Osservazioni sulla poesia di Raimbaut d'Aurenga

Autor(en): **Picone, Michelangelo**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Vox Romanica**

Band (Jahr): **36 (1977)**

PDF erstellt am: **02.06.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-28576

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Osservazioni sulla poesia di Raimbaut d'Aurenga

Le quotazioni della poesia di Raimbaut nella borsa-valori occitanica non sono mai state troppo elevate. Se guardiamo anzi agli incunaboli della critica moderna, ad esempio al famosissimo libro-*summa* di Alfred Jeanroy, troveremo che l'opera del conte-trovatore è catalogata come quella di un «humoriste et virtuose». Raimbaut è il «funambule», l'inventore di «casse-tête»; un *joculator* si nasconde sotto i panni del gentiluomo titolato[1]. Si arriva addirittura a confinare la quasi totalità della sua produzione lirica in un significativo cimitero della non-poesia: «les trois quarts au moins de ses vers sont pour nous lettre morte». Tranne alcune lodevoli eccezioni (a cui farò riferimento nel corso del mio saggio), non c'è molto di nuovo nel panorama degli studi moderni. Dopo la meritoria edizione del Pattison[2], che si arresta però al di qua della «poesia» di Raimbaut, o tutt'al più ne fornisce una valutazione neutra, molto lavoro rimane ancora da fare. Ciò che segue vorrebbe essere un piccolo contributo nella direzione di una presa di coscienza del significato profondo che la tecnica retorica e il *trobar clus* di Raimbaut assumono nella costruzione della sua poesia e all'interno della tradizione culturale alla quale essa appartiene.

Già in un importante articolo dello Scheludko del 1937 si riconosceva il ruolo fondamentale di Raimbaut nel suo essere il primo sistematore della poesia occitannica[3]. La sua poesia infatti ci offre l'esempio del «tentativo di rinnovare dei temi convenzionali e dei materiali tramite il ricorso a mezzi stilistici e di iniettare così in essi nuova vita». Dopo la stagione di Guglielmo IX e Jaufré Rudel, strenui «inventori» di una nuova o diversa tematologia amorosa; dopo Marcabru, abile costruttore di un antisistema lirico, opposto in stridente contrasto a quello in vigore, si assiste come ad un arresto (relativo ovviamente) della fase creativa, alla quale subentra la riflessione sistematrice. Non si cerca più tanto di elaborare nuovi temi, quanto di ristrutturare quelli già esistenti. Raimbaut è ben dentro questo momento culturale in cui si tenta un bilancio completo della produzione precedente. È interessante notare come questo atteggiamento stabilisca una profonda analogia con la similare opera di sistemazione della tradizione cortese che Dante condurrà nella *Vita Nuova*[4]: in

[1] ALFRED JEANROY, *La poésie lyrique des Troubadours*, vol. II, Paris 1934, p. 42–47.

[2] WALTER T. PATTISON, *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Aurenga*, Minneapolis 1952.

[3] D. SCHELUDKO, *Anläßlich des Liedes von Raimbaut d'Aurenga «Cars douz»*, *ARom. 21* (1937), 285–297.

[4] Per una lettura della *Vita Nuova* nel contesto della tradizione cortese, si veda il mio articolo *Strutture poetiche e strutture prosastiche nella Vita Nuova*, *MLN 92* (1977), 117–129.

