

MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA QUADRIMESTRALE

DIRETTA DA D'ARCO S. AVALLE, FRANCESCO BRANCIFORTI, GIANFRANCO
FOLENA, FRANCESCO SABATINI, CESARE SEGRE, ALBERTO VARVARO

VOLUME IX · 1984

SOCIETA EDITRICE IL MULINO BOLOGNA

È merito di Pattison e di Roncaglia avere individuato la relazione esistente tra *No chant per auzel ni per flor* (xxvii) di Raimbaut d'Aurenga, *Can vei la lauzeta mover* (xliii) di Bernart de Ventadorn e *D'Amors, qui m'a tolu a moi* di Chrétien de Troyes¹. Pattison per primo aveva fatto notare come nel *senhal* che compare nel congedo della *lauzeta* bernardiana, Tristan, vada visto Raimbaut, che si paragona appunto a Tristano in *No chant*²; le due canzoni si servono inoltre di uno schema strofico, se non identico, molto simile, sicché il componimento di Bernart può essere letto come una risposta a quello di Raimbaut, a cui è appunto indirizzato³. Roncaglia ha poi collegato questi due testi a *D'Amors*, in cui Chrétien prende in modo sottilmente polemico le distanze da entrambi i trovatori, riecheggiando alla lettera Bernart e rac-

¹ Per il testo e la numerazione dei componimenti dei due trovatori rinvio alle edizioni di Walter T. Pattison, *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange*, Minneapolis 1952 e di Carl Appel, *Bernart von Ventadorn. Seine Lieder*, Halle 1915. Cito la canzone di Chrétien, n. 1664 nella *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, neue bearbeitet und ergänzt von Hans Spanke, Leiden 1955, nel testo di Marie-Claire Zai, *Les chansons courtoises de Chrétien de Troyes*, Berne-Francfort/M. 1974.

² Pattison, *Raimbaut*, pp. 24-5. Lo stesso *senhal*, che già Appel, *B. von V.*, pp. xliii-xliv e xlvii-xlviii, giudicava riferito a un amico o a un protettore del poeta, non all'amata, compare in altre tre canzoni di Bernart (iv, xxix e xlii). Sulla cronologia di queste canzoni e sulla diffusione della leggenda tristaniana in Provenza, si veda Maurice Delbouille, «Les *senhals* littéraires désignant Raimbaut d'Orange et la chronologie de ces témoignages», *CN* 17 (1957): 49-73, alle pp. 64-72.

³ Fermo restando lo stesso disegno rimico, già attestato in Marcabru XIII (ed. Jean-Marie-Lucien Dejeanne, *Poésies complètes du troubadour Marcabru*, Toulouse 1909), le due canzoni divergono parzialmente nel tipo di versi impiegati: a8 b7' a8 b7' c8 d7' c8 d7' in Raimbaut, a8 b8 a8 b8 c8 d8 c8 d8 in Bernart (si veda nel *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 voll., Paris 1953-1957 di István Frank sotto i nn. 407.16, 407.19 e 407.9). Pattison, *Raimbaut*, p. 25, ha anche fatto osservare che Bernart riproduce in xlii, un'altra canzone indirizzata a Tristan, la doppia *tornada* di 3 e 2 versi più volte impiegata da Raimbaut nel periodo 1166-1168, e che lo stesso tipo di *tornada* ricompare anche in xv, basata sullo schema strofico di Raimbaut xxv: questa tecnica sarebbe dunque impiegata da Bernart «to mark his deferential attitude toward the patron with whose work the device was associated».

coogliendo il motivo tristaniano di Raimbaut⁴. Si tratta di tre interventi sulla teoria dell'amore, tre diverse posizioni a confronto enunciate in anni, la fine dei Sessanta o l'inizio dei Settanta, in cui più intenso e vivace era il dibattito tra i poeti sui contenuti ideologici e sugli stessi mezzi espressivi⁵.

Per Roncaglia, il rapporto tra le tre canzoni è anche confermato dal *senhal* del destinatario di Raimbaut, Carestia, in cui andrebbe riconosciuto lo stesso Chrétien. Carestia è anzitutto paragramma del nome del poeta, *Crestia*; inoltre, e motivo più importante, è proprio Chrétien che menziona la 'carestia', in opposizione alla *plenté*, quando afferma

Ja, mon los, plenté n'ameraz,
ne pour chier tans ne t'esmaier;

(41-2).

