

DUE UNICA TRA LE
«ALTRE SESTINE PROVENZALI»:
QUAN PES QUI SUY, FUY SO QUE·M FRANH
(BDT 376.2) ED *ERAS, PUS VEY MON*
BENASTRUC (BDT 227.3)

Tra le numerose forme della tradizione lirica europea, la *sestina* è forse la più antica di quelle tuttora utilizzate dai poeti, e sicuramente la più resistente al tempo. Nata sul finire del XII secolo, «ha attraversato tutta la letteratura occidentale [...] esercitando sempre il suo fascino sugli autori più attenti agli artifici della retorica»,¹ ed è riuscita a creare attorno a sé un solco di tradizione che le ha procurato una longeva e duratura fortuna. Com'è ben noto, la *sestina* è definita su basi formali piuttosto che tematico-contenutistiche e si struttura su sei strofe esastiche più una *tornada* di tre versi. Le sei strofe sono prive al loro interno di rima, ma si connettono attraverso la riproposizione della parola finale di ciascun verso della prima *cobla* in un ordine predeterminato di riprese.² L'andamento della *sestina*, dunque, è regolato da una legge di permutazione rigorosa che è definita *retrogradatio cruciata*, «ossia una regolare alternanza d'inversione e progressione» che determina un andamento rotativo a spirale.³ Il componimento si chiude con un congedo di tre versi nei quali sono riprese tutte le parole-rima, tre in fine di verso e tre all'interno.⁴

¹ Canettieri 1996: 45. A proposito degli studi analitici sulla storia della *sestina* e dei suoi precedenti, tra i più rilevanti ricordiamo Mari 1899: 953-86; Davidson 1910: 18-20; Jenni 1945; Riesz 1971; Roncaglia 1981: 3-41; Frasca 1992. Proprio alla *sestina* è dedicata la sezione monografica della rivista «AnticoModerno» 2 (1996): 9-129, tra i cui saggi segnaliamo: Beltrami 1996: 9-19; Perugi 1996: 21-39; Billy 1996: 41-54; Pulsoni 1996: 55-65; e Comboni 1996: 67-79.

² Cf. Canettieri 1996: 47: «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».

³ Roncaglia 1981: 6. Dominique Billy preferisce parlare di «permutazione antipodica», cf. Billy 1989: 200. L'immagine della «rotazione a spirale» è tratta da Roncaglia 1981: 6. Per le interpretazioni sulla struttura e la forma della *sestina* – anche alla luce della sua preistoria – e per la compresenza tra invarianza e legge di variazione, cf. anche: Frasca 1992; Billy 1993 e Billy 1994; Canettieri 1996: 45-6; infine Billy 2004: 3-32.

⁴ Sui congedi della *sestina*, cf. Pulsoni 1995: 505-20.

Lo ferm voler qu'el cor m'intra (BdT 29.14) del trovatore perigordino Arnaut Daniel costituisce la più antica sestina conosciuta.⁵ Nonostante alcune perplessità, si ammette comunemente che proprio Arnaut sia stato l'“inventore” di questa forma poetica, nell'ultimo ventennio del XII secolo.⁶ Il successo che arrise a *Lo ferm voler* risulta comprovato non solo dal numero di manoscritti che hanno conservato il testo, ma anche dalla presenza di due *contrafacta* – imitazioni dirette che conservano le medesime parole-rima – da parte di altri trovatori: Guillem de Saint Gregori all'inizio del XIII secolo e il veneziano Bartolomeo Zorzi nella seconda metà dello stesso secolo.⁷ Per completare il quadro della presenza della forma “sestina” nella lirica occitana, occorre giustapporre ai suddetti esempi di *imitatio* diretta altri due individui innovativi rispetto al testo di Arnaut: la para-sestina di Pons Fabre d'Uzès, *Quan pes qui suy, fuy so que m'franb* (BdT 376.2) e la pseudo-sestina di Guillem Peire de Cazals, *Eras, pus vey mon benastruc* (BdT 227.3).

Se da un lato *Ben grans avolesa intra* ed *En tal dezir mos cors intra* – l'una attribuita a Guillem de Saint Gregori e l'altra del veneziano Bartolomeo Zorzi – «adottano [...] nei confronti della canzone da cui traggono origine la stessa tensione imitativa che rendeva possibile nella lirica provenzale [...] l'appropriarsi del guscio melodico-formale di una canzone considerata particolarmente “riuscita”»⁸ e possono a buon diritto essere con-

⁵ Per il testo della lirica di Arnaut Daniel rimando all'edizione sinottica presente su *Rialto* (<http://www.rialto.unina.it/ArnDan/29.14%28sinottica%29.htm>). Si vedano anche la recente edizione Arnaut Daniel (Perugi): 329-44 e la *Nota sulla sestina europea* che segue la suddetta edizione (alle pp. 345-52).

⁶ Le perplessità sull'originalità arnaldiana della “sestina” sono completamente rimosse da Canettieri 1996: 46: «Di fatto è proprio la struttura di *Lo ferm voler* e quanto sappiamo della biografia di Arnaut Daniel che danno la prova inconfutabile che egli sia stato l'inventore del genere». A proposito dell'origine-invenzione della sestina, si vedano gli studi citati alle nn. 1 e 3.

⁷ Sui *contrafacta* in ambito trobadorico, si vedano almeno: Marshall 1980: 289-335; Oroz Arizcuren 1994: 213-62; e l'opera comparativa di Billy–Canettieri–Pulsoni 2003. Per Guilhem de Saint Gregori, cf. almeno: Bertoni 1917: 31-9; Beltrami 1993: 31-43; Loporcaro 1990: 17-60; D'Agostino 2009: 139-45; Bampa 2014: 1-47. Per Bartolomeo Zorzi, cf. Bartolomeo Zorzi (Levy); Andresen 1912: 489-90; Serra 1990-1991; Crescini 1992-1993; Bartolomeo Zorzi (Mantovani): 147-54; Bampa 2014: 1-47.

⁸ La citazione è di Frasca 1992: 103. Cf. anche Canettieri 1996: 46.

siderati *sirventes* (o per essere dichiaratamente tali o per il loro contenuto);⁹ dall'altro lato, un componimento come quello del trovatore Guillem Peire de Cazals, che attinge il proprio contenuto dalla *canço*, «pur avendo chiari rapporti con la “sestina” di Arnaut Daniel se ne allontana notevolmente, risultando [...] un *unicum*».¹⁰ Allo stesso modo, l'originale sestina di Pons Fabre d'Uzès intrattiene con *Lo ferm voler* un rapporto che, se formalmente risulta in parte conservativo, «contenutisticamente e stilisticamente non può che rivelarsi di tipo parodico».¹¹ Saranno proprio questi due *unica* gli oggetti del presente contributo.

1. *QUAN PES QUI SUY, FUY SO QUE·M FRANH* (BdT 376,2)

La documentazione su Pons Fabre d'Uzès è alquanto scarsa. Le uniche notizie che siamo in grado di ricavare è che fu trovatore proveniente dalla Linguadoca e che visse intorno alla metà del XIII secolo.¹² La sestina *Quan pes qui suy, fuy so que·m franh* è conservata dal solo ms. **C**, copiato a Narbona nel XIV secolo,¹³ e così viene definita da Unlandt:

La sextine du troubadour Pons Fabre est un exercice des plus purs de composition dans le style du *trobar clus*: procédés techniques et opacité du contenu s'y conjuguent pour former un ensemble qui impressionne par son raffinement formel, et non pas nécessairement par la profondeur des sentiments exprimés.¹⁴

⁹ A proposito di *sirventes*, della sua origine e della sua doppia etimologia (si serve di melodie già esistenti; ha come suo tema signori e vassalli), cf. almeno: Marshall 1972: 97; Pirot 1972: 42-53; Riquer 1975: I, 54.

¹⁰ Canettieri 1996: 46.

¹¹ Frasca 1992: 118. Cf. anche Appel 1890: 254.

¹² Cf. Guida–Larghi 2013: 428.

¹³ Lartigue 1994: 42: «Pons Favre d'Uzès appartient à la dernière génération des troubadours». Qualche informazione è desumibile anche da Di Luca 2013: 88-124. Bec 1998: 93: «quant à la sextine de Pons Fabre [...], il s'en est fallu de peu que nous ne la connaissions pas. Elle n'est conservée en effet que dans un seul manuscrit, le C 382 (Paris, B. B. Fr. 856), codex assez important puisqu'il totalise quelque 1200 pièces».

¹⁴ Unlandt 2003: 695-6.

In effetti, la complessità del *récit* colpisce fin da una prima lettura. Eccone il testo nell'edizione Mantovani:¹⁵

Quan pes quy suy, fuy so que·m franh:
 mas trop m'an dich fals fach flac frach,
 per qu'ieu volgra cor franc e ferm,
 fi e fizel, fermat e fort,
 quar manh mi dizon qu'aissi·m pert, 5
 quar m'abric say, on sol non fer.

En folh atur m'atur e·m fer
 qar miels mon cor bru blau non franh;
 e s'ieu amor per amar pert,
 car compri·l cor menut e frach, 10
 may er amar mi son e fort
 li fals fag flac per que m'enferm.

En Selh qui·m fes, me·n fi que·m ferm
 mon desfermat cor fals e fer,
 quar tant m'aprim que·l crim que·m franh, 15
 aprim e lim, per qu'elh s'espert,
 qu'ab dur atur l'auray tost frach
 s'asag maltrag ni s'ai cor fort.

S'ieu leu no·m leu del fays trop fort,
 tem so, que·l cors e·l cor mi franh. 20
 E qui apert e fols si pert,
 non s'es mes en luec fort ni ferm,
 per qu'ieu m'afferm, quon ferm fort fer,
 qu'ie·n luec so·m mes eferm e frag.

Er lays lo lays fel fol e frag 25
 per selh que silh canton plus fort
 e cre que be ses dupte·m franh
 quar trop atrop selh qui·s franh, fer
 bis bric bas blos fals e non ferm,
 e selh qui plus l'ama, s'espert. 30

¹⁵ Cf. Pons Fabre d'Uzès (Mantovani): 155-63. Dell'edizione Mantovani non accolgo: 1) la lettura *e ferm* del v. 24, dove ripropongo a testo la lezione dei precedenti editori, *eferm*, in dittologia sinonimica col successivo *frag*; 2) l'emendamento di *non* con *ieu* al v. 8. È presente anche qualche ritocco alla punteggiatura. Si vedano, in proposito, anche le edizioni: Appel 1890: 254-6; Lartigue 1994: 45-6; e Bec 1998: 91-100.