ambedue i casi si tratta di inventariare e funzionalizzare il fenomeno amoroso. Sia Raimbaut sia Dante fissano le strutture formali della lirica d'amore quali erano state a loro tramandate e le inseriscono all'interno della superiore coerenza dell'arte. La loro opera è quella del teorico *additus poëtae*, segna cioè il glorioso avvento di una coscienza poetica riflessa. È Raimbaut il poeta che si pone per la prima volta il compito di superare la generazione dei poeti che avevano cantato come gli uccelli, che avevano cioè semplicemente espresso una realtà psicologico-culturale senza essersi preoccupati di studiarne l'essenza profonda o di organizzarla razionalmente e poeticamente (secondo cioè una prospettiva dialettica e/o retorica) di modo che potesse venir trasmessa come contenuto provvisto di una coerenza interna. In tal senso ai suoi seguaci la poesia di Raimbaut doveva apparire come l'espressione sintetica e razionale del campo semantico dell'amore. E non a caso proprio a lui guarderanno i successivi sistematori dei *magnalia*, dei massimi contenuti: Bertran de Born, Arnaut Daniel e Giraut de Bornelh.

Il nome di Raimbaut non appare mai citato nelle opere dantesche. Ritrovare il motivo per cui Dante non lo ricorda è per noi di scarso interesse: ce lo possiamo semplicemente spiegare ricorrendo al criterio della massima rappresentabilità, secondo il quale Raimbaut deve cedere ad Arnaut, suo superiore nella scala dei valori della poesia amorosa. Ciò che invece suscita la nostra attenzione è il fatto che fra i due poeti si instaura un'analogia strettissima: nel senso che sia Dante che Raimbaut si pongono davanti alla produzione letteraria precedente con la cosciente volontà di formalizzarla, mossi dalla stessa necessità di comporre in una superiore unità poetica l'insieme degli elementi costituenti una già affermata tradizione culturale[5].

2. La modalità letteraria attraverso la quale Raimbaut consegue il cercato raffinamento della tradizione cortese è quella della fortissima individualizzazione e interiorizzazione (ovviamente non nel senso romantico della parola, bensì in quello sviluppato dall'autodefinizione di Dante come poeta in *Purgatorio* XXIV: «... e a quel modo/ch'e' [l'ipostasi ispiratrice: Amore] *ditta dentro* vo significando» [v. 53–54]) dell'ideologia relativa. La sua poesia la vediamo continuamente alla ricerca di qualcosa che possa metterla al di sopra delle convenzioni sociali contro le quali è in perenne lotta: è quanto esprime nella tenzone con Giraut de Bornelh: «Aiso·m digaz,/si tan prezatz/so que es a toz comunal;/car adonc tut seran egual»; concetto ribadito subito sotto: «c'anc granz viutaz/non fon denhtatz:/per so prez'om mais aur que sal,/e de

[5] Potrà avere un qualche rilievo l'osservazione che la stessa metafora fondamentale della *Vita Nuova* (quella del libello-commento al libro della memoria in cui si è impressa una storia d'amore esemplare) va oltre GUIDO CAVALCANTI fino a risalire proprio a RAIMBAUT, che così si esprime: la stagione invernale o primaverile non mi toccherebbero «s'auzes desplejar (si ricordi l'«aprire per prosa» del cap. XXV del libello) mos libres/de fag d'amor ab digz escurs» (PATTISON X 12–13). Questo brano va ovviamente integrato col passo di GIRAUT BORNELH: «Qu'eu dic qu'en l'escurzir/no es l'afans,/mas en l'obr' esclarzir» (ed. KOLSEN XLVIII 9–10).

tot chant es atretal»[6]. L'accentuazione del processo di individualizzazione che questa tenzone manifesta, comporta necessariamente una tecnica improntata al «trobar clus»[7]. La poesia cioè dall'esterno (descrittiva e comprensibile a tutti) deve ritornare ad una dimensione più interiorizzata: deve rappresentare un paesaggio e un contrasto interiori; non andrà alla ricerca più tanto dell'abbondanza tematica, dell'aggregato informe di elementi, bensì della preziosa organizzazione interiore. È ciò che Raimbaut esprime attraverso l'opposizione oro/sale: massimo rendimento funzionale *vs* massima dispersione. Ora, l'adeguamento al contrasto psicologico interiore non può essere fatto in una maniera «leu»: quelli che hanno così proceduto non sono arrivati al pieno svelamento del fenomeno amoroso. L'unica poetica capace di far vivere un simile contenuto, una materia che altrimenti rimarrebbe oscura e inerte, è quella che riesca a proiettare su di essa un fascio di luce in modo da renderla traslucida, attiva, dinamica: risultato conseguibile tramite l'utilizzazione di una poesia programmaticamente difficile.

