

DAVIDE BELGRADI

«e ancora:» *l'eredità dei trovatori*
in *Entrebeskar* di Roberto Rossi Precerutti (1982)

Troubadour legacy in Roberto Rossi Precerutti's Entrebeskar (1982)

ABSTRACT

L'articolo analizza la raccolta *Entrebeskar* di Roberto Rossi Precerutti come esempio contemporaneo di un riattraversamento della lirica dei trovatori. Il primo capitolo ricostruisce l'orizzonte culturale alla base di *Entrebeskar* per poi soffermarsi su una valutazione complessiva dei modelli trobadorici nella raccolta. Nel secondo e nel terzo capitolo vengono analizzate quattro poesie esemplari, imperniate intorno a citazioni esplicite dei trovatori o a *topoi* della poesia provenzale. Da tale analisi emergono i confini del *trobare* preceruttiano, con un'evidenza per le caratteristiche *ric*: l'architettura sintattica si pone infatti come primo elemento di significazione. Tutte le poesie evidenziano la centralità del rapporto dell'io con il mondo, mostrando come all'indecidibilità dei versi corrisponda l'impossibilità di circoscrivere perfettamente la realtà.

This article examines Roberto Rossi Precerutti's *Entrebeskar* as an example of contemporary re-visitation of troubadour lyric. The first chapter traces *Entrebeskar's* cultural horizon and leads to an overall evaluation of the troubadours' models in the book. The second and third chapters analyzes four emblematic poems centered around some explicit citations of troubadours or Provençal *topoi*. The analysis thereby reveals the peculiarities of Rossi Precerutti's *trobare*, especially in relation to the *ric* traits: the syntactic architecture is indeed the first element of signification. All the poems show the centrality of the relationship between the "self" and the world, revealing that the undecidability of some lines is related to the impossibility of perfectly delimiting reality.

*«e ancora:» l'eredità dei trovatori
in Entrebescar di Roberto Rossi Precerutti (1982)*

1. *Il trobar di Entrebescar: dalla ricostruzione ragionata della bibliografia dei provenzali all'analisi della raccolta*

Entrebescar è, nel 1982, la prima raccolta poetica pubblicata da Roberto Rossi Precerutti. Uscita lo stesso anno in cui Patrizia Valduga dà alle stampe *Medicamenta*, è una raccolta che risalta per la sperimentazione in metrica chiusa, con una seconda sezione quasi interamente composta da sonetti¹. Tuttavia, come già il titolo denuncia, *Entrebescar* rappresenta anche un esempio di assunzione dell'eredità trobadorica in un poeta contemporaneo, ed è proprio la letteratura dei trovatori, guardata attraverso il modo in cui l'autore la attraversa, che può fungere da lume in grado di rischiarare la complessità di questo testo d'esordio². L'intento è quello di accogliere, ma dalla prospettiva dell'italianistica, la proposta che è stata di recente avanzata per i nuovi studi sui provenzali, ovvero quella di «studiare i trovatori e le irradiazioni della [loro] poesia (...) alla ricerca degli elementi di permanenza e degli elementi di innovazione», e, come seconda direttrice, di «studiare le modalità della ri-codificazione sul piano diatopico e sul piano diacronico (...) individuando le logiche sottese alle specifiche ri-codificazioni»³. Per attuare questo proposito ho cercato di leggere *Entrebescar* da due prospettive: da una parte per mezzo di una ricostruzione della biblioteca dei provenzali dell'autore, in modo da definire i testi che ne compongono l'orizzonte critico-testuale di riferimento dal quale, poi, prenderà corpo la raccolta⁴; dall'altra parte, invece,

1 R. Rossi Precerutti, *Entrebescar*, Forlì, Forum Quinta Generazione, 1982.

2 Per una descrizione generale della raccolta rimando a D. Belgradi, «*Struttura di separazione*»: Roberto Rossi Precerutti da *Entrebescar* a Falso paesaggio (1982-1984), in *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, a cura di S. Stroppa, vol. II, 2017, pp. 57-84.

3 G. Noto, *Quali prospettive per i giovani provenzalisti?*, «*Tenso*», XXXV, 1-2 (2020), p. 100.

4 La ricognizione bibliografica è consultabile nell'Appendice¹. Tale ricognizione è frutto di una ricerca nella biblioteca personale di Rossi Precerutti ed è stata resa possibile dall'autore stesso. Un avvertimento, forse ovvio, è che tale elenco non copre la totalità dei testi studiati e letti effettivamente, si tratta di un'approssimazione che può tenere conto solo dei volumi concretamente rinvenuti al momento della ricognizione.

guardando ai riferimenti impliciti ed espliciti rinvenibili nella raccolta vera e propria, fino ad arrivare ad un'analisi sistematica e ragionata di quattro componimenti esemplari.

Venendo alla ricognizione bibliografica, è importante gettare uno sguardo di insieme dividendo i volumi precedenti al 1982, anno di pubblicazione di *Entrebescar*, da quelli pubblicati successivamente, in modo da poter approssimare una fase evolutiva di questo rapporto con la poesia provenzale⁵. Un primo compito di questa ricognizione è quello di delineare il panorama testuale su cui si è formato Rossi Precerutti intorno agli anni Settanta, ed è essenziale ricordare che tra il 1972 e il 1975, prima di tornare a Torino per iscriversi alla Facoltà di Lettere, l'autore soggiorna a Parigi, nel cui contesto culturale si avvicina alla lettura e allo studio dei trovatori.

In base a tale ricostruzione si può ipotizzare che i testi a disposizione a quest'altezza cronologica fossero, in totale, una ventina. Si può rilevare la presenza di molte delle storiche antologie sui trovatori che, in lingua italiana o francese, rappresentano il più immediato accesso alla lirica provenzale (cfr. Appendice¹, I 1) e, a questi contributi antologici, si aggiungono studi storico-linguistici e critico-letterari di carattere generale (cfr. Appendice¹, I 2). Il quadro è completato da edizioni critiche dei singoli autori o volumi di approfondimento su poeti specifici. Dei sette testi in questione ben quattro sono dedicati alla figura di Arnaut Daniel, mentre gli altri tre sono su Bernart de Ventadorn, Peire Vidal e Guglielmo IX d'Aquitania (cfr. Appendice¹, I 3).

Questo primo gruppo di testi è l'unico rilevante per uno studio dei modelli alla base di *Entrebescar*. Tuttavia, la biblioteca di Rossi Precerutti è completata da altri undici volumi, tutti successivi al 1982 ma precedenti alle prime traduzioni apparse su «Poesia»⁶. Tra questi figurano ancora antologie o saggi di carattere generale di estrema importanza (cfr. Appendice¹, II 1), ma all'interno di questo se-

5 Per quanto non siano cronologicamente rilevanti per l'analisi di *Entrebescar*, si devono ricordare i brevi contributi, per lo più dedicati ad Arnaut, apparsi su «Poesia»: R. Rossi Precerutti, *Arnaud Daniel. Tre canzoni*, «Poesia», LXXVII (1994), pp. 20-24; Id., *Il corpo in sogno: la poesia dei trovatori*, «Poesia», XCVI, 1996, pp. 50-61; Id., *Recensione ad Arnaut Daniel, Sirventese e canzoni*, a cura di F. Bandini, «Poesia», CXLV (2000), pp. 56-57; Id., *Midons: il sogno della donna nella poesia provenzale*, con una nota di E. Martinengo, in «Poesia», CCLXXVI (2012), pp. 36-50, Id., *Arnaud Daniel*, «Poesia», CCLXXVIII (2013), pp. 30-31. Le traduzioni apparse su rivista nei diversi anni sono state pubblicate in Id., *Midons. Le più belle poesie dei trovatori*, Torino, Enrico Casaccia Ed., 2010 (attualmente il volume è, con correzioni e modifiche, in c.d.s. per i tipi di Aragno).

