

MASSIMILIANO CHIAMENTI

AÏ FAUS RIS
L'UNICITÀ, OSSIA *THE OTHERNESS*,
DI UNA POESIA DI DANTE

Banca Dati "Nuovo Rinascimento"
www.nuovorinascimento.org

immesso in rete il 16 settembre 2008

Per Adel, *animae dimidium meae*

Io nel pensier mi fingo che in una notte dell'anno 1306, all'età non più verde ormai di oltre quarant'anni, nell'impervio e fatato castello di Fosdinovo in Lunigiana, il fiorentino esule Dante Alighieri si trovasse incastrato (e insonne) a dover mettere insieme in fretta e furia una poesia amorosa d'occasione per una qualche dama della famiglia dei suoi nobili ospiti, i potenti marchesi Malaspina, al cui nome sembra infatti alludere al verso *ut gravis mea spina...*¹.

Nacque molto probabilmente così, un po' per forza e un po' per gioco, e per fare comunque un piacere all'imperiosa committenza più che per spontaneo afflato, la canzone trilingue *Ai faus ris*, tanto banale nel contenuto (la solita lagna convenzionale su una *midons* ingannatrice e altezzosa, e il cui *senhal* è *faus ris*, 'falso sorriso'), quanto però eccezionale nell'invenzione formale *trifaria*: una miscela cioè di versi in francese, in latino e in italiano che si rincorrono secondo un algoritmo matematicamente regolato, il tutto a partire (per la mano "straniera" di un fiorentino) dalla flagrante *barbarolexis* del francese incipitario: *Ai faus ris, pour quoi traï aves...* Evidentemente, come per Ovidio, anche per Dante *quod temptabat dicere versus erat*, e *lo bello stilo* gli sortiva comunque dal pennino, anche *obtorto collo*: se l'*alta fantasia* veniva contestualmente limitata nell'*inventio*, l'*alto ingegno* poteva pur sempre sbizzarrirsi nella *dispositio* e nell'*elocutio*.

Esercizio di stile? Tecnicismo? Virtuosismo? Calligrafismo? Certo: niente di più, ma neanche niente di meno.

Ecco il componimento, secondo la lezione fissata da Domenico De Robertis, con a seguire per comodità del lettore una sua versione letterale in prosa inglese (a

¹ Cfr. Dante, *Ai faus ris*, v. 42: sulla questione *spina-Malaspina*, cfr. DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1987 [ed. or. 1939], p. 242: «*Gravis spina* sarebbe per alcuni (Zingarelli, anche Crescini) allusione al nome della famiglia Malaspina (com'è la *spina* di Fazio degli Uberti): se il discordo è di Dante, esso potrebbe appartenere all'epoca del suo soggiorno in Lunigiana e indirizzarsi a una parente del marchese Moroello [...]. D'altra parte, fu ricordata opportunamente (Scherillo, Crescini) la *crudele spina*, infitta nel cuore del poeta, della prima fra le canzoni petrose, v. 49». Per il testo di *Ai faus ris, pour quoi traï aves* cito da: DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di Domenico De Robertis («Edizione Nazionale delle Opere di Dante Alighieri a cura della Società Dantesca Italiana»), Firenze, Le Lettere, 2002, vol. III, pp. 243-256: l'edizione critica di De Robertis è strutturata in tre volumi (ripartiti in 5 tomi): *Documenti* (in due tomi con la descrizione dei testimoni manoscritti), *Introduzione* (in due tomi con l'analisi della trasmissione testuale), *Testi*.

tutt'oggi la prima, dato il lungo ostracismo di questa poesia dalle edizioni delle *Rime* di Dante):

Aï faus ris, pour quoi traï aves oculos meos? et quid tibi feci, che fatta m'hai sì dispietata fraude? Iam audivissent verba mea Greci! Se ounques autres, dame, et vous saves	5
che 'ngannator non è degno di laude. Tu sai ben come gaude miserum eius cor qui prestolatur: je l'esper [t]ant, et pas de moi ne cure. Ai Dieus, quante malure	10
atque fortuna ruinosa datur a colui ch'aspettando il tempo perde, né già mai tocca di fioretto il verde.	
Conqueror, cor suave, de te primo, che per un matto guardamento d'occhi vous ne dovries avoir perdu la loi; ma e' mi piace che li dardi e stocchi semper insurgant contra me de limo, dont je serai mort, par foi que je croi.	15
Fort me desplait pour moi, ch'io son punito ed aggio colpa nulla, nec dicit ipsa: "Malum est de isto": unde querelam sisto.	20
Ella sa ben che se 'l mio cor si crulla a penser d'autre, que de li amour lessoit, li faus cuers grant paine an porteroit.	25
Ben avrà questa donna cuor di ghiaccio et tant d'aspresse que, par ma foi, est fors, nisi pietatem habuerit servo.	
Bien set Amours, se je n'en ai secors, che per lei dolorosa morte faccio neque plus vitam sperando conservo.	30
Ve omni meo nervo, s'elle ne fet que par soun sen vrai ch'io vegna a veder sua faccia allegra.	35
Ahi Dio, quant'è integra! Mes je m'en doute, si grant dolor en ai: amorem versus me non tantum curat quantum spes in me de ipsa durat.	
Chanson, or puez aler par tout le monde, namque locutus sum in lingua trina	40

ut gravis mea spina
 si saccia per lo mondo. Ogn'uomo il senta:
 forse n'avrà pietà chi mi tormenta.

'Alas, false smile, why did you betray my eyes? And what have I done to you, for you to do me such a merciless fraud? Even Greeks would have listened to my words! If ever others knew, you, my lady, at least well know that a deceiver is not worthy of praise. You know so well how much delight the saddened heart of one who waits can feel: I crave for her so much, and she cares not for me. Alas, God, what a malaise, and what a ruinous misfortune is inflicted on someone who, while waiting, loses time and never touches flower in its green'.

'I lament, my tender heart, first of all for you, you who should not have lost control just because of a foolish stare from her eyes; and yet it pleases me that darts and rapiers always rise up against myself from her oblique eyes, because of which I will be dead, in faith. Greatly I feel sorry for myself, since I am punished, and yet I have no guilt, nor does she say: "All this is harming him": therefore I stop my complaint. She knows so well that if my heart might swerve to thinking of another, abandoning its love of her, great pain would then my false heart feel because of this'.

