

Estratto da

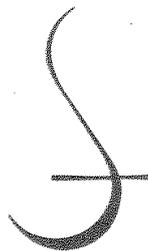
MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA QUADRIMESTRALE

DIRETTA DA D'ARCO S. AVALLE, FRANCESCO BRANCIFORTI,
CLAUDIO CIOCIOLA, MARIO MANCINI, FRANCESCO SABATINI,
CESARE SEGRE, ALBERTO VARVARO

VOLUME XXIII
(IV, DELLA III SERIE)

FASCICOLO I



SALERNO EDITRICE · ROMA
MCMXCIX

IL TÓPOS DELL'INEFFABILE
NELLA RETORICA MEDIEVALE
E NELLA LIRICA TROBADORICA*

Celebrata dal canto d'amore, la *domna* è l'oggetto *de lonh* della poesia stessa: l'impossibilità dell'incontro è parte integrante della norma cortese. Al poeta spetta la lode con il canto: sotto il velame del *celar* si nasconde l'amata il cui nome è, per le regole stesse della cortesia, mascherato dal *senhal*. Il silenzio a cui si adegua il poeta, imposizione *a parte subiecti* che garantisce la reciprocità del rapporto d'amore, è alla base della teoria del servizio. Tale silenzio diventa spesso motivo del canto: la poesia parla di se stessa, della propria negazione al dire. Altro tipo di silenzio che si incontra nella lirica trobadorica è quello che si potrebbe definire (la divisione qui proposta è puramente funzionale) *a parte obiecti*. L'ineffabilità degli attributi di *midons*, l'eccellenza indicibile delle sue qualità, inducono il poeta ad arrestarsi nei generici termini di lode attraverso le figure di descrizione, astratto catalogo buono per ogni uso ed epoca. Il canto del poeta si colloca dunque ai margini della "dicibilità": di ciò che è lecito dire e di ciò che si è in grado effettivamente di dire.¹ Tanto il silenzio voluto per proteggere gli *arcana amoris*, secondo i dettami della *fin'amor*, che l'ineffabilità di *midons* rispondono ad una strategia compositiva. Non è la realtà di un amore vissuto che si costituisce oggetto del canto cortese, e tanto meno la vicenda personale, quanto piuttosto l'adeguarsi alla dottrina della cortesia. Il trovatore Arnaut de Marueilh, nella canzone *L'ensenhamens e' l'pretz e la valors* (P.-C. 30.17), vv. 8-21, svela la valenza topica della poesia, il gioco della verità tradita dagli altri poeti dove sembra che ogni dama, ciascuna migliore dell'altra, sia la stessa, l'eterno ideale cortese:

E doncs, domna, valha·m vostre secors
e vensa vos Merces e Cortezia,
ans que·l talans ni·l deziriers m'aucia
del vostre cors, genser qu'el mon estei,

* A Paolo Bagni e Furio Brugnolo un grazie *qu'eu non puosc retraire*.

1. È mia intenzione occuparmi qui principalmente del tópos dell'ineffabile nella lirica trobadorica; alcuni esempi verteranno tuttavia sulle dinamiche del silenzio e della *descriptio*. Il rinvio a P.-C. che segue l'*incipit* di ogni componimento citato nel corso del lavoro è a: A. PILLET-H. CARSTENS, *Bibliographie der Troubadours*, Halle, Niemeyer, 1933. Se il componimento non è registrato in P.-C., si rimanda direttamente all'ed. di riferimento.

c'a·l vostre laus dire·m sofranh lezers,
 car es tan rics vostre pretz e tan val,
 sobre·ls melhors es eissausatz e ders.

D'aisso sai grat als autres trobadors,
 qu'en sas chansos pliu chascus et afia
 que sa domna es la genser que sia,
 si tot s'es fals, lor digz lau e mercei,
 qu'entre lurs gaps passa segurs mos vers,
 qu'uns non conois ni no so ten a mal
 c'atressi cre chascus, sia plazers.

È la situazione tipica dell'amante cortese che invoca *Merces* e *Cortezia*: la ricerca è volta ad adeguare desiderio e ricompensa d'amore per il servizio prestato. Ma la dama, essere altro, superiore, viene designata attraverso l'iperbole come la piú "gentile" creatura del mondo e dunque al di sopra di ogni possibile *laus*.² Al momento della lode oggettiva (la *domna* del poeta *vs* la totalità delle donne), segue il *tópos* dell'ineffabilità del v. 12: la grandezza morale della signora origina l'insuperabile distanza ontologica tra essa e il suo cantore. È ai vv. 15-21 che avviene la risoluzione del rapporto tra *midons*, l'io lirico e il mondo, e ciò alla luce della verità. Ogni trovatore canta la donna piú bella del mondo, la propria dama. Il riconoscimento di un lessico e di una sintassi propri degli altri *trobadors* assicura la comprensibilità dell'eccellenza della dama descritta; la veridicità, non la verità, è caratteristica stessa del *tópos*.

Una ricerca di carattere retorico sulla poesia medievale, e in particolare, sulla lirica trobadorica, non può prescindere, oltre alla necessità di determinare i campi semantici relativi ad un dato tema, da un approccio formale e storico: l'individuazione di *figurae* e *colores* è riferita infatti ai precetti della retorica medievale. Attraverso le *Poetrie*, il cui compito era quello di fornire delle esemplificazioni compositive, vengono indicate le figure pertinenti a ciascuna *descriptio*. La dialettica tra prassi e teoria letteraria consente così di situare le composizioni poetiche nell'orizzonte della speculazione teorico-retorica coeva:³ cogliere i punti di con-

2. Cfr. A. MOROLDO, *Le portrait dans la poésie lyrique de langue d'oc, d'oïl et de si, aux XII^e et XIII^e siècles*, in « Cahiers de civilisation médiévale », xxvi 1983, pp. 147-67 e 239-50, a p. 158.

3. Imprescindibile, per il punto di vista metodologico, è il contributo di P. BAGNI, *L'inventio nell'Ars Poetica Latino-Medievale*, in *Rhetoric Revalued. Papers from the International Society for the History of Rhetoric*, ed. B. VICKERS, Binghamton-New York, Centre for Medieval and Early Renaissance Studies, 1982, pp. 99-114, poi in P. BAGNI, *Profili e frammenti di idee*

tatto non significa necessariamente individuare rapporti di tipo derivativo. Edmond Faral mette in risalto l'esigenza di adoperare, nella valutazione di un'opera d'arte, delle categorie estetiche non estranee alla costituzione dell'opera stessa: le retoriche medievali non sono state « des élucubrations stériles; les écrivains s'en sont nourris; et quand on en aura démêlé les répercussions sur leurs œuvres, l'histoire littéraire aura fait un gain appréciable ». ⁴ Tale assunto necessita però di alcune limitazioni: il peso di una tradizione precettistica lo si può avvertire in poeti minori che trovano come fonte di ispirazione diretta gli stessi modelli di composizione forniti dalle *Artes*. Bisognerebbe poi stabilire, tramite accurate indagini testuali, la fortuna di questi "manuali di composizione", testimoniata dalla loro trasmissione nonché dalla loro presenza, per un effettivo uso pratico, nelle biblioteche private o di corte (senza naturalmente tralasciare questioni di ordine cronologico). Si pone dunque la necessità, da una parte, di collocare i testi poetici entro un panorama che non sia loro estraneo, qualora l'approccio sia di carattere storico; dall'altra l'esigenza di non stravolgere i testi stessi con la costituzione di indebite analogie.

In ambito retorico, i fenomeni dell'indicibile e del silenzio, hanno una valenza specifica ed una precisa collocazione nella topica come strategia di comunicazione metaletteraria; la retorica medievale non contempla però tra gli *argumenta* il luogo dell'indicibile, quando questo è invece procedimento comune nella prassi letteraria. L'analisi qui condotta si propone di evidenziare una problematica piuttosto che fornire un catalogo completo: le linee tracciate vanno verso una ricerca di carattere fenomenologico che riguardi la strategia del dire e del dicibile tanto nell'*Ars* che nella lirica. Scopo del presente contributo non è dunque una registrazione passiva di un fenomeno ma una classificazione formale (e perciò interpretativa) che possa essere punto di partenza per ulteriori indagini. ⁵

estetiche, Modena, Mucchi, 1984, pp. 167-87. Cfr. anche R. MC KEON, *Rhetoric in the Middle Age*, in « *Speculum* », XVII 1942, pp. 1-32.

4. E. FARAL, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge*, Genève-Paris, Slatkine-Champions, 1982 (rist. an. dell'ed. Paris, 1924), p. xvi. Cfr. B.W. SEDGWICK, *Notes and emendations on Faral's 'Les arts poétique du XII^e et du XIII^e siècle'*, in « *Speculum* », II 1927, pp. 331-43.

5. Rimando qui ad una serie di studi sulle dinamiche letterarie del silenzio e dell'ineffabilità. Per gli aspetti retorici, cfr. P. VALESIO, *Ascoltare il silenzio. La retorica come teoria*, Bologna, Il Mulino, 1986 (ed. or. Bloomington 1980), pp. 295-448, e P. SCARPI, *L'eloquenza del silenzio. Aspetti di un potere senza parole*, in *Le ragioni del silenzio. Studi sui disagi della comunicazione*, a cura di M.G. CIANI, Padova, Bloom, 1985, pp. 29-50. Utili spunti in O. DUCROT,

I. LA RETORICA MEDIEVALE: INEFFABILE TRA LAUS E DESCRIPTIO

Un periodo di circa cento anni (tra il 1175 e il 1280), secondo le date fissate da Murphy,⁶ vede la fioritura delle *Poetrie*. Da registrare, in precedenza, l'*Ars rhetorica* di Onulfo di Speier della prima metà dell'XI secolo⁷ e il *De ornamentis verborum* di Marbodo di Rennes scritto prima del 1130.⁸ I trattati di retorica di cui mi occuperò sono: l'*Ars versificatoria* di Matteo di Vendôme del 1175,⁹ la *Poetria nova* (1208-1213) e il *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi* (dopo il 1213) di Goffredo di Vinsauf,¹⁰ l'*Ars versificatoria* di Gervaso di Melkley (del 1215 circa);¹¹ la *Parisiana poetria* di Giovanni di Garlandia (dopo il 1229)¹² e il *Laborintus* di Everardo Alemanno (dopo il 1213 e prima del 1280).¹³

I modelli di *descriptiones loci* o *puellae* fanno uso di una serie di tópoi e di *colores* atti a rendere perspicua e traducibile in parole una bellezza (fisica o morale che sia) che si presume eccelsa ed ineffabile. L'ineffabile

« Dicibile/indicibile », in *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, IV 1978, pp. 726-45; C. BOLOGNA, « Voce », ivi, XIV 1981, pp. 1257-92, e ID., *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Bologna, Il Mulino, 1992. In ambito dantesco (ma con riferimento alla tradizione letteraria), cfr. L. TONELLI, *Dante e la poesia dell'ineffabile*, Firenze, Barbèra, 1934; A. JACOMUZZI, *Il 'topos' dell'ineffabile nel Paradiso dantesco*, in *Da Dante al Novecento. Studi critici offerti dagli scolari a Giovanni Getto nel suo ventesimo anno di insegnamento universitario*, Milano, Mursia, 1970, pp. 27-59; S. AGLIANÒ, s.v. *Ineffabile*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Ist. dell'Enc. It., III 1984² (1971), pp. 428-29 (e R. AMBROSINI, s.v. *Dire*, ivi, II 1984² [1970], pp. 467-70). Per la letteratura francese, cfr. V. ROLOFF, *Reden und Schweigen. Zur Tradition und Gestaltung eines mittelalterlichen Themas in der französischen Literatur*, München, Fink, 1973.

6. Cfr. J.J. MURPHY, *La retorica nel Medioevo. Una storia delle teorie retoriche da S. Agostino al Rinascimento*, intr. e trad. a cura di V. LICITRA, Napoli, Liguori, 1983 (ed. or. Berkeley and Los Angeles 1974), p. 155.

7. L'*Ars* di Onulfo è pubblicata nel contributo di W. WATTENBACH, *Magister Onulf von Speier*, in « Sitzungsberichte der königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin », XX 1894, pp. 361-86.

8. In *Patrologiae latinae cursus completus*, ed. J.-P. MIGNE, Parisiis-Turnholti, CLXXI 1893, coll. 1687-92. Cfr. R.R. BOLGAR, *The classical heritage and its beneficiaries: from the carolingian age to the end of the renaissance*, New York-Evanston and London, Harper Torchbooks-The Academy Library (Harper & Row), 1964 (1^a ed. Cambridge 1954), p. 210.

9. In FARAL, op. cit., pp. 106-93 e MATHE[US] VINDOCINENSIS, *Opera*, ed. F. MUNARI, 3 voll., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1977-1988, III. *Ars versificatoria* (1988) da cui si cita.

10. In FARAL, op. cit., risp. pp. 194-262 e 263-320.

11. GERVAIS VON MELKLEY, *Ars poetica*, ed. H.J. GRÄBENER, Münster Westfalen, Aschen-dorffsche Verlagsbuchhandlung, 1965.

12. Cfr. *The Parisiana poetria' of John of Garland*, ed. T. LAWLER, New Haven and London, Yale Univ. Press, 1974.

13. In FARAL, op. cit., pp. 336-77.

stesso, ricondotto alla categoria di *tópos*,¹⁴ è strategia logico-retorica che rientra nelle *descriptions* con indizi di ordine metaletterario: si pone in definitiva come una meditazione sul linguaggio (*i verba*) in rapporto alle *res*. Per vagliare il rapporto che intercorre tra la retorica medievale, che si preoccupa di fornire dettagliati sistemi in grado, attraverso l'individuazione di *exempla*, di descrivere tutto, e l'ineffabilità come fenomeno retorico, è necessario esaminare le figure (*colores*) e i tropi ereditati dalla cultura greco-latina e riplasmati in un diverso contesto.¹⁵ Le figure del silenzio¹⁶ di per sé non esistono: i fenomeni ellittici, quali ellissi, laconismo o brachilogia, zeugma, reticenza o aposiopesi, presuppongono un preconcetto ideologico per cui al sottrarre (*minuere*) della *brevitas* corrisponde una diminuzione di contenuto. Apparente figura del silenzio è la preterizione, medievalmente *occupatio*,¹⁷ dove la dichiarazione di silenzio è atta a dare una maggiore enfasi e risalto a ciò che si dice. La misura della "dicibilità" assoluta è garantita da determinate figure e specialmente dai tropi che, incrinando l'ideale rapporto che intercorre tra *res* e

14. Analisi che ritiene – forse forzatamente – i *tópoi* come elemento strutturante della retorica medievale, è quella di P. ZUMTHOR, *Retorica e poetica*, in ID., *Lingua, testo, enigma*, Genova, Il Melangolo, 1991 (ed. or. in « Poetics », I 1971, pp. 46-82), pp. 133-74, a p. 150: « all'*inventio* e specialmente all'*argumentatio* si ricollega inizialmente una teoria che nella pratica letteraria ha acquisito una vera autonomia e costituisce per ciò una delle basi principali sulle quali fondare la nostra analisi del meccanismo testuale della poesia medievale: la teoria dei *topoi* ».

15. Cfr. E.R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. ANTONELLI, Firenze, La Nuova Italia, 1992 (ed. or. Bern 1948), pp. 180-82.

16. Cfr. P. LUXARDO FRANCHI, *Le figure del silenzio. Statuto retorico dei fenomeni ellittici*, in ID., *Le figure del silenzio. Schede e studi di letteratura e critica*, Padova, Cleup, 1989, pp. 127-47, a p. 145: « la reticenza è pertanto al culmine massimo dell'ellissi semantica », ma cfr. anche VALESIO, op. cit., p. 359: « si tratta pur sempre di un tacere transitivo; cioè di qualche cosa che non nega il dire ma semplicemente ne riduce l'area [...]. Questo tacere non è un problema di fondo (ovvero strategico, ovvero ontologico) per la retorica: è un problema, delicato e significativo certamente, ma tattico più tosto che strategico ».