6 La traduzione più recente è in realtà del 1988 e non è collocata in «Poesia». L'autore, infatti, in chiusura della sua terza raccolta *Anagrammi* (Torino, L'arzanà, 1988, pp. 71-74), pubblica la traduzione di due sestine liriche, rispettivamente di Arnaut (*Lo ferm voler qu'el cor m'intra*) e di Raimbaut (*Er resplan la flors enversa*).

condo gruppo di volumi si possono nuovamente isolare i testi dedicati ai singoli trovatori, presumibilmente comparati nelle scelte filologico-linguistiche nel momento dell'ideazione delle successive traduzioni. A risaltare è ancora la presenza di Arnaut Daniel, seguito dal già citato Guglielmo IX, ma la biblioteca dell'autore si arricchisce anche di un'edizione del canzoniere di Jaufre Rudel e di una di Bernart Marti (cfr. Appendice¹, II 2).

Lo sguardo ai testi di lavoro restituisce un'immagine duplice: da una parte si può rilevare l'attenzione tutt'altro che approssimativa che il Rossi Precerutti critico e poeta dedica alla lirica dei trovatori. Dall'altra parte, però, si nota come i testi alla base del Rossi Precerutti traduttore non siano sempre quelli offerti dall'edizione critica più recente, e per quanto questi dati vadano integrati con la probabile consultazione bibliotecaria di altre edizioni degli autori studiati, spiccano alcune assenze, come quella di un'edizione su Peire Vidal, che nell'edizione di d'Arco Silvio Avalle non ha traduzione. Inoltre, per molti dei rimatori che verranno tradotti, i testi che si può supporre vengano più frequentemente consultati dall'autore devono essere quelli presenti nelle autorevoli scelte antologiche come, tra le altre, quella di Martin de Riquer. Si delinea la figura di un poeta che traduce poeti, più che di un traduttore attento primariamente all'aspetto filologico, un poeta-traduttore che, insomma, è rivolto più al testo d'arrivo che a quello di partenza.

Questo approccio non è però valido per tutti gli autori di cui Rossi Precerutti si è occupato, e osservando esclusivamente le monografie e le edizioni critiche dei trovatori l'asimmetria è piuttosto evidente. L'attenzione che negli anni il poeta dedica ad Arnaut Daniel trova conferma nella ricognizione: è chiaro che Arnaut è un poeta d'elezione, e che la Provenza che più interessa Rossi Precerutti sia quella in grado di passare all'interno della cruna sintattica del suo specifico *trobar*. Allo stesso tempo la presenza di monografie come quella di Bernart de Ventadorn e Peire Vidal (ma anche il successivo recupero di testi di Jaufre Rudel e Bernart Marti), denuncia un'attenzione alla produzione trobadorica che va al di là delle idee di stile più o meno affini alla poetica preceruttiana.

La composizione della biblioteca, insomma, non sembra pienamente soddisfacente per quanto riguarda uno studio specifico delle traduzioni di Rossi Precerutti, in quanto i dati che offre non sono totalmente esauritivi e non gettano totalmente luce sulla questione delle competenze linguistiche dell'autore. D'altra parte, però, tale composizione lascia intravedere non soltanto un lavoro sulla lirica trobadorica pressoché ininterrotto a partire dagli anni precedenti a quelli di formazione accademica, ma anche un tentativo di ibridazione e di equilibrio fra i diversi *trobar* che, come mostreranno le successive analisi dei componimenti, troverà in *Entrebescar* un punto di incontro e di auspicata sintesi.

Venendo alla raccolta d'esordio, la spia quantitativamente più evidente del modello provenzale è certamente quella lessicale. Se già il titolo è allusione a un'espressione di Bernart Marti («C'aisi vauc entrebescant / los motz e ·l so afinant»), qui da intendersi con il significato di 'intricare/avviluppare' il senso, anche

la prima poesia del libro, intitolata *Conja*, conferma questa tendenza⁷. Ai due lemmi vanno poi aggiunti alcuni inserti provenzali all'interno dei componimenti, com'è il caso di *doussa votz* (p. 36, v. 2) o di *no-poder* (p. 40, v. 9), ma bisogna anche menzionare un verso incipitario come «quando di maggio in ombre d'erba apprende» (p. 30) in cui riecheggia il celebre «Quand li jorn son lonc en mai» di Jaufre Rudel⁸.

Al lessico direttamente provenzale si devono aggiungere i provenzalismi come 's'incambra' (p. 10, v. 8), che rimanda alla 'cambra' che è parola-rima de *Lo ferm voler qu'el cor m'intra* di Arnaut, ma anche 'dolzi' (p. 25, v. 6; prov. *dolchor*), 'accisma' (p. 29, v. 14; prov. *acesmar*) e 'pingua' (p. 31, v. 11; prov. *pingueza*). Credo non sia secondario notare come molti di questi provenzalismi sorgano sotto il segno di Dante: dal parasintetico 's'incambra', che richiama i molti analoghi neologismi di fattura dantesca, ai tasselli che conservano la memoria della *Commedia*, come «letizia che trascende ogni dolzore» (*Par.* XXX 42)⁹, «Un diavolo è qua dietro che n'accisma» (*Inf.* XXVIII 37) o, ancora, «quei de la palude pingue» (*Inf.* XI 70; cfr. anche *Par.* XXIII 57: «del latte lor dolcissimo più pingue»)¹⁰.

Questa ricostruzione quantitativa non è tuttavia sufficiente per spiegare la rilevanza complessiva dell'operazione di Rossi Precerutti: per procedere ulteriormente nell'analisi si deve guardare ai modelli dichiarati dalle citazioni esplicite, che includendo il titolo sono in tutto cinque, e interrogarne la natura. Oltre al già citato Bernart Marti, i recuperi sono da Raimbaut d'Aurenga («Er resplan la flors enversa», p. 15, v. 1), Arnaut Daniel («L'aur'amar fa-ls bruels brancutz / Clarzir, que-ls dous'espeys'ab fuelhs», p. 20, vv. 4-5) e ben due da Bernart de Ventadorn («Chantars no pot gaire valer / Si d'ins dal cor no mou lo chans», p. 24, vv. 4-5; «Per so es mos chantars cabaus», p. 25, v. 1)¹¹. Osservando i titoli

7 Per la citazione di Bernart Marti cfr. F. Beggiano, *Il trovatore Bernart Marti*, Modena, Mucchi, 1984, p. 85. Il termine *Conja* è appellativo riferito alla donna e significa 'amabile/graziosa'. Cfr. l'analisi della poesia che segue (e n. 27).

8 Un'altra convergenza interessante in questo componimento è la parola-rima imprevista (v. 8), che non è provenzalismo ma rievoca un verso leopardiano di *La quiete dopo la tempesta*, in cui compare sempre come parola-rima e al seguito di una serie di interrogative introdotte proprio da un marcato "quando" (cfr. vv. 27-30: «Quand'è, com'or, la vita? / Quando con tanto amore / l'uomo a' suoi studi intende? / o torna all'opre? O cosa nova imprevista?»).

9 Ma chiaramente il richiamo ovvio, qui, è all'incipitario *Ab la dolchor del temps novel*, di Guglielmo IX. Va inoltre segnalata la non rara frequenza anche in poeti pre-danteschi di forme diversamente coniugate. Particolarmente pregnante sembra, per la figura di Rossi Precerutti, l'esempio cavalcantiano: «e tanto vi sentio gioia e dolzore» (*In un boschetto trova' pasturella*, v. 25).

