

Paolo Squillacioti

Raimbaut de Vaqueiras

Las frevolz venson lo plus fort
(*BdT* 392.21)

A partire dalla prima edizione, presentata da Adolf Tobler nel 1882 a una seduta della Berliner Gesellschaft für das Studium der neueren Sprache, *Las frevolz venson lo plus fort* viene comunemente riconosciuto come un indovinello¹ e inserito di conseguenza fra gli esemplari di *devinalh*, un'etichetta di genere la cui consistenza è argomento di discussione fra gli studiosi.

Invalsa dopo la *Provenzalische Chrestomathie* di Carl Appel, dove al nostro testo sono affiancati *Farai un vers de dreit nien* (*BdT* 183.7) di Guglielmo IX, *Un sonetz fatz, malvatz e bo* (*BdT* 242.80) di Giraut de Borneil e l'anonimo *Sui e no suy, fuy e no fuy* (*BdT* 461.226),² la denominazione di genere è stata recentemente declassata a «métatradition médiévistique» da Patrice Uhl,³ dopo che Olivia Holmes, in un lavoro del 1993 non menzionato da Uhl, aveva definito il *devinalh* un

¹ «Herr Tobler besprach ein Gedicht von Raimbaut von Vaqueiras, welches erst verständlich wird, sobald man erkennt, daß es eine tornada, ein Rätsel ist»: così in apertura del resoconto della seduta della Berliner Gesellschaft für das Studium der neueren Sprachen del 14 febbraio 1882, in cui Adolf Tobler propose, oltre al testo, la prima interpretazione del componimento (cfr. Tobler, p. 84).

² Appel, pp. 80-83, nn. 39-42.

³ Uhl, p. 283, per il quale la 'metatradizione', per quanto autorevole, non si appoggia «sur des critères classificatoires fuyants, et nullement appuyés par des témoignages anciens». Lo studioso conclude che «l'idée que des pièces lyriques pussent entrer dans cette orbe [di *BdT* 461.226, l'unico designato come *devinalh* dalla rubrica del ms.] ne se fonde sur aucune donnée objective datant du moyen âge!» e che «aucune pièce ne devrait être titrée “devinalh” sans guillemets» (p. 294).

«*genre-manqué*» in quanto «the lyric genre never seems to have wholly congealed for the medieval poet-composer». ⁴ Dubbi sulla consistenza del genere erano già stati espressi in passato, fra gli altri da Valeria Bertolucci in un saggio del 1963 su Raimbaut de Vaqueiras, ⁵ ma anche da Alberto Limentani ne *L'eccezione narrativa*, ⁶ e soprattutto da Nicolò Pasero, che nel più importante saggio sui *devinalh* aveva sostenuto che essi «propriamente parlando, non sono rappresentanti 'puri' di un genere letterario specifico: il 'tipo *devinalh*' è in buona misura un *Idealtyp*, con funzione di surrettizio critico»; ⁷ una linea su cui converge anche Erich Köhler nel capitolo del *GRLMA* dedicato al «Rätselgedicht (*devinalh*)». ⁸ Condivide questa impostazione anche Peter Wunderli in quanto «s'agit de pièces organisées en énigmes (une seule attestation) ou de pièces énigmatiques: étant donné que ces traits ne fonctionnent que comme éléments de style, Köhler exclut à juste titre le *devinalh* de l'inventaire des genres», ⁹ mentre gli stessi *Mélanges* per Pierre Bec ospitano la posizione più sfumata di Dietmar Rieger: all'inizio della sua lettura dello scambio di *coblas* fra Guillem de Berguedan e Peire Gauseran, *En Gauseran, gardats cal es lo pes* (*BdT* 210.10b = 342b.1), che lo studioso propone di aggiungere al 'canone' del *devinalh*, ¹⁰ si legge che

⁴ Holmes, p. 24.

⁵ Bertolucci, p. 63.

⁶ Limentani, p. 146, n. 24.

⁷ Pasero, p. 138.

⁸ Si tratta del cap. 2 (pp. 151-156) della parte V del saggio su «*Vers und Kanzone*», dedicata a «Subgenera – Tendenzen und realisierungen», dove vengono trattati anche il *gap*, l'*escondich* e gli «Abschiedlieder», *comjat* e *chanson de change*.

⁹ Peter Wunderli, «Réflexions sur le système des genres lyriques en ancien occitan», in *Mélanges Bec*, pp. 599-615, a p. 604.

¹⁰ Anche la delimitazione del corpus (su cui Uhl, pp. 283-285) sarebbe da discutere: Pasero e Holmes considerano 6 componimenti (*BdT* 183.7, 389.28, 242.80, 392.21 e 28, 461.226), il primo analizza anche la favola allegorica di Peire Cardenal *Una ciutatz fo, no sai cals*, la seconda *Non sap chantar qui so non di* di Jaufre Rudel (su cui cfr. Jaufre Rudel, *L'amore di lontano*. Edizione critica, con introduzione note e glossario a cura di Giorgio Chiarini, Roma 2003, in partic. le pp. 22-23 per il rapporto col *devinalh*). Accanto alle propaggini italiane, su cui si sofferma Pasero, ossia *Umile sono ed orgoglioso* di Ruggieri Apugliese (Gianfranco Contini, *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli 1960, vol. I, pp. 884-889) e *Pace non trovo, et non ò da far guerra* di Petrarca (*Rvf* 134: cfr. l'edizione

les chansons des troubadours qui présupposent, du côté productionnel, un quelconque codage conscient, non seulement partiel mais intégral, et qui par là postulent leur décodage réceptionnel par le public contemporain, constituent néanmoins un groupe d'une quantité assez considérable. Il est vrai qu'elle sont pour la plupart dépourvues de tout appel formel à un décodage en règle, mais dans ces cas, le texte lui-même, la texture le plus souvent antithétique en tant que telle, fait fonction d'appel, d'une façon implicite bien sûr. (p. 497)

Il problema è senza dubbio interessante,¹¹ ma lo lascerei sullo sfondo: al di là del fatto che il testo rambaldiano condivida con i testi citati sopra e con altri aggiunti successivamente al 'canone', un genere, qualcosa di meno che un genere o anche nulla, quello su cui a mio parere è più urgente interrogarsi è il senso del componimento. Sottoporrei intanto al vaglio le proposte esegetiche avanzate sinora dagli studiosi, indicando alla fine una possibile direzione di ricerca.

Come anticipato qui sopra, per Tobler l'ultima *cobla* della poesia (che ha la funzione di *tornada*)

Per frevolz son vencut li fort,
 e potz d'agre doussor gitar,
 e caut e freyt entremesclar,
 e niens met son don a mort,
 et el mort a trop gran ricor,
 e tres perdon si per honor
 que fan, e deu lur escazer. (vv. 36-42),

con la sua ripresa delle frasi-chiave di ciascuna delle cinque *coblas*

aggiornata curata da Marco Santagata, Milano 2004, pp. 655-658, dove si cita un'importante *lectura* Patavina di Stefano Carrai del 1995), va segnalato in area catalana il *devinalh Tots jorns aprench e desaprench ensemps* di Jordi de Sant Jordi (cfr. Jordi de Sant Jordi, *L'amoroso cerchio. Poesie dell'ultimo trovatore*, a cura di Donatella Siviero, Trento 1997, pp. 85-89 e 138-140).

¹¹ Il contributo più recente a me noto è quello di Beatrice Fedi, «La codificazione del *devinalh* nelle *Leys d'Amors*: note sulla *cobla rescosta*», in *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc. Actes du Septième Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes*. Reggio Calabria - Messina, 7-13 juillet 2002, publiés par Rossana Castano, Saverio Guida et Fortunata Latella, tome I, Roma 2003, pp. 299-314, cui rinvio per le voci bibliografiche non menzionate nel mio intervento.

precedenti, è ritenuta decisiva per inferire la natura enigmatica del componimento. Bertolucci ha opportunamente ricondotto allo «schema sommatorio» («Summationsschema») definito da Ernst Robert Curtius,¹² una ricapitolazione che qui risulta alterata rispetto alle *coblas* in cui sono presenti le frasi-chiave: se il primo richiamo (v. 36) fa riferimento alla prima *cobla*, il secondo (v. 37) rinvia alla terza *cobla*, il terzo (v. 38) ai primi quattro versi della quinta *cobla*, il quarto (v. 39) alla seconda *cobla*, il quinto (v. 40) alla quarta *cobla*, mentre il distico conclusivo richiama gli ultimi tre versi della quinta *cobla*.¹³

In merito all'interpretazione del testo si oppongono generalmente due linee: quella di Tobler, rilanciata da Joseph Linskill nell'edizione critica delle poesie di Raimbaut de Vaqueiras, secondo cui ciascuna *cobla* contiene un enigma la cui soluzione è irrelata alle altre, e quelle complessive di Lynne Lawner e Sarah Kay, su cui mi soffermerò più avanti. Secondo Tobler, o secondo chi ha verbalizzato la relazione dello studioso,¹⁴ la prima *cobla*, in cui si sostiene che le creature più deboli sconfiggono le più forti perché nel debole c'è una forza tale che toglie *valor* al forte, ha come soluzione 'la donna', creatura debole che riesce spesso ad avere la meglio sull'uomo che, sul piano fisico e, nel Medioevo, anche sul piano sociale, le è superiore: «Die schwachen Frauen werden oft mit starken Männern fertig».