Ad un chiarimento della funzione della poesia Raimbaut arriva in una delle sue canzoni ideologicamente più impegnate e strutturalmente più complesse e ardue. Ne riproduco la prima stanza:

Cars, douz e fenhz del bederesc
M'es sos bas chanz, per cui m'aerc;
C'ab joi s'espan viu e noire
El tems que·lh gril pres del siure
Chantan el mur jos lo caire,
Que·s compassa e s'escaira;
Sa vos cha plus leu de siura,
E ja nuls no s'i aserga
Mas grils e la bederesca[8].

[6] PATTISON XXXI 4–7 e 32–35.

[7] Su questa tenzone, considerata come momento centrale dell'evoluzione del *trobar clus* trobadorico, sono state scritte pagine fondamentali da ULRICH MÖLK, *Trobar clus – trobar leu. Studien zur Dichtungstheorie der Trobadors*, München 1968: si veda l'intero capitolo quinto, dedicato appunto alla polemica letteraria dei due trovatori, dal titolo significativo: *Überwindung des trobar clus und Entwurf eines neuen Stilideals*, p. 116–137. Interessanti osservazioni vengono profuse anche nell'analisi che delle ricerche tecnico-retoriche di RAIMBAUT ci offre LINDA M. PATERSON nel suo volume *Troubadours and Eloquence*, Oxford 1975, p. 145–185. Non si dimentichi comunque l'interpretazione socio-ideologica che del fenomeno in questione offriva il maestro di MÖLK, ERICH KÖHLER, in uno dei suoi primi saggi occitanici: *Zum «trobar clus» der Trobadors* (1952), ora raccolto anche in traduzione italiana, nel volume *Sociologia della fin'amors. Saggi trobadorici*, Padova 1976, p. 163–193, curato da MARIO MANCINI.

[8] Testo del PATTISON (I 1–9) con alcuni ritocchi ispirati alla recente edizione che di questa canzone ha procurato J.H. MARSHALL, *On the Text and Interpretation of a Poem of Raimbaut d'Orange*, *MAe. 37* (1968), 12–36. Col MARSHALL (che però si lascia prendere la mano in una serie di interventi congetturali inaccettabili) cambio infatti l'irrazionale punteggiatura del PATTISON (punto e virgola dopo *caire*, niente dopo *s'escaira*, virgola dopo *vos*), leggo *cha* (terza pers. sing. ind. di *chazer*) al posto di *qu'a* della vulgata, e restituisco congetturalmente il v. 8: *nuls* al posto del tradito *uns*, e *s'aserga* per *si asegura* (o *si aderga*). Per maggiore utilità del lettore do la traduzione di questa *cobla*:

Il canto del poeta è paragonato a quello dello scricciolo, del *bederesc*: solitario *(cars)*, dolce *(douz)* e misterioso *(fenhz)*; quindi gioioso e prezioso al tempo stesso. Tramite una terminologia affettiva Raimbaut vuole evidentemente comunicare alcune nozioni basilari di tecnica poetica. *Fenhz* soprattutto gode di questo doppio statuto semantico, contenendo accanto ad una connotazione psicologico-sentimentale («desideroso»: *fenhedor* è infatti colui che cerca, sotto la molla del *dezir*, di innalzarsi ad un livello superiore) una chiara informazione letteraria («inventivo»: da collegare ovviamente col termine della retorica *fictio*, indicante lo stesso fondamentalissimo processo creativo dell'arte). Il punto di approdo di questa ricerca di un amalgama psicologico-tecnico, di un adeguamento cioè della strumentazione linguistica all'avventura interiore, è una dimensione di sospeso mistero che circola in tutto il componimento e in tanta parte del canzoniere del principe d'Orange. *Per* (una variante altrettanto nobile porta *vas*) *cui m'aerc* indica lo sforzo di identificazione con un ideale superiore di canto, cui già allude il *bas chans* del *bederesc*. Tale canto è contraddistinto da una continua e inarrestabile forza ascensionale, alimentata dal *joi* (v. 3): *s'espan*, *viu e noire* ribattono il concetto già preannunciato da *per cui m'aerc*, venendo ad indicare la carica propulsiva che consente all'io di raggiungere le vette più elevate della conoscenza, dell'approfondimento interiore, e quindi della poesia. (Il fatto che il processo poetico diventi psicologico e noetico non è qui espresso direttamente; riusciamo comunque a ricostruirlo attraverso il ricorso ad altri luoghi in cui questo rapporto è posto in termini di assoluta e inequivocabile chiarezza)[9]. Il canto del poeta-scricciolo avviene in un contesto di altri canti: quello dei grilli vicino alla pianta del sughero (v. 4); la poesia di Raimbaut viene quindi accostata a quella di altri poeti. Segno evidente dell'esistenza di un'opposizione *bederesc/grill* è il verso 6 (ma forse anche il 7: *sa vos/siura*): il canto del primo infatti, benchè guidato dal *joi*, non è disarticolato, anzi si svolge in modi precisi e ordinati: *que·s compassa e s'escuaira*. Il 'compasso' e la 'squadra' saranno pertanto gli strumenti con i quali Raimbaut provvederà ad una rigorosa formulazione del suo stato interiore: la sua poesia avrà come caratteristica principale quella di essere rigorosamente e geometricamente formulata, proprio come la dimostrazione di un teorema. Gli ultimi due versi indicano la motivazione profonda che sottostà alla ricerca di una simile perfezione compositiva: il canto deve rendersi degno di essere avvicinato dalla Donna (la *bederesca*) oltre che da uno speciale e non precisato amico (*grils*: non possiamo fare a meno di ricordare il rapporto Dante-Guido all'interno della *Vita Nuova*): invano gli altri cercheranno di raggiungere lo stesso livello di sublimazione.

«Prezioso, dolce e inventivo dello scricciolo mi è il suo basso canto, attraverso il quale m'innalzo; infatti con gioia esso si apre, vive e cresce nel tempo in cui i grilli vicino alla pianta del sughero stridono sul muro sotto la pietra angolare, e esso si allinea e si squadra; la sua voce cade più leggera del sughero, e nessuno vi si aggiunga all'infuori del grillo e dello scricciolo-femmina».

[9] Indaga molto bene la dimensione conoscitiva propria della poesia rambaldiana PETER DRONKE nel suo *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, vol. I, Oxford 1968, p. 98–112.

È partendo da questa base polemica che Raimbaut può arrivare a dare nella terza stanza una esatta definizione della sua poesia:

Cars, bruns e tenhz motz entrebesc!
Pensius, pensanz enquier e serc
Com si liman pogues roire
L'estraing röill ni·l fer tiure,
Don mon escur cor esclaire[10].

Non si mancherà certo di notare la rigorosa simmetria con la quale i tre aggettivi *cars*, *bruns* e *tenhz* riprendono, leggermente variandone la significazione, *cars*, *douz* e *fenhz*. Come quei primi, anche questi qualificano un contenuto psicologico e ideologico, ma fanno riferimento al tempo stesso alla sua trasposizione formale. Esaminiamoli partitamente:

1) *cars*: comunica l'idea di nobiltà e di valore, ciò che comporta un giudizio sulla preziosa rarità del dettato poetico;

