

MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA QUADRIMESTRALE

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

VOLUME VI-1979

NAPOLI GAETANO MACCHIAROLI EDITORE

SUL CANZONIERE DI ADAM DE LA HALLE SISTEMA LESSICALE E ITINERARIO IDEOLOGICO

Amors est volentés durans tous jors
ADAM DE LA HALLE, XIII.11

Che nella complessa e multiforme opera di Adam de la Halle si manifestino i segni di un'arte nuova, per certi versi atipica rispetto alla tipicità fondamentale della produzione letteraria a lui contemporanea, è opinione sostenuta da più di uno studioso. Già nel 1970 Zumthor esemplificava l'opposizione tra *roman* e *gothique*, tra « poesia chiusa », cioè, e « poesia aperta », sulla base di una lettura comparativa della canzone XIX dell'edizione Berger e il *Congé*. L'analisi intendeva dimostrare che, mentre la prima si muove nel solco dell'estetica tradizionale, chiusa ad ogni stimolo referenziale che permetta di storicizzare l'esperienza poetica in essa racchiusa, il secondo veicola implicite referenze alla realtà extratestuale, rintracciabili nella diversa combinazione dei ritmi fonici, sintattici e semantici e nelle modificate relazioni tra soggetto e oggetto del messaggio poetico. Aderendo a due estetiche contrastanti, la canzone e il *Congé* rivelerebbero così una frattura tra due diverse concezioni del mondo e denuncerebbero la grande spinta culturale attraverso la quale « successivement grandit la conscience que l'homme occidental prenait de lui-même »¹. Ma la probabile relazione tra il mutamento che si verifica nell'organizzazione del discorso poetico e quello — più difficilmente definibile — che si determina nei modi di pensare e di sentire, nella « mentalità », per usare un termine caro a certa storiografia francese, è appena accennata, aggiunta come chiosa ad una raffinata analisi testuale, insinuata più che apertamente affermata. Ciò fa d'altronde parte dei principi metodologici di Zumthor che, coerentemente, si mantiene fedele alle proprie premesse teoriche.

Più frequenti i rilievi della devianza, sia contenutistica che

¹ P. Zumthor, *Entre deux esthétiques: Adam de la Halle*, in *Mélanges J. Frappier*, Genève, Droz, 1970, p. 1171.

formale, dall'estetica tradizionale, si fanno per l'opera forse più nota e più studiata di Adam, il *Jeu de la Feuillée*, da più parti considerata come uno dei primi esempi di poesia personale. In uno dei più recenti contributi sull'argomento Jean Dufournet² vi riconosce, oltre ai temi di una precisa satira morale e di un violento *pamphlet* politico rivolto contro i patrizi di Arras, la storia di un individuo — il poeta stesso — che ci parla del proprio umano fallimento. Ma la presenza, in essa, di una problematica individuale, presentata non come simbolo dell'umana condizione, ma come personale e sofferta « avventura » — il che presuppone, almeno, un recupero ideologico dell'individuo, considerato non più o non semplicemente, come « suddito » irresponsabile e spersonalizzato³ — è solo indirettamente messa in relazione con l'atmosfera intellettuale e culturale del XIII secolo. La sapiente lettura della *Feuillée* è preceduta da un breve profilo dei tratti più salienti dell'epoca: ma sta al lettore stabilire e approfondire i nessi tra i due piani, implicitamente coesistenti nell'analisi critica di Dufournet, ma non esplicitamente interrelati.

Benché evidenti al punto da non poter essere passati sotto silenzio, gli scarti rispetto all'estetica definita tradizionale — individuabili in alcune parti dell'opera di Adam — e le conseguenti « rotture » di registri fino ad allora stabili e coerenti, non sono stati ritenuti sufficientemente significativi e tali da giustificare la ricerca di motivazioni storiche e sociali. Il pericolo, d'altronde, di cadere in un deterministico rapporto di causa e effetto, è reale nel momento in cui si cerca di storicizzare e contestualizzare l'origine e la natura dei processi artistici. Reale, soprattutto, se il fine dell'indagine critica è posto nella possibilità di individuare il perché — in senso causale — di temi e contenuti per i quali sembra

² J. Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même*, Paris, SEDES, 1974.

³ Le dottrine politiche ed ecclesiologiche dell'alto Medio Evo assegnano all'individuo il ruolo di *fidelis*, di membro non partecipe di una comunità — pubblica o religiosa — regolata da poteri infallibili e estranei alla sua sfera di intervento. È solo in concomitanza con la sostituzione della teoria « ascendente » del potere a quella « discendente » che il « suddito » lascia gradualmente il posto al « cittadino ». Per una analisi del problema cfr. W. Ullmann, *Individuo e società nel Medio Evo*, Bari, Laterza, 1974.

facile, dimenticando lo specifico letterario, rintracciare l'origine in temi e contenuti preesistenti al testo e « esistenti » nella realtà ad esso esterna. Ma la ricerca — forse impossibile — del perché un testo esista o del perché esistano, in esso, significati e messaggi da analizzare solo in quanto tramite e pretesto per un costante rinvio ad un pre-definito « al di là » testuale, può non essere l'unica strada da percorrere se si voglia ricondurre l'oggetto letterario al contesto, sociologico e ideologico, che lo vide nascere. Non è forse necessario, né utile, nel momento in cui giustamente si rifiuta di leggere in un testo la presenza di un condizionamento, storico o sociale, a lui esterno, contemporaneamente rifiutare l'analisi di ogni legame che esso può avere o avere avuto con la sostanza ideologica di cui è necessariamente impregnato. Se è infatti vero che il testo conferisce alla « visione del mondo », in rapporto alla quale si ordina, una specie di « esistenza trascendente »⁴, atemporale e distaccata dalle contingenze vissute, è anche vero che proprio da quella visione del mondo esso trae alimento e che su di essa si organizza, ristrutturandola nel proprio spazio poetico.

Ogni testo è fatto di parole e le parole sono, in quanto strumenti semantici, veicoli di concetti che trasmettono al testo stesso i significati e le articolazioni intellettuali del reale⁵; che esse acquistino, una volta assunte nel discorso poetico, una connotazione non coincidente con il loro valore puramente referenziale⁶, non inficia la verità di questa affermazione. Connotazione si ha, infatti, in rapporto e in relazione a qualcosa che non è connotato⁷; essa è percepibile e definibile solo all'interno di una analisi comparativa che evidenzi le relazioni tra uso connotato

⁴ Cfr. P. Zumthor, *Semiologia e poetica medievale*, Milano, Feltrinelli, 1973, p. 24.

⁵ Cfr. G. Della Volpe, *Critica del gusto*, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 1-8.