10 La questione è descritta in Belgradi, «Struttura di separazione» cit., p. 69.

11 Per i componimenti dei trovatori in questione si fa riferimento alle seguenti edizioni: A. Daniel, *Canzoni*, a cura di M. Perugi, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2015, pp. 104-38; Bernart Von Ventadorn, *Seine Lieder. Mit einleitung und glossar*, a

emersi dalla ricognizione bibliografica, possiamo notare che negli scaffali dell'autore non era presente, a quest'altezza, una monografia dedicata a Bernart Marti (di cui poi il poeta disporrà pochi anni dopo), così come non è presente alcun volume dedicato a Raimbaut d'Aurenga (né verrà acquistato in seguito). Invece è già rappresentato Bernart de Ventadorn (ed. Appel), ed è ampiamente presente Arnaut (ed. Canello, Contini, Perugi e Toja).

Vista la caratteristica tendenzialmente separativa della lingua d'esordio preruttiana, volta a rimarcare uno scarto tra il linguaggio comune e quello poetico, non stupiscono nomi come quelli di Bernart Marti, Raimbaut d'Aurenga e Arnaut Daniel, tutti in varia misura riconducibili a una tipologia di *trobar clus* o *ric*¹². La distinzione tra *clus* e *ric*, ai cui due poli rappresentativi si possono porre idealmente Marcabru ed Arnaut, è da subito molto opportuna perché evita, almeno in un primo momento, l'*impasse* tra *clus* e *leu* che, recuperando la sintesi del dibattito operata da Costanzo di Girolamo, possono anche essere visti come «gli opposti poli di una stessa poetica»¹³. Per entrambe le scuole, infatti, secondo l'ipotesi di Di Girolamo, ad essere al centro è un intento morale che viene declinato secondo due linee diverse. Tutte e due le correnti, infatti, «si proponevano di incidere nella realtà con un loro modello di comportamento», ma lo facevano «mettendo in primo piano il problema della sollecitazione del pubblico (*trobar clus*) o venendo a esso incontro con una maniera presentata come più facile (*trobar leu*)»¹⁴.

cura di C. Appel, Halle, Niemeyer, 1915, pp. 85-90; W.T. Pattison, *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut of Orange*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1952 (da integrare con i testi rivisti da Luigi Milone disponibili in <<http://www.rialto.unina.it/BdT.htm>>).

12 Per questa lingua che si propone come una «struttura di separazione», cfr. Belgradi, «Struttura di separazione cit.», pp. 81-84. Per quanto riguarda, invece, una panoramica teorica e generale sui diversi stili del *trobar* provenzale cfr. U. Mölk, *La lirica dei trovatori*, Bologna, il Mulino, 2013, pp. 67-74, e soprattutto L.M. Paterson, *Troubadours and Eloquence*, Oxford, Clarendon Press, 1975. La dibattuta questione degli stili *clus* e *leu* è ricostruibile a partire da alcuni studi capitali: A. Del Monte, *Studi sulla poesia ermetica medievale*, Napoli, Giannini, 1953; L. Pollmann, *Trobar clus. Biblexegese und hispano-arabische Literatur*, Münster, Aschendorff Verlag, 1965; U. Mölk, «Trobar clus» - «Trobar leu». *Studien zur Dichtungstheorie der Trobadors*, München, W. Fink Verlag, 1968; A. Roncaglia, «Trobar clus»: *discussione aperta*, in «Cultura neolatina», XXIX (1969), pp. 5-55.; M. Mancini, *Recenti interpretazioni del trobar clus*, «Studi di letteratura francese», CV, 2, 1969, pp. 241-59. A questi si aggiungano almeno: C. Di Girolamo, *I trovatori*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 100-19 (in cui è confluito, con revisioni, Id., *Trobar clus e trobar leu*, «Medioevo Romano», VIII, 1 (1983), pp. 11-35); J. Haines, *Vers une distinction leu/clus dans l'art musico-poétique des troubadours*, «Neophilologus», LXXXI, 3, 1997, pp. 341-47; P.M. Thomas, *The 'Artless' Trobar Leu of Bernart de Ventadorn*, «Romanische Forschungen», CIV, 3 (1992), pp. 275-92.

13 Di Girolamo, *Trobar clus e trobar leu* cit., p. 26.

14 Ivi, p. 32. Non è possibile dilungarsi oltre, ma la questione centrale qui è quella del

Il *trobar ric*, invece, è «sul piano espressivo e contenutistico, qualcosa di completamente diverso dal *trobar clus*»¹⁵, perché alla densità semantica che il *clus* trova imprescindibile per la significazione del componimento, si aggiunge un culto della forma e una più marcata sperimentazione tecnica.

Per comprendere come queste interrogazioni teoriche vengano attraversate dall'autore di *Entrebescar*, però, è necessario addentrarsi in alcuni testi significativi e analizzarne le caratteristiche.

2. La lezione arnaldiana e l'enigma della sintassi

Guardando ad *Entrebescar* è evidente che la ricerca stilistica e linguistica di Rossi Precerutti risponda a un bisogno di decostruire l'idea stessa di un accesso agevole al significato poetico: attraverso la densità semantica ma soprattutto attraverso l'architettura sintattica e strutturale. Non a caso, nell'introduzione al libro, Giovanni Ramella Bagneri fa riferimento al pensiero di Derrida, affermando che in quest'opera d'esordio si consumerebbe un «rifiuto dell'idea di omogeneità: il testo è una pluralità contraddittoria, nessun testo è completamente risolto, totalizzato, unificato nella 'semplicità' di un testo»¹⁶. La poesia è immaginata, dunque, come uno spazio aperto e plurale che risponde a una modalità di acquisizione del sapere che denuncia l'inconoscibilità a tutto tondo del reale, ed è in questo senso che l'autore filtra la lezione di Arnaut. La declinazione *ric* della versificazione preceruttiana si allontana chiaramente dalle motivazioni alla base della ricerca linguistica dei trovatori, e se così non fosse si dovrebbe ridurre l'operazione di *Entrebescar* a una riproduzione ingenua e anacronistica di un elemento stilistico decontestualizzato. La lezione arnaldiana, invece, viene calata nei testi a partire da una concezione della poesia che presuppone una diversa concezione del soggetto che dice 'io', che in questa raccolta è sempre tanto implicito quanto evanescente e sfaccettato. Non deve quindi stupire che la caratteristica più evidente prodotta dal lavoro ossessivo sulla sintassi sia, in definitiva, quella di un'irriducibile indecidibilità dei versi, spesso portati a moltiplicare le significazioni coagulandosi e avviluppandosi intorno a pochi elementi emersi impressionisticamente.

Si prenda, ad esempio, una delle brevi poesie della prima sezione del libro:

pubblico. È la selezione del pubblico che si vuole raggiungere a rappresentare la fondamentale discriminante tra le due scuole, almeno secondo questa lettura interpretativa. A proposito del pubblico dei trovatori *clus* e *leu*, cfr. ancora ivi, pp. 14, 16.

¹⁵ Ivi, p. 26.

¹⁶ G. Ramella Bagneri, *Introduzione a Precerutti, Entrebescar* cit., p. 6.

mente lume d'aprile lo ripassa
splende nel nodo lecca la compita
che appare verde tutta la sprigiona
scheggia nel fianco chiama il mese nuovo 4
in largo lo ripone cola atteso
quando per foglia pulsa in ogni poro¹⁷

Da un punto di vista metrico il testo è composto da una stanza di sei versi, tutti endecasillabici, la cui strutturazione ritmica è precisa e simmetrica. Tutti i versi dispari, infatti, sono *a maggiore* o *a minore*, ruotando intorno a una tonica sulla sesta sillaba (v. 1 e v. 5) o sulla quarta (v. 3); i versi pari, invece, sono contraddistinti da una maggiore cadenza ritmica con *ictus* in entrambe le sedi canoniche di quarta e di sesta. Il componimento non presenta né maiuscole né punteggiatura: è la sintassi (non sempre univoca) a strutturare e indirizzare la lettura.

