

LO FERM VOLER E IL RITMO DEL DÉCASYLLABE

La resa musicale di *Lo ferm voler*, sestina di Arnaut Daniel, ha una storia lunga ma senza significativi colpi di scena. Il codice unico,¹ la semplicità della notazione, l'assenza di elementi neumatici incerti, hanno permesso alla quindicina di edizioni musicali proposte nell'ultimo secolo di adottare soluzioni prive di significative divergenze.² Tuttavia il dibattito teorico sulla resa ritmica è stato presto abbandonato, benché in assenza d'ipotesi convincenti.

Su versante della romanistica l'elemento prosodico del verso della sestina è stato affrontato soprattutto in merito all'origine dell'endecasillabo e del *décasyllabe* (da D'Ovidio a Burger, da Avallè a Billy). Il dibattito, pur producendo ipotesi che sembrano aver trovato una sintesi, mostra ancora zone d'ombra. Da questo punto di vista il ruolo della musica è stato interamente trascurato e invece, come spero di spiegare, le ragioni musicali avrebbero offerto argomenti utili a perfezionare lo scenario evolutivo fra mediolatino, francese, provenzale e italiano.

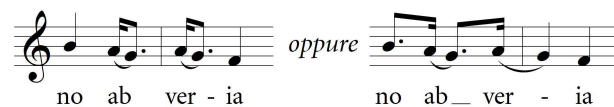
Il caso di *Lo ferm voler*, con i suoi *décasyllabes*, i *contrafacta* e le imitazioni in endecasillabi (Dante, Petrarca), offre un terreno di studio privilegiato che vorrei pertanto riconsiderare dal punto di vista musicale. Ripercorrerò dapprima la storia delle edizioni musicali della sestina di Arnaut per tracciare un rapido quadro delle soluzioni proposte. Quindi, a partire da un'essenziale teoria del ritmo, vorrei riconsiderare le ipotesi sull'origine del *décasyllabe*. Tornerò infine sulla sestina di Arnaut, i suoi *contrafacta* e gli aspetti musicali, per ragionare su una *performance* che sia coerente alle prerogative musicali del verso.

¹ Milano, Bibl. Ambrosiana, R 71 sup. (cod. provenzale G), f. 73r. Per l'estesa bibliografia sulla sestina cf. D'Agostino 2009 che offre un'utile selezione critica. Per i riferimenti al testo della lirica, in assenza di altre indicazioni, ho usato questa edizione.

² Ne darò conto nel corso dell'articolo.

1. EDIZIONI E TEORIE MUSICOLOGICHE

Benché l'interesse documentario per la sestina di Arnaut fosse cominciato fin dal Cinquecento con Bembo,³ la prima restituzione musicale della lirica è solo di fine Ottocento, inserita in un importante contributo di Antonio Restori.⁴ Restori è soprattutto un ispanista e, pur interessato alla musica, sembra ignaro delle teorie sul ritmo della monodia medievale che, sulla base delle formulazioni di Lachmann, adottavano all'epoca una battuta preferibilmente binaria.⁵ L'edizione di Restori usa battute di 2, 3 o 4 tempi (anche nella stessa lirica), che si agganciano alle toniche⁶ del verso (con qualche libertà), ma limitatamente alla sola prima strofa. *Lo ferm voler* segue una regolare battuta in 3 [in Appendice Tav. II, n. 1], soluzione apparentemente ragionevole, visto il passo spesso dattilico del *décasyllabe*, ma non argomentata in alcun modo.⁷ Il motivo per cui Restori consideri la prima nota dei neumi doppi come ornamentale sembra legato al suo gusto personale. Del resto non è chiaro come immagini l'esecuzione, se in battere o in levare:



Solitamente è raro che la sillaba cominci in levare per proseguire in battere, ma può capitare soprattutto in concomitanza di postoniche a fine verso (nell'esempio *Zefiro torna* di Monteverdi, un caso d'epoca diversa ma forse più familiare al lettore):



³ È sua la traduzione parziale pubblicata in Doni 1553: 158.

⁴ Restori 1896: 243.

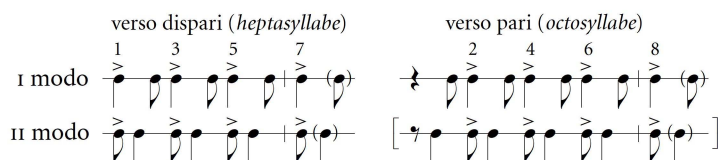
⁵ In merito a questi primi tentativi di restituzione ritmica e alle contrapposizioni fra la scuola francese (Laborde, Perne) a quella tedesca (Liliencron, Riemann) cf. Daolmi 2022: 11-5 e la bibliografia ivi segnalata.

⁶ Qui e altrove con 'tonica' mi riferisco sempre alle sedi accentate di parole plurisillabe.

⁷ Sesini (1941/1: 3) giudicherà le scelte di Restori «criteri assai incerti, se non del tutto soggettivi».

È ipotizzabile che Restori applicasse inconsapevolmente il principio che poi Eugène Cardine chiamerà dello “stacco neumatico”,⁸ per cui l’ultima nota di un melisma risulta d’appoggio, ma nulla è dichiarato in merito.⁹

In quegli anni, da poco riscoperta la trattatistica antica, si stava formulando la “teoria modale” che interpretava ritmicamente le prime forme di notazione polifonica (XIII sec.). L’applicazione alla monodia si deve all’alsaziano Johann Baptist Beck e al francese Pierre Aubry.¹⁰ In sostanza il verso assume un ritmo binario sulla base del numero delle sillabe (o, se si preferisce, dell’ultima tonica): discendente nel verso dispari e ascendente in quello pari. L’andamento poteva essere trocaico (I modo) o giambico (II modo):¹¹



In presenza di un passo ternario, come nel *décasyllabe* dattilico, si sarebbe adottato il III modo:



Posto che la teoria modale, anche limitata alla polifonia, ha più di un elemento incerto, la sua applicazione alla lirica romanza presenta molti in-


⁸ Cardine 1968: 56 ss.

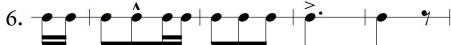
⁹ La teoria trova conferma nella combinazione *brevis-longa* che caratterizza la forma semplice del neuma di due suoni, ma vale solo in un contesto melismatico, non sillabico, com'è quello considerato.


¹⁰ Sulla contrapposizione fra i due musicologi, ampiamente studiata da Haines, cf. Daolmi 2022: 18-23. La prima formulazione della teoria modale è in Beck 1908, poi apparsa postuma anche in italiano nel 1939 con la traduzione di Gaetano Cesari (1870-1934).


¹¹ Nell'esempio la teoria modale applicata sia ai versi dispari (*heptasyllabe*), sia a quelli pari (*octosyllabe*), con la doppia opzione dell'accento lungo (I modo) o breve (II modo); nella pratica il II modo è escluso per i versi pari (per evitare l'instabilità della prima sillaba), ed è quindi privilegiato nei versi dispari.

convenienti, fra cui una rigidità ritmica unita alla mancata corrispondenza fra ritmo musicale e accenti del verso (a parte casi fortunati). In seguito le regole imposte dal modalismo furono “aggiornate” e poi disattese dallo stesso Beck, quando nel 1927 pubblicò il facsimile e l’edizione del canzoniere francese *O* (Fr. 846). Qui, per assecondare le toniche del verso, scelse in alcuni casi di disarticolare l’impianto ritmico, come in questa *chanson* di Thibaud:¹²

1.  A enviz sent \ mal qui ne l'a pris
[...]

6.  l'esperance \ de la grant joie ataindre

7.  lors me confort \ Voire qui poist tant

8.  sousfrir en pais \ mes ne puis ce m'est vis

Il problema però non è l’indeterminatezza ritmica ma, come in tutti i casi in cui la musica tenta di assecondare la prosodia, l’impossibilità di adeguare il modello alla strofa successiva, la cui distribuzione accentuativa del testo è necessariamente diversa.

Beck nel 1910 propose una nuova edizione della musica di *Lo ferm voler* in appendice alle *Poésies d’Arnaut Daniel* di René Lavaud.¹³ Il ritmo adottato è in III modo, affiancato da quello che credo sia il primo facsimile della notazione del codice Ambrosiano. La soluzione è diversa dalla battuta in 3 di Restori perché ora la battuta è in 2 con una sillaba nel primo tempo e due nel secondo [Tav. II, n. 2].¹⁴

La terza versione musicale della sestina si deve al sodalizio fra Ezra Pound e il pianista Walter Rummel. I due amici venticinquenni, si frequentarono fra il 1910 e il 1914.¹⁵ Rummel aveva messo in musica alcuni versi di Pound e questi, fresco di studi filologici, gli aveva fatto conoscere

¹² Nell’esempio la ritmica di quattro versi della prima strofa di RS 1521, tutti *décasyllables* (maschili e femminili). Beck 1927/II: 3, non adotta il I o III modo ma un ritmo instabile che spesso trascura l’accento metrico in quarta sede (qui indicato da un accento circonflesso).

¹³ Non compare nelle «Annales du midi» ma solo nell’estratto (Lavaud 1910).

¹⁴ L’edizione di Restori sarà riprodotta in Lommatsch 1917: 433.

¹⁵ Timbrell 2019/a e 2019/b; Paterson 2022.

la lirica provenzale. Pianificarono così di pubblicare una raccolta di canzoni di Arnaut Daniel con musica e traduzione inglese che tuttavia fu rifiutata dall'editore.¹⁶ Vide invece la luce *Haesternae rosae* una raccolta di canti trobadorici che si apre proprio con Arnaut [Tav. II, n. 3]. Il contributo di Pound è dichiarato fin dall'introduzione:

Le due melodie di [Arnaut] Daniel – qui pubblicate per la prima volta, per quanto ci è dato conoscere – si devono al professor Ezra Pound che le ha tratte dalla Biblioteca [Ambrosiana] di Milano.¹⁷

L'accompagnamento pianistico, pur privilegiando armonie di quarta e quinta (quasi a garantire l'arcaicità della composizione), risente fortemente del gusto modernista del primo Novecento. La resa ritmica, in 3/8 con passo binario (in battere il primo *heptasyllabe* e in levare gli altri versi), segue nella sostanza i principi modali ma utilizzando il I/II modo, non il III. Il ruolo di Pound, che conosceva e condivideva le teorie di Beck,¹⁸ fu determinante nell'interpretazione modale:

L'autore, con l'aiuto di Ezra Pound, ardente sostenitore del lato artistico della poesia medievale, ha ridato a queste melodie il ritmo e ha reso alle *ligature* il carattere che, dal punto di vista artistico, sembra maggiormente evocativo dello spirito medievale (*ibidem*).

Il non riconoscere il preferibile passo dattilico (come dirò poi) produce ovviamente sfasamenti con il ritmo musicale, e per esempio impone di cantare *voler* per *voler* o *escoissendre* per *escoissendre*. L'errore è corretto sia nella traduzione metrica inglese, sia in quella francese (a cura di Michel-Dimitri Calvocoressi, poi celebre critico musicale), forse nella convinzione, peraltro già in Beck, che la funzione ritmica della tonica non fosse significativa nel Medioevo.

Nel 1941 viene pubblicato l'integrale di tutte le musiche del canzoniere G (Ambrosiano). Il lavoro di Ugo Sesini è preceduto da un'introduzione storico-teorica di oltre cento pagine in cui si prendono nettamente

¹⁶ Timbrell 2019/a: 80.

¹⁷ Rummel 1912, *Introduzione*, mia trad.

¹⁸ Paterson 2022: 69.

le distanza dalla ritmica modale.¹⁹ Benché Sesini, almeno in riferimento a *Lo ferm voler* [Tav. II, n. 4], sembri ricalcare Restori, in realtà appare suggestionato dai principi equalisti con cui i solesmensi avevano riconfigurato il gregoriano. Sesini poi equipara le note all'interno del neuma (escludendo cioè la distinzione fra note reali e ornamentali) e raggruppa le sillabe in battute ternarie che precedono l'ultima tonica. La sua restituzione crea un ritmo sulla base del metro del verso, sempre adottando un passo ternario come mostra lo schema (il numero dell'ultima colonna è quello assegnato da Sesini alle liriche del canzoniere G):

<i>décasyllabe</i>		PC 155.1 (Folquet)	2.
<i>octosyllabe</i>		PC 70.43 (Bern. de V.)	16.
<i>heptasyllabe</i>		PC 364.37 (Peire Vidal)	46.
<i>hexasyllabe</i>		PC 366.14 (Peirol)	48.
<i>pentasyllabe</i>		PC 167.32 (Gaucelm F.)	25.

In realtà la teoria equalista solesmense faceva corrispondere l'unità pulsiva alla nota, non alla sillaba e, malgrado il suo successo, anche l'ipotesi solesmense rispondeva più all'estetica ottocentesca che alla prassi antica, peraltro scarsamente documentabile.²⁰

L'ipotesi di Sesini tenta di superare le rigidità del modalismo di Beck, ma ripropone le stesse limitazioni rimiche, convertite da binarie a ternarie. La predilezione per il numero 3, ricavato dalla trattatistica mensurale del XIII secolo, non offre alcuna garanzia, come avrebbe voluto Sesini, e nel caso di *Lo ferm voler* funziona solo accidentalmente.²¹ Le recensioni all'edi-

¹⁹ Sesini 1941, poi ristampato separatamente nel 1942.

²⁰ Una sintesi del ruolo della congregazione di Solesmes nella definizione dell'estetica gregoriana è in Jaschinski 2004: cap. 7, §§ 8-12; per un approfondimento cf. Bergeron 1998 ed Ellis 2013.