Il tema di questa 'carestia' amorosa è ricondotto da Roncaglia alle sue fonti ovidiane, dove compare un concetto simile⁶, e seguito nei suoi sviluppi presso i trovatori.

⁴ Aurelio Roncaglia, «*Carestia*», *CN* 18 (1958): 121-37. Raffronti testuali tra la canzone di Chrétien e quella di Bernart nell'ed. citata di Appel, pp. lviii-lviii e nell'articolo di Roncaglia, pp. 124-5.

⁵ Con qualche esitazione Pattison, *Raimbaut*, p. 44, assegna *No chant* a una data intorno al 1169, sulla base di una certa affinità di tono con le 'poesie del bacio' (1167-1169). Delbouille, «*Les senhals*», pp. 66 e 69, ritiene invece più probabile che la canzone sia successiva all'incontro di Raimbaut con Bernart a Puoich-vert testimoniato dalla satira di Peire d'Alvernhe (ed. Alberto Del Monte, *Liriche*, Torino 1955, n. XII) e fissato da Pattison nell'estate del 1170 («*The Background of Peire d'Alvernhe's Chantarai d'aquest trobadors*», *MPhil* 31 (1933-1934): 19-34; «*The Troubadours of Peire d'Alvernhe's Satire in Spain*», *PMLA* 50 (1935): 14-24; *Raimbaut*, p. 24), e propone quindi una datazione tra il 1171 e il 1172: la *lauzeta* di Bernart (nonché le altre canzoni indirizzate a Tristan) e *D'Amors* di Chrétien sarebbero pertanto di poco posteriori a questa data, perché Raimbaut morì il 10 maggio 1173. Secondo Pattison la satira di Peire era stata composta a Puivert nell'Aude, ai festeggiamenti in onore di Eleonora, figlia di Enrico II d'Inghilterra e di Eleonora d'Aquitania, che andava sposa a Alfonso VIII di Castiglia, ma data e occasione del componimento sono state messe più volte in discussione (si veda sull'argomento l'exkursus bibliografico di Martín de Riquer, *Los trovadores*, 3 voll., Barcelona 1975, I, 332-3). Quello che è certo è che la satira fu composta non prima del 1162 (inizio dell'attività poetica di Raimbaut) e non dopo il 1173 (sua morte), e che, come si evince dal tono e da alcuni riferimenti, i trovatori presi di mira, tra cui appunto Raimbaut d'Aurenga e Bernart de Ventadorn, dovevano essere presenti all'esecuzione, riuniti probabilmente in occasione di una festa di corte. Se si considera che Raimbaut, nato verso il 1144, doveva essere già un poeta affermato se Peire lo ritrae come *de son trobar trop bautz* (56), una data intorno al 1170 può apparire accettabile per la composizione della satira; le tre canzoni seguirebbero di poco.

⁶ *Amores* II xix 25-33; *Ars amandi* II 279, 603; *Remedia amoris* 541. Secondo

Roncaglia non si nasconde tuttavia una difficoltà. La canzone di Chrétien è evidentemente posteriore a quella di Raimbaut, e il *senhal* Carestia non può essere quindi basato sul verso in cui si parla del *chier tans*, cosa che costringe a ipotizzare che l'espressione comparisse in altri testi, perduti, di Chrétien. Quanto al gioco *Carestia-Crestia*, lo studioso ammette che non sarebbe troppo costoso rinunciarci, «ché infine resta sempre possibile supporre, quando così piaccia, qualche altro perduto antecedente a cui riferire l'allusivo *senhal*»⁷.

In realtà, c'è anche qualche altro problema. Se Carestia è Chrétien, non si spiega la pronta risposta, una risposta quasi per le rime, di Bernart, interlocutore non chiamato in causa. Bernart infatti non si inserisce dall'esterno nel dibattito, ma risponde a Raimbaut, e così prontamente da precedere la replica del presunto destinatario, Chrétien. Inoltre, il riferimento nella canzone di quest'ultimo al *chier tans* non sembra affatto una ripresa polemica, e nemmeno un'accettazione con un tanto d'orgoglio, del *senhal*, evidentemente ironico, attribuitogli dal corrispondente, ma compare in un contesto, certo non neutro, ma senza enfasi.