'For sure must then this lady have an icy heart and so much harshness, being, in faith, so cruel, unless she have some pity for her slave. And Love knows well, unless I have from her relief, I am enduring a painful death because of her, nor can I save my life, just by hoping, any more. Woe to all my nerves, unless she allows me, by her own truest mind, to see her joyous face. Alas, God, she is so completely intact! But I have fear of her, so great is the pain I have from her: she does not even care to love me at least so little as lasting hope remains in me of her'.

'Song, now you can go anywhere around the world, since I have been speaking with a triple tongue to make my painful thorn be known around the world. May everybody hear: perhaps the one who torments me will have mercy'.

Il ghibellin fuggiasco non era, purtroppo, immune alla necessità di doversi disimpegnare in tali servizi poetico-encomiastici se, in tali pastoie malaspiniene aveva dovuto perfino – tra le molteplici *public relations* causate dall'*inopina paupertas* (di cui parla nell'*Epistola II* indirizzata ai conti di Romena nel 1304) – rispondere con un sonettuccio (*Degno fa voi trovare ogni tesoro*) a un'insulsa proposta di tenzone (e quindi soggiogante in termini di fonica delle rime) proveniente da parte di Cino da Pistoia (*Cercando di trovar minera in oro*), rivolta sì formalmente al marchese Moroello Malaspina, ma certo inviata con l'intima speranza che fosse però il grande Dante (indigente ospite del ricchissimo Moroello) a rispondergli *per le rime*, come richiesto dai cartacei giochi della società dei *trobadors*: e così a Dante toccò la vergogna di fare da *ghost writer*, di riscrivere cioè a Cino, ma travestito per l'occasione da marchese Malaspina (poiché come si sa, se i marchesi a questo mondo sono moltissimi, i poeti sono invece pochissimi)²:

² Sui manoscritti (il Chigiano L iv 131 della Biblioteca Apostolica Vaticana alla c. 373v, e il Redi 184 della Biblioteca Medicea Laurenziana alla c. 134v) contenenti il sonetto *Degno fa voi trovare ogni te-*

Degno fa voi trovare ogni tesoro
 la voce vostra sì dolce e latina
 ma volgibile cor ve ·n disvicina,
 ove stecco d' Amor mai non fé foro.

Io che trafitto sono in ogni poro
 del prun che con sospir si medicina,
 pur trovo la minera in cui s' affina
 quella virtù per cui mi discoloro.

Non è colpa del sol se l' orba fronte
 no·l vede quando scende e quando poia,
 ma de la condizion malvagia e croia.

S' io vi vedessi uscir degli occhi ploia
 per prova fare a le parole conte,
 non mi porreste di sospetto in ponte.

All'ovvia proposta-*calembour* ciniana «punto m'ha 'l cor, Marchese, *mala spina*» (*Cercando di trovar*, v. 3), Dante risponde in sostanza con l'imbarazzo elusivo di chi non sa che dire (data la bassa lega della situazione e dell'interlocutore) e si deve quindi rifugiare (per *horror vacui* e per salvare comunque la propria dignità di scrittore) nel tecnicismo eretto e rigido di una raffica di parole in rima difficili e allotrie, con preziosismi verbali (*ve ·n disvicina*, *si medicina*, *s' affina*, *mi discoloro*) e autodistanziamento “all'estero” in calchi dal provenzale: *poia* (dal verbo *poiar* ‘poggiare’, ‘salire’), *croia* (‘malvagia’), *ploia* (‘pioggia’, che tornerà in rima anche a *Par. XIV 27* e *XXIV 91*), così tanto per rimettere il pistoiese, con tutti i suoi patetici *noia*, *gioia* e *moia* (*Cercando di trovar*, vv. 10-12) al suo posti-cino³.

Così, come il più bell'uccello nella voliera dorata dei Malaspina, Dante canta chiuso in gabbia le sue simulate e retribuite galanterie, sperando che il suo dire *illustre* modulato *in lingua* (una e) *trina* si sparga, dall'infima provincia in cui si trova, *par tout le monde, per lo mondo* intero (e viene in mente la ballata *Parole mie che per lo mondo siete*), possa cioè cantare universalmente a tutte le lingue e le culture: e

soro unitamente alla dirimente precisazione che «Risposta fa Dante in persona del detto Marchese», cfr. De Robertis, 2002, vol. I, pp. 176-182 e 742-745, e vol. III, pp. 486-489. Per il commento puntuale alla canzone trilingue e allo scambio di sonetti con Cino, cfr. (oltre a Contini, 1939), anche DANTE ALIGHIERI, *Rime*, ed. commentata a cura di Domenico De Robertis, «Archivio Romanzo», 7 (2005), alle pp. 222-227 (dove viene riprodotto, accompagnato da un nuovo commento puntuale, il testo critico già costituito in De Robertis, 2002) e 504-508.

³ Cfr. EMIL LEVY, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, Leipzig, Reisland, 1894-1924 e *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg, Carl Winter, 1909 (5^a ed. 1973). A titolo di curiosità, registro che la rima *poia* : *ploia* si trova già nel poeta provenzale Elias Cairel, *Era no vei puoi ni comba*, vv. 4 e 12 (cfr. *Il trovatore Elias Cairel*, a cura di Giosuè Lachin, Modena, Mucchi, 2004, p. 237).

questo grazie al *latino* (la *gramatica*), la lingua dei dotti e dell'ecumene cristiana dalla Sicilia all'Irlanda, al *francese* (la *langue d'oïl*), la lingua più raffinata e diffusa all'epoca in Europa (come il maestro Brunetto, *verbis et operibus*, aveva ben insegnato al giovane Dante allargando così più di chiunque altro gli orizzonti culturali del promettente studente), e all'*italiano* (o più esattamente: il *fiorentino*), la lingua materna (non artificiosa stavolta ma naturale) che Dante stesso avrebbe reso realmente universale da lì a poco (e non su commissione di Moroello, ma di Dio) con la sua *Commedia*⁴:

Chanson, or puez aler par tout le monde,
namque locutus sum in lingua trina
ut gravis mea spina
si saccia per lo mondo. Ogn'uomo il senta:
forse n'avrà pietà chi mi tormenta.