²¹ È possibile seguire le tappe della sua ipotesi: dalla presa di distanza dalla teoria

zione di Sesini apprezzarono l'utilità di una trascrizione affidabile, ma giudicarono la teoria meno convincente di quella modale.²²

Negli anni Cinquanta l'edizione musicale di *Lo ferm voler* fu ripetutamente proposta da Friedrich Gennrich in III modo [Tav. II, n. 5].²³ Le sue edizioni musicali, pur fedeli al modalismo, riuscivano a tenere insieme principi teorici, prosodia e senso musicale, offrendo alla teoria di Beck una nuova vita. Così se il romanista Gianluigi Toja poteva riproporre nel 1960 l'anastatica dell'edizione Sesini, risolvendo con una fotografia priva di commenti la questione musicale della sestina,²⁴ il musicologo Jean Maillard preferiva dare alla luce la sua antologia di trovatori riproponendo il ritmo modale di Gennrich [Tav. II, n. 6].²⁵ Qui però *Lo ferm voler*, oltre ad adottare un tempo ternario che di fatto scardina l'impianto modale, presenta un'insolita dilatazione del primo verso, forse per far corrispondere la durata dell'*heptasyllabe* a quella del *décasyllabe*, ma alterando impropriamente l'uscita femminile, resa maschile.

La teoria modale, benché criticata fin da subito,²⁶ ebbe sostenitori per tutto il Novecento, fra cui Hans Tischler che nel 1997 pubblicò in 15 volumi l'intero corpus trovierico musicale. Ancora l'armonizzazione corale realizzata per *Lo ferm voler* da Karl Michael Komma in *Romania cantat*, usava l'edizione di Gennrich.²⁷ Da tempo si stavano però preferendo altre ipo-

modale (Sesini 1938/b), all'indagine sulla prosodia del verso (Sesini 1938/a), all'individuazione di eccezioni metriche (Sesini 1939), fino all'edizione del codice G (Sesini 1941). Sesini fu un convinto sostenitore delle teorie solesmensi (Sesini 1942) e realizzerà l'accompagnamento di alcune liriche trobadoriche (non di *Lo ferm voler*) secondo il gusto del gregoriano accompagnato di quegli anni (pubblicate postume in Sesini-Mori 1948). Su Sesini cf. Rossell 2005.

²² Cf. Bukofzer 1948, e Handschin 1948. Anche Burger 1957: 11-4 rifiuta la tesi di Sesini, benché in riferimento alla prosodia del verso, le opinioni siano assai simili.

²³ L'edizione di Gennrich appare la prima volta nella sua voce su Arnaut dell'*MGG* (Gennrich 1949), in seguito in un'antologia di lirica medievale (Gennrich 1951: 16, ripubblicata in traduzione inglese nel 1960), in una silloge provenzale (Lommatzsch-Gennrich 1959: 161), e infine nel suo fondamentale studio in tre volumi sui trovatori (Gennrich 1965, n. 91).

²⁴ Toja 1960: 373.

²⁵ Maillard 1967: 6.

²⁶ Si veda il parere di Luigi Torri di cui accenno più avanti.

²⁷ Oroz 1980/i: 228. All'edizione musicale è affiancata una raccolta di saggi, fra cui

tesi. Già nel 1934 Carl Appel, nel suo studio su Bernart de Ventadorn, aveva proposto una restituzione non mensurale delle melodie del trovatore (in pratica con la sola testa delle note) che, critica implicita al modalismo, aveva trovato la simpatia di Sesini.²⁸ In seguito la soluzione rimase sotto-traccia finché non fu usata estensivamente nell'edizione di tutte le musiche trobadoriche dallo spagnolo Ismael Fernández de la Cuesta (1979).

Fernández, direttore di coro, formatosi a Solesmes, si affermò sulla scena musicologica proprio con quest'edizione, che affiancava la forma neumatica a quella moderna senza gambi (amensurata), sovrapponendo tutte le lezioni superstiti, ma recuperando il testo letterario, limitato alla sola prima strofa, da un'edizione preesistente, in genere non corrispondente al codice musicale editato. Per *Lo ferm voler*, ovviamente la melodia è di G, ma il testo è quello stabilito da Toja.²⁹ L'incongruenza anche metodologica non viene nemmeno argomentata,³⁰ mentre la mancata restituzione ritmica è ricondotta alle eccessive «differenze di concezione e trattamento [delle moderne teorie], dovute alla totale assenza di riferimenti oggettivi».³¹

Va detto che il secondo Novecento, in ragione delle dispersioni della Guerra, aveva fatto un grosso sforzo di repertoriatura delle fonti musicali, e la musicologia in quegli anni privilegiava soprattutto l'accumulo documentario a discapito dell'apporto critico, forse immaginando che questo sarebbe seguito spontaneamente. In realtà l'apparente neutralità di queste trascrizioni veniva scambiata per rigore scientifico, e invece era semmai un atteggiamento rinunciatario.

anche un contributo sulla sestina di Arnaut dell'ormai anziano Alfredo Cavaliere che nel 1938 aveva pubblicato una raccolta di liriche provenzali con la prefazione di Giulio Bertoni.

²⁸ Sesini 1941/I (1939): 4-5.

²⁹ Toja 1960: 375.

³⁰ La differenza di trattamento (i versi in edizione critica e la musica in diplomatica) trovava giustificazioni nell'essere un'edizione musicale, dove il testo era trascurato, ma tale discutibile soluzione diventerà il modello di tutte le successive e più accreditate proposte editoriali.

³¹ Fernández 1979: 11 (mia trad.).

Anche la nuova edizione integrale delle melodie trobadoriche di Hendrik van der Werf, che seguì a pochi anni, rivendicava la bontà di una restituzione rigorosamente *non* mensurale.³² La sua edizione di *Lo ferm voler* con note senza gambo, già prima di apparire in *Extant troubadour melodies*, era stata pubblicata come appendice grafica, priva di osservazioni musicali, nella monografia su Arnaut Daniel di James Wilhelm.³³ Da questo momento la musicologia rifiuterà sistematicamente battuta e ritmo, con la giustificazione di voler rimanere fedele alle fonti.

Nel 1980 vennero pubblicati gli atti di un convegno tenuto ad Amiens su musica e letteratura medievale. Qui compare un contributo sulla sestina di Arnaut dal titolo ambizioso: *Saggio di lettura ritmica*.³⁴ I tre autori sono il musicologo e musicista Gérard Le Vot, il matematico Pierre Lusson, e il romanziere “oulipista” Jacques Roubaud.³⁵ L’impianto teorico dell’articolo si basa sull’identificazione di unità minime (*événements élémentaires*), il loro raggruppamento, e una classificazione per appartenenza o esclusione (associata ai numeri 0 e 1).³⁶ Il complicato processo analitico produce una gran quantità di elementi descrittivi, ma l’edizione proposta rimane quella solita “a pallini” (amensurata) di Fernández e Van der Werf. Solo due anni dopo Le Vot riconoscerà al ritmo delle melodie trobadoriche uno statuto di indeterminatezza tale per cui, se non si voleva usare la teoria modale, o il ritmo declamatorio suggerito da Solange Corbin,³⁷ era meglio immaginare un tempo «attraversato dalla molteplicità».³⁸ Formulazione vaga che

³² Cf. la mia critica alle posizioni di Van der Werf in Daolmi 2020: nota 2.

³³ Wilhelm 1981: pl. 2; poi in Van der Werf 1984: n. 14.

³⁴ Le Vot 1980; ripubblicato anche in Le Vot 1979.

³⁵ Su Lusson e Roubaud cf. il fascicolo *Roubaud* della rivista «La Licorne» (1997). Il gruppo di OuLiPo (*Ouvroir de littérature potentielle*), sorto attorno la figura di Quenau e interessato alle strutture formali letterarie, ha da sempre avuto grande interesse per la sestina di Arnaut (cf. Bédouret 2018).

³⁶ L’esempio esplicativo proposto è considerare il gruppo delle sillabe distinto in toniche (1) e atone (0). Una metodologia che non produce nuove chiavi interpretative, ma solo le riduce a sistema binario.

³⁷ Corbin in Bec 1970: 77.

³⁸ Aggiungendo però «que notre quête du passé ne pourra jamais totalement retrouver» (Le Vot 1982: 217).

lasciava gran libertà all'interprete senza migliorare la comprensione del fenomeno.

Già nell'ampio studio di Klaus Kropfinger, la questione musicale, con l'ormai inevitabile edizione amensurata, è affrontata solo in riferimento alla melodia, trascurando esplicitamente i problemi legati al ritmo.³⁹ Ma anche Margaret Switten, che dedica particolare attenzione alla musica di *Lo ferm voler*, si allinea al disinteresse per il ritmo, proponendo una teoria melodico-formale, alquanto velleitaria, che mette in relazione la sestina con le teorie pitagoriche e il *Timeo* platonico.⁴⁰

Anche la raccolta curata da Samuel Rosenberg, in collaborazione con Le Vot e Switten, adotta un'edizione amensurata. Nulla di strano, benché quasi vent'anni prima lo stesso Rosenberg si era affidato alla collaborazione di Tischler per un'antologia di trovieri. L'esito fu di produrre edizioni in *oïl* modali e in *oc* amensurate.⁴¹ Conferma del cambio d'epoca fu la nuova edizione del dizionario *Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG) che sostituì la trascrizione modale di Gennrich della prima edizione con una amensurata.⁴²

Anche il più recente contributo sulla musica di *Lo ferm voler*, a firma di Antoni Rossell, si occupa solo marginalmente degli aspetti ritmici (l'edizione è amensurata), offrendo tuttavia qualche elemento di novità. Secondo Rossell un'osservazione sulla distribuzione delle toniche della sestina induce a riconoscere al *décasyllabe* di un passo binario in levare. Si tratta di una posizione eccentrica sia ai modalisti (che v'individuavano l'andamento dattilico) sia alle ternarietà di Restori e Sesini, e semmai coe-

³⁹ Alla questione ritmica si fa cenno solo a nota 64 di Kropfinger 1990: 50-1.

⁴⁰ Switten 1991. In sintesi: la circolarità delle parole-rima e le sei strofe più la *tornada*, rimanderebbero all'universo platonico «six fois divisé en sept cercles concentriques» (p. 551); le cadenze a *sol, fa, do* in relazione di tono, quarta e quinta, e l'estensione d'ottava della melodia riprenderebbero gli intervalli fondativi della teoria pitagorica.

⁴¹ Rosenberg 1998: 93; mentre Rosenberg 1981 corrisponde all'antologia trovierica.

⁴² Phan-Räkel 1999/1: 963. Certamente un dizionario enciclopedico non è il luogo per seguire *trend* minoritari o proporre nuove teorie ma, non volendo prendere posizione, allora è preferibile la soluzione diplomatica in notazione quadrata adottata da Haines (2004: 80), che almeno conserva eventuali pliche, liquescenze, strofici e altre forme neumatiche particolari.

rente alla posizione, in realtà arbitraria, di Rummel/Pound d'inizio Novecento. Rossell fa un'indagine statistica sulle prime 4 strofe i cui criteri, non chiaramente esplicitati, si possono ricavare dallo schema ivi proposto. Dalla casistica delle posizioni forti individuate (per esempio: *Lo ferm voler qu'el cor m'intra*) s'intuisce che, oltre alle toniche di plurisillabi (*voler, intra*), si accolgono anche monosillabi sintatticamente significativi (*ferm, cor*).⁴³

La seconda novità di Rossell riguarda l'individuazione di un paio di relazioni intermelodiche di cui qui interessa solo la prima.⁴⁴ L'ipotesi coinvolge *Ad honorem tui Christe*, tema d'esordio del *Ludus Danielis*, spettacolo teatrale allestito a Beauvais, vicino a Parigi, nei primi decenni del XIII secolo.⁴⁵ La corrispondenza, almeno per le prime note è significativa, ma si scontra sia con una diversità ritmica (dattilico *vs* trocaico), sia melodico-armonica (con particolare riferimento alla posizione del semitono). Quest'ultimo aspetto è più che evidente anche all'orecchio moderno, dal momento che *Lo ferm* esordisce con una triade maggiore, mentre *Ad honorem* con una minore (e chiude alla quarta, non alla quinta):

Lo ferm vo- ler qu'el cor m'intra

Ad ho- no-rem tu- i Christe

D'altra parte questa presunta corrispondenza del profilo melodico, pur con molte libertà, sembra coinvolgere quasi l'intero brano. Nell'esempio che segue trascrivo *Lo ferm* un'ottava sopra adattando le chiavi in modo che le due melodie appaiano alla stessa altezza (si osservi che in *Ad honorem* la frase melodica dei vv. 1-2 è ripresa nei vv. 3-4 con la sola modifica dell'attacco):

⁴³ Rossell (2012: 6-8) in realtà non esclude il doppio accento sulla stessa parola, perché propone *Jauzirai*. Vi sono poi casi in cui forse si deve supporre un errore, come *Del cor li fos non de l'arma*, dove *de* non può essere tonico.

⁴⁴ Il secondo caso è relativo a un debito di Guiraut Riquier nei confronti di Arnaut, in particolare per *Voluntiers faria* (PC 248.85) i cui punti di contatto con *Lo ferm volers* saranno poi riconsiderati in Milonia 2016: 115 ss.

⁴⁵ London, British Library, Egerton 2615, ff. 95r-108r.

Lo ferm voler

Ad honorem tui Christe

1. Ad ho- no- rem tu- i Christe 2. Da- ni- e- lis lu- dus is- te
3. In Bel- va- co est in- ventus 4. Et in- ve- nit hunc iu- ventus

Si tratta di una corrispondenza che già da β subito si sfalda, ma non si può negare che, trascurando lo scarto modale, sia riconoscibile una vaga somiglianza. È però da escludere che Arnaut abbia pescato dalla tradizione latina, perché l'allestimento del *Ludus* segue la morte del trovatore.⁴⁶ Più ragionevole supporre il contrario. In tal caso, trattandosi di uno spettacolo scolastico, si può ipotizzare che si sia preso a modello un testo scritto, il che spiegherebbe lo spostamento di semitono (evidente all'orecchio, ma non sulla carta) e anche l'incompatibilità ritmica (per le stesse ragioni). Se così fosse però, perché accedere a una notazione per poi trasfigurarla?

Fra i motivi di relazione delle due melodie vi è la peculiarità dell'attacco triadico. Tal attacco però, seppur raro nei trovatori, non è esclusivo, perché appartiene all'intonazione salmodica (v tono), e intonare per grado o per terza, con frequenti arcate e ritorni, è tipico del canto liturgico. Più facile quindi pensare che l'intermelodicità, se è tale, rimandi semmai a uno

⁴⁶ La redazione dell'altro *Ludus* (realizzata un secolo prima presumibilmente da Ilario, allievo di Abelardo) non reca musica, e non è pensabile che si sia adattata la musica di un secolo precedente, pensata per strutture metriche diverse.

stile ecclesiastico condiviso, non a una reciproca imitazione. Se gli studenti del *Ludus* potevano avere nelle orecchie il fraseggiare liturgico, Arnaut forse lo accolse consapevolmente per dar prestigio della sua lirica.