Una diversa ipotesi si può avanzare, e cioè che Carestia sia Bernart, non Chrétien. Per sostenerla, occorre entrare brevemente nel merito della questione ideologica discussa tra i tre poeti, fare appello a criteri di economia del ragionamento secondo «il buon principio scolastico che *entia non sunt multiplicanda absque necessitate*» richiamato dallo stesso Roncaglia⁸, tener presenti altri luoghi in cui lo stesso concetto compare, riconsiderare elementi esterni.

La concezione amorosa diciamo ovidiana (nell'accezione in cui questo aggettivo è di solito applicato ai trovatori del XII secolo) di Raimbaut d'Aurenga ha in *No chant* una delle formulazioni più esplicite. È la canzone dell'amore vitalistico, con note di ottimismo:

car ieu cre qu'ill a bon talen
ves mi, segon mon vejaire.

(15-6)

Roncaglia, *plenté* tradurrebbe l'ovidiana *copia*, nell'ultimo dei luoghi menzionati («*Carestia*», p. 131).

⁷ «*Carestia*», p. 133.

⁸ *Ibidem*.

e di aperta sensualità:

Ben aurai, dompna, grand honor
 si ja de vos m'es jutgada
 honranssa que sotz cobertor
 vos tenga nud'embrassada;

(17-20).

In questo contesto, il riferimento al tema narrativo di Tristano, che si estende per ben tre stanze, serve a articolare il punto di vista del trovatore sull'amore e sulla condotta della dama. Il sentimento dell'amatore è fatale e inarrestabile come quello prodotto in Tristano dal filtro:

Car ieu begui de la amor
 ja'us dei amar a celada.
 Tristan, qan la'il det Yseus gen
 e bela, no'n saup als faire;
 et ieu am per aital coven
 midonz, don no'm posc estraire.

(27-32).

Quanto alla dama, le viene portato a modello il comportamento di Isotta, che è riuscita a ingannare il marito dando il suo amore a Tristano (33-6, 41-8). La soluzione del compromesso cortese è qui elegantemente riproposta, dopo essere già stata avanzata da Bernart Marti (III 14-8) e fatta propria, tra gli altri, dall'ancora più permissivo Peire Rogier (I 8-14)⁹.

Ben diverso è il tono di Bernart de Ventadorn¹⁰. La sua è una canzone di disillusione amorosa e di distacco dalla dama. Il poeta rinuncia all'amore e di conseguenza rinuncia al canto:

⁹ Edizioni di Ernest Hoepffner, *Les poésies de Bernart Marti*, CFMA, Paris 1929 e di Derek E. T. Nicholson, *The Poems of the Troubadour Peire Rogier*, Manchester 1976. La nozione di 'compromesso cortese' si deve a Roncaglia, «Trobar clus: discussione aperta», CN 29 (1969): 5-55, a p. 44, a cui si rinvia per la lucida messa a punto delle ideologie a confronto nella poesia del XII secolo. Tra la vasta bibliografia sull'argomento, si veda anche Erich Köhler, «Trobar clus: discussione aperta. Marcabru und die beiden 'Schulen'», CN 30 (1970): 300-14, L. T. Topsfield, *Troubadours and Love*, Cambridge 1975, e in ultimo, di chi scrive, «Trobar clus e trobar leu», MR 8 (1981-1983): 11-35.

¹⁰ Almeno in questo componimento. In *Era'm cosselhatz, senhor* (vi) viene accettata, come male minore, la possibilità di continuare a amare una donna che ha scelto un altro amante: *Pois vol autre amador | ma domn', eu no lo'lh defen; | e lais m'en mais per paor | que per autre chاوزimen; | e s'anc om dec aver grat | de nul servizi forsat, | be dei aver guizerdo | eu, que tan gran tort perdo* (33-40).