2) *bruns*: aggiunge la sensazione di una difficoltà oggettiva, sostanziale, insita nell'atto di rappresentare con la poesia la materia: è l'oscurità di una materia non illuminata o che rimane ancora da illuminare (potremmo chiamarla la resistenza del mezzo); è in rapporto di antitesi coll'aggettivo precedente: punto di partenza questo quanto il primo è un punto glorioso d'arrivo;

3) *tenhz*: manifesta la possibilità stessa di fare «poesia»: la delimitazione del campo in cui agisce la poesia; la difficoltà implicita nella materia, la sua oscurità, potrà essere illuminata (cf. «don mon *escur* cor *esclaire*») con una coloritura, ovviamente retorica; quest'aggettivo rappresenta quindi lo spazio retorico della figura che dà vita alla poesia[11].

In questi tre aggettivi troviamo pertanto condensate le qualità che Raimbaut attribuisce al concreto mestiere del poeta: nobiltà, difficoltà e articolazione retorica. Ma troviamo anche rappresentato il verso fondamentale di un processo che deve portare il poeta da uno stato di oscurità iniziale *(bruns)* ad una rivelazione di verità preziose *(cars)* passando attraverso il territorio (servendosi cioè delle tecniche proprie) della retorica (*tenhz*: a quest'ultimo livello viene a definirsi l'essenza del fare poetico).

Molte di queste posizioni non erano certo nuove al tempo di Raimbaut: ad esempio la caratteristica dell'interiorità come tipica della poesia veniva portata avanti da Bernart de Ventadorn, mentre Marcabru e Peire d'Alvernhe miravano all'evidenzia-

[10] PATTISON I 19–23. «Rare, brune e tinte parole intreccio! Pensoso, pensando provo e cerco come limando possa togliere la strana ruggine e la vile crosta, per cui il mio oscuro cuore possa rischiarare».

[11] Su *tenhz* (come pure su *fenhz* della prima strofe) si veda l'ottima nota della Paterson (*op. cit.*, p. 150–151).

mento del fatto tecnico. Quello che è nuovo è il trovarle unite insieme dentro la coerenza sistematica di un discorso che potremmo chiamare metalinguistico, perchè adibito alla verifica dell'interna funzionalità del codice stesso.

3. Precisati i limiti culturali dentro i quali si inserisce la «poetica» di Raimbaut, bisogna ora evidenziare le strutture profonde che regolano la sua «poesia». E possiamo cominciare analizzando un'immagine con la quale Raimbaut ama presentarsi: quella di Tristano. In una canzone egli infatti si raffigura come il nuovo Tristano:

Sobre totz aurai gran valor
S'aitals camisa m'es dada
Cum Yseus det a l'amador,
Que mais non era portada.
Tristan! Mout presetz gent presen:
D'aital sui eu enquistaire!
Si·l me dona cill cui m'enten,
No·us port enveja, bels fraire[12].

Immaginare una «imitatio» totale del tipo di rapporto instauratosi fra Tristano e Isotta significa aspirare ad un amore vissuto al di fuori degli schemi comuni e banali. E per amore si intende la passione teoretica, la forza di autocoscienza attraverso la quale l'io penetra la propria essenza e il proprio destino individuale. Raimbaut *come* Tristano: il *pattern* esemplare della «leggenda» tristaniana servirà da chiave gnoseologica per capire e approfondire la propria particolare vicenda esistenziale. Raimbaut non rappresenterà soltanto CON la poesia il contrasto insito nel rapporto amoroso, ma sarà LUI stesso simbolo vivente di tale contrasto.

