
Gianluca Valenti

Arnaut Daniel

D'autra guiza e d'autra razo

(BdT 29.7)

D'autra guiza e d'autra razo: l'incipit è programmatico. Tuttavia, anche a un'attenta lettura non è facile capire dove risieda l'*alteritas*, tanto di stile quanto di argomento, dichiarata a piena voce in apertura della canzone; del resto, il trovatore stesso è forse volutamente ambiguo nel determinare quali siano i suoi termini di paragone: *d'autra guiza e d'autra razo* rispetto a cosa?

Guiza: «guise, manière, façon, sorte» (LR, PD). La prima frattura operata da Arnaut avviene a livello formale. È interessante rilevare che la struttura metrica della canzone (a8 b8 b8 a8 c10 d10 e10; Frank 648:1), che a prima vista potrebbe sembrare comune a molti trovatori, ricorre invece, identica, solo in un altro componimento: *Anc mais tam be chantars no-m lic* (BdT 30.7). L'attribuzione di tale canzone da parte dell'unico codice latore (C 113r) ad Arnaut de Maruelh è stata contestata già a partire dall'edizione Johnston. Se, in attesa di ulteriori elementi, deve essere sospeso il giudizio sulla possibilità che anche *Anc mais tam be chantars* appartenga al più famoso Arnaut, e non al minore, difficilmente invece si potrebbe sostenere il contrario, ossia che i componimenti siano entrambi ascrivibili ad Arnaut de Maruelh, per il semplice fatto che nulla prova che *D'autra guiza* lo sia (né i manoscritti, né testimonianze successive mettono in dubbio la mano del perigordino). Del resto, le conclusioni di De Conca, secondo cui *D'autra guiza* sarebbe di paternità non danielina, si poggiano sul fatto che la canzone, «per una serie di ragioni poetologiche ... è lontana dal modo di fare poesia di Arnaut [Daniel]»; il che, tuttavia, non fa che

confermare l'affermazione iniziale, cioè che il trovatore stia qui cantando *d'autra guiza* rispetto al solito.¹

L'unico altro schema attestato in Frank che, seppur non identico, è facilmente accostabile a quello di *D'autra guiza* (a8 b8 a8 b8 c10 d10' e10'; Frank 430:1) è *unicum* nel repertorio metrico trobadorico, e ricorre in una canzone, anch'essa di Arnaut Daniel, *Lancan vei fueill'e flor e frug* (*BdT* 29.12), giustamente collocata da Canello (che, come noto, dispose i testi di Arnaut in progressione crescente in base alla loro complessità stilistica) subito prima della stessa *D'autra guiza*.

Dall'analisi di rime e rimanti si ottiene una certa sensazione di straniamento che viaggia in parallelo con quella verificata a partire dallo studio dello schema metrico. Da un lato, difatti, l'Arnaut di *D'autra guiza* rinuncia all'utilizzo di rime parossitone e rare, sistematico nella sestina e presente, seppur con minor regolarità, in numerose altre canzoni (*Ab gai so*, *BdT* 29.10, *Si-m fos Amors*, *BdT* 29.17, *Lancan son passat li giure*, *BdT* 29.11). All'opposto, la scelta di rime d'uso comune è supportata da una selezione mirata dei rimanti impiegati. Si vedano alcuni esempi. La rima in *-ol* è degnamente rappresentata, nel panorama occitano, da un congruo numero di occorrenze.² Tuttavia, in *D'autra guiza*, i rimanti utilizzati ricorrono in un numero molto limitato di occasioni rispetto alla media del corpus lirico trobadorico (*vol* si presenta in rima solo una volta ogni trentasei; simili percentuali si hanno anche per *fol* e *sol*); in altri casi i rimanti scelti da Arnaut sono estremamente rari, come ad esempio *mol* (12 occorrenze totali) e *afol* (6 occorrenze, di cui ben due in poesie di Arnaut; qui, inoltre, in rima ricca e derivativa con *fol*). Stesso discorso si potrebbe fare per ogni altra rima di *D'autra guiza*. La terminazione in *-ar*, inevitabilmente sentita come *facilior* per il suo statuto di desinenza dell'infinito,³ viene impiegata con verbi rari (*merceiar*, *dezamar*) o per menzionare la città

¹ Massimiliano De Conca, «Storia di tradizioni ed interpretazioni: il caso di Arnaut Daniel», in *La lirica romanza del medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*, a cura di Furio Brugnolo e Francesca Gambino, 2 voll., Padova 2009, vol. I, p. 175.

² *Rimario trobadorico provenzale, I. Indici del 'Répertoire' di I. Frank*, a cura di Pietro Beltrami, con la collaborazione di Sergio Vatteroni, Pisa 1988, pp. 111-112; Giovanna Santini, *Rimario dei trovatori*, Roma 2010, pp. 589-590.

³ Beltrami, *Rimario*, pp. 26-29; Santini, *Rimario*, pp. 182-206.

di Bari, che nell'intero corpus occitano compare solo in un'altra occasione (tre, se si aggiungono le due invocazioni a san Nicola *de Bar*).

