

Maurizio Perugi

Raimbaut d'Aurenga: La canzone del reattino

Sarebbe certo istruttivo, ma oltremodo penoso, ritessere la lunga storia di interpretazioni abusive e assurde che questo testo si è trovato a subire nel rispetto sia grammaticale che lessicale. La canzone del reattino è una delle più ostiche alla decifrazione soprattutto perché disseminata di una quantità di isolessie dialettali, in parte situabili fra Marsiglia e il corso del Rodano, in parte provenienti dall'anfizona franco-provenzale (Forez, Delfinato, Bresse). Con tutto ciò, uno degli enigmi che tuttora resistono è di natura sintattica, e riguarda i connettori iniziali di strofe. Il poema conta su una tradizione come al solito bipartita, e in uno dei rami (DM + IKN²) ciascuna delle sette strofe inizia per *Car*, tranne la quinta che inizia con *Qu'er(a)*. Rappresentato dall'unico ms. a, l'altro ramo dispiega una maggiore variazione: le prime tre strofe iniziano con *Clars*, la quarta con *Cuz* (= *C'uz*), la quinta e la settima con *C'aur*s, la sesta con *Car*.

Le tre ultime varianti sono relativamente agevoli da analizzare: *aur*s (con *-s* 'avverbiale') è uno dei numerosi esiti di HAC-HORA, mentre *Car* va senz'altro corretto nella prima sillaba della locuzione *C'a petit menz* 'manca poco che'. Nella terna di strofe iniziali, *Clars* funge da primo elemento di un trinomio: *Clars* ['squillante'] *douz e fis* (I) è il canto de reattino; *Clars brunz e temz* [= *teinz*] (III) sono i *motz* che l'io lirico intreccia, e in questo caso sarebbe da intendere *Clars-brunz* come uno dei vari composti presenti nel testo (parole 'chiare-oscuere'); *Clars iois e gens* (II), dove il plurale *iois* è inusitato, sarebbero gli entusiasmi (diciamo così) e gli ingegni che l'io lirico nutre e coltiva nei piccoli fanciulli. La variazione semantica è accettabile, e comunque non tale da giustificare la reazione livellatrice operata dalla tradizione restante. Ed è qui che, a norma ecdotica, deve celarsi la 'difficilior', alla quale gli altri codici oppongono il loro articolato adattamento.

Nell'edizione del '95 tradussi provvisoriamente 'Perché' all'inizio delle tre prime strofe, pur consapevole che una soluzione così moderna (lo sbocco improvviso di una taciuta meditazione) appare improbabile – oltre che grammaticalmente poco fondata – in un autore del sec. XII. In realtà pensavo, e penso ancora, che sotto quel monosillabo si celi una forma equivalente all'alverniate *cor* 'quando' (o, in subordine, 'ora'): ma l'attestazione continua a mancare. Tolto l'enigmatico connettore, resta un artificio sintattico – certo mutuato dall'artigrafia mediolatina – che la critica, a mio parere, non ha ancora ben integrato. I primi cinque versi di ciascuna strofe sono divisi in due emistichi separati dalla rima interna. Ora, ai vv. 1-5 della strofe I il periodo è costruito verticalmente, come ci si rende conto leggendo di seguito gli emistichi di sinistra: *sos bas chanz, c'ab joi s'espan el temps que grill chanta<n> el mur* 'il canto che si espande sulle ali del *joi* nell'ora che i grilli cantano nel muro'; mentre a destra leggiamo: 'del reattino, a imitazione del quale mi elevo, vivo e mi dilato' (infatti *enoire*, che la vulgata riferisce al canto, non può essere che una 1^a pers.).

Detto ciò, il contenuto della strofe I risulta abbastanza chiaro: il reattino intona dall'alto dei rami il suo canto dolce e artificiosamente modulato; lo studioso di musica cerca d'imitarlo, vive al suo ritmo, il suo sentimento si dilata come la melodia che sta ascoltando. Stridula più che un sibilo di tempesta di neve (*siura*), la sua voce si organizza secondo moduli di matematica armonia (*se compassa e s'escaira* appartengono al linguaggio della musica, piuttosto che dell'edilizia), nell'ora in cui nessuno, se non il grillo, si misura col canto del reattino. È a fine aprile o inizio maggio, si legge nei manuali di ornitologia, che il maschio canta per marcare il territorio e

attirare la femmina. È un uccellino piccolissimo e discreto, e la sua presenza si manifesta unicamente con il canto che «très aigu, est composé d'une répétition de cliquetis haut perchés (...). Le cri du roitelet huppé est calme et répété zee-zee-zee, et plus fort quand il est en mouvement zit-zit-zit. Le chant est un cliquetis haut-perché, fin et pénétrant ze-zeezeeze-ze-zeezee..., et finissant sur quelques fioritures zi-zi-zip ou zi-zi-zveet». Talora canta su una lunghezza d'onda impercettibile all'orecchio umano.

