

## POÉTIQUE DE LA SEXTINE



PAOLO CANETTIERI

LA “SESTINA” DI ARNAUT DANIEL:  
PERMUTAZIONE E RIME

I. ANCORA SULLA PERMUTAZIONE

La sestina è la più antica delle forme liriche europee tuttora utilizzate dai poeti di ogni nazionalità e provenienza e proprio questo volume ne dimostra la piena vitalità e attualità: nata alla fine del XII secolo, ha attraversato tutta la letteratura occidentale ed è stata particolarmente frequentata in epoca rinascimentale e barocca, esercitando sempre il suo fascino sugli autori più attenti agli artifici e ai coloratissimi fiori della retorica.<sup>1</sup> La straordinaria diffusione in Europa di questa struttura è

1. Molti sono gli studi che sviluppano un'analisi storica della sestina; tra i più rilevanti ricorderemo almeno A. Jenni, *La sestina lirica*, Bern, Herbert Lang & Cie, 1945; J. Riesz, *Die Sestine. Ihre Stellung in der literarischen Kritik und ihre Geschichte als lyrisches Genus*, München, Wilhelm Fink, 1971; A. Roncaglia, *L'invenzione della sestina*, in «Metrica», 2 (1981), pp. 3-41; G. Frasca, *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Napoli, Liguori, 1992; A. Comboni, *Appunti sulla sestina in Italia nel XV e XVI secolo*, in *Metriche du Moyen Age et de la Renaissance*, Paris, L'Harmattan, 1999, pp. 71-83; C. Pulsoni, *Da Petrarca all'Europa: appunti sulla fortuna della sestina lirica*, in *Atti e Memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti già dei Ricovrati e Patavina*, vol. 123, 2, *Memorie della Classe di Scienze Matematiche, Fisiche e Naturali*, Padova, Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti, 2010-2011, pp. 201-17. Ci si permetta inoltre il rinvio a E. Scoles - C. Pulsoni - P. Canettieri, *Fra teoria e prassi: innovazioni strutturali della sestina nella penisola iberica*, in «Il confronto letterario», 12 (1995), pp. 345-88 e E. Scoles - C. Pulsoni - P. Canettieri, *Un breve viaggio al Parnaso: la sestina “En aspera, cerrada, escura noche” e altre considerazioni sulla poesia di Miguel de Cervantes*, in «Studi romanzi», 2 (2006), pp. 7-60 e alla bibliografia ivi citata.

---

*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. 31-69

ISBN 978-88-9290-235-0 © FEF - SISMEL - Gruppo Padovano di Stilistica  
e-ISBN (PDF) 978-88-9290-237-4 DOI 10.36167/QSMI12PDF

strettamente legata alla storia e alla fortuna della lirica petrarchesca:<sup>2</sup> come è noto, infatti, con le nove attestazioni del *Canzoniere* di Petrarca la sestina viene canonizzata come forma fissa, divenendo così partecipe del sistema dei generi lirici assunto tra Quattro e Cinquecento dai petrarchisti italiani.<sup>3</sup>

Nonostante le reiterate affermazioni prudenziali che dall'Ottocento si riproducono fino ai tempi recenti, non c'è alcun dubbio che l'inventore della sestina lirica sia Arnaut Daniel, con la canzone *Lo ferm voler qu'el cor m'intra*.<sup>4</sup>

Questo componimento, considerato un cristallo o uno splendente gioiello dell'arte del *trobar*, ha avuto imitatori, proseguitori, ermeneuti ed esegeti, anche se nessuno, di fatto, ha cercato di afferrarne il senso nel quadro della realtà cortese e ludica che lo ha generato. Certamente non Dante Alighieri, ad esempio, che pur contribuì enormemente alla canonizzazione della sestina come forma fissa, assimilandone la struttura ciclica al «cerchio d'ombra» del suo amore perduto lussurioso per la forma poetica e per le forme di una donna dura come una pietra preziosa e come essa *cara*, ma anche un po' Medusa nell'impietrire il poeta; del resto, poi, né Francesco Petrarca, che ha reso iterabili per i poeti quelle peculiari e specifiche movenze rimiche, per via dell'ammirazione che aveva per Arnaut Daniel da un lato e per Dante dall'altro, né i suoi imitatori di tutta Europa e d'America hanno guardato alle ragioni prime di

2. Sulle modalità di formazione del genere è intervenuto D. Billy, *L'Architecture lyrique médiévale*, Montpellier, AIEO, 1989, pp. 198-202, sviluppando successivamente le argomentazioni in D. Billy, *La sextine à la lumière de sa préhistoire: genèse d'une forme, genèse d'un genre*, in «Medioevo romanzo», 18 (1993), pp. 207-39 e pp. 371-472. Cfr. anche P. Canettieri, *Il gioco delle forme nella lirica dei trovatori*, Roma, Il Bagatto, 1996, pp. 45-77 e 154-85; C. Pulsoni, *Petrarca e la codificazione del genere sestina*, in «Anticomoderno», 2 (1996), pp. 55-65.

3. G. Gorni, *Per una storia del petrarchismo metrico in Italia*, in «Studi petrarcheschi», n. s. 4 (1987), pp. 219-28 [= rist. in Id., *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 183-203].

4. Cfr. F. Diez, *Leben und Werke der Troubadours*, Ed. K. Bartsch, Leipzig, Barth, 1882, p. 287; Roncaglia, *L'invenzione* cit., p. 7; M. Shapiro, "Entrebeskar los motz": *Word-Weaving and Divine Rhetoric in Medieval Romance Lyric*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», 100 (1984), p. 370; N. Arnaud, *La Vie de Jean Queval par un témoin: l'Agence Quenaud*, Paris, Plein Chant, 1987, p. 95; Billy, *La sextine à la lumière de sa préhistoire* cit., p. 207; Canettieri, *Il gioco delle forme* cit., pp. 45-6.

quella che Aurelio Roncaglia ha definito, felicemente, l'«invenzione della sestina».<sup>5</sup>

Gli autori contemporanei, attratti da un'ermeneutica oscillante fra la numerologia e l'iconografia delle strutture, hanno badato agli effetti, alle sovrastrutture ideologicamente orientate o alle potenzialità strutturali piuttosto che al senso originario e vero che quella forma poteva avere. Così la «canso d'ongl'e e d'oncle» ('canzone d'unghia e di zio') di Arnaut Daniel è divenuta simbolo dell'Anticristo (per via del 6), spirale, labirinto, lumaca, elica e nautilus.<sup>6</sup> Questa «träumerische Darstellung des Traumes»<sup>7</sup> ha prodotto graficamente gli intrichi più complicati, le matasse meno dipanabili, ha suggestionato i matematici e ha suggerito labirinti aritmetici o cabalistici per i critici chini in adorazione «dinanzi all'altare del Numero pitagorico».<sup>8</sup>

Anche Roncaglia, d'altronde, si era chiesto «se lo schema della sestina non porti in sé (in modi storicamente determinati) una semiosi emblematica, caricata magari d'intenzioni esoteriche»,<sup>9</sup> proponendo di vedere nella struttura esastica e incrociata una stella di Davide. In seguito (e in larga parte in ragione di quella formulazione teorica), ho potuto rinvenire un livello nascosto, non so quanto esoterico, della "sestina" di Arnaut Daniel nell'alveo di una specifica semantica, propria e intrinseca all'arte del *trobar*, ossia nel culto per il gioco dei dadi, da cui proprio Arnaut Daniel era *coffondutz*. Fra le pochissime informazioni che abbiamo su questo fabbrile genio delle forme poetiche, infatti, c'è quella, data da un suo poco noto collega nel quadro di uno scabrosissimo scambio di sirventesi, che egli avesse, diciamo così, un debole per i dadi e per il tavoliere su cui si gioca (oggi parleremmo di "ludopatia"). In un opuscolo

5. Roncaglia, *L'invenzione* cit., pp. 3-41. Sulla sestina in Petrarca e nei petrarchisti, cfr. Pulsoni, *Da Petrarca all'Europa*, cit.

6. A. Tavera, *Arnaut et la spirale*, in «Subsidia Pataphisica», 1 (1965), pp. 73-8; R. Queneau, *Note complémentaire sur la sextine, suivie d'un Éloge de la spirale par J. Bemoilli*, in «Subsidia Pataphisica», 1 (1965), pp. 79-80; J. Roubaud, *La sextine de Dante et d'Arnaut Daniel*, in «Change», 2 (1969), pp. 9-38.

7. W. Schlegel, *Vorlesungen über Schöne Literatur und Kunst (1801-1804)*, 3 voll., Heilbronn, Henninger, 1884, 3, pp. 185 e 226-8.

8. Roncaglia, *L'invenzione* cit., p. 14.

9. *Ibid.*, p. 11.

del 1993 e poi in un volume del 1996 mostravo come la struttura permutativa delle rime in *Lo ferm voler qu'el cor m'intra* corrisponda a una serie numerica che coincide con quella su cui si descrive la ripartizione dei punti sulle facce del dado.<sup>10</sup>

È forse superfluo ricordare la rigorosa struttura formale che impronta *Lo ferm voler*: le sei strofe di sei versi che la compongono, prive al loro interno di rima, sono connesse dal riproporsi della parola finale di ciascun verso della prima strofe in un ordine di riprese predeterminato. Tutte le strofe, a partire dalla seconda, sono costruite sulle precedenti secondo la norma per cui la prima parola in rima ripete l'ultima della precedente, la seconda la prima, la terza la quinta, la quarta la seconda, la quinta la quarta e la sesta la terza. Chiude il componimento un congedo formato da un tristico che riprende tutte e sei le parole, tre in posizione finale di verso e tre all'interno.

Questo è l'ordine di successione delle parole-rima:

	I	II	III	IV	V	VI	T
1.	intra	cambra	arma	oncle	verga	ongla	(ongla)
2.	ongla	intra	cambra	arma	oncle	verga	oncle
3.	arma	oncle	verga	ongla	intra	cambra	(verga)
4.	verga	ongla	intra	cambra	arma	oncle	arma
5.	oncle	verga	ongla	intra	cambra	arma	(cambra)
6.	cambra	arma	oncle	verga	ongla	intra	intra

La permutazione delle parole è schematizzabile in vari modi, ma il sistema rappresentativo senz'altro più semplice ed economico è quello di attribuire a ciascuna *cobla* una propria numerazione, sì che lo schema sia sempre in relazione a quello della strofa precedente. Ciò, infatti, conduce alla formula univoca 6-1-5-2-4-3:

I	II	III	IV	V	VI
1	6 1	6 1	6 1	6 1	6 1
2	1 2	1 2	1 2	1 2	1 2

10. Cfr. P. Canettieri, *La sestina e il dado. Sull'arte ludica del "trobar"*, Roma, Colet, 1993 e Canettieri, *Il gioco delle forme* cit.

3	5 3	5 3	5 3	5 3	5 3
4	2 4	2 4	2 4	2 4	2 4
5	4 5	4 5	4 5	4 5	4 5
6	3 6	3 6	3 6	3 6	3 6

Sei-uno, cinque-due, quattro-tre: in questa triplice accoppiata è la formula più semplice per rappresentare con chiarezza la permutazione della sestina, secondo la seguente definizione sintetica:

in ogni strofa vengono riprese le sei parole-rima della precedente, in modo tale che l'ordine venga determinato per coppie di elementi: la somma delle posizioni di ciascuna coppia deve essere 7, cominciando dall'ultimo elemento e procedendo in ordine decrescente verso i valori intermedi.

Sei-uno, cinque-due, quattro-tre: questa è esattamente la posizione dei numeri nel dado fin da tempi antichissimi. Molti ritrovamenti archeologici mostrano dadi non diversi da quelli usati ancor oggi, fatti in genere d'avorio o di osso, ma anche di bronzo, piombo, cristallo. Sulle sei facce del cubo erano incisi punti (o scritti numeri) i quali dovevano essere collocati in modo che sommando i numeri collocati su facce opposte si ottenesse sette. Dalla parte opposta al sei è sempre l'uno, dalla parte opposta al cinque sta il due, e dalla parte opposta al quattro sta il tre.