17. Cfr. [CICERO] *Ad C. Herennium de ratione dicendi (Rhetorica ad Herennium)*, ed. H. CAPLAN, London-Cambridge (Mass.), Heinemann-Harvard Univ. Press, 1954, IV XXVII, p. 320: « cum dicimus nos praeterire aut non scire aut nolle dicere id quod nunc maxime dicimus ». Cfr., per i problemi della definizione, H.A. KELLY, *Occupatio as Negative Narratio: A Mistake of Occultatio/Praeteritio*, in « Modern Philology », LXXIV 1976, pp. 311-15. La definizione della *R. ad H.* ritorna pressoché inalterata nelle *Poetrie* medievali: ONULFO DI SPEIR, op. cit., pp. 377-78; MARBODO DI RENNES, op. cit., col. 1691; GOFFREDO DI VINSAU, *Poetria nova*, cit., vv. 1159-62, p. 233; EVERARDO ALEMANNI, op. cit., vv. 493-94, p. 354; GIOVANNI DI GARLANDIA, op. cit., vv. 223-28, p. 124; MATTEO DI VENDÔME, op. cit., III 47, p. 188 (solo nominata); GERVASIO DI MELKLEY, op. cit., pp. 33-34, a p. 33: « occupatio est additio quedam dissimulationis in sententia proposita, quando scilicet simulamus nos nolle dicere quod dicimus ».

verba, consentono la radicale e totale libertà di espressione e di esprimibilità. Fare una poesia è come costruire una casa, afferma Goffredo di Vinsauf:¹⁸ la retorica si fonda come *speculum*, cioè doppio, della poesia. È archetipo da cui trarre le norme e le leggi derivative su cui costruire la poesia stessa.

L'organizzazione del dicibile è posta da Matteo con una netta tripartizione:¹⁹ « primo, de ornatu interioris sententiae agitur, secundo de ornatu verborum, tercio de qualitate dicendi, [...] etenim, sicut in prefata distinctione precedunt sententiae, verba sequuntur, tercio qualitas dicendi subiungitur, similiter in poetice facultatis exercitio precedit ymaginatio sensus, sequitur sermo interpretis intellectus, deinde ordinatio in qualitate tractatus: prior est sententiae conceptio, sequitur verborum excogitatio, subiungitur qualitas scilicet materie sive tractatus dispositio ». La necessità di un dire interiore (sull'asse *inventio-dispositio*) indica la preminenza della *conceptio sententiae* rispetto al *verbum*, il cui reperimento (l'*excogitatio*) garantisce l'espressione: da un *internus favus* si passa alla ricerca della bellezza propria dell'*ornatus*. La parola è rivestimento di un'interna *sententia* ponderata nella segretezza del cuore e della mente. Compito del poeta è adattare i *verba* alle cose: i momenti della *compositio* e dell'*ornatus* coincidono con una traduzione delle parole dell'interiorità.

La formula oraziana « ut pictura poesis »²⁰ viene interpretata da Goffredo come congiunzione di *ornatus* e *sententia*: « superficies autem verborum ornata cum ornatu sententiae similis est egregiae picturae [...]. Cogitandum igitur prius est de sententia quam cogitemus de verborum junctura. Mortua sunt enim verba si non incolumi nitantur sententia, quae quodam modo anima est verbi ».²¹ Nell'ambito di tale divisione tra *inventio* e *dispositio*, tra interiorità ed espressione, si delinea la teoria dei tropi che « fiunt autem [...] ad eloquii suavitatem et sine sententiarum pulcritudine ».²² I tropi sono regolati dalla trasposizione e catalogati come *ornatus difficilis*. Goffredo avverte come la *translatio* non sia procedi-

18. *Poetria nova*, cit., vv. 43-49, p. 198.

19. Op. cit., III 52, p. 191. Su questo punto, cfr. almeno l'ottima sintesi di E. DE BRUYNE, *Études d'esthétique médiévale*, 3 voll., Brugge, De Tempel-Tempelhof, 1946, II. *L'Époque romane*, pp. 14-49, a p. 16.

20. Cfr. Q. HORATIUS FLACCUS, *De arte poetica*, in ID., *Opera*, ed. F. KLINGNER, Leipzig, Teubner, 1970 (1951), pp. 294-311, v. 361 a p. 307.

21. *Documentum*, cit., II 3 2, p. 285.

22. MATTEO DI VENDÔME, op. cit., III 18, p. 174.

mento generalizzabile, « quia non omnia verba possunt transferri »; ed ecco la norma generale che viene stabilita: « considerandum est verbum, quod debet transferri, de quibus dicatur proprie; et, si ad aliam rem debeat transferri, cavendum est ut in ea proprietate sit similitudo ». ²³ Fra i tropi che vengono a scalfire la biunivocità *res-verbum*, si hanno la *superlatio*, la *translatio* e la *permutatio* (in termini moderni: iperbole, metafora e allegoria). ²⁴ Matteo di Vendôme evidenzia la forzatura logica instaurata dalla *translatio*: « *metaphora est alicuius verbi usurpata translatio* ». ²⁵ Preoccupazione di Giovanni di Garlandia è che la metafora risulti pertinente: « congrua fiet transumpcio uerborum, duram excludens transumpcionem, si uerbum quod pertinet ad corpus transferatur ad animam, et e contrario ». ²⁶ L'allegoria è, nell'ambito dei tropi, una *permutatio per similitudinem*; basti qui il solo accenno a Matteo di Vendôme: « *allegoria est alienum eloquium, quando a uerborum significatione dissidet intellectus* ». ²⁷ Ambedue i procedimenti (ciò che interessa qui è comunque soprattutto la metafora) sono basati sulla trasposizione verbale entro le categorie di *similitudo*: « reprobatur enim translatio quae dura est et obscura ». ²⁸

Altra figura dell'*amplificatio* è la *circumlocutio* (perifrasi) il cui scopo principale è « augere materiam »: « est enim circumlocutio quando sententiam aliquam dicturi eam non directe dicimus, sed quasi in circuitu ambulamus ». ²⁹ Se compito della perifrasi è quello di dilatare la materia, la metafora, attraverso i canoni stabiliti dalla *descriptio* consente dunque, nel rispetto della *translatio congrua* raccomandata dalle *Artes*, di dire di piú, di alludere ad altre cose. Per tale motivo i tropi sono le figure a cui i retori pongono maggiori restrizioni di carattere logico. Figura del dire di piú è l'iperbole, tropo dell'eccesso per eccellenza: « et est yperbole superlocutio vel excessio in sententia et colorum nomine exsuperatio nuncupatur ». ³⁰ Anche l'iperbole è un andare oltre, un lecito derogare alle regole

23. *Documentum*, cit., II 3 risp. 8 e 9, p. 286.

24. Cfr., per un quadro riassuntivo, FARAL, op. cit., p. 53.

25. Op. cit., III 19, p. 175.

26. Op. cit., I 493-96, p. 28.

27. Op. cit., III 43, p. 185. Per l'allegoria, cfr. GERVASO DI MELKLEY, op. cit., pp. 141 e 148-49: « transumptio orationis est translatio uocis complexe a propria significatione ad alienam secundam se totam » e « Supradicta orationis transumptio a Donato appellatur allegoria ».

28. GOFFREDO DI VINSAU, *Documentum*, cit., II 3 II, p. 287.

29. Ivi, II 2 II, p. 273.

30. GERVASO DI MELKLEY, op. cit., p. 86.

di verità: « cursum sermonis mihi tendere convenit ultra / Quam poscit veri regula recta pati ».³¹ Il ricorso alla *ratio* è continuo; l'esagerazione stessa deve rientrare nelle regole del gioco perché risulti comprensibile: « currat yperbolicus, sed non discurrat inepte / Sermo: refrenet eum ratio placeatque modestus / Finis, ut excessum nec mens nec abhorreat auris ». Il rapporto tra *laus* e *superlatio* è chiaramente espresso: « mirifice laudes minuit modus iste vel auget; / Et placet excessus, quem laudat et auris et usus ».³²

Sull'asse logico *occupatio-superlatio* si delinea la strategia della "dicibilità" della retorica medievale. La preterizione, l'iperbole e la *locutio figurativa*, il dire *per similitudinem*, esprimono chiaramente la possibilità di dire tutto. Dai nomi di Dio alle qualità della donna, l'ineffabile si ritaglia uno spazio topico nella prassi poetica come luogo del dicibile: il silenzio su ciò che non può essere detto è evidenziazione del dire stesso. Alla strategia delle figure e dei tropi si allaccia la teoria della *descriptio* che riunisce diversi *colores*. I tre procedimenti individuati, l'*occupatio*, la *translatio* e la *superlatio* si pongono in reciproco rapporto col problema della "dicibilità". La dichiarazione di silenzio propria della preterizione risulta a tutti gli effetti (è il silenzio transitivo di cui parla anche Valesio)³³ comunicazione enfatica o metalinguistica del messaggio stesso (secondo la formula "non dico X"); metafora ed iperbole si muovono anch'esse nell'ambito di una comunicazione "deviata". La seconda lo è per eccesso, è il dire di più ed è dunque – dal punto di vista logico – agli antipodi della preterizione. Il messaggio viene caricato di un qualcosa che va al di là del vero (ne è comunque garantita l'integrità logico-concettuale). La metafora, nel rapporto che lega figurato e figurante, opera uno spostamento delle caratteristiche del secondo elemento sul primo.³⁴ Preme qui sottolineare la relazione che la retorica medievale stabilisce con tali "spostamenti tropici": il ricorso da una parte all'*auctoritas* latina e dall'altra alla grammatica (la cui impostazione è di carattere logico) consente ai retori di teorizzare, nell'ambito dello stringente rapporto *res-verbum*, tali categorie. Anche l'indicibile e il silenzio – in quanto strategie di comunicazione – sono esaltazioni iperboliche o metaforiche proprie della lode, del panegirico o del discorso mistico.

31. EVERARDO ALEMANNI, op. cit., vv. 415-16, p. 350.

32. GOFFREDO DI VINSAU, *Poetria nova*, cit., risp. vv. 1013-15, p. 228, e vv. 1020-21, p. 229.

33. Cfr. VALESIO, op. cit., pp. 353-61.

34. Per la definizione di spostamenti tropici si rimanda a M. LE GUERN, *Sémantique de la méthaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1973.

La *descriptio personae* ha una propria codificazione nelle *Poetrie* tra i procedimenti dell'*amplificatio*. Essa deve apparire congrua: « si deve decidere dell'opportunità o meno della descrizione; la sua utilità consiste nel motivare – a livello psicologico – gli sviluppi dell'azione narrata, e nel presentare con convincente efficacia il personaggio impegnato nell'azione; l'ascoltatore deve essere persuaso della verisimiglianza del racconto ».³⁵ Le figure di *effictio* e *notatio*³⁶ tendono ad evidenziare rispettivamente le caratteristiche fisiche e morali della persona che si vuole rappresentare. Goffredo opera una descrizione dettagliata di viso e corpo in cui « natura potentior arte »: sono naturalmente escluse dal catalogo delle bellezze le zone adiacenti al peccato, con formula tipicamente preteritiva: « [...] Taceo de partibus infra: / Aptius hic loquitur animus quam lingua [...] ».³⁷ Altrove ancora Goffredo dichiara come la descrizione serva a dilatare la materia: « cum enim haec brevis sententia dicenda sit: "Ista mulier est pulchra", ponatur descriptio pulchritudinis suae et fiet brevitatis illa diffusa ».³⁸ Descrivere la bellezza è procedimento vulgato e comune, per scuotere l'uditore: « ponamus difficiliores et minus usitatas, ut diversitas exemplorum tollat fastidium et nova difficultas, tamquam cibus aurium, invitet auditorem ».³⁹ Everardo, anziché puntare sulla *difficultas* o sull'*ornatus* per rendere più spettacolare la descrizione, si limita semplicemente a notare come « verborum pompa descriptio gaudet [...] ».⁴⁰ Per quanto riguarda specificatamente la descrizione della bellezza femminile,⁴¹ generalmente si procede dall'alto in basso secondo il canone breve che comprende – la definizione è del Pozzi – alcune parti del viso, il collo, il seno e la mano.⁴² Appare indiscu-

35. P. BAGNI, *La costituzione della poesia nelle artes del XII-XIII secolo*, Bologna, Zanichelli, 1968, p. 60: il discorso è a proposito dell'*Ars* di Matteo di Vendôme.

36. Per la definizione delle due figure, cfr. GOFFREDO DI VINSAUF, *Poetria nova*, cit., vv. 1260-61, p. 236 (*effictio*): « [...] cum corporis ipsam, / In quantum satis est, effingo vel ex primo formam »; vv. 1262-64, p. 236 (*notatio*): « Deinde quasi quasdam notulas, certissima signa, / Pono, quibus quae sit hominis natura patenter / Describo: color iste magis meliusque colorat ». Per la complementarietà delle figure, cfr. MATTEO DI VENDÔME, op. cit., I 74, p. 95; cfr. inoltre DE BRUYNE, op. cit., II p. 179.

37. *Poetria*, cit., risp. vv. 579 e 594-95, p. 215.

38. *Documentum*, cit., II 2 3, p. 271.

39. GOFFREDO DI VINSAUF, *Documentum*, cit., II 2 5, p. 272.

40. Op. cit., v. 329, p. 348.

41. Cfr. DE BRUYNE, op. cit., II pp. 180 sgg.

42. Cfr. G. POZZI, *Codici, stereotipi, topoi e fonti letterarie*, in *Intorno al "codice"*. Atti del III Convegno della Associazione Italiana di Studi Semantici (AISS), Pavia, 26-27 settembre 1975, Firenze, La Nuova Italia, 1976, pp. 37-76.

tibile, senza voler entrare nel dettaglio di ogni singola *Ars*,⁴³ come le *Poetrie*, attraverso la *descriptio* e le figure dell'*effictio* e *notatio*, si pongano come veri e propri "manuali di composizione" in grado di fornire la descrizione di qualsiasi oggetto: « facile est omnem articulum bene describere, si quis sciverit modum et artem dicendi tam mature quam ornate ». ⁴⁴ Per Goffredo la difficoltà non è dunque di ordine ontologico (come ad esempio la superiorità ineffabile della donna), bensì di ordine tecnico-compositivo: l'acquisizione dell'« artem dicendi » con le categorie di *ornata facilitas* e *difficultas*, mette in grado chiunque di poter parlare e scrivere su qualsiasi oggetto (*articulum*). Così, se da un lato sopravvivono *effictio* e *notatio*, dall'altro la *descriptio* diviene punto nodale nella strategia di comunicazione delle *Poetrie*. La *descriptio puellae* in particolare risponde a dei canoni precisi: la struttura topica è evidenziata dalla rigorosa selezione del materiale e dall'impianto metaforico. Il *diché* estetico, piegato alla categoria dell'*ornatus* attraverso i precetti della retorica, si pone nell'orizzonte della creazione.⁴⁵

Se all'interno delle *Poetrie* medievali non viene teorizzata la strategia dell'inesprimibile, nondimeno va notato come nella prassi poetica alla *descriptio* o alla *laus* della donna si accompagni il *tópos* dell'ineffabile in qualità di iperbole elogiativa. L'indicibilità può essere assoluta ed indicare un'insufficienza di natura ontologica. L'impossibilità di descrivere adeguatamente la dama, dovuta alla mancanza del necessario *saber*, è dunque una lacuna di ordine intellettuale.⁴⁶ A questo tipo di indicibilità

43. Cfr. BAGNI, *La costituzione*, cit., pp. 60-62, 80, 98, 102-3, 110 e 120.

44. GOFFREDO DI VINSAUUF, *Documentum*, cit., II 2 IO, p. 273. Analogo concetto è espresso nella *Doctrina de compondre dictas*: « per la qual doctrina cascus qui be les sgart e les veia, si es subtilis d'entencio, pora leugerament venir a perfeccio de la art de trobar » (cfr. *The 'Razos de trobar' of Raimon Vidal and associated texts*, ed. J.H. MARSHALL, London-New York-Toronto, Oxford Univ. Press, 1972, pp. 93-98, a p. 98). Sembra invece insistere sull'*ornate* a proposito dei *colores rhetorici* BERENGUER DE NOYA nel suo *Mirall de trobar*: « la quarta part es de colors retoriques que son posades en ornamen o en abellimenç de dictas » (ed. P. PALUMBO, Palermo, Manfredi, 1955, p. 33).