Infine, il caso forse più eclatante dell'utilizzo di termini comuni in posizioni non canoniche è fornito dall'avverbio *no(n)*, che registra – fra le sue circa 21.000 occorrenze in canzoni trobadoriche – meno di 200 casi in cui viene impiegato come rimante.⁴

A livello di poiesi l'*autra guiza* agisce dunque di sicuro nel confronto con la tradizione poetica in cui il trovatore è immerso: la lirica cortese occitana. Ma l'*autra guiza* è anche – se non principalmente – una rottura con il *modus operandi* dello stesso Arnaut: tralasciando lo spinoso problema della cronologia interna, è interessante notare che praticamente tutte le canzoni di Arnaut possiedono la medesima struttura: sei *coblas* più una *tornada*.⁵ Fanno eccezione, oltre a *D'autra guiza*, solo *Pus Raimons* (la cui *alteritas* rispetto al resto della produzione danielina è ben nota) e *Doutz braitz*, di cui però è stata ripetutamente contestata l'autenticità della settima strofa.⁶ *D'autra guiza*, oltre a possedere una *cobla* in meno rispetto alla misura standard adottata da Arnaut, è dotata di una peculiarità forse più notevole: l'invio, apparentemente assente, è di fatto inglobato nella richiesta d'intercessione che i *senhor e conpanho* sono invitati a porgere alla dama. Le esatte parole che dovranno dirle sono loro suggerite da Arnaut medesimo negli ultimi due versi della quinta strofa:

bela, prendetz per nos n'Arnaut en cort
e no metatz son chantar en deves.

(vv. 34-35)

Nel momento in cui Arnaut afferma di voler cantare *d'autra guiza* intende dunque sfruttare le potenzialità della scrittura poetica sia attraverso il ricorso a innovativi schemi strofico-metrici, sia mediante una

⁴ Questi dati derivano dalla consultazione dei database *Trobadors* e *COM2*.

⁵ Sono debitore a Paolo Canettieri per questa osservazione.

⁶ «La tradizione è concorde, con eccezione del canzoniere di Bernart Amoros, nel dare a questa canzone la strofa VII e la *tornada*. La quasi unanimità dei testimoni non deve tuttavia offuscare una verità altrimenti evidente: che cioè la strofa VII e la *tornada* a questa solidale sono incongruenti con tutte le strofe precedenti» (*Arnaut Daniel. Il sirventese e le canzoni*, a cura di Mario Eusebi, Milano 1984, p. 107).

sapiente gestione dei rimanti e delle rime. Tuttavia, l'accertamento di un elevato sperimentalismo formale non sarebbe stato un dato particolarmente rilevante se l'innovazione si fosse fermata a questo livello, considerato soprattutto l'alto tasso di originalità stilistica del trovatore. Ma è con la seconda metà del primo verso che viene introdotta una nuova variabile, altrettanto, se non più importante della prima.

Razo: «avis, motif, opportunit ; raisonnement, argument; sujet, en parlant d'une composition littéraire; propos, parole, langage» (*LR*); «mat re, sujet; compte; allocution, discours» (*PD*). Dalle traduzioni moderne (sono state omesse le definizioni sicuramente non pertinenti con l'attuale contesto) si nota come le sfumature semantiche di *razo* siano, rispetto a quelle di *guiza*, molto pi  variegate.

L'«opportunit », il pretesto (la *razo*?) da cui nasce questa canzone   in effetti diverso dal solito: se, pur nell'incertezza generale della cronologia dei lavori del Daniel, si guarda ai componimenti che, almeno secondo la linea tracciata da Canello, precedono *D'autra guiza*, ci si accorger  di come il *topos* dell'esordio stagionale sia un motivo che in Arnaut ricorre con una regolarit  forse ancora pi  costante che in altri trovatori.⁷ L'*incipit* di *D'autra guiza*, invece, assolve la duplice funzione di affermare stravaganza di forma e di argomento e, contemporaneamente, svincolarsi da qualsiasi riferimento topico alla stagione presente. Tuttavia, la possibilit  di considerare l'*autra razo* come un accenno all'assenza del *topos* primaverile probabilmente non sviluppa appieno il significato che Arnaut intendeva dare al suo primo rimante. Difatti si troverebbero ragioni pi  profonde per spiegare il motivo per cui il trovatore afferm  di voler cantare *d'autra razo* se quest'ultima venisse intesa non tanto come «opportunit », quanto come «sujet» (cfr. anche *Las Flors del Gay Saber*, che utilizza *razo* in sinonimia con

⁷ Escludendo il problematico sirventese *Pus Raimons*, rispetto alla cronologia adottata da Canello l'esordio stagionale si ritrova in ciascuna delle canzoni antecedenti *D'autra guiza*; quest'ultimo testo mostra inoltre tutta la sua stravaganza rispetto alla restante produzione poetica del trovatore anche tenendo conto delle considerazioni di Massimiliano De Conca, «Approximations m triques et parcours poétiques du troubadour Arnaut Daniel», *Rivista di Studi testuali*, 2, 2000, pp. 25-79, p. 37, che osserva che, in Arnaut, tutte le canzoni sprovviste di esordio stagionale sono composte in *rimas estrampas*: l'unica eccezione a tale prassi   rappresentata, ancora una volta, proprio da *D'autra guiza*.

materia e thema: «[novas rimadas] annexas son cant *las razos o las materias o temas* de que tractan. termeno en nombre non par de bordos».⁸

Nella seconda *cobla* si nota una triplice occorrenza del vocabolo *merce*. Come ha giustamente ricordato Cropp, «le terme *merce* désigne la pitié et la grâce mais, appartenant exclusivement à la dame, ces qualités constituent un véritable pouvoir. En refusant de montrer sa *merce*, la dame exerce son autorité et oblige l’amoureux à patienter».⁹ All’interno della strofa il sostantivo è collocato in una disposizione non casuale. Il vocabolo *merce* ricorre nel primo verso in posizione iniziale, nel verso centrale in posizione mediana (occupando la quarta e quinta sillaba di otto complessive) e nel verso finale in ultima posizione.