Tale disposizione corrisponde a una regola documentata nelle più disparate letterature fin da un indovinello anonimo presente nell'epigramma 8 del libro XIV dell'Antologia Palatina: «Sei, uno, cinque, due, tre, quattro danno le facce del dado».<sup>11</sup>

Per avvicinarci ai tempi di Arnaut Daniel, possiamo leggere le prescrizioni fornite da Alfonso X nel *Libro de los juegos*, il trattato medievale più importante, completo ed autorevole sull'argomento, nel capitolo che parla proprio di come devono essere fatti i dadi (*En que guisa deven seer fechos los dados*): «E deven seer puestas los puntos en esta guisa: só la ffaç del seys el as; e só el cinco el dos; e só el quatro el tría» ('i punti devono essere posti in questo modo: sotto la faccia del sei, l'asso, e sotto il cinque,

11. Ed. F.M. Pontani, *Antologia Palatina*, IV, Torino, Einaudi, 1981, p. 156. L'inversione di tre e quattro è dovuta a ragioni metriche.

il due e sotto il quattro, il tre').<sup>12</sup> Bastano poche insignificanti modifiche, per trasformare la formula di Alfonso X nella descrizione che si fa comunemente della permutazione della sestina.

Tra le descrizioni che hanno utilizzato i numeri anziché le lettere, si legga per esempio quella cinquecentesca di Girolamo Ruscelli:

La testura è, che dopo fatta la prima stanza di sei versi si comincia l'altra, facendosi finire il suo primo verso della stessa parola con la quale è finito l'ultimo della stanza precedente; poi il secondo si fa finir nella voce del primo della detta precedente stanza; e così si va sempre facendo, pigliando per tesser le stanze una voce dell'ultimo del precedente, e poi una del primo, poi ritornando a basso, e salendo in alto, che viene ad essere il sesto e il primo, il quinto e il secondo, il terzo e quarto, e così si vien tessendo tutto sino alla sesta stanza, quando si vuol far Sestina semplice, e quando si vuol far doppia, si seguita il medesimo ordine, cioè di venir sempre prendendo le voci per l'ordine medesimo già detto 6, 1, 5, 2, 4, 3.<sup>13</sup>

Oppure per l'ambito iberico si consideri quella di non molto posteriore di Juan de la Cueva che si serve dei numeri ordinali e mette precisamente in rilievo, attraverso la distribuzione delle congiunzioni, l'andamento per coppie coincidenti, che è l'elemento più evidente ed importante nella permutazione araldiana: «Las consonancias dellas van trabadas / sexta y primera, quinta con segunda, / cuarta y tercera» ('le rime di quelle [le sestine] vanno legate / sesta e prima, quinta con seconda, / quarta e terza').<sup>14</sup>

12. Ed. P. Canettieri, *Alfonso X. Il libro dei giochi*, Roma, Cosmopoli, 1996, pp. 76-8.

13. Cito da G. Ruscelli, *Il Rimario*, Venezia, G. Battista e M. Sessa, 1559 [1815 = rist. Venezia, Simone Occhi].

14. Ed. J.J. López de Sedano, *Juan de la Cueva. Ejemplar poético*, Madrid, Ibarra, 1774, p. 232. Per l'epoca moderna, cfr. J. De Sena, *A sextina e a sextina de Berardim Ribeiro*, in «Revista de Letras», 4 (1963), p. 143, che seccamente utilizza i numeri cardinali («se numa estrofe tivermos, pela ordem, 1-2-3-4-5-6, na seguinte teremos: 6-1-5-2-4-3»); Shapiro (1984, p. 370): «If we number the rhymewords of the first strophe 1 2 3 4 5 6, they are reordered to form the sequence 6 1 5 2 4 3 in the next»; Billy, *La sextine à la lumière de sa préhistoire* cit., p. 214, che riassume così il processo permutativo: «dans la sextine, on constate que, passant du premier au second couplet, 6 est substitué à 1, 1 à 2, 5 à 3 etc., ce que l'on peut écrire de diverses manières; 1 > 6, 2 > 1, 3 > 5 etc., ou, globalement, (1, 2, 3, 4, 5, 6) > (6, 1, 5, 2, 4, 3)». Ci si può forse chiedere perché il trat-

La schematizzazione che attribuisce numeri progressivi secondo l'ordine di apparizione delle parole-rima della strofe e definisce quindi la permutazione a partire da questa base è forse meno utilizzata dell'altra che rappresenta la parola-rima con le lettere (A B C D E F > F A E B D C), ma spiega esattamente, in modo chiaro ed univoco, la struttura della permutazione: a mio avviso è quindi da preferire, per semplicità descrittiva, anche alle razionalizzazioni che forniscono sinotticamente o in serie la posizione di una parola rima nella prima e nella seconda strofe.<sup>15</sup>

La forza di quest'interpretazione sta nei dati documentariamente accertabili che abbiamo su Arnaut Daniel, giacché possiamo dare per provato che egli avesse una particolare affezione al gioco dei dadi e che conoscesse perfettamente la disposizione dei punti. La prima prova è for-

tato alfonsino, così come altre descrizioni, cominci dal 6 e non dall'1. È evidente che per dare una serie numerica coerente era necessario o partire dal primo estremo o dall'ultimo, quindi o dal 6 o dall'1: per quanto si possa cercare non si troverà mai nessuna descrizione del dado che cominci dall'2 o dal 3 o dal 4 o dal 5. Si hanno dodici possibilità descrittive della puntuazione delle facce del dado: **1.** 1-6, 2-5, 3-4; **2.** 1-6, 3-4, 2-5; **3.** 2-5, 3-4, 1-6; **4.** 2-5, 1-6, 3-4; **5.** 3-4, 2-5, 1-6; **6.** 3-4, 1-6, 2-5; **7.** 6-1, 5-2, 4-3; **8.** 6-1, 4-3, 5-2; **9.** 5-2, 6-1, 4-3; **10.** 5-2, 4-3, 6-1; **11.** 4-3, 5-2, 6-1; **12.** 4-3, 6-1, 5-2. Di esse, solamente due hanno caratteristica di ordine progressivo o regressivo: la n. 1 e la n. 7. Non sarà indifferente constatare come un autore del XVII secolo, Caramuel, avesse visto questa prospettiva di accoppiamenti e come avesse scelto oltre alla permutazione originaria, anche altre tre forme rispondenti ad una logica di ordine: una è ovviamente la n. 1, mentre le altre danno luogo a quella che abbiamo definito una «permutazione centrifuga», ovvero iniziante dal centro della strofa e tendente al suo centro, cioè la n. 5 e la n. 11. I difetti che hanno tutt'e tre queste forme di permutazione sono evidenti: la n. 1 tiene bloccata la prima parola-rima, le n. 5 e 11 danno luogo a cicli imperfetti. Delle possibilità di accoppiamento, quella che parte dal 6 ha certamente gli effetti coesivi estetici più rilevanti. Essa inoltre recupera il fondamentale legame di *coblas capcaudadas*, che impedisce una dislocazione differente delle strofe, che non sarebbe invece stata impedita dagli altri tre modi.

15. Cfr. ad esempio Roncaglia, *L'invenzione* cit., p. 7: «l'ultima parola-rima [cioè la sesta] d'una strofa diventa la prima nella successiva mentre la prima slitta a seconda, la penultima passa al terzo posto seguita al quarto dalla seconda, la terzultima è quinta e la terza resta ultima», quindi  $1 > 6$ ,  $2 > 1$ ,  $3 > 5$ ,  $4 > 2$ ,  $5 > 4$ ,  $6 > 3$ , da interpretare nel senso che il primo elemento della seconda strofe coincide con il sesto della prima, il secondo elemento della seconda strofe con il primo della prima, ecc. Questa razionalizzazione è implicita nella formula sintetica 6-1-5-2-4-3.

nita dal *sirventes* di Raimon de Durfort, *Ben es malastruc dolens*, in cui questo trovatore parla di Arnaut Daniel in questi termini:<sup>16</sup>

Pus etz malastrucx sobriers  
 non es **Arnautz l'escoliers,**  
**cui coffondon dat e tauliers**  
 e vay coma penedensiers  
 paupres de draps e de deniers,  
 qu'yeu li donera grans loguiers  
 per so qu'yeu lay cornes primiers,  
 e cornera mielhs que porquiers  
 ni Porta-ioia l'escassiers.

La seconda prova è data da una canzone di Arnaut, dove si utilizza un termine veramente molto specifico, proprio del gioco dell'*azar*, che comprende in sé il concetto stesso di opposizione 6-1, 5-2, 4-3 che è alla base della sestina:

Bona es vida  
 pos ioia la mante:  
 que tals n'escrida  
 cui ges non vai tan be,  
 no sai de re  
 corilar m'escarida,  
 que per ma fe  
 del meils ai ma partida.

De drudaria  
 no·m sai de re blasmar  
 s'autrui paria  
 trastorn en **reirazar**;  
 ges ab sa par  
 no sai doblar m'amia,  
 q'una non par  
 que segonda no·l sia.<sup>17</sup>

16. Vero o fittizio che fosse lo scambio dei *sirventes* dell'*affaire Cornilh* (cfr. Canettieri, *Il gioco delle forme* cit., pp. 116-45).

17. Ed. M. Perugi, *Arnaut Daniel. Canzoni*, Firenze, SISMELE - Edizioni del Galluzzo, 2015.

Il funzionamento del gioco dell'*azar* è chiarito nel *Libro de los juegos* di Alfonso X:

Otra manera hay de juego de dados que llaman azar, que se juega en esta guisa. El qui primero ovriere de lançar los dados, si lançaré quinze puntos o dizeseys o dizeiete o dizeocho o la soçobras d'estas suertes, que son seys o cinco o quatro o tres, gana. ¶ E qualquiere d'estas suertes (en qualquier manera vengan segundo los otros juegos que desuso dixiemos) es llamada <a> azar. ¶ E si por aventura no lança ninguno d'estos azares primeramiente e da all otro por suerte una d'aquellas que son de seys puntos a arriba o de quinze ayuso (en qualquiere manera que pueda venir segundo en los otros juegos dixiemos que vienen) ¶ e después d'estas lançaré alguna de las suertes que aquí dixiemos que son azar, esta suerte será llamada **reazar** e perderá aquel que primero lançaré. ¶ E otrossí, si por aventura no lançaré esta suerte que **se torna en reazar** e tomare pora sí una de las otras suertes, que son de seys puntos a arriba o de quinze ayuso (en qualquiere manera que venga), ¶ converná que lancen tantas vegadas fasta que venga una d'estas suertes: o la suya por que gana o la dell otro por que pierde; salvo ende si tomare aquella misma suerte que dio all otro, que sería llamada encuentro, ¶ e convernie que tornassen a alañar como de cabo. ¶ E comoquier que viniessse alguna de las suertes que son llamadas azar o **reazar**, e entretanto que venie una d'aquellas que amos avien tomado pora ssí, non ganaríe ninguno d'ellos por ella nin perderíe fasta que se partiesse por las suertes, assí como desuso dize.<sup>18</sup>

I punti che si possono ottenere con tre dadi (da 3 a 18), vengono ripartiti in due gruppi: il primo con gli otto punti estremi (i quattro punti da 3 a 6 e i quattro da 15 a 18), il secondo con gli otto punti intermedi (da 7 a 14). Si hanno complessivamente 20 possibilità su 56 di ottenere i punti del primo gruppo e 36 possibilità su 56 di ottenere quelli del secondo.

Lo svolgimento del gioco è il seguente (E = punti estremi [3-6; 15-18]; I = punti intermedi [7-14]):

1° *giocatore*: E vince; I dà all'altro il punto x e tira di nuovo: E perde; I o fa di nuovo x e ricomincia tutto da capo o prende per sé il punto y.

2° *giocatore*: x vince, y perde, EI-xy tocca al 1° giocatore ecc.

1° *giocatore*: x perde, y vince; EI-xy tocca al 2° giocatore.

2° *giocatore*: x vince, y perde, EI-xy tocca al 1° giocatore.