Nella seconda *cobla*, il 'niente', la cosa da nulla, che provoca la morte di ciò che ha creato (e può perciò distruggere) e che il mondo tiene in gran conto, sono le chiacchiere, che possono disonorare chi ne è oggetto e provocarne la rovina: «Nachrede und Ehre, *paraula* und *onor*». La terza *cobla*, in cui l'*io* lirico propone come frutto di esperienza diretta («Vist ai e trobat en ma sort») il fatto che dall'amaro

¹² Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Firenze 1992, pp. 321-322; cfr. Bertolucci, pp. 62-63; il rinvio è poi anche di Pasero, p. 127.

¹³ Kay, pp. 148-149 propone d'invertire le *coblas* II e III per ripristinare una simmetria nei riferimenti che resterebbe comunque alterata stante il riferimento del v. 38 ai primi 4 vv. della *cobla* V.

¹⁴ Lo stesso Linskill si limita a riportare alla lettera le indicazioni probabilmente elaborate a partire da materiali di Tobler e pubblicate in *Archiv für das Studium der neueren Sprache und Literatur*, 36, 1882, pp. 84-85, senza alcun commento (e lo stesso fanno Bertolucci, p. 63 n. 64, Pasero, p. 127 n. 27 e Köhler, p. 156), dopo aver dichiarato che «the riddles posed in the various stanzas have been elucidated by its first editor» (p. 267).

può scaturire il dolce, e anzi che dolce e amaro hanno un'unica origine («eysson d'un port»), avrebbe come soluzione 'il succo del grappolo d'uva acerbo schiacciato' («Saft zerquetschter unreifer Weintrauben, *razim, agras, vin*»), amaro alla spremitura, dolce quando il processo di trasformazione in vino è ultimato. Una trasformazione agricola, benché dichiaratamente ipotetica, sarebbe alla base della quarta immagine: il morto che resuscita è identificato con il chicco di grano che muore in quanto tale per risorgere sotto forma di spiga, un annientamento che è la condizione necessaria per la produzione della ricchezza rappresentata dalla farina e poi dal pane. A Tobler, o a chi ha sintetizzato il suo intervento, basta una parola: «(?) Samenkorn, *gran*».

Più articolata la soluzione della quinta *cobla*, il punto di massima oscurità del componimento, dove coesisterebbero due diversi enigmi: il canale «que ditz conort» in cui si mescolano caldo e freddo, sarebbe la 'bocca', che emette un alito che può essere caldo o freddo: «Mund mit seinem warmen und kalten Hauch, aus Phädrus bekannt». Il riferimento è impreciso: è infatti di Esopo, riadattata in latino da Aviano,¹⁵ la favola dell'*Uomo e il satiro* (Ἄνθρωπος καὶ σάτυρος), in cui un satiro rinuncia all'amicizia di un uomo che prima vede scaldarsi le mani con l'alito caldo e poi raffreddare una pietanza col fiato.¹⁶ Per la seconda parte della *cobla* ci si limita a una traduzione che copre il contenuto dei vv. 33-34: «du wirst so lange reich sein, als du verschwenden kannst; und doch wirst du auch arm sein».

Insomma, si tratta di spiegazioni acute ma a mio parere poco convincenti e che per la loro stringatezza mal si prestano a una verifica puntuale sul testo; ma al di là del merito delle singole interpretazioni, il vero problema è che dalla loro somma non si ricava un senso complessivo per il componimento:¹⁷ ed è dall'esigenza, pienamente condi-

¹⁵ *De viatore et Satyro*, che si può leggere nell'ottima edizione italiana curata da Giannina Solimano, Fedro e Aviano, *Favole*, Torino 2005, pp. 392-293, n. 29.

¹⁶ Cfr. Esopo, *Favole*, introduzione di Giorgio Manganelli, traduzione di Elena Ceva Valla, Milano 1976, pp. 94-95, n. 60, che riproduce il testo dell'edizione de «Les belles lettres», *Aesopi Fabulae*, recensuit Aemilius Chambry, Paris 1925-26, vol. I, p. 131.

¹⁷ E non certo perché, come affermò Klara M. Fassbinder, il testo «bewegt sich nur in Antithesen, ohne daß man den Zweck der Übung einsähe – wenn es nicht ein Spiel ist, das zeigen soll, wieviel Worte man um nichts herum machen kann» («Der Trobador Raimbaut von Vaqueiras», *Zeitschrift für romanische Phi-*

visibile, di ricostruire un senso complessivo che prende le mosse il lavoro interpretativo di Lynne Lawner.

Nell'articolo pubblicato nel 1967 su *Cultura neolatina*, il primo di una serie focalizzata poi su Guglielmo IX,¹⁸ la studiosa americana riconosce nell'immagine del morto il punto centrale del componimento, com'è evidente sin dal titolo del saggio, «The Riddle of the Dead Man». La tesi è che «there is not a single image in the poem that cannot be interpreted in sexual terms; but if the poem has a second meaning, as stanza 4 especially suggest, a relationship between *eros* and death may be implied as refined as any in 17th-century English Metaphysical poetry» (Lawner, p. 30). Da questo assunto discende una disinvolta interpretazione in chiave sessuale delle immagini e delle antitesi presenti nel componimento, a partire da quella iniziale, in un certo senso autorizzata già da Tobler: «If one considers how the female sex, while seeming weak, harmless and physically quite unlike a weapon, 'vanquishes' the male organ in love, the first stanza *become clear*. 'Power' is the power to resist in a world of fatal attraction, and this is what the male is totally incapable of» (pp. 30-31, miei i corsivi).

La conformazione anatomica del sesso femminile, rappresentabile in termini di «nothingness» poiché «it is a kind of receptacle or cavern, opening or hole» suggerisce l'esegesi della seconda *cobla*: «*Evidently*, what the female sex kills is that which it itself produces – i.e. the male erection, the act of love itself, the sensation of joy at the culmination of the act, and the momentary absence of desire» (p. 31).

Com'è costretta a riconoscere la stessa studiosa, la chiave interpretativa non apre la *cobla* centrale: «It may not be possible to apply the notions of sweetness and sourness and of heat and cold directly to the act of intercourse», sebbene – aggiunge subito dopo – «the *blunt* sexual references of the fourth and fifth stanzas, which we shall shortly examine, encourage us to do so». Così il discorso deve salire al piano filosofico del concetto della 'generazione reciproca dei contrari'

lologie, 49, 1929, pp. 129-190, a p. 190), attirandosi sul punto la critica di Carl Appel nella recensione al volume della studiosa in cui confluisce nello stesso 1929 l'articolo citato: cfr. *Zeitschrift für romanische Philologie*, 50, 1930, pp. 621-623, a p. 623.

¹⁸ Lynne Lawner, «Notes Towards an Interpretation of the *vers de dreyt nien*», *Cultura neolatina*, 28, 1968, pp. 147-164; ead., «*Norman ni Frances*», *ivi*, 30, 1970, pp. 223-232; ead., «*Tot es niens*», *ivi*, 31, 1971, pp. 155-170.

formulato addirittura nel *Fedone* di Platone e che Raimbaut applicherebbe (il dubbio, ben fondato, è anche di Lawner: «*It is possible that...*») all'esperienza amorosa in generale, «love constituting a natural focal point for a discussion of the contradictions of existence» (p. 32). Secondo Lawner, «Raimbaut's four pairs of contraires (weak-strong, sour-sweet, cold-heat, and one which we are about to come to, death-life) appear successively, in the same order, in Plato» (p. 32): tuttavia, un confronto fra i due testi – complicato dal fatto che la studiosa non indica a quale edizione del testo platonico fa riferimento – evidenzia dei problemi.