⁶ La differenza tra denotazione e connotazione è così definita da Eco: « denotazione è una unità culturale o proprietà semantica di un dato semema che è al tempo stesso una proprietà culturalmente riconosciuta del suo possibile referente; connotazione è una unità culturale e proprietà semantica di un dato semema, veicolata dalla denotazione precedente, e non necessariamente corrispondente a una proprietà culturalmente riconosciuta dal suo possibile referente » (U. Eco, *Trattato di semiotica*, Milano, Bompiani, 1975, pp. 123-124).

⁷ A definire una connotazione è, per Eco, « il fatto che essa si istituisce parasitariamente sulla base di un codice precedente e che non può essere veicolata prima che il contenuto primario sia stato denominato » (*ibidem*, p. 83).

e uso denotato, il che implica il riferimento — non sempre possibile — alla normale articolazione linguistica) o tra diversi usi connotati, reperibili all'interno di uno stesso testo o di testi tra loro omogenei. Analizzando la struttura concettuale veicolata da parole la cui funzione all'interno del testo va rigorosamente definita, è forse possibile rintracciare non certo un condizionamento storico ad esso preesistente e determinante una sua più o meno probabile origine, ma la sua pregnanza ideologica che — esplicitamente o implicitamente comunicata — costituisce il presupposto stesso del suo simbolismo e del suo significato artistico.

Tale possibilità è negata — per i testi medievali — da quanti ritengono metodologicamente corretto il reperimento di funzioni testuali e di indici formali, tracce di una « tradizione » pensata come unico referente — per noi conoscibile — dei testi stessi. Senza rifiutare, in linea di principio, l'idea che ogni testo si organizzi in rapporto ad una determinata — ma non determinabile — « visione del mondo », Zumthor⁸ ne nega poi, in sede di applicazione pratica, la conoscibilità. La tradizione gli appare infatti come una finalità preesistente al testo e determinante il suo funzionamento, mentre la estraneità dell'universo medievale, dovuta all'accumulazione dei tempi intermedi, impedirebbe al lettore contemporaneo di percepire una certamente esistita, ma non definibile, motivazione al comporre. All'interno di questa ipotesi interpretativa, il lavoro del poeta medievale è considerato non creazione, ma variazione — entro limiti per altro ristretti — di « tastiere » tradizionali a lui preesistenti, mentre al critico odierno è attribuita la possibilità di rintracciare, nella sequenza sintagmatica del testo, la presenza attualizzata dei vasti insiemi virtuali cui ogni elemento del testo stesso costantemente rimanda. Perché il segreto della enorme potenza allusiva della lirica medievale risiederebbe proprio nella fitta rete di associazioni definibili grazie all'integrazione dei singoli elementi del sintagma in paradigmi tradizionali: assai povero dal punto di vista quantitativo, il vocabolario dei trovatori e trovieri sarebbe così, al tempo stesso, caratterizzato da una inesauribile ricchezza connotativa⁹ che il lettore contemporaneo può in parte descrivere e portare alla luce. Ma la *variatio* operata dal poeta e la variabile integrazione, nel testo, di insiemi tradizionali, costituiscono uno scarto formale che è forse possibile interpretare, anche, come scarto ideologico. Senza ricollegarla ad un condizionamento che presupponga una ipotesi sociologica preventivamente definita, l'esplosione semantica, rintracciabile sul piano formale, può essere letta come significato ideologico complessivo del testo, veicolato dalle variazioni significative che, sul piano della *parole*, attualizzano le potenzialità significative della *langue*¹⁰.

⁸ Cfr. P. Zumthor, *Semiologia e poetica medievale*, cit., pp. 19-31.

⁹ *Ibidem*, p. 82.

¹⁰ Per la ridefinizione dei concetti saussuriani di *langue e parole* e la loro

2. Collocato al limite di una tradizione culturale e formale in evoluzione, il canzoniere di Adam de la Halle può dare, se letto in questa chiave, frutti insospettati: i segni di una *ars nova*, affermati o quanto meno non negati per le opere più « evidentemente » originali, come il *Congé* o il *Jeu de la Feuillée*, non sono infatti stati generalmente riconosciuti nelle canzoni del poeta artesiano che si limiterebbe, in esse, a riutilizzare i *topoi* di una tradizione per altro estenuata. Originale innovatore per certi aspetti della propria opera Adam sarebbe così, per altri, un abile ma stanco ripetitore, e la distinzione tra i due volti del poeta rifletterebbe, rigidamente, quella tra i registri da lui utilizzati: più libero all'interno di tradizioni formali relativamente codificate, egli risentirebbe, nelle canzoni, dei limiti posti da un registro estremamente formalizzato quale è quello del « gran canto » cortese. La distinzione, accettabile se intesa come compresenza, all'interno della stessa opera, di piani e livelli espressivi e ideologici diversi, diventa improbabile, perché rigida, contraddizione nel momento in cui impone di considerare la varietà come insanabile frattura determinata da un totale condizionamento, nel canto, a tradizioni ad esso preesistenti. Ma le variazioni — che sono dunque, per il poeta medievale, una forma di creazione, di utilizzazione personale di elementi di una *langue* precodificata — presenti nelle canzoni di Adam, possono permettere di individuare, all'interno del materiale tradizionale con cui esse sono certamente costruite, i segni di una incrinatura, di uno slittamento, di un diverso significato globale.

Il vocabolario di Adam, i temi e motivi che esso disegna nel fluido articolarsi delle strofe, appartengono senza dubbio ad un universo formale e culturale « ereditato » dal poeta e in sé, quindi, non originale: l'amore, dolorosa tensione e mai soddisfatto possesso, è stimolo a cantare e cioè ad amare, mezzo e strumento di elevazione spirituale e livellamento sociale, processo statico perché imm modificabile, solo apparentemente rivolto ad altri da sé, contento di uno sguardo o di un sorriso, e cioè del nulla, perché mentre sembra chiedere analizza in realtà se stesso e su di esso si ripiega; la donna, simbolo più che individuabile realtà, è mezzo e fine di un processo che resta tutto interno al poeta, e quindi

utilizzazione in una teoria dell'arte intesa come sistema di segni, cfr. J.M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1976, pp. 19-27.

statica — essa stessa — nella propria irreal e ineffabile presenza, mentre l'amante — timido e spaurito — osa e non osa, condanna i falsi e gli ipocriti che lucidamente riconosce e stigmatizza, e non sa decidere di sé altro che il non decidere, incapace di pretendere e chiedere perché irretito in una tensione costantemente rinnovata e mai soddisfatta, felice nella sofferenza — unica realtà che conosca — e rassegnato nell'assenza di *merchi*. Ma nella « richiesta d'amore » di Adam, così articolata e apparentemente ripetitiva, la distribuzione dei motivi che la descrivono, la pregnanza semantica dei lessemi che concorrono a costruirla, il rilievo — qualitativo e quantitativo — che alcuni di essi hanno in rapporto agli altri, producono amplificazioni, reinterpretazioni e fratture del contesto significativo.