18. Canettieri, *Alfonso X* cit., pp. 82-5.

Un esempio “in presa diretta” si ha nel *fabliau* di *Saint Pierre et le jongleur*.<sup>19</sup> Qui San Pietro cede al giullare il primo turno, dandogli quindi un vantaggio. Nella prima *manche* il giullare tira prima per San Pietro. Se fosse uscito un *hasart* (cioè 3, 4, 5, 6, 16, 17, 18), il giullare avrebbe vinto, ma ottiene un 8 e questo punto diventa la *chance* (*suerte* nel trattato alfonso) di San Pietro. Poi il giullare tira per sé. Ora è nelle stesse condizioni di San Pietro, poiché, non avendo ottenuto l'*hasart*, ha perso il vantaggio che aveva inizialmente: se ottiene un *hasart*, fa *rehasart* o *hasart arrière-main*, ossia il *reazar* del trattato di Afonso X e perde; se invece ottiene un punto fra 7 e 14, determina la propria *chance*, il punto che deve ottenere in seguito per vincere. Il giullare ottiene un 6 (cioè *rehasart*) e dunque perde. Avendo vinto, San Pietro inizia a giocare la seconda *manche* e, poiché ottiene un 17, vince al primo colpo. Nella terza *manche* è ancora San Pietro a iniziare e ottiene un nuovo *hasart* dal numero non precisato.

Non c'è dubbio, quindi, che conoscere il termine *reazar* significava aver introiettato il principio della *soçobra*, la ‘sottosopra’, per cui gli otto punti estremi 3-4-5-6 e 15-16-17-18 sono *azar* o *reazar*, vincenti o perdenti, a seconda della fase in cui escono e, soprattutto, sono gli uni i punteggi che si ottengono capovolgendo i dadi rispetto ai punteggi dell'altra serie: se giriamo i tre dadi che hanno dato 3, cioè 1 1 1 otteniamo 18, cioè 6 6 6, se giriamo i tre dadi che hanno dato 4, cioè 1 1 2 otteniamo 17, cioè 6 6 5, ecc.

Accettata da numerosi studiosi,<sup>20</sup> l'ipotesi del collegamento fra la sestina e il dado è stata apertamente messa in discussione da Billy.<sup>21</sup> A questo

19. W. Noomen - N. van den Boogaard, *Nouveau recueil complet des fabliaux (NRCF)*, 2 voll., Assen-Maastricht, van Gorcum, 1983, 1, pp. 130-59; a p. 131 la descrizione del gioco.

20. Tra gli altri P.G. Beltrami, *Lo ferm voler di Arnaut Daniel: noterella per una traduzione*, in «Anticomoderno», 2 (1994), pp. 9-19, in part. pp. 12-3; Id., *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1991, 1992<sup>2</sup>, p. 234, n. 36; M. de Riquer, *Arnaut Daniel. Poesías. Traducción, introducción y notas*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994; M. De Conca, Rec. a Canettieri 1996, in «Medioevo romanzo», 23 (1999), pp. 457-9; G. Dossena, *Enciclopedia dei giochi*, 2 voll., Mondadori, Milano 1999, 2, s.v. *sestina*; L. Lazzerini, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena, Mucchi, 2001, pp. 117-8.

21. D. Billy, *La sextine reinventée suivie d'un essai de metrique genetique*, in «Stilistica e metrica italiana», 4 (2004), pp. 3-32.

importante lavoro, fino ad oggi, non ho dato una risposta. A distanza di quasi vent'anni e, per quel che so, in mancanza di altre controdeduzioni, vorrei approfittare dell'occasione datami da questo volume per ripercorrerne l'argomentazione e rintuzzarne la *pars destruens*, non senza riprendere alcune argomentazioni che questo stesso studioso aveva fornito nel 1993 e che sono ugualmente richiamate nel saggio del 2004.

La ragione dei dubbi del metricologo francese è riposta innanzitutto nell'assenza di riferimenti al gioco sia nei poeti occitani, italiani e catalani che dopo Arnaut Daniel ne hanno imitato la permutazione per farne dei *contrafacta*, delle emulazioni più o meno pedissequae o delle variazioni nel numero degli elementi permutati,<sup>22</sup> sia nei trattatisti di molto successivi, che hanno scritto in maniera più o meno approfondita di *Lo ferm voler* o del genere sestina,<sup>23</sup> sia nei i critici più o meno recenti.<sup>24</sup>

Di questa solitudine anche io mi meravigliavo: come è possibile che un dato tanto *evidente* non sia stato mai individuato? Si tratta, tuttavia, di un problema di euristica che non sta a me ora discutere, ma di certo non invalida quell'ipotesi. I poeti, i critici e i trattatisti successivi all'esperienza del *trobar*, per ragioni ignote non hanno individuato questa corrispondenza: se lo avessero fatto, di questo sono certo, magari come curiosità, la avrebbero additata al pubblico. L'evidenza, ciò che ci ritroviamo davanti agli occhi, talvolta, ha un potere euristico maggiore di quel che si cerca altrove. Il mio libro del 1996, invece, ha cercato di dimostrare che

22. Si parla, ovviamente, dei testi di Bertran de Born (o Guillem de San Gregori), di Bertolome Zorzi, di Pons Fabre d'Uzes, di Andreu Febrer e di Joan de Sant Climent, con la sua ottina del 1474 a *rims estrams*, dove si riprendono tre parole-rima arnaldiane: cfr. de Riquer, *Arnaut Daniel. Poésias*, cit., pp. 386-7. Di altri autori italiani di quintine e terzine liriche trattano rispettivamente A. Comboni, *Forme eterodosse di sestina nel quattro e cinquecento*, in «Anticomoderno», 2 (1996), pp. 67-79 e S. Carrai, *Un esperimento metrico quattrocentesco (la terzina lirica) e una poesia sull'Alberti*, in «Interpres», 5 (1984), pp. 34-45.

23. Billy cita l'anonimo autore del trattatello di Ripoll, gli esemplatori delle *Leys d'amors*, Dante Alighieri nel *De vulgari eloquentia*, nonché i molto più tardi Minturno e Ruscelli.

24. Sono menzionati a quest'uopo C.te (Ferdinand) de Gramont, *Sextines, précédées de l'Histoire de la Sextine dans les langues dérivées du latin*, Paris, Alphonse Lemerre, 1872; Th. de Banville, *Petit traité de poésie française*, Paris, Charpentier, 1881, p. 237; A. Jeanroy, *La "sestina doppia" de Dante et les origines de la sestina*, in «Romania», 42 (1913), pp. 481-9; Roncaglia, *L'invenzione* cit.; A. Pinchera, *La metrica*, Milano, Bruno Mondadori, 1999.

i colleghi di Arnaut avevano ben compreso quel rapporto simbolico e lo avevano emulato: tutti i giochi del medioevo, di cui il *Libro* di Alfonso X ci dà conto precisamente, si ritrovano in qualche modo celati nelle forme ludiche dei trovatori e nelle loro permutazioni.

Della discussione di Billy mi sembra interessante il riferimento<sup>25</sup> a un esplicito derivato della sestina, sul quale aveva attirato l'attenzione Speroni<sup>26</sup> e che era stato già studiato da Comboni:<sup>27</sup> un testo di Luca Contile del 1542 in cui è esplicito il riferimento al trictrac, che è derivato del medievale gioco delle tavole. Qui si hanno due parole-rima anziché sei, disposte in maniera alternata nelle prime due strofe e poi separate nelle ultime due. Anche in Francia, ci informa sempre Billy, si assiste a queste evoluzioni letterarie in cui gioco e poesia tendono a far comunella, ad esempio nell'*échiquier* di cui parla a lungo Gratien Du Pont nel suo *Art e science de rhétorique metrificée* del 1539 (pp. XLVIII v-XLIX v).<sup>28</sup> Per Billy, tuttavia, «il est évident que nous avons alors affaire à des conceptions et à une esthétique de la poésie qui n'ont plus rien à voir avec celles de la *canço* des troubadours, le contexte idéologique et culturel différant radicalement de celui que pût connaître Arnaut Daniel»,<sup>29</sup> affermazione che non contempla quanto ci sia di *longue durée* negli atteggiamenti ricreativi dell'*ancien régime* e di universale nel concetto di "poesia per gioco".<sup>30</sup>

Lo studioso passa poi in rassegna i diversi interventi che nel corso dei secoli hanno cercato di descrivere il meccanismo della cosiddetta *retrogradatio cruciata* e procede ad esaminare le sestine di diversi trovatori e poeti analizzandone la struttura e le variazioni rispetto alla forma base. La prima parte del saggio si conclude così sottolineando la natura congetturale e fragile della teoria che fa risalire l'invenzione della sestina al gioco dei dadi.

Billy ribadisce, quindi, senza sostanziali variazioni concettuali, la propria tesi secondo cui il punto di partenza per la permutazione di Arnaut sarebbe nelle *coblas dissolutas*, ossia le strofe prive di rima al loro interno

25. Billy, *La sextine reinventee* cit., p. 10.

26. G.B. Speroni, Rec. a Riesz 1971, in «Metrica», I (1978), pp. 303-5.

27. Comboni, *Appunti* cit., pp. 79-82.

28. Billy, *La sextine reinventee* cit., p. 11.

29. Ibid.

30. G. Pozzi, *Poesia per gioco*, Bologna, Il Mulino, 1984.

(con schema abcdef...), nelle quali ciascun verso trova l'equivalente rimico nella medesima posizione delle altre *coblas*, artificio che può essere visto sia come una generalizzazione della rima fissa interstrofica sia come un'applicazione alla strofa non rimata della tecnica, di gran lunga maggioritaria nella lirica occitanica, delle *coblas unissonans*.

Non sappiamo se tale tecnica, inventata con tutta probabilità proprio da Arnaut Daniel,<sup>31</sup> sia preesistente alla creazione della permutazione di *Lo ferm voler* o invece sia generata da essa. Secondo la prima ipotesi, si dovrebbe contemplare il seguente ordine genetico:

coblas unissonans > coblas dissolutas > coblas dissolutas con parole-rima permutate.<sup>32</sup>

Tuttavia, avevo già notato che delle canzoni di Arnaut Daniel non conosciamo la cronologia relativa e quindi quelle con *coblas dissolutas* prive di permutazione potrebbero anche seguire l'invenzione della sestina, sebbene un'idea preconcepita, che parte da Canello, voglia che *Lo ferm voler* sia un punto di arrivo, quasi un'opera della maturità di Arnaut Daniel.<sup>33</sup>

31. Precedente sarebbe solo il caso di *BdT* 392,26a, tradito dal canzoniere E e attribuito a Raimbaut de Vaqueiras, ma considerato di Raimbaut d'Aurenga da J. Linskill, *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague, Mouton, 1964, pp. 43-4 (con dubbi) e da L. Milone, *Si co'l leos vol la forest: Raimbaut d'Aurenga ... [nu]ils hom tan ... [n]on amet (BdT 392,26a)*, in *Metafora medievale. Il "libro degli amici" di Mario Mancini*, Roma, Carocci, 2011, pp. 236-74.

32. Billy, *L'Architecture lyrique* cit., pp. 199-201; Billy, *La sextine à la lumière de sa préhistoire* cit.; Billy, *La sextine reinventée* cit. In questa consecuzione manca, tuttavia, l'anello *coblas dissolutas* con parole-rima a permutazione identica: una canzone con queste caratteristiche è quella, più tarda, di Guiraut Riquier, *BdT* 248,15, *Non sai d'amor si m'es mala o bona* (Frank 879:6).