Ma paradossalmente, proprio l'oltranzismo multilingue professato nell'*envoi* di *Ai faus ris* (che, cercando in astratto la comunicazione universale mediante la compresenza di tre diversi codici veicolari, sancisce invece *de facto* l'elevata rarità empirica di lettori sufficientemente competenti al contempo in tutti i codici), lungi dal favorire la circolazione del testo, costituirà invece già di per sé barriera di difficoltà alla ricezione dell'ardimentoso *descort* dantesco: lo stesso identico problema sostanziale si ripresenterà in autori come Joyce, una volta giunto alla nevrosi di *Finnegans Wake*, o come Pound, che difatti ammetterà retrospettivamente in prima persona, il "failure" sommamente tragico dei suoi planetariamente ambiziosi *The Cantos*.

Se però i personaggi viventi al contorno di Dante presso i Malaspina non potevano dunque essere poi così interessanti (e difatti il soggiorno non durò a lungo), il conforto della biblioteca privata dei Malaspina doveva rappresentare al contrario per un uomo di lettere un vero e proprio tesoro, contenente, tra le altre cose, molti bei

⁴ Cfr. BRUNETTO LATINI, *Li livres dou Tresor*, a cura di Francis J. Carmody, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1948, I i 7, p. 18: «Et se aucuns demandoit pour quoi cis livres est escries en roumanç, selonc le raison de France, puis ke nous somes italien, je diroie que c'est pour .ii. raisons, l'une ke nous somes en France, l'autre por çou que la parleure est plus delitable et plus commune a tous langages». Sul periodo del soggiorno di Dante presso i Malaspina cfr. almeno FRANCESCO NOVATI, *Dante e la Lunigiana*, Milano, Hoepli, 1909. Fatto certo, in mezzo alla consueta fioritura di leggende sui luoghi dell'esilio di Dante (nel castello di Fosdinovo mi fu gentilmente mostrata dal marchese Vanni Torrigiani Malaspina perfino la "camera da letto di Dante", una piccola stanza con una nicchia contenente il volto affrescato della Vergine), è che Dante fu procuratore di pace per Franceschino, Corradino e Moroello Malaspina presso il vescovo di Luni il giorno 6 ottobre 1306 (cfr. *Codice diplomatico dantesco*, edito da Renato Piattoli, Firenze, L. Gonnelli, 1950, documento n° 99, pp. 118-125). Sempre in ambito di testi danteschi ruotanti attorno ai Malaspina cfr. anche l'*Epistola IV* (conservata nel ms. Palatino Latino 1729 della Biblioteca Vaticana), e accompagnatrice della canzone *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia* (la cosiddetta canzone "montanina", ampiamente attestata nella tradizione manoscritta), nonché i riscontri di *Inf.* XX 49-51, XXIV 145-150 e XXXII 29, e di *Purg.* VIII 109-139 («Fui chiamato Currado Malaspina; / non son l'antico, ma di lui discesi; / a' miei portai l'amor che qui raffina», vv. 118-120) e XIX 142-145.

codici con le liriche dei grandi poeti di Provenza, alcuni dei quali avevano soggiornato più di cento anni prima presso gli antenati della casata (magari scorrendo per il litorale genovese, dove in *lenga d'òc* avevano scritto gli italiani Lanfranc Cigala, Perceval Doria e Bonifaci Calvo, autore del trilingue *Un nou sirventes ses tardar* in provenzale, francese e galego-portoghese): è il caso illustre di Raimbaut de Vaqueiras, che (oltre a far becchettare un ingessato poeta provenzale e una bisbetica casalinga genovese nelle loro rispettive lingue e registri nel contrasto *Domna, tant vos ai preiada*) aveva interloquuto nelle sue *cansos* con i signori della Lunigiana, e composto un testo stregante, il celeberrimo discordo pentalingue *Eras quan vey verdeyar*, dove una situazione di grave disforia amorosa porta l'io lirico a mutare follemente la sua lingua di *cobla* in *cobla* come un'anima in pena: dal provenzale, si passa all'italiano (nord-occidentale), al francese (di area parigina), al guascone, per giungere infine al galego-portoghese: nel congedo le cinque lingue sono poi riprese nello stesso ordine in cui comparivano nelle *coblas*, nella misura di due versi per ciascuna (un altro caso di strofa con versi composti in varie lingue si ha nella *Cobla in seis lengatges* di Cerveri de Girona)⁵.

Alla luce di questi fatti, mi sembra dunque verosimile (se non inevitabile) che Dante avesse potuto compulsare presso i cimeli dei Malaspina un qualche antico manoscritto contenente i due discordi di Raimbaut, che era stato prima di lui ospitato presso quella medesima corte cispadana, traendone così nutrimento (e sempre al periodo della dimora dantesca in Lunigiana, il 1306, farei risalire anche la stesura del *De vulgari eloquentia*, tempestato com'è di citazioni di liriche provenzali, tra cui quelle di Aimeric de Belenoi e Aimeric de Pegulhan, attivi in Italia)⁶.

⁵ Per *discordo* (dal provenzale *descort*) i trattatisti metrici intendono un componimento in cui o la metrica o la lingua o entrambe cambiano di strofa in strofa.

⁶ Cfr. *The poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, a cura di Joseph Linskill, The Hague, Mouton, 1964: quali indizi di contatti di Raimbaut de Vaqueiras con i Malaspina, cfr. *Domna, tant vos ai preiada*, dove il v. 94 «s'andai a ser Opeti» allude probabilmente al marchese Obizzo Malaspina, e soprattutto lo scambio di *coblas* di *Ara-m digatz, Rambaut, si vos agrada*, tenzone a quattro mani con il marchese Alberto Malaspina. Sulla datazione del *De Vulgari Eloquentia*, cfr. DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, edited and translated by Steven Botterill, Cambridge, Cambridge University Press, pp. xiii-xiv: «Internal evidence makes at least an approximate dating possible: Dante [...] makes a delicate but pointed allusion (II.vi) to the failed sicilian expedition of the French prince Charles of Valois, which took place in August 1302. Elsewhere (I xii), he lists Giovanni I of Monferrato among the malignant warlords who currently infest the Italian peninsula; Giovanni died in February 1305. These dates, then, seem to mark the broad limits within which the *De vulgari eloquentia* was composed; and if we are to take at face value a reference in Book I of the *Convivio* (itself probably dating from 1302 or 1303) to Dante's intention to write, at some unspecified time in the future, a treatise 'di Volgare Eloquenza' (*Convivio* I v 9), it seems plausible to argue that work on the latter is unlikely to have begun much before 1303, and was probably complete by early 1305. (It is possible, of course, that Giovanni of Monferrato's death occurred after *De vulgari eloquentia* I xii was written but while Dante was still working on the rest of the book; yet, even if this were the case, it is hard to see how the writing of what is, after all, a comparatively brief text, can have occupied Dante much beyond the end of 1305). All things considered, 1303-1305 seems to be a reasonable time-frame for the composition of the *De vulgari eloquentia*: ten years after the *Vita nuova*, roughly contemporary with the *Convivio*, and still a few years before the beginning of *Infer-*