In un articolo del 1959 Dragonetti¹¹ delineava alcune costanti della passione d'amore cantata dai trovieri del XII e XIII secolo, ricostruite sulla base di un'analisi dei motivi: *folie*, *hardement* e *outrage*. L'autore individuava, negli eccessi di una « folie amoureuse » sorda agli appelli di *sens* e *raison* e vissuta dal poeta amante con fatale e totale accettazione, la motivazione degli *outrages* tipici di un comportamento *hardi*, per altro in contraddizione con un'etica basata su *mezura*.

Rimandandosi l'un l'altro all'interno di un universo semantico e comportamentale chiuso su se stesso, i tre termini definiscono così il quadro di una passione subita e accettata pur nella sua smoderatezza; spesso associati nel contesto poetico, essi si chiariscono gli uni in rapporto agli altri, in una totalità significativa circolare e autosufficiente: gli eccessi della follia d'amore spiegano gli *outrages* dell'amante, *hardi* malgrado e contro se stesso, ed essi, a loro volta, diventano accettati e accettabili perché da quella determinati. Il cerchio si chiude così, conferendo una marca semantica positiva ad un insieme i cui singoli elementi, considerati separatamente, indurrebbero piuttosto una valutazione negativa.

Nelle canzoni di Adam¹² il circuito risulta, in qualche sua parte, interrotto, e interrotta risulta così la accumulazione dei significati prodotta dal costante rinvio di ognuno di essi al tutto di cui fa parte. Mentre il termine *outrage* compare una sola volta¹³, in una accezione tutta negativa, i lessemi che costruiscono il campo semantico di *folie* e *hardement*, per quanto numerosi, non sembrano legati da quel rapporto di necessità che ne definisce la positiva

¹¹ R. Dragonetti, *Trois motifs de la lyrique courtoise confrontés avec les « Arts d'aimer »*, in « Romanica Gandensia », VII, 1959, pp. 5-48.

¹² *The Chansons of Adam de la Halle*, ed. by J. H. Marshall, Manchester University Press, 1971, da cui traggio le mie citazioni.

¹³ XXII.10.

caratterizzazione all'interno dell'universo ideologico della *fin'amor*. Perché Amore non è, per Adam, travolgente e incontrollabile passione che sfocia in una *folie* involontariamente subita, ma consapevole partecipazione ad un processo che è, in sé, ragionevole e proprio per questo positivo. La sua positività non è definibile all'interno di una spirale significativa chiusa su se stessa, ma fuori di essa, nel rinvio a ciò che è ragionevole — perché voluto e consapevolmente subito — nella quotidianità dell'esistente; *folie* si carica così di significati negativi e si oppone ad *amor*, che proprio nel contrasto con essa si caratterizza e delinea. E se un amore che si definisce come « follia amorosa », come passione alla quale l'amante deve rispondere con incondizionata e acritica accettazione, con la perdita di ogni capacità di autocontrollo¹⁴, porta in sé l'impossibilità di spiegarsi, di fornire un forse inesistente perché — poiché *folie* è, essa stessa, assenza di perché —, un amore che non sia inteso come sottomissione ad una indiscussa e indiscutibile « autorità » può forse contenere, in sé, la propria motivazione. Motivazione che, pur non esplicitamente comunicata, è presente implicitamente nelle canzoni di Adam; l'organizzazione del suo messaggio poetico, la scelta dei motivi che illustrano la sua « richiesta d'amore », le particolari associazioni tra lessemi per altro tradizionali, chiariscono infatti un senso e un perché che non è solo quello dell'assenza di ogni perché e di ogni senso.

È in genere nell'esordio che si concentra, nelle canzoni d'amore, insieme alla proposizione del tema, la sua illustrazione: la primavera, che è di per sé amore, induce al canto d'amore e cioè all'amore stesso¹⁵. Lo stereotipo del *renouveau*, che non convoglia alcuna visione reale o soggettiva della natura che si risveglia, alterna, in una dialettica solo apparente, osservazione della natura e introspezione: l'ultimo termine ritorna infatti al primo, in un cerchio tautologico che nega ogni concatenazione logica e ogni sviluppo, nel momento stesso in cui su di essi sembra organizzarsi. La assenza di reale progressione, pur mascherata sotto l'articolato intreccio dei motivi, « significa » assenza di ogni reale motivazione e acritica adesione ad una norma altrove definita.

¹⁴ Cfr. R. Dragonetti, *op.cit.*, p. 8.

¹⁵ Il *début printanier* è, tra i vari tipi di esordio, di gran lunga il più frequente (cfr. R. Dragonetti, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, Bruges, 1960, pp. 163-176).

In uno solo tra i trentasei esordi del canzoniere di Adam compare un riferimento alla primavera:

X.I Li dous maus me renouvele:
 avoec le printans
 doi je bien estre chantans
 pour si jolie noviele,
 c'onkes mie pour plus biele
 ne plus sage ne millor
 ne senti mal ne dolor.

(« Il dolce dolore mi rinnova: con la primavera devo davvero comporre canzoni per sì piacevole novella, perché mai per più bella, più saggia e migliore patii male e sofferenza »).

Ma la stagione tradizionalmente cantata come sfondo partecipe e necessario del sentimento d'amore, appare qui pura « citazione », priva di quella carica connotativa e emozionale che il termine in genere comporta e che lo assimila, in una relazione quasi sinonimica, all'amore. Ciò che si rinnova in Adam, indipendentemente dalla primavera, è il « dous maus », esso sì sinonimo di amore; è questo il motivo che, ripreso al termine del *début*, inquadra la enunciazione stagionale che appare così non immediatamente interrelata al rinnovarsi del canto d'amore: è infatti la « jolie noviele » — e cioè, di nuovo, il « dous maus » — ad essere motivazione e stimolo al comporre. Ad un sistema a tre elementi Adam sembra quindi sostituire semplicemente un sistema bipolare, in cui amare e cantare si rinviano reciprocamente l'uno all'altro; l'eliminazione — sul piano significativo — del terzo motivo: la stagione che stimola ad amare, non intaccherebbe così, nella sostanza, un circuito chiuso su se stesso e privo, al proprio interno, di un effettivo rapporto causale. Gli elementi di cui esso si compone possono infatti rispecchiarsi indefinitamente l'uno nell'altro, senza che mai uno di essi arrivi a definirsi come causa di un effetto da essa dipendente.