33. Probabilmente quest'idea era indotta dall'ultima posizione in cui è situata alla "sestina" nell'edizione di Canello, di contro alla posizione iniziale del "giovanile" sirventese. Cfr. U.A. Canello, *La vita e le opere del trovatore Arnaldo Daniello*, Halle, Niemeyer, 1883, p. 92: «Riuscendo impossibile di stabilirne la successione cronologica, e non prendendo nemmeno possibile di partire le composizioni amorose in tanti gruppi quante sono state le donne corteggiate e cantate da Arnaldo; e i codici, d'altra parte, non presentando un ordinamento comune a tutti o alla grande maggioranza, che potesse presumersi quello dato dal poeta stesso ai suoi canti dispersi: ci siamo risolti a disporle secondo le ragioni della metrica; ragioni che per Arnaldo Daniello meriterebbero in ogni caso d'andar sopra

Di fatto, non abbiamo alcun elemento probatorio, né per la datazione alta né per quella bassa. Possiamo dire solo che nei canzonieri è talora in prima posizione della sezione dedicata ad Arnaut Daniel (S, R, Q, G) e che in altri casi è seconda dopo *Si·m fos Amors de joi donar tan larga* (B, M, c) cui, del resto, va talora accoppiata anche in posizione non iniziale (A, I, K, N<sub>2</sub>).<sup>34</sup> Queste due canzoni fanno spesso terzetto con *Canso do·ill mot son plan e prim* (in A, B, E, S, Q, G, c), un testo molto importante per la determinazione delle strutture permutative arnaldiane, in quanto è il primo componimento in cui è utilizzata una permutazione circolare in ordine inverso, di notevole originalità nel quadro del *trobar*.<sup>35</sup>

Secondo Billy, ci sarebbe tuttavia una ragione statistica in favore della seriorità di *Lo ferm voler* e cioè il numero importante di componimenti arnaldiani in *coblas dissolutas*: «la probabilité brute de l'antécédence de la proto-sextine sur les neuf cansos à coblas dissolutas d'Arnaud est seulement d'un dixième contre neuf». <sup>36</sup> Si noti tuttavia che l'argomento statistico non ha, in sé, valore probante per stabilire la priorità: per fare un esempio legato al genere di cui ci stiamo occupando, consideriamo che anche se Petrarca ha composto nove sestine e Arnaut solo una, l'inventore della forma resta Arnaut, non Petrarca: nello stesso modo, una forma come quella delle strofe prive di rima al loro interno, necessaria per la sestina, può essere stata replicata dopo l'invenzione della sestina, anche per via del probabile successo di quella.

a tutte le altre. Messa per tanto all'uno dei termini la sestina, in cui si riassumono tutte le novità metriche, e all'altro lato collocato il sirventese a stanze popolari monorime, abbiamo distribuito le altre poesie in modo che presentassero lo svolgimento continuo della metrica arnaldesca, considerando in ispecie la costituzione della stanza senza membratura e a tutte rime isolate». Più cauto M. Perugi, *Per una nuova edizione critica della sestina di Arnaut Daniel*, in «Anticomoderno», 2 (1996), pp. 32-3. Sulla questione, cfr. anche Canettieri, *Il gioco delle forme* cit., p. 56.

34. La posizione dei testi all'interno dei canzonieri è ricavabile dalla tavola fornita da Canello, *La vita e le opere* cit., p. 86. La "sestina" occupa la prima posizione in 5 canzonieri (considerando anche V dove è fuori raggruppamento). *Si·m fos Amors de joi donar tan larga* è prima in 6 canzonieri (in L fuori raggruppamento), *Ab gai so* [= *En cest sonet*] è prima in 4 canzonieri.

35. Cfr. Billy, *L'Architecture lyrique* cit., pp. 140-1; M. Perugi, *L'"escondit" del Petrarca* (Rime CCVI), in «Atti e memorie dell'Accademia patavina di Scienze, Lettere ed Arti, già Accademia dei ricoverati», 102, 3 (1989-1990), p. 203.

36. Billy, *La sextine reinventee* cit., p. 20.

D'altronde, l'uso del decasillabo, generalizzato in *Lo ferm voler* (solo il primo verso della strofa è un eptasillabo) e in *Si·m fòs amors* è un argomento utile a provare la seriorità di queste due canzoni solo in un'ottica di metricologia deterministica, ma non se consideriamo che strofe di sei o otto decasillabi sono state composte, ben prima di Arnaut Daniel, da Cercamon, Bernart de Ventadorn, Giraut de Bornelh e che furono una modalità compositiva importante per trovatori cronologicamente e geograficamente vicini ad Arnaut Daniel, come Arnaut de Marueilh o Gaucelm Faidit.<sup>37</sup>

Con Aurelio Roncaglia, continuo a credere piuttosto che in *Lo ferm voler qu'el cor m'intra* Arnaut Daniel fece uso esclusivo di parole-rima, anziché di rime, per imitazione della magnifica canzone invernale *Ar resplan la flors enversa* di Raimbaut d'Aurenga, dove si alternano con *rims derivati* strofe a *coblas dissolutas* provviste di parole-rima.<sup>38</sup> Si tratta di un precedente storicamente determinato di questo utilizzo sistematico: l'ipotesi che per l'invenzione della sestina Arnaut Daniel abbia preso quel testo come modello, sostituendo alla tecnica dei *rims derivati* la nota permutazione è corroborata dal fatto che lo stile di Raimbaut d'Aurenga, in generale, costituisce un modello importante per il trovatore perigordino. Vedremo nel prossimo paragrafo come la scelta delle sei parole-rima sia dettata in larghissima parte da un'emulazione, portata alle estreme conseguenze, dello stile *car* di quest'ultimo trovatore. Per ora limitiamoci a constatare che, compiangendo Raimbaut d'Aurenga in un accorato *planh*, Giraut de Bornelh lamentò che con la morte di quel nobilissimo signore provenzale si era persa, insieme ad altri valori cortesi, «bella foudatz e joc de datz» ('bella follia e gioco di dadi'): anche l'invenzione della permutazione aleatoria, quindi, potrebbe essere un omaggio allusivo al massimo rappresentante dello stile prezioso.<sup>39</sup>

37. I. Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris, Champion, 1953-1957, vol. II, pp. 10-7.

38. Roncaglia, *L'invenzione* cit., p. 29 considerava questo testo «l'antecedente più prossimo alla sestina di Arnaldo», se si considerano separatamente le strofe pari e quelle dispari (prescindendo dunque dal meccanismo dei *rims derivati*: questo *vers* rappresenta quindi sostanzialmente l'anello mancante al processo genetico di cui si è detto. Cfr. anche al riguardo R. Lafont, *Le chevalier et son désir*, Paris, Kimé, 1992, p. 109 e Lazzarini, *Litteratura medievale* cit.

39. *BdT* 242,65, Ed. A. Kolsen, *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh*, Halle, Niemeyer, 1910, n. LXXVI, vv. 41-2.

D'altronde, il fatto che *Ar resplan la flors enversa* sia composta su sei rime (le ultime due rimano a coppia negli ultimi quattro versi), non è indifferente per la comprensione di questo processo genetico.

L'invenzione delle *coblas dissolutas*, molto importante per comprendere lo stile "estremo" di Arnaut Daniel, è molto più lineare di quello che potrebbe apparire: vari schemi rimici elaborati dallo stesso Arnaut Daniel, da trovatori a lui precedenti, come Peire d'Alvernhe, Raimbaut d'Aurenga e Giraut de Bornelh, o contemporanei come Arnaut de Maruelh, si avvicinavano di molto a questo formato, presentando la maggior parte delle rime isolate nella *cobla* (vari anche gli schemi *abcdef*), senza tuttavia generalizzare questo procedimento: una o due rime vengono infatti comunque ripetute.<sup>40</sup>

Arnaud Daniel ha quindi estremizzato almeno due tratti stilistici che trovava nella tradizione: da un lato ha generalizzato i *mot-refrain* e dall'altro ha imposto alla *cobla* una struttura del tutto priva di rime al suo interno. Questo meccanismo mentale, alla cui base c'è senz'altro un'attitudine agonistica nei confronti dei trovatori più accreditati del *trobar car*, applicato ad *Ar resplan la flors enversa* di Raimbaut d'Aurenga (con schema rimico *abcdeeff*), lo condusse a eliminare le rime intrastrofiche e, quindi, ad avere uno schema di sei *mot-refrain* non rimanti: esattamente quello di cui c'era bisogno per l'invenzione della sestina.

Secondo Billy, l'originalità profonda della creazione di Arnaut Daniel consistette nel rinunciare alla permutazione circolare,<sup>41</sup> per adottare una *contrainte* formale estremamente innovativa dal punto di vista dell'organizzazione interna: la fascinazione che questa forma ha esercitato sul pubblico sarebbe quindi da attribuire al fatto che non si trova nulla che vi si possa in qualche modo avvicinare. La questione

40. Ecco alcuni schemi di Frank con queste caratteristiche, riferibili a testi sia di Arnaut Daniel sia a lui precedenti o contemporanei. In neretto sono evidenziate le rime intrastrofiche isolate. Frank 860:1 (Giraut de Bornelh): **abcdeefg**; 861:1 (Arnaud Daniel): **abcdeefgh**; 862:1 (Bernart de Ventadorn): **abcdeefghgg**; 865:1 (Giraut de Bornelh): **abcdefcc**; 866:1 (Giraut de Bornelh): **abcdefdd**; 867:1 (Peire d'Alvernhe): **abcdefe**; 869:2 (Raimbaut d'Aurenga): **abcdefee**; 870:1 (Arnaud de Maruelh): **abcdeff**; 871:1 (Peire d'Alvernhe) **abcdeffe**; 871:2 (Arnaud Daniel!) **abcdeffe**; 874:1 (Arnaud Daniel): **abcdeffggh**; 878:1 (Arnaud de Maruelh) **abcdefgg**; 880:1 (Giraut de Bornelh) **abcdefghh**.

41. Billy, *La sextine à la lumière de sa préhistoire* cit., p. 212.

fondamentale, quindi, è quella che ci porta a comprendere il processo mentale realmente seguito nella concezione di questa forma, mostrando le proprietà della permutazione e le caratteristiche intrinseche del processo permutativo.<sup>42</sup>

Le prime contemplanò la predicibilità delle sostituzioni e il "processo occulto" per il quale non si presenta mai più di una volta la stessa sequenza di tre parole-rima. Da questo epifenomeno, secondo Billy, deriverebbe la necessità di utilizzazione delle parole-rima. Laddove i processi tradizionali potevano accontentarsi delle sole rime, la percettibilità di questa proprietà imponeva ad Arnaut di rinforzare l'elemento ricorrente:

L'utilisation de simples timbres eût en effet infailliblement affaibli la perceptibilité des récurrences imposée, noyées dans leur enchevêtrement: ce n'eût plus simplement été le processus qui fût occulte, mais également sa «forme», son «apparence», dont Arnaut voulait sans doute qu'à défaut d'en avoir l'intelligence, l'auditeur en eût le sentiment. Seule la prégnance propre aux mots-rimes, qui joignent à leurs qualités phonétiques tout le poids de leur sens, pouvait témoigner sans détour de l'existence du processus sous-jacent.<sup>43</sup>

La caratteristica evidenziata, tuttavia, è una conseguenza, si direbbe casuale, della permutazione e quindi non ha a che vedere in sé con l'utilizzazione delle parole-rima: anche utilizzando semplici rime, magari femminili e rare, Arnaut Daniel avrebbe potuto ottenere lo stesso effetto fonico di massima percettibilità (su questo punto, cfr. il prossimo paragrafo). L'utilizzazione della *repetitio* ad oltranza sembra piuttosto un procedimento innovativo che si inserisce all'interno dei canoni trovatoreschi, estremizzandoli, e venendo dunque a costituire il prodromo e il perfetto corrispettivo, sul piano delle terminazioni versali, dell'utilizzazione della permutazione aleatoria.<sup>44</sup>

42. Ibid., p. 215.

43. Ibid., p. 218.

44. Sulla straordinarietà della *repetitio* nella lirica dei trovatori, cfr. R. Antonelli, *Rima equivoca e tradizione rimica nella poesia di Giacomo da Lentini*, in «Bollettino del Centro di Studi Filologici e linguistici Siciliani», 13 (1977), pp. 20-126 e R. Antonelli, "Equivocatio" e "repetitio" nella lirica trobadorica, in Id., *Seminario Romanzo*, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 111-54.