Ben sai ques ay, que sai si pert
 tam be que uns no ve que frag,
 per que·m deslonh de so qu'es fer
 e·m met en so que sai plus ferm;
 e qui layssa feni per fort,
 pren ferm, per so qu'el ponh se franh.

35

Quec prec que lays feni per ferm,
 ans que layssat l'aya plus fort.
 so que·sse pert, ad autruy franh.

[I. Quando penso chi sono, fuggo ciò che mi distrugge, ma troppo m'hanno detto falso, maledetto, fiacco, debosciato, per cui io vorrei il cuore sincero e fermo, sensibile e fedele, costante e forte, perché molti mi dicono che così mi perdo, perché mi riparo qui, dove il sole non colpisce.

II. Insisto in un folle tentativo, e mi ferisco, perché il mio cuore cupo non riesce a far breccia più di così, e se perdo amore per un amaro amare, perché ora pago la colpa del cuore meschino e manchevole, più ora mi sono amari e duri i falsi maledetti bricconi che mi fanno ammalare.

III. In colui che mi creò, ho fiducia che renda saldo il mio cuore insicuro, falso e fiero, perché tanto mi perfeziono che il peccato che mi distrugge, riduco e limo, così che svanisce: con dura resistenza l'avrò presto spezzato, se affronto la dura prova e se ho un cuore forte.

IV. Se io non mi libero presto del peso troppo pesante, temo che il cuore e il corpo mi si spezzino, e chi si perde follemente e apertamente non si è messo in un luogo sicuro né stabile, per cui io sto saldo come chi è fiero, forte e fermo, giacché mi sono messo in un luogo insicuro e instabile.

V. Ora lascio il *lai* aspro, folle e spezzato per un altro che si canti più forte, e credo bene che senza dubbio mi infrango, giacché compongo troppo spesso quello (= il canto) che si spezza, fiero, bigio, sciocco, meschino, falso e incostante, e chi lo ama di più è perduto.

VI. So bene cosa accade: che qui ci si perde tanto bene che uno non vede altro che rottami, per cui mi allontanano da ciò che è aspro e mi metto (= mi rifugio) in ciò che so [essere] più sicuro, e chi lascia un luogo debole per uno forte, acquista sicurezza, perché il colpo è più debole.

VII. Consiglio chiunque a lasciare il debole per il forte (= l'incerto per il certo), prima che qualcuno di più forte l'abbia lasciato: ciò che si perde, distrugge qualcun altro.]

La sestina di Pons Fabre d'Uzès, che risale verosimilmente alla prima metà del XIII secolo, è in tutti *octosyllabes* a rima maschile (a8 b8 c8 d8 e8 f8, in 6 *coblas singulars capfinidas* con *tornada* di 3 versi, parole-rima *franh, frach, ferm, fort, pert, fer*).¹⁶ La *retrogradatio cruciata* delle parole-rima vi è applicata nella strofa II (I abcdef > II faebdc), ma nelle successive non esiste altra legge di variazione al di fuori del passaggio 6a > 1a (e, con eccezione della strofa IV, 1a > 2a), avvenendo le altre permutazioni in modo casuale: III cfaebd > IV daecfb > V bdafce > VI ebfcd. ¹⁷ Le rime della tornata ripetono le ultime tre della VI *cobla*, ma mancano però le parole in rima interna ad eccezione di *pert* nell'ultimo verso, e inoltre l'ultima strofa termina con le rime c, d, a, a causa del disordine metrico di questa "para-sestina". In accordo con Loporcaro, reputo

inaccurata [...] la descrizione di F.M. Chambers [...], mentre ad A. Jenni [...] opporrei che l'applicazione alla II strofa della *retrogradatio cruciata*, il proseguire delle permutazioni, ma senza regola, per le strofe successive e l'asimmetria rimica del congedo fanno piuttosto pensare ad una sestina variata nel verso e mal strutturata.¹⁸

¹⁶ Jenni la definisce una composizione a parola rima basata sulla sestina, rinnovata in suo confronto a forza di complicazioni, contaminando per lo più fra la sestina e altri esempi estravaganti: «è qualcosa di intermedio fra la sestina e una semplice canzone a rima equivoche» (Jenni 1945: 32-3). Chambers, invece, scrive: «Pons Fabre borrowed the underlying principle of the sestina, but with a different meter (isometric masculine octosyllables) and of corse different end-words» (Chambers 1985: 123). In effetti, è dato incontrovertibile che un rinnovamento – rispetto a *Lo ferm voler* – sia ravvisabile fin dalla metrica e dall'uso delle parole-rima. Tra l'altro, proprio la scelta di *mots-rimes* maschili determina «l'abondance des vers uniquement formes de monosyllabes» (Bec 1998: 97) (v. *infra*). Ciò rafforza l'effetto "accidentato" delle allitterazioni: in effetti 15 versi sono composti da soli monosillabi (vv. 1, 2, 8, 11, 13, 19, 20, 22, 24, 25, 29, 31, 32, 34, 36), la maggior parte degli altri versi non contengono che un solo bisillabo. «Le seul lexème qui dépasse es deux syllabes est le *desfermat* du v. 14, qui annonce le *non ferm* du v. 29 et constitue la réplique négative du *fermat* du v. 4» (*ivi*).

¹⁷ Nel caso specifico, e come avviene più in generale per le altre sestine, si può parlare anche di *coblas dissolutas*, accogliendo la definizione di Bampa 2015: 18: «siamo di fronte a delle *coblas dissolutas* quando, in un testo, l'identità di suono nella terminazione di due parole collocate alla fine di due versi è esclusivamente interstrofica». E in effetti, Bampa 2015: 26-7 inserisce *Quan pes qui suy* entro il gruppo K dei testi trobadorici in *coblas dissolutas* che individua e analizza nel suo contributo.

¹⁸ Loporcaro 1990: 42. Si legga anche quanto scrive Unlandt 2003: 696: «Nous constatons que Pons se sert comme Arnaut Daniel, Guilhem de Saint-Gregoire et Bertolome Zorzi de six mots-refrains; mais l'ordre dans lequel chaque mot-refrain réapparaît à travers la pièce est différent à partir de la troisième strophe. Il convient également

D'altronde si è già accennato in sede introduttiva al rapporto conservativo-innovativo che formalmente *Quan pes qui sui* intrattiene con la sestina di Arnaut.¹⁹ Sottolineando l'esuberanza dell'invenzione verbale piuttosto che il rigore della forma, Lartigue «trouve la pièce de Pons Fabre d'Uzès “beaucoup plus intéressante, à tous points de vue” que les confractures de Guilhem de San-Gregori ou de Bartolome Zorzi».²⁰ Un giudizio opposto rispetto a quello di Frasca, che attribuisce a Pons Fabre e alla sua sestina un valore “mediocre” e un progetto «modesto di facile comicità» giocato sull'«esasperazione della forma».²¹

A livello contenutistico la sestina di Pons Fabre d'Uzès risulta una vera e propria parodia di *Lo ferm voler*:

l'oscillazione fra gli antinomi o [...] fra i contrari de *Lo ferm voler* diviene in *Ques pes qui sui* un rutilare vertiginoso di modificazioni, in cui il ricercato monosillabismo arnaldiano diviene pretesto per un comico ritmo sincopato e il tessuto sonoro della sestina si radicalizza in autentici scioglilingua.²²

Tale monosillabismo non risparmia, naturalmente, le stesse parole-rima, che danno origine a un ritmo spezzato dei versi e dalle quali divampa un gioco di allitterazioni la cui forza centrifuga investe l'intero componimento.²³ Si noti, infatti, che cinque parole-rima su sei cominciano con lo

de faire remarquer qu'alors que les trois autres troubadours se servent d'un vers heptasyllabique en tête de strophe suivi de cinq décasyllabes, le tout à cadence féminine, Pons écrit sa sextine en strophes de vers octosyllabiques à cadence masculine. Un emploi systématique de l'allitération et d'une technique qui rappelle les rimes intérieures rendent cette sextine bien différente des trois autres que la tradition manuscrite nous a léguées».

¹⁹ Cf. Appel 1890: 254: «In Sestineart gebaut, aber nicht streng nach dem Schema. Arnaut Daniels Sestine wird auch für dieses Gedicht als Vorbild gelten dürfen».

²⁰ Lartigue 1994: 42 (anche in Billy 1994: 243, da cui si cita).

²¹ Cf. Frasca 1992: 119.

²² *Ibi*: 118-9. La parodia non investe solamente la sestina, il suo contenuto e la sua tecnica, ma anche gli stilemi stessi del *trobar ric* arnaldiano, «la cui ricercata ipertrofia costituisce l'*humus* della comicità di questi versi» (*ibi*: 119). A tal proposito, si vedano i vv. 13-16 dove, unitamente alle parole-rima, si armonizzano elementi di lessico che appaiono provenire da *Canso do·ill mot son plan e prim* («En selh qui·m fes, me·n fi que·m ferm / mon desfermat cor fals e fer, / quar tant m'aprim que·l crim que·m franh, / aprim e lim, per qu'elh s'espert»). Cf. *ibi*: 119 n. 18.