Tristans, ges no'n auretz de me,
 qu'eu m'en vau, chaitius, no sai on.
 De chantar me gic e'm recre,
 e de joi e d'amor m'escon.

(57-60).

Il motivo dell'estro perduto compare ripetutamente nel canzoniere di Bernart, come nei famosi versi in cui annuncia di volere abbandonare *l'escola n'Eblo* (xxx 22-8), nell'accento ai due anni di silenzio di xxvi 6-7, nella dichiarazione iniziale di *Lonc tems a qu'eu no chantei mai* (xxvii), ecc., e a esso sembra fare allusione anche Peire d'Alvernhe nella tenzone con lui¹¹, *Amics Bernartz de Ventadorn* (B. de V. II), che si apre appunto con un invito al canto (2-4) rivolto all'amico renitente all'amore e alla poesia (*com vos podetz de chant sofrir, | can aissi auzetz esbaudir | lo rossinholet noih e jorn?*). Non si tratta, beninteso, di un ingrediente fisso, perché in Bernart ci sono anche canzoni gioiose, dove all'inverso il canto viene motivato appunto come immediata conseguenza dell'amore; ma è comunque importante per noi sottolineare come il motivo del rifiuto o della sospensione della poesia sia ricorrente in Bernart, che chiaramente enuncia, in *Chantars no pot gaire valer*, a quali condizioni è possibile la poesia:

Chantars no pot gaire valer,
 si d'ins dal cor no mou lo chans;
 ni chans no pot dal cor mover
 si no i es fin'amors coraus.
 Per so es mos chantars cabaus
 qu'en joi d'amor ai et enten
 la boch'e'ls olhs e'l cor e'l sen.

(xv 1-7).

Una terza posizione è quella di Chrétien. Nei confronti di Raimbaut il contrasto è netto: l'amore non nasce da un filtro ma dal cuore sincero e dalla libera volontà dell'amatore:

Onques du buvrage ne bui
 dont Tristan fu enpoisonnez;

¹¹ Se è l'alverniate, come sembra tuttavia probabile benché i codici non concordino nell'attribuzione, l'interlocutore di Bernart; vedi Rudolf Zenker, *Die Lieder Peires von Auvergne*, Erlangen 1900, pp. 2-3 e Appel, *B. von V.*, p. 10. Il più recente editore di Peire, Del Monte, non mette in discussione la paternità del dibattito.

mes plus me fet amer que lui
 fins cuers et bone volentez.
 Bien en doit estre miens li grez,
 qu'ainz de riens efforciez n'en fui,
 fors que tant que mes euz en crui,
 par cui sui en la voie entrez
 donc ja n'istrai n'ainc n'en recrui.

(28-36).

D'altra parte, Chrétien respinge anche l'atteggiamento rinunciatario di Bernart, recuperando il valore della sofferenza e dell'attesa. Rileggiamo per intero la stanza in cui si parla di *plenté* e di *chier tans*:

Cuers, se ma dame ne t'a chier,
 ja mar por cou t'en partiras:
 tous jours soies en son dangier,
 puis qu'empris et comencié l'as.
 Ja, mon los, plenté n'ameraz,
 ne pour chier tans ne t'esmaier;
 biens adoucist per delaier,
 et quant plus desiré l'auras,
 plus t'en ert douls a l'essaier.

(37-45).

Plenté e *chier tans* vanno chiaramente intesi come termini opposti. Si tratta con ogni evidenza della *plenté* di Raimbaut e del *chier tans* di Bernart: la prima non va 'amata', perseguita, come fa Raimbaut; del secondo non bisogna aver paura come fa Bernart. L'atteggiamento di Chrétien sembra molto più prossimo a posizioni come quelle di un Giraut de Bornelh che non a quelle dei suoi interlocutori, e trova puntuale conferma nei suoi romanzi¹².