Con il nome di *roitelet* si designa non solo il *regulus regulus*, ma anche altre varianti similari. All'inizio del secolo passato, cantano il reattino anche Anna de Noailles e Giovanni Pascoli. Ecco un passo di Eugène Fromentin (*Dominique*, L. Hachette et C^{ie}, 1863, rééd. Gründ, p. 52) molto diffuso nei manuali francesi:

Plus de bruit, ou fort peu ; mais chaque note plus distincte. Une sonorité extrême dans l'air, surtout le soir et la nuit. Le chant d'un roitelet de muraille se prolongeait à l'infini dans des allées muettes et vides, sans obstacles au son, imbibées d'air humide et pénétrées de silence.

Contrariamente all'uso trovadorico, anche il *Natureingang* di Raimbaut si colloca sul far della sera: lo dice il canto dei grilli. E forse (come suggerisce Coromines, che da buon catalano immagina il «paisatge calorós de les suredes») siamo alla fine dell'estate, quando gli stormi dei reattini sono più numerosi. Non si capisce però, come osservava Pattison, perché il canto squillante dell'uccellino è detto *bas* (i mss. sono unanimi). Di solito rifugio dalle congetture; in questo caso, data l'abbondanza di tecnicismi musicali, propongo come ipotesi di lavoro di interpretare *bas chanz* in una sola parola, una variante di *beschanz* o *bischanz* 'biscanto' o 'discanto'.

Nella strofe II il quadro cambia bruscamente. In veste di precettore, l'io lirico si confronta con i piccoli allievi, dei quali afferma di coltivare e sviluppare sia i sentimenti di gioia che le capacità intellettuali senza far uso di inganni o artifici; segue un'invettiva («Qui autem scandalizaverit unum de pusillis istis»), non si sa quanto innocente, contro il falso Amore che rende folli i più saggi. Della virgiliana fiamma d'amore si dà una versione attualizzata in base alle notizie che giungono dall'impero bizantino con gli echi della sua tecnologia militare: senza sincerità e purezza di cuore, la fiamma dell'amore perfetto (*fis jois*) non è più in grado di svilupparsi spontaneamente, e richiede l'incentivo artificiale del fuoco greco. Accanto al laboratorio alchemico c'è quello di tintura (*brazil*). Nella traduzione del *Vangelo dell'infanzia* si descrivono le varie *tenchas* usate in un *obrador*: «grana et roga e brezilh,/indi et alun atressi,/pastel e fustet issamen».

È nella strofe seguente che l'io lirico rivela infine la propria identità: il poeta a colpi di lima toglie la ruggine che si è incrostata sulle parole, privandole dell'originaria lucentezza; è la sua battaglia quotidiana contro *Malvestat*, che arrugginisce e oscura lo splendore vitale, imprigiona *Joven*, inquina il *Joi* col morbo della malinconia. Come il canto abbellisce il silenzio della notte, così la dottrina priva di falsità educa le virtù giovanili e l'arte poetica restituisce luminosità alla parola e alla vita.

La strofe IV, dove appunto l'anafora di *Clars* s'interrompe, marca una bipartizione nel poema, i cui toni diventano sempre più marcabruniani (lo dicono parole-chiave come *pesc* e *berc*): il *Joi* è sbreccato e infranto dall'attività del maldicente che con i suoi latrati provoca la decadenza del Pregio e ne approfitta. Raimbaut ha in mente la tipica scena descritta da Marcabruno: i *girbaut de maiso*, i famigli di palazzo al servizio del signore, oziano intorno al focolare in attesa di ogni minima occasione per infilarsi nel letto della padrona. Ma la scena diventa surreale, perché è in certo modo decomposta in tessere desunte dalla pratica dell'insegnamento clericale: dei nomi popolarmente diffusi - certo personaggi fittizi negli esempi di grammatica e retorica - si animano e diventano presenze minacciose da esorcizzare a colpi di spada; l'offesa all'onore del padre, e padrone di casa, diventa una ferita inferta da un funesto giavellotto: questa ferita si trasmette per via ereditaria nel figlio che si