Indubbiamente l'impiego di parole-rima, per di più, come vedremo, con caratteristiche di estrema rarità, rafforza la percettibilità della permutazione ma ciò è dovuto meno alla caratteristica di alinearità della permutazione che alla sua struttura complessa: Arnaut Daniel avrebbe potuto far ruotare parole-rima, anziché semplici rime, anche se questi tre elementi fossero stati contigui in più di una strofa. D'altronde, l'utilizzo delle parole-rima non è assolutamente necessario all'esistenza della permutazione: in altre strutture ugualmente complesse i trovatori fanno ruotare semplici rime.<sup>45</sup>

Per fare un esempio fittizio, prendiamo le prime sei rime di ciascuna *cobla* di *Ar quan s'emblon* di Raimbaut d'Aurenga e applichiamo loro la permutazione di Arnaut:

	1	2	3	4	5	6
I	fraise	som	poja	saba	mut	destrenga
II	Aurenga	engraisse	remanzut	rom	gaba	enoja
III	ploja	lauzenga	acaba	laisse	nom	volgut
IV	escut	boja	tom	lenga	biaisse	mescaba
V	arraba	crezut	baisse	voja	fenga	plom
VI	fom	sillaba	covenga	reconogut	coja	abaisse

Se è possibile che la permutazione divenga meno percettibile, è altrettanto vero che nulla ne impedisce la realizzazione. Alla forma e alla rarità delle parole-rima di *Lo ferm voler* dedicheremo il prossimo paragrafo nel quadro del ragionamento sullo stile. Per ora, acquisiamo che la permutazione messa in gioco da Arnaut non necessitava il loro utilizzo e che, a fini storici, è invece determinante la loro presenza nella tradizione: la permutazione identica utilizzata da Raimbaut d'Aurenga in *Ar resplan la flors enversa* non aveva necessità di percettibilità, proprio per essere sempre uguale a sé stessa e l'artificio retorico dei *rims derivati* poteva essere applicato senza il ricorso alle parole-rima. È quindi a questo componimento che Arnaut Daniel ha rivolto l'attenzione al momento di inven-

45. Cfr. Canettieri, *Il gioco delle forme* cit., pp. 279-83 per la descrizione della struttura complessissima di *Atressi cum la candela*, inventata in un'epoca non lontana da Peire Raimon de Tolosa.

tare la sestina, per imitarne la forma di generalizzazione delle parole-rima e per superarlo largamente in ciò che riguarda la permutazione.

Un'ulteriore proprietà della permutazione è la sua struttura "ciclica" e la sua fenomenologia circolare: nella sestina si ha un ciclo unico, che non riparte prima della settima strofa e ciò assicura totale coesione al componimento, che viene così ad essere costituito da un numero di strofe pari al numero dei versi, e costituisce un fattore estetico molto importante per la fortuna del genere.<sup>46</sup> Tuttavia, anche in questo caso, la specificità della permutazione è preordinata e non subordinata sia alla scomposizione in cicli: la specificità che consiste nell'interrompere il processo prima della reinizializzazione resta un effetto secondario e il fatto che la canzone finisca con la parola-rima con cui è iniziata costituisce una casualità che ha contribuito alla "coesione estetica" di questa forma di eccezionale, che però non ha niente a che vedere con l'invenzione del genere.

Per Billy, invece, oltre al carattere centripeto della permutazione, la caratteristica *quadratura* 6×6 della sestina, per cui la permutazione riconduce all'ordine iniziale solo alla settima strofa, cioè dopo un numero di applicazioni uguale a quello degli elementi permutati, «est sans doute le plus remarquable, sinon le plus significative».<sup>47</sup> Già Tavera<sup>48</sup> aveva individuato il carattere accidentale di questa proprietà, perché l'applicazione della permutazione con 4, 7, 8 10 o 12 ecc. elementi riconduce all'ordine iniziale *prima* del termine atteso. Secondo Billy, non possiamo essere certi che Arnaut avrebbe adottato la famosa permutazione, se essa non avesse manifestato questa proprietà e su questo si può concordare con lui: ma il punto, credo, è che nulla ci dice se essa si sia manifestata dopo o prima della scelta permutativa: se vogliamo capire come la permutazione si sia generata, questo è il punto nodale. L'affermazione di Billy è fondata su un confronto con l'altra canzone di Arnaut Daniel che fa uso di permutazione rimica, *Canço do-ill mot son plan e prim*, dove Arnaut procede alla circolarizzazione in modo intenzionale: utilizzando una permutazione di terzo grado e forzato dalle regole del *trobar* a dare alla canzone almeno 5 *coblas*,

46. Billy, *La sextine à la lumière de sa préhistoire* cit., p. 219.

47. Ibid, p. 220.

48. A. Tavera, *Arnaut et la spirale*, in «Subsidia Pataphisica», I (1965), pp. 76-8.

egli avrebbe potuto iniziare un nuovo ciclo, ma invece duplicò ciascuna delle fasi con le *coblas doblas* in modo da ottenere esattamente sei strofe.<sup>49</sup> La permutazione dei tre elementi è in effetti molto semplice, con il primo elemento che diviene l'ultimo e gli altri due a scorrere verso l'alto:

123 > 231 > 312

Applicando lo schema al terzo ciclo si tornerebbe a 123. Si noti che qui il procedimento che conduce a sei strofe è quello per cui una base permutata 3 viene moltiplicata per due, si gioca cioè sulle *coblas doblas* come fattore moltiplicativo del 3, più che sul principio di quadratura, che seccamente avrebbe condotto a tre strofe di tre elementi permutati.

Il gioco di *Canso do-ill mot son plan e prim*, insomma, è diversissimo da quello della sestina, essendo accomunato ad essa solo per l'esito esastrofico e si noti, del resto, che se Arnaut avesse applicato lo stesso tipo di permutazione (la prima diventa l'ultima) alle parole rima di *Lo ferm voler* avremmo avuto un esito ugualmente circolare ed esaforme:

123456 > 234561 > 345612 > 456123 > 561234 > 612345

Questa tipologia permutativa fu utilizzata anche da Peire Vidal in *S'eu fos en cort*,<sup>50</sup> una canzone basata su sei versi che utilizza una permutazione circolare, ma presenta un'innovazione intrinseca, poiché rinnova una rima ad ogni strofa, dando così alla forma un'estrema originalità, mediante un «procédé qui faisait pendant à l'invention extraordinaire d'Arnaut».<sup>51</sup> Le sei rime si ritrovano così progressivamente rinnovate fino a sparire nell'ultima strofa, laddove una permutazione circolare avrebbe ricondotto all'ordine iniziale. Questo procedimento, fondato sul gioco in sei caselle rimiche, avrebbe una dimostrazione di prodigiosa evidenza collocando le rime all'interno di un tavoliere per l'uso del gioco delle tavole.<sup>52</sup>

49. *BdT* 29,6; la rappresentazione della permutazione rimica è in Billy, *L'Architecture lyrique* cit., pp. 140-1.

50. Billy, *L'Architecture lyrique* cit., p. 143 e Billy, *La sextine à la lumière de sa préhistoire* cit., pp. 237-9.

51. *Ibid.*, p. 238.

52. Cfr. ad esempio i giochi descritti in Canettieri, *Alfonso X* cit., pp. 96-121.

Billy, infine, si concentra su una canzone di Guillem Peire de Cazals, considerata da Frasca l'«unica discendente diretta di *Lo ferm voler*».<sup>53</sup> Poiché Guida trovava attestato questo trovatore negli anni 1218-1223,<sup>54</sup> secondo Billy sarebbe da scartare l'ipotesi di una possibile anteriorità di questo testo sulla sestina,<sup>55</sup> a nostro avviso invece non da escludere:<sup>56</sup> non mi sembra affatto scontato che un autore che opera negli anni '80 di un secolo non possa comporre ancora negli anni '20 del successivo: quanti poeti e scrittori operanti negli anni '80 del '900 ancora vivono e scrivono? Moltissimi direi. L'ipotesi "inversa", quindi, anche se meno probabile non si può scartare a priori, anche se resta valida la mia considerazione, per cui se questa ipotesi è economica su un piano logico, «essa però va contro un principio di ordine storico-culturale, poiché è più probabile che un testo importante e noto, scritto da un autore altrettanto importante e noto, sia servito da modello a un testo dalla tradizione ridottissima, scritto da un trovatore pressoché sconosciuto».<sup>57</sup>

Per Billy, il ricorso sistematico ai *mots-refrain* nella canzone di Guillem Peire de Cazals rinvia senza dubbio all'esperienza arnaldiana, anche se le parole-rima si trovano sottoposte ad un altro ricorso permutativo, quello della retrogradazione.<sup>58</sup> Nondimeno, aggiunge Billy, «si l'on remplace les mots-refrain par les chiffre de 1 à 6, on peut constater que, dans les couplets pairs, Peire fait correspondre le 6<sup>e</sup> au 1<sup>er</sup>, des couplets impairs, le 5<sup>e</sup> au 2<sup>e</sup> et le 4<sup>e</sup> au 3<sup>e</sup>, les vers ainsi opposés étant exactement les valeurs opposées sur les différentes faces d'un dé (avec 7 pour somme constante)».<sup>59</sup> Questa constatazione, insieme al ragionamento sul rapporto di cronologia relativa fra *Lo ferm voler* ed *Eras, pus vei mon benastruc*, corrobora evidentemente il ragionamento che facevo nel *Gioco delle forme* riguardo al fatto che le risposte ludiche alla sestina si possono ritrovare,

53. Frasca, *La furia della sintassi* cit., p. 42.

54. S. Guida, *Cartulari e trovatori*: 1. Arnaut Guilhem de Marsan, 2. Amanieu del la Broquiera, 3. Guilhem Peire de Cazals, 4. Amanieu de Sescas, in «Cultura neolatina», 59 (1999), pp. 97-107.

55. Billy, *La sextine reinventee* cit., p. 13 nota 41.

56. Canettieri, *Il gioco delle forme* cit., p. 254.

57. Ibid.

58. Billy, *La sextine reinventee* cit., p. 13-4.

59. Ibid., p. 14.

in forma sottilmente allusiva, in canzoni successive dove i trovatori ragionano sulla fortuna e la sfortuna.<sup>60</sup>

Insomma, se è importante mettere l'accento sulle *coblas dissolutas* nell'opera del dissoluto Arnaut Daniel, possiamo escludere categoricamente che questo artificio sia all'origine della sestina. L'originalità della permutazione, c'è poco da fare, resta inspiegata da qualsiasi ipotesi intrinseca ai normali processi permutativi basati sulla circolarizzazione e sulla retrogradazione.

Arnaut Daniel ha proceduto partendo da un modello esistente, nel tentativo di creare qualcosa di più originale: ha quindi attinto l'idea di generalizzare le parole-rima da *Ar resplan la flors enversa*, sopprimendo il procedimento di derivazione rimica che caratterizza quel componimento e sostituendolo con la permutazione aleatoria, che era, nella sua simbologia, un omaggio allusivo alle preferenze estetiche ed etiche del trovatore d'Aurenga: quest'ipotesi genetica, oltre ad avere una precisa base storico-culturale, comporta un solo passaggio evolutivo e nessun salto logico, mentre la teoria che comporta l'antecedenza delle *coblas dissolutas* e poi l'applicazione ad esse delle parole-rima e, infine, della permutazione, presuppone vari passaggi logico-genetici, manca dell'elemento intermedio, cioè un testo di Arnaut Daniel a *coblas dissolutas* provvisto di parole-rima non permutate, come nel caso della canzone di Guiraut Riquier e manca di supporti storicamente determinati, oltre a non chiarire, di fatto, come sia nata la permutazione: la straordinarietà della sestina non sta nell'utilizzo generalizzato delle parole-rima, quanto nella permutazione adottata, che ne fa un *unicum* (al suo tempo) di grande originalità, «ne se rattachant à rien de connu».<sup>61</sup> Gli effetti della permutazione, invece, sono di importanza accessoria nel processo genetico, anche se probabilmente hanno avuto un ruolo determinante nella genesi del genere: essi hanno contribuito più alla tenuta della forma sul piano estetico, e quindi all'imitazione che ne è derivata, che alla sua invenzione.