Nell'edizione oxoniense dell'opera platonica curata da John Burnet¹⁹ (di cui fruisco grazie alla traduzione italiana nei *Classici greci e latini* della BUR),²⁰ dopo che Socrate ha risposto al dubbio di Cebete sulla persistenza dell'anima dopo la morte esponendo la teoria della nascita di nuove vite dalle anime dei morti ed enunciando di voler verificare «se veramente tutto nasce in questo modo, e cioè se i contrari non nascono da altro se non dai loro contrari» (70d-e), si legge: «Per esempio, quando una cosa diventa più grande, non è senz'altro inevitabile che essa diventi più grande in seguito, da più piccola che era?» (70e). L'argomentazione procede poi per coppie di opposti esemplificative, nell'ordine forte/debole, veloce/lento, migliore/peggiore, giusto/ingiusto; tre ulteriori coppie, crescere/decrescere, comporsi/decomporsi, scaldarsi/raffreddarsi, introducono nel rapporto oppositivo l'elemento dinamico, il «doppio divenire, dall'uno verso l'altro e poi da quest'ultimo di nuovo verso il primo» (71b) che consente a Socrate di tornare al concetto di nascita reciproca della morte dalla vita e della vita dalla morte, paragonata al passaggio dallo stato di sonno a quello di veglia, ovvero alla definizione della 'generatione reciproca dei contrari'.

Tornando al testo rambaldiano mi pare che tale concetto sia applicabile, a volerlo applicare, solo alle situazioni evocate nelle *coblas* terza e quinta, perché vi si legge che l'amaro svanisce (*fu*) al sopraggiungere del dolce (v. 21) e che il caldo può estinguere (*amortar*) il

¹⁹ *Platonis Opera*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit Ioannes Burnet, vol. I, Oxford 1900, 57-117b.

²⁰ Platone, *Fedone*, introduzione, premessa al testo e note di Alessandro Lami, traduzione di Pierangiolo Fabrini, Milano 1996.

freddo e viceversa; ma non si tratterà piuttosto di notazioni di buon-senso, per le quali non è affatto necessario presupporre la conoscenza, sia pure indiretta («Raimbaut [...] had probably only remembered a fragment or gloss that he had seen», scrive Lawner), della teoria platonica?

Meno di due pagine problematiche e si torna ad una più risoluta e *self-evident* esegesi: «the answer to the riddle of the fourth [stanza] is *perfectly clear* once put a his finger on it. The resurrection of the dead man, which Raimbaut has often watched with delight, would be the phallus prepared once more for the game or war of love» (p. 33). Ma siccome il testo dice che il morto può realizzare (*acabar*) più del vivo, la studiosa è naturalmente indotta a un supplemento di spiegazione, questa volta attenuata da una formula dubitativa: «First of all, on the most realistic plane, a man after the ejaculation does not risk inseminating a woman. But while he is in this state he can *perhaps* give even greater pleasure to his partner». E dopo aver alluso a non meglio specificate pratiche sessuali «*undoubtedly* imported from the East and from the Arabs in Spain», si chiede: «*Is it not resonable to think* that delay and expectation might not be matched and complemented by an equally long complicated ‘lingering’ afterwards?» (p. 34).

Infine, il *canal*, «the *easiest* symbol to pierce». Anche qui si parte in modo risoluto: «*obviously*, it is the vagina, although again», riconosce la studiosa, «the matter of hot and cold fluids is disturbing, since it is not certain exactly what is meant». Nel tentativo di spiegazione si parte con l'usuale sicurezza: «*Undoubtedly*, elements in equal measure refer to the male and female persons, what each contributes to the act; and ‘one extinguishes the other’ is a *perfectly good* description, as well, for an alternated pattern of enjoyment» (p. 34); ma poi, di fronte all'immagine di colui che dissipando diventa più ricco e nel contempo più povero (così è nel testo di Linskill), il discorso perde di aderenza alla realtà, senza rinunciare al consueto uso avverbiale: «*Certainly*, a man is liberated after consummation, but then he is not free to experience the most acute pleasure for another period of time. He also may have a momentary sense of loss or feel dejected» (p. 35).

Non ci sarebbe davvero bisogno non dico di confutare ma neanche di citare queste pagine, in cui un partito preso, ammantato per di più di suggestioni filosofiche arbitrarie, genera spiegazioni lambiccate e a tratti grottesche al momento del confronto con la concretezza del te-

sto,²¹ se non fosse che l'interpretazione di Lawner viene generalmente accolta. Köhler, nel già citato saggio del *Grundriss*, scrive esplicitamente: «Den Lösungsvorschlägen A. Toblers [...] ist die Deutung von L. Lawner vorzuziehen, welche die Antworten im Sexual- bzw. Genitalbereich findet» (p. 156), e poco oltre allude alla presumibile («mutmaßlichen») tematica sessuale del componimento. Il confronto con l'interpretazione di Tobler è ripreso anche da Holmes, per la quale Lawner «suggests a much more convincing solution» (p. 39). Dal canto suo, Dietmar Rieger ne accoglie di fatto l'impianto di base se può scrivere che Lawner «a montré l'étroit et multiple rapport que les troubadours établissent entre l'érotisme et la mort» (p. 505). Anche Uhl per comprovare l'affermazione che «Le sérieux des deux poèmes de Raimbaut de Vaqueiras (en particulier PC 392, 21) n'est pas non plus prouvé...» rinvia in nota all'articolo di Lawner (p. 284 e nota 10).

Pur con un certo distanziamento, la stessa Sarah Kay riconosce piena validità alla linea interpretativa di Lawner: «Although I am skeptical of some of details of Lawner's reading and would not view hers as the sole or even chief solution to Raimbaut's riddle, she is certainly right that it is possible to discern obscene implications in Raimbaut's accounts of mingling fluids and resuscitating corpses» (p. 156). La sua proposta interpretativa segue una strada diversa, riconoscendo nel *nien* rambaldiano, che viene messo in relazione col *dreit nien* guglielmino, il nucleo del testo. Per interpretarlo, dopo aver deplorato che «Medievalists often resist using Lacan to inform their readings on the grounds that it is anachronistic to apply his views to the Middle Ages» (p. 144), si serve del concetto di *das Ding* elaborato sulla scorta di Heidegger da Jacques Lacan, in particolare nel *sémi-*

²¹ Appare diverso (ma un approfondimento del discorso ci porterebbe troppo lontano) l'apporto interpretativo di Lawner ai testi di Guglielmo IX, sebbene non manchino riserve (cfr. Limentani, p. 145, n. 21) e critiche esplicite: si veda in particolare Sergio Vatteroni, «*Tot es niens*. Per l'interpretazione di *Pos vezem de novel florir* di Guglielmo IX d'Aquitania», *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 17, 1993, pp. 26-39, che nota: «è singolare [...] che Lynne Lawner si sia domandata perché in *Pos vezem* "is the heart which speaks, saying that everything is nothing", diffondendosi poi in un tentativo di spiegazione tra il filosofico e l'impressionistico, quando avrebbe potuto trovare facilmente la risposta proprio in *Ecclesiaste* II.1 "Dixi ergo in corde meo: Vadam et affluam deliciis, et fruar bonis; et vidi quod hoc quoque esset vanitas"» (pp. 30-31).

naire del 1959-60.²² In sostanza, la studiosa valorizza la natura della Cosa lacaniana «simultaneously a nothing [...] and a powerful something» (p. 153), ovvero, con le parole di Lacan, il suo essere «originariamente ciò che chiameremo il fuori significato»,²³ e riconosce nel componimento rambaldiano «traces of the inadmissible, disgusting, or impossible Thing, the “beyond-of-the-signified”» (p. 156). La conclusione

If we read the riddle of troubadour *devinalhs* in the light of Lacan's reworking of Heidegger, we see how the play of contradiction develops over the course of twelfth century in such a way as to shift the riddle from the singer to the Thing itself, to the social artifact of the song and the nature of the sublimation that produced it. In this way, riddle poems may be said to illumine, to paraphrase Heidegger's title “the emergence of the work of art” in course of twelfth century. (p. 159)

lascia irrisolti i problemi interpretativi del testo, in particolare quelli legati al significato delle singole immagini, ma anche il senso complessivo. Verrebbe da dire che l'interpretazione di *Las frevol's* proposta da Kay «is not even specific enough to be wrong», per usare una formula di Raymond Williams citata da uno studioso, Francesco Orlando, che all'iniziale adesione alle teorie di Lacan ha fatto seguire altre, e più feconde, modalità d'indagine letteraria di derivazione freudiana.²⁴

²² *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse (1959-1960)*, Paris, 1986, trad. it. (da cui si cita) Jacques Lacan, *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicanalisi. 1959-1960*, Torino 1994. Di *das Ding* Martin Heidegger ha parlato in una conferenza del 1954, che si legge in trad. it. in *Saggi e discorsi*, a cura di Gianni Vattimo, Milano 2007, pp. 109-122 (col titolo *La Cosa*).

