

MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA QUADRIMESTRALE

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

VOLUME XIII · 1988

SOCIETA EDITRICE IL MULINO BOLOGNA

Ancora un caso d'intertestualità fra trovieri e trovatori

Chançon legiere a entendre
Feraï, car bien m'est mestiers
Ke chascuns le puist aprendre
Et c'on le chant volentiers;

...

(vv. 1-4)

Così inizia la prima composizione del canzoniere di Conon de Béthune, la cui nascita si può datare verso la metà del XII secolo¹. In questa canzone il poeta ci appare come un perfetto amante cortese, fedele servitore della sua dama: il lettore vi può ben riconoscere i motivi tipici e tradizionali della dottrina della *fin'amor*. Anche la forma attraverso la quale questi motivi sono espressi appare molto tradizionale: in particolare, Jean Frappier² ha notato la parentela di alcuni versi dell'*incipit* di Conon con la prima strofa di una canzone di Guiraut de Bornelh³:

A penas sai comensar
Un vers que volh far leuger
E si n'ai pensat des er
Que'l fezes de tal razo
Que l'entenda tota gens
E qu'el fass'a leu chantar;
Qu'eu'l fatz per pla deportar.

(vv. 1-7)

I due poeti esprimono la stessa preoccupazione: comporre una canzone facile da cantare, che tutti possano comprendere e che sia messaggera del loro amore. Ciò che risulta chiaramente dalla lettura di queste due liriche è insomma l'esistenza di un rapporto formale, forse di un collegamento: è difficile dimostrare l'influsso diretto, ma certamente la grande diffusione della cultura cortese già alla fine del XII secolo ha permesso a trovatori e

¹ E A. Wallensköld, editore di Conon de Béthune, che attribuisce il primo posto a questa canzone seguendo un ordine che, come lui stesso afferma, risulta più o meno arbitrario, anche se basato su vaghe ipotesi cronologiche. Cfr. A. Wallensköld, *Les chansons de Conon de Béthune*, Paris 1921, p. xviii.

² J. Frappier, *La poésie lyrique française aux XIIème et XIIIème siècles*, Paris 1949, p. 126.

³ A. Kolsen, *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh*, Halle 1910-1935, I, pp. 14-8.

trovieri di attingere a temi comuni e di 'memorizzare' reciprocamente motivi e spunti.

J. Frappier, nel suo studio sulla poesia lirica del XII e XIII secolo, osserva che gli stessi temi e gli stessi atteggiamenti sentimentali si ritrovano nelle composizioni di tutti i poeti di quest'epoca, che intendono così conformarsi a una moda, a un ideale sociale e mondano, quello cortese appunto⁴. Si sa in effetti che, per i poeti del Medioevo, i *topoi* hanno costituito la maniera, l'essenza e la base della loro arte. Il poeta 'gioca' dunque con tutta una gamma di forme fisse, ereditate da una tradizione che le impone. Si ha a che fare, dunque, con dei motivi-chiave. Nel caso della lirica francese lo stereotipo non riguarda solo la descrizione dell'amore, cioè la macrostruttura significativa dei testi, ma anche le microstrutture formali: il tema amoroso è presentato quasi sempre con le stesse immagini e la stessa terminologia e beneficia spesso degli stessi procedimenti metrici presentati dai modelli. Però, come ha puntualizzato Robert Guiette, proprio questo recupero stereotipo è molto interessante⁵: la ripresa di uno stesso soggetto avrebbe potuto stancare e non piacere se i poeti non avessero variato l'aspetto formale. In effetti, lo scopo della lirica cortese, caratterizzata da una materia che non si rinnova, è di rivelare proprio la variazione di una forma. Si può dunque riconoscere la personalità di un troviero non tanto dalla forza del suo messaggio ideologico, quanto dalla sua capacità di trasformare e utilizzare materiali altrui, di creare uno scarto fra forma nota e significato in parte nuovo.

È in questa ottica che va considerato il collegamento esistente tra la canzone di Conon de Béthune e quella del suo collega Guiraut de Bornelh. Inoltre, a mio avviso, la composizione di Conon sembra inserirsi in un gioco di prestiti poetici e di rispondenze formali che implica altri tre poeti d'oc e d'oïl, autori di canzoni che possono essere confrontate con il testo del nostro troviero. Si pensi alle *coblas* d'apertura di *Chançon legiere a chanter* di Raoul de Soissons⁶:

Chançon legiere a chanter
Et plesant a escouter

⁴ Frappier, *op. cit.*, p. 3.

⁵ R. Guiette, *D'une poésie formelle en France au Moyen Age*, Paris 1965.

