

## Sulla sestina di mastro Arnaut e il trintases sardo

In uno studio sul *Trintases* (uscito a nome di Mimmo Bua, in realtà da attribuire a Miali Logudoresu, *Trintases, il metro e le figure*, Oristano 1997)<sup>1</sup> il singolare e complesso modello metrico veniva in qualche modo *assimilato* alla famosa sestina lirica inventata dal grandissimo Arnaut Daniel. Assimilare il *trintases* sardo alla sestina di Arnaut non significa ovviamente dire che l'uno sia *uguale* all'altra. Fra i molti e preziosi metri inventati dalla fantasia e dalla maestria dei *troubadours* d'Occitania, il meccanismo della sestina lirica è quello che in qualche modo si avvicina al sistema di retrogradazione e combinazione di quello che forse è il più "prezioso" – se non il più complesso – modello armonico della tradizione poetica popolare sarda. Come lucidamente scrive lo stimato Alberto Mario Cirese nel suo recente dono *All'isola dei sardi* (Il Maestrale, Nuoro, 2006):

“Dietro i poeti a braccio sta *consapevolmente* il mondo epico-narrativo di Ariosto e Tasso: il metro è il docile e armonioso veicolo del senso, ed è considerato “poeta” chi quasi “parli in ottave” con limpida scioltezza, al modo che Ariosto “pensava in ottave”. Invece dietro gli improvvisatori sardi sta quella stessa volontà di *ardua versificazione* che si esprime nella forma della *canzone sestina* da Arnaldo Daniello a Dante Alighieri e a Francesco Petrarca: può quasi dirsi che nell'isola viene coronato “poeta” chi meglio sappia generare un senso della *vertiginosa geometria* dei metri. Ed il risultato ha spesso il sapore modernissimo di bellezza che talora assume l'arcaico”<sup>2</sup>

Dice Cirese in questo suo prezioso libro, - che ripropone alcune delle sue (per noi fondamentali e attualissime) “più che cinquanta pubblicazioni isolate, rimaste fin qui *disiecta membra*”, - di aver continuato a lungo, anche dopo aver lasciato l'università di Cagliari ed essersi poi “ritirato” (per dirla alla francese) nel suo meritato e laborioso “riposo”, ad occuparsi della “fascinosa arte sarda del *trobear*”. E di aver avuto anche occasione – stimolato da un vecchio allievo – di cimentarsi in un *trintases* “costruito secondo le regole di quello che Spano pubblicò nel 1840”, basato su una *pesada* o *isterrìa* o *sterrimentu* con nove parole-rima disposte nei tre canonici versi, “naturalmente in italiano e non in sardo”.<sup>3</sup> Ancora affascinato, l'intramontabile maestro, oltre che da *mutos*, *mutettus* e *modas*, anche da quella consuetudine o passione versificatoria che nel latino medioevale amava ingegnarsi nell'uso e nello sviluppo di versi *trasformati*, che in sardo si dicono *trobeados*, *travados*, *'oltados*, *retrogados*. E che gli esperti “di grido” nostrani (quelli che decidono le “gare” e premiano i muletti in corsa, a volte, si vocifera, in cambio d'altri doni) tendono ancora a confondere nell'unico mucchio della loro confusione e - sia detto senza offesa - “ignoranza” (dal verbo: ignorare, non conoscere): ignoranza dei “metri”, o del “misurare poetico”, per dirla alla maniera dell'eccelso Hölderlin. Il quale sosteneva appunto che *poetare* è misurare.<sup>4</sup>

Il *Trintases* di Cirese si basa sul metro che possiamo dire classico, della “retrogradazione perfetta” che elabora 9 quartine di 36 versi complessivi secondo la retrogradazione da 9 a 1 delle parole-rima della *pesada*, chiudendo con l'accoppiamento 1-9. Secondo lo schema: 1 ABC 2 DEF 3 GHI ; I-H,

---

<sup>1</sup> I “quattro gatti” o i sempre più rari appassionati che avessero desiderio di approfondire il tema possono consultare gli articoli e i testi pubblicati sul sito [www.mialilogudoresu.name](http://www.mialilogudoresu.name) e [www.mialilogudoresu.eu](http://www.mialilogudoresu.eu) alla voce *Trintases*

<sup>2</sup> Op. cit, pp.78-79 (sottolineature in gran parte nostre)

<sup>3</sup> Ivi, p. 79. Il “*Trintases, come gran di spelta, germogliato per caso a Fregane*” (datato 27 luglio 1989) è riportato integralmente alle pp. 81-83. Il riferimento è alla celebre *Ortografia sarda nazionale* dello Spano (1840) dove è riportato l'unico *trintases* di quella che possiamo considerare la tradizione poetica sarda scritta anteriore al 1900.