Merce dei trobar e perdo
 si·l dreytz uzatges no·m destol
 tal que de merceyar no·m col.
 Ia salvet Merces lo lairo
 quez autre be no·l podia salvar;
 ieu non ai plus ves ma vida cofort
 que, si·l dreyt qu’ay no·m val, valha·m Merces.

(vv. 8-14)

Tale strofa dovette godere, fra i contemporanei, di particolare fortuna, se Petrarca decise di riutilizzarne il primo verso nel sonetto proemiale dei *RVF*:

Voi ch’ascoltate in rime sparse il suono
 di quei sospiri ond’io nudriva ’l core
 in sul mio primo giovenile errore
 quand’era in parte altr’uom da quel ch’i’ sono:

 del vario stile in ch’io piango et ragiono,
 fra le vane speranze e ’l van dolore,
 ove sia chi per prova intenda amore,
 spero trovar pietà, nonché perdono.

⁸ *Las Flors del Gay Saber, estier dichas Las Leys d’Amors*, a cura di Adolphe Félix Gatién-Arnoult, 3 voll., Toulouse 1841-1843, vol. I, p. 138.

⁹ Glynnis M. Cropp, *Le vocabulaire courtois des troubadours de l’époque classique*, Genève 1975, p. 176.

Nonostante la topicità della materia, è generalmente accolta l'ipotesi del riuso volontario, da parte del poeta toscano, di questi versi:

contro la casualità del contatto parla l'intento palinodico del modello, esplicitato fin dall'attacco *D'autra guiza e d'autra razo/m'aven a chantar que no sol*.¹⁰

Sulla richiesta di pietà e comprensione, che pure fa parte della topica dell'esordio, gravita una ricca serie di testi: in part. cf. ... Arnaut Daniel, *D'autra guiz'e d'autra razo* 8 «Merce dei trobar e perdo» [testo attivo forse anche al v. 13].¹¹

Poiché dunque questo verso è stato ritenuto meritevole di essere utilizzato nel sonetto di apertura di una delle opere fondamentali della letteratura italiana e mondiale, bisognerà dedicare l'attenzione necessaria a penetrarne il significato. L'ipotesi che verrà di seguito argomentata è non solo che il poeta abbia scritto *d'autra guiza* e *d'autra razo* per le motivazioni finora addotte, ma che si sia servito inoltre, per la costruzione di questa canzone, di alcune informazioni ricavabili dalle arti della memoria medievali.

Se già Yates ammise che, in pieno secolo XII, le fonti utilizzate per apprendere le arti della memoria si limitarono alla *Rhetorica ad Herennium*,¹² Carruthers ridusse ancora di più l'influsso che ebbero le *artes memoriae* sull'uomo bassomedievale, sostenendo che, da Giovanni di Salisbury a Goffredo di Vinsauf, la stessa *Ad Herennium* non venne recepita se non molto superficialmente e che la mnemotecnica classica, da Marziano Capella in poi, fu banalizzata in una serie di procedimenti automatici di divisione e riposizionamento dell'informazione:

¹⁰ Maurizio Perugi, *Trovatori a Valchiusa. Un frammento della cultura provenzale del Petrarca*, Padova 1985, p. 306.

¹¹ Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, prima edizione aggiornata, Milano 2004 (1996¹), p. 10, nota al v. 8.

¹² «È importante sottolineare che la memoria artificiale del Medioevo si fondò, per quel che ne so, interamente sulla sezione della memoria dell'*Ad Herennium*, studiata senza l'ausilio delle altre due fonti per la mnemonica classica» (Frances A. Yates, *L'arte della memoria*, Torino 1972, p. 52; ed. originale: *The Art of Memory*, London 1966).

Rather than a procedure like that for forming ‘places’ advised in the architectural mnemonic, what Martianus counsels is a prototype of advice like that of Hugh of St. Victor (and others ...) – to form a ‘line’, ‘linea’, in one’s mind that acts as a schematic ordering device (like a diagram) for material that is then put into it. This is the commonest type of medieval description for what one does in forming ‘places’, and it is not the same kind of procedure as that described in the *Ad Herennium*.¹³

Fino allo scadere del dodicesimo secolo (forti cambiamenti avverranno a partire da Tommaso d’Aquino) colui che avesse voluto mettere in atto i precetti mnemotecnici della retorica classica non solo si sarebbe attenuto all’*Ad Herennium*, ma avrebbe letto quest’ultima sulla base dell’esegesi di Capella, Ugo di san Vittore e altri; l’arte della memoria si era ridotta, al tempo di Arnaut, alla meccanica formazione, nella propria mente, di una linea immaginaria su cui posizionare ordinatamente il materiale da ricordare. Con un’inevitabile operazione astrattiva (che comporta dunque un altrettanto necessario livello di entropia in fase di interpretazione) si può ipotizzare che i precetti di Marziano Capella siano messi in pratica da Arnaut Daniel proprio nella seconda *cobla* di *D’altra guiza*.

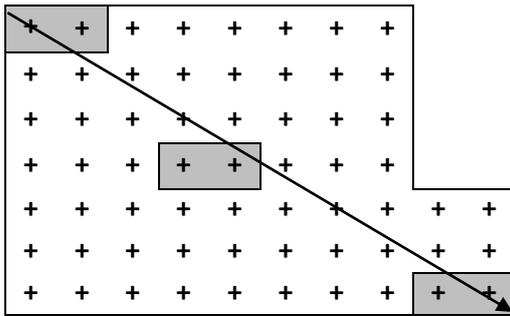
«Merce dei trobar e perdo»: Arnaut deve ‘trovare’ presso la sua donna *merce*. Non si tratta ovviamente, qui, di una ricerca fisica, per diversi motivi, non ultimo il fatto che l’oggetto da rinvenire è un elemento astratto, immateriale. La ricerca è interiore, avviene nella propria mente, o meglio, nel proprio cuore.¹⁴ Un tempo Arnaut possedeva la *merce* della donna, ma ora la ha persa; la deve dunque *ri-trovare* nel proprio cuore, che non è altro che *ri-cordare*. Il ricordo passa per la memoria, e il testo poetico – nelle sue tre fasi poetico-performative:

¹³ Mary Carruthers, *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge 1993, p. 147 (1990¹).