45. Cfr. BAGNI, *La costituzione*, cit., p. 149: « l'ars è allora la codificazione delle regole, ed è proprio l'accurata codificazione che garantisce e fonda la "libertà" del gioco. Il senso della poesia, quale lo suggeriscono, nella loro *parzialità operativa*, le artes poeticae, è dunque nella nozione di gioco: la poesia è un libero gioco secondo le regole dell'*ars* ». Cfr. G. POZZI, *Temi, τóποι, stereotipi*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. ASOR ROSA, III. *Le forme del testo*, I. *Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 391-436, e M. LIBORIO, *Problemi teorici della descrizione*, in *Le forme del romanzo medievale. La descrizione*, a cura della stessa, Napoli, Ist. Universitario Orientale, 1991, pp. 9-27, a p. 27.

46. Cfr. ad es. GUILHEM DE MONTANHAGOL, *Non estarai per ome qe'm casti* (P.-C. 225.8), v. 53: « sabers me falh a·ls sieus grans laus complir ».

appartiene la variante che vede Dio e la Natura contrapporsi all'*Ars*: la grandezza della donna è tale che la distanza tra essa e il suo cantore (dunque tra *Natura* e *Ars*) diviene incolmabile.⁴⁷ Di tale espediente, si ha un accenno anche nelle *Poetrie* medievali: Goffredo di Vinsauf, nei precetti della descrizione cita come autorità in materia Sidonio Apollinare per il ritratto di Teodorico II.⁴⁸ La lettera di Sidonio, la seconda del primo libro, introduce l'elogio di Teodorico con termini iperbolici:⁴⁹ « ita personam suam deus arbiter et ratio naturae consummatae felicitatis dote sociata cumulauerunt; mores autem huiusmodi, ut laudabilis eorum nihil ne regni quidem defrudet inuidia ». L'opera associata di Dio e della Natura (strumento di Dio) garantisce dunque una perfezione inarrivabile. Risulta, dal catalogo di bellezze e virtù stabilito dai trattatisti (Goffredo come Sidonio), la calcolata possibilità di esprimersi su qualsiasi fatto, evento o personaggio – nella duplice dimensione di *laus* e *vituperium*.⁵⁰ La lirica realizza invece, attraverso la mediazione delle tecniche dell'inesprimibile, un discorso su se stessa: tale funzione metapoetica, qualora il tópos non abbia solamente un carattere iperbolico-esornativo, evidenzia la possibilità o meno del linguaggio di rappresentare le cose. Pozzi dimostra come il *cliché* estetico risulti dalla selezione di un materiale di per sé infinito o non numerabile. Tale incommensurabilità, qualora dichiarata ed espressa nel processo della *laus* o *descriptio*, è tópos dell'ineffabile che si orienta (lo si potrebbe chiamare della restrizione temporale) sull'impossibilità di dire tutto il dicibile.⁵¹ Per quanto vi sia l'integrità del *saber*, non vi può essere pienezza di espressione della lode: la scelta del materiale estetico rispetto all'incommensurabilità del dicibile e tra le innumerevoli possibilità combinatorie, preesiste all'atto del-

47. Cfr., per un esempio di *laudatio*, GUILHEM DE CABESTANH, *Mout m'alegra douza vos per boscaje* (P.-C. 213.7), vv. 12-14: « tant la fe Deus de covinent estaje; / car se era entre sos enemis / non dirien qu'anc mais tan bella vis ».

48. *Documentum*, cit., II 2 10, p. 273. Cfr. A.M. COLBY, *The portrait in the twelfth-century french literature. An example of the stylistic originality of Chrétien de Troyes*, Genève, Droz, 1965, spec. cap. III. *Latin theory and vernacular practice*, pp. 89-103, a pp. 95-96.

49. SIDOINE APOLLINAIRE, *Lettres*, ed. A. LOYEN, 2 voll., Paris, Les Belles Lettres, 1970, II. *Livres 1-v*, pp. 4-8, a p. 4.

50. Cfr. per *laus* e *vituperium* risp. MATTEO DI VENDÔME, op. cit., con la descrizione di Cesare (I 51, pp. 67-70) e quella di Davo (I 53, pp. 73-78), « semens nequitie ».

51. Cfr. ad es. ARNAUT CATALAN, *Ben es razos qu'eu retraia* (P.-C. 27.4a), vv. 45-48 (si rimanda l'analisi al relativo par.). Si veda inoltre, per il tema *pauca e multis*, TERRAMAGNINO DA PISA, *Doctrina d'Acort*, in *The 'Razos de trobar'*, cit., vv. 9-14, pp. 27-53, ai vv. 11-12, a p. 29: « [...] quar en pauch scrich / No podon ges caber gran dich ».

la composizione e induce alla creazione di un *cliché* che, a sua volta, è traduzione di un'idea vulgata di bellezza. L'infrazione alla norma – qualora non sia totale e tale da costituire nello stravolgimento una parodia – implica la distruzione del *cliché*. L'ineffabilità temporale si pone dunque come esplicitazione della selezione operata dal *cliché*: il poeta, in definitiva, dichiara che manca il tempo per descrivere tutto.⁵²

Le *Poetrie* insegnano attraverso le *descriptions* come muoversi nella selva del dicibile e dell'incommensurabilità del materiale estetico. La *descriptio* come procedimento amplificatorio è regolata dall'esigenza di variazione: « la variazione interviene *tra* il livello materiale e quello verbale; alla materia “una” corrisponde la molteplicità di forme verbali: l'amplificazione è veramente una moltiplicazione di significati che, in varietà e ricchezza, rivestono la materia »;⁵³ il *tópos* dell'ineffabilità si situa dunque nell'ambito della radicalizzazione del rapporto *res-verbum*. Sono infatti impiegate molte parole che si vogliono inadeguate per l'oggetto o persona al centro della lode. La *descriptio* è il nucleo della lode a *midons*, dove bellezza e nobiltà sono le caratteristiche della cortesia.⁵⁴ Descrizione ed ineffabilità sembrano antitetici: esaltazione di *midons* – esaltazione riconosciuta e riconoscibile nell'impiego topico degli stereotipi – attraverso il ritratto e lode iperbolica situata ai limiti stessi del linguaggio. Esaltare virtù e splendore dell'amata significa infatti innalzare le lodi: al di là del *cliché* estetico esiste l'indicibile. Proclamare ineffabile la bellezza rientra nello statuto retorico (l'ineffabilità è impersonale come la *descriptio* codificata) e si pone in prossimità della descrizione stessa. È infatti la bellezza (o la virtù, più in generale) oggetto di inesprimibilità: perché vi sia indicibile deve esservi un soggetto a cui applicare tale categoria topica. Il *cliché* estetico non è dunque né vero né falso: è una strategia retorica che rende di immediata comprensione l'ecce-

52. Cfr. POZZI, *Temi, τόποι*, cit., p. 397: « la selezione porta per propria natura alla riduzione degli elementi costitutivi [...]. I dati messi in opera sono ancor anzi meno numerosi di quelli che sarebbero permessi dal *cliché* estetico; e questo perché quei dati così ristretti son ritenuti rappresentare nel suo intero quell'ideale meglio che non farebbe l'intera rassegna dei dati disponibili ».

53. BAGNI, *La costituzione*, cit., pp. 134-35.

54. Cfr. MOROLDO, art. cit., p. 156: « le qualificatif *bel est* l'un des supports privilégiés de l'idéologie de la classe dominante: il traduit toutes les qualités de la dame ». Cfr. anche la pionieristica indagine di R. RENIER, *Il tipo estetico della donna nel Medioevo*, Ancona, Morelli, 1881, pp. 1-24, a p. 13: « come si vede, vi è nel lodare il corpo della donna una [sic] schema fisso di frase, che ben di rado si modifica, né si muta mai ».

lenza della donna tra *laus* e *descriptio* nel quadro normativo fornito dalle *Artes*.⁵⁵

2. LA LIRICA TROBADORICA: CUM PUOSC DIR VOSTRA LAUZOR?

La lode della *domna*, tanto del corpo che delle qualità morali, è una delle istanze primarie della lirica trobadorica. La rimozione della parola in presenza di *midons*, sia per incapacità personale del poeta di trovare le parole adatte che per l'obbligo del *celar*, fa sí che l'amore negato nella realtà trovi la propria realizzazione nell'espressione poetica, nel canto. Il silenzio di fronte alla dama diviene cosí l'oggetto stesso della composizione e comporta l'impiego delle figure logiche pertinenti alla preterizione. Il tópos dell'ineffabile è costantemente presente nella lirica occitanica: la motivazione dell'indicibilità non risiede però nell'incontro con la dama. L'ineffabile cioè è *a parte obiecti*, proprio di *midons* a cui il poeta innalza la lode. Se il silenzio è una scelta consapevole, almeno fino allo smarrimento prodotto dall'"oblio" (come nella mistica, dove la perdita della memoria è conseguente alla *visio* dei misteri divini), che è già al limite dell'ineffabilità, l'indicibile risiede nella *res* oggetto del pensiero. La mancanza dei *verba* adatti a descrivere *midons* induce ad un silenzio che non è volontario: è causato dalla diversità ontologica della dama rispetto al poeta. Se a *midons* non si adatta alcuna definizione, è perché essa è superiore a qualsiasi *verbum*: il poeta esprime attraverso il *no poder* l'incapacità di comunicare. Il tópos ricalca in definitiva, dal punto di vista strettamente retorico, lo schema dell'*occupatio* dove si dice cioè di non essere in grado di parlare di una cosa. La dialettica tra *volere* e *non potere* è basilare nel tópos. Il poeta dichiara la piena intenzione di cantare e contemporaneamente deve rinunciarvi, sopraffatto dalla non descrivibilità di *midons* e dalla propria incapacità di esprimersi. La volontà di dire si contrappone a un silenzio forzato: la composizione poetica che ne risulta viene cosí a incentrarsi essenzialmente sulla funzione metaletteraria. Il poeta parla del proprio canto: l'ineffabilità nelle sue forme piú complesse diviene una spia della piena consapevolezza di superare o comunque di sperimentare i limiti del linguaggio tradiziona-

55. Cfr. BAGNI, *La costituzione*, cit., pp. 148-49: «cosí l'*ars*, nella sua finita stabilità internamente articolata, si pone come unicità, principio e regola permanente per il fare, per la produzione di molteplicità (l'infinita serie delle opere); non un modello ideale è l'*ars*, ma l'esauriente totalità delle regole concrete (a questo serve la retorica): concretamente e rigorosamente definite sono le possibilità di farsi della poesia».

le. L'interesse si sposta dall'oggetto al tentativo di tradurlo a parole; il canto parla di sé stesso, si svela nel suo costruirsi e non dice altro se non il proprio *voler* dire (l'attenzione cioè è costantemente rivolta all'*inventio*). Parlare della dama e del proprio amore per lei (con la relativa impossibilità di farlo completamente), si sovrappone all'esigenza di scrivere sulla poesia attraverso la poesia. Il contatto con *midons* – seppure nella distaccata dimensione del ricordo – nei componimenti poetici è cancellato come nella realtà. Al poeta non è concesso di dire nulla, come afferma Bernart de Ventadorn in *Amors, e que' us es veyaire?* (P.-C. 70.4), vv. 49-52:

Domna, res no vos pot dire
 lo bo cor ni·l fin talan
 qu'e'us ai, can be m'o cossire,
 c'anc re mais non amei tan.

L'eccezionalità della situazione (*c'anc re mais non amei tan*, v. 52) richiede un'adeguazione a livello di pensiero (*cossire*, v. 51) e di parola (*dire*, v. 49). Con Bernart le poesie si incentrano nell'ineffabilità oggetto stesso del canto: per la maggioranza dei poeti provenzali il *tópos* « esplica sostanzialmente una funzione ordinata alla celebrazione del personaggio o dell'oggetto, all'esaltazione dell'eccezionalità del fatto o dell'eccellenza del tema ».⁵⁶ Nella lirica trobadorica, il *tópos* presenta delle specifiche marcature retoriche che ne rendono agevole il reperimento. Mi propongo qui di studiarne le funzioni, e, in generale, le modalità; il *tópos* è connotato da una certa fissità dei suoi componenti, sui quali l'indagine insisterà, a costo di riprodurre alcune citazioni, con lo scopo di giungere ad una sintesi sul funzionamento dei procedimenti dell'indicibile: l'analisi è dunque di tipo formale-funzionale, non riguarda cioè gli specifici contenuti dei testi.

a) *'No poder', 'no saber', 'no dir'*

L'effetto che scaturisce dalla *visio* dell'amata o dalla *cogitatio* risulta tale da lasciare senza parole il poeta. Sintatticamente, le proposizioni consecutive e comparativa esprimono l'incapacità di parlare. Alla dama pertiene tanto il volere che il potere: essa decide se e quando accordare

56. JACOMUZZI, art. cit., p. 42. Il passo citato, il cui discorso verte essenzialmente sul funzionamento del *tópos* nella terza cantica della *Commedia*, è riferito genericamente alla « convenzione letteraria » entro il cui paradigma possono iscriversi i poeti cortesi.

il saluto, rivolgere lo sguardo e accogliere l'amante. Parallelamente, al poeta a cui non manca la volontà di perseguire l'amore in vista di una realizzazione concreta, viene meno il *poder* necessario per attuare il proprio scopo. La condizione dell'amante cortese è così quella del *no poder* e del *no saber*, usati come sinonimi all'interno del tópos.⁵⁷ Tali verbi si possono trovare tanto nella proposizione principale (secondo il tipo "non posso dire la bellezza di madonna") che nella subordinata ("madonna è così bella che non posso dire nulla"). Essi reggono dei *verba dicendi* che vanno dal generico *dir a parlar*, ecc. Il tipo "non dico" si trova invece nella proposizione subordinata (nella principale infatti potrebbe esprimere una volontà di tacere): "madonna è piú bella di quanto non dica". Ciò implica una sottaciuta incapacità di farlo. Si prendono qui in esame gli elementi costitutivi del tópos partendo dal tipo negazione + verbo per passare poi, nei paragrafi successivi, ai *verba dicendi* e al complemento oggetto.

A livello di "sintassi" del tópos, medesima è la struttura in contesti differenti (*amor / Deus*). La prima persona singolare dell'indicativo presente è il verbo della proposizione reggente in Peire d'Alvernia, *De Dieu non puesc pauc ben parlar* (P.-C. 323.14), vv. 1-4:

De Dieu non puesc pauc ben parlar
ni mout no·us en sai yssernir,
quar gran res restari'a dir
e'l pauc es pus que non apar.⁵⁸

Alla principale, v. 1 (e si noti che la proposizione di indicibilità, limitata nel contesto dalla dialettica *pauc-mout*, è posta indicativamente ad inizio composizione), segue una proposizione coordinata, il cui verbo è *sai* (*non puesc* [...] *ni sai* è dittologia che culmina sul *no poder*); seguono due proposizioni – secondo uno schema parallelistico – causali coordinate: si esprime cioè una negazione nella duplice dimensione di

57. La dialettica sapere-potere è presente anche nelle *Leys*: « tres cauzas son necessarias a perfectio d'obra: volers, sabers e poders » (cfr. G. MOLINIER, *Las leys d'amors. Manuscrit de l'Académie des Jeux-Floraux*, ed. J. ANGLADE, 4 voll., Toulouse-Paris, Privat-Picard, 1919-1920, I 1919, p. 7 [esiste una rist. an. New-York-London 1971]).

58. Di alcuni componimenti, oggetto di analisi successive si fornisce qui e nelle note seguenti il solo rimando attraverso l'*incipit*. Cfr. dunque con *puesc* FOLQUET DE MARSELHA, *Amors, mercel: no mueria tan soven* (P.-C. 155.1), v. 36; PEIRE CARDENAL, *Falsedatz e desmezura* (P.-C. 335.25), v. 61; con *puosc*, cfr. FOLQUET DE MARSELHA, *Chantan volgra mon fin cor descobrir* (P.-C. 155.6), v. 4: « per qu'ai paor que no-i puosc'avenir »; RAMBERTINO BUVALELLI, *Pois vei qu'el temps s'aserena* (P.-C. 281.7), v. 57; CADENET, *A home meilz non vai* (P.-C. 106.3), v. 62.

sapere e potere (replicata dai *verba dicendi* in punta di verso: *parlar: ysser-nir*).