Ciò che però impedisce di trarre tale conclusione è proprio il significato che uno dei due termini « dous maus » assume nel canzoniere di Adam. Motivo tradizionale quant'altri mai, sia nei trovatori che nei trovieri, esso costituisce anche uno dei *Leitmotive* degli esordi e, in genere, delle canzoni del poeta artesiano. Sinonimo di amore, o, meglio, degli effetti da esso prodotti nel cuore

dell'uomo ¹⁶ — perché l'amore « personificato », autorità implacabile che costringe gli amanti al proprio irriducibile volere, è sempre *Amors* —, esso concentra su di sé i due opposti campi semantici che sembrano costituire i poli fondamentali della *fin'amor* ¹⁷: quello del *joi* e quello del *dolor*, la cui tensione perenne è la tensione stessa del poeta, preso tra il desiderio di realizzare il primo e la consapevolezza della sola presenza del secondo. E l'equilibrio tra l'assenza di ciò che si desidera e la presenza di ciò che si vorrebbe rifiutare è possibile solo qualificando in positivo il termine negativo: precaria unità che costituisce il presupposto stesso del concetto di amore cortese.

Ma questa tensione costantemente rinnovata e, in ultima analisi, statica perché priva di prospettive, è amplificata e incrinata, in Adam, dalla frequente associazione che il motivo del « dolce male » stabilisce con quello della speranza, altro *Leitmotiv* del canzoniere e, a mio parere, suo centro ispiratore. Il dolore esiste, infatti — e non può non esistere laddove l'amore è sentito e pensato come insoddisfatta ricerca e non come appagato possesso; ma esso è *dous*, e cioè accettato e gradito, voluto e cercato, non solo o non tanto per la sua proiezione nella sfera di un irrealizzabile *joi*, quanto perché profondamente integrato di speranza.

I due motivi, e i lessemi che li esplicitano, sono frequentemente associati nel contesto poetico:

II.I Li jolis maus ke jou senc ne doit mie
 ke de chanter me doie plus tenir,
 can j'aim de cuer, s'ai pensée envoisie
 et boin espoir por longement souffrir.

(« Il piacevole dolore che sento non deve far sì che io mi astenga ancora

¹⁶ Nell'esordio della canzone XIII, è Adam stesso a stabilire esplicitamente questa sinonimia:

XIII.I On demande mout souvent k'est Amors
 dont mains hons est dou respondre abaubis,
 mais ki a droit sent les douces dolors
 par soy meïsme en puet estre garnis

(« Si domanda assai spesso cosa sia l'amore, ciò da cui molti sono resi muti al rispondere, ma chi davvero prova i dolci dolori può in se stesso trovare la risposta »).

¹⁷ Cfr. P. Bec, *L'anthèse poétique chez Bernard de Ventadorn*, in *Mélanges...* J. Boutière, Liegi, Soledì, 1971, pp. 107-137.

dal canto, perché amo sinceramente e ho quindi pensieri gai e buona speranza per aver a lungo sofferto »).

III.12 Il n'est si douce souffrance
ke de vivre en esperant,
dont ne puis je avoir grevance
pour tele dame en souffrant.

(« Non c'è sofferenza così dolce che vivere sperando, non posso quindi avere dolore soffrendo per simile dama »).

L'associazione non è semplice giustapposizione, ma articolato intreccio dovuto all'utilizzazione di morfemi causali che stabiliscono una precisa relazione tra sintagmi apparentemente antagonisti; essa si precisa dunque come logico e motivato rapporto tra i motivi della speranza e della sofferenza i quali si oppongono poi, insieme, ad un astratto concetto di *joi*, imponendogli di ristrutturarsi in relazione al legame precedentemente stabilito:

IX.1 Li maus d'amors me plaist mix a sentir
k'a maint amant ne fait li dons de joie,
car mes espoirs vaut d'autrui le joïr,
si bien me plaist quankes Amors m'envoie.

(« Dà più piacere a me provare i mali d'amore che a molti amanti provare il dono di gioia, perché la mia speranza val bene il godere di altri, tanto mi piace tutto ciò che amore mi invia »).

XII.41 car si grant plaisir
prenc es dous maus amoureux,
com plus senc plus sui joious
ne je n'en voeil point garir,
car mes espoirs vaut d'autrui le joïr.

(« perché così grande piacere traggo dai dolci mali d'amore che più ne provo più sono felice né voglio certo guarirne, poiché la mia speranza val bene il godere di altri »).

Al piacere ipotetico di un ipotetico altri da sé Adam oppone un proprio modo di essere *joious*, definito alternativamente e contemporaneamente dai « dous maus amoureux » e dalla speranza, in essi profondamente radicata; l'opposizione verbale e concettuale tra i campi semantici del *joi* e del *dolor* si annulla nel momento in cui di contro al *joi* altrui — che Adam ipotizza come dono ottenuto

e godimento realizzato — si erge un *joi* che è, insieme, progetto e prospettiva. Mentre il poeta sembra adagiarsi nel dolce e paralizzante piacere della sofferenza, egli si proietta, in realtà, in una speranza che è stimolo, tensione, attesa dinamica, e non statico abbandono ad una per altro improbabile felicità.

Le relazioni progressivamente stabilite tra amore, sofferenza, speranza e gioia, definiscono un armonico insieme concettuale, all'interno del quale ogni termine si precisa nel rapporto con tutti gli altri incrinando, nel forte rilievo dato alla speranza — perno di questo sistema solo apparentemente chiuso su se stesso — lo statico circuito della *fin'amor*. Adam accetta e desidera, dell'amore, la carica di positiva tensione che esso comporta, tensione rivolta non verso un *joi* che è, esso stesso, speranza e che grazie ad essa acquista la propria pregnanza semantica, né verso una « realizzazione » che si nega nel momento stesso in cui l'amore si identifica con l'accettazione della sofferenza e il rifiuto di una gioia intesa come possesso, ma verso mete eccentriche rispetto all'universo semantico e comportamentale tradizionale.

3. Le liriche di Gace Brulé¹⁸ e Thibaut de Navarre¹⁹, prodotte nell'ambiente di corte della Champagne in un arco temporale che va dalla fine del XII alla metà del XIII secolo, offrono la possibilità di un confronto sufficientemente significativo. È infatti possibile, se si accetta l'ipotesi che vede nei due trovieri i rappresentanti più tipici — perché più tradizionali — della produzione lirica in lingua d'oïl, rilevare le differenziazioni significative nella frequenza, nell'uso e nelle associazioni contestuali che gli stessi lessemi hanno nelle loro liriche e in quelle di Adam.

Il *topos* della sofferenza d'amore, che il poeta artesiano associa ad una interpretazione personale della speranza (« mes espoirs »: IX.3; XII.45) che motiva, in positivo, il suo desiderio di non « garir », acquista, in Thibaut, una connotazione tutta negativa:

¹⁸ Grace Brulé, *Les chansons*, édition et étude historique par H. Petersen Dyggve, Helsinki, Societé Néophilologique, 1951, da cui traggio le mie citazioni.

¹⁹ Thibaut de Champagne, *Les chansons*, éd. par A. Wallensköld, Paris, Champion, 1925 (SATF), *reprint*: New York, Johnson, 1968, da cui traggio le mie citazioni.