La parabola editoriale della musica trobadorica – il caso di *Lo ferm voler* è un punto di vista privilegiato – mostra una musicologia sempre meno capace di dialogare con la romanistica. Pur nell'irrigidimento di soluzioni insieme astratte e prescrittive, le teorie modali (come anche quella di Sesini) hanno avuto il merito di riconoscere una precedenza della natura ritmico-musicale sulle ragioni metriche del verso. L'errore semmai, soprattutto agli esordi, è stato quello di disinteressarsi delle prerogative prosodiche del verso, preferendo considerare solo un altro elemento che col ritmo musicale ha da sempre un legame debole, cioè il numero delle sillabe. Al contrario la ritmica musicale, adeguatamente utilizzata, potrebbe offrire al metricista – come spero di mostrare – spiegazioni assai più stringenti, senza necessariamente snaturare i principi acquisiti della teoria del verso.

2. IL RITMO DELLA LIRICA

Per restituire un ritmo alla melodia della sestina di Arnaut bisogna partire dal presupposto che la pulsazione musicale e la prosodia del testo, pur essendo distinte, rispondano agli stessi principi fisici e debbano potersi combinare.⁴⁷ Se adattassi semplicemente il ritmo musicale alle toniche del testo, la melodia di *Lo ferm voler* del primo verso potrebbe, per esempio, assumere una battuta sia binaria sia ternaria:

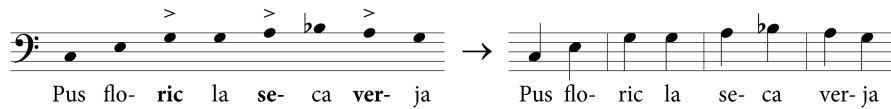
Lo **ferm** vo- **ler** quèl **cor** m'in- tra

Lo ferm vo- ler quèl cor m'intra

Lo ferm vo- ler quèl cor m'in-tra

⁴⁷ Un approccio teorico più generale in merito a questi aspetti è in Daolmi 2019 e Daolmi 2024: 191-209.

Ma dal momento che quella stessa melodia deve poter funzionare per il primo verso di tutte le altre strofe si deve verificare che la soluzione sia applicabile nei successivi *heptasyllabes*. Purtroppo, come sempre avviene, nel caso qui della quinta strofa ci si scontra con una terza soluzione:



Il caso mostra come sia necessario adottare un diverso modo di ragionare. La prima considerazione è che la musica, seppur elemento aggiunto, è in realtà insita nel verso, cioè nella sua struttura accentuativa. In una composizione strofica la priorità del ritmo (musicale) sul metro (testuale) si attua già nella struttura strofica, che impone un modello accentuativo ricorrente. Sia chiaro, il metro di ogni verso può avere diversa prosodia, ma il modello ritmico deve rimanere.⁴⁸ Anche se il poeta non avesse in mente un canto, deve comunque adeguarsi alla griglia ritmica adottata per la prima strofa. Tale griglia rimane una condizione astratta che dovrà funzionare per una musica che ancora non c'è, al di là di occasionali scostamenti. Il metro serve soprattutto a questo, a permettere a chi compone versi di produrre un testo che risponda alle esigenze musicali. Del resto anche il metro è ideale e non considera le oscillazioni prosodiche che rimangono prerogativa del verso.

Proseguendo in questa direzione si possono avanzare due ipotesi: *a)* il metro di un verso è pensato per (o deriva da) un numero limitato di modelli ritmici possibili; *b)* nella lirica volgare tali modelli ritmici corrispondono a quelli che già si usavano per i versi latini di cui sono l'evoluzione. La prima considerazione scaturisce dall'idea sopra formulata per cui il metro è conseguenza di uno specifico uso del ritmo, ritmo che però nella musica premensurale non è esplicitamente indicato. La seconda muove dall'osservazione di un caso particolare, quello della strofa saffica – il cui

⁴⁸ È questa la differenza fra il ritmo musicale (sempre uguale ad ogni verso) e l'accento metrico o *ictus* (per il quale cf. Di Girolamo 1976: § I.5-7) che invece può mutare da un verso all'altro e in sostanza corrisponde alla prosodia.

endecasillabo si relaziona in parte al *décasyllabe* –. Tale strofa è una delle poche la cui sopravvivenza s'è prolungata fino ad oggi, e rivela il perdurare di un ritmo che sembra indifferente allo scorrere dei secoli. Parto da qui.

Come noto, tale strofa è formata da tre endecasillabi saffici (–∪–∪–∪∪–∪–∪) e un adonio (–∪∪∪–∪) che adottano, già in Catullo ma ancor piú in Marziale, una cesura con uscita parossitona di entrambi gli emistichi, cioè con accenti in 4a e 10a:

Furi et Aureli \ comites Catulli
sive in **extremos** \ penetrabit **Indos**
litus ut **longe** \ resonante Eoa
tunditur **unda**

(Catullo, *Carmen* 11)

Ovvero:

endecasillabo –∪–∪–∪ | ∪∪–∪∪∪
adonio –∪∪∪–∪

L'apparente somiglianza con il *décasyllabe* (anch'esso con accenti in 4a e 10a) ha indotto Francesco D'Ovidio a considerare l'endecasillabo italiano filiazione del saffico latino attraverso il verso francese.⁴⁹ Sono invece proprio le differenze ritmiche a escludere tale ipotesi: il verso saffico, tendenzialmente cesurato, ha una pulsazione in battere (ritmo tetico) mentre l'endecasillabo, non cesurato, è preferibilmente in levare. Il *décasyllabe*, è sí cesurato, ma dopo la 4a e non la 5a; inoltre quando non è dattilico privilegia un andamento giambico in levare.

Fra i piú celebri adattamenti mediolatini di strofa saffica, in forma ibrida, tonico-quantitativa, è l'inno attribuito a Paolo Diacono (VIII sec.), poi utilizzato da Guido d'Arezzo (XI sec.) per dare il nome alle note:

Ut queant **laxis** \ resonare **fibris**
mira **gestorum** \ famuli **tuorum**
solve **polluti** \ labii **reatum**
sancte **Ioannes**

⁴⁹ D'Ovidio 1898: § XI-XVI; vedi una sintesi delle critiche a D'Ovidio in Avalle 1963.

Tredici strofe tutte cesurate e tutte accentate secondo il modello oraziano. A Guido però, piú che il testo, interessa la melodia che, ad ogni semiverso, sale di tono, toccando i sei gradi dell'esacordo. Dal momento che Guido suggerisce di usare l'intonazione della prima sillaba di ciascun emistichio per memorizzare l'altezza – da qui il nome delle note *ut re mi fa sol la* – è evidente che quelle sillabe segnino una posizione forte della melodia. Pertanto, unitamente alla tonica conclusiva dell'emistichio, si vengono a creare altri 2 accenti che, uniti ai precedenti, delineano un verso con 4 punti d'appoggio, seppur in posizione irregolare, cioè non esclusivamente binaria o ternaria (>~>~>~ | >~>~>~). È facile verificare che anche i versi di Catullo e Orazio si adattano perfettamente a questo modello ritmico. Dal momento però che la musica tende a rendere equidistanti i propri accenti (ritornerò su questo punto), la piú semplice delle soluzioni ritmiche è:

accenti	>	~	~	>	~	>	~	~	~	>	~
metrica	-	~	-	-	-	~	~	-	~	-	~
ritmo musicale		♪	♪		♪	♪		♪	♪		♪
	Ut	queant	la-	xis	reso-	na-re	fi-	bris			

Le sillabe in grassetto sono cioè equidistanti e cantate in battente. In epoca compiutamente mensurale, quando ormai la notazione usa senza ambiguità ritmi e durate, Francesco Negri (1452-1523) e Petrus Tritonius (1465-1525) esplicitano il ritmo musicale della strofa saffica proprio secondo questo modello.⁵⁰

Michele Pesenti, nel clima di riavvicinamento umanistico ai classici, realizza lo stesso ritmo intonando l'ode saffica di Orazio *Integer vitae* (1-22):⁵¹

The image shows two staves of musical notation in G major (one sharp). The first staff contains the melody for the first line of the poem: "In- teger vi- tae scelerisque pu- rus Non eget Mauris iaculis ne- qu' arcu". The second staff contains the melody for the second line: "Nec vene- na- tis grava- da sa- git- tis Fusce pha- re- tra". The notes are mostly quarter notes, with some eighth notes, and the rhythm is consistent with the model shown above.

⁵⁰ La restituzione mensurale della strofa saffica, con riferimento a Negri e Tritonius, è studiata in Gozzi 2023: 98-100 e Gozzi 2020: 89-96.

⁵¹ Canto in *Frottole libro primo*, Venezia: Petrucci, 1504, n. 44.

L'ode saffica di Lancino Curzio, scritta in quegli stessi anni in omaggio a Franchino Gaffurio, e da questi musicata per far rinascere l'antico ritmo antico, rende le sillabe lunghe con valori doppi delle brevi.⁵² L'apparente irregolarità mensurale prodotta da una successione di battute di 9 tempi (divise in 5+4) è normalizzata proprio in ragione degli accenti in 1a, 4a, 6a e 10a (come rivelano le due registrazioni di questo brano):⁵³ l'orecchio infatti riconduce la struttura ritmica a battute che “sembrano” regolari:

8 Ga-phuri tandem modulis le- va- ta Musa non longum dea carmen ad- de

8 Musicae al-ter-na vice nomen unum Nectit u-trasque

L'effetto corrisponde al ritmo di Pesenti ma con uno *swing* lievemente irregolare:

Pesenti	$\frac{4}{4}$	● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ●
Gaffurio	$\frac{5}{4}$	● ● ● ● ● ● (♯) ● ● ● ● ● ● (♯)

Quella di Gaffurio rimane un'astrazione: difficile dire se nell'antichità i piedi latini producessero tale irregolarità o fossero spontaneamente ricondotti alla battuta binaria come ha fatto Pesenti. Certo è che i tempi forti in 1a, 4a, 6a e 8a si rivelano un elemento ineludibile dell'endecasillabo saffico da Orazio a Pascoli.⁵⁴

La melodia scelta da Guido era nota non per il profilo melodico ma proprio per le caratteristiche ritmiche. Veniva infatti utilizzata per imparare

⁵² L'ode saffica *Gaphuri tandem* di Lancino Curzio con la musica di Franchino Gaffurio è stampata nel suo *De harmonia* (Milano: Gottardo Ponzio, 1518), f. 89v.

⁵³ *Secrets of the Heavens*, Marini Consort (Riverrun, 2000); *Musa Latina*, Ensemble Daedalus (Alpha Classics, 2009).

⁵⁴ Va da sé che un compositore è sempre libero di dilatare o restringere tali battute e quindi distanziare i tempi forti in modo irregolare, ma non potrà evitare i punti d'appoggio, se non producendo all'ascolto un senso d'incompletezza o errore.

e memorizzare le formule metriche classiche: la prima forma scritta appare infatti in un manoscritto di poco precedente a Guido unita all'ode saffica di Orazio *Est mihi nonum*. Come noto in ambito didattico si usava memorizzare il ritmo di un canto per far memorizzare le quantità del metro latino.⁵⁵

La struttura ritmico-musicale dell'endecasillabo saffico, qui evidenziata, conserva un'eco della metrica quantitativa, e mette in luce tre principi: *a*) la stessa struttura rimane invariata per tutti i versi omologhi, pertanto è indispensabile individuare una griglia ritmica del verso, che valga per l'intera lirica; *b*) l'accento musicale non necessariamente corrisponde alla tonica della parola (*resonàre*); *c*) la base ritmica musicale, almeno per il latino, si lega contemporaneamente sia all'origine quantitativa, sia alle toniche più importanti del verso. Lo stesso Beda (VII-VIII sec.) riconosceva questo doppio livello prosodico:

Il verso metrico [quantitativo] è un sistema di lunghezze unite agli accenti; mentre il verso ritmico [tonico] è un sistema di soli accenti senza lunghezze⁵⁶

Precisando che «il ritmo può esistere senza le quantità, ma le quantità senza ritmo non esistono». In pratica la lunghezza è un parametro secondario, quello che non può mancare è il ritmo, e stupisce che si possa ancora pensare alla metrica mediolatina (ma anche a quella classica) trascurando di individuare la sua scansione ritmico-accentuativa come base per l'impianto ritmico musicale.

Dal momento che alcuni metri, soprattutto volgari, non manifestano né una regolarità delle posizioni toniche, né un'ovvia distribuzione ritmica, una strada possibile, anche se non definitiva, sarà individuare l'antecedente metrico latino come primo passo per associar loro un ritmo adeguato.

⁵⁵ Cf. Ziolkowski 2006 e Lyons 2007; un censimento di melodie "didattiche" del X-XIII secolo annotate sulle liriche di Orazio è in Wälli 2002; cf. anche Ziolkowski 2007. Già Solange Corbin (1955: 111) aveva riconosciuto il profilo della melodia di Guido riproposto in *Est mihi nonum* (*Odi* 4.11, Montpellier 425, f. 50v-51r), *Iam salis terris* (*Odi* 1.2, Paris Nat. Lat. 8214, f. 1v), e *Nullus argento color* (*Odi* 2.2, Paris Nat. Lat. 8072, f. 74v).

⁵⁶ «Metrum est ratio cum modulatione, rithmus modulatio sine ratione»; Beda *De arte metrica*, 25.