Inoltre, se volessimo allargare il quadro dell'indagine, una *larger picture* della cultura del tempo ci mostrerebbe che nelle "aree periferiche" (sia detto questo rispetto al nucleo *romanzo* rappresentato dall'egemonia oitanica) sono attestati anche altri componimenti poetici trilingui accostabili a questo di Dante, spesso con il *latino* e il *francese* come lingue fisse, e il *veneto* o il *middle english* (a seconda dell'area di provenienza quali specifiche lingue locali di turno) a scandire così il valzer (ùn-due-tre) dei versi e delle strofe (e in generale la mescolanza linguistica a carattere comico e di *nonsense* era comunque patrimonio carnevalesco e consueto, capillarmente diffuso dai goliardi – già dai tempi dei *Carmina Burana* e dei *Carmina Cantabrigensia* – e dai giullari, perfino nelle *chansons de croisade*, dove talvolta la lingua araba veniva denigratoriamente traslitterata in ecolalici balbettamenti, a infarcire e colorire le *coblas* in oitanico o in occitanico)⁷.

Scendendo a maggiore profondità testuale, un arcano meccanismo algebrico regola la disposizione delle tre lingue di *Ai faus ris*: mentre difatti in tutte le liriche multilingui fin qui elencate le diverse favelle sono solo giustapposte (non diversamente dalla struggente *Michelle* di Lennon e McCartney, del 1965, dove il francese gentile del ritornello rivolto alla ragazza d'oltremania si completa efficacemente, alternandoglisi, con l'inglese emotivo dell'inciso), nella canzone di Dante i tre idiomi ruotano secondo un non banale criterio del 3, poiché 3 sono le lingue qui disposte da Dante sulla giostra del ritmo.

Lo schema metrico della canzone (di complessivi 44 versi) è il seguente:

3 x (ABCBACcDEeDFF) + ABbCC

ossia consta di 3 strofe metricamente identiche di 13 versi ciascuna (di cui 11 endecasillabi e 2 settenari) e di un congedo finale di 5 versi (di cui 4 endecasillabi e un settenario). Ciascuna strofa è costituita da una fronte ripartita in 2 piedi di 3 versi ciascuno (ABC e BAC), identici a meno del rovesciamento dei primi 2 versi, e da una sirima unitaria di 7 versi (cDEeDFF), con melodiosa *concatenatio* a eco del settenario iniziale alla rima C del secondo piede (Cc) e netto segnale di chiusura marcato dalla *combinatio* finale (FF); il congedo (ABbCC) appare come una chirurgica selezione operata entro la struttura della strofa, tesa forse ad evidenziare i punti crucia-

no»: ma è datazione da slittare leggermente più avanti, tenendo conto che l'indicazione di *Convivio* I v 9 («Di questo si parlerà altrove più compiutamente in uno libello ch'io intendo di fare, Dio concedente, di Volgare Eloquenza»), colloca il *De vulgari eloquentia* come progetto ancora in tutto e per tutto da intraprendere («ch'io intendo di fare, Dio concedente»), e che la notizia della morte di Giovanni da Monferrato non giunse certamente a Dante in tempo reale.

⁷ Sulle questioni, sia latamente culturali che specificamente linguistiche e metriche, concernenti i discorsi medievali, cfr. FURIO BRUGNOLO, *Note sulla canzone trilingue 'Ai faus ris' attribuita a Dante*, in *Retorica e critica letteraria*, a cura di Ezio Raimondi, Bologna, Il Mulino, 1978, pp. 35-68 (dove sono studiate le liriche anglo-franco-latine del ms. Harley 2253 della British Library e del ms. Douce 137 della Bodleian Library) e PAOLO CANETTIERI, *Descortz es dictatz mot divers. Ricerche su un genere lirico romanzo del XIII sec.*, Roma, Bagatto, 1995.

li e caratterizzanti della *concatenatio* e della *combinatio* ([*ABC*B]*AC*c[*DE*eD]*FF*), artifici rimici raccomandati da Dante stesso in *De vulgari eloquentia* II xiii 7-11.

Si tratta (*ABC*B*AC*c*DE*e*DFF*) di uno schema metrico solo dantesco, che non si riscontra mai in altri poeti. Addirittura, dal punto di vista strettamente formale, la *col*-*bla* di *Ai faus ris* è pressoché identica a quella delle canzoni *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete* (*ABC*B*AC*c*DE*e*DFF*), *La dispietata mente che pur mira* (*ABC*B*AC*c*DE*e*DFF*) e la “petrosa” *Io son venuto al punto de la rota* (*ABC*B*AC*c*DE*e*DXX*), dove ricompare un’inquietante “crudele spina” al v. 49, e la *combinatio* finale è amplificata della rima identica. La struttura metrica del congedo di *Ai faus ris* (*AB*b*CC*) è identica a quella di un'altra canzone “petrosa”, *Così nel mio parlar vogli'esser aspro*, e condivide la caratteristica di altri congedi danteschi di avere schema proprio, e di non riprodurre pari pari la sirima, come era invece dell'uso prevalente.