¹⁴ «*Meditatio* is the stage at which reading is memorized and changed into personal experience, and ‘in our hearts’ was understood throughout the Middle Ages to be an adequate synonym for ‘in our memories’, as the injunction to ‘write upon the tables of thy heart’ makes clear. Jerome, for instance, glosses the Biblical phrase “in corde tui” as “in memoriae thesauru”» (Carruthers, *The Book*, p. 44). Vedi anche Mira Mocan, *I pensieri del cuore. Per la semantica del provenzale* cossirar, Roma 2004, p. 52: «sia l’interiorizzazione della conoscenza nella *phantasia*, sia il ‘vedere’ nel cuore e (forse soprattutto) il pensiero del cuore che ‘ricorda’ (*ri-corda*) sono degli aspetti essenziali nella lirica d’amore provenzale».

creazione, memorizzazione, canto – è funzionale all’allenamento della memoria stessa: difatti l’*Ad Herennium* insegnava che «l’arte della memoria è come una scrittura. Chi conosca le lettere dell’alfabeto può mettere per iscritto ciò che gli viene dettato e poi leggere ciò che ha scritto. In modo analogo, chi abbia imparato mnemonica può sistemare nei ‘luoghi’ ciò che ha udito, e ripeterlo a memoria».¹⁵

Nei luoghi della sua memoria Arnaut Daniel inserisce ordinatamente ciò che deve ritrovare, ossia *mercé*, in una linea dritta, come insegnava Marziano Capella, che parte dall’entrata di quella stanza virtuale (il *locus* mentale di Cicerone e dell’*Ad Herennium*) che è la strofa e, passando per il punto mediano, conduce all’uscita. Nonostante poco o nulla si possa dire sul ‘se’ e sul ‘come’ i trovatori (e il loro pubblico) visualizzassero internamente le *cansos*, tuttavia si può immaginare che un’ipotetica rappresentazione del componimento, con i versi incolonnati l’uno sull’altro, avrebbe dato come esito, oggi come otto secoli fa, un’immagine mentale non eccessivamente diversa da quella di seguito riprodotta (ogni simbolo denota una sillaba; sono evidenziate le sillabe che compongono le tre occorrenze di *merce*):



Parallelamente, in più punti della canzone Arnaut sta affermando – e l’ipotesi si fa ancora più solida se si accetta l’ingegnosa interpretazione di Asperti a proposito del v. 6 e discussa *infra*, nel commento ai

¹⁵ Yates, *L’arte*, p. 8. E si veda il testo di *Ad Herennium*, III, 17, 30, p. 96: «Quemadmodum igitur qui litteras sciunt, possunt id, quod dictatur, eis scribere et recitare quod scripserunt, item qui nemonica didicerunt, possunt, quod audierunt, in locis conlocare <et> ex his memoriter pronuntiare. Nam loci ceræ aut cartæ simillimi sunt, imagines litteris, dispositio et conlocatio imaginum scripturæ, pronuntiatio lectioni».

vv. 5-7 – che, per ottenere l'intercessione dei *senhor e companho*, e dunque per ottenere il perdono della donna, gli sia necessario 'cantare' di lei. Infatti, sempre secondo l'*Ad Herennium*, tante più volte l'itinerario mnemonico costruito nella propria mente viene percorso, tanto più è facile ricordare ciò che si sta cercando: «Nam, quas res <veras> facile <me>min<erim>us, easdem fictas et diligenter notatas meminisse non difficile est. Sed illud facere oportebit, ut identitem primos quo<s>-que locos imaginum renovandarum causa celeriter animo pervagemus». ¹⁶ È solo attraverso il canto, ripetuto più volte, ¹⁷ che Arnaut può gettare le basi per *trovare* (= ricordare) mercé, che a sua volta è condizione necessaria per far intercedere i *companho* al fine di chiedere – e ottenere – il perdono della donna.

A conclusione del componimento Arnaut si raccomanda dunque al proprio uditorio affinché questo interceda presso la dama; del resto, è lo stesso trovatore che suggerisce la frase da dirle (vv. 34-35). La lezione originaria del v. 34 è andata irrimediabilmente perduta (cfr. *infra*, commento *ad loc.*) e su questo luogo testuale non si può fare altro che avanzare congetture non falsificabili: Bartsch (seguito da Canello, Toja e Perugi) propose «bela, prendetz per nos n'Arnaut *en cort*» (variante formale di *cor*, cuore); Lavaud: «bela, prendetz per nos d'Arnaut *acort*» («la paix d'Arnaut»); Chabaneau, infine, ipotizzò: «bela, prendetz per nos n'Arnaut *recort*». Nonostante la notevole divergenza di significato di ogni singola parola rispetto alle altre, la costellazione semantica attorno a cui tutte ruotano è, di fondo, la medesima: un accordo di cuori, un accordo di corde che suonate all'unisono conducono al ricordo. Già Spitzer aveva notato che,

per una particolare coincidenza che in greco non si verificava, il latino disponeva di una radice *cord-* suscettibile di due interpretazioni: la si poteva ricollegare non solo a *cor*, *cordis* 'cuore' (il significato originale), ma anche a *chorda*, 'corda', derivato dal gr. χορδή; in tal modo *concor-*

¹⁶ *Ad Herennium*, III, 22, 37, p. 102.