Poste queste premesse, torniamo al *senhal*. I motivi per i quali Raimbaut poteva rivolgersi a Bernart de Ventadorn chiamandolo Carestia sono, l'abbiamo indirettamente già detto, due: per la rinuncia all'amore e per il rifiuto, o comunque le continue

¹² Fenice, nel *Cliges* (3104-20, 5199-5203, ed. Alexandre Micha, CFMA, Paris 1957), respinge esplicitamente il modello di comportamento proposto dalla leggenda di Tristano e Isotta, e tutto il romanzo è un'esaltazione della dedizione totale e esclusiva in amore. Il v. 43 della canzone di Chrétien ritorna identico nell'*Yvain* (v. 2515 dell'ed. di Wendelin Foerster, Halle 1884; l'ed. di Mario Roques, CFMA, Paris 1964, basata sul solo ms. B.N. f. fr. 794, presenta un'altra lezione). Il *Cliges* risale probabilmente al 1176, l'*Yvain* al periodo 1177-1180.

sospensioni, del canto. Ma c'è di più. Nella tenzone con Peire d'Alvernhe (che molto probabilmente precede le tre canzoni in esame¹³), è lo stesso Bernart che fa ricorso a un'espressione che ricorda molto da vicino la 'carestia':

Peire, mout ai lo cor dolen,
can d'una faussa me sove,
que m'a mort, e no sai per que,
mas car l'amava finamen.

Faih ai longa carantena,
e sai, si la fezes lonhor,
ades la trobara pejor.

(II 36-42).

Si tratta di un'immagine, questa della 'quaresima'¹⁴ o lungo digiuno d'amore, che ricade nello stesso campo metaforico (se non addirittura semantico) di 'carestia' e che può avere bene suggerito a Raimbaut, la cui concezione amorosa era diametralmente opposta, un'immagine ancora più forte¹⁵.

'Carestia', del resto, si applica anche meglio di 'quaresima' all'avarizia produttiva (vera o presunta) del trovatore. Nell'invio di Raimbaut,

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

(49-52),

mi pare che l'esortazione *esgauzimen* | *m'aporta* possa essere intesa solo come un invito alla poesia, alla gioia della poesia; non

¹³ L'attività poetica di Peire sembra arrestarsi alla fine degli anni Sessanta: *Ab fina ioia comenssa* (III) è non anteriore al 1168 (vedi Félix Lecoy, rec. all'ed. Del Monte, *Romania* 77 (1956): 387-91, a p. 387), mentre *Cantarai d'aqestz trobadors* sarebbe la sua ultima poesia databile, se si accetta il 1170 come anno di composizione.

¹⁴ François Raynouard, *Lexique roman*, 6 voll., Paris 1838-1844 (rist. Heidelberg 1927-1929), v, 9; Emil Levy, *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg 1909 (1923²), s. v. Mi pare da escludere l'accezione militare di 'ferma di quaranta giorni' (Levy, *Petit dictionnaire*, s. v. e *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, 8 voll., Leipzig 1894-1924, s. v.).

¹⁵ La metafora quaresimale di Bernart è riecheggiata alla lettera, e ulteriormente arricchita dal riferimento al giovedì santo, in *Chazutz sui de mal en pena* di Bertran de Born (ed. Appel, *Die Lieder Bertrams von Born*, Halle 1932, n. VIII): *Fach ai longa quarantena, | mas oi mais | sui al dijous de la Cena* (10-2).

vedo altrimenti che tipo di gioia, se non versi, un poeta potrebbe portare o inviare all'altro sia pure dal luogo in cui dimora la dama del richiedente. Bernart non si fa pregare, e gli manda quella che è forse la poesia più bella del suo canzoniere, ma nel congedo, che suonerà ora come una risposta puntuale all'invito di Raimbaut, insiste sul proposito di non comporre più: *Tristans, ges non auretz de me* (57).

Nel dibattito tra i due trovatori si inserisce, dall'esterno, Chrétien, che enuncia la sua autonoma posizione riprendendo e connotando positivamente il concetto di carestia amorosa, la cui presenza nella sua canzone apparirà, alla luce dell'ipotesi che si sta cercando di difendere, come non impropria (non si tratta cioè di un'indebita difesa da un'accusa rivolta a altri): *chier tans* allude infatti a Bernart come *Tristan* allude a Raimbaut. I *senhals* dei trovatori a cui si rivolge (o semplicemente con cui polemizza) sono abilmente incorporati nel ragionamento del poeta, trasparenti agli interessati e a quanti conoscevano le altre due canzoni, ma nello stesso tempo dissimulati in modo tale da non costituire un punto oscuro nel testo.