Questi pochi versi circoscrivono emblematicamente i confini e le peculiarità *ric* del *trobar* di *Entrebescar*. A una semplice lettura, infatti, la prima difficoltà è quella di individuare precisamente le coordinate basilari di un testo poetico: il suo referente esplicito e la valenza (almeno letterale) dell'enunciato. Che il testo, come la raccolta nel suo complesso, sia all'insegna di un significato ambiguo e indecidibile è chiaro sin dal primissimo verso, con cui la poesia si apre *ex abrupto* senza fare riferimento, apparentemente, ai testi precedenti, che dunque non possono assurgere ad appiglio esegetico per individuare i riferimenti della descrizione. La natura enigmatica del componimento appare insolubile sin dalla parola d'esordio, «mente» (v. 1), rispetto alla quale bisogna prendere da subito una posizione critica: si tratta di un sostantivo o di un verbo? Il soggetto della frase è una «mente lume»¹⁸ o il solo «lume d'aprile», etichettato però come menzognero? I versi successivi non sono particolarmente dirimenti (a cosa si riferisce il «lo ripassa» dello stesso v. 1?).

Tuttavia, l'immagine della foglia, già presente in un componimento precedente¹⁹, e il *topos* del contesto primaverile, possono essere sfruttati per cercare di ricostruire, per frammenti, l'ideale significazione della poesia. Mi sembra, infatti,

17 Precerutti, *Entrebescar* cit., p. 13.

18 Con una formazione combinatoria tra due sostantivi che ricorderebbe, ad esempio, quella sperimentata nella poesia in prosa da alcuni autori di area vociana (cfr. C. Crocco, *La poesia in prosa in Italia. Dal Novecento a oggi*, Roma, Carocci, 2021, p. 126; il fenomeno è influente particolarmente in Rebora, per cui il rimando è a F. Finotti, *Lo stile della prosa di Rebora*, in *Le prose di Clemente Rebora*, a cura di G. De Santi ed E. Grandesso, Venezia, Marsilio, 1999, p. 21; D. Valli, *Lettura delle «Prose liriche»*, in *Le prose di Clemente Rebora* cit., pp. 63-72). Il riferimento alla poesia in prosa non è casuale, dal momento che, a partire da *Stella del perdono* (2002) Rossi Precerutti si imporrà come uno dei più prolifici scrittori di prose poetiche.

19 Cfr. Precerutti, *Entrebescar* cit., p. 11: «rimargina la foglia a duro piano / sprona la mite diletante / ancora capace ma impacciata / sparsa per nervature che rischiarà».

che il componimento sia comprensibile soltanto tenendo al centro la riflessione che, a partire dal *topos* del *début printanier*, l'autore mette in scena a proposito della simbologia vitalistica legata alla primavera. La raccolta è dominata da una rilettura in chiave antifrastica dell'esordio primaverile: non solo le numerosissime descrizioni naturalistiche hanno sempre al centro paesaggi dissezionati e con ambientazioni invernali, ma spesso l'intento sembra quello di ostacolare un utilizzo della connotazione naturalistica primaverile secondo le consuete simbologie di rinascita o di connessione a un contesto amoroso. Certo, se si guarda alla scelta verbale, il «lume d'aprile» (v. 1), in ogni caso soggetto grammaticale, è un lume che «splende», «lecca», «appare», «sprigiona», «chiama», «cola» e «puls», con una sequenza verbale (peraltro fittissima) che rievoca una dimensione di potenza vitalistica e, liminalmente, erotica. L'immagine che si dischiude all'occhio del lettore sembra quella di una foglia osservata da vicino mentre, con l'avvento della primavera, viene pervasa dalla vita e si incarna, animandosi. Però la descrizione non è pacifica. Quel «mente» incipitario è, a mio avviso, un verbo, e l'intero componimento è portato a rovesciare quest'immagine e questa significazione: il centrale lume d'aprile si irraggia certo nella «compità» (v. 2), in una totalità naturalistica che corrisponde a una totalità del reale, ma questa totalità è ingannatrice, «chiama il mese nuovo» (v. 3) da quella che è una parzialità percettiva, da un'astratta «scheggia nel fianco» (v. 4). Non c'è una posizione esterna dell'io sul mondo dominato totalmente, è il mondo ad entrare nell'io da una ferita, una scheggia appunto²⁰.

L'intento dell'operazione preceruttiana sembra quello di escludere programmaticamente ogni facile conciliazione con la realtà, così com'è esclusa e decentrata la donna, che da una parte è l'interlocutrice privilegiata della poesia trobadorica e, dall'altra, una presenza che in *Entrebesca* è implicita ed elusa²¹. Tale deformazione del 'tu' lirico, da leggersi parallelamente alla deformazione dell'io, risponde nuovamente all'esigenza di affermare l'impossibilità conoscitiva a tutto tondo: l'Altro non può funzionare come meccanismo identificativo dell'io, perché rispetto all'io è decentrato, è altrove. Ma proprio nell'altrove, paradossalmente divenuto centro del dire poetico, si può consumare un frammentato incontro tra i due soggetti.

20 In questa sede non mi è sembrato opportuno approfondire ulteriormente, ma trovo che questa scheggia nel fianco come punto d'accesso percettivo rimandi alla fenomenologia della percezione di matrice merleau-pontiana e, in generale, all'idea di un *cogito* post-cartesiano secondo il quale la realtà non è data dall'alto o esternamente, come dato oggettivo, ma vi si può accedere percettivamente ponendo il corpo come punto di intersezione tra io e mondo. Cfr. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani, 2003; rimando anche alla lucida sintesi di R. Kirchmayr, *Merleau-Ponty. Una sintesi*, Milano, Marinotti Edizioni, 2008.

21 Cfr. anche quanto è stato detto a proposito del 'tu' femminile in Belgradi, «*Struttura di separazione*» cit., pp. 63-64.

Questo aspetto emerge chiaramente confrontando e facendo dialogare due poesie, entrambe della prima sezione, entrambe imperniate intorno al movimento di presenza/assenza di un 'tu' implicito, ed entrambe legate indissolubilmente ad un modello provenzale:

<p>CONJA</p> <p>centrata: e il resto la nuova covata fioccando o con gusto ai colpi iterati del gelo risale il clivo se poi sfibbiando s'inoltra²²</p>	<p>appare diramata nell'incavo traspare come sorridente a scorrere nell'accumulo ammiccante che risplende: <i>L'aur'amara fa'ls bruels brancutz</i> <i>Clarzir, que'ls dous'espeys'ab fuelhs</i> se in vari modi poi tra guance e pelo sul fioco margine accigliata blandamente enumera in quel folto²³</p>
---	--

Da un punto di vista metrico *Conja* è composta da 5 versi: due ottonari (vv. 1, 4), due novenari (vv. 2-3) e un senario (v. 5)²⁴. Da un punto di vista prosodico, però, la cesura del verso incipitario porta la lettura a considerare il primo ottonario come un trisillabo piano più un senario piano. Questa frattura fa sì che il componimento acquisti una circolarità prosodica, perché il senario ricavato dal v. 1 corrisponde a quello del v. 5, e l'*enjambement* tra vv. 4-5 induce inoltre a legare la lettura al «se poi» del v. 4, che a sua volta si costituisce idealmente come un ternario piano²⁵.

Analogamente, anche gli 8 versi del secondo componimento si dispongono secondo una circolarità strutturale e sintattica non casuale. Il testo, infatti, è segmentabile in due distinte terzine orbitanti intorno al distico provenzale (vv. 4-5), citazione da Arnaut Daniel. L'andatura decasillabica apre e chiude il componimento, anche se un verso è sdrucciolo (v. 1) e l'altro piano (v. 8). I vv. 2 e 6 sono endecasillabici, anche in questo caso sdrucciolo il primo e piano il secondo. Una *variatio* tonale è invece offerta dai vv. 3 e 7, rispettivamente un dodecasillabo piano e un novenario piano. Come per *Conja* vi sono due *enjambement*, il primo a legare i vv. 2-3 e il secondo tra i vv. 7-8: il fatto che si tratti dei rispettivi ultimi 2 versi delle due ideali terzine mi sembra un ulteriore elemento di attenzione all'architettura circolare del componimento.