<sup>4</sup> Cfr il celebre saggio di M. Heidegger su Hölderlin “*Poeticamente l'uomo abita il mondo*” in *Sentieri interrotti* (di cui sono state pubblicate traduzioni in italiano da parte di editori vari).. V. anche in M. Heidegger, *Saggi e discorsi* (pp. 125 e sgg) Mursia, Milano 1980) .

H-G, G-F, F-E, E-D, D-C. C-B, B-A, A-I; con rotazioni della terzina: gih, ihg, def, dfe, fed, abc, acb, bca, ghi.<sup>5</sup>

Nel testo citato all'inizio si prospettava anche la "possibilità" (non utilizzata o sperimentata nella tradizione sarda dei versi *trobeados* e che perciò ha fatto storcere naso e bocca a qualche custode dell'intoccabilità delle tradizioni) di un *trintases* permutato secondo la regola combinatoria delle combinazioni e permutazioni che, mantenendo il canone della retrogradazione perfetta delle parole rima della *pesada*, introducesse nello svolgimento delle quartine anche accoppiamenti ascendenti oltre che discendenti, Dando luogo così a varie "figure" metriche tutte da sperimentare.<sup>6</sup>

Senza insistere oltre sul congegno metrico del *Trintases* vorremmo qui riportare alcuni elementari ragguagli sulla natura della sestina lirica di Arnaut Daniel e proporre un tentativo di traduzione in sardo logudorese (variante del Montacuto orientale) di quella che è considerata la canzone più celebre del grande "maestro di rime" di Dante, quel suo "chantar d'ongle d'oncle" (canto di unghia e zio) che inizia con l'ottonario: *Lo ferm voler qu'el cor m'intra*.

In breve, il *chantar* o *cansò* che rappresenta la matrice di tutte le altre ballate di Arnaut Daniel, è sviluppate in sei *coblas* (sestine) con una terzina di chiusura o "congedo" che ripetono sei parole-simbolo, secondo l'ordine qui riportato:

	cobla 1	cobla 2	cobla 3	cobla 4	cobla 5	cobla 6	cobla 7
A	<i>intra</i>	ongla	arma	verga	oncle	cambra	ongla-oncle
B	<i>cambra</i>	intra	oncle	ongla	verga	arma	verga-arma
C	<i>arma</i>	cambra	verga	intra	ongla	oncle	cambra-intra
D	<i>oncle</i>	arma	ongla	cambra	intra	verga	
E	<i>verga</i>	oncle	intra	arma	cambra	ongla	
F	<i>ongla</i>	verga	cambra	oncle	arma	intra	

La disposizione delle sei parole-chiave (*intra* = entra; *cambra* = camera; *arma* = anima; *oncle* = zio; *verga* = verga; *ongla* = unghia) procede secondo permutazioni regolari da una *cobla* all'altra che creano una sorta di "movimento segreto" paragonabile a quello di una spirale; che Jacques Roubaud ha paragonato alla "spirale della chiocciola" e un altro poeta studioso delle metriche, Pierre Lartigue, a quella del nautilo. Quest'ultimo afferma che "La natura di questo movimento è il segreto stesso della sestina lirica di Arnaut": Ed è proprio su questo "segreto" (o su questa segreta "cifra") che hanno riversato la loro fascinazione poeti più vicini a noi nel tempo, come Ezra Pound e Raymond Queneau.

Se definiamo con lettere le sei parole che concludono i versi della *cobla* iniziale, 1 : ABCDEF, la variazione delle disposizioni e delle permutazioni delle parole-rima nelle *coblas* successive dovrà schematizzarsi come segue:

2 . FABCDE (6-1-2-3-4-5) ; 3. CDEFAB (2-4-5-6-1-2) ; 4. EFABCD (5-6-1-2-3-4)  
5. DEFABC (4-5-6-1-2-3) 6 BCDEFA (2-3-4-5-6-1) 7. FD-EC- BA (6-4 ; 5-3 ; 2-1)

La « chiave » delle disposizioni delle parole-rima è **6-1-5-2-4-3**. La settima *cobla*, o terzina di chiusura o congedo, riporta le sei parole-chiave della canzone, riprese a due a due su ciascun verso.