²³ Riquer 1975: 643, con tono di lamento, parla di «exageradas aliteraciones en cada estrofa».

stesso suono labio-dentale /f/ (*franb, frach, ferm, fort, fer*, ma *pert*), contribuendo a effetti allitterativi ricercati.²⁴ Che sia forse un allusivo riferimento all'autore stesso, Pons Fabre? Ad esempio, i vv. 2-4 «mas trop m'an dich fals fach flac frach, / per qu'ieu volgra or franc e ferm, / fi e fizel, fermat e fort» contengono una sequenza di 10 /f/, senza contare la /v/ di *volgra*, che ne è la corrispondente sonora; oppure i vv. 12 («di fals fach frach per que m'enferm») e 15 («quar tan m'aprim que·l crim que·m franh»), oltre a contenere la suddetta fricativa labio-dentale, battono insistentemente sul suono /m/ e nel complesso giocano su una sequenza di 5 gruppi consonantici con /r/; e ancora il v. 25 («er lays lo lays fel fol e frach») insiste praticamente su due consonanti liquide, /l/ ed /r/; e infine il v. 29 («bis bric bas blos fals e non ferm») presenta solamente due consonanti iniziali, /b/ e /f/. Siamo «à la limite même du prononçable».²⁵ Diversamente che in Arnaut (dove i *mots-refrains* sono essenzialmente dei sostantivi, con un solo verbo, *intra*), in *Ques pes qui suy* compaiono in clausola di verso tre verbi (*franb, pert, fer*) e tre aggettivi (*frach, ferm, fort*) che non esitano però a prestarsi a qualche meccanismo di *aequivocatio*: «il congegno [...] si regola dunque fra modificatori aggettivali e predicatori».²⁶ Sembra che sia proprio la parodia del *trobar ric* a determinare l'abbandono della formula sillabica e delle parole-rima de *Lo ferm voler*, «sostituite da altre in cui maggiormente, e parossisticamente, si decanta il virtuosismo isofonico [che le] concatena sia fra di loro che con gli altri elementi lessicali all'interno del verso».²⁷ Per un primo confronto con i suoi antece-

²⁴ Cf. Lartigue 1994: 42: «Tous les mots refrains sauf un, le cinquième, sont des monosyllabes, avec assonance en f. Et cette assonance gagne tout le poème, dont treize vers reposent sur des monosyllabes». A proposito del virtuosismo fonico di Pons Fabre, Frasca riunisce le sei parole-rima di *Quan pes qui suy* in tre coppie contraenti fra loro complicati rapporti:

FRAnh	FERm	foRT
FRAch	FER	peRT

«Le coppie, difatti, si congiungono in un sofisticato gioco di richiami (*Franb* : *Frach* : *FeRm* : *FeR* : *FoRt* ; *fERm* : *fER* : *pERT*)» (cf. Frasca 1992: 120).

²⁵ Bec 1998: 96.

²⁶ Frasca 1992: 120. Per un'analisi particolareggiata del ruolo morfologico-sintattico delle parole rima di *Ques pes qui suy, suy so que·m franb*, si veda *ibid.*: 120-2.

²⁷ *Ibid.*: 119. Si legga, in proposito, anche il passo di Riesz 1971: 62, che definisce la sestina di Pons Fabre d'Uzès «ein unübersetzbares Spiel, klanglicher Effekte von assozierenden und alliterierenden einsilbigen Wörtern».

denti, si noti che *Quan pes qui suy* trae dal repertorio arnaldiano sia l'aggettivo-sigla *ferm* sia il verbo *pert* che è alla base anche dell'insistenza "infernale" di *En tal deszir mos cors intra* di Bartolomeo Zorzi.

Tornando alla prospettiva del contenuto, il tema di fondo della sestina di Pon Fabre – seppure in modo emblematico e parossistico – riguarda la tradizionale dimensione della poesia d'amore. Nonostante non venga menzionata alcuna *domna* e il vocabolario amoroso sia quasi inesistente, la seconda *cobla* risulta particolarmente allusiva: emerge lo stato di prostrazione dal quale il poeta vorrebbe uscire attraverso il "consolidamento" del suo cuore e viene fatta menzione dell'eccesso d'amore che è causa del suo malessere: a tal punto che amando troppo rischia di perdere l'amore (v. 9 «e s'ieu amor per amar pert»). Ma il tema della *fin'amor* «n'est toutefois qu'un fil conducteur, qui assure à l'ensemble de la construction un minimum de cohérence sémantique».²⁸ Premettendo che il testo presenta numerosi punti oscuri sia per la sintassi di alcuni versi sia per le connotazioni multiple delle parole-rima, cercherò di presentare (alla luce della traduzione proposta) un commento quanto più esaustivo.

La prima *cobla* introduce il soggetto lirico, l'amante-poeta, intento a riflettere sulla propria condizione funesta che lo induce a rifuggire da tutto ciò che lo "distrugge", da tutto ciò per cui viene definito spregiativamente *fals fach flac frach* (v. 2).²⁹ In contrasto con i primi due versi (espressione della situazione reale del poeta), i vv. 3-4 segnano il passaggio dal piano dell'esperienza vissuta e quello ipotetico del desiderato: l'amante vorrebbe avere il cuore *ferm* (come il *voler* di Arnaut Daniel), sincero, stabile, forte. Il cambiamento auspicato dal poeta è dettato dalla paura di "perdersi" qualora rimanesse ancorato al suo stato di debolezza fisica e morale; ovvero, qualora non si esponesse con forza e tenacia alla luce del "sole" (vv. 5-6 «quar manh mi dizon qu'aissi·m pert, quar m'abric say, on sol non fer»). Emerge da subito la difficoltà interpretativa di alcuni

²⁸ Bec 1998: 95.

²⁹ Bec interpreta il verso letteralmente «mais trop m'ont dit fragile mes actes trompeurs et faibles» (*ibid.*: 98), ovvero «mais on m'a tant traité de faux, fragile et frêle» (in Lartigue 1994: 46, da cui si cita) e infine «mais mes actes m'ont fait si faux fragile et frêle» (in Bec 1998: 99). All'oscurità filologica di questo verso (come di altri) si lega l'idea di una "trasposizione" «qui n'a évidemment rien de définitif» (cf. *ibid.*). Appel 1890: 254, traduce invece: «denn gar zu sehr gebrochen haben mich falsche Reden (und) gemeine Thaten».

luoghi del testo. Come interpretare la sintassi del secondo verso e in particolare la sequenza asindetica? Il verbo *m'an dich*, che implica un soggetto plurale, potrebbe riferirsi a un indefinito (“si dice”) oppure alla sequenza «*fals fach falc frach*», che diventerebbe soggetto del verbo. Questa seconda ipotesi, tra l'altro, sarebbe corroborata dal v. 12 (v. *infra*), dove l'asindeto assume la funzione di un gruppo nominale. Nella traduzione ho preferito essere il più letterale possibile, attribuendo al verbo un soggetto indefinito e considerando la costruzione asindetica antonimica rispetto al *ferm* del v. 3, e dunque oggetto delle “chiacchiere” dei “molti” (v. 5 «*car maint me dit*). Cosa significa il secondo emistichio del v. 6 e la sua allusione al sole? Si potrebbe pensare «*que ces vers renvoie métaphoriquement à la dame ou/et à l'amour que le poète fuit et dont il veut se protéger*». ³⁰ Qualunque sia la risposta, l'immagine del “sole” non può non riportarci col pensiero ai vv. 23-24 della sestina dantesca *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra* («*dal suo lume non mi può far ombra / poggio né muro mai né fronda verde*»). ³¹

Fin dall'inizio vengono presentati i termini di una dialettica che si sviluppa lungo l'intero arco del componimento. Così, tutta la “sestina” è giocata per contrasto: da una parte, sulla constatazione di una debolezza e di un'umiltà tipicamente trobadorica, se non addirittura di un'apatia dolorosa, quasi una codardia davanti all'onnipotenza dell'amore che fa fuggire l'amante-poeta (v. 1 *fiy so que·m franh*, v. 33 *me deslonh de so qu'es fer*), e d'altra parte, sulla volontà, o piuttosto la velleità, di farsi forte per vincere l'amore e forse le resistenze della dama (vv. 3-4 *ieu volgra cor franc e ferm, fi e fizel, fermat et fort*). ³²

Per quanto concerne la seconda *cobla*, ho già accennato alla sua allusività. Il poeta si sforza in un'azione così folle (e d'altronde è una *fol' amor* ciò che lo guida) tanto da rimanerne ferito a causa del proprio *cor cupo* e

³⁰ Bec 1998: 98.

³¹ Cf. Picone 1995: 94.

³² Dal punto di vista del senso anche le sei parole rima, molto eterogenee, si spartiscono in due campi semantici contrari: 1) quello della forza e della costanza (*ferm, fort, fer*) e 2) quello della debolezza e dell'abbattimento (*franh, frach, pert*). La dialettica tra le due prospettive semantiche si delinea anche attraverso l'abbondanza di aggettivi del componimento, suddivisibili in due insiemi: sul piano del reale vissuto, quello della debolezza e dell'impotenza (*flac, frach, desfermat, non ferm, feni, fals, folh, bru 'cupo', blau 'malvagio', menut 'miserabile', amar, bis 'bigio,ambiguo', brie 'miserabile', bas, blos 'misero'*), e sul piano dell'irreale e del desiderato, quello della forza e della stabilità (*fort, franc, ferm, fi, fizel, fermat, luec fort e ferm, m'afferm, plus ferm, dur*). Cf. a proposito Bec 1998: 96.

fiacco: a tal punto da rischiare – per il suo eccessivo sforzo – di perdere Amore, che finisce col vendicarsi di un cuore debole e pietoso.³³ È noto, d'altronde, che il tema del *perdere* e del *perdersi*, fisicamente e moralmente, per troppo amare è un tema ricorrente nella lirica dei trovatori.³⁴ L'amante-poeta percepisce come più “amari” e “duri” i *fals fag flac* (v. 12 ‘i falsi maledetti bricconi’) che lo indeboliscono.³⁵ Come si è detto, l'asindeto del v. 12 ripete puntualmente quello del v. 2. In questo secondo caso ho preferito leggermi un'allusione ai *lauzengiers* della tradizione trobadorica: così da “dare un volto”, seppur antonomastico, ai “tanti” che fanno ammalare l'amante-poeta parlandone a sproposito. Tale interpretazione – una delle tante possibili – si lega al carattere “allusivo” di questa strofa, e nasce dall'idea che il testo sia permeato volutamente da una lambiccata ambiguità. Come le parole-rima pur nella loro compiutezza semantica si prestano a un gioco continuo di doppi sensi, allo stesso modo tutte le espressioni del testo compartecipano a tale dimensione anfibologica.