In Peirol, *En joi que m demora* (P.-C. 366.15), vv. 13-14, la causa di ineffabilità precede la dichiarazione dell'inadeguatezza della parola:

Plus es amors bona
qu'eu non puosc retraire.

In Arnaut de Maruelh, *La franca captenensa* (P.-C. 30.15), vv. 11-13, soggetto di *pot* è l'impersonale *om*:

Ses geing e ses faillensa
vos am, e ses cor var,
al plus c'om pot pensar.⁵⁹

La veridicità dell'amore provato dal poeta è "antecedente" alla dichiarazione di ineffabilità ma è comunque al limite del *pensar* umano (oggettivato dall'impersonale *om*). È esempio che si pone al margine della "dici-bilità" (tema assai frequente e, nell'analisi che segue, presupposto).

In *Ben es razos qu'eu retraia* di Arnaut Catalan (P.-C. 27.4a), vv. 45-48, il condizionale *poiria* evidenzia la lode dei *bes* dell'amata:

tant d'onor i mes
q'en un mes
non *poiria* dir los bes
per *saber* q'ieu aia.

L'espressione poetica viene ricondotta al silenzio: la dialettica tra silenzio e parola si risolve nel rapporto tra *no poder* e *saber* di cui ne è garantita l'integrità.

In *Si voletz que m laix d'amar*, di Cerverí de Girona (P.-C. 434a.65), vv. 34-35, l'impossibilità di adeguare la parola alla *res* oggetto del canto viene espressa in una proposizione reggente, con l'anticipazione del *verbum dicendi*:

[...] tan dir *no poria*
de be del vostre cors [...].⁶⁰

59. Con *hom*, cfr. GAUCELM FAIDIT, *Mon cor e mi e mas bonas chanssos* (P.-C. 167.37), v. 56: « quar *hom* de vos no pot sobre-ben dire »; GUGLIELMO IX, *Molt jauzens, mi prenc en amar* (P.-C. 183.8), v. 13; FOLQUET DE MARSELHA, *Si cum cel q'es tan greu jatz* (P.-C. 155.20), v. 7; con *qui* (pronome interrogativo), cfr. BERNART SICART DE MARUÈJOLS, *Ab greu cossire* (P.-C. 67.1), v. 3. Con *pot*, cfr. GIRAUT DE BORNELH, *Si ia d'Amor* (P.-C. 242.69a), v. 7.

60. Con *poiria*, cfr. BERNART DE VENTADORN, *Ges de chantar no m pren talans* (P.-C. 70.21), v. 23.

Il congiuntivo presente *posca* è attestato nelle proposizioni subordinate come l'interrogativa indiretta. È il caso di Peire Vidal, *Ges del joi qu'ieu ai no·m rancur* (P.-C. 364.23), vv. 5-8:

Mas era·m sui mes en assai
Cum ieu posca retrair' e dir
 Tal ren, qu'Amors, que·m fai languir,
 No mi vol a dreg capdelar.⁶¹

Infine, il congiuntivo imperfetto (*pogues*) è verbo della proposizione dichiarativa in *Amors, s'a vos plagues* di Jausbert de Puycibot (P.-C. 173.1), vv. 54-55:

Non cre *hom dir pogues*
 La grans valors ni·ls bes.

Il presente indicativo di *saber* (*sai*) indica, preceduto dalla negazione, l'impossibilità oggettiva di cantare, lodare, ecc. quando è il verbo principale della proposizione reggente; può altresì essere utilizzato (ed è la quasi assoluta maggioranza dei casi) nelle proposizioni subordinate di natura comparativa e consecutiva. La terza persona (*sap*) è solitamente preceduta dall'impersonale *om/hom*. Raimbaut d'Aurenga, *Assatz sai d'amor ben parlar* (P.-C. 389.18), vv. 3-4:

Mas al mieu pro, que m'es plus car,
Non sai ren dire ni comtar.⁶²

Nelle proposizioni comparative si registrano maggiori occorrenze di *sai* rispetto a *puesc*. È ad esempio il caso di Cercamon, *Ab lo temps qe fai refreschar* (P.-C. 112.1b), v. 16:

Es plus bella q'ieu *no sai* dir.⁶³

61. Cfr. inoltre, ma in termini di *laudatio*, RAMBERTINO BUVALELLI, *Eu sai la flor plus bella d'autra flor* (P.-C. 281.4), v. 6: « car no·i faill res de ben c'om puosca dire ».

62. Per *sai*, verbo della reggente, cfr. BERNART DE VENTADORN, *Be·m cuidei de chantar sofrir* (P.-C. 70.13), v. 21; RAIMON DE MIRAVAL, *Si·m fos de mon chantar parven* (P.-C. 406.39), v. 37; RAMBERTINO BUVALELLI, *Pois vei qu'el temps s'aserena* (P.-C. 281.7), v. 36; CADENET, *A home meilz non vai* (P.-C. 106.3), v. 62; interrogativa indiretta (con soggetto *qui*) in GIRAUT DE BORNELH, *Plaing e sospir* (P.-C. 242.56), v. 23.

63. Cfr. BERNART DE VENTADORN, *Be·m cuidei de chantar sofrir* (P.-C. 70.13), vv. 12-13: « E sapchatz que de vos me lau / assatz mais que no sai grazir »; *Ges de chantar no·m pren talans* (P.-C. 70.21), vv. 33-34; *Lonc tems a qu'eu no chantei mai* (P.-C. 70.27), v. 40; RAIMBAUT D'AURENGA, *Una chansoneta fera* (P.-C. 389.40), vv. 17-18: « Pus ma dona m'es tan vera / (Trop

La prima persona del futuro ricorre in Bernart de Ventadorn, *Be·m cuidei de chantar sofrir* (P.-C. 70.13), vv. 28-29, in una proposizione reggente:

Greu en sabrai mo melhs chاوزir,
si sas belas faissos mentau.

La prima persona del condizionale presente *sabria* è attestata tanto nelle proposizioni principali che nelle subordinate. È verbo della reggente in *Ades vol de l'aondonsa* di Aimeric de Peguilhan (P.-C. 10.2), vv. 41-42:

Na Biatritz, *no·us sabria*
Lauzar tan quo·us covenria.⁶⁴

In proposizione subordinata, si veda *Mout voluntiers chantera per amor di Gaucelm Faidit* (P.-C. 167.41), vv. 17-18:

que nulh outra non vuelh ni non deman
mas vos, cui am mais que dir *no sabria*.⁶⁵

Il tipo *no dic* è solitamente presente nelle comparative: “la donna è piú bella di quanto non dica”, dove il silenzio non è dovuto ai precetti del ce-

miels qu'ieu no·il sai grazir», *Donna, cel qe·us es bos amics* (Pattison XXIII), v. 174: « En mais guisas q'eu dir no sai », *Ab nou cor et ab nou talen* (P.-C. 389.1), v. 16: « Qu'ieu am plus c'om no sap pensar », *Non chant ni per auzel ni per flor* (P.-C. 389.32), v. 52; GIRAUT DE BORNELH; *Ailas, co meur! – Qe as, amis?* (P.-C. 242.3), v. II: « oi eu, plus qe no vos sai dir »; RAIMON JORDAN, *D'amor no·m puesc departir ni sebrar* (P.-C. 404.3), v. 38: « vos am trop mielhs, dona, que dir non sai »; FOLQUET DE MARSELHA, *Tant m'abellis l'amoros pessamens* (P.-C. 155.22), v. 41, *Meravil me cum pot nuls hom chantar* (P.-C. 155.13), v. 40: « qu'ieu no sai dir ni retrair' en chantan »; ARNAUT DE MARUELH, *La franca captenensa* (P.-C. 30.15), v. 6: « miciller qu'ieu non sai dir »; GUIRAUDO LO ROS, *A ley de bon servidor* (P.-C. 240.2), v. 8: « e sui destregz plus qu'ieu eys no sai dir », *Nullhs hom no sap que s'es grans benanansa* (P.-C. 240.7), v. 23: « ans sui vostre trop miels qu'ieu no·us sai dir »; GAUCELM FAIDIT, *Ges de chantar non aten ni esper* (P.-C. 167.28), v. 4; FALQUET DE ROMANS, *Ma bella dompna, per vos dei esser gais* (P.-C. 156.8), v. 29. L'ineffabilità è espressa dalla proposizione consecutiva e dal verbo *saber* alla prima persona dell'indicativo presente in BERTRAN DE BORN LO FILHS, *Quan vei lo temps renovar* (P.-C. 81.1), v. 44; GUIRAUT RIQUIER, *Qui a sen et entendemen* (P.-C. 248.XI), v. II4: « que no·n sai dir lo ters ni·l cart ». Con proposizione casuale, cfr. infine ARNAUT DANIEL, *Er vei vermeilz vers blaus blans gruocs* (P.-C. 29.4), v. 44: « c'Aranus no sap comtar sas granz richors ».

64. Cfr., con *sabria*, GAVAUDAN, *Crezens, fis, verays et entiers* (P.-C. 174.3), v. 55; BERENGUER DE PALOL, *S'ieu sabi'aver guiardo* (P.-C. 47.10), v. 29.

65. Con *saubra*, cfr. MARCABRU, *Hueymais dey esser alegrans* (P.-C. 293.34), v. 32; con *sabria*, ENGLÉS, *A la cort fuy l'autrier del rey navar* (P.-C. 138.1), v. 4.

lar: viene cioè sottinteso il verbo *saber* o *poder*. Peire Bremon Ricas Novas, *Un sonet novel fatz* (P.-C. 330.19a), vv. 37-40:

Domna cueynhd'ab cors guay,
 on joys e prez estay
 mais q'ieu no dic ni sai,
 vos am mais que·us dirai.⁶⁶

Il sintagma *no saber dir* viene risolto dal poeta in due momenti distinti: il dire (*dic*, v. 39) e il sapere (*sai*, v. 39). Attraverso la congiunzione si crea una sorta di endiadi *no dic ni sai* che esprime il tópos dell'ineffabile. Al v. 40 segue la proposizione principale (*vos am*) che regge un'altra comparativa: il *dirai*, v. 40 (in poliptoto con *dic*) indica il silenzio al futuro legato o ancora all'incapacità di esplicitare le cose d'amore o al precetto del *celar*.

b) I "verba dicendi"

Alla dichiarazione di indicibilità espressa dai verbi (*no*) *saber*, (*no*) *poder* segue un *verbum dicendi* ed eventualmente un complemento oggetto che si costituisce come il centro dell'ineffabilità. Al tipo generico "non posso dire" si affianca quello "non posso dire la vostra bellezza". Alla prima categoria pertengono le proposizioni consecutive e comparative perché la causa di ineffabilità è manifestata nel corso della proposizione principale ("siete *cosí bella* che non posso dir nulla"; "siete *piú bella* di quanto non possa dire"). I *verba dicendi* esprimono in tutte le sfumature tanto il dire poetico (si pongono cioè a un livello metaletterario) che il parlare alla dama, che si situa invece in una dimensione "extraletteraria". Va distinta la causa dell'indicibilità (la *beutatz*, il *pretz* o la *visio*) da ciò che il poeta dichiara ineffabile. La bellezza dell'amata è tale, in eccedenza, da non permettere al poeta di innalzarne le lodi.

Si ha il caso in cui causa ed oggetto coincidono (come nel tipo "siete *cosí bella* che non posso dire quanto"). L'analisi qui condotta sui *verba dicendi* si soffermerà dunque sull'oggetto che il poeta dichiara ineffabile.

66. Cfr. inoltre, per *non dic* nelle subordinate comparative, RAIMBAUT D'AURENGA, *Asatz m'es belh* (P.-C. 389.17), vv. 45-46: « Ben ai cor ric / Plus qu'ieu non dic », *Donna, cel qe·us es bos amics*, v. 138; ARNAUT DE MARUELH, *Aissi cum cel c'am' e non es amaz* (P.-C. 30.3), v. 15: « meills que no·us dic, vos prec que m'entendaz »; PEIRE RAIMON DE TOLOSA, *Ab son gai, plan e car* (P.-C. 355.1), vv. 23-24: « et a cen tans e mais / q'eu no·s dic de valor »; nell'ipotetica: RAMBERTINO BUVALELLI, *Eu sai la flor plus bella d'autra flor* (P.-C. 281.4), v. 17: « e s'ieu no·n dic de ben tan cum deuria ».

Gli oggetti di indicibilità si dividono in differenti categorie. Ad una prima vanno le motivazioni personali del poeta, i propri stati d'animo nei riguardi d'Amore. Ciò che il poeta ritiene incomunicabile è in definitiva il *cor*, che è la sede stessa dello spirito vitale nonché degli spiriti d'Amore: la comunicazione con *midons* risulta impossibile per l'intraducibilità dei sentimenti che non trovano espressione attraverso i *verba*. Solo i sospiri e il pianto risultano comunicabili perché non hanno bisogno di parole. Folquet de Marselha, *Amors, merce! no mueira tan soven!* (P.-C. 155.1), v. 36:

Domna! *fin cor* qu'ie·us ai no·us puesc *tot dire*.

Dopo la *visio*, che coincide con l'appercezione sensibile della bellezza, viene la *cogitatio*, l'interiorizzazione della forma di *midons*. L'incapacità di comunicare i sentimenti si situa dunque in una mancata trasposizione in *verba* dell'oggetto d'amore. Momento successivo al pensiero è la *laudatio* regolata dal precetto del *celar*: è possibile manifestare la bellezza della donna solo attraverso il canto, e cioè è il ricordo che agisce e che conduce ad una piena espressione poetica senza mai venir meno ai precetti della *fin'amor* che impongono il silenzio.

Raimbaut de Vaqueiras, nel discordo plurilingue *Eras quan vey verdeyar* (P.-C. 392.4), vv. 13-14, dichiara l'incapacità di dire la perfezione della dama, dove però l'ineffabilità risulta dal contesto, plurilinguistico, limitata:

certo que en so lengaio
sa gran beutà dir non sò.⁶⁷

L'ineffabilità si situa a livello della composizione poetica quando il poeta afferma l'impossibilità di dire la lode, come in Bertran de Born lo filhs, *Quan vei lo temps renovar* (P.-C. 81.1), vv. 43-44:

tan es vera vostra lauzors
qu'ieu no la sai dir ni comtar.⁶⁸

67. Linskill sostiene che « the poet is probably paying a compliment to the lady rather than professing an ignorance of her language » (cfr. *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, ed. J. LINSKILL, The Hague, Mouton & Co., 1964, p. 197 n. 13).

68. Cfr. inoltre per *lauzor* FOLQUET DE MARSELHA, *Si cum cel q'es tan greujatz* (P.-C. 155.20), v. 35; con *lauzar* come *verbum dicendi*, GUGLIELMO IX, *Molt jauzens, mi prenc en amar* (P.-C. 183.8), v. 17; BERNART DE VENTADORN, *Ges de chantar no-m pren talans* (P.-C. 70.21), v. 22, *Conortz, era sai eu be* (P.-C. 70.16), v. 47; AIMERIC DE PEGUILHAN, *Ades vol de l'aondansa* (P.-C. 10.2), v. 42; RAMBERTINO BUVALELLI, *Pois vei qu'el temps s'aserena* (P.-C. 281.7), v. 57.

La proposizione principale pone la causa dell'ineffabilità (che è sempre un eccesso, una sovrabbondanza della *natura* che è *potentior arte*) nella *lauzor*, la proposizione dipendente identifica l'oggetto con la causa (*la*, v. 44): la dittologia sinonimica *dir ni comtar*, v. 44, rafforza l'idea dell'inesprimibilità dell'eccellenza della dama (oggettiva: *es vera*, v. 43).

Jausbert de Puycibot, *Amors s'a vos plagues* (P.-C. 173.1), vv. 51-55, indica la causa nel pregio e l'oggetto nel valore e nel bene:

Na Maria, tant es
 Vostre pretz cars e bos,
 Qu'en *comtan* ni ab sos
 Non cre hom *dir* pogues
 La *grans valors ni'ls bes*.