Vediamo di chiarire meglio i termini della questione: una rigorosa riflessione sulla natura della *fin' amors* (pervenuta fino alle vette sublimi dell'*amor de lonh* rudeliana) ha portato il poeta a constatarne la qualità profondamente contraddittoria che la connota. La caratteristica fondamentale che si manifesta ad una sua attenta analisi è quella della paradossalità[13]. Se infatti Amore rappresenta la spinta che dovrebbe condurre l'io all'identificazione con l'Oggetto impersonato nella Donna, la sopravvenuta constatazione dell'irraggiungibile perfezione di questa (che si qualifica anzi come «lontana», secondo la pregnante definizione di Jaufré Rudel), fatto a cui si allude allorquando si accerta l'impossibilità di determinare l'essenza di tale Oggetto che

[12] PATTISON XXVII 33–40. Sul valore aristocratico dell'assimilazione del poeta a Tristano, utili indicazioni ci vengono offerte da L.T. TOPSFIELD, *Troubadours and Love*, Cambridge 1975, p. 149–151. RAIMBAUT in questo canto enuncia l'unicità del suo tema ispiratore: il poeta infatti non si perderà più dietro a paesaggi o descrizioni, ma si concentrerà totalmente nella rappresentazione della sua personale avventura amorosa.

[13] Sulla paradossalità dell'amore trobadorico è d'obbligo il richiamo al *locus classicus*: LEO SPITZER, *L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours*, in: *Romanische Literaturstudien*, Tübingen 1959, p. 363–417.

non può nemmeno essere «chiamato» (nominare infatti significa raggiungere la *res*, intelligerla: il *senhal* è quindi un indice di natura più psicologica [rappresenta la non-conoscibilità della Donna come di Dio] che storico-sociale), produce un senso di abbattimento e di scacco esistenziale. La *queste* del poeta dunque non può sperare di raggiungere il suo scopo ultimo: dovrà limitarsi a ricompense che le provengono da quelli che possiamo chiamare gli obbiettivi intermedi (condensabili nei concetti di «perfezionamento interiore», «nobilitazione spirituale» etc.). Da tutto ciò consegue che la stessa azione erotica, lo stesso processo perfettivo, Amore insomma, rivelano un'ambiguità sostanziale: sono infatti passibili di attributi che si escludono a vicenda: dolce/amaro, allegro/triste, gioioso/noioso etc. La carica vitale attraverso la quale Amore si realizza (il *dezir* cioè, o la *voluntat*, che spesso appaiono personificati, così come l'ipostasi principale) è in se stessa positiva in quanto costringe l'io ad un incessante viaggio formativo, ad un superamento di precedenti stadi di perfettibilità, ad un perenne innalzamento morale (è questo il polo del *joi*, della piena estrinsecazione della forza vitale e dei processi ad essa collegati), ma risulta in ultima analisi negativa, perchè incapace di condurre l'io al conseguimento della sua meta finale, la quale rimane inconoscibile. Quest'ultimo aspetto produce una coscienza di inadeguatezza nell'io, di insufficienza e infine di negatività: sentimento di timore *(cossir)* o di sfiducia (che i *flacs volers* abbiano il sopravvento sul *joi*) che può portare ad una sorta di contemplazione della morte, di abbandono totale davanti all'indecifrabile mistero rappresentato dall'Oggetto. L'unica via di uscita a tale *impasse* esistenziale sarà il canto, il concreto «mestiere» poetico: che consisterà da un lato nell'affermazione di questa impossibilità conoscitiva (attraverso lo strumento retorico dell'*adynaton*)[14] e che, visto sotto una diversa prospettiva, porterà all'esaltazione della propria insufficienza organica (a tal fine Raimbaut si servirà del *gab*: un genere che appare, e *pour cause*, profondamente radicato nella sua personalità)[15].