¹⁷ Al tempo di Arnaut il precetto della ripetizione del canto come veicolo per il suo miglioramento era già saldamente assimilato dai trovatori: cfr. i celebri versi di Jaufre Rudel, *Non sap chantar* (*BdT*, 262.3), vv. 5-6: «Mas lo mieu chans comens'aissi: / com plus l'auziretz, mais valra».

dia può richiamare sia ‘un consenso di cuori, pace, ordine’ (*con-cord-ia*), sia ‘un’armonia di corde, l’armonia universale’ (**con-chord-ia*).¹⁸

Perché, ci si può domandare, per chiedere e ottenere il perdono della donna Arnaut deve trovare nella sua memoria *mercé*? Perché l’oggetto del suo canto deve essere la pietà? La spiegazione qui proposta coinvolge un altro vocabolo-chiave della strofa in questione: *dreytz*.

In *D’altra guiza* Arnaut ribadisce l’importanza del *dreytz* nella sua ricerca del perdono della donna in due strofe consecutive, vv. 14 e 15 (utilizzando fra l’altro – in questa unica occasione – la tecnica delle *coblas capfinidas*). Se al v. 15 viene semplicemente negata la possibilità di ottenere *diritto* (= giustizia) in amore, più interessante è invece l’occorrenza del sostantivo al v. 14: «que, si·l dreyt qu’ay no·m val, valha·m Merces». Se il *dreytz* che il trovatore ha acquisito nei confronti della donna non dovesse essere sufficiente per ottenere il perdono, allora egli si appellerebbe in ultima istanza a *merce*. Ma in che modo? La risposta individuata a partire dall’*Ad Herennium* è, ancora una volta, coerente con il contesto della canzone provenzale: il brano latino afferma difatti che l’arte della memoria può essere utilizzata, in taluni casi, come strumento per difendersi da un’accusa in un processo giudiziario.

Rei totius memoriam saepe una nota et imagine simplici comprehendimus; hoc modo, ut si accusator dixerit ab reo hominem veneno necatum, et hereditatis causa factum arguerit, et eius rei multos dixerit testes et conscios esse: si hoc primum, ut ad defendendum nobis expeditum <sit,> meminisse volumus, in primo loco rei totius imaginem conformabimus.¹⁹

Il *ri-trovamento* nel cuore (cioè nel ricordo, nella memoria), attra-

¹⁸ Leo Spitzer, *L’armonia del mondo. Storia semantica di un’idea*, ed. it. a cura di Corrado Bologna, Bologna 2006, p. 93 (ed. originale: *Classical and Christian Ideas of World Harmony: Prolegomena to an Interpretation of the Word ‘Stimmung’*, Baltimore 1963). Cfr. anche Carruthers, *The Book*, p. 49 («‘Memory’ as ‘heart’ was encoded in the common Latin verb *recordari*, meaning ‘to recollect’») e Alfred Ernout e Antoine Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Paris 1932,1967⁴, s.v. *cor*, *cordis* (p. 142) e *concors*, -*dis* (p. 136).

¹⁹ *Ad Herennium*, III, 20, 33, p. 99.

verso il canto, della *merce* perduta permette così ad Arnaut di domandare legittimamente, appellandosi al suo *diritto*,²⁰ la *merce* della donna, e di ripristinare in questo modo presso di lei la sua antica condizione (di *amics*, di *druz*... cioè non è dato saperlo).

La canzone di Arnaut, inoltre, già a partire dall'*incipit* può essere letta come un metadiscorso sulla retorica. Un termine tecnico della retorica medievale oggi forse poco conosciuto è quello di *ductus*: tale vocabolo, introdotto da Consulto Fortunaziano (IV sec.), era noto tanto a Marziano Capella quanto agli autori bassomedievali.

The *ductus* is what we sometimes now call the 'flow' of a composition. *Ductus* is an aspect of rhetorical 'disposition', but it is the movement within and through a work's various parts. Indeed, *ductus* insists upon movement, the *conduct* of a thinking mind on its *way* through a composition. ... So *ductus* is the way that a composition guides a person to its various goals.²¹

Un passo dell'opera di Fortunaziano è particolarmente significativo per il discorso qui presentato:

Cum cognoverimus materiam consistere, quid primo quaeremus? ductum. Quid est ductus? quo modo tota causa agenda sit. Quid interest inter ductum et modum? ductus est totius orationis, modus vero partis alicuius in oratione. ... Ductum unde invenimus? ex consilio.²²

«Quo modo tota causa agenda sit», la *guiza*; «Cum cognoverimus materiam consistere», la *razo*.

Il *ductus* – *guiza* e *razo* dell'opera, nonché del discorso retorico – secondo Fortunaziano si può *invenire* (trovare, comporre) soltanto *ex consilio*. Ed è difatti proprio con il ricorso al *consilium* dei *senhor e companho* (vv. 5-7, 29-31), il suo pubblico, quello che si spera sia

²⁰ Non si può certo mettere in dubbio che il *dreitz* faccia riferimento anche alla condizione di vassallo che l'amante vanta nei confronti della *domna*; tuttavia, come spesso accade, le metafore trobadoriche celano una complessa stratificazione semantica.

²¹ Mary Carruthers, *The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge 1998, pp. 77-78.