Il rapporto causa-oggetto è garantito da una struttura parallelistica: *pretz*, v. 52, è seguito da due aggettivi qualificativi, mentre *grans*, v. 56, precede due sostantivi (*valors* e *bes*). L'espressione è designata con il dire (*dir*, v. 54) a cui s'accompagnano il gerundio *en comtan* e il sostantivo *sos*, v. 53: con o senza musica non si può parlare di *midons* di cui sono esaltati valori morali come il *bes*.⁶⁹

Un'altra categoria dell'ineffabile riguarda l'incomunicabilità del dolore, del tormento: è propria del sirventese morale (ma non è assente nelle canzoni), dove si lamenta la decadenza dei costumi, e del *planh* per la scomparsa del signore. Bernart Sicart de Maruèjols, *Ab greu cossire* (P.-C. 67.1), vv. 3-4:

Dieus! qui pot *dire*
 ni *saber lo turmen*?

L'ineffabilità è nell'espressione (*dire*, v. 3) e nel pensiero (*saber*, v. 4 per cui risulta inconcepibile il *turmen*). Ai vv. 7-15 viene fornito il catalogo dei vizi del *segle* corrotto:

Non puesc escrire
 l'ira ni'l marrimen,
 que'l segle torbat vey,
 e corromp on la ley
 e sagramen e fey,
 q'usquecx pessa que vensa
 son par ab malvolensa,

69. Cfr. ARNAUT CATALAN, *Ben es razos qu'eu retraia* (P.-C. 27.4a), v. 47.

e d'aucir lor e sey,
ses razon e ses drey.⁷⁰

Con *variatio*, dopo l'espressione di ineffabilità a livello di pensiero e parola, Bernart esprime l'impossibilità di *escrire*, v. 7 (che vale tanto 'scrivere' che 'descrivere') ciò che causa il *turmen*.

Quello che non si può *cointar*⁷¹ è il pregio dell'amata come in *Dels quatre mestiers valens* di Raimon de Miraval (P.-C. 406.25), vv. 52-54:

[...] c'a penas nulhs lauzars
Pot sos ricx pretz ni sas faisos
Nomnar ni cointar en chansos.⁷²

Alla dittologia *pretz-faisos*, v. 53 (*notatio* più *effictio*), risponde al verso seguente la dittologia sinonimica *nomnar-cointar*.

L'impossibilità del racconto si situa pure sul piano dell'esperienza personale, tanto per lo stato di euforia che per il patimento estremo. Al generico verbo *dir/dire*, si sostituiscono altri verbi sinonimici tra cui *retraire* come in *Non chant per auzel ni per flor* di Raimbaut d'Aurenga (P.-C. 389.32), vv. 49-52:

Carestia, esgauzimen
m'aporta d'aicel repaire
on es midonz, que'm ten gauzen
plus q'ieu non sai *retraire*.

La gioia è maggiore di qualsiasi possibilità di espressione. In *Si ia d'Amor* di Giraut de Bornelh (P.-C. 242.69a), vv. 7-8, l'ineffabilità è posta nella duplice dimensione di pensiero e parola: cuore e bocca non possono concepire e dichiarare il gaudio indicibile del sentimento amoroso; l'ineffabilità viene cioè posta tanto all'interno che all'esterno:

No pot *pensar* cor ni boca *retraire*
Los gaugs e'ls bes c'auri' adonx [...].⁷³

70. Cfr. con *error*, PEIRE CARDENAL, *Falsedatz e desmezura* (P.-C. 335.25), v. 61: « Non pueisc dire l'*error*»; con *dol e dan* GIRAUT DE BORNELH, *Plaing e sospir* (P.-C. 242.56), v. 24.

71. Cfr. per la dittologia *dire-comtar*: BERTRAN DE BORN LO FILHS, *Quan vei lo temps renovar* (P.-C. 81.I), v. 44; JAUSBERT DE PUYSIBOT, *Amors, s'a vos plagues* (P.-C. 173.I), vv. 53-54 (en *comtan* [...] / *dir*).

72. Cfr. inoltre ancora RAIMON DE MIRAVAL, *Si-m fos de mon chantar parven* (P.-C. 406.39), v. 37 (*sas beutatz* [...] *comtar*); ARNAUT DANIEL, *Er vei vermeilz vers blaus blans gruocs* (P.-C. 29.4), v. 44 (« [...] *comtar sas granz richors* »).

73. Cfr., per la dittologia sinonimica *retraire[re]-dir*, PEIRE VIDAL, *Ges del joi qu'ieu ai no' m*

Devizar è *verbum dicendi* unito a *sabria* in *S'ieu sabi' aver guiardo* di Berenguer de Palol (P.-C. 47.10), vv. 29-32:

Qui sabria ben *devizar*
las beutatz e'ls ensenhamens,
e la cortezia e'l sens,
aussi cum s'eschairi'a far?⁷⁴

La dittologia sinonimica dei *verba dicendi* è atta a sottolineare (attraverso anche l'anafora della negazione) l'impossibilità di una completa espressione. Gavaudan, in *Crezens, fis, verays et entiers* (P.-C. 174.3), vv. 55-56, parla delle eccelse qualità della dama:

N'ieu no sabria *yssernir*
Los vostres bos ayps *ni comtar*.⁷⁵

Rambertino Buvalelli, in *Eu sai la flor plus bella d'autra flor* (P.-C. 281.4), vv. 15-16, celebra le virtù di *midons*: il *no poder* è legato al *devire*:

[...] que hom non pot *escrire*
los sieus bos aips, ni sa beutat *devire*.⁷⁶

Oltre che nell'espressione, l'ineffabilità può situarsi nel pensiero, dunque antecedentemente alla parola: è tematizzata la mancanza di *saber* per cui non è possibile nemmeno l'interiorizzazione dei fatti d'amore.⁷⁷ La dialettica valore-inadeguatezza (e dunque con le opposizioni secondarie *res-verbum* e *Natura-Ars*) caratterizza il silenzio al livello della *cogitatio*, essendo il bene *extra rationem*, come afferma Bonifacio Calvo in *Temps e luescs a mos sabers* (P.-C. 101.15), vv. 33-35:

Car lo sobraltius *valers*

rancur (P.-C. 364.23), v. 6; con il solo *retraire*, PEIROL, *En joi que-m demora* (P.-C. 366.15), v. 14.

74. Cfr. FOLQUET DE MARSELHA, *Chantan volgra mon fin cor descobrir* (P.-C. 155.6), vv. 10-11: « Per que no-m par qu'ieu pogues *devezir* / son cortes pretz que tant aut es aders ».

75. Cfr. con *yssernir* PEIRE D'ALVERNHA, *De Dieu non puesc pauc ben parlar* (P.-C. 323.14), v. 2 (con dittologia *non puesc*, v. 1, *ni* [...] *sai*, v. 2).

76. Cfr. RAIMBAUT D'AURENGA, *Un vers farai de tal mena* (P.-C. 389.41), vv. 27-28: « Ni ja non er hom qu'escriva / Lo greu mal qu'ins el cor m'esconh »; con *escrire*, BERNART SICART DE MARUÈJOLS, *Ab greu cossire* (P.-C. 67.1), v. 7.

77. Cfr. FOLQUET DE MARSELHA, *Si cum cel q'es tan greu jatz* (P.-C. 155.20), v. 8 (*saber*); BERNART SICART DE MARUÈJOLS, *Ab greu cossire* (P.-C. 67.1), vv. 3-4 (*dire* / *ni saber*).

de leis, cui sui finz servire,
es tan sobre tot consire.⁷⁸

La dama è *sobre* rispetto all'amante, tanto in valore che in potenza: è *altro* dal poeta il cui compito è servire ciecamente ciò che non può comprendere né, tanto meno, esprimere.⁷⁹

c) *Le strutture sintattiche*

Il *tópos* si iscrive sintatticamente in cinque diversi tipi di proposizione, di cui quattro subordinate. Esse sono la comparativa, la consecutiva, l'ipotetica e l'interrogativa indiretta; quinta viene l'interrogativa retorica: il poeta (si) chiede cosa potrà mai dire od aggiungere alle lodi della donna, dove la risposta è naturalmente scontata.

1. *La consecutiva*

La proposizione consecutiva esprime la disuguaglianza e la disparità tra il poeta e *midons*. La principale, dove vengono elencati i pregi della donna, precede di norma la subordinata che si riferisce al tentativo di esprimere le lodi o di rendere in parole i movimenti dell'animo turbato dell'amante.⁸⁰ Per quanto riguarda la struttura, in provenzale al correlativo *tan* della principale segue *que* nella subordinata, come in Bernart de Ventadorn, *Lonc tems a qu'eu no chantei mai* (P.-C. 70.27), v. 55:

*Tan l'am que re dire no·lh sai.*⁸¹

Analogamente alla situazione d'amore, nel *planh* il dolore può essere

78. Cfr., ancora di BONIFACIO CALVO, *Tant auta dompna·m fai amar* (P.-C. 101.14), v. 33 (*pensar*).

79. Per la dittologia *pensar / dire-comtar* ecc., cfr. RAIMBAUT D'AURENGA, *Ab nou cor et ab nou talen* (P.-C. 389.1), vv. 16-17: « Qu'ieu am plus c'om non sap *pensar* / Tant ben cum ieu am, ni *comtar* »; GUILHEM DE LA TOR, *Qui sap sofrent, esperar* (P.-C. 236.7), vv. 43-44: « avez tot cho q'om pogues / de ben *dire* ni *pessar* ».

80. Cfr., a proposito della *Vita nuova* di Dante (ma l'osservazione si può estendere alla lirica cortese), F. AGOSTINI, s.v. *Proposizioni consecutive*, in *Enciclopedia dantesca*, cit., *Appendice. Biografia Lingua e Stile Opere* (1978), pp. 381-86, a p. 385: « il costruito c. infonde una tensione emotiva che sottolinea da una parte l'impossibilità di riversare nelle parole tutta la pienezza del sentimento e dall'altra l'irrinunciabile aspirazione del poeta a esternare in qualche modo il valore unico e irripetibile di quella sua esperienza interiore ».

81. Cfr. BERTRAN DE BORN LO FILHS, *Quan vei lo temps renovar* (P.-C. 81.1), vv. 43-44.

tale da togliere le parole, come in *Si cum cel q'es tan greujatz* di Folquet de Marselha (P.-C. 155.20), vv. 5-9:

car *tan* sobrepoia·l dans
que mos cors no·l pot penssar
 ni nuills hom tro al proar
 no pot saber cum s'es grans
 d'En Barral, lo mieu bon seignor.

Il dolore è tale da situarsi fuori dal pensiero: solo l'esperienza diretta è veicolo di conoscenza. Le due proposizioni consecutive coordinate hanno per soggetto rispettivamente *mos cors* e *nuills hom* (vv. 6 e 7), quasi ad indicare un'ineffabilità che da personale si fa oggettiva (almeno fino al *proar*, v. 7).

In *Ar auziretz* di Giraut de Bornelh (P.-C. 242.17), vv. 22-24, la proposizione consecutiva (con ellissi di *que*) esprime la volontà di una *laus* inattuabile perché posta in diretto confronto con i pregi dell'amata:

Non ia! *Tan* es aut'e richa
 Cella – c'als romaing' ab tan –
 Ja ren laus no m'i valran.⁸²

Raimon de Miraval, in *Dels quatre mestiers valens* (P.-C. 406.25), vv. 46-54, introduce l'elogio di *midons* dove la pretesa ineffabilità riguarda gli *attributa*:

Ab aitals captenemens,
 Com auziretz si-us voletz,
 La say don sos cors es gens
 E sa valors
 Fin'et ab pauc de preyadors,
 Jove, lial, cara ses totz trichars,
 Gai'e plazens, c'a penas nulhs lauzars
 Pot sos ricx pretz ni sas faisos
 Nomnar ni cointar en chansos.

Infine Guglielmo IX, in *Farai un vers, pos mi sonelh* (P.-C. 183.12), vv. 83-84, si rivolge ad un pubblico immaginario per esternare il grande dolore (in questo caso tutt'altro che spirituale):

82. Sempre sull'inutilità delle lodi, cfr. ARNAUT DE MARUELH, *Mout eron doutz miei cossir* (P.-C. 30.19), vv. 31-33: «*Tant* es per tot eissausatz / vostre pretz rics e cars, / tem *que* no-i val mos lauzars ».

e no·us puesc dir los malavegz,
tan gran m'en pres.

La prolessi del sostantivo *malavegz* consente di mettere in risalto il male indicibile (*no [...] puesc dir*) che il poeta sostiene di provare.

II. *La comparativa*

La struttura comparativa si presta all'espressione dell'ineffabilità, dove nelle proposizioni principali vengono enucleati i temi e le ragioni che causano l'indicibile. L'amore del poeta può essere così grande da non poter essere tradotto a parole; oppure le virtù di *midons* sono maggiori degli inadeguati strumenti linguistici.⁸³ Nel caso della comparativa di uguaglianza viene messo a diretto confronto il valore della donna, assolutamente oggettivo, con il *saber* del poeta, incapace di una trasposizione in *verba*.

Guillem de Saint Didier, in *Aissi cum es bella cill de cui chan* (P.-C. 234.3), vv. 5-8, opera con la ripresa poliptotica del verbo *voler* il confronto fra la *canso* e *midons*:

E dic vos ben, si ma chanssos *valgues*
aitant cum val aicella de cui es,
c'aissi venques totas cellas que son,
cum ill *val mais* de las autras del mon.

L'eccellenza del componimento poetico è garantita dall'oggetto del canto: il poeta dimostra in via sillogistica che se la sua *chansso* (l'ipotetico *si [...] valgues* è naturalmente di modestia) vale quanto l'amata, allora vince tutte le altre composizioni poetiche, perché nella signora risiede un pregio maggiore (*val mais*, v. 8) di quello di tutte le altre dame. Si ha così una struttura comparativa di uguaglianza tra canzone e *midons* (con l'attenuazione della protasi) e, parallelamente, di maggioranza tra il poeta e gli altri poeti (*venques*, v. 7) e tra *midons* e le altre donne (*val mais*, v. 8).

Bernart de Ventadorn, in *Conortz, era sai eu be* (P.-C. 70.16), vv. 47-48, manifesta l'opposizione (mascherata dalla struttura della comparativa di uguaglianza) tra *Ars e Natura*:

Om no·l pot lauzar *tan gen*
com la saup formar Natura.

83. Cfr. C. STÖSSEL, *Die Bilder und Vergleiche in der altprovenzalischen Lyric nach Form und Inhalt untersucht*, Marburg, Druck von Joh. Aug. Koch, 1886, pp. 36-37 (*Vergleiche der Ungleichheit*).

La principale è il luogo della negazione e del *no poder*: la creazione letteraria (*lauzar*, v. 47) si oppone alla creazione *tout court* (*formar*, v. 48) come il *no poder* alle finalità della Natura (*saup*, v. 48).

Nella comparativa di maggioranza viene invece dichiarata la negazione, l'inferiorità del poeta rispetto a *midons*: nella proposizione principale vengono enucleati i motivi e i temi del pregio, del valore o della bellezza che eccedono la facoltà e la possibilità di realizzazione poetica. Netta è dunque la divaricazione tra *midons* (soggetto agente o causa diretta della situazione psicologica), la cui azione è espressa con il modo indicativo nella principale, e il poeta che diviene soggetto passivo e negativo (la negazione dei verbi *saber*, *poder*, ecc., è tratto costitutivo della proposizione subordinata).

La comparativa può essere introdotta da un aggettivo (è il tipo "migliore di"). Gaucelm Faidit, in *Ges de chantar non aten ni esper* (P.-C. 167.28), vv. 3-4, fa precedere all'aggettivo di grado comparativo *trop*, per sottolineare attraverso una ridondanza l'eccellenza della dama superiore al desiderio stesso:

ma vos, dona, tot aital cum eu vueil
et *trop meillor* que neus no sai voler.⁸⁴

La subordinata comparativa può essere introdotta da *plus* (il cui correlativo è *que*) a cui segue l'aggettivo. Cercamon, in *Ab lo temps qe fai refreschar* (P.-C. 112.1b), vv. 15-16:

Aqesta, don m'auzet chantar,
Es *plus* bella *qu'ieu* no sai dir.⁸⁵

Frequente è anche il tipo *mais* piú aggettivo. È sufficiente il rimando a *A la cort fuy l'autrier del rey navar* di Englés (P.-C. 138.1), v. 4:

e *mais* corta *qu'ieu* dire non sabria.