3. ORIGINI DEL DÉCASYLLABE

Da dove derivi il *décasyllabe* è questione ripetutamente affrontata. Una condivisa sistematizzazione delle varie ipotesi è apparsa mezzo secolo fa in un celebre contributo di Avasse, poi puntualizzato da Roncaglia.⁵⁷ In sintesi Avasse, dopo aver scartato alcune teorie improbabili, o anche solo insoddisfacenti (come l'endecasillabo saffico), ha individuato il possibile modello del *décasyllabe* in una serie di trofei di San Marziale, databili all'inizio del X secolo: versi latini di 10 sillabe cesurati 4+6.⁵⁸ Ho potuto verificare che la musica si ripropone identica anche nelle forme non cesurate all'interno del medesimo gruppo di versi a conferma della presenza di un modello ritmico consapevole.⁵⁹ La tesi di Avasse sembrerebbe quindi fondata, ma la cesura non appare elemento discriminante, visto che non è sempre presente. Ancor meno sicura è l'individuazione della sua forma originaria, visto che il verso latino 4+6 sembra apparire dal nulla. Avasse ne indica l'origine nel settenario trocaico (>~>~ | >~>~ | | >~>~ | >~>~), tesi che oppone qualche difficoltà per il mutato numero di sillabe, e per la sostanziale alterazione di passo: il settenario è appunto trocaico mentre il *décasyllabe* è in genere giambico o dattilico.

Opportunamente Roncaglia, che accoglie la tesi di Avasse, rileva nell'alcmanto, più che nel settenario, l'origine del *decasyllabus* 4+6, mostrando come la presenza della cesura sia ininfluente.⁶⁰ La fondatezza di questa intuizione la si trova nella stessa *Sant'Enlalia* (IX sec.), il primo esempio scritto di volgare francese. *Enlalia* non è una sequenza ma il rifacimento francese di *Germinis nobis Enlalia*, il carme di Prudenzio (IV-V sec.), il cui alcmanto si è regolarizzato nel tetrametro dattilico catalettico (— — — — — — — —).⁶¹

⁵⁷ Avasse 1963; Roncaglia 1970.

⁵⁸ Avasse 1963 [2017]: 205.

⁵⁹ Un'intonazione diastematica è in Paris. Bibl. Nationale, *NAL* 1235, f. 226v.

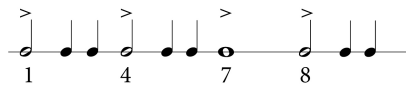
⁶⁰ Roncaglia 1970: 288; tesi accolta in Beltrami 1991: § 59 e Menichetti (in Lincei 2013: 81).

⁶¹ L'ipotesi della sequenza, ancora ribadita in Rainsford 2013, si è consolidata con Avasse, il quale però riconosce che non è documentabile il rapporto con «una melodia preesistente del repertorio liturgico» (Avasse 1966 [2017]: 450), che è prerogativa della

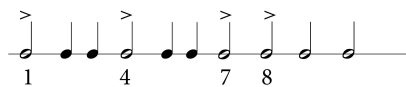
Ricostruire a questo punto la struttura ritmica (accentuativa) medio-latina può aiutare a capire il comportamento del moderno *décasyllabe*. La distribuzione delle toniche (reali o potenziali) nei 215 versi di Prudenzio mostra come le sedi sillabiche a più alta incidenza siano la 1a (con 175 casi su 215 versi, 82%) e, in ordine decrescente, 4a, 8a, 7a e in ultimo 9a:⁶²

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
—	∪	∪	—	∪	∪	—	∪	∪	—
175	70	35	140	59	34	116	122	93	6
82%			65%			54%	57%	43%	

Accanto a una prevalenza di uscite proparossitone (57%), ve ne sono altre parossitone (43%), elemento problematico per scegliere la tonica su cui agganciare la frase melodica. Gli accenti contigui tendono ad escludersi e se si riconosce la predilezione proparossitona dell'alcmanio (tonica in 8a), allora la posizione forte in 9a è solo potenziale. In effetti tutte le uscite parossitone accanto alla tonica in 9a, hanno sempre anche un accento in 7a, più forte perché lungo. Parallelamente più di un quinto delle uscite proparossitone presenta il doppio accento in 7a e 8a (>~>~>~>~>~>~). Se quindi l'appoggio in 7a, appartenendo al passo dattilico del verso, è strutturale, per conservare anche quello in 8a è necessario distanziarli, per esempio secondo questa ipotetica soluzione ritmica:



O anche quest'altra:



sequenza, né si danno sequenze la cui unità strofica sia per l'intero brano limitata a un singolo verso doppio. Del resto quando la coppia di strofe non è chiaramente anisostrofica solo la musica garantisce di essere di fronte a una vera sequenza.

⁶² Non potendo avere punti di riferimento sicuri (anche l'uscita è incerta) individuo come posizioni forti tutte le toniche di plurisillabi e tutti i monosillabi, benché accenti solo potenziali. Ho però conservato le toniche contigue (anche se ovviamente una esclude l'altra) non avendo ancora sicura la posizione della tonica dominante.

La seconda non è però che una variante piú complessa della precedente, con anticipazione del quarto accento. Entrambi gli schemi funzionano perfettamente in Prudenzió e, benché in francese le uscite proparossitone diventino (o diventeranno) spontaneamente ossitone, è possibile riconoscere una memoria di questo schema anche nell'*Enlalia*:

Buo-na pul-**cel**-la fut **Eu**- \ **la**-li-a
Bel au-ret **corps** bel-le-**zour** \ **a**-ni-ma

L'apparente anisosillabismo dell'*Enlalia*, tipico della tradizione orale, svanisce considerando mute le *e* postoniche,⁶³ e la lirica si afferma come primo esempio scritto di *décasyllabe* in volgare (anche se purtroppo senza musica).

In seguito tale ritmo, sia in ragione della natura ossitona del francese, sia per la distribuzione delle lunghe, verrà piú spesso cantato cosí:

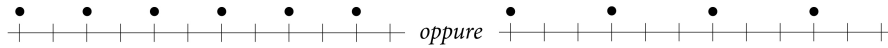
Buo-na pul-**cel**-la fut **Eu**-la-li-a
Bel au-ret **corps** bel-le-**zour** a-ni-ma

Cioè assecondando il passo del moderno *décasyllabe* dattilico francese. La cesura ancora manca, ma scaturirà presto per l'ossitonismo spontaneo della lingua unito alla base ritmica su cui insiste, elemento su cui è opportuno spendere ancora due parole.

* * *

Il ritmo si definisce comparativamente, distinguendo fra pulsazioni forti e deboli. Una successione di pulsazioni tutte deboli o tutte forti non dà alcun ritmo, ma solo un'isocronia. Al contrario l'alternanza forte/debole genera un passo binario o ternario (nello schema i puntini identificano i punti d'appoggio della pulsazione):

⁶³ Per esempio: *Ell' no'nt es-kol-tet les mals \ con-sel-liers | Qu'ell' deo ra-nei-et chi maent \ sus en ciel* (vv. 5-6). I versi apparentemente piú problematici si risolvono con semplici anacrusi. Benché già Duffell 1999 vi riconoscesse una regolarità accentuativa, il suo approccio rimane astratto e non utile a riconoscere la griglia ritmica che soggiace al verso.

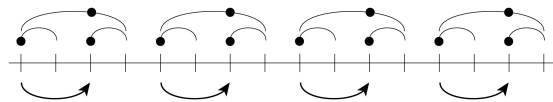


La combinazione di passi binari e ternari, seppur possibile nel verso, è evitata dalla musica, se non in condizioni particolari.

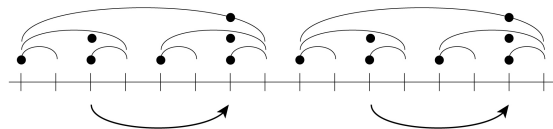
In riferimento a un ritmo regolare, ad esempio binario, il nostro cervello tende ad associare gli elementi deboli a quelli forti per ridurre il numero delle informazioni.⁶⁴ Nell'esempio che segue, invece di 16 pulsazioni si percepiranno solo 8 accenti, che abbiamo chiamato piedi (in questo caso trocaici):



Il principio è generativo, si attua cioè su più livelli accoppiando gli stessi raggruppamenti ottenuti. Invece di 8 piedi, si percepiranno 4 gruppi di 2 accenti, dove in mancanza d'interferenze, sarà privilegiato il secondo accento (dirò poi perché):



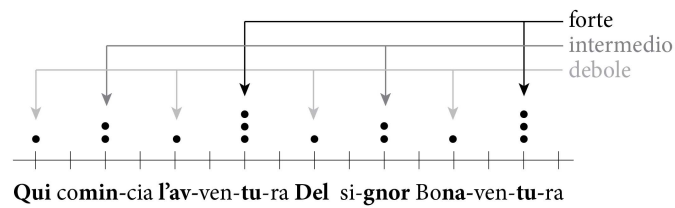
In pratica il primo accento si aggancia al successivo creando un'unità, esattamente come in latino due piedi trocaici vengono a costituire un metro. Il principio del raggruppamento spiega la regola dell'accento secondario formulata da Norberg, necessariamente distanziata da una (o eventualmente due) posizioni atone.⁶⁵ Similmente anche questi accenti più forti possono essere agevolmente accoppiati:



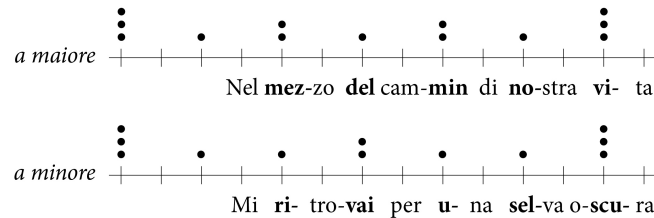
⁶⁴ Mi riferisco al noto principio di *grouping* studiato in termini ritmici nel classico Lerdahl–Jackendoff 1983 (per cui cf. Daolmi 2019: nota 8). Un approccio fonologico è in Rainsford 2011.

⁶⁵ Norberg 1985: 29-37.

Il congiungimento di 2 metri (in questo caso 2 quadrisillabi piani) produce un verso (ottonario o dimetro trocaico) i cui raggruppamenti possono semplicemente essere identificati dal solo accento (come fa il nostro cervello), piú o meno forte a seconda che identifichi il primo, il secondo o il terzo livello (piede, metro, dimetro):



L'esempio proposto, sempre per accorpamenti binari, è fra i piú semplici e spiega un principio che si realizza normalmente nella battuta musicale (dove anche qui si hanno accenti forti, deboli e intermedi).⁶⁶ Situazioni piú complesse, che per esempio si basano su una pulsazione ternaria di uno o piú livelli, sono possibili ma sono percepite come allontanamento dal modello piú semplice, e appaiono maggiormente complesse. È questa complessità che rende l'endecasillabo piú nobile dell'ottonario:



Quando la ternarietà riguarda gli accenti forti avremo un endecasillabo *a maggiore*, se riguarda quelli deboli *a minore*.

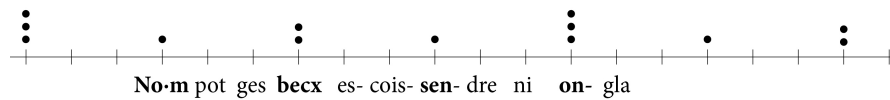
La ragione per cui l'ultima tonica è la piú importante (piú forte), quella su cui convergono le rime,⁶⁷ si lega al tempo (ideale) d'attesa fra un verso

⁶⁶ Cf. Cooper–Meyer 1960.

⁶⁷ Non è, come si crede, la rima a valorizzare l'ultima tonica, è invece il suo peso ritmico ad attrarre prima l'assonanza e poi la rima. La rima è stata infatti applicata al

e l'altro. La durata piú ampia è infatti spontaneamente associata a un maggior peso. Non a caso consideriamo le sillabe lunghe piú 'pesanti' (da cui l'uso scolastico di leggere le quantità lunghe come accentate).⁶⁸ Se riconosciamo cioè per il cambio di verso l'attesa necessaria ad un respiro, l'ultima tonica sembra vantare sulle altre un tempo dilatato di riverberazione e quindi assume posizione dominante. Per la stessa ragione gli accorpamenti con piú di un accento collocano quello piú forte alla fine.

La gerarchia accentuativa del *décasyllabe* dattilico avrà pertanto questa forma (nell'esempio il secondo verso di *Lo ferm voler*):



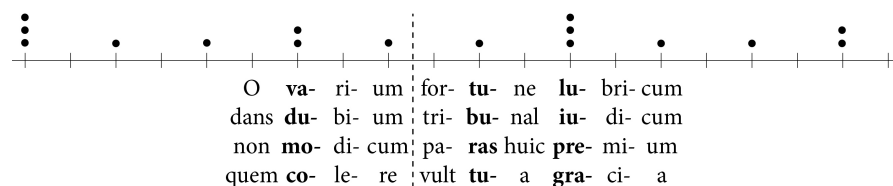
Come si vede la 4a sede è seconda solo alla 10a per importanza, imponendosi come accento strutturale (cosa che non è per gli accenti in 1a e 7a). Su tale sillaba il francese userà toniche che chiudono la parola (perché gli accenti maschili sono piú forti dei femminili), producendo spontaneamente una cesura che poi i cantori asseconderanno. La cesura quindi promana dalla natura del francese, non dal modello latino. Le forme latine del *decasyllabus* 4+6 saranno quindi derivate, non originarie come voleva Avalle. Ne è conferma la difficoltà di gestire la cesura dopo la tonica in 4a, che il latino può rendere solo con monosillabi. La soluzione adottata, a parte le incertezze ritmiche dei primi esperimenti,⁶⁹ sarà quella di sostituire il passo ternario con uno binario, con conseguente slittamento degli accenti forti in 2a e 8a.⁷⁰

latino solo dopo che si è consolidata la metrica tonica: «it is recurrence of stress, not of verse-ictus, which causes rhyme» (Sedgwick 1924: 335).

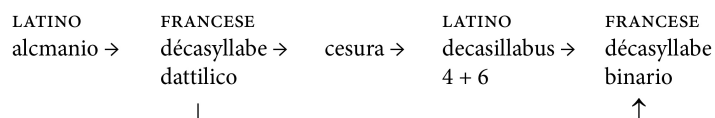
⁶⁸ Daolmi 2024: 197-8.

⁶⁹ Difficilmente un singolo verso o un distico diventa modello, perché non genera una struttura ritmica stabile (e se è un *refrain* rischia di essere vocalizzato, quindi perde l'elemento ritmico proprio del verso). Sono necessari piú versi, possibilmente organizzati in strofe, per permettere alla melodia che intona quei versi di diventare griglia ritmica per altre liriche.