II.19 Tels maus est bien sanz reson
 qui me plest, quant me fet pis,
 ne ja n'en quier garison.

(« Un simile male è davvero senza ragione, che mi piace benché mi dia dolore, né mai desidero guarirne »).

Non più « dous », il male si qualifica come « sanz reson »; l'opposizione tra dolore e ragione marca così negativamente il primo termine e il desiderio di non guarire diventa allora rassegnazione, passiva accettazione dell'inevitabile, e non slancio volontario di chi ha riconosciuto l'aspetto positivo, perché stimolante, della sofferenza intesa come tensione, attesa e proiezione. Essa, se irragionevole, non può condurre infatti a nessuna forma di felicità ma solo a sempre rinnovato dolore; se integrata nella speranza, come in Adam, può invece diventare progetto di vita: l'amante non *recreant*, fedele e consapevole²⁰

XI.20 cuer avra meillor
 d'endurer mix la dolor
 et plus li plaira li vie.

(« avrà miglior cuore per sopportare meglio il dolore e più amerà la vita »).

L'aspetto positivo della sofferenza — entro certi limiti inevitabile se si accetta il codice della *fin'amor* — esiste non solo o non tanto all'interno di esso, quanto in una proiezione eccentrica che lo trascende; le virtù dell'amante cortese: lealtà (XI.12), fedeltà (XI.14-16), timida prudenza (XI.17), non si esaltano infatti nella irrealtà di un impossibile soddisfacimento che annullerebbe ogni tensione, ma in un progetto di vita che, rinnovandole, le giustifica. E questo è possibile, per Adam, perché è intorno alla speranza che ruotano i motivi che tradizionalmente definiscono un certo tipo di amore; ma di contro alle 37 occorrenze che il lessema *espoir* ha nel suo canzoniere, stanno le 15 del canzoniere di Thibaut e le 22 di quello di Gace²¹. Molto meno rilevante dal punto di vista quanti-

²⁰ Adam de la Halle, IX.12-19.

²¹ Le occorrenze sono state rilevate su 36 canzoni di Adam de la Halle, 36 di Thibaut de Champagne e 69 di Gace Brulé.

tativo, esso ha anche una assai diversa caratterizzazione qualitativa. Le associazioni in cui compare lo qualificano, infatti, in negativo; la speranza è, di volta in volta, assenza di speranza:

Gace, LII.21 Mais sanz espoir me tormente et esmaie
iceste amors qui m'ocit et apaie;

(« Ma senza speranza mi tormenta e turba questo amore che mi uccide e mi placa »).

XXIX.8 Tout ai perdu, confort et esperance

(« tutto ho perduto, conforto e speranza »)

XXV.8 . . . mais ne puet avenir
que de la moie aie bone esperance

(« ma non può essere che del mio amore abbia buona speranza »),

Thibaut XX.5 Je ne chant pas com hons qui soit amez,
mès com destroiz, pensis et esgarez;
que je n'ai mès de bien nule esperance,
ainz sui toz jorz a parole menez.

(« Non canto come uomo che sia amato, ma triste, pensoso e pieno di incertezza; ché di bene non ho più alcuna speranza, anzi sono sempre attirato con vane parole »),

XXXII.39 que n'espoir pas, a vostre douz senblant,
que la merciz me viengne au cuer devant.

(« perché non spero, dal vostro dolce aspetto, che la mercede mi venga dinanzi al cuore »);

pulsione da rifiutare perché ingannevole e distruttiva:

Gace, IV.13 donques m'a mort esperance

(« dunque mi ha ucciso la speranza »),

XIX.30 je cuit que me veut ocirre
d'esperance mençongiere

(« credo che ora voglia uccidermi con falsa speranza »),

XXXII.5 en dolour est m'esperance finee

(« in dolore è terminata la mia speranza »);

sentimento che svuota l'attesa d'amore di ogni dinamismo, e che si qualifica in opposizione ad un *savoir* al quale si nega ogni possibilità di intervento:

Thib., XXI.39 n'encontre Amor n'a savoir
q'atendue sanz espoir

(« né contro amore c'è altra saggezza che attesa priva di speranza »).

La progressione positiva che Adam stabilisce tra amore, sofferenza e speranza, si tramuta così in progressivo, reciproco annullamento, perché amore — che è dolore — e speranza, antagonisti e non solidali, si oppongono costantemente, associandosi solo per negarsi ed escludersi vicendevolmente. Chiusi nel cerchio di un dolore che è tale perché privo di speranza — a sua volta negata nel momento stesso in cui la si nomina — Gace e Thibaut dissociano e sgretolano un circuito significativo che solo nel costante rinforzo di un termine sull'altro può proiettarsi al di fuori di se stesso. Perché se l'insolubile dicotomia di termini che si qualificano nella reciproca opposizione non può che condurre a statica accettazione, rassegnato desiderio di autodistruggersi, la risoluzione del contrasto nella unitaria valutazione degli opposti annulla, ristrutturandola, una polarità poetica e comportamentale paralizzante.

Non certo considerata illusorio inganno o distruttiva pulsione — né nominata solo per richiamarne l'assenza — la speranza si delinea, in Adam, come progetto e dinamismo, invadendo e motivando dall'interno campi semantici, anch'essi tradizionali, ma rinnovati nella « solidarietà » con un atteggiamento fortemente propositivo. Entrando di volta in volta in associazioni che la specificano, ampliandone e sfumandone al tempo stesso il significato, essa perde la carica negativa che in parte comporta (speranza è infatti attesa — passiva anche se fiduciosa — o volontario proposito?) per ristrutturarsi sulla base di nuovi e diversi valori.

L'« *esperance de joie* » (XXIII.11) e « *de miex* » (XXIII.18) che rimane, nella generica indicazione della meta da perseguire, priva di contenuti che la qualificano, si precisa infatti come speranza volontaria di partecipazione ad un processo il cui inizio e la cui fine si collocano, oltre l'amore, nel cuore dell'uomo:

IV.17 *Voirs est ch'Amours toute valour ataint*

et pair li sont furni tout vasselage,
 les siens garnist, toute cruauté vaint:
 dont sacent tout ke j'ere en son siervage.
 De bien amer voeil maintenir l'usage;
 plus doucement ne quier mon tans user,
 car jou vailg mix des saverous pensser
 et du joli espoir ki m'asouhaige.

(« Certo è che Amore ha in sé ogni valore e che da lui sono fornite tutte le virtù cortesi, i suoi arma, ogni crudeltà vince: sappiamo dunque tutti che sarò al suo servizio. Di ben amare voglio mantener l'uso; più dolcemente non chiedo di trascorrere il mio tempo, poiché valgo di più grazie ai dolci pensieri e alla dolce speranza che mi conforta »).