Bernart Marti, in *Quan l'erb'es reverdezida* (P.-C. 63.8), vv. 41-42, dichiara di dire di *midons* molte meno cose di quanto in realtà potrebbero essere dette e tuttavia di non essere nel falso perché il *verbum* è incapace di esprimere la *res* che lo eccede; vi è inoltre il precetto del *celar*:

84. Con *pejors*, cfr. MARCABRU, *Hueymais dey esser alegrans* (P.-C. 293.34), v. 32.

85. Cfr. PEIROL, *En joi que-m demora* (P.-C. 366.15), v. 13 (*bona*); RAIMBAUT D'AURENGA, *Donna, cel qu'us es bos amics* (Pattison XXIII), v. 138 (*laida*); GIRAUT DE BORNELH, *Ailas, co muer!* - *Qe as, amis?* (P.-C. 242.3), v. 11 (*fort*).

e no suy de re guabaire
qu'assatz n'es *plus qu'ieu* non diu.⁸⁶

In Bonifacio Calvo, *Tant auta dompna· m fai amar* (P.-C. 101.14), vv. 33-34, si riscontra il tipo verbo piú *mais* (l'elogio appartiene al genere del panegirico):

Car val *mais* c'om non pot pensar
lo reis de Castella n'Anfos.⁸⁷

Bernart de Ventadorn in *Lonc temps a qu'eu no chantei mai* (P.-C. 70.27), vv. 39-40, ritaglia, attraverso l'*enumeratio* degli *attributa* di *midons*, lo spazio dell'indicibile:

Pretz e beutat, valor e sen
a *plus qu'eu* no vos sai dire.⁸⁸

Rispetto alla consecutiva, in cui l'attenzione è centrata sulla dama o sulla situazione psicologica del poeta che ha comunque sempre origine nei turbamenti provocati da Amore, la proposizione comparativa offre un confronto diretto tra *midons* e il poeta: la virtù eccellente viene trasfigurata nella negatività dell'espressione poetica che è sempre e comunque riduttiva rispetto all'oggetto del canto.⁸⁹

III. Il costrutto ipotetico

La protasi dell'ipotetica esprime la volontà di comporre la *laudatio* attraverso il canto: l'esaltazione del *be* è oggettivata dal *ver* come in Bernart de Ventadorn, *Ges de chantar no· m pren talans* (P.-C. 70.21), vv. 22-24:

86. Cfr. inoltre RAIMBAUT D'AURENGA, *Ab nou cor et ab nou talen* (P.-C. 389.1), v. 16; FOLQUET DE MARSELHA, *Meravil me cum pot nuls hom chantar* (P.-C. 155.13), vv. 38-40: « quar *plus* mi vens / vostr'amors sospiran / qu'ieu no sai dir ni retrain' en chantan ».

87. Per il tipo *mais* piú verbo, cfr. (ma in diverso contesto) GIRAUT DE BORNELH, *Ges aissi del tot non lais* (P.-C. 242.36), vv. 16-17: « E pero si me noz *mais* / – *Mais* que no m'es bel a dire – »; GAUCELM FAIDIT, *Mout voluntiers chantera per amor* (P.-C. 167.41), v. 18; PEIRE BREMON RICAS NOVAS, *Un sonet novel fatz* (P.-C. 330.19a), vv. 39-40.

88. Cfr. RAIMBAUT D'AURENGA, *Donna, cel qu-us es bos amics* (Pattison XXIII), v. 174.

89. Rimando infine, per il tipo (*trop*) *meils que*, a GUILLEM AUGIER NOVELLA, *Per vos, bella dous'amia* (P.-C. 205.4a), vv. 32-34: « quar en vos nais e comensa / beutatz e conoissensa / *miels* qu'hom dir no poiria »; ARNAUT DE MARUELH, *Aissi cum cel c'am' e non es amaz* (P.-C. 30.3), vv. 15-16 (dove la comparativa precede la principale): « *meills* que no· us dic, vos prec que m'entendaz, / que *mais* vos am qu'eu non aus far parven »; RAIMON JORDAN, *D'amor no· m puesc departir ni sebrar* (P.-C. 404.3), v. 38; GUIRAUDO LO ROS, *Nulhs hom no sap que s'es grans benanansa* (P.-C. 240.7), v. 23: « ans suy vostre *trop* *miels* qu'ieu no· us sai dir ».

e si lauzar la volia,
ges tan dire no·n poiria
de be que mais no·n sia ver.

La verità consiste nel pregio oggettivo della dama, nella *res* oggetto del canto: le parole del poeta ancora una volta sono nella dialettica di volontà-*no poder*.

La protasi è risolta in una relativa da Guglielmo IX, *Molt jauzens, mi prenc en amar* (P.-C. 183.8), vv. 17-18:

e qui be'l volria lauzar
d'un an no·i poiri' avenir.

Con l'anticipazione della principale e la protasi che introduce la struttura comparativa, si veda la citata *Aissi cum es bella cill de cui chan* di Guillem de Saint Didier (P.-C. 234.3), vv. 5-6:

E dic vos ben, si ma chanssos valgues
aitant cum val aicella de cui es.

Nel costrutto ipotetico si rende dunque esplicita la situazione dell'amante cortese, costretto a misurare sé o il proprio canto con la dama: nei casi di Bernart e Guillem soggetto e termine di confronto è l'io lirico (o in via metonimica la stessa composizione poetica), con Guglielmo IX (*qui*) si istituisce una relazione tra l'amata e l'impossibilità oggettiva di una lode adeguata.

iv. *L'interrogativa indiretta*

Il tópos può essere collocato in una proposizione interrogativa indiretta subordinata alla principale dove è espresso un dubbio ("non so") sul palesare o meno i tormenti d'amore o sulla possibilità di descriverli.

Bernart de Ventadorn, in *Be·m cuidei de chantar sofrir* (P.-C. 70.13), vv. 19-21, parla delle emozioni causate da Amore come esperienza extrarazionale che genera l'afasia:

Amors, aissi·m faitz trassalhir:
del joi qu'eu ai, no vei ni au
ni no sai que·m dic ni que·m fau.

Arnaut Daniel in *Sols soi qui sai lo sobrafan que·m sors* (P.-C. 29.18), v. 7, esprime l'afasia conseguente alla *visio* di *midons* (dunque eccedenza del pensiero rispetto al *verbum*, e necessità di scelta nell'incommensurabilità

secondo il criterio dei *pauca e multis*). Si pone in definitiva come la negazione del biblico *ex abundantia cordis os loquitur*: qui l'abbondanza causa invece l'incapacità di dire. È caso eloquente di ineffabilità *in praesentia*:⁹⁰

pois can la vei *no sai*, tan l'ai, que dire.

Analogamente Rambertino Buvaelli, *Pois vei qu'el temps s'aserena* (P.-C. 281.7), vv. 31-36, racconta la difficoltà del tentativo di superare il linguaggio tradizionale per dire di più di quanto già gli sia possibile dire:

Mout ai estraïna aventura
 Ai las, cum sui en greu pena!
 Que car mos cors no'is refrena
 d'amar lieis, que tant m'es dura,
 m'es sos cors escurs e brus.
No sai que m'en disses plus.

Folquet de Marselha, *Si cum cel q'es tan greu jatz* (P.-C. 155.20), vv. 7-8, esprime un'ineffabilità dovuta alla mancanza di esperienza diretta e personale delle cose:

ni nuills hom tro al proar
no pot saber cum s'es grans.

v. *L'interrogativa diretta*

L'interrogativa diretta può avere come soggetto tanto la terza che la prima persona singolare. Nel primo caso il poeta, attraverso il generico pronome interrogativo *qui*, domanda se vi è qualcuno in grado di dire o fare ciò che a lui non riesce; nel secondo, l'autore stesso si interroga sulla possibilità di espressione attraverso il proprio canto. Berenguer de Palol, *S'ieu sabi'aver guiardo* (P.-C. 47.10), vv. 29-32:

Qui sabria ben devizar
 las beutatz e'ls ensenhamens,
 e la cortezia e'l sens,
 aissi cum s'es chairi'a far?⁹¹

Lo schema della preterizione consente dunque l'inserzione di una indi-

90. Analogo concetto è in FOLQUET DE MARSELHA, *Chantan volgra mon fin cor descobrir* (P.-C. 155.6), v. 14: « que sofraitos m'en fai trop d'aondansa ».

91. Cfr. inoltre BERNART SICART DE MARUÈJOLS, *Ab greu cossire* (P.-C. 67.1), vv. 3-4.

cibilità che si vuole oggettiva (attraverso il *qui*): il problema posto da Berenguer riguarda l'adeguazione della lode alla *res* oggetto del canto.

La gioia come il dolore è inesprimibile: la scomparsa del signore Aymar è causa prima del dolore in *Plaing e sospir* di Giraut de Bornelh (P.-C. 242.56), vv. 23-28 (dove l'ineffabilità, causata dai pregi, risiede nell'espressione del *dol*):

E qui sap dir
 Lo dol ni'l dan,
 Can bos seigner rix enseignatz
 Se part dels sieus c'a capdellatz,
 Amatz e noiritz longamen,
 C'om non l'espera ni l'aten?

In un altro *planh*, *Si cum cel q'es tan greujatz* di Folquet de Marselha (P.-C. 155.20) vv. 34-35, l'autore si pone il problema di come manifestare la *laudatio*:

Ai! seigner doutz e privatz
cum puosc dir vostra lauzor?

Nei casi di interrogativa diretta si tratta naturalmente di domande retoriche, dove si palesa in modo piú determinato e scoperto la struttura logica dei fenomeni di indicibilità: l'*occupatio*, il dire di non dire, è in questi casi l'elemento costitutivo della lode o dell'espressione di dolore.

d) *Le modalit *

L'eccellenza della dama o l'eccezionalità della situazione psicologica alla base dell'indicibilità pu  trovare diverse strutturazioni nell'ambito del tópos. Per la bellezza di *midons* si pu  chiamare in causa l'onnipotenza di Dio o la perfezione della Natura nei confronti della quale l'*ars* risulta sempre e comunque manchevole. Altra modalit  topica   l'incommensurabilit : le virt  di *midons* per essere descritte alla perfezione (o quanto meno perch  le parole siano adeguate all'oggetto della *descriptio*) richiederebbero molto tempo e lo spazio di una lirica   insufficiente per elogiare *pretz* e *beutat*. Infine si ha il tópos dell'ineffabilit  che si potrebbe definire numerico con l'impiego di cifre, frazioni e numeri per indicare come il poeta possa solo alludere, avvicinarsi con le parole alla *res* cantata.

1. *Dio e la natura*

Bernart de Ventadorn, in *Ja mos chantars no m'er onors* (P.-C. 70.22), vv.

33-34, associa al tema della “migliore del mondo” la motivazione dell’intervento divino:

Chauzit ai entre las melhors
la melhor qued anc Dieus fezes.

L’eccellenza è sottolineata dalla replicazione poliptotica *melhors*, v. 33 e *melhor*, v. 34: è la migliore donna che Dio abbia mai creato (si pone dunque, oggettivamente, come la migliore in assoluto).

La creazione di Dio è, come afferma Raimon de Miraval in *Si-m fos de mon chantar parven* (P.-C. 406.39), vv. 33-39, *de natura* (è espressa cioè l’eccellenza del Creato):

En loc d’enemic malvolen
M’aura-l *genser criatura*,
C’anc Dieus formes de natura,
E que mielhs en bon pretz s’enten.
Ies sas beutatz no-us sai comtar
Ni-l solatz ni-l gent aculhir;
Que-l mielhs es del mon, cui que tir.

La struttura comparativa (*genser*, v. 34) indica il *pretz* di *midons*, migliore in assoluto di tutte le altre dame per l’intervento divino: al v. 37 vi è il tópos dell’ineffabile, perfettamente conseguente alla eccezionalità della creatura di Dio.

Al riconoscimento dell’intervento divino nella creazione della dama, può sostituirsi il semplice richiamo alla *Natura* (che, metonimicamente rimanda in ogni caso a Dio). Bernart de Ventadorn, in *Conortz, era sai eu be* (P.-C. 70.16), vv. 41-48, fa seguire alla *descriptio puellae* (principalmente secondo il canone breve per cui la bellezza ha sede nel volto) l’impossibilità della lode adeguata alla creazione che ha saputo fare la *Natura*:

Qui be remira ni ve
olhs e gola, fron e faz,
aissi son finas beutatz
que mais ni menhs no i cove,
cors lonc, dreih e covinen,
gen afliban, conhd’ e gai.
Om no’l pot lauzar tan gen
com la saup formar Natura.

L’ineffabilità è risolta nella dialettica del potere negato alla parola (*lauzar*, v. 47) di contro al sapere (*saup*, v. 48) della *Natura*, all’interno di una

struttura chiastica (*om* e *Natura* sono i soggetti) in una proposizione comparativa (*tan gen* in punta di verso, *com* all'inizio del verso successivo).

Rambertino Buvalelli, in *Pois vei qu'el temps s'aserena* (P.-C. 281.7), vv. 51-59, attribuisce invece alla natura virtù sapienziali nello schema consueto della *laudatio*:

Mout es bella outra mesura,
genta, fresca, blanca e lena
cill qe'm ten en sa cadena;
de nuill ben no'i a fraichura,
molt es sos cors bels e bos,
et ill avinens e pros;
no la puosc tant gent lauzar,
cum i saup totz bes formar
ab sotil saber natura.

La bellezza è *extra rationem* perché incomparabile con qualsiasi altra cosa (*outra mesura*, v. 51): la struttura comparativa (preceduta dalla negazione *no*) mette a confronto il *laudar* del poeta (*puosc*, v. 57) di contro al *saber* (*saup*, v. 58, e *saber*, v. 59, in poliptoto) della natura: la creazione della Natura risulta essere chiaramente superiore all'opera dell'artista (alla natura pertiene il *formar*, v. 58, al poeta il *lauzar*, v. 57, con ambedue i verbi in clausola).

Al concorso di Dio e alla mediazione della natura, può affiancarsi l'opera della *Beutat*, entità personificata, nella costituzione dei pregi eccelsi della donna.⁹² Bernart de Ventadorn, in *Per melhs cobrir lo mal pes e'l cossire* (P.-C. 70.35), vv. 19-24, nella *descriptio* secondo il canone breve (coll'inserzione delle braccia), parla della perfezione della propria signora:

Molt me sap bo lo jorn qu'eu la remire:
la boch' e'ls olhs e'l fron e'ls mas e'ls bratz
e l'autre cors, que res no'n es a dire
que no sia belamen faissonatz.
Gensor de leis no poc faire Beltatz,
per qu'eu m'en ai gran pen' e gran trebalha.

Alla *visio* (genericamente indicata con *remire*, v. 19) segue il catalogo delle virtù della dama: l'eccellenza di *midons*, proclamata al v. 23 con la struttu-

92. Si tratta della prosopopea o *conformatio*; cfr. GOFFREDO DI VINSAU, *Poetria nova*, cit., vv. 1267-69, p. 236: « Denique res ipsas alia novitate colorans, / Cui prohibet natura loqui modo dando loquelam / Personam conformo novam [...] ».

ra comparativa (*gensor*), procura al poeta patimento. È ancora il trovatore limosino in *Can lo boschatges es floritz* (P.-C. 70.40), vv. 25-32, a riprendere il motivo della Bellezza e della Natura:

En greu pantais sui feblezitz
 per leis cui *Beutatz volc formar*,
que com Natura poc triar,
 del melhs es sos cors establitz:
 los flancs grailes et escafitz,
 sa fatz frescha com roza par,
 don me pot leu mort revivar.
Dirai com? No sui tan arditz.