Il rapporto amoroso intensamente vissuto nella sua paradossalità e con le sue contraddizioni, approfondito pertanto nella sua realtà sentimentale-conoscitiva, porta la poesia rambaldiana ad una situazione-limite: anzi il poeta stesso sarà il segno vivente di tale limite, rivestirà metaforicamente i panni del tragico amante Tristano per il quale il significato della Donna non poteva manifestarsi che con una formulazione ossimorica: Isotta diventa la realizzazione perfetta della contraddizione insita nel *paradoxe amoureux*: in lei si fondono insieme «sa mort et sa vie». Il confronto con Tristano oltre ad accertare la condizione fondamentale che caratterizza l'eros, fornisce anche uno schema di sviluppo: ciò che attende l'io alla fine di tale pericoloso itinerario è la follia. Amore non ha sbocchi razionali; pertanto in assoluta coerenza

[14] Sull'*adynaton* abbiamo ora una importante messa a punto di PAOLO CHERCHI, *Gli «Adynata» dei trovatori*, *MPh. 68* (1971), 223–241.

[15] Cf. l'articolo di J.U. FECHNER, *Zum «gap» in der altprovenzalischen Lyrik*, *GRM 14* (1964), 19–34.

con i suoi principi informatori Raimbaut arriverà, al punto conclusivo della sua esperienza lirica, ad una estenuazione della ragione che si deve arrendere davanti all'evidente irrazionalità del suo oggetto. La poesia di Raimbaut sarà la formulazione retorica di tale irrazionalità: il paradosso che si risolve in canto lirico e in figuralità. Anzi il canto sarà l'unico modo capace di descrivere una simile situazione psicologica.

Basta prendere una stanza qualsiasi di uno dei componimenti che formano il canzoniere di Raimbaut per ritrovare nel microcosmo le strutture portanti del macrocosmo letterario, del sistema poetico. La stanza è infatti l'unità minima di organizzazione poetica; è completamente autosufficiente, tanto che, eccettuate le posizioni iniziale/finale, è spesso intercambiabile con le altre. La mia scelta, casuale, cade sulla canzone *Car vei qe clars*: precisamente sulla quarta *cobla*:

Mos cors es clars
E s'esmaia!
Aici vauc mestz grams-iauzens,
plens e voigz de bel comens;
Qe l'una meitatz es gaia
E l'autra m'adorm Cossirs
Ab voluntat mort'e viva[16].

Ogni segmento mette in mostra una convivenza drammatica di contrari: lo stesso soggetto viene predicato di azioni o qualità che nello spettro della significazione occupano posizioni polari. Così abbiamo: *es clars/s'esmaia*; *grams/iauzens*; *plens/voigz*; *gaia/Cossirs*; *morta/viva*. Si noti soprattutto l'ultima coppia: in questo caso infatti la contrapposizione è ancora più marcata; nel senso che non verte più soltanto sulla predicazione, ma tocca l'indivisibile unità dell'io: il cui desiderio è morto e vivo (ritornano gli esatti termini della struttura ossimorica connotante l'esperienza amorosa di Tristano) contemporaneamente. Il principio organizzatore di questa esperienza poetica è quindi di natura squisitamente retorica e coincide con l'ossimoro: ciò vuol dire che il campo ideologico cui il poeta rivolge la sua attenzione è fortemente polarizzato e viene di conseguenza descritto nella sua contraddittorietà. Da notare che l'ossimoro constata un contrasto, una contraddizione irreparabile, una situazione pertanto non articolabile in termini logici; ma non cerca minimamente di risolverla. Ciò che è possibile è l'oscillazione da uno stato all'altro: perfetto *joi* immediatamente sostituito dalla tragica *dolor*; queste due condizioni cioè non si dispongono su un asse logico-temporale: l'una non è conseguenza o causa dell'altra, non si trova prima o dopo l'altra in un ordinamento vincolato; esiste fra le due una perfetta scambialità, regolata da una forza a noi sconosciuta. L'ossimoro è quindi un principio statico, non dialettico. È il segno di una folgorazione immobilizzante. L'unica via d'uscita

16 PATTISON IX 22–28.

è il *gab*, il volontario autoannullamento. Raimbaut vede la contraddizione e non cerca di dissimularla: anzi la fa apparire continuamente sulla scena, nel tentativo quasi di esorcizzarla, consapevole com'è dell'impossibilità di razionalizzarla. Con essa identifica la sua poesia: essa fornisce cioè la cifra profonda che accompagna il suo operato poetico.