Ci si può chiedere, con Billy,<sup>62</sup> quale sia il tipo di permutazione più vicino a quello adottato da Arnaut Daniel. Da un lato si potrebbe pensare

60. Canettieri, *Il gioco delle forme* cit., pp. 241-303.

61. Billy, *La sextine reinventee* cit., p. 15.

62. Billy, *La sextine à la lumière de sa préhistoire* cit., p. 233.

alla retrogradazione poiché, come si è visto, la permutazione di Arnaut è ciclica solo in alcuni specifici casi che dipendono dal numero degli elementi permutati [«en fonction de caractéristique superficielles (distribution ou nombre des éléments permutés)»],<sup>63</sup> che è quanto dire che con un numero differente di elementi permutati non si avrebbe la reinizializzazione alla settima strofa. In questo caso, la permutazione di Arnaut si opporrebbe direttamente alla permutazione circolare per due motivi: per il fatto che in essa non è presente lo slittamento di una posizione, che è tipico di quel tipo di permutazione, e perché essa si avvale della ripresa dell'elemento più lontano, mentre nella retrogradazione viene selezionato l'elemento più vicino. Con ciò Billy è costretto ad ammettere:

Naturellement, le choix du premier élément ne peut obéir à ce critère, ne pouvant se définir par rapport à un choix antérieur *relevant de la permutation en question*: ce choix obéit au principe de la concaténation, procédé traditionnel chez les troubadour, à la base des *coblas capcaudadas*.<sup>64</sup>

Poiché il legame a *coblas capcaudadas* è centrale nella permutazione circolare di primo tipo (che, come si è visto, è largamente maggioritaria), l'opposizione si oppone troppo poco: sarebbe stata più consona all'ipotesi una permutazione 1-6, 2-5, 3-4. Per questo Billy propone la seconda ipotesi: che cioè la permutazione di Arnaut si opponga alla permutazione identica, cioè alle *coblas dissolutas* o alle *coblas unissonans tout court*. Questa seconda ipotesi avrebbe fondamento poiché la permutazione di Arnaut comincia con l'ultimo elemento, mentre le *coblas dissolutas* cominciano con il primo. Ciò risolve apparentemente il problema creato dalla seconda opposizione della prima ipotesi: se infatti si oppone la permutazione di Arnaut alle *coblas dissolutas* si ha la ricerca dell'elemento più vicino in queste e del più lontano in quella. È però evidente che la forma di massima opposizione alla permutazione identica è quella dell'inversione palindromica, cioè delle *coblas retrogradadas*, non quella della permutazione di Arnaut. Non si vede, cioè, perché se il principio ritenuto è quello della ricerca del più lontano, il principio non sia stato operante da subi-

63. Ibid.

64. Ibid., p. 234.

to, a partire dal primo elemento della serie: perché cioè siano state necessarie due opposizioni e non una solamente. Secondo Billy:

La deuxième hypothèse a certainement l'avantage de simplicité; elle a également celui de rapprocher plus étroitement l'invention de la future sextine des *coblas dissolutas* qui lui ont donné le fondement structurel [...]. La première a par contre l'avantage d'opposer deux permutations composées d'un cycle unique, mais on a vu que l'hypothèse de départ reposait sur des bases discutables.<sup>65</sup>

La terza ipotesi oppone anch'essa la permutazione di Arnaut alla permutazione circolare, ma secondo un principio differente: non è più il più lontano, ma il più vicino ad essere ricercato, sulla base della direzione scelta:

Dans la permutation arnaldienne, l'élément le plus proche est toujours choisi, mais tantôt vers l'avant, tantôt vers l'arrière: après 6, qui constitue le point de départ, on choisit 1 qui vient en premier lieu vers l'avant, puis 5 vers l'arrière, puis 2 vers l'avant, qui a été promu au premier rang immédiat après l'élimination de 1, et ainsi de suite, soit la séquence des choix relatifs successifs suivante: (0, +1, -2, +3, -4, +5).<sup>66</sup>

Questa soluzione è la più complessa, ed è scartata dallo stesso Billy. Secondo lo studioso, infatti, è la seconda ipotesi quella che appare la più logica.

Per determinare come Arnaut abbia inventato la permutazione di *Lo ferm voler* dobbiamo considerare che la nascita delle strutture trobadoriche non avviene solo per opposizione, ma anche per seriazione, o per ricerca di originalità.

Proprio il fatto che sostanzialmente nessuna delle opposizioni proposte da Billy sia esente da controindicazioni, è la dimostrazione di un procedimento inventivo differente.<sup>67</sup>

65. Ibid., p. 235.

66. Ibid.

67. Cfr. Ibid., p. 236: «Cette analyse ne saurait toutefois pleinement répondre à la question de départ: pourquoi Arnaut a-t-il opté pour ce type singulier de permutation?».

Se l'analisi dettagliata di Billy lasciava sostanzialmente inevasa la questione, l'ipotesi che avevo proposto nel 1993 e nel 1996 è in grado di rispondere alla domanda: «Arnaut era un giocatore di dadi, e per questo ha voluto attribuire alla sua struttura permutativa la forma dell'oggetto da lui venerato». L'ipotesi, peraltro, non svisciva le caratteristiche fondamentali della permutazione: essa parte dall'ultima parola-rima, che viene ripresa nella seconda strofa in prima posizione per via del legame a *coblas capcaudadas*. La seconda fase è evidentemente quella determinante per il meccanismo: in seconda posizione è ripresa la parola più lontana dalla sesta, cioè la prima, poiché nel dado il sei sta sulla faccia opposta all'1: il seguito è stato del tutto automatico per l'inventore della forma, poiché avrà operato sulla base della progressione inversa 6-5-4, accoppiando prima il numero che sta sulla faccia opposta al punto più alto, poi ciò che sta sulla faccia opposta al punto immediatamente inferiore e infine quello che sta sulla faccia opposta al punto più basso della terna maggiore: come mostra anche la prescrizione nel trattato alfonsino.

È comunque preferibile ragionare su questa linea, piuttosto che sui valori offerti dalla generalizzazione della struttura per i cicli unici. Billy, nella seconda parte del saggio del 1993, offre una statistica relativa al numero dei versi e delle strofe utilizzate dai trovatori, per concludere che il numero di sei versi, fra i valori che si offrono alla generalizzazione, è quello ottimale. Si potrebbe forse obiettare che difficilmente Arnaut Daniel poteva disporre di queste statistiche e che un approccio più realistico sarebbe stato, forse, quello di calcolare il numero complessivo delle sillabe, per dar conto della durata dei componimenti. Ma credo che in realtà la questione non sia affatto rilevante: riflettere su ciò che la forma poteva essere, su una virtualità esistente solo nella speculazione dei critici, è sostanzialmente inutile, visto che la sestina originaria ha la forma che conosciamo, e non altre. E se dobbiamo far ricorso ai tentativi di generalizzazione esistenti, offerti nei secoli, perché non ricordare che un trovatore catalano del XVI secolo (non lontanissimo dalle esigenze estetiche del *trobar*) utilizza otto versi, aprendo la struttura a due cicli anziché ad uno solo e arrivando fino alla quinta strofa con la reinizializzazione del ciclo? O che le ottine furono frequentate anche più tardi dal Coppetta? Che la tradizione ci offre ugualmente settine?

Per i poeti che hanno tentato di generalizzare la forma, insomma, l'esistenza di un ciclo unico non era un fattore determinante. Così, l'esistenza di un unico ciclo può tranquillamente essere casuale, un caso fortunato, scaturito da una scelta già fatta per il numero 6.

Un'ultima considerazione va fatta sul nome della permutazione della sestina, per la quale, come si accennava, si sono proposte nel corso del tempo numerose figurazioni. Dopo un'attenta ricerca circa l'origine della formula, che egli scopre risalire a Mari,<sup>68</sup> Billy ha messo in discussione il concetto e la definizione di *retrogradatio cruciata*, utilizzata da gran parte della critica, così come l'idea di Tavera fatta propria da Raymond Queneau, che alla permutazione di Arnaut soggiacesse una struttura spiralforme, sia la variante gasteropoda proposta da Jacques Roubaud. Si tratta di una questione relativa alla nomenclatura, senza molta importanza per la definizione genetica: tant'è vero che in sostituzione del grafo della spirale, Billy ne ha proposto un altro, che dispone su uno stesso lato le curve dislocate alternativamente a destra e a sinistra da Tavera per ottenere la spirale, non allontanandosi così dall'operazione compiuta da Roubaud, e depurando però la figura da tentazioni simboliste: il grafo proposto da Billy suggerirebbe una soluzione «semplice e razionale» del problema: la permutazione di Arnaut dovrebbe la sua esistenza al «vai e vieni» della rima, alla continua ricerca dell'elemento più lontano.

Per attribuire un nome a tale concetto Billy riprendeva così una proposta di Guilbaud di definire “tropicale” la permutazione della sestina e riproponeva il nome di “permutazione antipodica”, che tuttavia non può soddisfarci: se agli antipodi di  $x$  c'è  $y$ , agli antipodi  $y$  c'è  $x$ . Così, applicando il principio alla serie di rime della sestina, si avrebbe una permutazione identica.

Anche se, indubbiamente, il *latinorum* del Mari ha una sua fascinazione che non accenna a scemare, a mio avviso se proprio fosse necessario attribuire un nome specifico alla permutazione si potrebbe proporre “permutazione aleatoria”, oppure, per restare su un terreno neutrale, “permuta-

68. G. Mari, *La sestina di Arnaldo, la terzina di Dante*, in «Rendiconti dell'Istituto lombardo di scienze e lettere», 2a s. 32 (1899), pp. 953-85.

zione centripeta", che individua il procedere della selezione verso il centro della strofa e che anche Billy sembra adottare a fini esplicatori nel saggio del 2004. Tutto sommato, per intendersi, si potrebbe anche parlare di "permutazione di Arnaut", in omaggio al nome del suo inventore.

## 2. CARESTIA DI RIME

Il maggior pregio del saggio di Billy consiste, a mio avviso, nella discussione dei passaggi logici attraverso i quali si è sviluppata la sestina portata avanti con un rigore che costringe a formulare qualsiasi ipotesi genetica in modo altrettanto stringente. Concordo, ad esempio, sul fatto che l'ordine genetico che proponevo nel 1996 vada rivisto.<sup>69</sup> Credo infatti che non si possa far appello, nel processo creativo, soprattutto laddove si abbia a che fare con dati di ordine speculativo, a procedimenti logici di tipo matematico. Dobbiamo cioè rassegnarci al fatto che una gran parte dei procedimenti creativi è dovuta al caso, oltre che al genio da una parte e all'imitazione, all'emulazione e ai tentativi di superamento di altri prodotti creativi dall'altra. Per restare al nostro componimento, oggi ritengo di poter fornire una spiegazione alla ragione per cui Arnaut Daniel scelse le parole-rima e approdò quindi alle *coblas dissolutas*.

La riflessione sulle rime che vorrei proporre nasce dalla riflessione, che tutti abbiamo fatto, sulla frequenza delle rime e dei relativi rimanti. Un tempo, in Italia, le maestre insegnavano che ci sono parole italiane per le quali anche i migliori poeti non riescono a trovare un corrispondente rimico. Raccontavano l'aneddoto di un importante poeta (pare il Giusti) che, sfidato a comporre una poesia con la parola-rima "fegato", aveva risolto con furbizia così:

69. Questa la serie proposta: 1) invenzione della permutazione; 2) tentativi di applicazione della permutazione a testi con rima intrastrofica; 3) constatazione dell'impossibilità di ottenere uno schema rimico unico con tale permutazione e decisione di eliminare le rime; 4) constatazione della possibilità di ottenere sei elementi sulla base del componimento rambaldiano e decisione sulla base di questo di applicare parole-rima anziché rime; 5) constatazione degli effetti estetici delle *coblas dissolutas* e generalizzazione di esse in altri componimenti.

Se invece di legato  
 Dir si potesse légato  
 La rima avrei trovato  
 Con la parola fegato.

Anche lo *Scioglilingua* del Corriere della sera, di Giorgio de Rienzo e Vittoria Haziél, sabato 26 giugno 2010, proponeva un articolo sulle *Parole che rimano con "fegato"*:

Se vogliamo essere pignoli, pretendendo che l'omofonia - come da regola - parta dall'ultima vocale accentata (che qui è anche la prima), nessuna parola italiana fa rima con "fegato". Se invece vogliamo accontentarci, può andar bene "sabato". Quanto al fatto che "fegato" sia l'unica parola italiana a non rimare con altre, non è così (se usiamo il criterio restrittivo suesposto): di primo acchito, mi vengono in mente abaco, arbitro, orafo, iperbato, diaspora.