²³ Lacan, p. 67, cit. in inglese da Kay a p. 154; un altro passo significativo per Kay è il seguente: «se considerate il vaso nella prospettiva che ho messo in rilievo all'inizio, come oggetto fatto per rappresentare l'esistenza del vuoto al centro del reale che si chiama la Cosa, questo vuoto quale si presenta nella rappresentazione, si presenta appunto come un *nihil*, come nulla. Ed è per questo che il vasaio [...] crea il vaso attorno a questo vuoto con la sua mano, lo crea proprio come il creatore mitico, *ex nihilo*, a partire dal buco» (p. 155).

²⁴ Basti un rinvio a *Per una teoria freudiana della letteratura*. Nuova edizione ampliata, Torino 1987 (cit. da Williams p. 137).

Torniamo all'interpretazione di Lawner. Anche Pasero, appena un anno dopo e sulla stessa rivista, si esprime in modo ambivalente: riconosce che l'interpretazione della studiosa è «senz'altro la più interessante», aggiungendo però subito dopo «soprattutto per quanto riguarda il sostrato culturale dello schema di *contraria*, che rinvierebbe mediamente a un testo platonico» (Pasero, p. 127). Rapporto col *Fedone* a parte, va notato che l'accento di Pasero è posto più su elementi strutturali che non minutamente ermeneutici: «L'interesse per la soluzione degli enigmi», prosegue con riferimento alla ripresa dei contenuti nell'ultima *cobla* illustrata sopra, «non deve però far dimenticare il fatto che tali enigmi sono disposti in una struttura testuale di particolare ingegnosità». E più avanti (la citazione è lunga ma per la sua densità mal si presta a una sintesi):

La peculiarità del componimento risiede nel fatto che la ridondanza che si manifesta a livello strutturale è, dal punto di vista semantico, 'negativa', nel senso che – almeno a tutta prima – costituisce un aggravio ulteriore per la comprensione del messaggio da parte dei destinatari. In altre parole: chi non è in possesso del codice (della 'chiave') non trova qui – come avviene in altri testi del genere – un'indicazione suppletiva diretta, tipo 'soluzione'. Vero è, però, che si può scoprire, esaminando meglio la *cobla* finale, che la sua sottostruttura (serie di *opposita* logici in parallelo) facilita a modo suo la comprensione dell'intero testo: l'insistenza sui puri enunciati paradossali da cui partono le singole strofe, e il loro accostamento nel punto focale di una struttura 'centripeta',²⁵ assolvono la funzione di attirare l'attenzione dei destinatari sul concetto – messo in luce dalla Lawner – della 'reciproca generazione dei contrari', che in effetti costituisce il nucleo informazionale primario del componimento. Si potrebbe inoltre osservare che anche una ridondanza semantica 'negativa' ha una funzione per la comprensibilità di un testo, perlomeno in determinate condizioni strutturali: nel caso presente, l'insistenza della struttura 'centripeta' nel riprendere gli enunciati 'privi di senso' indica al destinatario del messaggio la necessità impellente di controllare il codice con cui si è messo al lavoro, lo invita ad un'operazione metalinguistica, che consiste – almeno per l'interprete moderno, che non fruisce 'ingenuamente' di determinati presupposti storici – nel reperimento dei corre-

²⁵ Opposta a quella 'centrifuga' dell'altro testo rambaldiano considerato nel novero dei *devinalhs*, *Savis e fols*, *humils et orguillos* (*BdT* 392.28), dove «è la prima *cobla* ad assumere la funzione di punto focale, mentre quelle successive sono *explicationes* degli *opposita* in essa cumulati» (Pasero, p. 128).

lati ideologico-culturali rispetto ai quali gli enigmi assumono un senso. (pp. 127-28)

Credo che Pasero indichi la strada giusta quando individua nell'e-semplificazione antinomica «il nucleo informativo primario del componimento», sebbene continui a mantenere le mie riserve sulla pertinenza dell'accostamento alla «reciproca generazione dei contrari». Mi pare d'altro canto decisivo sia il richiamo dello studioso al concetto di «ridondanza 'negativa'», che ne fa qualcosa di diverso dagli altri componimenti cui *Las frevols* viene associato, sia il conseguente invito a sfruttare la struttura 'centripeta' del testo per tentare di dare un senso al componimento.

Personalmente ritengo che sia la lettura 'enigmistica' di Tobler sia le interpretazioni di Lynne Lawner e Sarah Kay vadano messe in discussione, e che il problema interpretativo di *Las frevols venson lo plus fort*, passato in giudicato con l'assunzione (peraltro condivisibile) dell'inadeguatezza della spiegazione di Tobler e una conseguente maggiore attendibilità attribuita alla proposta di Lawner, vada riaperto, il contributo di Kay essendo lontano dal chiuderlo. In linea con una lettura complessiva della poesia di Raimbaut de Vaqueiras proposta da Valeria Bertolucci, della quale gli studiosi sin qui menzionati non pare abbiano approfittato, si tratterà di rintracciare quelli che Pasero chiama correlati ideologico-culturali del testo *all'interno* dell'opera di Raimbaut,²⁶ valorizzando, come hanno fatto anche Pasero (e quindi Kölher e Holmes), il confronto con la canzone *Savis e fols, humils et orgillos* (*BdT* 392.28).

Posto che, complessivamente, la poesia di Raimbaut appare «caratterizzata da un linguaggio univoco e aperto» e che «l'intenzione del poeta sembra contenuta tutta nell'espressione letterale, senza che s'intravedano eventuali, ulteriori strati semantici disposti in profondità, da ricavare con faticosa esegesi per ottenere finalmente nella sua integrità il senso del componimento» (Bertolucci, p. 44 e 34),²⁷ *Las*

²⁶ Mi rifaccio inoltre allo schema analitico seguito da Costanzo Di Girolamo per *Escotatz... mas no say que s'es* (*BdT* 389.28) di Raimbaut d'Aurenga (cfr. Di Girolamo, pp. 146-155), sintetizzato a p. 149: «Un modo per ricondurre la poesia di Raimbaut al suo autore, dopo i sondaggi intertestuali (rapporti con altri testi di altri autori) di cui disponiamo, consiste nel portare alla luce l'intertestualità interna (rapporti del testo con altri testi dello stesso autore)».

²⁷ Sullo stesso tema anche le pp. 35, 36 e 67.

frevols e *Savis e fols* sono in prima istanza presentati come possibili eccezioni allo schema interpretativo proposto. Si tratta infatti di testi «‘difficili’, i quali sembrano composti ancora all’insegna di una poetica oscura ed astratta, che trova nell’antitesi il mezzo espressivo più adeguato» (p. 61), che necessitano di un’interpretazione «complessiva, secondo l’indicazione dello ‘schema della somma’, il quale suggerisce infatti un unico significato da reperire sotto le apparenti contraddizioni» (p. 63) e che hanno, *Las frevols* in particolare, «indubbie attinenze con altre composizioni rambaldiane». Bertolucci menziona la canzone *Ges, si tot ma don’et amors* (BdT 392.17), «laddove Raimbaut inserisce nel suo programma di prodezze malgrado Amore anche il nobile compito della difesa dei deboli contro i forti: “e mantenrai los frevols contra·ls fortz”, v. 16»,²⁸ e allude alla presenza del tema nella Lettera epica. Ma, al di là del richiamo tematico, mi pare che in *Las frevols*, così come in *Savis e fols*, confluiscono due espedienti retorici presenti in altre composizioni del trovatore, l’accumulo di antitesi²⁹ e la reiterazione di elementi identici o in figura etimologica.

Il primo espediente è utilizzato in particolare in relazione all’amore: se chi ama è in balia di stati d’animo conflittuali:

Savis e fols, humils et orgoillos,
 cobes e lars e volpills et arditz
 sui qan s’eschai, e gauzens e marritz,
 e sai esser plazens et enojos
 e vils e cars vilans e cortes,
 avols e bos, e conosc mals e bes,
 et ai de totz bos aips cor e saber,
 e qand ren fail fatz o per non poder. (vv. 1-8),

la mancanza di reciprocità o la perdita dell’amore inducono a un’analoga contrapposizione di elementi antitetici, come succede all’inizio

²⁸ Bertolucci, p. 64; il testo del v. 16 è identico nell’edizione Linskill.