Concludendo possiamo affermare che la «situazione» paradossale della *fin' amors*, nei termini in cui era stata sperimentata dalla prima generazione trobadorica, viene per così dire cristallizzata da Raimbaut e fissata nella figura dell'ossimoro che visivamente enuncia la impossibilità, e quindi lo scacco, del pensiero a risolvere i dati del problema amoroso[17].

4. Nel mio discorso ho volutamente evitato di trattare di un'interessante svolta che prende il significato della Donna in Raimbaut rispetto ai suoi predecessori. Che cosa è per il poeta questa Donna, Oggetto del *dezir*, polo unico verso il quale si orienta la *directio voluntatis*? Una delle sue qualifiche più costanti è quella di essere indescrivibile. Ma la Donna è anche il luogo geometrico della preterizione. La sua perfezione è tale che ogni tentativo volto a captarne l'ultima essenza sembra essere destinato all'insuccesso: ciò non impedisce che il poeta ci provi. L'analogia è la via principale per accostarsi a tale significato: e già il rapporto io-Tristano implicava una identificazione Donna-Isotta. C'è però un altro campo metaforico a cui Raimbaut ricorre sovente: quello della religione. La Donna viene così a costituire un analogo di Dio: raggiungerla, possederla, significa raggiungere, possedere Dio:

> ... c'adonx cug tener
> Dieu, o lieis don me volh temer[18].

Qual è la molla che mette in movimento un simile meccanismo metaforico? Evidentemente il fatto che in Dio gli opposti trovano una soluzione: Dio è la *coincidentia oppositorum*, colui

> ... qi fes terr'e aiga,
> Caut e freig, gent clergu'e laiga[19].

[17] Sulla rilevanza strutturale delle figure retoriche nella costruzione della *canso* provenzale, esiste tutta una serie di indagini scaturite dall'ormai classico studio di ROGER DRAGONETTI sui trovieri (*La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, Bruges 1960). Mi limiterò soltanto a ricordarne alcune: P. BEC, *L'antithèse poétique chez Bernard de Ventadour*, in: *Mélanges J. Boutière*, Paris 1971; M. MANCINI, *Antitesi e mediazione in Bernart de Ventadorn*, in: *Attualità della retorica*, Padova 1975; oltre, evidentemente, ai fondamentali volumi di PAUL ZUMTHOR, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane*, Paris 1963; *Essai de poétique médiévale*, Paris 1972; e *Langue, texte, énigme*, Paris 1975.

[18] PATTISON XXII 15–16.

[19] PATTISON IV 55–56. Sulla giustapposizione di Dio e Amore, si vedano le osservazioni di TOPSFIELD, *op.cit.*, p. 143ss.

Cioè: se l'inconoscibilità della Donna è causata da un approdo del processo conoscitivo che si blocca davanti ad una serie di coppie minime irriducibili, e se Dio è definito appunto dal fatto di essere riduzione di elementi opposti in una razionalità superiore all'umana, ne deriva che la Donna (l'incognita del problema) può essere avvicinata per la sua essenza a Dio (sul quale una qualche definizione è possibile di emettere). Ovviamente tutto questo rimane in Raimbaut allo stadio di pura illazione, congiunta con una certa predilezione per l'eccesso verbale e la forzatura logica. L'elemento divino non spiega, non costituisce la base conoscitiva, non formalizza l'elemento umano: si associa semplicemente ad esso. Anzi l'intervento di un campo semantico così distante serve ad accentuare la paradossalità di quello di partenza. Ma è per noi comunque interessante l'aver operato questo controllo: perchè su tale analogia, sviluppata con molto distacco gnoseologico e con una certa dose di irriverenza da parte di Raimbaut, si giocherà il destino stesso della futura poesia romanza.

McGill University, Montreal *Michelangelo Picone*