La terza stanza si apre con un probabile riferimento al creatore (*Selh qui·m fes*): se così fosse potremmo giustificare questa presenza trascendente alla luce della quinta *cobla* di *Lo ferm voler* che si apre con la metafora della *seca verja*, dietro cui è ravvisabile la Vergine Maria. L'entrata in gioco

³³ Dario Mantovani propone una diversa interpretazione sulla base dell'emendamento del v. 8, dove sostituisce *non franb* di **C** con *ieu franb*. Nella sua complessità la II *cobla* viene tradotta così: «In una folle ostinazione mi ostino e mi getto / poiché meglio mando in pezzi il mio cuore di tenebra e se io perdo l'amore per l'amaro, / poiché ho schiacciato il cuore meschino e in pezzi, / talora più amare mi sono e dure / le malvagie menzogne per le quali m'infermo» (Pons Fabre d'Uzès (Mantovani): 156). Nelle note al testo si legge, a proposito del v. 8: «Il senso complessivo della frase, purtuttavia, sfugge: Bec [...] legge “car mon coeur sombre et veule mieux ne brise”, lasciando intendere che il soggetto della proposizione sia *mon cor* e non l'io lirico; è però più ragionevole ritenere che *franb* sia una I persona singolare, allineando il predicato alla continuità dei verbi alla I persona che caratterizza tutta la *cobla*, e non solo. L'elemento più dissonante [...] è la negazione *non* preposta a *franb*, che determina una completa inversione logica [...]; l'intervento congetturale che prudenzialmente propongo (*ieu*), elimina la negazione e sposta il fuoco sul soggetto, arricchendo forse l'affermazione di Pons di una lieve auto-ironia» (*ibi*: 161).

³⁴ Cf. Canettieri 1996: 241.

³⁵ Non è da scartare l'ipotesi di una possibile eco con il *vers* di Peire d'Alvernha *Belhs m'es qu'ieu fass'hueymais un vers*, che tuona contro i «fals e flac filh d'avols paires, / felo, embronc, sebenc, mal fait» («falsi e smidollati figli d'ignobili padri, felloni, cupi, bastardi, malfatti»). Cf. Lazzarini 2010: 81 e n. 77.

di Dio spiegherebbe inoltre il tono speranzoso del poeta-amante, fiducioso di rafforzare il proprio cuore e di acquistare con sforzo e determinazione la forza d'animo di cui ha bisogno. Lo "sforzo" del v. 17 non è più un *folh atur* (v. 7), un vano tentativo, ma si trasforma in un *dur atur*, in una resistenza tenace e "duratura" che rende il cuore *fort*. Tale processo di perfezionamento permette poi al poeta di ridurre e limare (*aprim e lim*) il *crim* fino a farlo sparire (*s'espert*). Certo è, comunque, che la *cobla* in questione non appare del tutto perspicua:

nella sostanziale oscurità e ambiguità del lessico, problematici sono soprattutto il v. 15 e il v. 16, il cui significato letterale pare essere "poiché io mi sforzo tanto che consumo e logoro la colpa che mi distrugge, motivo per cui quello (= il cuore) si sconvolge" [...]; l'orchestrazione circolare della sintassi, che apre e chiude la strofe con il riferimento al cuore e alla sua "fermezza" e "forza", sfiora qui quasi la tautologia.³⁶

Nella quarta *cobla* si assiste a una progressiva presa di consapevolezza che emerge anche nella quinta. Per mezzo della loro struttura, le due *coblas* rappresentano una fase di snodo del componimento che consente il passaggio dal momento di ritrovata speranza (III *cobla*) allo sforzo finale, nel tentativo estremo di acquistare fermezza e sicurezza (VI *cobla*). La quarta strofa è suddivisibile in tre distici sintatticamente connessi e consequenziali. Nei vv. 19-20 il poeta auspica di liberarsi dal "fardello" troppo pesante che lo pressa, ovvero da quel *crim* che sintetizza le maldicenze e le malefatte che rischiano di distruggergli il *cors* 'corpo' e il *cor* 'cuore'. Il secondo distico (vv. 21-22) ribadisce la situazione d'instabilità di chi "si perde" apertamente e *folh* 'follemente'. Dal momento che l'amante è consapevole di essersi messo in un luogo *eferm e frag* (v. 24), proprio per evitare di "perdersi" decide di rimanere saldo a mo' di uno forte e fiero (v. 23: «per qu'ieu m'afferm, quon ferm fort fer»).³⁷

³⁶ Pons Fabre d'Uzès (Mantovani): 161.

³⁷ Per il v. 23 (nel ms. «quon hom ferm que fort fer»), è interessante anche la proposta di Dario Mantovani: «Il verso, così come si presenta, è certamente ipermetro [...]; Appel (*Provenzalische inedita*, p. 25) congettura *quom qui fort fer*, 'come colui che forte colpisce', congettura certamente accettabile; una possibile soluzione alternativa che avanza, pur in via ipotetica, in questa sede, prevede la sottrazione degli unici elementi non indispensabili alla sintassi della frase e alla sua completezza semantica, ossia il pronome indefinito *hom* e la congiunzione *que*, ottenendo un emistichio fortemente allitterato, di cui possiamo osservare l'impiego in altri luoghi di questa sestina. Quanto al significato, la congiunzione *quon* [...] è intesa in senso limitativo, "per quanto", con *ferm* soggetto e

Nella quinta strofa il poeta sembra licenziarsi dal suo canto fellone, folle e infranto per accoglierne uno più forte (= più sicuro) da cantare. Si ha l'impressione che il raggiungimento della stabilità amorosa passi proprio attraverso la rinuncia di un *trobar* che sia spezzato. Detto in altri termini: se fino a questo punto del componimento il *trobador*-amante era destinato allo scacco e quindi costretto implicitamente a comporre seguendo uno schema farraginoso e *non ferm* (v. 29), da qui in poi, dal momento che risolutamente decide di spostarsi in un luogo sicuro, il poeta deve necessariamente abbandonare lo stile *frag* (v. 25) per abbracciarne uno *plus fort* (v. 26). Avviene una sorta di “spersonalizzazione” del poeta dalla propria poesia. Qualora non capovolgesse la propria prospettiva poetica, infatti, il rischio in cui incorre è ancora una volta quello di *espertar* (nel senso di ‘perdersi’), come *selh qui plus l’ama* (v. 30). Se ci si “perde” per una *fol’amor*, allo stesso modo ci si perde per un *lai* «fel fol e frag» (v. 25). Non appare strana questa dialettica se si pensa allo *status* della poesia cortese come unico modo concesso all’amante per raggiungere il *joi* e concretizzare virtualmente il proprio desiderio d’amore. Ancora una volta, dunque, si assiste a un capovolgimento parodico della prospettiva dell’amor cortese e della funzione poetica sottesa all’arte del *trobar*.

La sesta *cobla* si apre riallacciandosi ai concetti esposti nella strofe precedente – *perdersi* comporta la visione esclusiva di *frag*, ‘rottami’ –, ma si chiude all’insegna dell’avvenuta evoluzione.³⁸ L’amante-poeta si allontana da ciò *qu’es fer* (v. 33) per mettersi in qualcosa di *plus ferm* (v. 34). Il pronome neutro *so* nei sintagmi «*m deslonh de so*» (v. 33) e «*m met en so*» (v. 34) acquisisce un valore locativo. Nulla vieta di interpretare il *luec*

fer predicato: “per quanto un uomo vigoroso può colpire forte”» (Pons Fabre d’Uzès (Mantovani): 162).

³⁸ Per i vv. 31-32 Mantovani mette a testo «Ben sai ques ay que sai si pert / tam be, que uns no ve que frach», che traduce come «So bene che cos’ho da perdere qui, / tanto bene che non si vedono che rovine». Nella nota al testo si legge: «Appel [...] suggerisce in nota «*que say, lies ques ay*» [...]: che si tratti cioè di una interrogativa indiretta (“io so bene che cosa ho, che qui si perde” [...]) e non di un’improbabile dichiarativa, che itererebbe un concetto (“ben so che so”) lasciando di fatto irrelata la subordinata del secondo emistichio; di fatto è proprio a questa soluzione con la dichiarativa che presta fede Pierre Bec [...], con il risultato che i primi due versi della *cobla*, in sé abbastanza trasparenti, risultano del tutto oscuri e segnalati da una *crux* (“Certes, je sais bien qu’il se perd / comme celui qui ne voit qu’il est frêle (?)”). Rimane senza motivo il fatto che Appel che pure ha la giusta intuizione (*ques ay*), la relega in nota per stampare *que say*» (*ibid.*: 162-3).

frag o il *luec ferm* sottesi a tali espressioni non solo come la *fol' amor* da cui si rifugge o la *fin' amor* cui si va incontro, ma anche come metafora della poesia, del “luogo poetico”. La lettura fornita alla quinta strofa ne renderebbe ragione. Il distico che chiude la sesta *cobla* sembra enucleare il motivo profondo dell'intero componimento: chi lascia un “luogo” *feni* per uno *fort* (v. 35), prende fermezza e solidità (v. 36). Non è da escludere, inoltre, la possibilità di far rientrare il *lai* di Pons Fabre d'Uzès all'interno del genere della *chanson de change*, il cui nucleo tematico ruota proprio attorno all'abbandono della “donna” *peior* per *la plus prezada*.³⁹ Il finale proverbiale carica di un significato morale la storia dell'anima raccontata da Pons Fabre d'Uzès e risolve definitivamente la dialettica tra la debolezza reale e la fermezza auspicata.

A chiudere sentenziosamente *Quan pes qui suy* ci pensa la *tornada*, che riecheggia il concetto espresso negli ultimi versi dell'ultima *cobla* ma con un tono di consiglio e ammonimento: «so que'sse pert, ad autruy franh» (v. 39). In conclusione, la sestina di Pons Fabre d'Uzès risulta un esercizio poetico di particolare acrobazia formale, mostrandosi esplicitamente per quello che è, un *lays fel fol* (v. 25): «Félon, par les efforts tenaces et toujours incertains qu'exige sa pénible élaboration, fou par le vertige sémantique [...] qu'il génère»; ma *fol* anche «par l'exégèse qui tente de lui donner un sens».⁴⁰

2. ERAS, PUS VEY MON BENASTRUC (BdT 227,3)

A differenza dei *contrafacta* di Guillem de Saint Gregori e di Bartolomeo Zorzi e della “parasestina” di Pons Fabre d'Uzès, la *canso* di Guillem Peire de Cazals si presenta come un *unicum* pur nei suoi rapporti con la sestina di Arnaut Daniel.

Il primo problema che ha destato *illo tempore* lo studio di tale componimento è stato quello riguardante la sua cronologia relativa rispetto all'individuo arnaldiano. La questione era: *Eras, pus vey mon benastruc* precede *Lo ferm voler*, costituendo un passaggio di quel percorso che porterà alla costruzione della *sestina*, oppure – come le altre tre sestine analizzate

³⁹ Cf. Bec 1998: 98.