La Bellezza opera un atto spontaneo (*volc*, v. 26) a cui concorre il potere della Natura (*poc*, v. 27): la dama, esaltata nello stereotipo della comparazione con la *roza*, v. 30, possiede virtù particolari in forza della sua miracolosa creazione. La bellezza è in grado di donare la vita (v. 31, dove *pot* è ripresa di *poc*, v. 27): il poeta dichiara il proprio silenzio per mancanza di ardimento anche perché la parola, nello svelamento degli *arcana*, costituirebbe senza dubbio un'opposizione alla creazione vitale di Bellezza, Natura e infine della donna capace, come Cristo, di recuperare alla vita chi è morto.⁹³

II. *L'incommensurabilità temporale e il tópos numerico*

Altra modalità propria del tópos dell'ineffabile è l'incommensurabilità del pregio di madonna. Non sarebbe la mancanza di *poder* sufficiente a compromettere la *laudatio* delle virtù, quanto la limitazione di tempo e di spazio. Per Arnaut Catalan, in *Ben es razos qu'eu retraia* (P.-C. 27.4a), un mese non basterebbe per elogiare la donna, vv. 46-48:

q'en un mes
non poiria dir los bes
 per saber q'ieu aia.

93. Per altri riscontri sul tema della bellezza derivata da Dio, cfr. D. ZORZI, *Valori religiosi nella letteratura provenzale. La spiritualità trinitaria*, Milano, «Vita e Pensiero», 1954, pp. 273-78, a p. 278: « si dovrà forse capovolgere un giudizio troppo sommario, e anziché parlare di una contemplazione naturalistica della donna, appena appena corretta da una frettolosa attribuzione al Creatore; si dovrà dire invece che anche la nuova, franca ed entusiasta contemplazione della bellezza femminile fu compiuta in un'atmosfera spirituale, in cui il distacco dal "fons de totz bes" d'una delle sue opere piú belle non era nemmeno pensabile ».

L'opposizione potere-sapere (per cui *poiria*, v. 47, e *saber*, v. 48) indica chiaramente i termini di tale incommensurabilità, che non risiede in una deficienza ontologica del poeta rispetto alla *res*: il *saber* non manca, ma ci vorrebbe piú di un *mes*. La *superlatio* è tale da moltiplicare oltre al tempo l'elogio a *midons*, il cui pregio è superiore alla composizione poetica stessa, di necessità limitata.

Guglielmo IX in *Molt jauzens, mi prenc en amar* (P.-C. 183.8), vv. 17-18, dichiara che addirittura un anno sarebbe insufficiente per comporre una perfetta *laudatio* dei pregi della donna:

e qui be'l volria lauzar
d'un an no'i proiri' avenir.

L'esaltazione del *joi* d'amore è al centro del canto di Guglielmo, assieme all'impossibilità (è il congiuntivo *poiri'*, v. 18) della lode: « alla “signora” del poeta devono anzitutto sottomettersi tutti gli altri oggetti d'amore (un altro modo di dire: essa è incomparabile) ». ⁹⁴ L'incommensurabilità è un registro dell'ineffabile per cui il poeta è costretto a trascogliere *pochi* dati tra i *molti* “poetabili”; ⁹⁵ il passare sotto silenzio elementi della *laudatio* significa comunque alludervi: e ciò grazie all'iperbole (*un an*, v. 17) che pone una radicale demarcazione tra la prassi poetica e il momento dell'*inventio*. La selezione delle cose dette non implica la non “poetabilità” del resto che non è stato detto.

L'esplicitazione dell'incommensurabilità può avvenire in taluni casi con il ricorso a numeri e frazioni, per indicare (con precisione per così dire matematica) quanto il poeta dica di ciò che andrebbe realmente detto. Attraverso i numeri viene espressa la profonda divaricazione tra la situazione psicologica e la sua esprimibilità *per verba*: una *res* eccelsa risulta difficilmente riducibile a parole. Raimbaut de Vaqueiras, in *Gerras ni plaich no'm son bo* (P.-C. 392.18), vv. 80-82, dichiara di non poter dire tutto attraverso le lodi:

Lo rics pretz sobrecabals

94. Il commento di Pasero è centrato sul « materialismo cortese » di Guglielmo (p. 219): in tal senso andrebbe interpretata la *superlatio* del v. 18. La cit. è tratta da p. 217 (cfr. GUGLIELMO IX D'AQUITANIA, *Poesie*, ed. N. PASERO, Modena, STEM-Mucchi, 1973, pp. 215-19).

95. Cfr. CURTIUS, op. cit., p. 180: « fra i *topoi* dell'“inesprimibile” rientra anche la dichiarazione che l'autore “adduce solo pochi argomenti, dei tanti che sarebbero da elencare (*pauca e multis*)” ».

de na Biatriz es tals
c'om no'l pot tot lauzan dire.

In funzione anticortese, Guilhem Figueira in *D'un sirventes far en est son que m'agenssa* (P.-C. 217.2), vv. 92-98, dice di non poter trovare le parole adatte per descrivere la decadenza di Roma:

Roma, per aver faitz mainta vilania
 e maint desplazer e mainta fellonia:
 tant voletz aver del mon la senhoria
 que ren non temetz
 Dieu ni sos devetz,
 anz *vei que fazetz mais qu'ieu dir non poiria*
*de mal, per un detz.*⁹⁶

Il tópos è iscritto in una struttura comparativa (*mais qu[e]*, v. 97), con il *no poder* (*non poiria*, v. 97): iperbolica l'espressione *per un detz*, v. 98, atta a dare risalto alla *vilania* (v. 92, con replicazione di *mainta* v. 92 e v. 93) di Roma.

In Bernart de Ventadorn, *Ges de chantar no·m pren talans* (P.-C. 70.21), vv. 33-34, si ha l'espressione "uno su cento":

De midons me lau *cent* aitans
*qu'eu no sai dir; et ai be drei.*⁹⁷

Folquet de Marselha, in *Tant m'abellis l'amoros pessamens* (P.-C. 155.22), vv. 41-43, dice di amare la propria dama in maniera incommensurabile (moltiplicata per cento), anche se la dichiarazione di tale sentimento gli risulta impossibile:

Trop vos am mais, dona, qu'ieu no sai dire,
 e quar anc jorn aic d'autr'amor desire
 no m'en penet, *ans vos am per un cen.*

Con Falquet de Romans, in *Ma bella dompna, per vos dei esser gais* (P.-C. 156.8), vv. 28-31, si giunge all'iperbolica espressione dell' "uno su mille", a

96. Per l'ineffabilità con frazione (uno su x), cfr. anche GUIRAUT RIQUIER, *Qui a sen et entendemen* (P.-C. 248.x1), vv. III-14: « car ieu n'aug tan de be retraire / a sels que van en son repaire / e la vezon vas lunha part / que no·n sai dir lo ters ni·l cart ».

97. Cfr. PEIRE RAIMON DE TOLOSA, *Ab son gai, plan e car* (P.-C. 355.1), vv. 21-24: « q'aisi·l sui fis e verais / e ses cor trichador; / et a cent tans e mais / q'eu no·s dic de valor »; ARNAUT DE MARUELH (?), *La cortezi'e·l guayez' e·l solatz* (P.-C. 30.14), vv. 32-33: « qu'om no pot tans bes dir, / cen tans mielhs no·y covenha ».

cui si accompagnano tutti i sintomi classici dell'amore che fa piangere e sospirare:

Ma bella dompna, no me laissaz morir,
qe mil aitant vos am q'eu no sai dir
 qe nulla ren non am tan ne desir
 com eu faz vos, per cui plang et sospir.⁹⁸

Infine, Folquet de Lunel in *Tant fin'amors totas horas m'afila* (P.-C. 154.7), vv. 4-8, opera delle variazioni sul tema del *no saber* e dell'esiguità delle lodi:

[...] qu'ieu non ai ta subtil,
que pogues dir l'una part de las mil
 lauzors, q'om pot de lieys dir, que d'ans mil a
 no nasqueth homs lo pogues, non dic guil,
 ni lunhs per lieys lauzar non pot dir guila.

e) *La funzione*

Il tópos dell'ineffabile viene solitamente utilizzato per rendere manifesta l'eccellenza della dama a cui è rivolto il canto. Se ne elogiano senno e bellezza: le virtù dell'amata sono tali da superare la possibilità di descriverle. Tuttavia lo stesso tópos, che ha il compito di esaltare le altre qualità di *midons*, può anche essere stravolto nel significato e nella funzione attraverso il rovesciamento parodico: non è piú la "migliore del mondo" ad essere lodata nei termini della cortesia, ma la *plus laid*. In un caso come nell'altro le virtù e i vizi sono presentati come indicibili. Alla funzione elogiativa (che è presente nella maggior parte dei casi) si accompagna cioè quella *ad vituperium*: ciò che le accumuna sono le proteste di indicibilità da parte dei poeti.

1. *La migliore del mondo*

Per Guglielmo IX, in *Molt jauzens, mi prenc en amar* (P.-C. 183.8), vv. 13-16, l'ineffabilità della dama è estesa tanto al pensiero che alla parola:

Anc mai mo poc hom faissonar
 cors, en voler ni en dezir

98. Cfr. CERVERI DE GIRONA, *Si voletez que'm laix d'amar*, (P.-C. 434a.65), vv. 33-36: « Prous vezcomtesa de Car- / dona, tan dir no poria / de be del vostre cors car / qu'en vos mays mil tans no'n sia ».

ni en pensar ni en consir;
aitals jois non pot par trobar.⁹⁹

La bellezza della dama è *extra rationem*: essa è al di sopra dell'immaginazione (*faissonar*, v. 13), del desiderio (*voler e dezir*, v. 14) e del pensiero (*pensar e consir*, v. 15), tanto che è impossibile soltanto figurarsela (v. 13). La gioia che *midons* procura è superiore ad ogni altra. L'unicità dell'amata (attraverso la puntuale ripresa del v. 16) è ribadita ai vv. 31-33:

Pus hom gensor no'n pot trobar,
ni huelhs vezer, ni boca dir,
a mos obs la vueill retenir.

La signora che il poeta canta è la migliore del mondo: *gensor*, v. 31. Se l'ineffabilità, vv. 13-15, risiede nelle facoltà intellettive, qui è a livello sensoriale che si pone l'eccezionalità di *midons* (è attraverso gli occhi che avviene l'innamoramento) la quale induce all'inesprimibilità, per cui alla bocca è negata la parola.

Bernart de Ventadorn in *Lonc tems a qu'eu no chantei mai* (P.-C. 70.27), vv. 32-33, esprime l'eccellenza dell'amata attraverso il costrutto comparativo:

E sai be, can la remire,
c'anc om belazor no'n vit.

La consapevolezza del poeta (*sai be*, v. 32) risiede nell'ineffabilità oggettiva: dalla *visio* personale (*can la remire*, v. 32) a cui segue l'interiorizzazione dell'amore, il discorso si estende agli altri (l'impersonale *om* è l'universalità indistinta degli amanti), la cui percezione della bellezza della donna (*belazor non n vit*, v. 33) costituisce la base della dichiarazione di ineffabilità nei versi successivi, vv. 37-40:

Lo cors ha fresc, sotil e gai,
et anc no'n vi tan avinen.
Pretz e beutat, valor e sen
a plus qu'eu no vos sai dire.

Alla *descriptio*, attraverso l'*effictio* e la *notatio* dei vv. 37 e 39, si accompagna

99. Per la *cumulatio* del v. 15, e le relative sfumature semantiche, cfr. GUGLIELMO IX D'AQUITANIA, *Poesie*, cit., p. 230 n. 15. Per altri esempi, cfr. RENIER, op. cit., pp. 5-6 n. 2, dove, nel corso della trattazione si accenna, ma senza che il problema venga affrontato, al rapporto tra *descriptio* ed ineffabilità: « a descrivere tutte le sue [sc. della donna] grazie il poeta si dichiara molte volte impotente ».

la ripresa del motivo della *visio* personale (*no'n vi*, v. 38), con l'estromissione degli altri amanti a cui però il poeta dichiara la propria incapacità di elogiare adeguatamente *midons* (*no vos sai dire*, v. 40). Chiamare in causa gli altri amanti significa stabilire quella particolare modalità del tópos per cui tutti, *omnis sexus et aetas*,¹⁰⁰ sono chiamati alla lode: nel caso di Bernart, l'alterità rispetto al poeta è ridotta all'impersonale *om*, v. 33, e al generico *vos*, v. 40.

Il tema della *visio* estesa agli altri amanti è amplificato in *Mout m'alegra douza vos per boscaje* di Guilhem de Cabestanh (P.-C. 213.7), vv. 13-16:

car se era *entre sos enemis*
 non dirien *qu'anc mais tan bella vis*:
 sens es en lei, beutatz e cortesia;
 hom non la vei qui cent tans meill no'n dia.

Alla *visio* (*vis*, v. 14 in poliptoto con *vei*, v. 16) segue le *laudatio* delle virtù cortesi. La formula “la migliore del mondo” è una struttura topica che, con l'implicito confronto che instaura tra la totalità delle donne e *midons*, serve a far risaltare (genericamente) l'eccellenza di quest'ultima.

Bernart de Ventadorn, in *Ab joi mou lo vers e'l comens* (P.-C. 70.1), vv. 49-56, fa seguire alla *descriptio*, la dichiarazione d'unicità:

Bela domna, 'l vostre cors gens
 e'lh vostre belh olh m'an conquis,
 e'l doutz esgartz e lo clars vis,
 e'l vostre bels essenhamens,
 que, can be m'en pren esmansa,
 de beutat no'us trob egansa:
la genser etz c'om posch' el mon chاوزir,
 o no i vei clar dels olhs ab que'us remir.¹⁰¹

La bellezza è il tema principale: *bela*, v. 49, *belh*, v. 50, *bels*, v. 52 in poliptoto, con ripresa di *beutat*, v. 54, in figura etimologica: il tema della “migliore del mondo”, qualora accompagnato dalla dichiarazione di indicibilità,

100. Cfr. CURTIUS, op. cit., p. 180: « un altro mezzo per far apparire piú eccelsi i meriti della persona da elogiare consisteva nell'affermare che tutti partecipavano all'ammirazione, o al giubilo, o al dolore. L'arte dell'autore deve allora manifestarsi con lo specificare e l'amplificare il concetto che “tutti” si associano al plauso ».

101. Cfr., sempre del trovatore limosino, *Amors, e que' us es veyaire?* (P.-C. 70.4), vv. 9-10: « Eu am la plus de bon aire / del mon mais que nula re »; ARNAUT DE MARUELI, *Us jois d'amor s'es e mon cor enclaus* (P.-C. 30.26), vv. 36-38: « Domna genser que anz al mon nasques, / tant m'es de vos l'aspre doutz e suaus, / per qu'ieu no puesc mon cor virar alhor ».

serve dunque ad oggettivare il *no poder* del poeta, lo scacco del linguaggio rispetto all'eccellenza e l'unicità della *res*.

II. La "plus laida"

In funzione anticortese, il *tópos* può essere utilizzato per esprimere il disprezzo profondo della persona o della cosa oggetto del canto. Si va da un registro che contempla l'ironia, allo stravolgimento parodico: in ambedue i casi è però mantenuto il motivo dell'indicibilità. Cadenet in *A home meilz non vai* (P.-C. 106.3), vv. 61-65, si prodiga nell'elogio dei falsi amanti:

Lauzengier, ges grazir
No·us puosc, ni no·us sai dir
Las bella(s) honors granz
 Que vos mi fatz tot l'an
 A mi et a mon chan!

I *lauzengiers* sono solitamente attaccati dal *fin'aman*: Cadenet dichiara invece di non sapere esprimere una adeguata gratitudine (*no [...] pousc e no [...] sai*, v. 62). Evidentemente l'intenzione è ironica: solitamente il *grazir* è rivolto alla donna che si degna di accettare il servizio dell'amante (ciò costituisce l'*honors*, v. 63, di cui è investito il poeta) nonché il *chan* (v. 65).