A quanto sopra, si può aggiungere a favore dell'identificazione di Carestia con Bernart una considerazione esterna. Sappiamo che Raimbaut e Bernart si erano incontrati, come indirettamente testimonianza la satira di Peire d'Alvernhe¹⁶; un incontro tra Bernart e Chrétien, a Poitiers presso Maria di Champagne, è stato ipotizzato da Roncaglia¹⁷; ma che Raimbaut e Chrétien si conoscessero di persona non è stato nemmeno prospettato come ipotesi. È assai più plausibile (o più economico pensare) che Raimbaut si rivolgesse a Bernart e non a Chrétien; Bernart del resto gli invierà altre tre canzoni, oltre la *lauzeta*, con il *senhal* Tristan. Che poi Raimbaut dovesse sentirsi in obbligo di rivolgersi, in una canzone con riferimenti alla storia di Tristano, a Chrétien in quanto autore del perduto romanzo *del roi Marc et d'Ysalt la blonde* (*Cliges* 5) è una supposizione non giustificata, perché il tema di Tristano era già stato utilizzato in precedenza da Guerau de Cabrera¹⁸ e forse

¹⁶ Vedi, sopra, la nota 5.

¹⁷ «Carestia», p. 128.

¹⁸ Il suo *sirventes-ensenhamen* è edito in François Pirot, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XII^e et XIII^e siècles. Les 'sirventes-ensenhamens' de Guerau de Cabrera, Guiraut de Calanson et Bertrand de Paris*, Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, 14, Barcelona 1972, pp. 545-62; la menzione di Tristano e Isotta è ai vv. 185-6. Guerau muore probabilmente verso il 1160 (Pirot, *Recherches*, pp. 192-6).

da Cercamon¹⁹ e perché non è detto che Raimbaut conoscesse proprio la versione di Chrétien del romanzo di Tristano²⁰.

Gli sviluppi del motivo della 'carestia' amorosa in trovatori successivi non contrastano con l'ipotesi di Bernart-Carestia. *Ben chantera, si m'estes ben d'amor* (III) di Guilhem de Sant Leidier²¹, analizzata da Roncaglia, presenta echi evidenti della *lauzeta* e è forse indirizzata proprio a Raimbaut, come ipotizza Sakari e come crede Roncaglia sulla base del *Joglar* del v. 52, altro *senhal* di Raimbaut²². L'eco di Chrétien 7-9 che Roncaglia scorge nella canzone di Guilhem (9-16) è per la verità alquanto vaga; non si può tuttavia escludere che questo trovatore conoscesse la canzone di Chrétien. Quanto alla *cartat* elogiata da Guilhem (40), mi sembra che abbia qui più il significato di 'haute valeur' che di 'rareté, manque'²³. Lo stesso vale per Arnaut Daniel iv 9-16²⁴. Del resto entrambi i poeti rimproverano alle donne di fare promesse e di non mantenerle, e in Arnaut, se *chardat* (16) significa 'carestia', sembrerebbe avere una sfumatura ironica (*e non torn sa chardat vil*). *Carestia* figura come un attributo della dama solo nel *salut d'amor* attribuito a Raimon de Miraval (XLIX 54)²⁵ e

¹⁹ Se si interpreta come nome e non come aggettivo ('rattristato') il *Tristan* del v. 38 di *Ab lo pascor m'es bel qu'eu chan* (ed. Alfred Jeanroy, *Les poésies de Cercamon*, CFMA, Paris 1922, n. IV); a favore di *Tristan* nome si pronuncia, con solide ragioni, Piro, *Recherches*, pp. 450-8. L'attività poetica di Cercamon non sembra prolungarsi oltre la metà del secolo.