22 Precerutti, *Entrebescar* cit., p. 9. Il v. 4, nel testo di *Entrebescar*, scrive 'clivio' e non 'clivo'. Si tratta di un errore tipografico, che qui ho emendato.

23 Ivi, p. 20.

24 Da qui in poi si farà riferimento in modo generico a codificazioni prosodiche come 'ottonario' e 'novenario', le cui accentazioni sono tradizionalmente fisse (rispettivamente: accenti di 3^a-7^a e 2^a-5^a-8^a) nonostante in *Entrebescar* il lavoro sulla sintassi porti a mescolare versi canonici con forzature prosodiche (cfr. P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 2013, pp. 192-98).

25 Anche i vv. 1-2 sono in *enjambement*.

Affiancare questi due testi può risultare utile non soltanto per usarli, strumentalmente, l'uno come luce che illumini l'opacità dell'altro, ma anche perché la loro lettura in filigrana fa emergere simmetrie e *pattern* comuni. Soffermandosi ancora sull'architettura dei componimenti, così com'era già stato osservato per la poesia precedente, si notano l'inizio *ex abrupto* e l'assenza di maiuscole, insieme a quella pressoché totale di connettori linguistici (tratto peraltro comune a tutti i componimenti del libro). Il solo segno di punteggiatura è quello dei due punti ma, soprattutto per *Conja*, prima poesia della raccolta, l'utilizzo che ne viene fatto è abbastanza spaesante perché la funzione grammaticale non è né dimostrativa né di apposizione alla frase precedente. C'è infine un elemento sintattico ricorsivo che risalta dalla comparazione: la chiusa con un periodo introdotto da un 'se' grammaticalmente sospeso tra un più probabile valore concessivo, e uno di ipotetica non conclusa. Questa simmetria fotografa in *Entrebescar* uno degli stilemi più frequenti e identificabili di Rossi Precerutti lungo tutta la sua produzione poetica: il 'se preceruttiano', quasi sempre posto in chiusura del componimento, è una delle tecniche con cui più spesso l'autore tenta di lasciare aperta la significazione attraverso l'indecidibilità (o la non linearità) sintattica.

Le due poesie, infine, si illuminano a vicenda anche per l'accesso alla significazione complessiva (e come sempre astratta) del componimento, in quanto pongono al centro lo stesso nucleo tematico. Anzi, sarebbe meglio dire che lo stesso nucleo tematico è eluso, decentrato, e i due testi vi passano intorno senza posarvi direttamente lo sguardo ma facendolo emergere per contrasto, in negativo. Le due poesie, infatti, ruotano intorno alla donna amata, al 'tu' lirico (idealmente femminile) la cui presenza implicita è denunciata proprio dalle citazioni dal provenzale. Il secondo componimento riporta i primi versi di una celebre canzone arnaldiana con cui il trovatore chiede mercede alla donna affinché corrisponda il suo sentimento²⁶; *Conja*, invece, a cui forse Rossi Precerutti pensa per via del v. 19 della *canso* attribuita a Guglielmo IX *Farai chansoneta nueva* («Qual pro i auretz, dompna conja»), è vero e proprio *senhal* dell'amata: è un aggettivo (raro) riferito alla donna e ha il significato di 'amabile, graziosa'²⁷.

Il participio passato che apre *Conja*, «centrata», è la prima sfida esegetica della raccolta. La valenza teoricamente dimostrativa di ciò che segue al verbo d'esordio

26 L'aur'amara di cui parla Arnaut è letteralmente, secondo l'ed. di Perugi (cfr. p. 120), l'aria di tempesta. È da intendersi al contrario del 'vento profumato' di cui parla Arnaut in *Ab gai so coinde <e> leri*, v. 26: «e si tot venta'l freig'aura».

27 Cfr. 'conge, conje' in M. Raynouard, *Lexique Roman ou Dictionnaire de la langue des troubadours. Comparée avec les autres langues de l'Europe latine*, vol. 1 (A-C), Heidelberg, Carl Winters Universitätsbuchhandlung, 1928, p. 465. A proposito di *Farai chansoneta nueva* cfr. Guglielmo IX d'Aquitania, *Poesie*, a cura di N. Pasero, Modena, Mucchi, 1973, pp. 297-308. Da segnalare che «dompna conja» viene tradotto da Nicolò Pasero come 'nobile signora'. Come si vede dalla ricognizione bibliografica, a quest'altezza l'autore disponeva del volume dedicato a Guglielmo IX di Payen.

sembra annullata dall'impossibilità di recuperare il soggetto a cui si riferisce, e credo che un principio di significazione sia proponibile soltanto ripartendo dal titolo per ricavare il soggetto. Ad essere centrata, a mio avviso, è proprio la donna, l'amata/la graziosa (con una sostantivizzazione dell'aggettivo femminile), e quest'affermazione apre a un paradosso. La donna in quanto soggetto, referente implicito ed inevitabile, posta idealmente al centro della descrizione dal verbo a lei riferito, è in realtà la grande assente della poesia. Il componimento, infatti, nei suoi pochi versi non si propone di definire le qualità del soggetto o i rapporti tra questi e l'io lirico, ma si occupa di ciò che teoricamente dovrebbe situarsi ai margini dell'esperienza tra l'io e il tu, e cioè di quel «resto» (v. 1) che «risale il clivo» (v. 4) e «sfibbiando s'inoltra» (v. 5). Chiaramente questa lettura esegetica presuppone che il soggetto di tutti i verbi successivi a «centrata» sia proprio «il resto», questione di per sé contestabile. Se così non fosse il soggetto dovrebbe ancora essere l'amata sottintesa dall'intera poesia, e «il resto» sarebbe complemento oggetto della subordinata successiva retta dal verbo fioccare (v. 2). Premesso che, come sempre nel libro, l'indecidibilità della sintassi porta a lasciare aperte le significazioni o a sovrapporle e a raddoppiarle facendole convivere, mi sembra più probabile pensare che a fioccare sia la «nuova covata» (di per sé già un'associazione analogica ardua tra l'immagine di una covata e quella di una copiosa nevicata), la quale difficilmente mi sembrerebbe assumibile come soggetto della subordinata. Accettando questa ipotesi, allora, a risalire il clivo (conoscitivo?) sarebbe proprio quella residualità dell'esperienza che solitamente è posta ai margini e che qui, invece, si ritrova ad essere la protagonista del componimento, e liberata («sfibbiando») dalla sua connaturata marginalità, «s'inoltra» (sulla pagina e su quelle successive).