²⁹ Non si tratta, beninteso, di una cifra stilistica del trovatore, com’è per Bernart de Ventadorn (cfr. Mario Mancini, «Antitesi e mediazione in Bernart de Ventadorn» [1975], in *Metafora feudale. Per una storia dei trovatori*, Bologna 1993, pp. 63-86), o per il suo imitatore Folchetto di Marsiglia.

del primo componimento del cosiddetto ‘ciclo dell’abbandono’:³⁰

D’amor no·m lau, qu’anc non pogeý tan aut
 qu’atertam bas non sia dessendutz;
 e s’anc fuy guays entendeire ni drutz
 ma dona·m fai tot refrezir del caut,
 que·m tolh tot gaug e tota ira·m dona
 e me meteys e tot quan m’a promes,
 e mas cansos me semblo sirventes,
 et ieu que·n pert lo cor e la persona. (vv. 1-8).

Ancora, nel terzo componimento del ciclo, *Leu pot hom gauch e pretz aver*:

Mas, cum qe·is vuoilla, so engaill,
 q’ieu non vuoill son ris ni son plor;
 puois non aurai gauch ni dolor,
 sivals no·il serai mals ni bos,
 e lais m’estar desamoros. (vv. 26-30)

Sono ancora le antitesi a strutturare il tema della lontananza dolorosa dalla persona amata nella prima *cobla* di *BdT* 392.24:

No m’agrad’ iverns ni pascors
 ni clars temps ni fuoills de garrics,
 car mos enans mi par destrics
 e totz mos majer gaugz dolors,
 e son maltrag tuit miei lezer
 e desesperat miei esper;
 e si·m sol amors e dompneis
 tener gai plus que l’aiga·l peis!
 E pois d’amor me sui partitz
 cum hom issillatz e faiditz,
 tot’ outra vida·m sembra mortz
 e totz autre jois desconortz. (vv. 1-12)

tema ribadito, con una nuova antitesi, alla fine della terza *cobla*:

³⁰ Si tratta delle canzoni numerate da V a VIII nell’edizione Linskill, rispettivamente *BdT* 392.10, *BdT* 392.25, *BdT* 392.23 e la già citata *BdT* 392.17: cfr. le pp. 16-18 dell’Introduzione.

e pois jois d'amor m'es faillitz,
 totz lo mons no·m parri' us ortz,
 ni mos chans no m'es mais confortz. (vv. 34-36)

Quanto alle figure di ripetizione si veda, sempre nel 'ciclo dell'abbandono', l'insistenza su *erguelh* nella quinta *cobla* di *No puesc saber per que·m sia destregz* (*BdT* 392.25):

Lo jorn que·ns ac amors abdos eletz,
 vostra beutat me det l'erguelh del pau,
 que remira·l vert e·l vermelh e·l blau
 tro per erguelh s'erra de las paretz;
 aquelh erguelh li te tro que·l cap clina,
 que ve sos pes; et ieu contrafas luy,
 quan vey midons qu'ab belh semblan m'aduy
 gaug et erguelh, tro qu'ap no m'atayna. (v. 33-40)

e, soprattutto, le figure etimologiche originate da *conseil* che scandiscono le prime due *coblas* di *BdT* 392.9a:

Conseil don a l'emperador,
 pois per conseil fai totz sos plais,
 e non faria meins ni mais
 mas tant con sei conseillador
 li volun far dir' e faire:
 e·il conseil, s'el vol esser pros,
 qe don, sens conseil, derenan;
 e, ses conseil ab sos baros,
 creza·l conseil del plus prezan,
 q'aissi·s conseils d'empeaire.

Pueis eu li conseil sa honor,
 creza m'en, si·n vol, o s'en lais;
 e se·l senescal no·s n'irais
 ni Coine del cosseil major,
 eu serai bos cosseillaire,
 e darai conseil a els dos,
 qant lur signor cosseillaran,
 qe·il cosseillen de far rics dos;
 mas no sai s'amdos m'en creiran,
 ni eu no·ls en forzi gaire. (vv. 1-20)

E altro si potrebbe citare, a rafforzare l'idea che *Las frevolz* sia, dal punto di vista formale, tutt'altro che un corpo estraneo nella pro-

duzione del trovatore. Dal punto di vista semantico le cose sono molto meno chiare. Bertolucci formula una proposta certamente fondata:

Il poeta intende illustrare l'effettiva probabilità di riuscita di ciò che a prima vista è assurdo e irrealizzabile, e fornisce a questo scopo un'abbondante esemplificazione (che peraltro risulta in alcuni punti poco chiara): il debole ha talvolta maggior vigore del forte; una cosa da nulla può condurre a morte il suo creatore; dall'aspro può essere prodotto il dolce; un morto può resuscitare, per quanto, a volte, possa risultare più ricco e benefico da morto che da vivo; il caldo e il freddo possono mischiarsi e neutralizzarsi a vicenda; ricco è colui che sperpera finendo così per essere povero. Non ritengo peraltro che ognuna di queste proposizioni rappresenti un indovinello, cioè necessiti di una soluzione, così da avere in definitiva una serie di indicazioni disparate: il significato sta invece nell'enunciazione del rapporto antitetico. La 'somma' nell'ultima strofa mostra il dinamismo di tali contraddittori accostamenti. (p. 64)

Con essa mi pare che si colga quello che Pasero chiama nucleo informazionale primario della poesia: le coppie di elementi antitetici, le loro reciproche iterazioni e le conseguenze paradossali di tali iterazioni sono i costituenti del testo e il senso complessivo nasce dalla somma degli accostamenti. Proverei, per tentare di penetrare la superficie del testo, a osservare più da vicino quegli accostamenti.

Nelle prime quattro *coblas* le coppie oppositive sono composte da elementi generici o astratti: debole vs forte, niente³¹ vs mondo, dolce vs amaro, morte vs vita. Ciascuna *cobla* è chiusa da una formula sentenziosa che fornisce una giustificazione in qualche modo razionalizzante per il contenuto paradossale enunciato sino a quel momento: il forte non ha potere sul debole, il niente ha una tale dolcezza (*sabor*) che il mondo se lo tiene per caro, l'amaro sparisce con la comparsa del dolce, non bisogna aver paura di chi è morto perché non solo non può nuocere ma può arrecare un vantaggio.

³¹ L'elemento più astratto della serie, il *niens*, per un verso richiama il primo e più celebre fra i componimenti fra quelli raccolti sotto l'etichetta di *devinalh*, quello gugliemino, e d'altro canto si configura, questo sì, come un oggetto di una speculazione filosofica e teologica che ha un riflesso nella lirica dei trovatori: un approccio alla questione da approfondire è quello di Giorgio Agamben, *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*, 3ª ed. accresciuta, Torino 2008 [1982¹], in partic. pp. 82-93, dove si commenta la *tenzos de non re* fra Aimeric de Peguilhan e un Albertz, *Amics n'Albertz, tenzos soven* (*BdT* 10.6).