²⁰ Secondo Delbouille, «*Les senhals*», pp. 71-2, il riferimento in Bernart de Ventadorn XLIV 41-52 a Tristano (al Tristano della leggenda stavolta, non a Raimbaut-Tristan) sarebbe spiegabile appunto come un'imitazione da Raimbaut: la canzone sarebbe dunque posteriore al 1171 (o comunque non anteriore alla metà degli anni Sessanta) e non, come precedentemente si pensava, del periodo 1154-1155. Direttamente da *D'Amors* dipendono invece i riferimenti tristaniani in Heinrich von Veldeke e Berngar von Horheim (nn. 58.35 e 114.21 in Carl von Kraus, *Des Minnesangs Frühling*, nach Karl Lachmann, Moriz Haupt und Friedrich Vogt neu bearbeitet, Leipzig 1950³⁰); si veda Vincenzo Crescini, «Per le canzoni di Chrétien de Troyes», in *Studi letterari e linguistici dedicati a Pio Rajna*, Firenze 1911, pp. 627-56, alle pp. 640-1 e Roncaglia, «*Carestia*», pp. 126-7.

²¹ Ed. Aimé Sakari, *Poésies du troubadour Guillem de Saint-Didier*, Mémoires de la Société Néophilologique de Helsinki, 19, Helsinki 1956.

²² Sakari, *Guillem*, p. 80; Roncaglia, «*Carestia*», p. 134. Sul *senhal* *Joglar* vedi Sakari, «Azalais de Porcairagues, le *Joglar* de Raimbaut d'Orange», *NM* 50 (1949): 23-43, 56-87, 174-98 e Delbouille, «*Les senhals*», pp. 49-59.

²³ Levy, *Petit dictionnaire*, s. v.; cfr. Raynouard, *Lexique roman*, II, 330.

²⁴ Ed. Maurizio Perugi, *Le canzoni di Arnaut Daniel*, 2 voll., Milano-Napoli 1978.

²⁵ Ed. Topsfield, *Les poésies du troubadour Raimon de Miraval*, Paris 1971. L'attribuzione a Raimon del testimone unico *R* è controversa; secondo Topsfield, p. 54, il *salut* sarebbe «l'œuvre d'un imitateur éclectique de Miraval».

forse in Guilhem de Montanhagol (VIII 50)²⁶, dove il termine ricompare in un contesto moralizzante. Il *chier tans* di Chrétien aveva tuttavia valore e significato ben diversi, e non riguarda, come è anche evidente dal contesto e dalla contrapposizione a *plenté*, il comportamento della dama: è una condizione negativa davanti alla quale l'amatore non deve scoraggiarsi ma di cui, facendo di necessità virtù, può servirsi per affinare il suo amore. Mi pare in ogni caso dubbio che l'origine della sia pur modesta fortuna del termine presso i provenzali sia da cercare nella canzone di Chrétien, pur senza con questo voler rinforzare gli steccati spesso arbitrariamente posti tra Francia settentrionale e meridionale. Quanto al *senhal* usato da Raimbaut in chiave credo ironica, esso non avrebbe certo potuto dar vita a una nozione cortese, per quanto marginale e poco unitaria.

Una doverosa postilla va aggiunta. Il ragionamento che precede non è che un'argomentazione, nel senso perelmaniano del termine. Che in una materia come questa si possa mirare alla certezza della dimostrazione mi pare da escludere nella maniera più decisa, e a criteri simili di prudenza faceva già ripetutamente appello Roncaglia nel suo saggio del 1958. È d'altra parte su dati incerti e tenui che si è spesso costretti a lavorare per stabilire rapporti, fissare date, tentare interpretazioni. I richiamati principi di economia del ragionamento e la riconsiderazione di luoghi trobadorici e di elementi esterni già noti mi hanno condotto a un'ipotesi che modifica le conclusioni di Roncaglia, a cui si deve comunque l'intuizione di collegare la canzone di Chrétien a quelle di Raimbaut e di Bernart. Questa ipotesi potrà apparire più o meno 'persuasiva' (o 'esplicativa') della precedente, ma resta, nessun lettore lo vorrà dimenticare, un'ipotesi.

COSTANZO DI GIROLAMO

Università della Calabria, Cosenza

²⁶ Ed. Peter T. Ricketts, *Les poésies de Guilhem de Montanhagol*, Toronto 1964. In questo verso, peraltro molto discusso (*quar tenon mal en car lor carestia*), il termine potrebbe avere il significato di 'riservatezza' (Levy, *Supplement-Wörterbuch*, s. v.).