L'« espoir » sul quale convergono le analisi (vv. 17-19) e le affermazioni (vv. 20-24) che si alternano nella strofe, direttamente collegato — grazie alla centralità delle posizioni occupate — alla asserzione di un atto volontario (« voeil »: v. 21), a sua volta spiegato dal « dont » fortemente asseritivo del verso precedente, disgrega, per ricomporlo, il tema dei benefici effetti di amore, e disgregandosi esso stesso, su di esso si ricompone. Il riconoscimento infatti delle virtù che in amore trovano costante alimento, giustifica una scelta consapevole che si qualifica positivamente rispetto all'accettazione di chi invece di esso subisce, nel bene e nel male, le scelte. Nel proseguimento volontario di un'azione (v. 21) tradizionalmente definita come effetto ineluttabile: *aimer*, di una causa: *Amors*, non modificabile da umani interventi²², Adam annulla la dicotomia tra i due motivi; l'effetto diventa infatti a sua volta causa e inizio di un processo di partecipazione che, qualificandosi come volontario e fiducioso, neutralizza la suprema e fatale natura di *Amors*, attraendolo nella sfera di una individuale scelta di « bien amer ». *Amer* che è poi, a sua volta, volontà e speranza di prolungare i benefici effetti di *Amors*: attraendosi l'uno nell'altro, i motivi intersecano reciprocamente i propri campi semantici, ridefinendo come progetto la carica di perenne e autosufficiente tensione che caratterizza l'universo mentale e comportamentale della tradizione. Essa infatti, più che stimolo e proiezione dovuta al riconoscimento di un beneficio rifluire, sull'individuo, delle benefiche, perché partecipate, carat-

²² Cfr. R. Dragonetti, *Trois motifs de la lyrique courtoise confrontés avec les « Arts d'aimer »*, cit., p. 9, nota n. 2.

teristiche di *Amors*, si qualifica, in Gace e Thibaut, come desiderio — o fatalità — di autodistruzione, come sterile lamento di sofferenze da subire perché inevitabili.

Ineluttabile²³, l'amore si definisce, in Gace, attraverso relazioni di sinonimia e di opposizione che ne annullano ogni carica positiva; esso infatti, opponendosi a senno, ragione e gioia²⁴ diventa folle *desmesure*²⁵ e si assimila, costantemente, ad un distruttivo desiderio di morte²⁶; mentre in Thibaut, vissuto come malattia — anch'essa inevitabile — dell'anima e del corpo²⁷, di una malattia conserva, in positivo e in negativo, il segno: il desiderio di liberarsi di essa contrasta infatti, indefinitamente, con la propria impossibilità²⁸, opponendosi così la realtà al progetto, l'amore alla gioia e alla speranza, la proiezione ragionevole alle irragionevoli, ma uniche certezze²⁹.

Morire d'amore, soffrire di esso senza speranza, attendere senza fiducia: l'amante cortese vive all'interno di un sistema di opposizione che mai si armonizzano e che, negandogli ogni possibilità di scelta, lo immobilizzano, annullandolo, nel contrasto insolubile tra realtà e progetto, fiducia e dolore, tra amare ed amore. Ma il cerchio si spezza se al dolore di amare si associano speranza, volontà, desiderio e ragione come elementi di un sistema che vive per armonizzare gli opposti, rinforzandone positivamente le interferenze. Ricongiungendosi dialetticamente gli uni agli altri per riempire e sfumare i propri campi semantici, i motivi che tradizionalmente si affastellano, negandosi a vicenda, intorno al concetto di amore, sono ricondotti, da Adam, a molteplice unità: senza violarne l'antonoma caratterizzazione, egli li riutilizza infatti per affermare come progetto ciò che, in un sistema di costanti opposizioni, poteva solo essere isolato e proiettato nella sfera di una impossibile

²³ IX.32, 40, 47; XII.3; XIV.19; XXV.13.

²⁴ IX.28, 30; XV.33-34, 48; XVII.1-4; XXIX.5-6, 39-40; XXXIII.11-14; XXXV.5; LII.43-44.

²⁵ II.16-17; III.17-20; V.26-28; L.33.

²⁶ I.38; XV.26-28; XIX.6-8; XXXIII.30; XXXVI.22-25; XLII.26-27; L.13, 21-22, 25-27, 31-32; LII.11, 17-18, 21-22.

²⁷ IV.7-8; VI.33-35; XI.23; XX.23-24.

²⁸ II.21; X.6-9; XI.18-19; XII.9-14; XI.11-14.

²⁹ II.19-20; IV.33-40; IX.33-40; XI.18-21.

realizzazione. E se nel giuoco dei contrasti i significati si fissano e cristallizzano nelle reciproche opposizioni, in un sistema di costanti rinvii essi trovano la propria definizione in una variabilità che indefinitamente li integra e arricchisce:

XIII.11 Amors est volentés durans tous jors
 en cuer d'amant d'amor de dame espris,
 dont desiriers est li droite savours
 et esperance en est li drois delis;
 estre amés, c'est li porfis.

(« Amore è volontà sempre salda in cuore d'amante preso d'amore di donna, di cui desiderio è il vero sapore e speranza la vera delizia; essere amato, è la ricompensa »).

Amore è volontà, nata dal desiderio e vivificata dalla speranza: arricchito da motivi solidali tra loro e nati nel cuore dell'uomo, esso può, rinunciando in parte alla propria immodificabile e autoritaria natura, accogliere in sé il contributo delle energie individuali e modificare in positivo i propri effetti. Al desiderio di « bien amer » si sostituisce infatti la richiesta di « estre amés » che afferma, nella armonizzazione dei contrari, la possibilità di un'ipotesi progettuale negata nella sterile attesa di chi l'amore nutrive di insormontabili e gelide contrapposizioni. Contrapposizioni che rimangono attive, in Adam, non perché imposte dall'adesione ad una interpretazione di *Amors* che ne accetta, nel bene e nel male, le norme, ma perché scaturite da una ridefinizione di esso, che lo sostanzia di soli stimoli positivi. Pur senza tendere, infatti, alla concreta attualizzazione dell'ideale, il poeta neutralizza e annulla le dicotomie esistenti all'interno del concetto tradizionale di amore, per ricondurle al di fuori di esso. Perché la consapevolezza della irrealizzabilità degli umani e poetici « desideri » non nasce dall'insanabile e paralizzante contrasto tra opposte tensioni, ma dalla riassunzione in *Amors* e *amer* — ricongiunti — di caratteristiche positive, con costante funzione di stimolo.