⁶ E. Baumgartner et F. Ferrand, *Poèmes d'amour des XIIème et XIIIème siècles. Textes suivis d'exemples musicaux présentés et traduits par E. B. et F. F.*, Paris 1983.

Ferai conme chevaliers,
 Pour ma grant dolor mostrer
 La ou je ne puis aler,
 Ne dire mes desiriers;
 Si me sera grant mestiers
 Qu'ele soit bone et legiere,
 Pour ce que de ma priere
 Me soit chascuns mesagiers
 Et amis et amparliers
 A ma douce dame chiere. (XXI, vv. 1-12)

e di *Chanzos q'es leus per entendre* di Uc de Saint Circ⁷:

Chanzos q'es leus per entendre
 Et avinenz per chantar,
 Tal qu'om non puescha reprendre
 Los motz ni'l chant esmendar,
 Et a douz e gai lo so
 Et es de bella razo
 Et avinen per condar,
 Mi plai e la voil lauzar
 A qi la blasm'e defendre. (XX, vv. 1-9)

Quest'ultima composizione può anche essere ragionevolmente confrontata con *Non sap chantar qui so non di* di Jaufre Rudel⁸:

Non sap chantar qui so non di
 Ni vers trobar qui motz no fa,
 Ni conois de rima co's va
 Si razo non enten en si.
 Mas lo mieus chans comens'aissi:
 Com plus l'auziretz, mais valra. a a (vv. 1-6)

⁷ A. Jeanroy et J. J. Salverda de Grave, *Poésies de Uc de Saint Circ*, Toulouse 1913.

⁸ G. Chiarini, «Per una verifica testuale della poetica rudeliana della lontananza (Parte I: I testi)», in *Paradigma 2. Studi e testi raccolti da P. Bigongiari*, Firenze 1978, pp. 11-12, poi in G. Chiarini, *Gli artifici del 'trobar'. Studi sull'antica lirica occitanica*, Pisa 1985, p. 62. Commentando questa prima strofa della canzone di Jaufre, Chiarini afferma che dai primi quattro versi si deduce il significato da attribuire al vanto tecnico che chiude la strofa stessa. Tre elementi determinano il valore di una canzone: l'unità del canto, la sapiente spartizione strofica e la ragione intelligibile in sé. Attraverso questi tre elementi si verifica un incremento del valore del testo lirico che si percepisce sempre meglio ogni volta che si riascolta l'esecuzione: «Si ponga mente alla terminologia: *so* è la melodia; *vers* il «libretto»; *rima* la composizione poetico-musicale nel suo insieme; *razo* l'occasione al poetare» (p. 62).

Il confronto dunque si allarga: non siamo più in presenza di un rapporto tra due soli testi, ma tra più composizioni che presentano, in maniera evidente, coincidenze non solo verbali, ma anche tematiche, tanto da richiamare subito la nostra attenzione. Si può parlare, nel caso di questi cinque testi, di voluto incrocio, o meglio, usando il termine introdotto da Julia Kristeva, di 'intertestualità'?⁹

Non è mia intenzione soffermarmi ora sui problemi teorici inerenti questo termine, già ampiamente studiati e precisati da Cesare Segre¹⁰. Ritornerei piuttosto a quanto rilevato all'inizio, e cioè alle risposdenze formali e tematiche riscontrate nei testi di Jaufre Rudel, Conon de Béthune, Guiraut de Bornelh, Raoul de Soissons, Uc de Saint Circ, risposdenze che rivelerebbero una rete assai estesa di relazioni intellettuali; cerchiamo di analizzare i loro testi e di seguirne la linea di sviluppo nel quadro di un'intertestualità o, se si vuole, di un collegamento (voluto) tra queste composizioni, che si rivela molto interessante. Questi poeti infatti discutono, all'inizio delle loro composizioni, un problema a grandi linee simile, se cioè sia possibile comporre una canzone facile da cantare e che tutti possano comprendere. Ma, per affrontare il medesimo tema, tre di loro utilizzano anche un *incipit* pressoché identico. L'*incipit*, come ha osservato Gian Biagio Conte, può esercitare una funzione allusiva: già nell'epoca greca arcaica, l'esordio delle opere di poesia e di prosa era molto importante, poiché aveva funzione di titolo o meglio di intestazione. Inoltre «la posizione di preminenza che occupa nella composizione, in quanto lo dota di un alto grado di memorabilità, lo rende particolarmente citabile»¹¹.

È quindi probabile che nella memoria del poeta affiori per prima cosa il ricordo di un *incipit* già apparso in un'altra canzone. Si può supporre che l'autore recuperi un esordio conosciuto o comunque già noto al lettore, non solo per adattarlo al suo nuovo testo¹², ma anche per superarlo, in un rapporto di opposizione o di differenziazione, o almeno per variarlo. Così dev'essere stato nel caso di Conon, Raoul e Uc. Ciò che colpisce

⁹ J. Kristeva, Σημειωτική. *Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969 (trad. it. Σημειωτική, *Ricerche per una semanalisi*, Milano, 1978).