Dal punto di vista della disposizione delle 3 lingue (che si possono siglare, con De Robertis, F L I) – in fondo è questo il piccolo segreto interno al componimento, come brillantemente scoperto da Furio Brugnolo nel 1978 – si osservi che la prima strofa è così organizzata: F L I L F I I L F F L I I. Ossia, per maggior chiarezza:

F	Ai faus ris, pour quoi traï aves	1
L	oculos meos? et quid tibi feci,	2
I	che fatta m'hai sì dispietata fraude?	3
L	Iam audivissent verba mea Greci!	4
F	Se ounques autres, dame, et vous saves	5
I	che 'ngannator non è degno di laude.	6
I	Tu sai ben come gaude	7
L	miserum eius cor qui prestolatur:	8
F	je l'esper [t]ant, et pas de moi ne cure.	9
F	Ai Dieus, quante malure	10
L	atque fortuna ruinosa datur	11
I	a colui ch'aspettando il tempo perde,	12
I	né già mai tocca di fioretto il verde.	13

Volendo usare una similitudine con il gioco degli scacchi, si può capire l'organizzazione linguistica delle strofe successive pensando in termini di *caselle* (13: il numero progressivo dei versi entro la strofa) e di *pedine* di vari colori (3: il numero delle lingue sul tavolo da gioco) che si mangiano su tali caselle: qui la regola è che L mangia F che mangia I che mangia L e così via (e non escludo che si rispecchi qui nella canzone trilingue qualcosa di analogo al gioco infantile della *morra cinese* dove si combatte con le mani aperte o chiuse o con due dita in fuori con la regola che *forbice* mangia *carta* che mangia *pietra* che mangia *forbice* ecc.): in altre parole, le caselle dei versi occupate nella prima strofa da F (1, 5, 9, 10) vengono occupate nella seconda strofa da L, quelle occupate da L (2, 4, 8, 11) vengono occupate dal I, quelle occupate da I (3, 6, 7, 12, 13) vengono occupate da F (per cui la seconda strofa, che attacca con il verso in L *Conqueror, cor suave, de te primo*, avrà struttura L I

F I L F F I L L I F F), e questa trasmutazione continuerà nel passaggio dalla seconda strofa alla terza (che avrà dunque attacco in *I Ben avrà questa donna cuor di ghiaccio*, e struttura I F L F I L L F I I F L L), per cui nel congedo l'ordine iniziale F L I, è ristabilito (e siamo punto e da capo con F iniziale *Chanson, or puez aler par tout le monde*, e struttura F L L I I).

Geniale e complesso, eppure anche semplice e frivolo, o no?

Comunque sia, tra i gangli vitali dell'economia metrica della canzone trilingue non poteva non insinuarsi il fantasma di Arnaut Daniel, il *miglior fabbro del parlar materno*, l'artefice dal *dir strano e bello*, la cui apparizione stessa sulla cornice purgatoriale dei poeti erotici causerà lo sconcerto di ben 8 dico 8 versi in provenzale, quasi per attrazione mesmerica, e a marcare – quale *gilded* macchia entro il *poema sacro*, assoluto *hapax* stilistico entro la *Commedia* – le “convergenze parallele” dell'azzardo metrico (dove le pedine sono *rims, motz* e *sons*) e della bravura poliglotta (dove le pedine sono *lenguatges*): e si rilegga *Purg. XXVI 139-148* (dove, guarda caso, torna in rima la forma verbale *affina* già collaudata nel sonetto a Cino):

El cominciò liberamente a dire:
 “Tan m'abellis vostre cortes deman,
 qu'ieu no me puesc ni voill a vos cobrire.
 Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan;
 consiros vei la passada folor,
 e vei jausen lo joi qu'esper, denan.
 Ara vos prec, per aquella valor
 que vos guida al som de l'escalina,
 sovenha vos a temps de ma dolor!”
 Poi s'ascose nel foco che li affina.

Risale infatti al più grande poeta d'amore in lingua occitanica (secondo la definizione di *De vulgari eloquentia* II ii 8), principe del *trobar clus* (il poetare ermetico e formalmente ricercato), l'invenzione della cosiddetta “canzone sestina” o “sestina lirica” (*Lo ferm voler q'el cor m'intra*), in cui su 6 *coblas* di 6 versi-caselle ciascuna si rimpiazzano di volta in volta, secondo la regola non banale della *retrogradatio cruciata*, 6 pedine di parole-rima: nella *cobla* I l'ordine delle parole-rima è: *intra* ('entra'), *ongla* ('unghia'), *arma* ('anima'), *verja* ('verga'), *oncle* ('zio'), *cambra* ('camera'); nella *cobla* II è: *cambra*, *intra*, *oncle*, *ongla*, *verja*, *arma*; nella *cobla* III è: *arma*, *cambra*, *verja*, *intra*, *ongla*, *oncle*; nella *cobla* IV è: *oncle*, *arma*, *ongla*, *cambra*, *intra*, *verja*; nella *cobla* V è: *verja*, *oncle*, *intra*, *arma*, *cambra*, *ongla*; nella *cobla* VI è: *ongla*, *verja*, *cambra*, *oncle*, *arma*, *intra*, per poi tornare tutte e 6, a coppie di 2 (di cui la prima entro il verso e la seconda in rima) nella *tornada* finale di soli 3 versi: *ongla* e *oncle* (ai versi-casella 1 e 4 nella *cobla* VI), *verja* e *arma* (ai versi-casella 2 e 5 nella *cobla* VI), *cambra* e *intra* (ai versi-casella 3 e 6 nella *cobla* VI). Qui la regola, entro i 6 versi-caselle, è che nel passaggio dalla I alla II *cobla*, la parola-pedina inizialmente alla casella 6 (*cambra*) passa alla casella 1, la parola-pedina alla casella 1 (*intra*) passa alla casella 2, la parola-pedina alla casella 5 (*oncle*)

passa alla casella 3, la parola-pedina alla casella 2 (*ongla*) passa alla casella 4, la parola-pedina alla casella 4 (*verja*) passa alla casella 5, la parola-pedina alla casella 3 (*arma*) passa alla casella 6. Si ottiene così alla *cobla* II la seguente disposizione: 6 1 5 2 4 3, ossia con movimento “a gambero” (da 6 a 1, da 5 a 2, da 4 a 3) ma non linearmente, bensì in modo alternante, da cui il termine di *retrogradatio cruciata* (procedimento di sostituzione a ritroso e incrociato al tempo stesso). Tale regola del gioco continua di volta in volta nel passaggio alla *cobla* successiva: se ipoteticamente avessimo una *cobla* VII, questa ripristinerebbe, ultimate tutte le permutazioni, l’ordine iniziale delle parole-rima; ecco perché alla fine della *cobla* VI la giostra di necessità si ferma e segue solo la stretta finale della breve *tornada*.