<sup>5</sup> La *pesada* [ *Nascosta da veli mi guardi, / ma sfugge la faccia splendente / e il fianco lo taglia la spada* ].contiene le 9 parole rima trascritte in corsivo, da A (*nascosta*) a I (*spada*) ed è sviluppata in 11 novenari (che insieme agli ottonari e agli endecasillabi costituiscono la misura ricorrente dei *trintases*).

<sup>6</sup> Questa possibilità di sviluppo si basa su una Tabella di otto sequenze tipo riportata a p. 24 del libro citato. Ma non si addice al palato di chi ritiene che fra poesia, musica e matematica ci sia uno iato incolmabile. Chissà cosa ne penserebbero Dante, Petrarca, Montale, Verlaine, Roubaud, Queneau e altri poeti celebri, o Bach o Beethoven o, ai giorni nostri, Paolo Fresu, tanto per fare qualche nome, mettendoci almeno un musicista sardo di prim'ordine.

Le parole-rima a-b-c-d-e-f vengono riprese nella strofa susseguente (2) disposte nella successione f-a-e-b-d-c. Nella sesta permutazione ritroviamo la struttura ritmica della *cobla* iniziale, ma con lo spostamento della prima parola-rima al sesto posto: b-c-d-e-f-a.. La sesta e settima *cobla* costituiscono una *eco* o uno *specchio* delle sei parole-rima della strofa d'apertura della canzone.

Nel suo affascinante *La Fleur inverse. L'art des troubadours*, Jacques Roubaud scrive che "Per poter sopravvivere, la poesia contemporanea, deve difendersi dal rischio di cancellazione, dall'oblio e dalla derisione derivante dalla scelta di un arcaismo teso a ribadire che *l'arcaismo del trobar*, del rimare, è *esclusivamente mio*"<sup>7</sup>

Cosa che si guardavano bene dal farfugliare Dante o Petrarca che non esitavano a sottolineare la discendenza da Arnaut in quanto "lo miglior fabbro de la lingua materna". Quando lo immortala nel canto del *Purgatorio* in cui lo incontra, Dante gli fa dire, nella sua lingua: «Ieu sui Arnaut qui plor e vau cantan.» ("Io sono Arnaut che piange e va cantando"). E nel suo trattato sull'Eloquenza continuerà a tesserne l'elogio analizzando in dettaglio la ricca bellezza formale del maestro.

La *razo* (biografia) del trovatore Arnaut, detto anche Arnaut de Mareuil, ci racconta che egli era nato a Chateau de Ribérac, in Dordogna, da parenti nobili e anche letterati, e che decise presto di fare il *jongleur*, il menestrello-giullare o "trovatore". Visse alla corte di Riccardo Cuor di Leone, poi in quella di Alfonso d'Aragona, girando in lungo e in largo varie terre fra il 1150 e il 1200. I particolari di questa sua esistenza restano in gran parte affidati all'oblio: di lui ci restano soltanto diciassette composizioni, che non basterebbero neppure a considerarlo fra i massimi rappresentanti del *trobar ric*, definito come la "concentrazione estrema dell'intensità formale", o del *trobar clus*, dai versi complessi e complicati, aperti solo alla comprensione degli iniziati. E tuttavia egli è unanimemente considerato l'inventore, il creatore della sestina lirica, quella che Roubaud definisce "*canso* o *cobla* di sei strofe su sei rime", precisando che non si deve dire "canzone di sei strofe di sei versi su due rime", come pure qualcuno l'ha definita. Il nome definitivo di "sestina lirica" si deve proprio a Dante e Petrarca, che ne studiarono e ne sperimentarono i ritmi, gli echi e le varianti. Ai tempi del suo creatore, la composizione apparteneva semplicemente al genere della canzone o ballata (*canso*). E la sola denominazione attestata nei manoscritti più vecchi è quella di una "forma-memoria della *canso*: una memoria interna". Roubaud precisa nel suo saggio sui *troubadours* e la loro arte poetica che, a ben vedere, gli elementi portanti della sestina di Arnaut non sono "rime" ma piuttosto "parole-rima". Dato che tutte queste rime sono in realtà *estramps*, ovvero rime-orfane, che si dispongono secondo lo schema: abc def. Ciascuno dei tre versi del "congedo" (in sardo si direbbe, *ultima torrada*, mentre nella lingua antica di Arnaut si diceva *tornada*) riprende due delle parole-rima. E la sesta ed ultima strofa (*cobla*) della *canso* ne costituisce un'eco, un ritorno speculare. I poeti frequentatori dell'OULIPO (il laboratorio di poesia e letteratura potenziale fondato da Perec e Quenau, di cui Roubaud era ed è uno degli esponenti di spicco, ma non l'unico) considerano la *canso* come la forma primaria, originaria del "trobar", quella dalla quale tutte le altre sono derivate. E' la forma del "grande canto", quella che comanda o detta l'ordine e la disposizione dell'intero "campo delle rime". E a motivare questa forma è il tema dell'amore, il grande ispiratore e "maître" della lirica europea. Non a caso Petrarca considerava Arnaut "il grande maestro dell'amore cavalleresco" e alcuni critici sostengono, a ragione, che la sua Laura sia un'eco di un altro celebre poema di Arnaut intitolato "L'Aur' Amara", un poema che fa mostra di una grande virtuosità lirica che i *troubadours* definivano "*motz et sons*" (linguaggio e suono musicale dei versi).