Cercando online qualcosa anche per il francese, ci si imbatte nel sito *Topito*, che si occupa della «vie du côté top» e così offre al lettore in cerca di un gioco dotto per intrattenere i suoi ospiti per cena la «Top 10 des mots qui ne riment avec rien, le cauchemar du rappeur» ('top 10 delle parole che non rimano con niente, l'incubo del rapper'):

Vous cherchiez un le saviez-vous savant pour votre prochain diner? Servez-vous, ces 10 petits mots ne riment avec rien dans la langue française: **Simple, Triomphe, Quatorze, Belge, Quinze, Goinfre, Larve, Monstre, Meurtre, Pauvre.**

L'ipotesi che propongo qui è che alla base di *Lo ferm voler* ci sia la volontà di utilizzare le rime più **care** possibile, laddove l'aggettivo *car*, 'caro' va inteso proprio con questo significato: 'rime che danno luogo a pochi rimanti'.<sup>70</sup> Le *Leys d'amors* sono chiarissime al riguardo e non

70. Cfr. Canettieri, "Lo captals", in *Atti del convegno sul tema "Interpretazioni dei trovatori. Con altri contributi di Filologia romanza*, in «Quaderni di filologia romanza», 14 (1999), pp. 77-101 e P. Canettieri, *L'aura dei sospiri*, in «Critica del testo», 6/1 (2003), pp. 541-58; G. Santini, *Rime care e lessico economico in Monte Andrea*, in *Lessico, parole-chiave, strutture letterarie del Medioevo romanzo*. Atti del Convegno internazionale di Studi (Università degli Studi della Calabria, 24-25 novembre 2000), Roma, Il Bagatto, 2005, pp. 375-97, G. Santini, *Tra-*

lasciano alcun dubbio circa l'interpretazione che qui si propone nel passo in cui trattano delle rime suffissali in *-ar* e in *-ir*:

aytals rimas en *ar* et en *ir* son de las plus comunals rimas qu'om pueca trobar per la gran habondansa d'aquelas, per que trop no son graciozas, quar **on mens es de la causa mays es cara e precioza, e on mays n'es de la cauza mens es cara e mens preciosa**, ans es mesprezada soen la cauza e per vil tenguda cant n'es gran habondansa e gran sobrefluitatz.<sup>71</sup>

Esplicito, sul piano del ragionamento di ordine quantitativo circa le parole-rima espresse dai differenti timbri, anche sulla base di una paraetimologia per cui *car* sarebbe legato a *carestia*, è il passo in cui le *Leys d'amors* trattano *De las diversas manieras de rims*, esplicitato poi con la massima chiarezza, anche per via di un inequivocabile esempio, nel paragrafo che tratta *Dels rims estramps car*:

tug li rim o son estramp oz acordan oz ordinal o dictional.

Si estramp, oz il finisso en sillabas comunas oz en sillabas caras. Si en comunas, adonc son dig rim estramp comu. Si en caras, adonx son dig rim estramp car, de *carestia*, o rimas estrampas caras.

[...]

Rim estramp car son dig per lo contrari dels comus, quar paucas dictios ni sillabas poyria hom trobar semblans ad aquelas per far leyal acordansa:

Pres et enclaus dedins .i. celcle  
 On me destrenh osses, nervis e cambas  
 Amors, e pueys fa·m ayssi batre·ls polces  
 Cum li martel can fero sus l'enclutge,  
 Si que·n languisc quo si·m tenia febres.  
 Esbaytz soy, veiyres m'es que somi,  
 Quar degun loc no puec trobar don yesca.<sup>72</sup>

*durre la rima. Sulle origini del lessico rimico nella poesia italiana del Duecento*, Roma, Il Bagatto, 2007 e G. Santini, *Omnia praeclara rara: la citazione tra fonte letteraria e proverbio*, in *La citazione. Atti del XXXI convegno interuniversitario* (Bressanone, 11-13 luglio 2003), Circolo filologico linguistico padovano, a cura di G. Peron, Padova, Unipress, 2009, pp. 149-67.

71. Ed. B. Fedi, *Las Leys d'amors. Redazione lunga in prosa*, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2019, p. 800.

72. Ivi, pp. 258 e 262.

La *vida* di Arnaut Daniel, nella parte in cui tratta del modo di comporre di questo trovatore, si concentra proprio su questo dato, mettendolo in relazione alla difficoltà di comprenderne e appenderne le canzoni:

Arnaut Daniel si fo d'aquella encontrada don fo N'Arnautz de Meruoill, de l'evesquat de Peiregors, d'un castel che a nom Ribairac, e fo gentils hom. Et amparet ben letras e delectet se en trobar. Et abandonet las letras, et fetz se joglars, e **pres una maniera de trobar en caras rimas, per que soas cansons no son leus ad entendre ni ad apprendre.**<sup>73</sup>

La *razo* di *Anc ieu non l'aic* mette in scena, come noto, una scommessa fra Arnaut Daniel e un altro giullare alla corte di Riccardo Cuor di Leone, a chi compone la canzone con rime più care:<sup>74</sup>

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 trobava en pus caras rimas quel 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 devias 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 tre jorns; e non avia pessat. E'l joglar[s] cantava tota nueg sa canso, per so que be la saubes. E·n Arnaut[z] pessel 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, N'Arnaut[z] dis che volia retraire sa chanso, e comenset mot be la chanso quel 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 posia 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 come era estat, el rey[s] ac ne gran gaug e tenc so tot a gran esquern; e foro aquitiat li gatge, et a cascu fes donar bel dos. E fo donatz lo cantar a·N Arnaut Daniel, que di: *Anc yeu non l'ac, mas ela m'a*. Et aysi trobaretz de sa obra.

Del resto, il sintagma *rimas caras* nel *corpus* delle *vidas* e delle *razos* ricorre altrove solo nella biografia di Raimbaut d'Aurenga, laddove si esplicita

73. Ed. J. Boutière - A.H. Schutz - I.M. Cluzel, *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIIIe et XIVe siècles*, Paris, Nizet, 1973 [éd. refondue], p. 58.

74. Ibid., pp. 62-3.

la preferenza di questo trovatore per le rime proprie del *trobar clus*: non si può quindi escludere che già il biografo avesse individuato questo elemento di comunanza e derivazione nello stile dei due trovatori.<sup>75</sup>

Se guardiamo in quest'ottica le sei parole-rima della "sestina" di Arnaut Daniel, constatiamo:

1) che cinque di esse, *intra*, *ongla*, *arma*, *oncle*, *cambra*, sono degli *unica* nel rimario trobadorico, nel senso che compaiono solo in *Lo ferm voler* e nei suoi due *contrafacta* e rimano solo con sé stesse;

2) che le prime quattro di questa serie sono anche "rime-parola" poiché iniziano per vocale tonica;

3) che anche la rima in *-erga*, alla base di *verga*, è rarissima, visto che compare solo in due *vers* di Raimbaut d'Aurenga e in uno di Guillem de Berguedan, entrambi trovatori della maniera preziosa ed entrambi in qualche modo vicini ad Arnaut Daniel.<sup>76</sup>

Da queste considerazioni possiamo concludere che la *razo* di *Anc ieu non l'aic* riportava un aneddoto di grande verosimiglianza e ci aiuta a comprendere le ragioni della scelta rimica di Arnaut Daniel, oltre a fornirci un'informazione preziosa riguardo alle modalità agonistiche del procedere dei trovatori: in qualche modo, sia sul piano delle forme sia su quello degli stili sia su quello dei temi, l'intento è quello di superare gli altri trovatori, trovare soluzioni più complesse o più raffinate, in questo caso più **preziose**.

75. Ibid., p. 441: «Roembautz d'Aurenga [...] fo bons trobaires de vers e de chansons, mas mout s'entendeit en far caras rimas e clusas». L'associazione fra i due trovatori in ragione dell'utilizzo di rime rare è in G. Folena, "Caras rimas": liriche di Raimbaut d'Aurenga e Arnaut Daniel, Padova, Liviana, 1967.

76. Cfr. G. Santini, *Rimario dei trovatori*, Roma, Nuova Cultura, 2010, p. 121 (*cambra*), p. 206 (*arma*), p. 407 (*verga*), p. 596 (*oncle*), p. 514 (*intra*), p. 597 (*ongla*). La rima in *-erga* trova attestazione, oltre che nei due *contrafacta* di *Lo ferm voler* (Bertolome Zorzi *BdT* 74,4 e Guillem de Saint Gregori *BdT* 233,2), anche in Guillem de Berguedan *BdT* 210,19 e Raimbaut d'Aurenga *BdT* 389,10 e *BdT* 389,22. La rima-parola *arma*, che è omaggio all'*incipit* dell'Eneide, appare in Raimon Vidal de Bezaudun, *Entre'l taur e'l doble signe* (*BdT* 411,3), che è testo che imita in tutto e per tutto lo stile di Arnaut e ricorre nei testi dei trovatori tardi Z 522,1; 554,1; 558,2; 558,27; 558,34, 563,1, sia nel senso di *anima* sia di *arma*, anche come forma di 3a pers. sing. pres. di *amar*, insieme al suo derivato *desarma* e a *guisarma* (un tipo di alabarda). La rima-parola *oncle*, infine, ricorre in Z 563,2.

Questo preziosismo rimico porta con sé, per ragioni in larga parte dovute al caso, un'importante caratterizzazione fonetica, che avrà un peso determinante nella selezione delle rime care presso i poeti italiani.<sup>77</sup>

Se analizziamo lo schema CV (Consonanti-Vocali) delle parole-rima della "sestina", ci troviamo di fronte infatti ad alcune impressionanti analogie nella specificità, che già Roncaglia 1981 aveva in parte messo in rilievo:

Intra:	VCCCC
Ongla:	VCCCC
Arma:	VCCV
Verga:	CVCCV
Oncle:	VCCCC
Cambra:	CVCCCC

Se entriamo nel dettaglio del tipo di consonante, inoltre, notiamo che quattro parole-rima su sei hanno una sequenza NOL (nasale + *muta cum liquida*)

Intra:	NOV	NOL
Ongla:	NOL	NOL
Arma:	VN	LN
Verga:	VO	LO
Oncle:	NOL	NOL
Cambra:	NOV	NOL

Le parole-rima di *Lo ferm voler*, dunque, rientrano a perfezione fra quelle che Dante Alighieri nel *De vulgari eloquentia* indicherà come prive di quelle caratteristiche che rendono i vocaboli "pettinati", qualità che invece concorrono con la loro asprezza a determinare il carattere "irsuto" di quelle parole.<sup>78</sup> Queste stesse caratteristiche, del resto,

77. Cfr. Canettieri, *Il gioco delle forme* cit., pp. 153-85.

78. *Dve*, II 7, 5 5: «Et pexa vocamus illa que, trisyllaba vel vicinissima trisyllabitati, sine aspiratione, sine accentu acuto vel circumflexo, sine *z* vel *x* duplicibus, **sine duarum liquidarum geminatione vel positione immediate post mutam, dolata** quasi, loquentem cum quadam suavitate relinquunt: ut *amore, donna, disio, virtute, donare, letitia, salute, securtate, defesa*»; II 7, 6: «Yrsuta quoque dicimus omnia, preter hec, que vel neces-

hanno le rime della "sestina" di Dante Alighieri, *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*:

Ombra:	VCCCCV	NOL
Colli:	CVCCCV	LL
Erba:	VCCCV	LO
Verde:	CVCCCV	LO
Petra:	CVCCCV	OL
Donna:	CVCCCV	NN

Se le analizziamo con i criteri con cui abbiamo guardato a *Lo ferm voler* insieme a quelli danteschi, vediamo che:

- 1) Ombra e Erba sono rime-parole;
- 2) quattro parole-rima presentano incontro *muta cum liquida* (o *liquida cum muta*) LO OL
- 3) Colli rientra comunque fra le parole "irsute" per via della laterale geminata.

4) Donna è *vocabulum pexum*, ma è utilizzato per costruire *l'armonia compaginis*, oltre che per fare riscontro a Petra, nel quadro del ciclo petroso. Si noti, del resto, che l'intenzione di rendere aspre le parole, quasi a spettinare le pericolose trecce della donna pietra, si riverbera all'interno del testo e, in questo, precisi riecheggiamenti fra la "sestina" di Arnaut e quella di Dante possono essere evidenziati nelle prime stanze dei due componimenti, dove, inoltre, la collocazione in quarta posizione di "verde" riecheggia "verga" nella medesima posizione, mentre da un punto di vista fonico "barbato" si genera da "batr'ab":

Lo ferm voler qu'el cor m'intra no·m pot ges bets escoissendre ni ongl de lauzengier que per per maldir s'arma	Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra son giunto, lasso, ed al bianchir de' colli, quando si perde lo color ne l'erba:
--	---

saria vel ornativa videntur vulgaris illustris. Et necessaria quidem appellamus que campsa-re non possumus, ut quedam monosyllaba, ut *si, no, me, te, se, a, e, i', o, u'*, interiectiones et alia multa. Ornativa vero dicimus omnia polisyllaba que, mixta cum pexis, pulcrum faciunt armoniam compaginis, quamvis asperitatem habeant aspirationis et accentus et duplicium et liquidarum et prolixitatis: ut *terra, honore, speranza, gravitate, alleviato, impossibilita, impossibilitate, benaventuratissimo, inanimatissimamente, disaventuratissimamente, sovra-magnificentissimamente, quod endecasillabum est*».

e pois non l'aus batr'ab ram ni ab verga    e 'l mio disio però non cangia il verde,  
 sivals a frau, lai [o] non aura-i oncle,    sì è barbato ne la dura petra  
 iausirai ioi en vergier o dins cambra.    che parla e sente come fosse donna.