Questo *monstrum* metrico che vincola ferreamente il testo poetico a 6 sole ricorrenti parole-rima su 39 versi costringe inevitabilmente il suo demiurgo a una continua sprezzatura in termini di *jeux de mots* e di più o meno forzati traslati, per cui *verja* vale sia ‘bastone’ che ‘albero di Iesse’ che ‘membro virile’, *ongla* affianca al significato di base di ‘unghia’ anche quello fraseologico di ‘un niente’, quello osceño, ancora una volta, di ‘membro virile’, e si implica nel denominale *s’enongla* ‘si infila’, *cambra* non è solo ‘camera da letto’ ma anche ‘vagina’, l’oggetto del desiderio (come la *rose* eponima del *Roman de la rose*) dove la *arma* di *oncle*, munito di *verja* (o *ongla* che dir si voglia), aspira a compiere il suo *intra*.

Questo *sport*, non del tutto parnassiano, della *retrogradatio cruciata* delle parole-rima fu praticato da Arnaut Daniel solo una volta (almeno tra i suoi testi superstiti), appunto nella “canzone sestina” (poiché 6 sono le parole-rima, 6 i versi di ciascuna *cobla*, 6 le *coblas*), *Lo ferm voler qu’el cor m’intra*, ma non sarebbe un errore inquadrare la “canzone sestina”, più semplicemente, come una forma matematicizzata (dalla *retrogradatio cruciata*) e radicalizzata (con il passaggio da semplici rime a intere parole-rima) – e così simboleggiante le spire senza spiragli dell’ossessione amorosa – della canzone per *coblas unissonans* impiegata da Arnaut Daniel in quasi tutti i suoi componimenti (a partire dai celebri *Ab gai so cuindet e leri*, *Er vei vermeills*, *vertz*, *blaus*, *blancs*, *gruocs*, *L’aur’amara*, *Si-m fos Amors de joi donar tan larga* e così discorrendo...), in cui la *rima* è irrelata entro la *cobla* (come invece accade nelle *coblas singulars*, la tipologia che diverrà al contrario *standard* nella canzone italiana, *Ai faus ris* compresa) e trova la sua corrispondenza con il verso-casella corrispondente di tutte le *coblas* successive (da cui il nome nella trattatistica metrica provenzale appunto di *rims estramps*)⁸.

Dante comprese subito la peculiarità di questa caratteristica metrica delle *coblas unissonans* con *rims estramps*, e si rilegga quanto dichiarato in *De Vulgari Eloquentia* II xiii 1-2:

⁸ Per le citazioni da Arnaut Daniel, cfr. ARNAUT DANIEL, *L’aur’amara*, a cura di Mario Eusebi, Pratiche, Parma, 1995.

[...] stantia sine rithimo, in qua nulla rithimorum habitudo actenditur: et huiusmodi stantiis usus est Arnaldus Danielis frequentissime, velut ibi: *Se-m fos Amors de joi donar*; et nos dicimus: *Al poco giorno*.⁹

Ma le *cansos a coblas unissonans* di Arnaut Daniel segnarono subito al radar acustico di Dante un'altra ben definita caratteristica, di carattere squisitamente musicale: il fatto di non avere *diesis*, cioè di non avere la *modulazione*, vale a dire un punto di "svolta" melodica all'interno della *cobla*. Mi spiego meglio. E si prenda pure il controesempio della *cobla singulars* di *Ai faux ris*, a partire proprio dalla prima stanza:

a:

Ai faus ris, pour quoi traï aves
oculos meos? et quid tibi feci,
che fatta m'hai sì dispietata fraude?

a:

Iam audivissent verba mea Greci!
Se ounques autres, dame, et vous saves
che 'ngannator non è degno di laude.

(*diesis*)

b:

Tu sai ben come gaude
miserum eius cor qui prestolatur:
je l'esper [t]ant, et pas de moi ne cure.
Ai Dieus, quante malure
atque fortuna ruinosa datur
a colui ch'aspettando il tempo perde,
né già mai tocca di fioretto il verde.

Sulla base della documentazione fornita dal precedente delle preziosissime partiture melodiche sopravvissute in alcuni dei manoscritti duecenteschi contenenti le liriche dei trovieri in lingua d'oïl e dei trovatori in lingua d'oc (quali il ms. R 71 sup. della Biblioteca Ambrosiana, e i mss. fr. 844, 20050, e 22543 della Bibliothèque Nationale) nonché dal conseguente di quelle trecentesche composte da Francesco Lan-

⁹ Cfr. DANTE ALIGHIERI, *De Vulgari Eloquentia*, edited and translated by Steven Botterill, Cambridge, Cambridge University press, pp. 82-85: «Let us now deal with the relationship of rhymes, though without, for the moment, saying anything about rhyme itself; for I have postponed a more detailed treatment of that subject to the section in which I deal with the middle level of poetic style. It will, therefore, be useful to anticipate some elements of the discussion at the beginning of this chapter. One of these is the unrhymed stanza, in which no organization according to rhyme occurs; Arnaut Daniel used this kind of stanza very frequently, as in his *Se-m fos Amor de joi donar*; and I also used it in *Al poco giorno*».

dini e da altri poeti musici (conservate nel *Codice Squarcialupi* della Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Mediceo Palatino 87, compilato a Firenze nel convento di Santa Maria degli Angeli attorno al 1410-1415), possiamo operare, per strettissima analogia e genealogia entro le costanti delle forme musicali associate a canzoni e ballate, una divisione della prima *cobla* di *Ai faus ris* (e il discorso funziona, identicamente, per le due successive) nei suoi rispettivi *pedi* e *sirima*, e congetturare che, se musicata (al pari di *Amor che ne la mente mi ragiona*, secondo la testimonianza incontrovertibile dell'incontro con il liutista Casella di *Purg.* II 106-123), al primo piede di questa sarebbe stata certamente associata una prima melodia a, ripetuta poi identicamente nel secondo piede, cui avrebbe fatto séguito la *diesis*, cioè il punto di passaggio all'interno della frase melodica, per poi giungere infine alla seconda melodia b, che avrebbe accompagnato la *sirima* portando così a conclusione la tessitura musicale; tale struttura melodica a a, b si sarebbe poi ripetuta invariata nelle *coblas* successive¹⁰. Non così per i componimenti di Arnaut Daniel dove un'unica estesa frase melodica a, senza ripetizioni e senza modulazioni, reggeva l'intera *cobla*; su ciò si rilegga *De Vulgari Eloquentia* II x 2:

Dicimus ergo quod omnis stantia ad quadam odam recipiendam armonizata est. Sed in modis diversificari videntur. Quia quedam sunt sub una oda continua usque ad ultimum progressive, hoc est sine iteratione modulationis cuiusquam et sine diesi – et diesim dicimus deductionem vergentem de una oda in aliam (hanc voltam vocamus cum vulgus alloquimur) –: et huiusmodi stantia usus est fere in omnibus cantionibus suis Arnaldus Danielis, et nos eum secuti sumus cum diximus: *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*. Quedam vero sunt diesim patientes: et diesis esse non potest, secundum quod eam appellamus, nisi reiteratio unius ode fiat, vel ante diesim, vel post, vel undique. Si ante diesim repetitio fiat, stantiam dicimus habere pedes; et duos habere decet, licet quandoque tres fiant, rarissime tamen. Si repetitio fiat post diesim, tunc dicimus stantiam habere versus. Si ante non fiat repetitio, stantiam dicimus habere frontem. Si post non fiat, dicimus habere sirma, sive caudam.¹¹

¹⁰ Cfr. *Songs of the Troubadours and Trouvères. An Anthology of Poems and Melodies*, edited by Samuel N. Rosenberg, Margaret Switten and Gérard Le Vot, New York and London, Garland, 1998, pp. 1-31 e 359-360.

¹¹ Cfr. *De Vulgari Eloquentia*, ed. cit., pp. 74-77: «I say, then, that every stanza is constructed harmoniously for the purpose of having a particular melody attached to it. But it is clear that stanzas differ in form. For some are accompanied by an uninterrupted melody, in an ordered progression from beginning to end – that is, without any repetition of musical phrases or any diesis (and by diesis I mean a movement from one melody to another, which we call a 'turn' when speaking the vernacular). Stanzas of this kind were used by Arnaut Daniel in nearly all his *canzoni*, and I followed him when I wrote: *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*. Some stanzas, on the other hand, tolerate diesis: but there can be no diesis, in the sense in which I use the term, unless one melody be repeated, either before the diesis, or after it, or on either side. If the repetition occurs before the diesis, we say that the stanza has 'feet'; and it should have two of these, although cases do occur – albeit very rarely – where it has three. If the repetition comes after the diesis, we say that the stanza has 'verses'. If there is no repetition before the diesis, we say that the stanza has a 'forehead'; if there is none after, then we say it has a 'tail'».

Se infatti ci mettiamo ad ascoltare la melodia di *Lo ferm voler qu'el cor m'intra* (attestata nel ms. R 71 sup. della Biblioteca Ambrosiana e nel ms. fr. 22543 della Bibliothèque Nationale) si può riscontrare che la musica progredisce di nota in nota dall'inizio alla fine della *cobla* senza ripetizioni e senza modulazioni di sorta: sostanzialmente a ciascuna sillaba corrisponde una singola nota (tranne alcuni gruppetti di due o massimo tre note, i cosiddetti *melismi*, attorno alle ultime sillabe degli ultimi versi), e questo dall'inizio del primo verso progressivamente fino alla fine del sesto verso: ovviamente, alla *cobla* successiva la musica si ripeterà identica, ma con l'effetto interessante di udire le parole-rima ogni volta ad altezze diverse in quanto passate a versi-casella diversi, e così fino alla fine del componimento¹².

Clamorosamente però Dante nel *De vulgari eloquentia* evita accuratamente di dichiarare quella che è invece l'idea più importante (e irreperibile altrove) che lega indissolubilmente *Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra* (e indirettamente anche *Ai faus ris*) a *Lo ferm voler qu'el cor m'intra*: non tanto e non solo le *rims estramps* delle *coblas unissonans* e la mancanza di *diesis* (il che vale comunemente anche per quasi tutti gli altri componimenti di Arnaut), quanto, ovviamente, la tecnica delle parole-rima sostituite alle semplici rime e giostrate come pedine nella tecnica della *retrogradatio cruciata*, plagiata pari pari nella "canzone sestina" *Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra* con le parole-rima, fredde e all'aperto, della serie *ombra, colli, erba, verde, pietra, donna* al posto di quelle, calde e al chiuso, della serie *intra, onglia, arma, verja, oncle, cambra*; a differenza che in Arnaut Daniel, in Dante la serie torna nel congedo secondo le coppie *colli* e *ombra, verde* e *donna, pietra* e *erba*, dove le parole esposte in rima (*ombra, donna, erba*) sono quelle al verso-casella 1 delle strofe I, II, III, mentre quelle all'interno del verso (*colli, verde, pietra*) sono quelle al verso-casella 1 delle strofe VI, V, IV.

L'impronta di Arnaut Daniel si stampa anche nella lambiccata e asfissiante variazione sul tema della "canzone sestina" costituita dalla cosiddetta "sestina doppia" (secondo la denominazione settecentesca datagli da Francesco Saverio Quadrio) *Amor tu vedi ben che questa donna*, dove a ruotare sui 12 (= 6x2) versi-casella delle 5 strofe + 6 versi di congedo (66 versi in tutto) sono però le pedine di sole 5 parole-rima (*donna, tempo, luce, freddo, pietra*): e di ciò invece (al solito annebbiando il debito reale con Arnaut Daniel) il poeta si congratula con se stesso in *De vulgari eloquentia* II xiii 12-13, comprendendo però al tempo stesso il limite di tali virtuosistici gorgheggi:

Preterea nobis bene convenire videtur ut que cavenda sunt circa rithimos huic ap-
pendamus capitulo, cum in isto libro nichil ulterius de rithimorum doctrina tangere in-
tendamus. Tria ergo sunt que circa rithimorum positionem potiri dedecet aulice poe-
tantem: nimia scilicet eiusdem rithimi repercussio, nisi forte novum aliquid atque in-
tentatum artis hoc sibi preroget – ut nascentis militie dies, qui cum nulla prerogativa