Questo motivo centrale del *fin'amor* sembra derivi dalla cultura e dalla poesia arabo-andalusa ed ha al centro la figura e il culto vero e proprio di *Mi dons*, la "mia Dama" o Signora. I toni ricorrenti sono quello della sofferenza amorosa interiore, spesso in contrasto con la bellezza e la gaiezza della natura primaverile. Si tratta di quell'amore "alla lontana" reso famoso, in particolare, da Jaufré Rudel con la sua "*Lanquan li jorn... l'alba del primo mattino (s'alveschida)*, quando l'amante non riesce a separarsi dall'amata, nonostante i richiami allarmati del suo servitore. E l'*alba*, come la

---

<sup>7</sup> *La Fleur inverse. L'art des troubadours*, Les Belles Lettres, Collection Architecture du verbe, 1994, pag. 16.

*canso*, o ballata, è l'altro genere preminente della poesia dei *troubadours*.

Il tema del *fin'amor* pare derivi dalla *Nuba Ushshak*, che è il tema tradizionale della musica arabo-andalusa. Nel XIII secolo, nell'ambito della poesia di corte si svilupperà anche il culto della "Signora fra le signore", identificata dalla poesia religiosa nella Vergine Maria. Ma dal punto di vista che potremmo definire esoterico o nascosto, la Signora (*Midons*) pare fosse una figura simbolica della Saggezza, della Conoscenza profonda o *Sofia*, che influenza profondamente anche il cosiddetto "dolce stil nuovo" di Guinizelli, Cavalcanti e Dante. Quando il papato romano scatena le crociate contro i Catari compaiono e si diffondono nella regione d'Occitania canzoni a tema politico, talvolta virulente, che danno luogo al genere del *sirventese*.

L'originalità di Arnaut confida sempre sul rifiuto della banalità, che egli considera il suo nemico per eccellenza (ergo, qualora avesse deciso di "tornare" a nascere in un'isola, non avrebbe mai potuto aspirare a uno dei premi che conferiscono i numerosi concorsi poetici così diffusi nelle isole). Egli amava soprattutto comporre versi che fossero "perfetti e concreti" nella loro complessità, sempre aspirando a una precisione mai adombrata dal gergo (o lo schiamazzo) dell'astrazione portata all'exasperazione.

Deve essere per questo che Ezra Pound considerava gli anni in cui Arnaut visse la sua esistenza da *trobador* come quelli che ci hanno lasciato due eredità a suo dire profonde: la chiesa di San Zeno a Verona e Arnaut Daniel in Provenza.

Ecco – finalmente - il testo della più famosa *canso* del nostro fratel Arnaut: la sua *cantone de ungia e de tiu*, per dirla alla maniera nostrana, con un tentativo (sicuramente da perfezionare e limare all'infinito) di traduzione nel logudorese del Montacuto. C'è da notare, per quanto riguarda la struttura metrica, che il verso d'apertura di ogni *cobla* è un ottonario, mentre gli altri versi sono endecasillabi "fonici" o fonetici. Nel caso di entrambe le lingue, dunque, per "misurare" l'esattezza delle scansioni bisognerebbe conoscerne la pronuncia e la dizione corrente, parlata, mentre potrebbe indurre in errore (o in severe reprimende anche da parte di felibri nostrani) la semplice conoscenza della lingua scritta o abborracciata in base ai gerghi correnti (ognuno inventandosela a suo modo e cercando di imporla a tutti gli altri) nelle "sinagoghe", nei comitati burocratici e negli studi televisivi.