⁴⁰ Bec 1998: 100. Cf. anche Pons Fabre d'Uzès (Mantovani): 155-63.

– rappresenta un esperimento successivo all’invenzione del trovatore perigordino? Già Davidson, in un articolo del 1910, aveva proposto un iter di “costruzione della sestina”, e individuava nel componimento di Guillem Peire de Cazals uno dei 4 *stages* che segnano la creazione di questa forma innovativa (*canso redonda*, esemplificata da un componimento di Peire Raimon de Tolosa → *canso redonda encadenada*, esemplificata da un componimento di Raimon de Miraval → «Mittelding zwischen Sextine und Runde»,⁴¹ il componimento singolare di Guillem Peire de Cazals → sestina di Arnaut), adducendo come prova l’idea che «in any case the evolution of Romance poetic forms proceeds from simple to complex, not in the reverse direction».⁴² Piuttosto, dice bene Roncaglia quando afferma che la proposta di Davidson, «di tipo evoluzionistico piuttosto che veramente storico, si limitava a presumere una semplicistica e astratta filiazione di forme [...], senza troppo preoccuparsi di cronologia della documentazione».⁴³ Infatti, se è vero che Davidson ignorava i più recenti sviluppi documentari sul trovatore caorsino, non esitava comunque a sostenere che «even if it were proven that he lived at a later period, the fact would be unimportant».⁴⁴

Di fatto – stando alla documentazione odierna – Guillem Peire risulta posteriore ad Arnaut Daniel: l’inizio dell’attività poetica del caorsino sarebbe, infatti, di poco successivo alla data di morte del perigordino (v. *infra*). La canzone *Eras, pus vey mon benastruc* risulta così una discendente diretta de *Lo ferm voler* in ambito occitano, in cui vi è una «rebuscada retrogradacion de *mots-refranh*, que puede recordar la tecnica de la sextina».⁴⁵ Dominique Billy, nel suo bilancio degli studi “consacrati alla sestina”, legandosi alla riflessione condotta precedentemente da Canettieri,⁴⁶ non ha dubbi sul legame genetico che intercorre tra *Eras, pus vey mon benastruc* e la *canso* d’Arnaut; così, citando anche la canzone *S’eu fos en cort...* di Peire Vidal, scrive:

⁴¹ La definizione è di Diez 1883: 103.

⁴² Davidson 1910: 18-20. La citazione è a p. 19.

⁴³ Roncaglia 1981: 14.

⁴⁴ Si vedano Guillem Peire de Cazals (Mouzat) e Guida 1999: 97-107. La citazione è tratta da Davidson 1910: 19.

⁴⁵ Riquer 1975: 1323. A proposito di *Eras pus vey mon benastruc*, Frasca parla di «unica discendente diretta» della sestina arnaldiana (Frasca 1992: 43). Billy non sembra d’accordo e ne stigmatizza l’abuso terminologico (cf. Billy 1994: 239 n. 3).

⁴⁶ Cf. Canettieri 1993.

sur la base du sizain d'Arnaut, Peire et Guilhem explorent des potentialités différentes offertes par les processus traditionnels de permutation, le premier avec la permutation circulaire, le second avec la rétrogradation, alors qu'Arnaut renonçait aux deux grands processus de la tradition pour en inventer un nouveau.⁴⁷

In un intervento seriore sulla “sestina”, Canettieri non manca di sottolineare come lo studio di alcune forme presenti in Guillem Peire de Cazals «mostrerà come a *Lo ferm voler* siano state date risposte sullo stesso terreno ludico delle permutazioni interstrofiche, ricorrendo a parole-rima», e finisce con l'individuare nell'ambiente d'azione di Guillem Peire un luogo vicino a quello frequentato da Arnaut Daniel: «è quindi probabile che *Eras, pus vey mon benastruc*, se non è da considerarsi come il modello della “sestina”, sia stato comunque composto come risposta immediata ad essa».⁴⁸

Si sono conservate dieci canzoni e un *partimen* sicuramente attribuiti al trovatore Guillem Peire de Cazals, e dal momento che nell'indice del canzoniere **C** questi è registrato come «Guillem Peire de Cazals de Caortz», si può supporre che sia nato nella città di Caors, nel Quercy, o che lí avesse la sua residenza abituale.⁴⁹ L'assenza di allusioni storiche nei suoi versi rende difficile situarlo cronologicamente con assoluta certezza; ma se è vero che Guillem Peire intrattenne un *partimen* con Bernart de la Barta (il quale è autore di un sirventese databile al 1229) e che la *canso* *D'una leu chanso ai cor que m'entremeta* (BdT 227,8) venne composta probabilmente nel biennio 1229-1230, dagli ultimi studi consacrati al caorsino è stato possibile collocare l'attività di Guillem Peire agli anni '10-'20 del secolo XIII.⁵⁰

⁴⁷ Billy 1994: 239.

⁴⁸ Le citazioni sono tratte rispettivamente da Canettieri 1996: 77 e 258.

⁴⁹ A proposito del canzoniere **C**, Saverio Guida ricorda che sia la tavola alfabetica degli autori sia l'indice dei componimenti aggiungono al nome del trovatore l'indicazione d'origine: «nelle rubriche poi che precedono i singoli testi si trova sempre la preposizione *de* davanti a Cazals: ovvia la conclusione che *Cazals* debba prendersi come distintivo di famiglia e *Caortz* come denotazione di provenienza» (Guida 1999: 104).

⁵⁰ Per maggiori precisazioni sulla cronologia relativa all'attività poetica del trovatore caorsino rinvio a Collura 2011: 1-5 e a Collura 2016: 1-7 e 1 n. 1, oltre che alla voce relativa in Guida-Larghi 2013: 266-7.

La pseudo-sestina *Eras, pus vey mon benastruc* è tradita dal solo canzoniere **C**. Eccone il testo:⁵¹

Eras, pus vey mon benastruc temps, que quasqus dezira e vol, ai cor q'ieu chant d'un'amistat que·m fai ma domna e tant de grat; per qu'ieu la dupte e la col, e soven n'aspir e n'aluc.	5
Vers es qu'ieu n'aflam e n'aluc, tan m'apimp e m'acuelh e·m col, e tan li ven mos bes a grat, e tan sai qu'en autr'amistat, – si doncs tant oblidar no·m vol – no·s pot hom veyre tan astruc.	10
Doncs be·m dei tener per astruc, quan selha del mon qu'om plus vol cossen q'ieu aja s'amistat; assatz o dei tener a grat, qu'ilh qu'es genser josta si·m col e no·n tem bruyda ni aluc.	15
Qu'ieu, mantas vetz, a gran aluc, ai vist qu'a penas te ni col qu'ades so don hieu·lh deya grat no fassa, tan vol m'amistat; e s'aissi lonjament la vol, gent mi sent en amor astruc.	20
Mielhs e mai d'autre·m vei astruc, per so que·l mielhs del mon mi vol, don pren la melhor amistat; qu'aissi·m platz tot e ven a grat quan que ma dompna fai e col, qu'on mai n'ai, per mais pren aluc.	25 30

⁵¹ La *vulgata* critica relativa al corpus di Guillem Peire de Cazals è ancora oggi rappresentata dal lavoro di Jean Mouzat: per *Eras, pus vey mon benastruc* si veda Guillem Peire de Cazals (Mouzat): 691-3. In questa sede riproduco il testo critico rivisto da Collura 2009-2010: 68-9.

N'Ardit, fort li dey s'amistat
 grazir, quar mi denha ni·m vol
 qu'ieu jauzisc a guiza d'astruc.

12 no·s] non 16 o] lo 23 e s'aissi] essaissi 28 aissi·m] aissi

[I. Ora, poiché vedo il mio momento fortunato, quello che ciascuno desidera e vuole, ho voglia di cantare l'amicizia che mi concede la mia donna, di molto buon grado; per cui la rispetto e la onoro, e sovente [me] ne esalto e [me] ne illumino.

II. Vero è che [me] ne infiammo e ne avvampo, tanto mi onora e mi accoglie e mi stima, tanto il mio bene le è gradito, e so bene che in altra amicizia - se poi a tal punto non vuole dimenticarmi - non si può vedere nessuno così fortunato.

III. E allora mi devo ben considerare fortunato quando colei che più al mondo si desidera acconsente che io abbia la sua amicizia; e devo essere grato del fatto che lei, che è la più nobile, mi accoglie vicino a sé e non ne teme maldicenza né scandalo.

IV. Perché io molte volte, con grande estasi, ho visto che a fatica lei accetta che io non faccia sempre ciò di cui le devo esser grato, a tal punto desidera la mia amicizia; e, se così a lungo la vuole, mi sento in amore molto fortunato.

V. Meglio e più di chiunque altro mi vedo fortunato, perché mi vuole la migliore del mondo, da cui ricevo la migliore amicizia; e a tal punto mi piace ed è gradito tutto ciò che la mia donna fa e permette, che quanto più ne ricevo, tanto più me ne infiammo.

VI. Signor Ardit, devo esserle veramente grato per la sua amicizia, perché mi degna e mi vuole al punto che sono felice come uno fortunato.]

A livello strofico e metrico, la pseudo-sestina *Eras pus vey mon benastruc* si struttura in 5 *coblas* di sei versi ottosillabi maschili, che pongono in esponente sei parole-rima di una due e quattro sillabe, ma tutte ossitone: *astruc, vol, amistat, grat, col, aluc*. Chiaramente, la *cobla* è analizzabile in abc : cba. La retrogradazione determina, come necessaria conseguenza, un collegamento interstrofico che segue i dettami delle *coblas capfinidas* e delle *coblas capcaudadas*.⁵² La *tornada* riprende correttamente l'ordine delle rime cba, ma (stranamente) non le ultime tre parole-rima della *cobla* V. I *mot-refrains*, retrogradati e incrociati a due a due, rimano fra di loro secondo lo schema abccba; la *retrogradatio*, congiunta a tale incatenata *crucifixio*, rende possibile solo due schemi rimici alternativi e di fatto alternati: $a_1b_1c_1c_2b_2a_2$ nelle stanze dispari e, in ordine inverso, $a_2b_2c_2c_1b_1c_1$ nelle stanze pari.⁵³ Ecco la tavola delle parole in rima:

⁵² Per un'analisi più dettagliata del *capfinidamen* si rimanda a Lachin 2007: 59-122; in particolare a p. 108 viene discusso lo schema di *Eras, pus vey mon benastruc*.