Come in *Conja*, anche il secondo componimento sembra presupporre un 'tu' femminile, in parte per il contesto evocato dal riferimento arnaldiano, e in parte per la presenza di alcuni elementi morfologici come «guance e pelo» (v. 6) o di lessico relativo agli stati d'animo come «sorridente» (v. 2) e «accigliata» (v. 7). Anche in questo caso, però, si tratta di una donna eterea, che come se avesse le proprietà della luce lunare «appare» e «traspare» tra il forame dei rami: quei rami sfrondatai dall'*aur'amara*, che è vero motore del dire poetico, e che depositandosi a terra rappresentano l'«accumulo ammiccante che risplende» (v. 3) per i riflessi della luce²⁸. La donna è qui evocata nella sua alterità ma, soprattutto, nella sua

28 Il verbo 'risplendere' evoca nuovamente il *resplan* di Raimbaut d'Aurenga. Inoltre, per quanto l'immagine sia astratta e vaga, quest'insistenza sulla luce è ricorsiva in *Entrebescar*. Quasi sempre si tratta di una luce fioca, o propriamente lunare e notturna, o quella smorzata del primo mattino e del finire del giorno. Cfr. in Precerutti, *Entrebescar* cit.: «in code e aure spunta nel mattino» (p. 15, v. 2); «già tramonta / lampa indolente» (p. 15, vv. 5-6); «dopo l'intervallo notturno» (p. 18 v. 3); «luna, lampe, la Lune offensée» (p. 22, v. 3); «Enorme / l'alba sui mattatoi della stazione» (p. 23, vv. 6-7); «flora notturna al lume che l'invera» (p. 35 v. 12); «Pallida affiora dalle rare corde

distanza apparentemente inemendabile dall'io. Ancora una volta il componimento immortala una mancanza, e anche la gestualità silenziosa del 'tu' lascia sospeso e in silenzio questo incontro. L'Altro in Rossi Precerutti non parla, non dialoga se non con la gestualità, e forse proprio nella gestualità, nell'atto performativo con cui un corpo nelle sue parzialità percettive può farsi ferita del/nel mondo, racchiude un unico possibile nocciolo di verità. Come anche in *Conja*, ed analogamente a quanto accade in *Farai chansoneta nueva* da cui *Conja* trae ispirazione, l'ambientazione della poesia è invernale²⁹.

L'analisi di questi testi, in conclusione, ha evidenziato quali elementi del *trobar clus* e *ric* siano stati rielaborati da Rossi Precerutti. Se non desta stupore, quindi, il riferimento ad autori come Bernart Marti, Raimbaut d'Aurenga e Arnaut Daniel, rimane invece da chiarire la presenza di un ulteriore modello trobadorico, per spiegare la quale sarà utile procedere con un'ultima analisi.

3. «*Si d'ins dal cor no mou lo chans*»: uno sguardo al *trobar* di Bernart de Ventadorn

Il nome che fino ad ora è stato volontariamente eluso, poiché discordando fortemente dai precedenti ha reso necessaria una riflessione separata, è quello di Bernart de Ventadorn, tradizionalmente uno dei campioni del *trobar leu*³⁰.

/ l'umila lampa che la notte insacca» (p. 36, vv. 12-13); «Trasmutano di sotto della lampa / barbe con stecchi e punte la verdura / contende al giorno l'ora che l'esclude: // torcia gioiosa che la notte avvampa» (p. 42, vv. 9-12); «annotta in spazio bianco tra fessura / e ricordo» (p. 43, vv. 12-13).

29 Cfr. *Farai chansoneta nueva*, v. 2: «ans que vent ni gel ni plueva». Per un'ulteriore associazione in Guglielmo IX tra condizioni meteorologiche sfavorevoli e ostacoli dell'amore cfr. *Ab la dolchor del temps novel*, v. 16: «la nuoit, ab la ploi' ez al gel». Cfr. anche due esempi da Bernart de Ventadorn tratti da *Lonc tems a qu'eu no chantei mai*, v. 3: «ara no tem ploya ni ven»; e *Tant ai mo cor ple de joya*, v. 5 «c'ab lo ven et ab la ploya». Sulla questione generale del *début printanier* cfr. N. Unlandt, *Le début printanier des troubadours et le Natureingang des Minnesinger*, in *L'Occitanie invitée de l'Euregio*, Atti del Nono Congresso Internazionale - Association Internationale d'Études Occitanes di Aix-la-Chapelle, 24-31 agosto 2008, Aachen, Shaker Verlag, 2011, pp. 571-77. Cfr. anche: D. Scheludko, *Zur Geschichte des Natureingangs bei den Trobadors*, in «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», LX, 1936-37, pp. 257-334; H.C. Haupt, *Autour du début printanier: naissance d'une nouvelle structure syntaxique*, «La France Latine», CXV (1992), pp. 155-87.

30 A proposito della contesa fra *clus* e *leu*, è emblematica delle due posizioni la *tenso* tra Giraut de Bornelh e 'Linhaure': *Ara'm platz*. In questa tenzone è generalmente accettata l'identificazione del secondo rimate, Linhaure, con Raimbaut d'Aurenga (la proposta è di A. Kolsen, *Giraut von Bornelh, der Meister der Trobadors*, Berlin, Vogts Buchdruckerei, 1894, pp. 44-51). La tenzone apre anche a spinosi problemi interpretativi, per cui cfr., tra i molti, almeno A. Roncaglia, *La generazione trobadorica del*

Per delineare questo aspetto si veda ancora una poesia a titolo esemplificativo:

e ancora: nella *gioia d'amore*
 la bocca gli occhi il cuore il senno
 come gradevole traslato pseudo-reale:
Chantars no pot gaire valer 4
Si d'ins dal cor no mou lo chans
 magari per nominare il desiderio
 e il paesaggio astratto da percorrere
 il mistero dentro i reticoli minuziosi 8
 a compiersi *in delectationem sensus* (by
 Roberto Grossatesta) cioè la connessione
 tra volta e cielo germinante in code
 e piegature - e ancora: quando 12
 nella descrizione dell'ostacolo
 chances e probabilità si dispongono
 in perfetta forma circolare³¹

Con i suoi 15 versi, il testo in questione è il più lungo della raccolta. Se già la misura versale denuncia una differenza rispetto ai componimenti citati in precedenza, vi sono altri elementi che ne rimarcano la peculiarità. Innanzitutto, nonostante la poesia abbia un'escursione sillabica variabile e non sembri presentare architetture regolatrici, si può notare un'inclusione di versi mediamente più lunghi, necessari per un'articolazione più distesa del discorso. Ben tre, infatti, sono piani di quattordici sillabe (vv. 3, 8, 10), uno ne ha dodici, con *ictus* finale sulla dodicesima (v. 9) e uno è un dodecasillabo piano (v. 5). Il quadro metrico è completato da due endecasillabi, uno piano e uno sdrucchiolo (vv. 11, 14), due decasillabi piani che si pongono agli estremi del componimento (vv. 1, 15), due decasillabi sdrucchioli (vv. 7, 13) e due novenari piani (vv. 2, 12). Non c'è alcun *pattern* rimico a fine verso ma vi sono diverse rime o assonanze interne: «amore»-

1170, Roma, De Santis, 1968, pp. 125-50; M. de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 455-58; P.G. Beltrami, *Giraut de Borneil "plan" e "clus"*, in *Amori cortesi. Scritti sui trovatori*, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2020. La menzione di questa tenzone non è casuale: Rossi Precerutti, infatti, negli anni immediatamente successivi a *Entrebescar* (e a *Falso paesaggio*: probabilmente tra l'84 e il '90) scrisse un sonetto, fino ad oggi inedito, che è una vera e propria riscrittura della tenzone tra Giraut e Raimbaut. Grazie alla disponibilità dell'autore, che nel mese di aprile 2021 mi ha concesso l'autorizzazione a pubblicarlo, il componimento in questione è reso disponibile in Appendice².

31 Precerutti, *Entrebescar* cit., p. 24. Potrebbe essere utile affiancare le considerazioni relative a questa poesia con quelle derivanti da una più sintetica analisi di *Disperdando gli risonanti sospiri* (Ivi, p. 17), in Belgradi, «Struttura di separazione» cit., pp. 65-66.

«cuore» (vv. 1-2; 'cuore' rimanda anche al *cor* della citazione trobadorica), «reale»-«nominare»-«circolare» (vv. 3, 6, 15) e «*delectationem*»-«connessione»-«descrizione» (vv. 9, 10, 13). La maggiore distensione del dettato, infine, è segnalata anche dalla presenza di connettori linguistici.