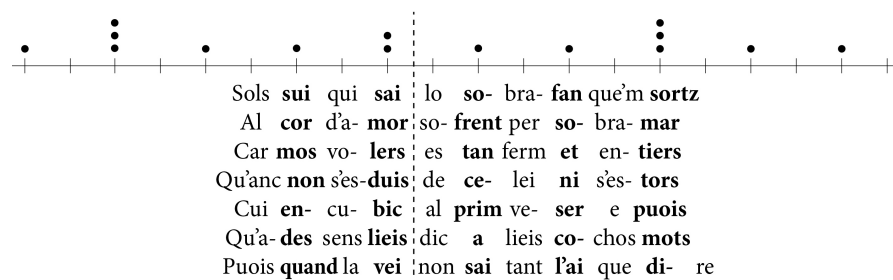
⁷⁰ L'esempio è tratto dal *Roman de Fauvel*, n. 10; cf. Tischler 1990: 16.



È questo passo in levare che ha indotto Burger a individuare nel trimetro giambico catalettico il modello del *décasyllabe*.⁷¹ In realtà questo verso latino non è realmente cesurato ma non si può negare che abbia contribuito a definire il nuovo *decasillabus* 4+6. Tuttavia è solo dopo il ritorno al latino che si produce un nuovo *décasyllabe*, non piú dattilico ma binario ascendente.⁷² In sintesi:



In pratica il *decasillabus* si pone come intermediazione fra i due tipi di *décasyllabes*, la cui forma dattilica è tipica dell'*oïl*, mentre quella binaria è preferita dal provenzale.⁷³ Tal è per esempio *Sols sui qui sai* di Arnaut (PC 29.18), tanto amato da Dante:



⁷¹ Burger 1957: 107 ss.

⁷² Sul doppio passo del *décasyllabe* cf. Dragonetti 1960: 502-3.

⁷³ Nel censimento sull'*oïl* in Pensom 1985, il «type 2», cioè il *décasyllabe* dattilico è «by far the most numerous» (p. 174). Non ho dati sul provenzale, ma l'esperienza mi dice che prevalga, su base binaria, l'instabilità prosodica del verso.

Qui il passo, come mostra la distribuzione dei puntini, non è piú dattilico ma binario ascendente. Sarà poi questo modello in levare ad essere recuperato dall'endecasillabo italiano,⁷⁴ dove si abbandonerà definitivamente la cesura fissa in 4a, ingestibile per l'abbondanza di parole piane della lingua. Per questa ragione Dante, e dopo di lui Petrarca, riproporranno una versione italiana di *Lo ferm voler* con un diverso ritmo. Dimenticata ormai la musica, privilegeranno il piú semplice passo binario, già praticato in altri casi dal *décasyllabe*.⁷⁵

4. IL RITMO DI *LO FERM VOLER*

Il passo dattilico di *Lo ferm voler*, prediletto in molte edizioni musicali, sembrerebbe pertanto confermato. In realtà, come s'è visto, il *décasyllabe* prevede anche un andamento binario ascendente, piú che consolidato a questa altezza cronologica. Inoltre una rapida osservazione della sestina mostra un andamento del verso sostanzialmente irregolare.

Voler riconoscere il passo accentuativo non vuole limitare la variabilità prosodica del verso, ma immaginare un ritmo musicale potenziale. In effetti la musica, sebbene possa produrre ritmi diversi, nelle forme strofiche deve riproporsi identica, ovvero con i medesimi accenti ad ogni strofa. Ma se questo è lo scopo, allora non è importante le peculiarità di ogni singolo verso, ma verificare che gli accenti musicali non entrino in contrasto con il testo. Per ricostruire questo ritmo ideale è opportuno controllare che gli accenti musicali, tendenzialmente equidistanti, non corrispondano a una sede atona. Inoltre le sillabe non sono semplicemente atone o toniche ma piú spesso indifferenziate e disposte ad accogliere l'accentuazione della musica. Pertanto accanto alle sillabe atone (~) o toniche (>) è op-

⁷⁴ Benché caratteristica dell'endecasillabo sia la prosodia instabile, la sua struttura rimane comunque in levare con toniche in sede pari; cf. Menichetti 1994: 256. Sull'ampia letteratura che relaziona l'endecasillabo italiano al *décasyllabe* segnalo il recente Billy 2016.

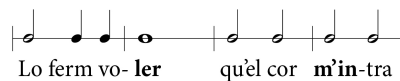
⁷⁵ L'opzione dattilica degli endecasillabi italiani non è praticata se non in forme espressamente costruite come l'endecasillabo rolliano del Settecento; cf. Zuliani 2021: 167.

portuno individuare anche quelle neutre (×), secondo tre principi: *a*) tali si considerano tutti i monosillabi, anche proclitici; *b*) tutte le sedi plurisillabe separate dalla tonica da almeno un'atona (quello che Norberg ha chiamato «accento secondario»); *c*) la prima sillaba di ogni verso.⁷⁶

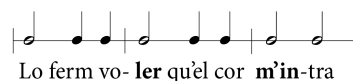
Se si legge in questo modo il primo *heptasyllabe* di ogni strofa è possibile ammettere accenti musicali solo in corrispondenza delle sedi 1a, 4a, 5a, 7a (l'accento musicale evita al possibile solo le sedi atone):

Lo	ferm	vo-	ler	qu'èl	cor	m'in-	tra
×	×	~	>	×	×	>	~
Quan	mi	so-	ve	de	la	cam-	bra
×	×	~	>	×	×	>	~
Del	cors	li	fos	non	de	far-	ma
×	×	×	×	×	×	>	~
Anc	la	se-	ror	de	mon	on-	cle
×	×	~	>	×	×	>	~
Pus	flo-	ric	la	se-	ca	ver-	ja
×	~	>	×	>	~	>	~
Qu'ais-	si	s'em-	pren	e	s'en-	on-	gla
×	>	~	>	×	~	>	~

Potremmo conservare tutti e quattro gli accenti e, per equidistanziarli, prevedere questo ritmo coerente a tutti gli *heptasyllabes*:



Oppure, immaginando di sopprimere il terzo accento, otterremmo un ritmo decisamente piú semplice, e soprattutto estensibile all'intera strofa:



Al contrario il passo binario ascendente è impraticabile. Se si estende l'analisi all'intera sestina, come mostra la Tav. I ci si accorge che se si adotta

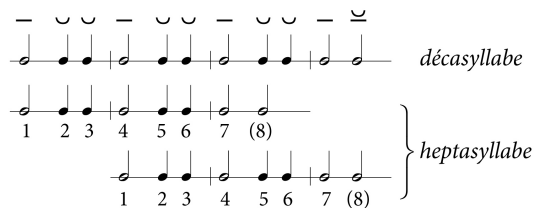
⁷⁶ Il ritmo scaturisce dal confronto dinamico, pertanto la sillaba atona d'attacco può essere percepita come forte perché preceduta dal silenzio. Per questo motivo Verdi può intonare in battere il quinario ascendente «La **donna** è **mobile**».

un passo ternario i versi che necessitano di essere ‘corretti’ sono solo 7, al contrario se il passo è binario i versi sono 13, quasi il doppio (nella Tav. I i versi ‘sbagliati’ sono indicati a destra da una freccia).⁷⁷

Appare evidente come Arnaut non adotti il passo binario provenzale ma si rifaccia al verso nobile delle antiche *chansons de geste* (con *décasyllabe* dattilico), il cui pregio non è tanto nell’imitazione dell’alcmiano, ormai dimenticato, ma nell’uso del piede dattilico che forse evocava l’esametro classico. Il dato che si evince è la volontà di Arnaut d’impresiosire e nobilitare il suo verso. La resa ritmica del *décasyllabe* usato per *Lo ferm voler* è pertanto:



E il modello si estende anche all’*heptasyllabe* che apre ogni strofa. Dal momento che la forma dattilica non è comune ai versi corti, è preferibile considerare il primo verso della strofa un *décasyllabe* accorciato. Se sia da eliminare la testa o la coda non cambia molto, perché la ritmica è la stessa:



Se privato dell’attacco, il verso offre un collegamento regolare con il proseguimento della strofa (altrimenti s’introdurrebbe un potenziale tempo d’attesa), pertanto le prime tre sillabe mancanti s’intenderanno pausa di separazione fra le strofe.

Nella moderna restituzione è preferibile evitare la battuta, per non irrigidire l’instabilità propria della forma strofica. La griglia ritmica deve ri-

⁷⁷ Non ho evidenziato le sillabe neutre, perché coincidendo quasi sempre con i monosillabi, sono facilmente identificabili. Al contrario sono atone tutte le sillabe in chiaro dei bisillabi.

manere ideale, permettendo alla prosodia del verso d'introdurre occasionali varianti ritmiche che rendano interessante il canto. Pertanto servirà soprattutto evidenziare i punti d'appoggio, distinguendo il peso diverso dei 4 accenti, e riducendo il passo dattilico a una suggestione piú che a un vincolo ritmico.

Lo ferm voler qu'èl cor m'intra No-m pot ges becx escois-sen- dre ni on-gla
De lauzen-gier qui pert per mal dir s'ar-ma E pus no l'aus batr'ab ram ni ab ver-ja
Sa- vals a frau lai on non aura-i on-cle Jau- zi- rai joi en ver-gier o dins cam-bra

La prima osservazione è che proprio in ragione della conformazione del piede dattilico, oltre a 1a, 4a, 7a e 10a quali sedi d'appoggio, si possono considerare tali anche la 2a, la 5a e l'8a, perché potenzialmente anch'esse su un tempo accentato, seppur debole (nell'esempio riproduco il v. 5):

Sa- vals a frau lai on non aura-i on- cle
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

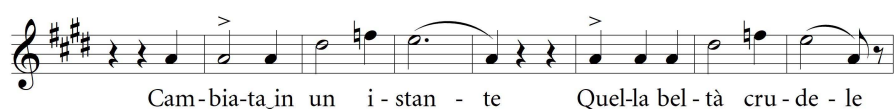
Tale struttura permette di gestire senza difficoltà tutte le toniche dell'intera *canso*. Per il testo non ho usato la lezione di G, malgrado sia l'unico con notazione, perché l'approccio critico deve valere sia per il testo, sia per la musica (anche se in questo caso il *codex unicum* azzera gli interventi).⁷⁸ Del resto non v'è necessariamente relazione fra la lezione testuale e la notazione: spesso i copisti non sono gli stessi e gli antigrafii non coincidono. Il fatto che G introduca un'ipermetria solo nel testo (*Lo ferm voler qinz el*

⁷⁸ Ho affrontato questo aspetto anche in Daolmi 2020: § 8.

cor m'intra) e non nella musica (certamente scritta dopo), mostra che il notatore si è rifatto a una redazione musicale indipendente. Ma definito il ritmo, il numero di sillabe non crea alcuna difficoltà alla musica. Volendo seguire la lezione di G, si potrà cantare:



Sia chiaro, non è indispensabile intervenire sempre, perché il canto può far slittare la tonica della parola, soprattutto in prossimità di un accento intermedio come quello in 7a. Avviene spesso nella tradizione popolare: i quinari in levare di *O bella ciao* non mutano ritmo cantando *Una mattina*. Anche in quel caso la 2a sede è sí appoggiata, ma debolmente, e si percepisce comunque *Una mattina*. In circostanze piú controllate l'alterazione ritmica è imposta dall'autore, come per i settenari della cavatina di Adina nell'*Elisir d'amore*:



Il ritmo di *cambiata* e *quella* si adegua alle toniche non corrispondenti, e qui il compositore scrive quello che il cantore farebbe spontaneamente. Dovere dell'editore non è fare il compositore ma rivelare la struttura che possa poi permettere all'interprete gli occasionali adeguamenti. Al contrario non riconoscere il modello ritmico significa rinunciare a un contributo critico senza il quale la musica perde di spina dorsale.

Fra le accortezze per un'intonazione riuscita, va risolta l'irregolarità della cesura lirica (com'è al v. 10): in questo caso lo spostamento d'accento investe la 4a sede, quindi una posizione forte.⁸⁰ Si può certamente ammettere, come ricordava opportunamente Beltrami,⁸¹ che vi fosse l'abitudine di riposizionare l'accento testuale (e quindi cantare *membre* v. 10). Ma con tutta probabilità era piú facile intervenire ritmicamente come sopra suggerito (in questo caso posticipando la 4a per appoggiare la 3a):



⁸⁰ Al contrario la cesura epica (assente in *Lo ferm voler*) mantiene la tonica in 4a e non altera la griglia ritmica risolvendo senza problemi anche quando ipermetra. È probabile che la cesura lirica, così estranea alle esigenze musicali del verso, sia un adeguamento letterario della cesura maschile, cioè qualcosa che scaturisce dalla scrittura, non dalla prassi orale.

⁸¹ Cf. Beltrami 1991: § 59.

è accelerata per poter appoggiare il piú significativo *voi*. Similmente viene dilatata la parola *tempo* (I.9) sfruttando la necessità di adeguare l'attacco in battere del verso (che diventa doppia anacrusi). Interessante il caso di un raro endecasillabo dattilico (*Giovane ingenuo...*, II.7) che viene trattato come verso doppio, con ternarietà innestate sull'accompagnamento binario.

Non diverse saranno le libertà che offre *Lo ferm voler*, il cui elemento portante è un verso regolato da 4 accenti, da cui ci si potrà occasionalmente discostare secondo la sensibilità dell'interprete.