### Lo ferm voler qu'el cor m'intra

### *Frimmu disizu ch' in su coro m'intrat*

#### I

Lo ferm voler qu'el cor m'intra  
no'm pot ges becs escoissendre ni onglia  
de lauzengier qui pert per mal dir s'arma;  
e pus no l'aus batr'ab ram ni verja,  
sivals a frau, lai on non aurai oncle,  
jauzirai joi, en vergier o dins cambra.

Disizu chi in coro m' intrat  
no lu solovrat nè biccu né ungia  
de loroddosu chi nde peldet s'anima ;  
e no l'iscudin' né a ramu né a fuste  
in su secretu chi no b'at mai tiu,  
ca mi nde goso, in oltu o in appesentu

#### II

Quan mi sove de la cambra  
on a mon dan sai que nulhs om non intra  
– ans me son tug plus que fraire ni oncle –  
non ai membre no'm fremisca, neis l'ongla,  
aissi cum fai l'enfas devant la verja:  
tal paor ai no'l sia prop de l'arma.

Candho ammento s'appesentu  
chi a dannu e dolu meu nisciunu b'intrat  
- tzerrimos tottu, pius che frade o tiu -  
melmu no b'at chi tremet e no ungia,  
che criadura a dainanti 'e su fuste:  
in sa timoria chi mi tocchet s'anima.

### III

Del cor li fos, non de l'arma,  
e cossentis m'a celat dins sa cambra,  
que plus mi nafra'l cor que colp de verja  
qu'ar lo sieus sers lai ont ilh es non intra:  
de lieis serai aisi cum carn e on gla  
e non creirai castic d'amic ni d'oncle.

Nèssi in colpus, e no in anima,  
m'at a retzire una notte in s'apposentu,  
ferit su coro pius de colpu 'e fusste  
si ischiavu sou inu'est issat no intrat:  
pro issa at a esser comente carre e ungia  
chena minettas de amigu o de tiu.

### IV

Anc la seror de mon oncle  
non amei plus ni tan, per aquest'arma,  
qu'aitan vezis cum es lo detz de l'ongla,  
s'a lieis plagues, volgr'esser de sa cambra:  
de me pot far l'amors qu'ins el cor m'intra  
miels a son vol c'om fortz de frevol verja.

E mai sorre carrale de tiu  
aterettantu at istimadu s'anima,  
aunidos pius che poddighe cun ungia,  
si li tiat piagher chi intrère in s'apposentu:  
podet amore candho in coro m'intrat,  
mi fagher homine debile de fuste.

### V

Pus florisc la seca verja  
ni de n'Adam foron nebot e oncle  
tan fin'amors cum selha qu'el cor m'intra  
non cug fos anc en cors no neis en arma:  
on qu'eu estei, fors en plan o dins cambra,  
mos cors no's part de lieis tan cum ten l'ongla.

Candho pero li fiorèt su fuste  
dae Adamu essèni nebode cun tiu  
su fin'amore chi in su coro m'intrat  
no creo chi siet né in coro né in anima:  
chi a fora nd'essat o istendhe in s'apposentu,  
su coro accultzu che carre cun ungia.

### VI

Aissi s'empren e s'enongla  
mos cors en lieis cum l'escors'en la verja,  
qu'ilh m'es de joi tors e palais e cambra;  
e non am tan paren, fraire ni oncle,  
qu'en Paradis n'aura doble joi m'arma,  
si ja nulhs hom per ben amar lai intra.

Asi mi torrat a ungia  
su coro in issa che iscolza cun fuste,  
gosu mi dat de domo e de apposentu;  
asi no istimo parente né tiu,  
duplitze gosu in chelu ted'aer s'anima,  
si omine ch'at amadu mai no b'intrat

### VII

Arnaut tramet son chantar d'ongl'e d'oncle  
a Grant Desiei, qui de sa verja l'arma,  
son cledisat qu'apres dins cambra intra.

Arnaut, custa cantone 'e ungia e tiu  
la dat a cussa chi 'e su fuste at s'anima  
Disizu meu ch'in s'apposentu intrat.