Nella saggia alternanza di desiderio e speranza (e non quindi del desiderio e della sua impossibilità)³⁰, nella integrazione e armonizzazione di motivi tradizionalmente contrapposti, Adam individua

³⁰ XII.10-11; XV.24-30.

i segni positivi che si oppongono, globalmente, ai propri contrari. *Folie* si svincola così da un sistema all'interno del quale era parte integrante³¹, caricandosi, nel contrasto con esso, di sole connotazioni negative. Le relazioni che, all'interno del sintagma poetico, alternativamente stabilisce con altri elementi dell'enunciato, la associano di volta in volta a: tradimento (XIII.18), errore (XIII.8), irrazionale smoderatezza (V. 25-32), o la definiscono in opposizione a gioia e desiderio (XV.7-10), speranza (XIII.27-30) e ragione (XXII.47; I.11-12). Come caratteristica positiva, cioè attiva *all'interno* del sistema, essa compare solo per qualificare l'ipocrita atteggiamento dei falsi amanti (XVIII.30-32) — sempre richiamato, in adesione al codice cortese, in funzione di contrasto — o il folle presumere degli *hardi* (XXII.10; XX.28-31). *Folie* esiste dunque come presenza costantemente negata — essa sì — nell'universo poetico di Adam; giudicata inevitabile finché *Amors* è granitica e incontrastabile possanza, essa è nominata dal poeta per sottolineare, opponendosi ad esse, le caratteristiche positive da lui integrate in un diverso concetto di amore, sovvertendo così il giuoco dei contrasti. Respinta infatti all'opposizione, essa permette di richiamare, nel dinamico articolarsi — intorno ad *Amors* — dei motivi precedentemente analizzati, *sens* e *raison*; la polarità poetica individuata da Dragonetti³² tra follia e ragione permane, ma rovesciata, perché ragione sta dalla parte di amore, mentre follia è espulsa dal suo campo semantico.

Il lessema *sens* compare, non a caso, in contesti in cui Adam si interroga sulla natura dell'amore e sul comportamento degli amanti:

IV.1 Il ne muet pas de sens chelui ki plaint
paine et travail, ki aquert avantage;
pour chou ne puis veoir ke cil bien aint
ki, pour goir d'amors, souffrance gage.

(« Non c'è saggezza in colui che lamenta pene e sofferenze, quando da esse trae vantaggio; perciò non posso credere che ami correttamente chi, per godere d'amore, rifiuti di soffrire »).

³¹ Cfr. R. Dragonetti, *Trois motifs de la lyrique courtoise confrontés avec les « Arts d'aimer »*, cit.

³² *Ibidem*, pp. 10-11.

XX.1 Ki a droit weut Amours servir
 et canter de goieus talent,
 pensear ne doit as maus k'il sent
 mais au bien ki en puet venir.
 Che fait cuellir
 sens et bonté et hardement
 et les mauvais bons devenir.

(« Chi correttamente vuole servire l'amore e cantare con animo lieto, non deve pensare alle sofferenze che prova ma al bene che può vengliene. Ciò fa trovare insieme senno, bontà e ardire e i cattivi buoni diventare »).

Riconfermando la sinonimia tra amore e dolore, essi riconfermano anche, alla luce di ragione, che l'accettazione della sofferenza trova il suo senso nel progetto in essa implicito, nella speranza — mai contraddetta — di un bene futuro e promesso, che rende buono il male presente: folle diventa così chi a questo amore si oppone, mentre saggio è colui che sa accettarlo.

Virtualmente contrapposti nell'universo poetico di Adam, *sens* e *folie* si alternano, *in praesentia*, in una sola canzone, che sembrerebbe contraddire e negare quanto più sopra affermato:

VI.11 Amors le sens loie et estaint,
 Amors fait cuidier et sanler
 ke chou soit sens de chou outrer
 ki est folie,
 et de sens que chou soit sotie:
 et ki plus set mains i voit cler.

(« Amore il senno incatena e spegne, Amore fa credere e sembrare che sia senno tentare ciò che è follia, e del senno, che sia stoltezza: e chi più ne sa meno vi vede chiaro »).

Costruiti sulla opposizione tra senno e follia, questi versi riconducono all'interno del campo semantico di amore, e come caratteristica ad esso intrinseca, la stolta *desmesure* dell'amante. Ma la follia — che è qui l'irrazionale sovvertimento di ogni razionale valore — è accettata come inevitabile conseguenza di un certo tipo di amore, e rifiutata insieme ad esso; l'accettazione è cioè tale all'interno di un codice comportamentale e poetico che Adam descrive solo per negare. I versi citati appartengono infatti ad una

canzone in cui si enunciano, per condannarli con violenza, gli effetti negativi dell'amore, di un certo amore, che impone acritica e totale dedizione (vv. 7-8), premiando poi i falsi e gli ipocriti, dimentico del leale servizio degli onesti (vv. 17-24), e che sfinisce l'amante nella ingiustizia di un rapporto con donne false e incostanti (vv. 25-28).

Definita, già da uno dei primi studiosi del poeta artesiano, « anti-chanson »³³, essa lo è non solo o non tanto nel confronto con la lirica cortese tradizionale, quanto in relazione alle altre canzoni di Adam, che dell'amore esaltano la positività e che quindi, lungi dal condannarlo, lo accettano con slancio. Il rifiuto dell'irrazionale e statico contrasto tra tensioni inconciliabili si tramuta infatti, in esse, in gioiosa accettazione di un sentimento tutto positivo: annullando le opposizioni all'interno di amore, Adam le riporta tra esso e altro da esso, tra amore che è, in sé, ragionevole speranza, e follia, che non è amore. Ed è per questo che esso può definirsi come processo di partecipazione che, in quanto fiducioso e ragionevole, è anche volontario. Perché se la speranza involontaria può essere irragionevole mancanza di consapevolezza — e quindi, di nuovo, attesa che per essere certezza di un bene futuro non per questo è meno statica: — la volontà fiduciosa può ridefinire dall'interno, e completare, un progetto di costante e incontrastata tensione.

Interno al sistema dell'amore cortese, il motivo della *volenté* assume, in esso, connotazioni assai diverse: marcato negativamente, in Gace, quando denota la volontarietà di un atto o di un comportamento:

XXXIII.48 ma volenté, m'anemie

(« la mia volontà, mia nemica »)

XXIX.28 si croi ma mort quant ma volenté quier

(« così credo alla mia morte quando cerco la mia volontà »).

esso si qualifica, più spesso, come potenza dell'amore:

³³ Cfr. H. Guy, *Essai sur la vie et les œuvres littéraires du trouvère Adam de la Halle*, Paris, Hachette, 1898.

XXVIII.27 tant par sui mis tot a sa volenté

(« a tal punto sono ridotto in suo volere »)

o della donna:

X.31 n'a mon tort ne leisseroie
de fere sa volenté

(« né per mio male tralascerei di fare il suo volere »)

come impossibile desiderio di possesso (XI.13-16), o negativa pulsione verso l'irrazionalità:

L.5 Car li desirs et la grant volentez,
dont je suis si pensis et esgarez,
m'ont si mené, ce vous puis je bien dire,
qu'a paine sai quenoistre joie d'ire.

(« Perché il desiderio e la gran volontà, per i quali sono così pensoso e smarrito, mi hanno ridotto al punto, a voi posso ben dirlo, che a stento so distinguere gioia da dolore »).