* * *

L'impianto metrico che soggiace alla sestina ovviamente viene conservato anche nei due *contrafacta*, ovvero *Ben grans avoleza intra* di Guilhem de Saint Gregori (PC 233.2), e *En tal dezir mos cors intra* di Bartolome Zorzi (PC 74.4).⁸² Benché tutti i testimoni di queste due imitazioni poetiche siano senza musica, si potrebbe supporre che sia il primo, databile all'inizio del Duecento, sia il secondo, piú facilmente collocabile verso la fine, abbiano potuto aver accesso anche alla melodia e non si siano limitati ad una imitazione metrica. Entrambi infatti sembrano conservare il passo dattilico. Tuttavia l'analisi prosodica non garantisce interamente quest'ipotesi. Se in *Lo ferm voler* le anomalie che si generano immaginando una griglia ritmica binaria sono superiori a quelle prodotte da una griglia dattilica (13 contro 7), lo scarto nei due *contrafacta* è meno polarizzato. Adottando lo stesso criterio d'individuazioni di toniche atone e neutre (come nella Tav. I), le incongruenze delle tre liriche si possono mettere a confronto:

	anomalie dattiliche	anomalie binarie	cesure liriche
<i>Lo ferm voler</i>	7	13	1
<i>Ben grans avolesa</i>	7	12	4
<i>En tal dezir</i>	11	13	1

⁸² D'Agostino 2009: 136-54; Bampa 2014 e Larghi 2020.

Lo stesso alto numero di cesure liriche in Guilhem (*Ben grans*), tutte difficili da gestire, fa supporre un'imitazione che parte dal metro, piú che dal ritmo. Del resto non sembra che la melodia abbia avuto grande fortuna, visto che R, l'unico altro codice musicale che oltre a G avrebbe dovuto ospitare la musica, riporta un pentagramma rimasto vuoto. Benché il modo piú ovvio di creare un *contrafactum* sia partire dalla musica, forse per Guilhem, e ancor piú per Bartolome, l'interesse era limitato al gioco di rime, e l'imitazione fu un semplice esercizio letterario.

5. MELODIA E RESTITUZIONE

La melodia di *Lo ferm voler* non si caratterizza per essere facilmente memorizzabile. Come si diceva, offre un profilo molto vicino alle formule della prosa liturgica, modello adottato presumibilmente per ragioni di prestigio (in coerenza con la forma "continua" piú impegnativa rispetto alla Barform divisa), ma è chiaramente pensata per assecondare l'insolito gioco delle rime concepito da Arnaut. Tutte le parole-rima devono potersi adattare a ciascuna delle cadenze di ogni verso della strofa: questo impone di usare sempre chiuse femminili (altrimenti la corrispondenza sillaba-nota non sarebbe intercambiabile fra strofa e strofa).⁸³ Ma il ricorrere delle parole-rima a distanze diverse rischia di compromettere l'indispensabile attesa dell'assonanza che è propria della rima. Nella sestina di Arnaut è però la musica che assolve questo compito.

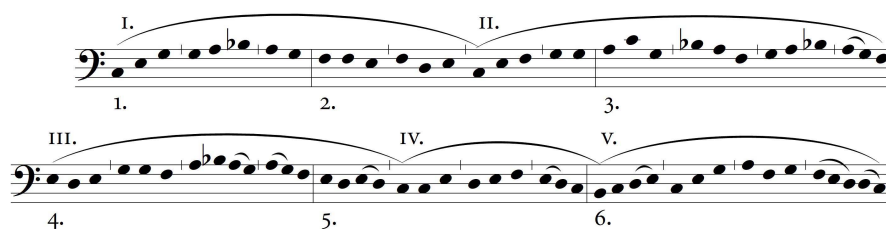
La rima ha una funzione di memoria rassicurante. Il suo ritornare evoca un luogo familiare. In genere, soprattutto se ravvicinata, la rima muta l'intonazione per evitare la povertà di una ripetizione identica: si pensi a *Kalenda maya*, dove il ricorrere insistito delle rime si attua sempre su toni diversi (ad esclusione del fine-strofa che usa la reiterazione come sorta di *refrain*).⁸⁴ Con buone ragioni il modello di Arnaut è stato indivi-

⁸³ Diversamente da quanto ipotizza Canettieri 2023: 48. È vero che si può vocalizzare su un'uscita maschile e ribattere una femminile, ma l'identità ritmico-melodica viene alterata.

⁸⁴ Far coincidere la stessa rima con la stessa cadenza è una strategia retorica che ri-

duato in *Ar respian la flors enversa* di Raimbaut d'Aurenga (PC 389.16), dove le parole-rima hanno la stessa posizione nella strofa e quindi adotteranno la stessa musica. Il limite di questa soluzione è la presenza di rime nello stesso punto della strofa, quindi identiche anche nel suono, elemento che produce ridondanza. Sembra ragionevole immaginare che Arnaut abbia voluto evitare il ritorno di chiuse uguali, riposizionando le parole-rima con un meccanismo di sostituzione. Tuttavia questa nuova tecnica, priva di altri accorgimenti, avrebbe rischiato di distruggere la prevedibilità della rima, disorientando l'ascolto. È qui che entra in gioco la musica: il suo cadenzare a coppie i versi (*sol-sol, fa-fa, do-do*) sostituisce di fatto, attraverso chiuse “bacciate”, la funzione della rima disarticolata della sestina.⁸⁵

Osservo che la melodia, proprio perché contigua ai modelli liturgici, chiude su altezze consonanti a *do*, cioè *sol* e *fa*, suggerendo che il *do* possa intendersi ideale bordone dell'intera composizione. Tuttavia è altrettanto evidente lo scarto armonico fra ogni frase-verso, scarto che suggerisce un cambio d'armonia: il salto di tono sistematico fra un verso e il successivo rende disagiata mantenere lo stesso basso. Al riguardo si possono fare due ipotesi: o le frasi-verso sono ben distinte e il cambio di armonia enfatizza l'interruzione – cosa che frammenterebbe la strofa, rendendo ogni *enjambement* sintattico faticoso – oppure, più probabilmente, il fine-verso assume un ruolo tensivo che si scarica sull'attacco del verso successivo, producendo una successione armonica ininterrotta. Questa seconda ipotesi trova conferma nell'estensione delle arcate melodiche (I-V), il cui respiro non corrisponde sempre alla divisione dei versi: oltre all'ultima, solo le arcate pari (II e IV) chiudono infatti insieme:



manda all'improvvisazione popolare (si pensi ai primi tre versi di *Douce dame jolie* di Machaut); lo stesso *refrain* è un elemento che caratterizza la lirica d'intrattenimento.

⁸⁵ Contemporaneamente risolve l'inconveniente, già evidenziato in Toja (1960: 54-5), di non avere rime all'interno della strofa.

Non v'è dubbio che il movimento melodico non è il solo a definire le porzioni formali in cui dividere la melodia, ma, quasi in risposta alla compattezza sintattica della strofa, anche il canto non mostra elementi significativi d'interruzione.⁸⁶

Un'ultima osservazione riguarda alcune strategie che appaiono estranee ai modi del canto piano. L'uso abbondante di terze, anche in successione, caratterizza la stabilità armonica del brano. Significativa inoltre la libertà adottata nelle mutazioni di esacordo: l'esacordo naturale (finale: *Do*) scolora facilmente sul molle (*Fa*), ma l'attacco dell'ultimo verso (con un *si* naturale) introduce una improvvisa virata al duro (*Sol*). La mutazione tipica da un esacordo all'altro segue preferibilmente questa direzione:

esacordo duro (*Sol*) → naturale (*Do*) → molle (*Fa*)

Pertanto il grosso sforzo di risalire al duro sembra riproporre il moderno principio dell'armonia tonale che risale alla dominante per poter chiudere alla tonica. Non so dire se questo senso di "funzionalità" sia la proiezione di un orecchio moderno, o abbia una qualche ragione compositiva, ma è un elemento significativo della forte tensione dinamica della melodia.

* * *

La prima esecuzione moderna di *Lo ferm voler* di cui ho notizia è quella all'Università di Padova nel 1899, durante una conferenza sui trovatori del musicologo Andrea D'Angeli. I brani adottavano la trascrizione di Restori, pubblicata 3 anni prima, e l'accompagnamento pianistico era dello stesso D'Angeli.⁸⁷ Una nuova esecuzione avvenne sempre a Padova, questa volta al Circolo Filarmonico, nel 1908. La melodia è la solita in 3/4, ma l'accompagnamento, per doppio quartetto d'archi e arpa, è di Luigi Torri che sembra aver accolto la suggestione di Restori:

⁸⁶ Questo discorso è affrontato anche in riferimento a divisioni interne stabilite su basi contenutistiche; cf. le ipotesi di Lavaud 1910: 110, rifiutate da Toja 1960: 375.

⁸⁷ Pubblicato in D'Angeli 1907; cf. inoltre Crescini 1908: 862.

Un violoncello che tenesse bordone con note lunghe, o due viole che accompagnassero sommessamente – all’unisono o al più con qualche 3a e 6a sapientemente distribuita, riprendendo a suono alto tutto o parte del canto fra gl’intervalli da strofa a strofa – sarebbe, credo, l’esecuzione più vicina alla realtà storica di quest’arte provenzale.⁸⁸

Il concerto è introdotto da Vincenzo Crescini che ne offre poi ampio resoconto.⁸⁹ In appendice lo stesso Torri rivendica il pregio delle trascrizioni di Restori contro la teoria modale che veniva proposta proprio in quei giorni:

[Aubry] trascrive in notazione moderna parecchie melodie, costringendo spesso a contorsioni e a falsi accenti il ritmo poetico, e riducendo tutte le melodie ad una monotona uniformità di misura e ad una stessa movenza, contrariamente alla varietà ritmica del verso.⁹⁰

Quindi dà qualche suggestione sull’accompagnamento:

Certo le mie armonie non sono fatte colle sole teorie armoniche medievali: esse sarebbero riuscite troppo rudimentali [...] E neppure ho seguito il modo d’armonizzare dei canti ecclesiastici, perché questi dei trovatori ne erano completamente l’antitesi, traendo dalla melodia popolare piuttosto che dalla chiesa.

Cui aggiunge:

Sono armonie a note lunghe [...] talché del complesso risultante non si distingue il ritmo: questo deve solo emergere nella struttura poetica del canto, che domina libero e abbandonato a sé

L’idea che l’arte dei trovatori sia una manifestazione popolare sarebbe presto decaduta, ma al contrario l’accompagnamento su note lunghe continuerà ad essere usato da molti gruppi di musica antica ancor oggi in attività.

⁸⁸ Restori 1903: 402; cui aggiunge: «Alla peggio adotterei l’harmonium che, per la tenuta delle note e per la soavità di alcuni registri, parmi il solo strumento adatto a simulare, in un ambiente un po’ vasto, un accompagnamento ad archi gravi».

⁸⁹ Crescini 1908, dove fra l’altro si cita (pp. 864-5) il passo appena citato.

⁹⁰ Torri in Crescini 1908: 876-7.

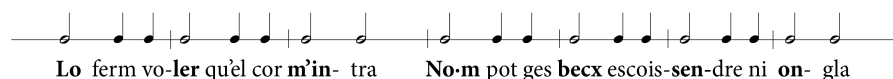
A parte le trascrizioni di Rummel e Pound del 1913 che probabilmente scaturirono dall'entusiasmo del primo Novecento per i trovatori, alimentato dalla contrapposizione fra Beck e Aubry,⁹¹ non trovo altre informazioni su esecuzioni di *Lo ferm voler* fino all'insorgere dell'*early music revival* all'indomani del secondo Dopoguerra. Qui spicca il concerto trasmesso dalla Rai sul Terzo canale radio in occasione delle celebrazioni per la nascita di Dante (16-18 novembre 1965), dove furono eseguite musiche di trovatori nell'adattamento di Angelo Paccagnini, compositore d'avanguardia ma anche direttore di Ars Musica, gruppo specializzato nella musica antica.⁹² I materiali preparatori di queste esecuzioni, oggi conservati al NoMus di Milano, mostrano come Paccagnini abbia usato l'edizione di Sesini limitandosi a raddoppiare la voce con un «liuto» ed eventualmente con una «viella», come annotato nei suoi appunti. L'uso di strumenti antichi rispondeva al fermento culturale del momento che identificava la musica antica soprattutto con la ricerca organologica, desiderosa di realizzare le fattezze degli strumenti riprodotti in quadri e miniature, ma la sostanziale assenza di arrangiamento armonico sembra più consona a quell'idea di “povertà” sonora che in quegli anni, soprattutto in Italia, si associava alla musica medievale.

È del 1976 la prima incisione di *Lo ferm voler* ad opera di Thomas Binkley con il suo Studio der Frühe Musik, uno degli *ensemble* di spicco dell'*early music revival*. L'esecuzione si discosta molto dagli usi che diverranno consueti per la musica trobadorica, ovvero una o due strofe con accompagnamento fermo e intonazione precisa. Il cantante dello Studio, Richard Levitt, che aveva già eseguito il brano più volte in pubblico,⁹³ canta tutte le strofe in una forma quasi parlata, trascurando i modelli ritmici fino a quel momento proposti (Solerti, Beck, Sesini, Gennrich) per adottare il passo dell'alcmiano, di cui ho parlato precedentemente:

⁹¹ Haines 2004: cap. 4.

⁹² Vaccarini 2022: 85. Il gruppo di Ars Musica fu molto attivo in quegli anni ma non ho rintracciato loro registrazioni di musica medievale, certamente non quelle realizzate per la Rai.

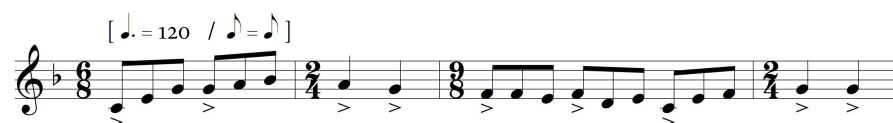
⁹³ Hughes 1974 offre una recensione entusiastica del concerto all'Hunter College di New York del 24 ottobre 1974.



È evidente che la soluzione proposta da Levitt piú che un omaggio consapevole al metro classico o l'elaborazione di una teoria ritmica consapevole, appare la conseguenza di un approccio che risponde al gesto spontaneo del musicista. Del resto la teoria, se evita l'artificiosità, non può che incontrare la prassi, perché le esigenze musicali sono le stesse.

