M.-L. Dejeanne, *Poésies complètes du troubadour Marcabru*, Toulouse, Privat, 1909.
- Peire Lunel = P.T. Ricketts, *Contributions à l'étude de l'ancien occitan: textes lyriques et non-lyriques en vers*, Birmingham, AIEO, 2000, pp. 36-48.
- Peire Trabustal = P. Meyer, *Les derniers troubadours de la Provence d'après le chansonnier donné à la Bibliothèque Impériale par M. Ch. Giraud*, Paris, A. Franck, 1871.
- Peire Vidal = d'A.S. Avale, *Peire Vidal, Poesie*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.

ABSTRACT

THE ORIGINS OF THE EUROPEAN SESTINA: POEM 389.16 BY RAIMBAUT D'AURENGA AND THE THREE OCCITAN SESTINAS (LINGUISTIC AND TEXTUAL NOTES)

This paper proposes an in-depth exegetical and linguistic interpretation of the troubadour Arnaut Daniel's sestina, with important insights into textual criticism. The first sestina is placed at the centre of a path that goes back to Raimbaut d'Aurenga's formal experiments which constitute the premises of Arnaut's invention, and finally descends through the Provençal imitations to the canonisation of the form by Dante and Petrarch. The last part addresses the question of the revival of the sestina and its diffusion, thanks to European Petrarchism, in 16th-century Romance literature.

Maurizio Perugi
 Université de Genève
 mperugi@bluewin.ch