²² C. Chirii Fortunatiani *Artis rhetoricae libri III*, I, 5, in *Rhetores Latini minores*, ed. Carolus Halm, Lipsiae 1863, pp. 84-85.

composto da più di tre persone (v. 7), che – nonostante *guiza* e *razo* siano diverse (*autra*) dal solito (*estiers*) – Arnaut può *invenire*, nella sua seconda *cobla*, l'oggetto nascosto nella sua memoria, *merce*, necessaria per poter fare ricorso contro la donna nel caso questa non voglia concedergli i favori di cui il trovatore possiede il diritto (v. 14).

Arnaut Daniel
D'autra guiza e d'autra razo
 (BdT 29.7)

Mss.: C 206v-207r (arnautz daniel); E 63r (arnaut daniel).

Precedenti edizioni: Ugo Angelo Canello, *La vita e le opere del trovatore Arnaldo Daniello*, edizione critica, corredata delle varianti di tutti i manoscritti, d'un'introduzione storico-letteraria e di versione, note, rimario e glosario, Halle 1883, p. 101; René Lavaud, *Les poésies d'Arnaut Daniel*, réédition critique d'après Canello avec traduction française et notes, Toulouse 1910, p. 32; Arnaut Daniel, *Canzoni*, edizione critica, studio introduttivo, commento e traduzione a cura di Gianluigi Toja, Firenze 1960, p. 229; Maurizio Perugi, *Le canzoni di Arnaut Daniel*, 2 voll., Milano-Napoli 1978, vol. II, p. 189 (il testo è stato in seguito rivisto dallo stesso Perugi per la COM2); James J. Wilhelm, *The Poetry of Arnaut Daniel*, edited and translated, New York - London 1981, p. 22; Arnaut Daniel, *Il sirventese e le canzoni*, a cura di Mario Eusebi, Milano 1984 (poi *L'aur'amara*, Parma 1995²), p. 61.

Altre edizioni: Martín de Riquer, *Poesías de Arnaut Daniel*, traducción, introducción y notas, Barcelona 1994 (testo Eusebi), p. 199; Giosuè Lachin, *Arnaut Daniel. Sirventese e canzoni*, traduzione di Fernando Bandini, Torino 2000, p. 22. Uno studio che mira a chiarire alcuni nodi testuali particolarmente complessi di alcune canzoni, fra cui *D'autra guiza*, è quello di Stefano Asperti, «Postille testuali a margine delle canzoni di Arnaut Daniel», *Cultura neolatina*, 47, 1987, pp. 61-70.

Metrica: a8 b8 b8 a8 c10 d10 e10 (Frank 648:1). Cinque *coblas unissonans* di ottonari e decenari, senza *tornada*. Dallo schema metrico e dalle pause sintattiche si può dedurre il probabile schema melodico: 2 | 2 || 3 (Canello, p. 23).

Attribuzione: Entrambi i codici assegnano il componimento ad Arnaut Daniel. Tale attribuzione, mai contestata dagli editori del perigordino, è stata recentemente messa in discussione a partire da argomentazioni di tipo stilistico (cfr. De Conca, «Storia di tradizioni»).

Datazione: La datazione dei componimenti di Arnaut è più problematica di quella, di per sé non facile, della restante produzione lirica occitana. Inoltre, la quasi completa assenza di riferimenti storici non ha certamente contribuito all'evolversi di un dibattito critico attorno alla cronologia delle canzoni del perigordino: il tentativo di Canello di considerare il corpus arnaldiano come un'opera in progressivo affinamento metrico è stato, di fatto, l'unica proposta avanzata per più di un secolo. A Canello, che proponeva di considerare *D'autra guiza* come la sesta canzone scritta dal trovatore, ha risposto solo in anni recenti Massimiliano De Conca, «Approximations métriques et parcours poétiques du troubadour Arnaut Daniel», *Rivista di Studi testuali*, 2,

que n'aia merce com del so,
 e diguas tug, pus no la·us aus nomnar:
 bela, prendetz per nos n'Arnaut en cort
 e no metatz son chantar en debes.

35

32 que n'aia] que·i aya C; cum] com E; so] son E 33 pus] pos E; no la·us aus] ieu non l'aus C 34 bela] bella E; en cort] om. E 35 e no metatz son chant] om. E; debes] defes E

fossi suo. E dite tutti, poiché non ve la oso nominare: «Bella, prendete, tramite noi, ser Arnaut nel cuore, e non mettete il suo canto al bando».

1. Non c'è accordo nella traduzione del secondo sostantivo. Canello e Lavaud: «soggetto»; Toja, Wilhelm e Riquer: «tema»; Perugi ed Eusebi: «argomento»; Tripodo: «materia»; Bandini: «tenore».

2. «In realtà *sol* ≠ *soill/sueill*, ossia è una 3^a persona singolare, qui al suo posto perché *m'aven* è un verbo impersonale» (Perugi).

5-7. Su questo delicato luogo testuale è intervenuto, da ultimo, Asperti, suggerendo di leggere: «mas mestiers m'es qu'ieu fassa merceiar / a mans, chantan, lieis qui m'encolp'a tort, / qu'ieu n'ai lezer, qu'estiers no·n parl'ab tres» (si noti, a differenza delle precedenti edizioni, la virgola, sintatticamente rilevante, dopo *chantan*, e il punto in alto dell'ultimo verso), e di conseguenza interpretare: «ma mi è necessario che io faccia supplicare / a molti, attraverso il mio canto, colei che mi accusa a torto, / poiché ne ho la possibilità, dal momento che altrimenti 'non ne parlo a tre'» (pp. 63-65). Non si possono che condividere sia le obiezioni di Asperti alla lettura di Canello, Toja e Perugi di *n'* (v. 7) come avverbio di negazione *non*, sia il ripristino del valore pieno di *fassa*, forma considerata da Perugi «puramente fraseologica»: difatti, se è vero che, in accordo con *PD*, [f]aire] suivi d'un infinitif équivalent au verbe simple», tuttavia, in accordo con *LR*, si può interpretare *fassa* anche come un ausiliare: «placé devant un verbe, [le verbe faire] c'est une sorte d'auxiliaire actif. Le grec et le latin l'ont employé très rarement dans ce sens, mais il est fort ordinaire dans les langues de l'Europe latine». Il contributo di Asperti risulta ancora più prezioso grazie all'intuizione di legare *lieis* a *merceiar*, come suggerito tanto dalla traduzione quanto dalla punteggiatura: se, da un lato, tale lettura può essere avvalorata (come lo stesso Asperti precisa) dal confronto con i vv. 29-31 della canzone, in cui Arnaut interviene per chiedere nuovamente al suo uditorio di intercedere nei confronti della dama, si può in questa sede aggiungere, come anticipato nell'introduzione, che è solo il canto la condizione attraverso la quale Arnaut