L'accompagnamento rapido, limitato a uno strumento a pizzico dalle sonorità mediorientali, risponde invece al gusto esotico tipico degli anni Sessanta-Settanta che sarà uno dei temi che la critica musicologica maggiormente contesterà a Binkley.⁹⁴

In *The Dante troubadours* (1982), una bella incisione del Medieval Ensemble di Martin Best, *Lo ferm voler* diventa un brano strumentale assai vivace (quasi assecondando la rapidità del canto di Levitt) con una ritmica interessante che ritorna alla ternarietà di Restori e Sesini, ma ne scalza la regolarità ritmica:



Il ventennio conclusivo del Novecento sarà caratterizzato da un dibattito molto ideologico sull'«autenticità» della musica antica. Gli indirizzi accademici tenderanno a rifiutare il gusto *folk* della musica medievale prediligendo la voce non accompagnata (con la scusa della fedeltà alle fonti), e un ritmo astratto, estraneo alla danza, cioè a un ritmo fisiologico e naturale. Il processo di nobilitazione della musica antica, alimentato dall'emergere della musicologia universitaria, priverà la musica antica di una fruizione disimpegnata e imporrà prescrizioni esecutive spesso dogmatiche.

⁹⁴ Haines 2001; tuttavia cf. il ridimensionamento in Daolmi 2024: 219-20. Ciò malgrado l'incisione di Binkley del 1974 continua a godere di diffuso apprezzamento: «the intimate atmosphere evoked in Arnaut Daniel's *Lo ferm voler* is quite bewitching» (Fitch 2003: 118).

Anche un cantante specializzato nella tradizione occitana come Gérard Zucchetto, si ritrovò a proporre le *cansos* trobadoriche con accompagnamenti poverissimi e una ritmica disarticolata e declamante. Il passo ternario di *Lo ferm voler* è conservato da Zucchetto nel 1985 evitando tuttavia una regolarità ritmica riconoscibile.⁹⁵ Questo modo “elastico” di cantare i trovatori segnerà gran parte della produzione discografica di fine millennio: decine di registrazioni, più spesso a voce sola, dall’andamento informe (quasi negando il rigore del metro lirico), creeranno un immaginario estetico forte, ma scarsamente seduttivo.⁹⁶

Un gusto più differenziato e meno prescrittivo è quello che si registra nell’ultimo quarto di secolo. Accanto all’onda lunga dell’opzione “accademica” prende piede un tentativo di ritornare a esecuzioni ritmate (spesso recuperando il modalismo alla Gennrich) e accompagnate da organici più ricchi.⁹⁷ Ma se la varietà va certamente apprezzata come segno di vivacità culturale, in realtà più spesso sembra scaturire dall’incapacità di porsi criticamente nei confronti dei modelli sorti nell’ultimo secolo, disposizione che si affianca alla scarsa comprensione di un *corpus* lirico che proprio nella struttura ritmica ha avuto il suo elemento di forza.

Davide Daolmi
(Università degli Studi di Milano)

⁹⁵ *Gérard Zuchetto chante les troubadours* (Gallo, 1985). Un’altra esecuzione di Zuchetto (che affianca Gérard Le Vot) è quella allegata al volume *Terre de troubadours* (Paris: Chaleil, 1996).

⁹⁶ Tali sono per esempio le esecuzioni di Peter Becker (in una raccolta di audiocassette dal titolo *The medieval lyric*, a c. di Margaret Switten, 1988), degli Hilliard (nell’audiocassetta allegata al volume *Music of the Middle Ages*, 1990), dell’Ensemble Tre Fontane (*Le chant des troubadours*, Alba Musica, 1993), dei Sequentia (*Dante and the troubadours*, Harmonia Mundi, 1995) *etc.*

⁹⁷ Modale è la proposta interamente per strumenti di Sylvain Gergeron in *Montsegur* (Dorian, 1996) e così quella cantata dal gruppo italiano Charivari. Ma ternaria è la soluzione dei Liliium Aeris, e oscillante quella di Alla Francesca, entrambe incise nel 2014.

TAVOLA I

PASSO BINARIO												
	2a			4a		6a		8a		10a		
I	no-m	pot	ges	Lo	ferm	vo-	ler	qu'el	cor	m'in-	tra	←
	de	lau-	zen-	becx	es-	cois-	sen-	dre	ni	on-	gla	←
	e	pus	no	gier	qui	pert	per	mal	dir	s'ar-	ma	
	sa-	vals	a	fraus	ba-	tr'ab	ram	ni	ab	ver-	ja	
	jau-	zi-	rai	frau	lai	on	non	au-	ra-i	on-	cle	
				joi	en	ver-	gier	o	dins	cam-	bra	←
II	on	a	mon	Quan	mi	so-	ve	de	la	cam-	bra	←
	an	leis	son	dan	sai	que	nuills	hom	non	in-	tra	
	non	ai	mem-	tug	plus	que	frai-	re	ni	on-	cle	←
	plus	que	non	bre	no-m	fre-	mis-	ca	neis	l'on-	gla	←
	tal	pa-	or	fai	l'en-	fas	de-	nant	la	ver-	ja	←
				ai	trop	prop	si-	a	de	l'ar-	ma	←
III	que-m	cos-	sen-	Del	cors	li	fos	non	de	l'ar-	ma	
	que	plus	mi	tis	a	ce-	lat	dins	sa	cam-	bra	←
	qu'ar	lo	sieus	na-	fra-l	cor	que	colps	de	ver-	ja	
	de	lieis	ser-	ai	lai	ont	ilh	es	non	in-	tra	
	e	non	crei-	rai	ai-	si	cum	e	ni	on-	gla	
					cas-	tic	d'a-	mic	ni	d'on-	cle	←
IV	non	a-	miei	Anc	la	se-	ror	de	mon	on-	cle	←
	qu'ai-	tan	ve-	tan	ni	plus	per	a-	ques-	t'ar-	ma	
	s'a	lieis	pla-	zis	cum	es	lo	detz	de	l'on-	gla	
	de	me	pot	gues	vol-	gr'es-	ser	de	sa	cam-	bra	←
	miels	a	sol	far	l'a-	mors	qu'ins	el	cor	m'in-	tra	
				vol	c'om	fortz	de	fre-	vol	ver-	ja	
V	ni-s	fei-	ron	Pus	flo-	ric	la	se-	ca	ver-	ja	
	tan	fi-	n'a-	d'en	A-	dam	ne-	bot	e	on-	cle	←
	non	cug	fos	mors	cum	se-	lha	qu'el	cor	m'in-	tra	←
	On	qu'il	es-	anc	en	cors	no	neis	en	ar-	ma	
	mos	cors	no-is	tei	fors	en	plan	o	dins	cam-	bra	
				part	de	lieis	tan	cum	ten	l'on-	gla	←
VI	mos	cors	en	Qu'ais-	si	s'em-	pren	e	s'en-	on-	gla	←
	qu'ilh	mès	de	lieis	cum	l'es-	cor-	s'en	la	ver-	ja	←
	e	non	am	joi	tors	e	pa-	lais	e	cam-	bra	←
	qu'en	pa-	ra-	tant	pa-	ren	frai-	re	ni	on-	cle	←
	si	ja	nulhs	hom	per	ben	a-	mar	lai	m'ar-	ma	←
				hom	per	ben	a-	mar	lai	in-	tra	←
VII	Ar-	naut	tra-	met	son	can-	tar	d'on-	gl'e	d'on-	cle	
	a	Grant	De-	siei	qui	de	sa	ver-	ja	l'ar-	ma	
	son	de-	zi-	rat	c'ab	prez	dins	cam-	bra	in-	tra	
	1a			4a			7a			10a		

PASSO TERNARIO

TAVOLA II

1. RESTORI 1896
 Lo ferm vo-ler qel cor min- tra Non pot ges becs e-scon-scendre ni un-gla

2. BECK (in LAVAUD 1910) [♩. = 60]
 Lo ferm vo-ler qu'el cor m'intra No.m pot jes becs es-cois-sen-dre ni on-gla

3. RUMMEL 1913
 Lo ferm vo-ler qu'el cor m'intra Nom pot jes becs es-coissen-dre ni on-gla

4. SESINI 1941
 Lo ferm vo-ler qu'el cor m'in-tra No.m pot ges becx e-sconscendre ni un-gla

5. GENNRICH 1949, 1951, 1959, 1965
 Lo ferm vo-ler qu'el cor m'intra No.m pot ges becx es-coy-sen-dre ni on - gla

6. MAILLARD 1967
 Lo ferm voler qu'el cor m'in-tra No.m pot ges becr es-con-cen-dre ni un - gla

7. FERNANDEZ 1979
 Lo ferm voler qu'el cor m'intra No'm pot ges becs es-cois-sen-dre ni on-gla

De lau-sen-gier qe perd per mal dir sar-ma E car nol aus batre_ab ram no ab ver-ia

De lausen-gier qu pert per mal dir sarma E car non l'aus batr'ab ram ni ab veria

De lausengier qui pert per mal dir s'ama E car nol'aus batr'abram ni ab verga

De lausen-gier qi perd per mal dir sar-ma E car no l'aus batre_ab ramni ab uer-ia

De lauzen-gier qui pert per mal dir sar-ma E car nol'aus batr'ab ram ni ab ve - ria

De lausen-gier qui perd per mal dir sar-ma E car nol'aus batre ab ramni ab ver - ia

De lau-sengier qui perd per mal dir sar-ma E car non aus batre abramni amb ver-ga

Si-vals a frau lai on non a-vra un-cle lan-zi-rai ioi en ver-zer o dinz chambra

Si-vals a frau lai on non a-vra on-cle Jau-zi-rai joi en ver-giero dinz cam-bra *rallent.*

Si-vals a frau lai ou non aurai oncle Jau-zi-rai joi en vergier o-dinz cam-bra

Siuals a frau lai on non au-ra un-cle Iau-zi-rai ioi en uerzer o dinz chambra

Sivals a frau lai on nonaurai on-cle Jau-zirai joi en uergier o dinscam-bra

Si-vals a frau lai on non aura un-cle Jau-zi-rai joi en vei-zer odinz cham-bra

Si-vals a frau lai ont non aurai on-cle Jau-si-rai joi en vergier o dins cam-bra

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Avalle 1963 = D'Arco Silvio Avalle, *Preistoria dell'endecasillabo*, Milano · Napoli, Ricciardi, 1963; rist. in Maria Sofia Lannutti (a c. di), *D'Arco Silvio Avalle: Le forme del canto*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2017.
- Avalle 1966 = D'Arco Silvio Avalle, *La sequenza di Sant'Eulalia*, in Luciana Borg (a c. di), *Alle origini della letteratura francese. I giuramenti di Strasburgo e la sequenza di Sant'Eulalia*, Torino, Giappichelli 1966, pp. 147-206; rist. in Maria Sofia Lannutti (a c. di), *D'Arco Silvio Avalle: Le forme del canto*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2017, pp. 425-459.
- Bampa 2014 = Alessandro Bampa, *Guilhem de Saint Gregori, «Ben grans avolesa*

- intra*» (BdT 233.2); Bartolomeo Zorzi, «*En tal dezir mos cors intra*» (BdT 74.4), «*Lecturae tropatorum*» 7 (2014): 1-47.
- Bec 1970 = Pierre Bec, *Nouvelle anthologie de la lyrique occitane*, Avignon, Aubanel, 1970.
- Beck 1908 = Johann Baptist Beck, *Die Melodien der Troubadours*, Strassburg, Karl J. Trubner, 1908; *Le melodie dei trovadori*, trad. di Gaetano Cesari, Milano, Hoepli, 1939.
- Beck 1927 = Jean Beck, *Le chansonnier Cangé*, 2 voll., Paris · Philadelphia, Champion · University of Pennsylvania Press, 1927.
- Bédouret 2018 = Sandrine Bédouret-Larraburu, *N-ines encore! De la sextine d'Arnaut Daniel aux n-ines oulippiennes*, in Elodie Burle-Errecade, Michèle Gally, Francesca Manzari (éd. par), *Modernités des troubadours*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2018: 139-48.
- Beltrami 1991 = Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 1991, 2011⁵.
- Bergeron 1998 = Katherine Bergeron, *Decadent enchantments. The revival of Gregorian chant at Solesmes*, Berkeley, University of California press, 1998.
- Billy 2016 = Dominique Billy, *De l'influence du décasyllabe lyrique des troubadours sur l'endecasillabo italien*, «*Revue des langues romanes*» 120/1 (2016): 89-111.
- Bukofzer 1948 = Manfred F. Bukofzer, [recensione a] Ugo Sesini, *Le Melodie Trobadoriche*, «*Speculum*» 23/3 (1948): 506-7.
- Burger 1957 = Michel Burger, *Recherches sur la structure et l'origine des vers romans*, Genève · Paris, Droz · Minard, 1957.
- Canettieri 2023 = Paolo Canettieri, *La "sestina" di Arnaut Daniel: permutazione e rime*, in Luca Barbieri, Marion Uhlig (a c. di), *Contrainte créatrice. La fortune littéraire de la sextine dans le temps et dans l'espace*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2023: 31-70.
- Cardine 1968 = Eugene Cardine, *Semiologia gregoriana*, Roma, Pontificio istituto di musica sacra, 1968, 1979².
- Cavaliere 1938 = Alfredo Cavaliere (a c. di), *Cento liriche provenzali: testi, versioni, note, glossario*, Bologna, Zanichelli, 1938.
- Cooper–Meyer 1960 = Grosvenor W. Cooper, Leonard B. Meyer, *The rhythmic structure of music*, Chicago, The University of Chicago Press · Toronto, The University of Toronto Press, 1960, rist. 2008.
- Corbin 1955 = Solange Corbin, *Comment on chantait les classiques latins au Moyen Age*, in *Melanges d'histoire et d'esthétique musicales offerts à Paul-Marie Masson*, 2 voll., Paris, R. Masse, 1955, I: 107-13.
- Crescini 1908 = Vincenzo Crescini, *Un concerto trobadorico*, «*Atti del Reale Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti*» 67 (1907-1908): 861-78.