Parrà evidente, dalla lettura del testo come da questa breve scheda tecnica, che ciò a cui si è di fronte non è comunque nulla di assimilabile a un'idea di *trobar leu*. Il *leu* di *Entrebescar* risulta comunque *ric* per il lettore. Tuttavia, vi è un minimo scarto rispetto alle poesie precedenti si innesca, non casualmente, in presenza della figura di Bernart de Ventadorn. Certo, in base a quanto è stato detto, una citazione come «Chantars no pot gaire valer / Si d'ins dal cor no mou lo chans» è del tutto paradossale, se non addirittura ironica: poche raccolte in questi anni riescono a dispiegare un tale sbilanciamento verso un'idea di poesia che muove dalla padronanza tecnica e dalla mente, rifuggendo qualunque associazione tra la scrittura e i moti, più o meno ingenui, dei sentimenti. È però a Bernart, o in una sua rilettura, che Rossi Precerutti sembra guardare quando parla d'amore.

L'intento è quello di confondere i confini tra *ric*, *clus* e *leu* con un componimento che, partendo dalla divisione stilistica dei trovatori, si interroga anche sul significato della scrittura. Una spia in questo caso essenziale è il riferimento al teologo e studioso inglese Roberto Grossatesta, soprattutto in relazione agli studi che questi, nel XIII secolo, dedicò alla luce³². Reinterpretando e attraversando la lezione di Grossatesta, *Entrebescar* mostra una fitta presenza della luce come elemento creatore: è la luce a definire gli oggetti, la materia, e nel porsi come punto di intersezione tra fisico e metafisico, nella «connessione / tra volta e cielo» (vv. 10-11), si impone anche come metafora della scrittura. Il canto che non ha valore se non viene dal cuore, dunque, non è da intendersi alla stregua di uno spontaneismo lirico distante dal significato della raccolta, quanto all'interno di questa prossimità tra canto e luce: l'utopia è quella di investire la poesia di una potenzialità formatrice, renderla il *medium* tra l'io e il mondo, sempre partendo dalla consapevolezza che non ci può essere un'ingenua definizione della realtà. Il reale è comunque aggregazione casuale di eventi, un «paesaggio astratto da percorrere» (v. 7) o un «mistero dentro i reticoli minuziosi» (v. 8), che tuttavia può riservare, all'interno di quest'architettura spaesante, momenti di compiutezza e significazione, allo stesso modo in cui la parola, nel tentativo di «descrivere un ostacolo» (v. 13), può vederlo delinearci quando «chances e probabilità si dispongono / in perfetta forma circolare» (vv. 14-15).

Se la parola poetica si fa metafora della luce in senso grossatestiano, la poesia

32 Per una discussione del principio filosofico grossatestiano cfr. R. Grossatesta, *Metafisica della luce. Opuscoli filosofici e scientifici*, a cura di P. Rossi, Milano, Rusconi, 1986. Cfr. anche due studi di J. McEvoy, *The Philosophy of Robert Grosseteste*, Oxford, Clarendon Press, 1992; Id., *Robert Grosseteste, Exegete and Philosopher*, Aldershot, Variorum, 1994.

si fa metafora della parola poetica, perché pure in una struttura, come si è detto, irregolare, presenta delle spie di circolarità. Al di là del doppio decasillabo piano ai due estremi del componimento, ciò che risalta e regola la lettura è il sintagma «e ancora», che apre la poesia (v. 1) e la chiude, introducendo l'ultimo enunciato (v. 13). Inoltre, così come è stato rilevato nei componimenti analizzati in precedenza, i versi denunciano un'assenza. L'«e ancora» con cui la poesia si apre è infatti volutamente spiazzante: non c'è una discorsività ininterrotta a cui questo *incipit* si riallaccia, è la realtà rimasta ai margini ad emergere, ad essere presenza non pronunciata, così come lo è la donna a cui spesso si allude. La «gioia d'amore» (v. 1), riferimento chiaramente al *joy* provenzale, è evocata facendo appello ai suoi attributi canonici, «la bocca gli occhi il cuore il senno» (v. 2), ma non è presente e non è nemmeno scritta, riducendosi a un «gradevole traslato pseudo-reale» (v. 3).

Lo sguardo sulla donna amata, a cui aprono i componimenti che rievocano la figura di Bernart de Ventadorn, è uno sguardo pregno di desiderio. Non è una poesia dell'atto o del godimento, della *jouissance*, per dirla in termini lacaniani, ma una poesia della tensione desiderante: il desiderio del desiderio dell'Altro è al centro del rapporto tra l'io e il mondo, ed essendo questo desiderio frutto di una mancanza, la poesia, che del mondo cerca di farsi utopica voce, non può che porre, insieme ad un principio di significazione, anche la lacuna di ogni senso, il sentimento costante di un'assenza.

4. Conclusioni

La ricognizione bibliografica ha reso possibile comprendere come il rapporto instaurato da Rossi Precerutti con i modelli trobadorici non sia né superficiale né occasionale. La biblioteca risulta fornita sia di alcune delle principali antologie, sia di volumi di critica o dedicati a specifici autori. Inoltre, l'attenzione che Rossi Precerutti ha riservato ad alcuni poeti d'elezione, tra i quali spicca certamente Arnaut Daniel, è altrettanto evidente e rinforza i rimandi e le letture desumibili da *Entrebesca*. Non è un caso che i ragionamenti più approfonditi sulla letteratura provenzale emersi dalla raccolta d'esordio coinvolgano in varia misura autori come Arnaut Daniel, Guglielmo IX e Bernart de Ventadorn, per i quali sono disponibili nella biblioteca personale una o più monografie dedicate.

Guardando al testo vero e proprio, la permeazione della letteratura provenzale è riscontrabile sia da un punto di vista lessicale sia da un punto di vista contenutistico. L'autore a cui Rossi Precerutti sembra allinearsi maggiormente è indubbiamente Arnaut Daniel. La ricerca linguistica di *Entrebesca*, a partire dalla pregnanza della forma, ha dei punti in comune con un'idea di *trobar ric* che, analogamente a quanto accadeva per i trovatori, implica un preciso rapporto con un pubblico ideale. I componimenti non sono privi di senso, per quanto complessi e ardui da avvicinare, ma la loro significazione reale passa attraverso la decifrazione dell'architettura linguistica e della sintassi, richiedendo un lettore non

solo molto consapevole, ma anche in grado di problematizzare (o contestare) le questioni lasciate aperte dalla versificazione indecidibile.

Ciò che l'analisi delle poesie scelte fa emergere, però, è come questa pretesa nei confronti del lettore non venga messa in atto per questioni elitarie: al di là dell'effetto che i testi possono ottenere, l'intento non mi pare quello di uno sprezzante arroccamento intellettuale. La forma assunta dai componimenti sembra, semmai, farsi emblema della significazione proposta. Le poesie analizzate, infatti, partono tutte in qualche modo da uno stesso nucleo: la possibilità o meno del rapporto tra io-mondo (e tra io-Altro). I testi tendono a rimanere sospesi, senza concludere né definire, portando addirittura a decentrare o a eludere del tutto ciò che è al centro profondo della loro discussione. Tutto ciò accade in risposta a un'idea di realtà che, in senso derridiano, pare imperniata intorno al doppio movimento di due poli opposti, di presenza e assenza, che per l'autore rappresenta l'unico movimento accettabile di uno stare al mondo³³.