Englés in *A la cort fuy l'autrier del rey navar* (P.-C. 138.1), vv. 1-9 (il v. 5 è tra *cruces*),¹⁰² attraverso il gioco paronomastico ironizza sulla scarsa liberalità del re di Navarra:

A la cort fuy l'autrier del rey navar,
 qu'es cort corta de tota cortesia,
 corta de pres e corta de donar
e mais corta qu'ieu dire non sabria;
 et es tan cort c'om ren no'y pot corchar.
 De sa cort corta prec Dieus que m'enpar,
 qu'en sa cort a de totz bens carestia,
 per qu'ieu l'apel cort corta totavia.

La lode nulla può aggiungere all'eccellenza della dama; parallelamente alla *cort corta* nulla si può togliere (*corchar*, v. 6), tanto è priva di mezzi. La parodia si situa anche a livello della continua e martellante ripetizione

¹⁰². Cfr. M. DE RIQUER, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 voll., Barcelona, Editorial Planeta, 1975, III p. 1357.

della paronomasia *cort-corta*. In via antifrastica è espressa la ricchezza della corte dove vi è *carestia* (v. 8) di ogni bene. Il tópos dell'ineffabile, v. 4, è costruito con la tipica struttura comparativa (*mas [...] qu[e]*), con la negazione, i verbi *saber* e *dire*, il piú generico dei *verba dicendi*. L'ironia non stravolge i caratteri costitutivi del tópos, bensí evidenzia la funzione dispregiativa attraverso la struttura propria della *laudatio* volta in *vituperium*.

Marcabru, in *Hueymais dey esser alegrans* (P.-C. 293.34), vv. 29-35, si scaglia con veemenza contro le *putas* che rovinano e degradano in puro adulterio l'ideologia della *fin'amor*:

Ja Deus no'l sia perdonans
 Qui las vol onrar ni servir,
 Estas putas ardens cremans
 Pejors que ieu no'us saubra dir,
 Tan lor sap bo lo clau copar,
 Que non hi guardon dreg ni tort,
 Mas selh que mielhs las sap ronsar!¹⁰³

L'*onrar* e *servir*, v. 30, sono gli atteggiamenti che il perfetto amante cortese adotta nei confronti di *midons*: Marcabru opera lo stravolgimento (l'intento questa volta non è solamente parodico ma ideologico) proprio sulle donne che designa come *putas* (v. 31), bruciate da insane passioni (*ardens cremans*, v. 31, non si riferisce al fuoco d'amore). Il tópos dell'ineffabile è al v. 32, con il comparativo (*pejors*), i verbi *saber* e *dir* all'interno di una proposizione comparativa.

Per Raimbaut d'Aurenga, *Donna, cel qe'us es bos amics* (Pattison xxiii), vv. 127-38, la verità nella lode costituisce un punto d'onore per il vero amante:

Donna, ceus qi'us lauzan en re,
 Sapchaz qe non o fan per be:
 C'aitan vos volon escharnir
 Can vos lauzan ab lor mentir.
 Mas eu no'us serai ja mentire,
 Donna, c'ades vos voil ver dire;
 M'en crezaz, donna, qe'us dic ver
 - Ja negun non aia poder -

103. Con funzione moralizzatrice, ma meno forte che in Marcabru, cfr. PEIRE CARDENAL, *Falsedatz e desmezura* (P.-C. 335.25), vv. 61-64: « Non puesc dire l'error / Del fals segle tra-chor / Que fai de blasme lauzor / E de sen folia ».

Car eu no vos lau ges per bella
 Anz dic q'ez negra com niella.
 Donna, vas totas parz predic
 Que plus ez laida q'eu non dic.

Mettendo in guardia *midons* dal falso *lauzar* (v. 130), Raimbaut capovolge, in grazia della pura verità (v. 133), la *laudatio* in *vituperium*: la dama, il cui colore canonico è il bianco,¹⁰⁴ viene descritta come *negra com niella*, v. 136 (dove *niella* rima con *bella* del v. 135). Il dire in *totas parz*, v. 137, equivale a infrangere l'obbligo del silenzio che imporrebbe la consumazione dell'amore nella sfera del privato: il poeta divulga l'immagine di una donna *laida*, piú di quanto egli stesso non dica. L'ineffabilità dona risalto alla dama di cui è proclamata l'unicità: la funzione parodistica (nello scambio dei valori cortesi della *fin'amor*) con il rispetto della "sintassi" generale del *tópos*, evidenzia le caratteristiche antitetiche al *pretz* e alla *beutatz*.

Posto tra *descriptio* e *laus*, il nucleo principale del *tópos* è proprio la negazione a cui segue il verbo potere. Il silenzio dovuto all'inesprimibilità è un silenzio transitivo: si tace qualcosa e « ciò che avviene è soltanto una *riduzione*, non una *negazione* del dire ». ¹⁰⁵ Ciò vale per "morte", "Dio" e "amore"; punto centrale dell'analisi è comunque la lode di *midons*.

La descrizione, che può essere particolareggiata o meno o può persino ridursi alle due polarità di *beutatz* e *pretz*, è il luogo dove viene manifestata e cantata la potenza di *midons*. Tanto nella realtà che nella poesia la dama è superiore al poeta: la volontà sovrana nel rapporto d'amore spetta all'amata che dispone e concede i favori secondo un determinato servizio. La causa dell'indicibile è dunque l'eccellenza della donna, la sovrabbondanza della gioia o la mortale mestizia dovuta al rifiuto: tutte situazioni eccedenti la normalità. L'innamoramento che non può manifestarsi attraverso le parole, viene espresso "oggettivamente" dalle virtù di *midons* che, conseguentemente al loro valore riconosciuto, dovrebbero essere mediate in linguaggio "altro", diverso. Il *no poder* è il mancato superamento del linguaggio della *laudatio* ancora tutta terrena e vincolata ai tradizionali *clichés* estetici (per Dante, ad esempio, l'ineffabilità assur-

104. Cfr. MOROLDO, art. cit., p. 159: « la blancheur peut s'associer au motif de la beauté "conventionnelle", mais elle se substitue à elle dans différents cas et elle est emphatisée par des comparaisons qui apparaissent désormais comme des clichés ».

105. VALESIO, op. cit., p. 357.

ge a componente strutturale della composizione poetica): anzi, come la bellezza, l'ineffabilità è una caratteristica del catalogo dei pregi e delle virtù e si avvale di un proprio canone.

La tradizione della lirica trobadorica fa del tópos uno strumento retorico come un altro. Ai margini della vicenda privata, l'ineffabilità non deriva tanto da una problematica psicologica quanto piuttosto dall'esperienza letteraria, dai canoni estetico-retorici. È meditazione sulla poesia in poesia ed è al contempo uno strumento compositivo. Gli statuti della descrizione, desunti tanto dalla tradizione letteraria che dalla precettistica retorica, vengono rispettati, integrati, variati nella lirica trobadorica. Il tipo femminile è dunque riconoscibile dal *diché* estetico: l'ineffabilità entra a far parte del catalogo della *laudatio* come luogo dove, attraverso la preterizione e l'iperbole, l'autore al pregio della dama cantata affianca il discorso sulla propria opera. Presente in quasi tutti i trovatori, il tópos è elemento interno, di struttura, nella tecnica dell'elogio. Come il catalogo delle bellezze si avvale di un preciso canone, anche la "sintassi" delle dichiarazioni di ineffabilità viene a costituirsi come *diché*. Appare invece indicativo il silenzio delle *Poetrie* medievali a riguardo di tali tecniche: ma la retorica medievale, precettistica e regolatrice, sopperisce alla mancanza con l'utilizzo dei tropi e di alcune figure. Lo schema del tópos, dall'unità minimale della dialettica volere-non potere, rientra nella concezione metaletteraria della lirica trobadorica: la paradossalità del rapporto amoroso (desiderio e mancata realizzazione) viene mimata dalla pretesa inadeguatezza del linguaggio. Anche il tal caso *midons* e i suoi ineffabili pregi sono lo sfondo su cui risaltano l'io lirico, la poesia come negazione della realtà, l'ineffabilità come mascheramento dalla parola.

3. EDIZIONI UTILIZZATE

AIMERIC DE PEGUILHAN: *The poems of Aimeric de Peguilhan*, ed. W.P. SHEPARD-F.M. CHAMBERS, Evanston (Ill.), Northwestern Univ. Press, 1950; ARNAUT CATALAN: *Le poesie del trovatore Arnaut Catalan*, ed. F. BLASI, Firenze, Olschki, 1937; ARNAUT DANIEL: *Le canzoni di Arnaut Daniel*, ed. M. PERUGI, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1978; ARNAUT DE MARUEILH: *Les poésies lyriques du troubadour Arnaut de Mareuil*, ed. R.C. JOHNSTON, Paris, Droz, 1935; BERENGUER DE PALOL: *Berenguer de Palol*, ed. M. BERETTA SPAMPINATO, Modena, STEM-Mucchi, 1978; BERNART DE VENTADORN: *Bernart de Ventadour, troubadour du XII^e siècle. Chansons d'amour*, ed. M. LAZAR, Paris, Klincksieck, 1966; BERNART MARTI: *Il trovatore Bernart Marti*, ed. F. BEGGIATO, Modena, Mucchi, 1984; BERNART SICART DE MARUÈJOLS: *Ab greu cossire*, ed. F. RAYNOUARD, in ID., *Choix des poésies originales des Troubadours*,

6 voll., Osnabrück, Biblio-Verlag, 1966 (rist. an. dell'ed. Paris 1816-1821), iv pp. 191-93; BERTRAN DE BORN LO FILHS: *Quan vei lo temps renovar*, ed. A. STIMMING, in *Bertran de Born, sein Leben und seine Werke*, Halle, Niemeyer, 1879, pp. 220-22 (leggermente diverso il testo in M. DE RIQUER, *Los trovadores*, cit. a n. 102, II pp. 952-54, che segue); BONIFACIO CALVO: *Le rime di Bonifacio Calvo*, ed. F. BRANCI-FORTI, Catania, Università di Catania-Biblioteca della Facoltà di Lettere e Filosofia, 1955; CADENET: *Les poésies du troubadour Cadenet*, ed. J. ZEMP, Bern-Frankfurt am Main-Las Vegas, Lang, 1978; CERCAMON: *Il trovatore Cercamon*, ed. V. TORTORETO, Modena, STEM-Mucchi, 1981; CERVERI DE GIRONA: *Obras completas del trovador Cerverí de Girona*, ed. M. DE RIQUER, Barcelona, Instituto Español de Estudios Mediterráneos, 1947; ENGLÉS: *A la cort fuy l'autrier del rey navar*, ed. P. MEYER, in ID., *Les derniers troubadours de la Provence*, Genève-Marseille, Slatkine Reprints-Lafitte Reprints, 1973 (rist. an. dell'ed. Paris 1871), pp. 31-32 (e cfr. n. 102); FALQUET DE ROMANS: *L'œuvre poétique de Falquet de Romans, troubadour*, ed. R. ARVEILLER-G. GOUIRAN, Aix-en-Provence, Université de Provence-Centre d'Aix, 1987; FOLQUET DE LUNEL: *Der Troubadour Folquet de Lunel*, ed. EICHEL-KRAUT, Genève, Slatkine Reprints, 1975 (rist. an. dell'ed. Berlin, 1872); FOLQUET DE MARSELHA: *Le troubadour Folquet de Marseille*, ed. S. STROŃSKI, Genève, Slatkine Reprints, 1968 (rist. an. dell'ed. Krakow 1910); GAUCELM FAIDIT: *Les poèmes de Gaucelm Faidit troubadour du XII^e siècle*, ed. J. MOUZAT, Paris, Nizet, 1965; GAVAUDAN: *Il trovatore Gavaudan*, ed. S. GUIDA, Modena, STEM-Mucchi, 1979; GIRAUT DE BORNELH: *The 'Cansos' and 'Sirventes' of the Troubadour Giraut de Borneil*, ed. R.V. SHARMAN, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1989; GUGLIELMO IX D'AQUITANIA: *Poesie*, ed. N. PASERO, cit. a n. 94; GUILHEM DE CABESTANH: *Las poesías del trovador Guillem de Cabestany*, ed. M. COTS, in « Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona », XL 1985-1986, pp. 227-330; GUILHEM DE LA TOR: *Le poesie di Guilhem de la Tor*, ed. F. BLASI, Genève-Firenze, Olschki, 1934; GUILHEM DE MONTANHAGOL: *Les poésies de Guilhem de Montanhagol, troubadour provençal du XIII^e siècle*, ed. P.T. RICKETTS, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1964; GUILHEM FIGUEIRA: *D'un sirventes far en est son que m'agenssa*, ed. V. CRESCINI, in ID., *Manuale per l'avviamento agli studi provenzali. Introduzione grammaticale, crestomazia e glossario*, terza ed. migliorata, Milano, Hoepli, 1926, pp. 281-86; GUILLEM AUGIER NOVELLA: *Il trovatore Guillem Augier Novella*, ed. M. CALZOLARI, Modena, Mucchi, 1986; GUILLEM DE SAINT DIDIER: *Poésies du troubadour Guillem de Saint-Didier*, ed. A. SAKARI, Helsinki, Société Néophilologique, 1956; GUIRAUDO LO ROS: *Le poesie di Guiraud lo Ros*, ed. A.M. FINOLI, in « Studi Medievali », s. III, XV 1974, pp. 1051-106; GUIRAUT RIQUIER: *Les épîtres de Guiraut Riquier, troubadour du XIII^e siècle*, ed. J. LINSKILL, Liège, Association Internationale d'Études Occitanes, 1985; JAUSBERT DE PUycIBOT: *Les poésies de Jausbert de Puycibot, troubadour du XIII^e siècle*, ed. W.P. SHEPARD, Paris, Champion, 1924; MARCABRU: *Poésies complètes du troubadour Marcabru*, ed. J.-M.-L. DEJEANNE, Toulouse, Privat, 1909; PEIRE BREMON RICAS NOVAS: *Les poésies du troubadour Peire Bremon Ricas Novas*, ed. J. BOUTIÈRE, Toulouse-Paris, Privat-Didier, 1930; PEIRE CARDE-NAL: *Poésies complètes du troubadour Peire Cardenal (1180-1278)*, ed. R. LAVAUD, Toulouse, Privat, 1957; PEIRE D'ALVERNHA: *Liriche*, ed. A. DEL MONTE, Torino, Loe-

IL TÓPOS DELL'INEFFABILE

scher-Chiantore, 1955; PEIRE RAIMON DE TOLOSA: *Le poesie di Peire Raimon de Tolosa*, ed. A. CAVALIERE, Firenze, Olschki, 1935; PEIRE VIDAL: *Poesie*, ed. D'A.S. AVALLE, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1960; PEIROL: *Peirol, Troubadour of Auvergne*, ed. S.C. ASTON, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1953; RAIMBAUT D'AURENGA: *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange*, ed. W.T. PATTISON, Minneapolis, The Univ. of Minnesota Press, 1952; RAIMBAUT DE VAQUEIRAS: *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, ed. J. LINSKILL, cit. a n. 67; RAIMON DE MIRAVAL: *Les poésies du troubadour Raimon de Miraval*, ed. L.T. TOPSFIELD, Paris, Nizet, 1971; RAIMON JORDAN: *Il trovatore Raimon Jordan*, ed. S. ASPERTI, Modena, Mucchi, 1990; RAMBERTINO BUVALELLI: *Le poesie*, ed. E. MELLI, Bologna, Pàtron, 1978.

GIOVANNI BORRIERO
Università di Padova

MEDIOEVO ROMANZO

Volume xxiii (iv della iii serie), fascicolo 1 - gennaio-aprile 1999

SOMMARIO DEL FASCICOLO

FULVIO DELLE DONNE, <i>Una disputa sulla nobiltà alla corte di Federico II di Svevia</i>	3
GIOVANNI BORRIERO, <i>Il tópos dell'ineffabile nella retorica medievale e nella lirica trobadorica</i>	21
MASSIMO BONAFIN, <i>Osservazioni sul testo e sulla tecnica narrativa della branche 2 del 'Roman de Renart'</i>	66
MARCELLO APRILE, <i>Modalità di volgarizzamento nella versione della 'Mulomedicina' di Vegezio condotta da Giovanni Brancati</i>	95
<i>Discussioni</i>	121
<i>Recensioni</i>	145
<i>Schedario</i>	154