Tale struttura viene meno con la quinta *cobla*. Intanto l'*exemplum* del caldo e del freddo, che abbraccia i primi quattro versi, non è di carattere paradossale, ma semmai enigmatico: oscuro è il referente del canale in cui, del tutto realisticamente, l'acqua calda si mescola con quella fredda, l'una potendo estinguere le caratteristiche dell'altra fino ad arrivare a un punto di equilibrio: «ab l'un pot l'autre amortar / e son abduy d'engual comport» (vv. 31-32). Viene quindi introdotto un nuovo elemento, senza rapporto con quelli precedenti e per di più con un referente concreto, i ricchi, che paradossalmente sono tali perché sperperano e s'impoveriscono risparmiando (oppure, col testo Tobler-Linskill, che sono tali perché hanno averi da sperperare e così facendo diventano poveri). La domanda che chiude il verso, quale che sia,³² avrà fatto riferimento a una possibile obiezione in merito alla falsità (come, interpretando la congettura di Tobler «Te dic color?» intende Appel, ripreso dai lessici e dallo stesso Linskill) o all'assurdità di quanto è stato esposto sino a quel momento (come propongo io); ad essa risponde il verso conclusivo, rivendicando la fondatezza realistica del discorso: «Non ieu, ans mescle sen ab ver». Quest'ultima rivendicazione suggerisce di valorizzare l'elemento meno astratto fra quelli presentati, quel riferimento ai ricchi che trova nel distico che chiude il componimento la massima sentenziosa che le enunciazioni antitetiche hanno a fine *cobla*: «e tres perdon si per honor / que fan, e deu lur escazer». La correzione di Tobler, mantenuta dagli editori successivi, di *tres* in *ric* rende solo più esplicito un collegamento che appare comunque evidente. Il finale moralistico («e ben gli sta», traduce Pasero, interpretazione sulla quale convergo, laddove Linskill punta sulla necessità dell'evento: «and this must needs happen to them») mi spinge a collegare queste considerazioni sulla rovina dei ricchi ad altri versi

³² Per i problemi testuali rinvio al commento, ma che si tratti di una domanda è garantito dall'inizio del verso successivo («Non ieu»), tipico attacco di risposta: cfr. per es. (in base alla *COM* 2) Bernart Tot-lo-Mon *BdT* 69.3, 10 «Dirie-us qual so? – Ieu non ges»; Elias de Barjols *BdT* 132.12, 3 «Dirai li o doncs? Non ieu»; Guilhem de Saint-Didier *BdT* 234.12a, 11-12 «Sabri' eu doncx, ses vos, solaz aver? / Non ieu...»; Periol *BdT* 366.3, 19-20 «Que farai doncs? Sofrirai mi d'atendre? / Non ieu! ...» e *BdT* 366.13, 439-440 «Que farai donc? Partir m'ai d'est follatge? / Ieu non!»; *Breviari d'Amor*, 31678-79 «No t'en laicharias ges? / Non ieu...»; ma la documentazione potrebbe essere ben più ricca.

rambaldiani in cui la ricchezza e l'avarizia, che della ricchezza rappresenta quasi una naturale conseguenza, sono stigmatizzate con decisione.

A parte il *partimen* a tre con il conte Ademar II di Poitiers e Perdigon, *Senher n'Aymar, chauzes de tres baros* (BdT 392.15 = 4.1 = 370.12a), in cui la posizione contro i ricchi avari («e rics escars non pod aver honranza / an menutz dos per plazers mesongiers», vv. 31-32) può dipendere dal ruolo di proponente a cui tocca difendere l'opzione rifiutata dagli interlocutori, il tema ricorre anche nella canzone *Ja non cujei vezer* (BdT 392.20):

qe·il mal seignor avar
fant lor vassals baissar,
e·l larcs enanss' ab dos
si e sos compaignos. (vv. 77-80),

e nei sirventesi *Ja hom pres ni dezeretatz* (BdT 392.19):

Eu dic que ben es estragatz
hom rics erguillos descauzitz,
que vol ades tener aunitz
sos vezis ni apoderatz;
e deu ben esser aziratz
e mal volgutz per tota gen,
et es razo si mal l'en pren,
que nos avem vist et apres,
per un ho per dos ho per tres,
que si son anat percassan,
don tug devam esser membran. (vv. 34-44)

e *Ben sai e conosc veramen* (BdT 392.8):

ges ieu no tenc per sage
ric c'o persec, ans fai doble folatge. (vv. 35-36)

In questa prospettiva resta vero che il senso complessivo del componimento nasce dall'«enunziazione del rapporto antitetico» e che esiste un «dinamismo degli accostamenti antitetici» (Bertolucci), ma proseguendo idealmente il ragionamento, tale dinamismo s'identifica con un percorso che, di antitesi in antitesi, di conciliazione in conciliazione, sfocia nell'immagine che chiude la sequenza antinomica e poi l'intero componimento. Un'immagine che rimotiva a mio avviso

l'intera sequenza, non ne è solo un elemento tra gli altri: il senso sarebbe allora che lo svolgimento naturale delle cose può essere sovvertito, l'impossibile può realizzarsi, e, di conseguenza, i ricchi possono meritatamente impoverirsi.³³

Messe così le cose, verrebbe la tentazione di fare un passo in avanti e riconoscere nel componimento una filigrana neotestamentaria che ne motivi le scelte lessicali prima ancora che concettuali. L'opposizione fra i deboli e i forti e in particolare la prevalenza dei primi richiama alla mente immagini analoghe, in cui forza e debolezza sono rimotivate in base a valori trascendenti: «Nos stulti propter Christum, vos autem prudentes in Christo; nos infirmi, vos autem fortes; vos nobiles, nos autem ignobiles» scrive san Paolo nella prima lettera ai Corinti (4.10); e così, Cristo stesso «in vobis non infirmatur, sed potens est in vobis? Nam, etsi crucifixus est ex infirmitates, sed vivit ex virtute Dei» (*II Cor.* 13.3-4); e ancora: «Sed quae stulta sunt mundi elegit Deus, ut confundat sapientes; et infirma mundi elegit Deus, ut confundat fortia; et ignobilia mundi et contemptibilia elegit Deus et ea quae non sunt, ut ea quae sunt destrueret» (*I Cor.* 1.27-28); «Factus sum infirmis infirmus, ut infirmos lucrifacerem» (*I Cor.* 9.22). E ovviamente in san Paolo non mancano passi sulla resurrezione dei morti, sull'opposizione fra l'apparente potenza del mondo e la vera forza dell'uomo che ha fede, con un costante ribaltamento della logica comune che ha nell'antitesi uno dei suoi strumenti («per gloriam et ignobilitatem, per infamiam et bonam famam: ut seductores et veraces, sicut qui ignoti et cogniti, quasi morientes et ecce vivimus, ut castigati et non mortificati, quasi tristes semper autem gaudentes, sicut egentes multos autem locupletantes, tanquam nihil habentes et omnia possidentes», si legge in *II Cor.* 6.8-10) e che trova una sintesi nell'affermazione che la «pazzia di Dio è più sapiente degli uomini, e la debolezza di Dio è più forte degli uomini».³⁴

Non sono tuttavia in grado di offrire riscontri stringenti per tutte

³³ D'altro canto anche Kay ha notato che le contraddizioni di *Las frevols* «arise in part from the way a moralistic vocabulary is combined with antitheses traditionally associated with love» (p. 153).

³⁴ «quia quod stultum est Dei sapientius est hominibus, et quod infirmum est Dei fortius est hominibus» (*I Cor.* 1.25).

le immagini del componimento, e devo pertanto fermarmi qui.³⁵ Ma se è vero, come ha scritto Kölher, che esiste uno stretto rapporto fra i concetti di *caritas* cristiana e di liberalità cortese, nel senso che la piccola nobiltà, di cui Raimbaut è rappresentante, «ricorre a dei concetti cristiani per fare delle sue pretese naturali, legate alla sua origine storica, delle pretese fondate su un disegno divino»,³⁶ non sarà proprio in questa direzione che occorrerebbe ancora indagare per portare alla luce la motivazione della scrittura di *Los frevolz venson lo plus fort?*

³⁵ In ambito trobadorico, fra le procedure di disvelamento dell'oscuro o di rimotivazione di elementi apparentemente chiari fondate sulla *Bibbia* e la sua esegesi si segnalano quelle di Francesco Zambon, «*Trobar clus* e oscurità delle scritture», in *Obscuritas. Retorica e poetica dell'oscuro*. Atti del XVIII Convegno Interuniversitario di Bressanone (12-15 luglio 2001), a cura di G. Lachin e F. Zambon, Trento 2004, pp. 91-102 e di Saverio Guida, «*Mots-Témoins*», in id., *Religione e letterature romanze*, Soveria Mannelli (CZ) 1995, pp. 21-101. Cfr. nella stessa prospettiva i saggi di Roberto Antonelli («Oscurità e piacere») e Mario Mancini («Oscurità e iniziazione. Un'ipotesi di Leo Strauss») negli stessi Atti di Bressanone, alle pp. 47-58 e 117-129. Nel mio caso, aggiungere nuove note, in effetti, rischierebbe anche di attenuare e ledere l'intento: valutare il progresso e indicare una direzione, tentando di fare un passo in avanti verso il senso.

³⁶ Erich Kölher, «Reichtum und Freigebigkeit in der Trobadordichtung», *Estudis romànics* 3, 1951-52, trad. it. (da cui si cita) in *Sociologia della fin'amor. Saggi trobadorici*, traduzione e introduzione di Mario Mancini, Padova 1987², pp. 39-79, a p. 63.