Parimenti, in Thibaut, volontà è assenza di volontà:

VII.19 si que n'ai pouoir
de vous dire mon voloir

(« tanto che non ho potere di dirvi il mio volere »);

condanna di essa:

XII.35 qui touz jorz fet son voloir
a poine ert ja fins amis

(« chi sempre segue la propria volontà, difficilmente sarà cortese amante »);

potenza della donna (VII.27; XXVIII.36; XXXVI.21) o dell'amore (XII.40; XXII.10).

Presente nei due canzonieri, il motivo si nega, in essi, se inteso come volontaria intenzione del poeta, per qualificarsi positivamente solo se riferito a *dame* o ad *Amors*. Esso rientra così nel sistema di opposizioni che li caratterizza, contrapponendo l'incerta tensione

dell'amante alla volontaria « presenza » della incorporea alterità cui egli rivolge i propri slanci e rinforzando il contrasto tra la posanza di Amore e la fragile attesa di *amer*.

Le associazioni contestuali in cui il lessema compare nelle canzoni di Adam armonizzano invece, ancora una volta, i contrasti, per ricondurre l'amore e l'amare, l'amante e l'amata in un sistema di elementi tutti solidali tra loro. Volontà non è, qui, sinonimo di autoritario potere: mai riferita, in questa accezione, alla donna, essa è associata ad *Amors* in un solo contesto³⁴ in cui, lungi dal denotarne l'irresistibile forza, si precisa, insieme alla speranza e al desiderio, come qualità — questa sì irresistibile — di chi ama. Altrove la volontà, pur restando caratteristica positiva e mai contraddetta del poeta, si qualifica anche come stimolo che, partendo dal cuore dell'uomo, risostanzia l'ineffabile staticità dell'amata in una costante tensione di partecipazione:

II.23 ...jou ne m'os enhardir
 ke mon pensé vous en die,

 se vos dous cuers, dame, ne s'umelie
 por moy metre en volenté de gehir
 mon cuer, dont je vous ai encorage;
 car je ne me porroie adont couvrir,
 comment ke me proiere en fust oïe,
 car pités c'on voit issir
 de celi c'on veut siervir
 fait la volenté hardie.

(« non oso farmi ardito al punto da rivelarvi i miei pensieri, a meno che il vostro dolce cuore, dama, non si umili tanto da ispirarmi la volontà di aprirvi il mio cuore, del quale vi ho resa signora; allora non potrei infatti nascondere i miei sentimenti, in qualunque modo la mia preghiera sia ascoltata, perché l'atteggiamento pietoso di colei che si vuole servire rende la volontà ardita »).

Le « azioni » dell'uomo e della donna si corrispondono, qui, simmetricamente: all'amare timido del poeta fa riscontro il farsi umile dell'amata³⁵; alla pietà dell'amata il rinforzo della volontà nel poeta,

³⁴ XIII.11-15. Versi già citati a p. 263.

³⁵ Nella canzone cortese a *dame* sono in genere riferiti l'aggettivo *umil* e il sostantivo *umilitat* (cfr. G. M. Cropp, *Le vocabulaire courtois des troubadours de*

resa ardita non dagli *esforcements* di *Amors*, ma dalla possibilità — sperata e intrinseca all'universo ideologico di Adam — di una corresponsione. L'amore si proietta così non nella incertezza — sempre contraddetta — di una impossibile realizzazione, ma nella speranza della propria possibilità: non più presenze antitetiche, che si escludono vicendevolmente nella passiva e statica accettazione di un ruolo che li contrappone costantemente, uomo e donna si ritrovano in un processo che, per quanto irrealista, non nega la propria positiva realtà progettuale. Infatti:

XXIII.11 ...esperance de joie
 ki est apparans
 es debounaires samlans
 fait cuidier cascun k'il doie
 estre en pitié recuellis:
 si que cascuns est soufis
 et de servir volentiex
 sor l'esperance de miex,

(« la speranza di gioia che si rivela in atteggiamenti gentili fa credere a ognuno che debba essere accolto con pietà: tanto che tutti sono soddisfatti e desiderosi di servire per la speranza del meglio »).

Rinforzandosi a vicenda volontà e speranza si proiettano nell'amore di amare chiudendo, nella ritrovata solidarietà della donna, il cerchio di una totalità ideologica unitaria e non contrastata. La « pitié » che Adam può ricollocare all'interno del proprio ideale di amore delineandola, anche se solo in progetto, come stimolo solidale agli altri, è invece da Gace, — ancora una volta — negata e contrapposta alla volontà desiderante ma impotente:

V.29 Douce dame, onques ne mi seu faindre
 de vous amer, einsi l'ai commencié;
 ma volentez en est chascun jour graindre,
 ne contre ce n'avez de moi pitié;
 qu'Amors le m'a comandé et proié
 que fins amis doit morir u atandre
 ce qu'a tous jours pensé et covoiitié.

l'époque classique, Genève, Droz, 1975). Il verbo *s'umelier* denota qui un dinamismo che sottrae la donna alla passiva staticità che tradizionalmente la caratterizza.

(« Dolce dama, mai seppi esitare ad amarvi, così ho iniziato; la mia volontà ne è ogni giorno più grande, né, nonostante ciò, avete pietà di me; perché Amore mi ha sempre ordinato e consigliato che un cortese amante deve morire o ottenere ciò che ha sempre pensato e desiderato »).

È solo in *Amors* che la contrapposizione tra volontà amorosa dell'amante e assenza di pietà dell'amata — e cioè tra amante e amata — può conciliarsi: ma la conciliazione avviene non grazie ad una armonizzazione dei contrari, reintegrati all'interno dello stesso progetto, ma attraverso l'accettazione di un ideale che solo nel mantenimento del contrasto può sopravvivere. Perché è nonostante l'assenza di pietà — e non grazie ad essa —; nonostante l'impotenza della volontà — e non grazie ad essa —, che il poeta continua ad amare — e cioè a morire — subendo le norme di un Amore ancora una volta antagonista e non solidale. E se l'accettazione del contrasto diventa rifiuto di ogni progetto, l'eliminazione di esso può tramutarsi in affermazione e ricerca di una realtà progettuale solidale alle attese dell'individuo. È questo, in ultima analisi, il senso del canzoniere di Adam: benché irrealizzabile, il suo ideale si delinea infatti come incontrastato dinamismo, annullando l'ambiguità di chi accetta lo sterile immobilismo di una attesa la cui carica positiva è costantemente negata. Senza tendere alla attualizzazione di esso, Adam ne accetta l'impossibilità, tramutandola però in progetto all'interno del quale gli stimoli individuali vengono reintegrati come parti, positive, di un tutto ragionevole, fiducioso e volontario.

GIOIA ZAGANELLI
Università di Bologna