può *trobar* la mercé perduta. Inoltre, nonostante la melodia di questa canzone non sia pervenuta, alcuni dati ritmici sono deducibili dalla sintassi. Difatti, con la ragionevole premessa che l'andamento sintattico procede quasi sempre di pari passo con quello melodico, poiché tutti i decenari del componimento presentano cesure di quarta si deve supporre che, fra la quarta e la quinta posizione metrica, la melodia facesse una pausa: sarà dunque ragionevole ipotizzare che l'ascoltatore intendesse, con la musica, «a mans, chantan, [virgola, interruzione della frase e pausa melodica] lieys qui m'encolp'a tort». Più problematica risulterebbe invece, con queste premesse, la percezione di una frase in cui *lieys* fosse complemento oggetto di *chantar*: «a mans, chantan [pausa melodica non supportata da una pausa sintattica] lieys qui m'encolp'a tort». D'altronde, sempre secondo Asperti, «il vero nodo della questione risiede [...] nell'esatta interpretazione dell'avverbio *estiers*, 'altrimenti': a cosa si riferisce?» (p. 64). Lo studioso ipotizza che *estiers* si riferisca a *chantan*, e glossa: «altrimenti, al di fuori del canto». L'ipotesi di lettura qui presentata prevede invece che, in questi versi, sia in atto una doppia negazione, articolata su tre fasi dialettiche: 1) normalmente Arnaut compone in una certa *guiza* e in una certa *razo*; 2) ora però sta scrivendo *d'autra guiza e d'autra razo*, ossia in un modo e su un argomento diverso dall'ordinario; 3) *estiers*, cioè quando scrive 'diversamente' da come sta facendo ora (= quando il modo e l'argomento delle sue canzoni sono quelli canonici), egli non parla [soltanto] a tre persone, ma a molte di più (è erroneo il valore amplificativo dato da Lavaud, Toja e Perugi all'*ab tres*, che indica, invece, una situazione di carenza di ascoltatori). Di conseguenza, nonostante questa canzone sia atipica rispetto alla sua normale produzione, egli spera che il suo uditorio sia tanto vasto quanto il solito, poiché ciò gli è necessario (vv. 5-6, 33) per ottenere la pietà della dama. Per tutte queste ragioni *estiers* dovrà valere, in questo contesto di per sé già alterato, come una doppia alterità che ripristina dunque il normale stato delle cose: 'dato che ne ho la possibilità, poiché di solito non parlo con tre'.

5. «MERCEIAR, MERCEYAR, v., crier merci, implorer, supplier; Remercier, rendre grâces; Recevoir à merci, faire grâce, être miséricordieux» (LR); «Mercejear, 'bitten, anflehen'; 'Gnade, Barmherzigkeit üben'; 'verdienstvoll sein'» (SW). *Mercejear* vale tanto come 'chiedere la grazia' quanto 'dare la grazia': è fuori di dubbio che in questo contesto i *conpanho* di Arnaut, intercedendo per lui, debbano 'supplicare', 'chiedere la grazia' della dama (cfr. anche il v. 31: «preyatz lieys»).

6. Si preferisce la lezione di **E** (in accordo con gli altri editori, che non forniscono spiegazioni, e in disaccordo con Wilhelm che segue **C**) perché, mentre *mans* può valere anche come pronome indefinito [*maint, manh, mant adj. maint; pron. indéf. plus d'un*] (PD), *molt* (*moutz*) è normalmente impiegato come aggettivo o avverbio. Cfr. *L'aur'amara* (BdT 29.13), in cui il poeta

s'impegna «de far e dir / plazers / a manhs per lei / qui m'a virat bas d'aut» (vv. 12-15).

7. L'interpretazione del verso ha suscitato molte perplessità. «Canello confounded the sense by reading “I don't have the ability to speak to her except ‘in threes’”, meaning through an interpreter or secret friends; his reading accepted by Toja in substance; both posit a non-existent *que* before *ab tres*. Chabaneau read more simply and directly: “for I have the leisure, provided otherwise I don't talk with three persons”, which I follow; ‘three’ used loosely as in Eng. ‘two or three’; Lavaud took *estiers* as “on another subject”» (Wilhelm, pp. 92-93). Riquer aggiunge che «todos los editores suponen que *parl'* es primera persona (*parl* o *parle*). Nada se opone gramaticalmente a que se trate de la tercera persona elidida (*parla*) y se refiera a la dama» (Riquer, p. 200).

9. Il verso è tràdito dal solo **E**. Non sussistono motivi per emendare le desinenze di *dreitz* e *usatges*, come fanno Canello, Toja (*dreit*) e Lavaud (*dreit usatge*). L'attuale proposta di traduzione di *tal que* è stata avanzata dal solo Canello (seguito da Toja), e presto soppiantata in favore dell'interpretazione di *tal* come *tale*, riferito alla dama. Ma cfr. anche i dizionari: «venir a t. *que* en venir au point de» (PD).