Raimbaut de Vaqueiras
Las frevolz venson lo plus fort
 (BdT 392.21)

Mss.: C 125r (*raymbaut de uaqueiras*), E 187-188 (*raimbaut de uaqueiras*).

Edizioni: Tobler; Appel, n. 41, p. 82 (riproduce Tobler); Linskill, n. XXVI, pp. 264-67 (riproduce Tobler, con poche differenze).

Metrica: a8 b8 b8 a8 c8 c8 d8 (Frank 571:12). Sei *coblas unissonans* di sette *octosyllabes* maschili, l'ultima con funzioni di *tornada*. Rime: a: *-ort*, b: *-ar*, c: *-ór*, d: *-er*, con d rima irrelata (cfr. Linskill, p. 50).

Datazione: non contiene elementi di datazione: Linskill, che ordina su base cronologica i componimenti rambaldiani, lo colloca infatti nella sezione VI fra i *Poems of uncertain date*.

Nota testuale. La prima edizione del componimento si deve a Adolf Tobler, ma di un lavoro che dev'essere stato certamente più ampio e dettagliato resta l'edizione del componimento (col solo apparato), una ricognizione sugli altri *Rätsellieder* della tradizione trobadorica e le soluzioni proposte per i presunti enigmi. L'apparato presenta alcune letture scorrette (12 «solhor C» e «solor E» rispettivamente per *folhor* e *folor*; 17 «avistar? CE» per *aiustar*, 20 «caldor E» per *calor*, 33 «Boca, ert CE» per *ricx ert C* e *ricx es E* (*es* di dubbia lettura), 35 «aus? CE» per *ans*) e alcune forme, in larga parte estranee alla tradizione (ma cfr. v. 33), seguite da una sigla (*B*) che non sono riuscito a sciogliere (forse *Berichtigung?*): 12 «folor nach B» con riferimento alle presunte lezioni *solhor* e *solor* viste sopra, 20 «pascor B» con riferimento al presunto *caldor* di E, 26 «greu nach B» con riferimento a *gran* dei mss., 33 «es nach B» con riferimento a *ert C* e *es (?) E* e «quan gitaras B» con riferimento *cum gitaras C* e *quan gitaras E*, 34 «asdis olor B» con riferimento *tesdicolor CE*, e infine 40 «poder nach B» per il quale non saprei dare un riferimento nel verso. Una delle lezioni riferibili a *B* (20 *pascor*) è stata per errore attribuita a E nell'apparato di Linskill, unica scorrettezza dell'editore inglese accanto a 38 «cau. C» in luogo di *caut*, con *-t* in corpo minore e scritta in alto perché la parola si trova a fine rigo.

Il testo di Tobler venne poi riprodotto da Carl Appel nella *Provenzalische Chrestomathie*, e fu quindi dichiaratamente ripreso (con alcuni interventi) da Joseph Linskill nella sua edizione delle poesie di Raimbaut de Vaqueiras.

Rispetto all'edizione Tobler, Linskill elimina il punto in alto nelle preposizioni articolate (11, 21 *a-l > al*; 14, 26, 41 *e-l > el*), ripristina la grafia di C, scelto da entrambi come manoscritto base, ai vv. 12 (*folor > folhor*) e 41 (*onor > honor*), e interpunge diversamente al v. 17, sostituendo il punto e virgola al punto fermo. Quanto agli interventi di sostanza, Linskill mantiene tut-

1. Mantengo a inizio verso con Linskill l'emendamento di Tobler, a fronte di *Los* di **C** e *Cas* di **E**. Linskill definisce «here ungrammatical» lezione di **C**: in effetti il v. 36 l'articolo soggetto al plurale è espresso con *li*, e sarebbe oneroso sostenere che *Los* sia un soggetto plurale, come succede «in qualche testo» (Giovan Battista Pellegrini, *Appunti di grammatica storica del provenzale*, Terza edizione, Pisa 1965, § 35). Inoltre Linskill ritiene la lezione di **E** «probably an error for *las*, which appears in this MS. in l. 36»: va notato che l'inserzione di *las*, che al v. 36 di **E** rende il verso ipermetro (*per las freuols son uencut li fort*), è un obliquo plurale. S'intenda, con Linskill e Pasero (di cui, con i necessari adattamenti, riprendo in genere la traduzione proposta a p. 125, n. 26), genericamente 'la creatura' più che 'la donna'; la Holsen, p. 55 traduce: «The weak (*feminine plural*) conquer the strongest (*masculine singular*)».

4. *contrafort*: 'l'avversario a lui superiore', 'l'oppositore', come ipotizza Appel in subordine a 'ostacolo' («Widerstand, Widrigkeit?, Wiedersacher?»); è l'interpretazione di *SW* s.v. *contrafort* («Stärkerer») che si appoggia a sua volta a un passo 'vers del *lavador*' di Marcabruno: «c'al morir non trob contrafort» (*BdT* 293.35, v. 27), «that he will not find a strong adversary at the moment of death», secondo la traduzione nell'edizione Gaunt-Harvey-Paterson, p. 439. All'interpretazione del *SW* si richiama anche Lewent, che traduce «the weak adversary subdues the stronger».

7. *fortz*: il verso inizia nei mss. con una congiunzione (*e fortz*) che lo rende ipermetro, a meno di non pensare a una scansione monosillabica di *frevol* (che però è bisillabo nelle cinque occorrenze precedenti), come pure accade, in particolare con la forma ridotta a *freol*: cfr. il commento al v. 29 di Folchetto di Marsiglia, *Sitot me sui a tard apercebutz* (*BdT* 155.21): «e de plus freol de si es vilania».

10. *que es so que*: Pasero traduce: «perché è ciò che il mondo ha in pregio», in linea con Linskill: «for it is what the world cherishes», in un modo per cui non risulta perfettamente chiaro che il primo *que* vada riferito al *niens* di v. 8.

14. *cartener*: come infinito sostantivato ('tener caro' ovvero 'avere fra le cose care') pare documentato solo nell'incipit di Giraut de Borneil, *Amars, onrars e charteners* (*BdT* 242.8), dove Kolsen, II, p. 156 assume il significato proposto nel glossario di Appel s.v. *cartener*, «Wertschätzung». Cfr. comunque *cartenensa* in *Flamenca*, 4299: «dreg ni rasos ni cartenensa», registrato in *LR* 2.331a «haut prix, estime», o meglio in *PD* s.v. *cartenensa* «action de tenir cher, de chérir qqn.».

18. *port*: qui, invece che nel significato usuale di 'porto', come assumono Appel («Hafen»), Linskill («harbour») e Holmes («port») e in quello generico 'luogo' proposto da Pasero, *port* andrà considerato nel significato di 'uscita', 'passaggio', come in *SW* s.v. *port*, n. 2 «Eingang, Durchgang», come fa anche Kay («from the same passage»). Peraltro Raimbaut de Vaqueiras adopera il raro significato di 'passo montano' in *Ges, si tot ma don' et amors*

(*BdT* 392.17), 8: «si coma fes quan passei lai los portz»: cfr. Appel s.v. *port* («Gebirgspass») e *SW* s.v. *port*, n. 3.

22. *e conort*: l'aggiunta di Tobler di un *-m* dopo la congiunzione era certo volta a evitare la rima identica con il *conort* di v. 22, scelta accolta da Appel (che registra l'occorrenza nel glossario s.v. *conortar*), ma non da Linskill; convengo con quest'ultimo che la correzione non è necessaria.

25. Si può rinunciare alla congettura di Tobler volta a sanare l'ipometria (*per quieu ab lo mort ma cort*) comune ai due testimoni: lo studioso tedesco aggiunge un *be* («be m'acort»), che Linskill conserva sebbene annoti: «possibly *mais* is preferable, as this word balances *mais* of the the previous line and could easily have been omitted before *ma*» (p. 267). Tuttavia, nei testi della *COM 2* non trovo paralleli delle congetture, mentre è invece normale riscontrare l'uso di *accorger* col pronome proclitico senza alcun avverbio (cfr. solo, ma è cosa diversa, formule del tipo *esser ben d'acort*).

28. *mortz*: ripristino il morfema del *cas sujet* sing., come già Tobler e Linskill.

29. *que ditz conort*: riprendo la traduzione di Pasero, rifatta su Linskill («In the channel which speaks comfort»), ma l'espressione è tutt'altro che chiara. La situazione non migliora se s'intende *ditz* non come una forma impersonale con omissione di *om*, 'si dice', 'è chiamato'. Per Appel s.v. *conort* vale 'cosa confortante, piacevole' («Tröstliches, Erfreuliches»).