La ricca e complessa eredità che i trovatori lasciano alla contemporaneità, a partire dalle molteplici risposte che le diverse scuole di *trobar* danno ai rapporti che regolano i comportamenti cortesi, viene posta alla base di una meditazione intorno al rapporto che l'io può (o meno) avere con un 'tu' femminile, o con l'Altro in senso assoluto. La comparazione di due poesie come *Conja* e *appare diramata nell'incavo*, ad esempio, ha posto i rapporti tra io-lirico e donna amata all'interno di una distanza inemendabile. La donna, l'Altro, non è davvero presente, è sempre altrove e si rende evidente soltanto per il vuoto che lascia nello spazio della poesia, per la sua connaturata mancanza. L'immagine della donna è un'immagine mentale e il rapporto si sorregge intorno al tema del desiderio dell'oggetto d'amore. Le poesie si fanno esempio di un desiderio per l'Altro che nasce da un senso di mancanza: significativo, credo, che il 'tu' femminile sia spesso ritratto non tanto con fattezze concrete, ma attraverso una scomposizione anatomica degli attributi morfologici e una definizione della gestualità e degli atti performativi. Il rapporto tra i due soggetti sembra ripartire da una contrattazione degli spazi, dalla delimitazione di una «piccola differenza»³⁴. Questa scomposi-

33 Il rimando è principalmente a J. Derrida, *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972.

34 Precerutti, *Entrebescar* cit., p. 17, v. 7. Si può aggiungere qualcosa rispetto all'analisi fatta in Belgradi, «*Struttura di separazione*» cit., pp. 65-66. Infatti, mi sembra che questa 'piccola differenza' di cui l'autore parla e che qui è centrale, abbia molto a che fare con la questione del rapporto io-Altro che Bataille, ne *L'erotisme*, concepisce come un movimento tra le due soglie di continuità e di discontinuità (cito dalla traduzione italiana): «(...) ci sforziamo di accedere alla prospettiva della continuità, che presuppone il superamento del limite, senza uscire dai limiti di questa vita discontinua. Noi vogliamo accedere all'*aldilà* senza oltrepassare la soglia, tenendoci saggiamente *al di qua*. Non possiamo concepire nulla, immaginare nulla, se non nei limiti della nostra vita, al di là dei quali ci sembra che tutto svanisca» (G. Bataille, *L'erotisme*, Milano, SE, 2017, 136).

zione del corpo, inoltre, in un contesto naturalistico che richiama il *topos* del *début printanier* per rovesciarne le tensioni vitalistiche, rende il corpo una ferita attraverso la quale il mondo (e l'Altro) possono entrare in contatto con l'io³⁵.

Quella di *Entrebesca*, in conclusione, è una «Parola che traluce mentre scherma»³⁶, frutto di un'idea di poesia ambiziosa ed in parte allontanante, ma è anche una parola che sospende ogni giudizio finale e accetta, non sempre in maniera conciliante, che le motivazioni profonde della realtà siano irriducibili al soggetto che dice 'io'. *Entrebesca* è una raccolta che può concretamente fornire un esempio di riattraversamento novecentesco dei modelli trobadorici (attraversamento che, si è visto, implica anche un'intensa rilettura), ma lo sguardo sui provenzali è pregnante perché, a mio avviso, permette di illuminare retrospettivamente la raccolta stessa. Ciò che, dopo un'attenta lettura, mi sembra restare sulla pagina, è un sentimento di fragilità di fronte all'Altro, come se in fondo, la sfida, fosse quella di imparare a stare al mondo.

35 Il riferimento filosofico, già accennato, è chiaramente a Merleau-Ponty e, più in generale, alla fenomenologia della percezione. Il rimando a pensatori francesi come Derrida, Bataille o Merleau-Ponty, non è casuale: non si deve dimenticare che, se lo studio dei provenzali e la genesi della raccolta possono essere collocati intorno agli anni '70, è proprio tra il '72 e il '75 che l'autore vive a Parigi, immergendosi attivamente nel fermento culturale della capitale e formandosi sui testi di filosofi, critici e autori circolanti in quell'ambiente culturale.

36 Precerutti, *Entrebesca* cit., p. 31.

Appendice¹

Ricognizione bibliografica

I. Precedenti al 1982 (*Entrebescar*)

1. Antologie:

- P. BEC, *Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du moyenâge*, Avignon, Aubanel, 1970;
- P. BEC, G. GONFROY, G. LEVOT, *Anthologie des troubadours*, Paris, Union générale d'éditions, 1979;
- G. BERTONI, *I trovatori d'Italia*, Modena, Orlandini, 1915;
- A. JEANROY, *La poésie lyrique des troubadours*, Toulouse-Paris, Didier, 1934;
- H.I. MARROU, *Les troubadours*, Paris, Seuil, 1971;
- F.J.M. RAYNOUARD, *Choix des poésies originales des troubadours*, Paris, Didot, 1816-1821;
- M. DE RIQUER, *Los trovadores*, Barcelona, Planeta, 1975.

2. Critica e studi storico-linguistici:

- J. ANGLADE, *Les troubadours. Leurs vies, leurs oeuvres, leur influence*, Paris, Armand Colin, 1908;
- J. ANGLADE, *Grammaire de l'ancien provençal ou ancienne langue d'oc*, Paris, Klincksieck, 1921;
- E. KÖHLER, *Sociologia della fin'amor. Saggi trobadorici*, Padova, Liviana, 1976;
- RONCAGLIA, *La lingua dei trovatori. Profilo di grammatica storica del provenzale antico*, Roma, Ed. dell'Ateneo, 1965;
- D. DE ROUGEMONT, *L'amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1939;
- P. ZUMTHOR, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane*, Paris, Klincksieck, 1963.

3. Edizioni critiche e volumi dedicati a singoli autori:

- U.A. CANELLO, *La vita e le opere del trovatore Arnaldo Daniello*, Halle, Niemeyer, 1883;
- G. CONTINI, *Premesse a un'ed. di Arnaut Daniel*, in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970;
- M. PERUGI, *Le canzoni di Arnaut Daniel*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978;
- G. TOJA, *Arnaut Daniel. Canzoni*, Firenze, Sansoni, 1960;
- C. APPEL, *Bernart von Ventadorn. Seine Lieder*, Halle, Niemeyer, 1915;
- D'A. S. AVALLE, *Peire Vidal. Poesie*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960;
- J.C. PAYEN, *Le prince d'Aquitaine. Essai sur Guillaume IX*, Paris, Champion, 1980.

II. Successivi al 1982

1. Antologie, critica e studi storico-linguistici:

- C. DI GIROLAMO, *I trovatori*, Torino, Einaudi, 1989;
- E. KÖHLER, *L'avventura cavalleresca*, Bologna, il Mulino, 1985;
- M. MANCINI, *La gaia scienza dei trovatori*, Parma, Pratiche Ed., 1984;
- M.L. MENEGHETTI, *Il pubblico dei trovatori*, Modena, Mucchi, 1984;
- U. MÖLK, *La lirica dei trovatori*, Bologna, il Mulino, 1986;
- G.E. SANSONE, *La poesia dell'antica Provenza*, Parma, Guanda, 1984-1986;
- A. VARVARO, *Letterature romanze del Medioevo*, Bologna, il Mulino, 1985.

2. Edizioni critiche e volumi dedicati a singoli autori:

- M. EUSEBI, *Arnaut Daniel. Il sirventese e le canzoni*, Milano, Scheiwiller, 1984;
- E. N. PASERO, *Guglielmo IX. Poesie*, Modena, Mucchi, 1983;
- G. CHIARINI, *Il canzoniere di Jaufre Rudel*, L'Aquila, Japadre, 1985;
- F. BEGGIATO, *Il trovatore Bernart Marti*, Modena, Mucchi, 1984.

Appendice²
Inedito (c.a. 1984-1990): riscrittura del contrasto
tra Giraut de Bornelh e Raimbaut d'Aurenga

[G] Ecco, s'io veglio e in improba fatica
trasformo il mio piacere, è perché in fonde
tenebre un disperato oblio nasconde
chi increbbe alla sua età, chi il senso intrica.

[R] Purch'io prepari il meglio, e poi lo dica
e mandi, se non molto si diffonde
non curo, ché una grande fama ha fronde
opache e rade, è indegna ed impudica.

[G] Che ciascuno componga a suo talento,
Linhaura; ma più amata ed apprezzata
è la maniera facile ed aperta.

[R] L'irto prezioso e ricco adornamento
nel chiuso suo, Giraut, tiene serrata
rara beltà, che ai più resta coperta.