⁵³ Cf. Roncaglia 1981: 14 n. 65; Canettieri 1996: 252. Dominique Billy, discutendo l'ipotesi di Canettieri sulla "sestina" di Arnaut Daniel, ha mostrato come attraverso la

.j.	.ij.	.iij.	.iiij.	.v.	.vj.
ben-astruc	aluc	astruc	aluc	astruc	
vol	col	vol	col	vol	
amistat	grat	amistat	grat	amistat	
grat	amistat	grat	amistat	grat	amistat
col	vol	col	vol	col	vol
aluc	astruc	aluc	astruc	aluc	astruc

Tale binarismo avvicina questa canzone al principio invertente di Raimbaut d'Aurenga in *Er resplan la flors enversa* (BdT 389,16);⁵⁴ e si consideri anche che la prima parola-rima è *astruc* (in incipit *benastruc*), di marcabruniana memoria e che rimanda chiaramente a (*mal*)*astrucs*, parola-rima che appare al primo verso di ogni *cobla* della canzone rambaldiana *Ar non sui jes mals et astrucs* (BdT 389,14), ove si ritrova tra l'altro all'interno di ogni verso.⁵⁵

Da un punto di vista metrico, la canzone di Guillem Peire è legata anche ad *Anz qe l'aura bruna·s cal* (BdT 389,9):⁵⁶ in entrambi i componimenti le rime procedono «d'amon aval» (la rima iniziale è anche la finale), in virtù della retrogradazione che accomuna gli schemi rimici dei due testi. Eppure, mentre nel *vers* di Raimbaut si procede per coppie di strofe, nella *canço* di Guillem Peire la retrogradazione avviene all'interno di ogni *cobla*. In entrambi si hanno strofe di sei versi ottosillabi, divisibili per gruppi di tre versi; ecco i due schemi rimici a confronto (per coppie di strofe): aab aab; bba bba *vs* abc cba; abc cba. Naturalmente, ancora più evidente è il rapporto di filiazione dalla sestina di Arnaut Daniel, *Lo ferm*

serie numerica 6-1-5-2-4-3 si possa interpretare anche la struttura a retrogradazione di *Eras, pus vey mon benastruc*: si veda Billy 1994: 238-9.

⁵⁴ Cf. l'edizione Raimbaut d'Aurenga (Pattison): 199; e quella di Milone 1998: 63; formula a7'b7'c7'd7'e7'e7'f8f8 (Frank 859:1). Per il rapporto tra il componimento di Raimbaut d'Aurenga e *Lo ferm voler*, cf. Roncaglia 1981: 28-31. Si veda anche Frasca 1992: 43, dove a proposito della sola possibilità di due schemi alternati, si legge: «binarismo che avvicina questa canzone al principio invertente rambaldiano; si consideri pure che la prima parola-rima è *astruc*, in *incipit benastruc*, che non può non rimandare a (*mal*)*astruc*, parola rima che appariva al primo verso di ogni stanza, per poi rimbalzare all'interno di ogni verso, della canzone di Raimbaut *Ar non sui jes mals et astrucs*».

⁵⁵ Cf. Raimbaut d'Aurenga (Pattison): 187-8. Si noterà che *Ar no sui jes mals et astrucs* è costituito con sei versi ottosillabi (formula a8b8b8b8b8b8, Frank 657:1), e che rinvia alla sestina di Arnaut Daniel per la struttura esastrofica.

⁵⁶ Cf. *ibi*: 209, e Harvey 2003: 407-17; formula a7a7b7a7a7b7 (Frank 91:14).

voler qu'el cor m'intra (BdT 29,14). Si nota immediatamente che la pseudo-sestina di Guillem Peire de Cazals presenta fin dalla componente strofico-rimica alcune differenze:

- a) solamente cinque strofe (e non sei);
- b) i *mot-refrains* della *tornada* ripropongono la sequenza finale delle *coblas* pari, quando ci aspetteremmo piuttosto una sequenza del tipo *grat, col, aluc* (a imitazione delle ultime tre parole-rima della quinta *cobla*).

A tal proposito, non sembra impropria, certo, la congettura proposta da Canettieri che integra l'edizione Mouzat riproducendo le rime della supposta sesta e ultima *cobla* – [aluc] [col] [grat] [amistat] [vol] [astruc].⁵⁷ La sua esistenza nell'originale potrebbe essere postulata sulla base delle rime della *tornada* che, com'è noto, devono riprendere quelle dell'ultima *cobla* nello stesso ordine; cosa che non avviene se postulassimo che il componimento finisca dopo cinque *coblas*: «la struttura a sei *coblas* è inoltre da considerare quasi certa, se il testo va considerato come un'imitazione della “sestina” di cui, in tal caso, riprenderebbe anche il numero dei versi».⁵⁸ Ma, di contro, è anche vero quanto afferma Frasca a proposito dello schema di *Eras, pus vey mon benastruc*:

si tratta [...] di una struttura congegnata per poter virtualmente durare all'infinito: il trovatore, contrariamente a quanto accade nella sestina (dov'è il meccanismo ad arrestarsi inesorabilmente, se si eccettuano mirabili duplicazioni), superata la seconda *cobla*, ha la possibilità di arrestare l'oscillazione nella quale ha costretto il canto quando più gli sembra opportuno.⁵⁹

In effetti, visionando la tabella delle parole-rima (vedi *supra*), bisogna ammettere che le rime della *tornada* (*amistat : vol : astruc*), si accordano perfettamente con le alternanze che caratterizzano i vv. 4, 5 e 6 delle singole *coblas*: *grat* → *amistat* → *grat*...; *col* → *vol* → *col*...; *aluc* → *astruc* → *aluc*...

Veniamo al piano contenutistico. La *canço* di Guillem Peire de Cazals si presenta come un componimento in lode alla donna amata. Il testo è pervaso da un'aura di sereno ottimismo che trapela fin dall'uso stesso delle parole-rima.⁶⁰ Parole che veicolano un contenuto non di lamento o invettiva o protesta, ma di soddisfazione «per la donna alla quale il poeta

⁵⁷ Cf. Canettieri 1996: 252-3.

⁵⁸ *Ibi*: 253 n. 20.

⁵⁹ Frasca 1992: 44.

⁶⁰ Le parole-rima «se répercutent comme des notes de victoire»: vd. Guillem Peire de Cazals (Mouzat): 635.

è *grat*; la donna che lo *col* e lo *vol* e gli concede la sua *amistat*, così che il poeta se ne *aluc* e ne è *astruc*.⁶¹ Lo stile *len* di Guillem rende la canzone perspicua e sincera, un esempio in cui il *joi* si manifesta in modo netto, diretto e deciso. *Eras, pus vey mon benastruc* è un vero e proprio «cri de joie», il cui ritorno delle parole-rima sembra creare l'effetto di un carillon che consegna al lettore una strana «impression d'ivresse allègre». ⁶² In realtà, nonostante la canzone nel suo complesso possa apparire d'immediata semplicità, una buona parte delle difficoltà interpretative risultano connesse alle sfumature semantiche da attribuire ad alcuni termini, in particolare alla parola-rima *col*, usata consapevolmente in modo equivoco. Non è un caso se a proposito della “rebuscada retrogradación” dei *mots-refrains*, Riquer afferma: «Este artificio hace que en algunos trechos la interpretación de la canción sea difícil, sobre todo por lo que afecta al verbo *colre*, que reviste valores varios y muy diversos». ⁶³

D'altro canto, la continua e martellante ripetizione su cui insiste il testo finisce per renderlo monotono. Un esempio fra tanti può essere costituito dall'uso retorico dell'enumerazione polisindetica accompagnata da anafora (*tan... e tan... e tan*) ai vv. 8-10, con propagginazione ai vv. 11-12. A livello macroscopico, nel suo essere imbastita di immagini e referenti topici trobadorici, *Eras, pus vey mon benastruc* finisce con l'arenarsi in una sorta di circolo vizioso che gira e rigira continuamente su sé stesso, senza alcuna benché minima evoluzione. Il tanto declamato “momento propizio” (*benastruc temps*), ossia quello dell'amore – che di certo coincide con la primavera e allude al tipico *topos* dell'*exordium* stagionale –, non solo apre il componimento, ma crea la cornice idilliaca in cui si inserisce la lode della donna, fonte di esaltazione e di “infiammazione amorosa”. L'apprezzamento per l'amata e l'immagine della “fortuna in amore” procedono inalterate attraverso le cinque *coblas* del testo. La *domna* è definita attraverso i tipici attributi cortesi: è *selba del mon qu'om plus vol* al v. 14, *genser* al v. 17, *'l mielhs del mon* al v. 26. Nella terza *cobla* è presente un sicuro riferimento ai *lauzengiers*, quando al v. 18 si dice che la donna non «tem bryda ni aluc» («tème maldicenza né scandalo») nell'accogliere vicino a sé l'amante-poeta. La quarta stanza rimanderebbe al “servizio d'amore”, definito attraverso la perifrasi del v. 21: «so don hieu·lh deya grat» («ciò

⁶¹ Jenni 1945: 33.

⁶² Guillem Peire de Cazals (Mouzat): 675.

⁶³ Riquer 1975: 1323.

di cui le devo esser grato'). Nella *cobla* finale, invece, si intravede il tipico motivo dell'amore corrisposto che cresce sempre più: quanto più la donna amata ricambia il proprio desiderio d'amore, tanto più il poeta se ne sente infiammato (cf. *pren aluc*, v. 30). Una precisazione va fatta a proposito della parola-rima *aluc*. Nel corso del *récit* il termine ricopre alternativamente ora una funzione verbale (cf. *LR*, IV: 109 s.v. *alucar* 'accendere, infiammarsi', ai vv. 6 e 7) ora una funzione sostantivale (cf. *PD*, s.v. *aluc*: 'l'infiammarsi, l'avvampare', ma anche 'scandalo', ai vv. 18, 19 e 30). Risulta interessante che, entro il corpus trobadorico, esso si ritrova come parola in rima solamente nella canzone dell'epigono marcabruniano Bernart de Venzac, *Pus vey lo temps fer frevoluc*: «No·m puesc pessar on sols m'aluc» (BdT 71.3, 17), il cui incipit, d'altronde, ricorda – seppur in modo antifrastico – i vv. 1-2 della pseudo-sestina di Guillem Peire. Appurata la precedenza cronologica dell'attività del trovatore di Venzac, non sarebbe peregrino supporre una diretta allusione a BdT 71.3 da parte del nostro trovatore caorsino.⁶⁴

Quanto alla *tornada*, essa provvede alla tipica funzione d'invio della *canço* rintracciabile nella restante produzione guglielmina ed esprime la gratitudine dell'amante-trovatore nei confronti della propria donna, che lo rende gioioso e fortunato. In particolare, anche qui appare – come in altri otto componimenti del trovatore caorsino – il *senhal* "Ardit", dietro cui si cela molto verosimilmente un amico e confidente del poeta, e non la donna amata.⁶⁵ *Senhal* che d'altronde contribuisce a fornire una coerenza logica e ideologica dell'intero corpus poetico di Guillem Peire.