Questa forte potenza fonica di rammemorazione da un testo all'altro ci porta a chiederci se essa non sia in collegamento con la percezione della permutazione e dunque fino a che punto si ha la possibilità di ritenere in memoria una parola-rima in presenza di altri dati di ordine contenutistico e musicale.

Il dato di rilievo, infatti, è che molti componimenti con permutazione complessa presentano parole-rima con incontri consonantici complessi e con occorrenza rara in poesia e spesso anche più in generale nella lingua. Le parole-rima di *Ar resplan la flors enversa* di Raimbaut d'Aurenga, ad esempio, rientra proprio in questa categoria:<sup>79</sup>

enverse	VCCVCCV	4	freq. 3
tertes	CVCCCVC	3	freq. 6
conglapis	CVCCCVCVC	3	freq. 3
trenca	CCVCCV	4	freq. 7
siscles	CVCCCVC	3	freq. 3
giscles	CCVCCCVC	4	freq. 3
jois	CCVVC	2	freq. 641
crois	CCVVC	2	freq. 84

Si ha una media di oltre tre consonanti in contatto per parola-rima (3,125). Si noti che le ultime due parole, a struttura CV più semplice e maggiore frequenza, sono anche fra quelle che rimano fra loro nella *cobla*. Per avere un termine di confronto, si vedano questi esempi di parole "facili":

amor	VCVC	1	2353 (0,54%)
domna	CVCCV	2	831 (0,1907%)
dezir	CVCVC	1	266 (0,061%)
donar	CVCVC	1	196 (0,045)

79. Indico lo schema CV, il numero di consonanti in contatto all'interno di una parola e la frequenza della parola nel corpus Trobvers; sono tabulate le parole-rima delle *coblas* pari.

Negli altri casi, lo schema a CV complesso è accompagnato ad una bassissima frequenza nel *corpus* poetico. Anche in *Lo ferm voler* la media si avvicina a 3 (2,66) e le parole, come abbiamo visto, sono quasi degli *unica* in poesia:

intra	VCCCCV	3	31 (0,0326%)
ongla	VCCCCV	3	20 (0,0046%)
arma	VCCCV	2	142 (0,0326%)
verga	CVCCV	2	21 (0,0048%)
oncle	VCCCCV	3	24 (0,0055%)
cambra	CVCCCCV	3	16 (0,0037%)

Una situazione affine troviamo nella pseudosestina di Pons Fabres d'Uzes, *Quan pes qui sui, fui so que'm fraing*, con coefficiente pari a 2:

franh	CCVC	2
frach	CCVC	3
ferm	CVCC	2
fort	CVCC	2
pert	CVCC	2
fer	CVC	1

Non differente l'asprezza di *Ar es lo mons vermeills e vert* in Gaucelm Faidit, con coefficiente 2,41 e un sistematico utilizzo di parole rare:<sup>80</sup>

vertz	CVCCC	3
cubertz	CVCVCCC	3
negra	CVCCV	2
becs	CVCC	2
desplec	CVCCCVC	3
pogra	CVCCV	2
tenc	CVCC	2
endertz	VCCVCCC	3

80. Qui la disposizione CV non varia sostanzialmente da *cobla* a *cobla* e nella maggior parte dei casi la variazione sarebbe annullata qualora si tenessero fuori dalla considerazione i prefissi, che con ogni evidenza fanno corpo a sé nelle strutture permutative e non entrano in gioco nel sistema di permutazione, come mostra il prefisso di *enongla* nella sestina di Arnaut Daniel, che non dovrebbe essere computato.

sufertz	CVCVCCC	3
degra	CVCCV	2
decs	CVCC	2
crec	CCVC	2
mogra	CVCCV	2
revenc	CVCVCC	2
dertz	CVCCC	3
certz	CVCCC	3
descasegra	CVCCVCVCCV	4
pecs	CVCC	2
aplec	VCCVC	2
nogra	CVCCV	2
venc	CVCC	2

La ragione di questo fenomeno potrebbe risiedere, oltre che nella tipologia stilistico-ideologica dei componimenti implicati (*rimas caras*), anche nella maggiore percettibilità e memorabilità di parole-rima con questa forma. Nicolaus de Dybyn (Tibinus), *Tractatus de ritmis vel rithmorum* afferma la legge delle otto sillabe in relazione alla distanza fra le rime:

Mensura communis secundum extensionem ad maius servare debet octo sillabas, idest una consonantia non debet separari ad altera longius quam ad octo sillabas. Ista declaratur, quia quelibet consonantia ritmicalis notabilis debet esse perceptionis, quia **si auditor non posset percipere modu distincto consonantias, ipsum dictamen non diceretur rithmicum**: at ergo talis perceptio requirit certum numerum, quem dictatores vel auctores posuerunt, et est numerus sillabarum.

‘La misura comune per quel che riguarda le distanze fra le varie cadenze non dovrebbe superare le otto sillabe, cioè una rima non dovrebbe essere separata da un’altra da più di otto sillabe. Si dice questo perché qualsiasi consonanza ritmica dev’essere immediatamente percepibile; e infatti se l’uditore non riuscisse a percepire in modo chiaro le consonanze, il componimento non potrebbe chiamarsi ritmico; e pertanto tale percettibilità richiede un numero ritmico certo, posto dai *dictatores* e dagli *auctores*, cioè il numero delle sillabe’.<sup>81</sup>

81. Ed. G. Mari, *I trattati medievali di ritmica latina*, Milano, Hoepli, 1899, p. 57; cfr. P. Canettieri, *La metrica romanza*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare*, vol. 1: *La produzione del testo*, t. 1, Roma, Salerno, 1999, p. 532.

Nello stesso trattato si afferma che i ritmi presenti nel *Laborintus* che esorbitano dalle otto sillabe «non sunt veri rithmi [...], quia excedunt octo sillabarum et talis extensio non satis percepta est».

Per comprendere come il complesso meccanismo permutativo messo in opera da Arnaut Daniel possa essere stato percepito e memorizzato, possiamo fare ricorso ai concetti di *priming* semantico e associativo.<sup>82</sup>

Nel *priming* semantico, l'appartenenza dello stimolo e del bersaglio a una medesima categoria facilita la reperibilità e quindi la memorizzazione di una parola. Ad esempio, la parola *cane* è un *priming* semantico per *lupo*, perché sono due animali simili: allorché si presenta la prima parola, la seconda viene rievocata più rapidamente. Il *priming* semantico funziona sempre molto bene in tutti gli esperimenti, perché attiva le serie di reti neurali che connettono le parole che rientrano nelle medesime categorie semantiche: quando pensiamo a un oggetto che rientra in una categoria, oggetti simili sono stimolati nel cervello e vengono attivati, anche se restano in latenza.

Sappiamo che anche i morfemi possono produrre un effetto di *priming* e quindi la rima, in questi casi, rientra appieno in questo fenomeno.

Per ciò che riguarda il *priming* di associazione e contesto, Jenkins e Russel hanno notato che negli esperimenti in cui si devono rievocare delle liste che contengono delle parole molto correlate, come uomo-donna, coltello-forchetta, queste, anche se sono separate durante la presentazione, tendono ad essere ripetute appaiate.<sup>83</sup> Negli esperimenti di *priming* associativo, il secondo stimolo è una parola che appare con grande frequenza con il primo, anche se non ha le stesse caratteristiche semantiche. La parola "cane", così, è un *priming* associativo per la parola "gatto", dal momento che le parole sono strettamente associate e appaiono frequentemente insieme (in frasi come «essere come cane e gatto»): in questo caso abbiamo un *priming* semantico da un lato (entrambi sono animali domestici) e un *priming* associativo dall'altro (si presentano spesso insieme).

82. A.D. Baddeley, *Short-term memory for word sequences as a function of acoustic, semantic and formal similarity*, in «Quarterly Journal of Experimental Psychology», 18 (1966), pp. 362-5.

83. J.J. Jenkins - W.A. Russell, *Associative clustering during recall*, in «Journal of Abnormal and Social Psychology», 47 (1952), pp. 818-21.

Il *priming* di contesto, invece, funziona utilizzando un contesto frastico per accelerare l'elaborazione degli stimoli che potrebbero verificarsi in quel contesto. In una frase la grammatica e il lessico forniscono indizi contestuali per le parole che si presenteranno più avanti, che quindi vengono elaborate più rapidamente di quando sono lette al di fuori di un contesto linguistico dotato di significato.

Sempre sul piano del lessico, è stato provato che l'effetto *priming* è più potente per le parole più difficili e meno comuni e che esso si attiva anche quando le parole sono correlate sotto l'aspetto fonico: ad esempio, per l'effetto di somiglianza fonica, la presenza in una lista di parole di elementi simili per suono e per caratteristiche di articolazione influenza positivamente il ricordo di esse, sicché liste di parole che suonano simili sono più facili da ricordare rispetto a liste di parole senza somiglianza.

In questi esperimenti di rievocazione, funzionali alla comprensione del funzionamento della memoria a breve termine (quella cioè che viene attivata durante l'ascolto di un componimento), la somiglianza delle parole sul piano fonico, semantico e associativo/contextuale ha effetti potenti sulla velocità di rievocazione. Verosimilmente, ci spiega sempre Baddeley, a livello della memoria di lavoro l'informazione verbale viene codificata fonologicamente e l'attivazione di una parola comporta la contestuale attivazione, per un certo tempo, variabile da individuo a individuo, degli ambiti fonologico, semantico, morfologico ad essa connessi.<sup>84</sup>

Infine, è stato dimostrato che strutture con CV complesso sono ritenute in memoria in maniera più potente rispetto a strutture a CV semplice, qualora esse abbiano anche caratteristiche di concretezza.<sup>85</sup>

Uno degli elementi notati in relazione a *Lo ferm voler* è l'organizzazione fonico-semantica delle parole-rima,<sup>86</sup> in rapporto 6-1, 5-2, 4-3 nella prima *cobla* e nella *tornada* per cui *intra – cambra* sono in relazione sintattica (si entra nella camera); *ongla – oncle* sono in relazione fonica *arma – verga* sono in relazione semantica (la verga è un'arma).

84. Baddeley, *Short-term memory* cit.

85. F. Casadei, *Lessico e semantica*, Roma, Carocci, 2003, pp. 102-9.

86. Roncaglia, *L'invenzione* cit.

Questa caratteristica, come la strutturazione fonologica oggettivamente affine, potrebbe aver aiutato la loro memorizzazione e fissato per loro uno specifico *locus* nel quadro di una tecnica volta a rafforzare la memorabilità di parole che, altrimenti, non sarebbero affatto facili «ad entendre ni ad aprendre».

#### ABSTRACT

#### ARNAUT DANIEL'S SESTINA: PERMUTATION AND RHYMES

In reflecting on the permutative complexity of Arnaut Daniel's *Lo ferm voler qu'el cor m'intra*, it has often been debated to what extent that refined structure was perceptible, in terms of the oral reception of the text and in an essentially song-like performative dimension, by an audience certainly more accustomed than us to rhyming games and the mechanisms of interstrophic variation, but nevertheless not substantially different from a cognitive point of view. In some cases, it has gone so far as to argue that Arnaut's permutation is, in fact, only detectable in the presence of an analysis of the written dictation and would not be perceptible in any way during the performance. On the basis of this reflection, I would like to discuss the specificity of the sestina syllable words, studying their phonic and semantic aspect, as well as the impact they have on short-term memory mechanisms. An attempt will be made to highlight, for instance, whether words pertinent to the style of the *trobar car*, essentially based on the rarity of rhymes, are functional in a memorization discourse.

Paolo Canettieri  
«La Sapienza» Università di Roma  
paolo.canettieri@uniroma1.it