30. *entremesclar*: «sich mischen» (Appel), «mingle» (Linskill); interessante la variante di **E** *entrebescar*, su cui si veda voce del *SW*.

33. *ers*: introduco con Tobler e Linskill un futuro di 2ª sing., a fronte di *ert C* (futuro di 3ª sing.) e *es E* (presente di 3ª sing., ma la lezione è anche per me, come già per Tobler e Linskill, di dubbia lettura), poiché il *gitaras* che segue è appunto un futuro di 2ª sing.

gitaras por: Appel riprende nel glossario s.v. *gitar* la traduzione di Tobler, «verschwenden» (così anche in *SW* s.v. *por*), 'dissipare', alla lettera 'buttar via', con *por* dal lat. PORRO 'lontano'.

34. A fronte della lezione dei mss. (poco leggibile in **E**) *tesdic olor*, Tobler, seguito da Linskill, propone «e paupres si. Te dic color?», ossia 'and yet poor also. Is this a fable I am telling you?' (Linskill), «e tuttavia povero. Ti racconto il falso?» (Pasero), «and poor also. Am I telling you a fable?» (Holmes), «and also poor. Am I speaking mere rethoric?» (Kay). Appel s.v. *color* chiosa *color* con «Falsches», e per questa via la locuzione *dir color* è passata alla lessicografia (cfr. *PD* s.v. *color* «dire des fables, en conter à qn.» e *SW* s.v. *color* «etwas vorfabeln»), senza altre occorrenze. D'altro canto un **t'eddic olor* non mi pare dia senso e un intervento in effetti s'impone. La soluzione prospettata, di spezzare cioè la catena grafica *tesdic*, collegando la prima parte (*tes*) a *paupre si* e la seconda (*dic*) al rimante, che a sua volta viene emendato in *folor* (o *folhor*, se si volesse seguire l'uso grafico del ms.-base), ha due controindicazioni. Si ottiene in primo luogo un *mot tornat en rim*, che tuttavia è già attestato nei mss. ai vv. 22 e 29 (*conort*, in rima identi-

ca) e non mi pare insostenibile in un componimento tutto fondato sulla ripetizione. L'altra difficoltà, forse più grave, è nel tempo verbale di *te(n)s*, un presente indicativo cui si oppongono i futuri *ers* e *gitaras* al verso precedente. Un'alternativa possibile (e conforme al comportamento che in casi analoghi ho tenuto nell'edizione folchettiana: cfr. *BdT* 155.2, 27; *BdT* 155.4, 13 e 15; *BdT* 155.26, 35; e inoltre *BdT* 155.23, 19 e 48 della versione β; *BdT* 155.8, 50 della versione β) sarebbe stata quella di lasciare a testo *si tesdic olor*, fra *crucis*, discutendo la congettura in nota.

35. *sen*: il valore assegnato nelle traduzioni di Linskill: «I ally wit and truth» e Pasero: «mescolo il senso al vero», si giustifica con l'opposizione a *color*, per cui v. la nota precedente; assumendo a testo *folor* è meglio ricorrere al più usuale 'senno, cosa assennata'.

41. Mantengo, come Kay, p. 337, *tres* dei testimoni: Linskill, nel riproporre la correzione in *ric* del precedente editore, si limita a dire che «Tobler's emendation of the MSS. *tres* is justified by ll. 33-4». Tuttavia il v. 34 è a sua volta il risultato di un emendamento quanto meno dubbio, e comunque l'evidenza del collegamento fra i due passi non viene meno anche conservando la lezione tràdita. Il problema è se *tres* possa valere oltre che 'molto' (lat. TRANS, con passaggio dal valore spaziale a quello quantitativo: è in sostanza la scelta di Kay che traduce: «and thereby they utterly lose the honor they do, and so it must be»), anche un generico 'molti', o se sia, come pare più lineare e ho scelto di tradurre, il numerale 'tre'. In quest'ultimo caso si tratterebbe di un riferimento per noi oscuro, ma forse evidente per il pubblico per cui è stato confezionato il testo.

Opera del Vocabolario italiano, CNR, Firenze

Nota bibliografica

Manoscritti

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

Opere di consultazione

- BdT* Alfred Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von Henry Carstens, Halle 1933.
- Frank István Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 voll., Paris 1953-1957.
- GRLMA* *Grundriss der romanischen Literaturen de Mittelalters*, Heidelberg 1968 sgg.
- LR* François Raynouard, *Lexique roman ou dictionnaire de la langue des troubadours*, 6 voll., Paris 1836-44.
- PD* Emil Levy, *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg 1909.
- SW* Emil Levy, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, 8 voll., Leipzig 1894-1924.

Studi

Appel

Carl Appel, *Provenzalische Chrestomathie mit Abriss der Formenlehre und Glossar*, Sechte, verbesserte Auflage, Leipzig 1930.

Bertolucci

Valeria Bertolucci, «Posizione e significato del canzoniere di Raimbaut de Vaqueiras nella storia della poesia provenzale», *Studi medievali*, 11, 1963, pp. 9-68.

Di Girolamo

Costanzo Di Girolamo, *I trovatori*, Torino 1989.

Holmes

Olivia Holmes, «Unriddling the *Devinalh*», *Tenso*, 9, 1993, pp. 24-62.

Kay

Sarah Kay, *Courtly Contradiction. The Emergence of the Literary Object in the Twelfth Century*, Stanford 2001.

Kölher

Erich Kölher, «Vers und Kanzone», in *GRLMA*, Vol. II *Les genres lyriques*, Directeurs: Erich Kölher, Ulrich Mölk, Dietmar Rieger, tome 1, fasc. 3, Heidelberg 1987, pp. 45-176.

Kolsen

v. Edizioni: Giraut de Borneil

Lawner

Lynne Lawner, «The Riddle of the Dead Man (Raimbaut de Vaqueiras, *Las frevolz venson lo plus fort*)», *Cultura neolatina*, 37, 1967, pp. 30-40.

Linskill

v. Edizioni: Raimbaut de Vaqueiras

Limentani

Alberto Limentani, *L'eccezione narrativa. La Provenza medievale e l'arte del racconto*, Torino 1977.

Mélanges Bec

Mélanges de langue et de littérature occitanes en hommage à Pierre Bec par ses amis, ses collègues, ses élèves, Poitiers 1991.

Pasero

Nicolò Pasero, «*Devinalh*, 'non-senso' e 'interiorizzazione testuale': osservazioni sui rapporti fra strutture formali e contenuti ideologici nella poesia provenzale», *Cultura neolatina*, 28, 1968, pp. 113-46.

Rieger

Dietmar Rieger, «*Lop es nomnat lo pes, e lop no es. Un devinalh sans solution?*», in *Mélanges Bec*, pp. 497-506.

Tobler

[resoconto dell'intervento di Adolf Tobler alla seduta del 14 febbraio 1882 della Berliner Gesellschaft für das Studium der neueren Sprache], *Archiv für das Studium der neueren Sprache und Literatur*, 36, 1882, pp. 84-85.

Uhl

Patrice Uhl, «*Devinalh*: subtradition médiévale ou métatradition médiévistique?», *Revue Romane*, 36, 2001, pp. 283-96.

Edizioni

Aimeric de Peguilhan

The Poems of Aimeric de Peguilhan, edited [...] by William P. Shepard and Frank M. Chambers, Evanston 1950.

Flamenca

Flamenca, a cura di Mario Mancini, Roma 2006.

Folchetto di Marsiglia

Le poesie di Folchetto di Marsiglia, edizione critica a cura di Paolo Squillaciotti, Pisa 1999.

Giraut de Borneil

Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh mit Übersetzung, Kommentar und Glossar, kritisch Herausgegeben von Adolf Kolsen, Halle am Saale 1910-35.

Guglielmo IX

Guglielmo IX, *Poesie*, edizione critica a cura di Nicolò Pasero, Modena 1973.

Marcabruno

Marcabru. A Critical Edition, by Simon Gaunt, Ruth Harvey and Linda Paterson, Cambridge 2000.

Raimbaut de Vaqueiras

Joseph Linskill, *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague 1964.

Nota 7 luglio 2009. - La presente versione di questa lettura contiene alcune modifiche e aggiunte rispetto al testo pubblicato il 18 dicembre 2008. La precedente versione, superata, ma che fa fede per eventuali citazioni già apparse, è riprodotta integralmente qui a parte:
http://www.lt.unina.it/Squillacioti-2008_18.12.08.pdf.