lascia a sua volta intossicare da *Malvestar*; questa gli fa apparire come virtuale prostituta qualunque donna gli si presenti all'immaginazione. Nella strofe VI l'invettiva si allarga a tutto lo strato inferiore (il *menor derc*) della società feudale: razza meschina, che vedono oro dove non c'è che rame; avere a che fare con questa gente, e con le loro attività, vuol dire sporcarsi, vuol dire soprattutto farsi bersaglio di calunnie prima ancora che il fatto si manifesti.

Dopo essersi dichiarato nella sua funzione di poeta, o piuttosto di artigiano della poesia (non si dimentichino il magazzino di tinture e la bottega di alchimista) ora, alla fine del poema, Raimbaut rivela con un ghigno la propria educazione clericale: 'io sono come l'argento: mi affino e cresco a colpi di verga; e a mia volta, faccio del Pregio il mio alunno e lo castigo con la ferula'. L'ossessione della ferula nell'immaginazione dello scolare (presente, non a caso, nella sestina di Arnaut Daniel, anch'essa un esercizio scolastico) torna nel primo congedo: l'amore, se prende fuoco senza bisogno di pietra focaia, non teme né frusta né verga. Il poema si chiude su una nota di ottimismo nel nome di Alfonso II conte di Barcellona, che nella speranza di Raimbaut sarà capace di garantire al Pregio una specie di tarda fioritura autunnale (*reviura*).

NOTE ALLE SINGOLE STROFE

Uso come edizione di riferimento quella fissata in M. Perugi, *Saggi di linguistica trovadorica*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1995 (Romanica et Comparatistica, Bd. 21), pp. 103-120. Si vedano anche le precisazioni aggiunte in Id., *Linguistica e 'trobar clus'*, «Studi Medievali», 38 (1997), 341-375.

I. Come mostra l'esito *bedresc*, unanime in DIKMN², e l'equivalente *beresc* nel *Giraut de Roussillon* (v. 2730), *bed<e>resc* è una creazione artificiale, della quale il ms. a offre un esito semidotto *bazeresc*, con dissimilazione della controtonica iniziale e spirantizzazione di *-d-*. Nulla, ovviamente, a che vedere con la città di Béziers, con cui è stato pervicacemente messo in relazione (ma sfido qualunque linguista a dar conto dell'evoluzione fonetica).

Al v. 8, rispetto alla mia precedente edizione, considero preferibile la lezione del ms. a *cora nuls non s'i a[derg]a*, che richiede l'ind. pres. di *adergar*: al rifl., 'esprimersi al meglio, compiere al meglio una prestazione' che qui è di natura musicale.

II. Al v. 10 *jois* come oggetto di *pasc* è inusitato. Una ricerca nella COM2 forzosamente parziale ha fornito tre esempi di *jois(s)* al plurale, tutti più o meno religiosamente connotati (ciò che confermerebbe, in Raimbaut, il travestimento pseudo-evangelico): Arnaut de Maroil 14,23 «Quar totz los joys qu'a Dieus el mon pauzatz»; Peire Cardenal 6,15 «e quar son cort li joi e li plazer»; *Deux Mss.* 13,51 «li joy d'amor que de chantar m'esperto». Per evitare questa difficoltà, nell'ed. '95 avevo inteso *pasc(a)*, riferito a *jois* come sogg., e interpretato *coderc* come sost.: una specie di riserva dove i fanciulli stiano sotto protezione.

La descrizione dell'*obrador* di tintura si legge in Karl Bartsch, *Denkmäler der provenzalischen Literatur*, Stuttgart, auf kosten des litterarischen Vereins, 1856, pp. 294-95.

III. Come ho abbastanza insistito, non si tratta qui di oscurità più o meno voluta, bensì di 'ruggine' che si deposita sulle parole per effetto dell'uso (l'origine del concetto è mediolatina; per approssimazione, si pensi a Mallarmé e ai suoi *mots de la tribu*).

IV. Per la connotazione oscena di *pescar* cfr. Marcabru 11,50.

V. Ricordo che *guiure* non significa 'vipera' (come vuole la vulgata).