- D'Agostino 2009 = Alfonso D'Agostino, *Il pensiero dominante: La sestina lirica da Arnaut Daniel a Dante Alighieri*, Milano, cuem, 2009.
- D'Angeli 1907 = Andrea D'Angeli, *I canti dei trovatori provenzali*, «La cronaca musicale» 11 (1907): 201-3 + appendice.
- Daolmi 2019 = Davide Daolmi, *Identità della monodia medievale. Metro e ritmo fra landi italiane e lirica cortese*, «Il sagggiatore musicale» 26/2 (2019): 159-89.
- Daolmi 2020 = Davide Daolmi, *Il ruolo del ritmo nella monodia medievale. Il caso di «Fortz cauza es»*, «Textus et musica» 2 (2020), online.
- Daolmi 2022 = Davide Daolmi, *L'imbarazzo della monodia medievale. Il caso editoriale delle landi*, «Studi musicali» 13/1 (2022): 7-42.
- Daolmi 2024 = Davide Daolmi, *Carmina Burana, una doppia rivoluzione*, Roma, Carocci, 2024.
- Di Girolamo 1976 = Costanzo Di Girolamo, *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, il Mulino, 1976.
- Doni 1553 = Anton Francesco Doni, *I marmi*, 4 voll., Venezia, Francesco Marcolini, 1552-1553.
- D'Ovidio 1898 = Francesco D'Ovidio, *Sull'origine dei versi italiani, a proposito d'alcune più o men recenti indagini*, «Giornale storico della letteratura italiana» 32 (1898): 1-89.
- Dragonetti 1960 = Roger Dragonetti, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise: contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Brugge, De Tempel, 1960.
- Duffel 1999 = Martin J. Duffell, *Accentual Regularity in the Sainte Eulalie*, «Studi testuali» 1 (1999): 81-107.
- Ellis 2013 = Katherine Ellis, *The politics of plainchant in fin-the-siècle France*, Farnham, Burlington, Ashgate, 2013.
- Fernández 1979 = Ismael Fernández de La Cuesta, Robert Lafont (ed. por), *Las cançons dels trobadors*, Toulouse, Institut d'etudis occitans, 1979.
- Fitch 2003 = Fabrice Fitch, *Reflections on the Reflexe Label*, «Early Music» 31/1 (2003): 117-23.
- Gennrich 1949 = Friedrich Gennrich, *Arnaut Daniel*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Friedrich Blume, 17 voll., Kassel, Bärenreiter, 1949-1986, *Personenteil*, i: 656.
- Gennrich 1951 = Friedrich Gennrich, *Troubadours, Trouvères, Minne- und Meistergesang*, Köln, Arno Volk, 1951, 1960².
- Gennrich 1965 = Friedrich Gennrich, *Der musikalische Nachlass der Troubadours*, 3 voll., Darmstadt, Gennrich, 1958-1965.
- Gozzi 2020 = Marco Gozzi, *Le 'Melopoiae sive harmoniae tetracenticae' di Petrus Tritonius Athesinus: Una raccolta di musica umanistica e di inni liturgici*, in Lucia Longo Endres (a c. di), *Artisti e mercanti in viaggio. Oltre le Alpi, attraverso il Tirolo*, Bologna, Pàtron, 2020: 73-93.

- Gozzi 2023 = Marco Gozzi, *Illustre e comune nel canto religioso medievale*, in Serenella Baggio, Pietro Taravacci (a c. di), *Lingua illustre, lingua comune*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2023: 83-104.
- Haines 2001 = John Haines, *The footnote quarrels of the modal theory: A remarkable episode in the reception of medieval music*, «Early music history» 20 (2001): 87-120.
- Haines 2004 = John Haines, *Eight centuries of troubadours and trouvères: the changing identity of Medieval music*, Cambridge, University Press, 2004.
- Handschin 1948 = Jacques Handschin, [recensione a] Ugo Sesini, *Le Melodie Troubadoriche*, «Acta Musicologica» 20 (1948): 62-71.
- Hughes 1974 = Allen Hughes, *Early Music Quartet Heard at Hunter*, «The New York Times» 25 ottobre 1974: 27.
- Jaschinski 2004 = Eckhard Jaschinski, *Kleine Geschichte der Kirchen-musik*, Freiburg im Breisgau, Herder, 2004; trad. *Breve storia della musica sacra*, Brescia, Queriniana, 2006.
- Kropfnger 1990 = Klaus Kropfnger, *Dante, die Kunst der Troubadours und Arnaut Daniels Sestine «Lo ferm voler»*, in J. Kuckertz (hrsg. von), *Neue Musik und Tradition: Festschrift Rudolf Stephan*, Laaber, Laaber-verlag, 1990: 25-53.
- Larghi 2020 = Gerardo Larghi, *Guilhem de Saint Gregori e un'area della mappa letterario-mecenatesca provenzale finora trascurata*, «Lecturae tropatorum» 13 (2020): 207-58.
- Lavaud 1910 = René Lavaud, *Les poésies d'Arnaut Daniel: réédition critique d'après Canello, avec traduction française et notes*, «Annales du midi» 22 (1910): 17-55, 162-79, 300-39, 446-66; rist. Toulouse, Librairie de l'Université, 1910.
- Lerdahl–Jackendoff 1983 = Fred Lerdahl, Ray Jackendoff, *A generative theory of tonal music*, Cambridge, ma, The mit press, 1983, ²1996.
- Le Vot 1979 = Gérard Le Vot, Pierre Lusson, Jacques Roubaud, *La sextine d'Arnaut Daniel: Essai de lecture rythmique*, «Cahiers de Poétique Comparé: Mezura» 3 (1979): 3-92; rist. in D. Buschinger, A. Crépin (éd. par), *Musique, littérature et société au Moyen Âge*, Paris, Champion, 1980: 123-57.
- Le Vot 1982 = Gérard Le Vot, *Notation, mesure et rythme dans la «canso» troubadouresque*, «Cahiers de Civilisation Médiévale» 25/99-100 (1982): 205-17.
- Lincei 2013 = *Aurelio Roncaglia e la filologia romanza*, atti del convegno (Roma, 8.III.2012) dell'Accademia dei Lincei, Roma, Scienze e lettere, 2013.
- Lommatsch 1917 = Erhard Lommatsch, *Provenzalisches Liederbuch*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1917.
- Lommatsch–Gennrich 1959 = Erhard Lommatsch, Friedrich Gennrich (hrsg. Von), *Leben und Lieder der provenzalischen Troubadours*, 2 voll., Berlin, Akademie-Verlag, 1957-1959.
- Lyons 2007 = Stuart Lyons, *Horace's Odes and the mystery of do-re-mi*, Oxford, Aris & Phillips, 2007.

- Maillard 1967 = Jean Maillard, *Anthologie de chants de troubadours*, Nice, Delrieu, 1967.
- Menichetti 1994 = Aldo Menichetti, *Quelques considerations sur la structure et l'origine de l'endecasillabo*, in Jacqueline Cerquiglini, Olivier Collet (éd. par), *Mélanges de philologie et de littérature offerts à Michel Burger*, Genève, Droz, 1994: 215-30.
- Milonia 2016 = Stefano Milonia, *Rima e melodia nell'arte allusiva dei trovatori*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2016.
- Norberg 1985 = Dag Norberg, *L'accentuation des mots dans le vers latin du Moyen Age*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1985.
- Oroz 1980 = Francisco J. Oroz Arizcuren (ed. por), *Romania cantat: Lieder in alten und neuen Chorsätzen: Gerhard Rohlf's zum 85. Geburtstag gewidmet*, 2 voll., Tübingen, Gunter Narr, 1980 (all'interno: Alfredo Cavaliere, *Arnaut Daniel und seine sestina*, II: 353-61).
- Paterson 2022 = Adrian Paterson, "Per metamorfosi": *Ezra Pound and Early Music*, in Walter Bernhart, Werner Wolf (ed. by), "Make It Old": *Retro Forms and Styles in Literature and Music*, Leiden, Brill, 2022: 60-89.
- Pensom 1985 = Roger Pensom, *On the Prosody of the Decasyllabic Lyrics of the Roi de Navarre*, «French Studies» 39 (1985): 257-75.
- Phan-Räkel 1999 = Chantal Phan, Hans-Herbert S. Räkel, *Arnaut Daniel*, in Ludwig Finscher (hrsg. von), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: 2. völlig neu bearbeitete Ausgabe*, 27 voll., Kassel, Bärenreiter, 1994-2008, *Personenteil*, I: 961-4.
- Preda 2019 = Roxana Preda (ed. by), *The Edinburgh companion to Ezra Pound and the arts*, Edinburgh, University Press, 2019.
- Rainsford 2011 = Thomas Michael Rainsford, *The Emergence of Group Stress in Medieval French*, PhD, University of Cambridge, 2011.
- Restori 1896 = Antonio Restori, *Per la storia musicale dei Trovatori provenzali*, «Rivista musicale italiana» 2 (1895): 1-22; 3 (1896): 231-60, 407-51.
- Restori 1903 = Antonio Restori, [recensione a] Emil Bohn, *Zwei Troubadourlieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung gerstet* («Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen» 110/1-2 [1903], «Rivista musicale italiana» 10 (1903): 398-402.
- Roncaglia 1970 = Aurelio Roncaglia, *Come si presenta oggi il problema delle canzoni di gesta*, in *Atti del Convegno internazionale sul tema La poesia epica e la sua formazione*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1970: 277-93.
- Rosenberg 1981 = Samuel N. Rosenberg, Hans Tischler (ed. By), *Chanter m'estuet. Songs of the trouvères*, Bloomington, Indiana University, 1981; rist. Con Marie-Genevieve Grossel, Paris, Librairie generale francaise, 1995.
- Rosenberg 1998 = Samuel N. Rosenberg, Margaret Switten, Gerard Le Vot (ed. by), *Songs of the troubadours and trouveres: an anthology of poems and melodies*, New York and London, Garland, 1998.

- Rossell 2005 = Antoni Rossell, *Ugo Sesini (1899-1945)*, in Jaume Aurell (ed. by), *Rewriting the Middle Ages in the twentieth century*, Turnhout, Brepols, 2005, I: 243-53.
- Rossell 2012 = Antoni Rossell, *La tradizione musicale della sestina di Arnaut Daniel. «Lo ferm voler qu'el cor m'intra» (BdT 29,14): un artefatto lirico perfetto*, «Cognitive Philology» 5 (2012): 1-22.
- Sedgwick 1924 = Walter B. Sedgwick, *The Origin of Rhyme*, «Revue benedictine» 36 (1924): 330-46.
- Sesini 1938/a = Ugo Sesini, *Il verso neolatino nella ritmica musicale*, «Convivium» 10 (1938): 481-502.
- Sesini 1938/b = Ugo Sesini, [recensione a] Beck, *Le melodie dei trovatori*, trad. di G. Cesari, «Studi medievali» 1 (1938): 210-23.
- Sesini 1939 = Ugo Sesini, *L'endecasillabo: Struttura e peculiarità*, «Convivium» 11 (1939): 545-70.
- Sesini 1941 = Ugo Sesini, *Le melodie trabadoriche nel Canzoniere provenzale della Biblioteca Ambrosiana (R. 71 sup.)*, «Studi medievali» 12 (1939): 1-101; 13 (1940): 1-107; 14 (1941): 31-105; rist. Torino, Chiantore, 1942.
- Sesini 1942 = Ugo Sesini, *La romana cantilena: Corso completo, storico, didattico, critico di canto gregoriano*, Roma, Cremonese, 1942.
- Sesini–Mori 1948 = *24 canzoni trobadoriche estratte dal Canzoniere provenzale, interpretate ritmicamente ... da Ugo Sesini, trascrizione per voce e pianoforte ... di Rachele Maragliano Mori*, Bologna, Bongiovanni, 1948.
- Switten 1991 = Margaret L. Switten, *De la sextine: amour et musique chez Arnaut Daniel*, in *Mélanges de langue et de littérature occitanes en hommage à Pierre Bec*, Poitiers, Université, 1991: 549-65.
- Timbrell 2019/a = Charles Timbrell, *Ezra Pound and Old Music*, in Preda 2019: 78-86.
- Timbrell 2019/b = Charles Timbrell, *Ezra Pound and Walter Rummel*, in Preda 2019: 177-82.
- Toja 1960 = Gianluigi Toja, *Lirica cortese d'oil: sec. XII-XIII*, Bologna, R. Patron, 1966, 1976².
- Vaccarini 2022 = Marina Vaccarini, *Angelo Paccagnini e la riscoperta della musica antica*, in Maria Maddalena Novati (ed.), *Angelo Paccagnini: l'utopista indipendente*, Milano, NoMus, 2022: 80-8.
- Van der Werf 1984 = Hendrik van der Werf, *The extant troubadour melodies ... texts ed. Gerald A. Bond*, Rochester, [in proprio], 1984.
- Wälli 2002 = Silvia Wälli, *Melodien aus mittelalterlichen Horaz-Handschriften*, Kassel, Bärenreiter, 2002.
- Wilhelm 1981 = James J. Wilhelm, *The poetry of Arnaut Daniel* (ed. musicale a c. di Hendrik Van der Werf), New York · London, Garland, 1981.

Ziolkowski 2006 = Jan M. Ziolkowski, *Il libro e la nota: Il ruolo della musica nei manoscritti medievali (sec. IX-XII) dell'«Orazio lirico»*, in Francesco Lo Monaco, Luca Carlo Rossi, Niccolò Scaffai (a c. di), *Liber, fragmenta, libellus prima e dopo Petrarca: in ricordo di D'Arco Silvio Avalle*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2006.
 Ziolkowski 2007 = Jan M. Ziolkowski, *Nota bene: readings classics and writing melodies in the Early Middle Ages*, Turnhout, Brepols, 2007.

RIASSUNTO: Nel ripercorrere la storia delle edizioni musicali di *Lo ferm voler* di Arnaut Daniel (PC 29.14), il contributo, con specifico riferimento al *décasyllabe*, propone un'essenziale teoria del ritmo, riconsidera le ipotesi sull'origine del verso e offre un modello di ricostruzione ritmica.

PAROLE CHIAVE: Arnaut Daniel, sestina, *décasyllabe*, ritmo musicale, prosodia.

ABSTRACT: The contribution traces the history of the musical editions of *Lo ferm voler* by Arnaut Daniel (PC 29.14) and, with specific reference to the *décasyllabe*, proposes an essential theory of rhythm, reconsiders the hypothesis on the origin of the verse and offers a model of rhythmic reconstruction.

KEYWORDS: Arnaut Daniel, sestet, *décasyllabe*, musical rhythm, prosody.