12. Canello congettura *bes*; di identico parere anche Lavaud e Toja. Sarà merito di Perugi (già dall'edizione del 1978) ripristinare la lezione tràdita da entrambi i mss.

17. Per *voler-se* mediale Perugi rimanda al *Boeci*, v. 166 («qual ora's uól, pétita's fai asáz») e Bernart de Ventadorn, *Bel m'es qu'eu chan en aquel mes* (BdT 70.10), v. 30: «vos dirai, si·us voletz, lo ver». Si noti inoltre, nel verso, una certa ambiguità del soggetto, impossibile da sciogliere senza riserve. I precedenti editori misero in relazione di volta in volta il pronome *ela* con Amore o con la donna. In questa sede si ritiene più opportuno riproporre nella resa in italiano la stessa indeterminatezza propria del verso provenzale, malgrado un'inevitabile distorsione della traduzione rispetto alla lettera del testo.

18-19. Canello sostiene giustamente che «le due frasi hanno l'aria di proverbi»; gli editori successivi si sono uniformati alla sua spiegazione.

25. Si legga: ‘anche se, per un tempo limitato, l'amante cade in disgrazia presso la donna’.

28. «*o[n] plus* oú plus, c.-à-d. alors qu'une action ou un état est à son maximum d'intensité» (PD). Quanto più la dama è crudele con il trovatore, tanto più egli si fortifica nel suo amore per lei: il codice comportamentale della *fin'amors* è pienamente rispettato.

30. Il soggetto di *afolar* è *lieys* (v. 31); cfr. Bernart de Ventadorn, *Lo rossinhols s'esbaudeya* (BdT 70.29): «Per aisso [*scil.* la donna] m'afol'e·m destrui» (v. 21).

33. Canello, Lavaud, Toja e Wilhelm optano per il *pus ieu* di **C**; gli altri editori, per pareggiare il conto delle sillabe, ripristinano un'ipotetica vocale protonica caduta in *nomnar* (Perugi «nomenar», Eusebi «nominar»). Solo nell'edizione di Perugi curata per la *COM2* viene accolto il suggerimento di Bartsch – che anche qui si segue – di mettere a testo la lezione di **E**, e di sciogliere in *la-us aus*.

34. Il verso, leggibile solo in **C**, deve terminare in *o* aperta. Per questo motivo Canello, Toja e Perugi hanno accolto l'ipotesi (Bartsch) che *cort* sia variante formale di *cor* < lat. CORDE. Lavaud congettura *d'Arnaut acort* («La paix d'Arnaut»); a suo favore si può citare la corrispondenza con *L'aur'amara* (*BdT* 29.13), «faitz es l'acortz» (v. 103). Eusebi e Riquer si astengono dalla traduzione. Chabaneau propose a Canello l'ipotesi «d'Arnaut recort» (Canello, p. 209). In assenza di un'ipotesi dirimente in questa sede ci si attiene all'interpretazione vulgata, sottolineando ancora una volta (si veda l'introduzione) che il *cuore* (Bartsch) è, per Arnaut e per i suoi contemporanei, il luogo del *ricordo* (Chabaneau).

Université Catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve

 Nota bibliografica

Manoscritti

- C** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 856.
E Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1749.

Opere di consultazione

- BdT** Alfred Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von Henry Carstens, Halle 1933.
- BEdT** *Bibliografia elettronica dei trovatori*, a cura di Stefano Asperti, www.bedt.it.
- COM** *Concordance de l'occitan médiéval (COM 2). Les troubadours, Les textes narratifs en vers*. Direction scientifique Peter T. Ricketts, CD-rom, Turnhout 2005.
- FEW** Walther von Wartburg, *Französisches etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, 14 voll., Bonn ecc. 1922-1989.
- Frank** István Frank, *Répertoire métrique de la poesie des troubadours*, 2 voll., Paris 1953-57.
- LR** François Raynouard, *Lexique roman ou dictionnaire de la langue des troubadours*, 6 voll., Paris 1836-44.
- PD** Emil Levy, *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg 1909.
- Rialto** *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura trobadorica e occitana*, a cura di Costanzo Di Girolamo, in rete, 2001ss.
- SW** Emil Levy, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, 8 voll., Leipzig 1894-1924.

Edizioni

Ad Herennium

Incerti auctoris De ratione dicendi ad C. Herennium lib. IV, a cura di Winfried Trillitzsch, Leipzig 1964.

Arnaut de Marueilh

Les poésies lyriques du troubadour Arnaut de Mareuil, a cura di Ronald Carlyle Johnston, Paris 1935.

Bernart de Ventadorn

Bernart von Ventadorn, *seine Lieder mit Einleitung und Glossar*, herausgegeben von Carl Appel, Halle 1915.

Boeci

Christoph Schwarze, *Der altprovenzalische «Boeci»*, Münster 1963.

Cicerone, *De inventione*

M. T. Ciceronis *De inventione*, a cura di Maria Greco, Galatina 1998.

Fortunaziano

Rhetores latini minores, a cura di Karl Halm, Leipzig 1863.

Leys d'Amors

Las Flors del Gay Saber, estier dichas Las Leys d'Amors, a cura di Adolphe Félix Gatién-Arnoult, 3 voll., Toulouse 1841-1843.

Jaufre Rudel

Il canzoniere di Jaufre Rudel, a cura di Giorgio Chiarini, L'Aquila 1985.

Petrarca

Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, Milano 2004 (1996¹).