Nonostante l'iteratività delle immagini topiche cortesi faccia di *Eras*, *pus vey mon benastruc* un prodotto alquanto standard all'interno del panorama lirico occitano, la pseudo-sestina di Guillem Peire de Cazals presenta un'espressione in particolare – seppur non di livello sostanziale – riconducibile a *Lo ferm voler*. La comparsa del verbi *dezirar* e *voler* al v. 2 ci portano con la mente al *ferm voler* della sestina di Arnaut Daniel. Certo, è senz'altro poco; in considerazione del fatto che il sostantivo *voler*, che

⁶⁴ Per la vita di Bernart de Venzac, cf. Guida–Larghi 2013: 105-6.

⁶⁵ Guillem Peire de Cazals (Mouzat): 675-7. Riquer 1975: 1321 suppone che questo amico del poeta sia un giullare che cantava le sue canzoni. Alquanto improbabile – seppure interessante nel rintracciare un rapporto tra Arnaut Daniel e Guillem Peire de Cazals – mi sembra l'ipotesi di Canettieri 1996: 258 n. 29: «Non escluderei [...] che anche il *senhal* Ardit [...] faccia riferimento proprio al nome di Arnaut, che inizia e finisce nello stesso modo (Ar-nau-t > Ar-di-t)».

nell'individuo arnaldiano ricopre una funzione logico-ideologica molto pregnante, in *Eras, pus vey* si riduce ad un ridondante uso verbale – per quanto in rima – coniugato alla terza persona singolare dell'indicativo presente (*vol*). Neanche le altre parole-rima danno vita a particolari giochi equivoci e si limitano a interagire con alcuni usuali modificatori. Una particolare attenzione, invece, destano l'uso della rima in *-uc* (es. *astruc* e *aluç*) di marcabruniana memoria e la rima derivativa *benastruc*. Nel caso specifico di *Eras, pus vey*, però, non è tanto Marcabruno quanto Raimbaut d'Aurenga il modello di riferimento.⁶⁶ Canettieri – analizzando i testi del conte d'Aurenga alla luce della propria ipotesi “aleatoria” sulla sestina – interpreta *Eras, pus vey mon benastruc* come «una risposta al componimento in cui Raimbaut d'Aurenga si fa vanto del proprio malfato opponendo alla Sfortuna amorosa l'essere *benastruc* del poeta».⁶⁷ Il componimento di Guillem Peire de Cazals risulterebbe legato direttamente sia al testo di Raimbaut sia a quello di Arnaut. In effetti, come si accennava, la somiglianza fra l'individuo di Guillem Peire e *Ar non sui jes mals et astrucs* emerge fin dall'inizio: «le proposizioni del conte d'Orange sono sistematicamente ribaltate: Raimbaut d'Aurenga dice “ieu soi malastrucs d'amor” e Guillem Peire de Cazals “gent mi sent en amor astruc”».⁶⁸

Così, se volessimo per un istante dare adito alla proposta “aleatoria” di Canettieri e rievocassimo quell'antica passione del gioco dei dadi che coinvolse molti dei trovatori, potremmo fare del nostro Guillem Peire de Cazals e del suo contro-modello, Raimbaut d'Aurenga, le facce contrapposte della stessa “proverbiale” medaglia: sfortunato al gioco, fortunato in amore.

Alessio Collura
(Università degli Studi di Palermo)

⁶⁶ Cf. Canettieri 1996: 244: «La rima in *-ucs* [...] è [...] estremamente caratterizzata in direzione dell'espressivismo marcabruniano» (v. *infra*). In *Al partir del brau tempier* Marcabruno se ne serve largamente e ricorre proprio al rimante *benastrucs*. Raimbaut d'Aurenga usa la rima in *-ucs* in due componimenti: *Anz qe l'haura bruna s cal*, *Ar non sui jes mal et astrucs*. Per una riflessione linguistica sul termine e sui suoi esiti romanzi, si veda anche Areddu 2001: 325-30. Sul valore lessicale della rima in *-uc*, cf. il recente intervento di Barachini-Viel 2016: 37-48.

⁶⁷ Canettieri 1996: 251.

⁶⁸ *Ibi*: 253.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Arnaut Daniel (Perugi) = Arnaut Daniel, *Canzoni*, nuova edizione a c. di Maurizio Perugi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015.
- Bartolomeo Zorzi (Mantovani) = Dario Mantovani, *Bertolome Zorzi: "En tal desir mos cors intra"*, in D'Agostino 2009: 147-53.
- Bartolomeo Zorzi (Levy) = Emil Levy, *Der Troubadour Bertolome Zorzi*, Halle, Niemeyer, 1883.
- Guillem Peire de Cazals (Mouzat) = Jean Mouzat, *Guilhem Peire de Cazals, troubadour du XIIIe siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1954, poi in Id., *Les poèmes de Gaucelm Faidit, troubadour du XIIe siècle. Suivi de Guilhem Peire de Cazals, troubadour du XIIIe siècle et de Le troubadour Arnaut de Tintinbac*, Genève · Paris, Slatkine, 1989 [rist. anast.], da cui si cita.
- Pons Fabre d'Uzès (Mantovani) = Dario Mantovani, *Pons Fabre d'Uzès: "Quan pes qui sui, fui so qe m franb"*, in D'Agostino 2009: 154-63.
- Raimbaut d'Aurenga (Pattison) = Walter T. Pattison, *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1952.

LETTERATURA SECONDARIA

- Andresen 1912 = Hugo Andresen, *Zu Bartolome Zorzi*, «Zeitschrift für romanische Philologie» 36 (1912): 489-90.
- Appel 1890 = Carl Appel, *Provenzalische Inedita aus pariser Handschriften*, Leipzig, Reisland, 1890.
- Appel 1924 = Carl Appel, *Petrarka und Arnaut Daniel*, «Archivium für das Studium des neueren Sprachen und Literaturen» (ASNSL) 147 (1924): 212-35.
- Areddu 2001 = Alberto G. Areddu, *Nuove ipotesi su *astrucus*, «Romance Philology» 54 (2001): 325-30.
- Bampa 2014 = Alessandro Bampa, *Guilhem de Saint Gregori, Ben grans avolesa intra (BdT 233,2) / Bartolomeo Zorzi, En tal desir mos cors intra (BdT 74,4)*, «Lecturae tropatorum» 7 (2014): 1-47.
- Bampa 2015 = Alessandro Bampa, *Primi appunti sulle coblas dissolutas dei trovatori*, «Medioevi» 1 (2015): 15-43.
- Barachini-Viel 2016 = Giorgio Barachini, Riccardo Viel, *Valore lessicale della suffissazione -uc nel sistema rimico dei trovatori*, in Rosario Coluccia, Joseph M. Brincat, Frankwalt Möhren (éd. par), *Actes du XXVIIe Congrès international*

- de linguistique et de philologie romane* (Nancy, 15-20 juillet 2013). Section 5: *Lexicologie, phraséologie, lexicographe*, Nancy, ATILF, 2016: <http://www.atilf.fr/cilpr-2013/actes/section-5.html>.
- Bec 1998 = Pierre Bec, *La sextine de Pons Fabre d'Uzès: essai d'interprétation*, in J. C. Faucon, A. Labbé, D. Quéruef (éd. par), *Miscellanea mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, Paris, Champion, 1998, 3 voll.: I, 91-100.
- Beltrami 1993 = Pietro G. Beltrami, *Remarques sur Guilhem de Saint Gregori*, in Giuliano Gasca Queirazza (a. c. di), *Atti del II Congresso dell'A.I.E.O.* (Torino, 31 agosto-5 settembre 1987), Montpellier, AIEO, 1993: 31-43.
- Beltrami 1996 = Pietro G. Beltrami, *Lo ferm voler di Arnaut Daniel: noterella per una traduzione*, «AnticoModerno» 2 (1996): 9-19.
- Bertoni 1917 = Giulio Bertoni, *La "sestina" di Guilhem de Saint Gregori*, «Studj Romanzi» 1 (1917): 31-9.
- Billy 1989 = Dominique Billy, *L'architecture lyrique médiévale. Analyse métrique et modélisation des structures interstrophiques dans la poésie lyrique des troubadours et des trouvères*, Montpellier, Section française de l'AIEO, 1989.
- Billy 1993 = Dominique Billy, *La sextine à la lumière de sa préhistoire: genèse d'une forme, genèse d'un genre*, «Medioevo Romanzo» 18 (1993): 207-39 e 371-472.
- Billy 1994 = Dominique Billy, *Sextiniana*, «Medioevo Romanzo» 19 (1994): 237-52.
- Billy 1996 = Dominique Billy, *L'art et ses laurres: à propos du commiato d'Al poco giorno*, «AnticoModerno» 2 (1996): 41-54.
- Billy 2004 = Dominique Billy, *La sextine réinventée suivi d'un essai de métrique génétique*, «Stilistica e metrica italiana» 4 (2004): 3-32.
- Billy 2008 = Dominique Billy, *Une «razo» perdue de «Lo ferm voler» ou la véritable histoire des origines de la sextine*, in Aa.Vv., «Mielz vait mesure que ne fait estultie». *A Hatvanéves Horváth Iván tiszteletére*, Budapest, Krónika Nova Kiadó, 2008: 53-6.
- Billy–Canettieri–Pulsoni 2003 = Dominique Billy, Paolo Canettieri, Carlo Pulsoni, *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, Roma, Carocci, 2003.
- Canettieri 1993 = Paolo Canettieri, *La Sestina e il dado: sull'arte ludica del trobar*, Roma, Colet, 1993.
- Canettieri 1996 = Paolo Canettieri, *Il gioco delle forme nella lirica dei trovatori*, Roma, Bagatto, 1996.
- Chambers 1985 = Frank M. Chambers, *An Introduction to Old Provençal Versification*, Philadelphia, American Philosophical Society, 1985.
- Collura 2009-2010 = Alessio Collura, *Guillem Peire de Cazals. Edizione critica*, Tesi di Laurea, relatori Furio Brugnolo e Giosuè Lachin, Università degli Studi di Padova, a.a. 2009-2010.
- Collura 2011 = Alessio Collura, *Guillem Peire de Cazals*, «Be'm plagr'neymais qu'ab