¹² Per una trascrizione su pentagramma moderno della melodia di *Lo ferm voler qu'el cor m'intra* cfr. *Songs of the Troubadours and Trouvères*, p. 93.

suam indignatur preterire dietam: hoc etenim nos facere nisi sumus ibi: *Amor, tu vedi ben che questa donna*; secundum vero est ipsa inutilis equivocatio, que semper sententie iniquam derogare videtur.¹³

L'elemento *novum e intentatum* della "sestina doppia" consiste nella corrispondenza delle sole 5 parole-rima con sé stesse sia all'interno di ciascuna strofa, sia tra di esse (il che avviene anche per le 3 lingue di *Aï faus ris*), a generare (siglando, con De Robertis, A = *donna*, B = *tempo*, C = *luce*, D = *freddo*, E = *pietra*) la seguente struttura metrica simultaneamente *singulars-unissonans*: strofe (ABAACAADDA EE) + (EAEEBEECCEDD) + (DEDDADDBBDCC) + (CDCCECCAACBB) + (BCBDBBBEEBAA) + congedo (AEDDCB). Il processo di scalatura progressiva delle parole-rima A, B, C, D ed E si attua (alla stessa stregua di quello che slitta le lingue F, L e I in *Aï faus ris*) secondo la regola del gioco che E mangia A che mangia B che mangia C che mangia D che mangia E e così via. Il punto nevralgico di *nimia repercussio* si ha nella collinearità degli ultimi due versi-casella di ciascuna strofa e del primo della successiva, tutti marcati dalla medesima parola-rima, per cui si hanno le triplette *pietra-pietra-pietra*, *freddo-freddo-freddo*, *luce-luce-luce*, *tempo-tempo-tempo* e *donna-donna-donna*. Non meraviglia certo che una tale allucinata e piattamente martellante sonorità *tekno* non conoscerà continuatori, mentre la "sestina lirica" arnaldiana rivivrà (per il tramite di Dante) in autori come Petrarca, Auden, Ungaretti e molti altri.

L'elemento dirimente che però separa invece proprio la perla nera di *Aï faus ris* dalla forma *sestina* per *retrogradatio cruciata* (leggi: Arnaut Daniel) come da qualunque altro componimento esteriormente *plurilingue* del tipo *descort* (leggi: Raimbaut de Vaqueiras), e la rende assolutamente *unica*, è che qui *non sono* delle semplici *rime* o *parole-rima* a essere le *pedine* del gioco, ma delle *lingue*, che tingono indelebilmente di sé le caselle su cui si posano, a partire dall'*effetto shock* dell'*incipit* in francese come lingua di partenza, sorpresa paragonabile solo a quella, satanica e blasfema al tempo stesso (e che così trasgredisce non le convenzioni estetiche ma quelle etiche), del latino che inaugura *Inf. XXXIV: Vexilla regis prodeunt inferni...*

Di lì a poco, lasciate le *male spine* senza *rose* delle corti di Lunigiana e messi il poeta al riparo di Verona, anche la fragile barchetta di carta del discordo trilingue *Aï faus ris* sarebbe stata inghiottita nel *maelström* dell'esilio infinito: riaffiorerà solo molto più tardi nei codici manoscritti (copia di copia di copia...), e con aspetto dav-

¹³ Cfr. *De Vulgari Eloquentia*, ed. cit, pp. 86-87: «Besides all this, it seems to me most appropriate to add to this chapter a note on what to beware of when using rhyme, since I do not intend to return to the theory of rhyme as a subject anywhere in the present book. There are, then, three ways of placing rhymes that are inappropriate for a poet in the high style: one is hammering on the same rhyme, unless perhaps he thereby claims for himself something new and previously unattempted in the art; then the poet is like a knight on the day of his dubbing, who scorns to let it pass without some special exploit. This is what I tried to do here: *Amor, tu vedi ben che questa donna*. The second thing to avoid is that superfluous kind of rhyme called 'equivocal', which always seems to detract to some extent from meaning».

vero orripilante, già devastata e incompresa: non prima comunque del 1335, cioè a circa 30 anni dalla sua stesura e a circa 15 anni dalla morte dell'Alighieri¹⁴.

¹⁴ Alludo al ms. Barberiniano lat. 3953 della Biblioteca Vaticana compilato da Nicolò de Rossi, che costituisce l'attestazione più antica della canzone trilingue, dove la rubrica è abrasa lasciando il pezzo adespoto, e il testo è mutilo e già fortemente corrotto, soprattutto per ciò che concerne i versi in francese. Rappresentata ampiamente nella tradizione manoscritta da più di 60 testimoni (sempre con attribuzione a Dante o adespota, e mai attribuita ad altri), *Ai faus ris* compare anche come testo tranquillamente dantesco anche nelle più antiche edizioni a stampa delle *Rime*, quali la *princeps* del 1491 e la *Giuntina di rime antiche* del 1527 (e seconda edizione accresciuta del 1731); sarà poi progressivamente emarginata dal "canone" dantesco dagli editori ottocenteschi (Fracicelli: 1856, Giuliani: 1868 e altri) con argomenti pretestuosi, ma in sostanza proprio per la sua peculiarità linguistica, in un clima tutto italiano di crescente purismo nazionalistico, e fu infine posta al confino delle rime "dubbe" (al n. 5) nell'edizione che Michele Barbi approntò nel 1921 e che segnò a lungo un *ne varietur* anche per le traduzioni in altre lingue, che difatti la ignorarono sistematicamente in quanto "apocrifa". Successivamente rivalutata nella sua ascrivibilità a Dante e restaurata a livello testuale (le stampe ottocentesche avevano infatti frainteso la sua lingua per provenzale o franco-italiano) grazie a vari interventi di Gianfranco Contini, Furio Brugnolo, Domenico De Robertis ed altri, è ora degnamente collocata a pieno titolo (al n. 18) entro le *Rime* del poeta nell'edizione di Domenico De Robertis (2002). Sulla *vexata quaestio* dell'epurazione di *Ai faus ris* dal canone dantesco, cfr. MASSIMILIANO CHIAMENTI, *Attorno alla canzone trilingue 'Ai faux ris' finalmente restituita a Dante*, in «Dante Studies», 116 (1998), pp. 189-207.