- vos, dona, ·m valgues*», «Lecturae tropatorum» 4 (2011): 1-31.
- Collura 2016 = Alessio Collura, *Guillem Peire de Cazals*, «D'una leu chanso ai cor que m'entremeta», «Lecturae tropatorum» 9 (2016): 1-42.
- Comboni 1996 = Andrea Comboni, *Forme eterodosse di sestina nel quattro e cinquecento*, «AnticoModerno» 2 (1996): 67-79.
- Crescini 1992-1993 = Giuseppe Crescini, *Bartolomeo Zorzi*, Tesi di Laurea, relatore Gianfranco Folena, Università degli Studi di Padova, a.a. 1992-1993.
- D'Agostino 2009 = Alfonso D'Agostino, *Il pensiero dominante. La sestina lirica da Arnaut Daniel a Dante Alighieri*, Milano, CUEM, 2009.
- Davidson 1910 = F.J.A. Davidson, *The Origin of the Sestina*, «Modern Language Notes» 25 (1910): 18-20.
- Diez 1883 = Friedrich Diez, *Poesie der Troubadours*, Leipzig, Barth, 1883.
- Di Luca 2013 = Paolo Di Luca, *La posizione del manoscritto Didot nella tradizione della lirica trobadorica*, «Medioevo Romanzo» 37/1 (2013): 88-124.
- Flores 2002 = Angelo Flores, *Visioni matematiche nella poesia. Dante, la sestina petrarchesca, altre tesi*, Milano, Girgenti, 2002.
- Frasca 1992 = Gabriele Frasca, *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Napoli, Bibliopolis, 1992.
- Gennrich 1965 = Friedrich Gennrich, *Die Kontrafactur im Liedschaffen des Mittelalters*, Langen bei Frankfurt, Der Verfasser, 1965.
- Guida 1999 = Saverio Guida, *Cartulari e trovatori. 1. Arnaut Guilhem de Marsan 2. Amanieu de la Broqueira 3. Guilhem Peire de Cazals 4. Amanieu de Sescas*, «Cultura neolatina» 59 (1999): 71-148.
- Guida-Larghi 2013 = Saverio Guida, Gerardo Larghi, *Dizionario Biografico dei Trovatori*, Modena, Mucchi, 2013.
- Harvey 2003 = Ruth Harvey, *Pour une nouvelle édition de PC 389.9: Ans qe l'haura bruna·s cal*, in R. Castano, S. Guida, F. Latella (éd. par), *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc*. Actes du VII^e Congrès International de l'AIEO (Reggio Calabria-Messina, 7-13 juillet 2002), Roma, Viella, 2003, 2 voll.: I, 407-17.
- Jenni 1945 = Adolfo Jenni, *La sestina lirica*, Bern, Lang, 1945.
- Lachin 2007 = Giosuè Lachin, *Le «coblas capfinidas» dei trovatori*, in Aa.Vv., *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2007, 2 voll.: I, 59-122.
- Lartigue 1994 = Pierre Lartigue, *L'Hélice d'écrire: la sextine*, Paris, Les Belles Lettres, 1994.
- Lazzerini 2010 = Lucia Lazzerini, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena, Mucchi, 2010.
- Loporcaro 1990 = Michele Loporcaro, *Due poesie di Guilhem de Saint Gregori (BdT. 233.2 e 233.3)*, «Medioevo Romanzo» 15 (1990): 17-60.
- Mari 1899 = Giovanni Mari, *La sestina di Arnaldo, la terza di Dante*, «Rendiconti dell'Istituto Lombardo di Scienze, Lettere ed Arti» 32 (1899): 953-86.

- Marshall 1972 = John Henry Marshall, *The Razos de Trobar of Raimon Vidal and associated texts*, London, Oxford University Press, 1972.
- Marshall 1980 = John Henry Marshall, *Pour l'étude des Contrafacta dans la poésie des troubadours*, «Romania» 101 (1980): 289-335.
- Milone 1998 = Luigi Milone, *El trobar «envers» de Raimbaut d'Aurenga*, Barcelona, Columna, 1998.
- Oroz Arizcuren 1994 = Francisco J. Oroz Arizcuren, *Consideraciones sobre los contrafacta en occitano. Con una observacion sobre reflejos del cancionero occitano en el cancionero vasco*, in Ricardo Cierbide, M. Emiliana Ramos (ed. por), *Actes du IV Congrès International de l'AIEO*, Vitoria-Gasteiz, 22-28 août 1993, Vitoria-Gasteiz, AIEO, 1994, 2 voll.: I, 213-62.
- Perugi 1996 = Maurizio Perugi, *Per una nuova edizione critica della sestina di Arnaut Daniel*, «AnticoModerno» 2 (1996): 21-39.
- Picchio Simoncelli 1973 = Maria Picchio Simoncelli, *La sestina dantesca fra Arnaut Daniel e il Petrarca*, «Dantes Studies» 91 (1973): 131-44.
- Picone 1995 = Michelangelo Picone, *All'ombra della fanciulla in fiore: lettura semantica della sestina dantesca*, «Lecture classensi» 24 (1995): 91-108.
- Pirot 1972 = François Pirot, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XII^e et XIII^e siècles*, «Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», 14 (1972): 42-53.
- Pulega 1978 = Andrea Pulega, *Modelli trobadorici nella sestina dantesca: esercizi di lettura*, «ACME» 31 (1978): 261-328.
- Pulsoni 1995 = Carlo Pulsoni, *Sulla morfologia dei congedi della sestina*, «Aevum» 69 (1995): 505-20.
- Pulsoni 1996 = Carlo Pulsoni, *Petrarca e la codificazione del genere sestina*, «Antico-Moderno» 2 (1996): 55-65.
- Pulsoni 2011 = Carlo Pulsoni, *Da Petrarca all'Europa: appunti sulla fortuna della sestina lirica*, «Atti e Memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti già dei Ricovrati e Patavina» 123 (2010-2011): 201-17.
- Riesz 1971 = János Riesz, *Die Sestine. Ihre Stellung in der literaturischen Kritik und ihre Geschichte als lyrisches Genus*, München, Fink, 1971.
- Riquer 1975 = Martin de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Planeta, 1975, 3 voll.
- Roncaglia 1981 = Aurelio Roncaglia, *L'invenzione della sestina*, «Metrica» 2 (1981): 3-41.
- Rossell 2012 = Antoni Rossell, *La tradizione musicale della sestina di Arnaut Daniel. Lo ferm voler qu'el cor m'intra (BdT 29,14): un artefatto lirico perfetto*, in «Cognitive Philology» 5 (2012): 1-22, consultabile in rete all'url <http://ojs.uniroma1.it/index.php/cogphil/article/view/10103>.
- Santini 2007 = Giovanna Santini, *Contrafacta e canzone popolare*, «Rivista di filolo-

- gia cognitiva» 4 (2006-2007), in rete alla pagina: <http://w3.uniroma1.it/cogfil/contrafacta.html>.
- Serra 1990-1991 = Claudia Serra, *Le poesie del trovatore veneziano Bartolomeo Zorzi. Edizione critica con studio introduttivo, glossario e concordanze*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Bologna, a.a. 1990-1991.
- Unlandt 2003 = Nico Unlandt, *La sextine occitane et la virtuosité formelle des Minnesinger (essai de comparaison)*, in R. Castano, S. Guida, F. Latella (éd. par), *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc. Actes du VII^e Congrès International de l'AIEO (Reggio Calabria–Messina, 7-13 juillet 2002)*, Roma, Viella, 2003, 2 voll.: I, 695-712.
- Vanossi 1980 = Luigi Vanossi, *Identità e mutazione nella sestina petrarchesca*, in F. Zambon et alii (a c. di), *Studi di Filologia romanza e italiana offerti a Gianfranco Folena dagli allievi padovani*, Modena, Mucchi 1980: 281-99.

RIASSUNTO: L'articolo riflette sul successo occitano della sestina di Arnaut Daniel sulla scia degli altri tentativi poetici in lingua d'oc che fanno di *Lo ferm voler qu'el cor m'intra* (BdT 29,14) il proprio modello. In particolare, ci si sofferma sull'analisi di *Quan pes qui suy, fuy so que m'franb* (BdT 376,2) di Pons Fabre d'Uzès e di *Eras, pus vey mon benastruc* (BdT 227,3) di Guillem Peire de Cazals. Le due *cansos* vengono, dunque, tradotte e analizzate secondo una prospettiva comparativa, cercando di integrare analisi contenutistica, stilistica e retorica, e ripercorrendo le fasi salienti della critica.

PAROLE CHIAVE: Arnaut Daniel, Pons Fabre d'Uzès, Guillem Peire de Cazals, Sestina, *Contrafacta*, Trovatori, *Lo ferm voler*, Analisi comparativa.

ABSTRACT: The article focus on the occitan success of Arnaut Daniel's sestina in the wake of the other poems in langue d'oc that make *Lo ferm voler qu'el cor m'intra* (BdT 29,14) their own model. In particular, the study concerns *Quan pes qui suy, fuy so que m'franb* (BdT 376,2) by Pons Fabre d'Uzès and *Eras, pus vey mon benastruc* (BdT 227,3) by Guillem Peire de Cazals. Therefore, the two *cansos* are translated and then analyzed using a comparative perspective by trying to integrate study of content and stylistic and rethorical analysis, and by retracing the key moments of criticism.

KEYWORDS: Arnaut Daniel, Pons Fabre d'Uzès, Guillem Peire de Cazals, Sestina, *Contrafacta*, Troubadours, *Lo ferm voler*, Comparative Analysis.