¹⁰ C. Segre, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino 1984, pp. 103-18.

¹¹ G. B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino 1985², p. 47.

¹² In questo caso, come nota Conte, si potrebbe insomma parlare di «specializzazione incipitaria della memoria ritmico-compositiva» (p. 10).

è soprattutto l'attenta conservazione dell'ordine delle parole: nome (*chançon*), attributo (*legiere*), verbo (*entendre*), un ordine che sembra essere fisso. Ma la somiglianza fra due o più testi, ribadisce Conte, non porta necessariamente alla conclusione che l'autore abbia composto la propria lirica per derivazione diretta o per impulso emulativo, ma potrebbe rimandare ad una comune codificazione letteraria. «E ad ogni modo, anche quando le somiglianze non sembrano casuali, è conveniente descriverle come modi di funzionamento del testo letterario»¹³. L'identità dell'*incipit* è insomma solo la prima spia di un'intertestualità, la quale, «lungi dall'essere un curioso effetto d'eco, definisce la condizione stessa della leggibilità letteraria»¹⁴. L'intertestualità, a sua volta, viene considerata da Conte come equivalente della nozione di «memoria poetica»: di fatto non si colgono il senso e la struttura di un'opera se non in rapporto a dei modelli, essi stessi ricavati da una lunga serie di testi di cui sono in qualche modo l'invariante. Rispetto a questi modelli, il testo letterario entra sempre in un rapporto di realizzazione, di trasformazione o di trasgressione. Fuori di questo sistema l'opera poetica è impensabile¹⁵.

Da quanto detto finora appare dunque chiaro come ci si dovrà accostare ai testi poetici in questione e in quale senso analizzare i loro contenuti. Prendiamo in esame, come primo testo, quello di Uc de Saint Circ e confrontiamolo con quello di Jaufre Rudel: a prima vista sembrerebbe che le due canzoni non abbiano niente in comune; anche gli *incipit* sono completamente diversi. Un'osservazione più attenta però ci permette di individuare delle somiglianze lessicali innegabili che farebbero pensare che Uc doveva quanto meno conoscere il testo di Jaufre: i termini *motz*, *razo*, *chant*, *chanzo*, il verbo *entendre* sono infatti comuni alle due composizioni:

Uc:	Chanzos q'es leus per <i>entendre</i> Et avinenz per <i>chantar</i> , Tal qu'om non puescha reprendre Los <i>motz</i> ni'l <i>chant</i> esmendar, Et a douz e gai lo so Et es de bella <i>razo</i>	(vv. 1-6)
-----	---	-----------

¹³ Conte, *op. cit.*, p. 115.

¹⁴ Ivi, pp. 116-117.

¹⁵ Ivi, p. 117.

Jaufre: Non sap *chantar* qui so non di
 Ni vers trobar qui *motz* no fa,
 Ni conois de rima co's va
 Si *razo* non *enten* en si.
 Mas lo mieus *chans* comens'aissi... (vv. 1-5)

In questo confronto lessicale può essere inserita anche la canzone di Guiraut de Bornelh, databile intorno al 1168:

A penas sai comensar
 Un *vers* que volh far leuger
 E si n'ai pensat des er
 Que'l fezes de tal *razo*
 Que l'*entenda* tota gens
 E qu'el fass'a leu *chantar*. (vv. 1-6)

Anche qui i contatti lessicali con Jaufre e Uc sono molto chiari: *vers* (\approx *chanzo*), *razo*, *chantar*, *entendre*, sono parole-chiave ricorrenti nelle tre canzoni in questione. Inoltre Guiraut, come abbiamo già visto, sembra suggerire qualcosa anche al testo di Conon de Béthune, soprattutto sul piano semantico: Conon infatti ripropone una preoccupazione già espressa da Guiraut¹⁶. Si noti poi che, in entrambi i casi, i poeti fanno riferimento a due diversi destinatari, il pubblico cortese e la dama.

Conon, a sua volta, è da porre in rapporto con Uc, il quale sembra riecheggiare (soprattutto nell'esordio) il troviero:

Conon: Chançon legiere a entendre
 Uc: Chazos q'es leus per entendre.

La somiglianza tra i due *incipit* è evidente: Uc deve aver memorizzato l'inizio del testo di Conon; il testo di Uc sembra in effetti

¹⁶ Conon non ignorava certo le canzoni dei trovatori, anzi un'analisi approfondita del suo canzoniere ci mostra che, in molte altre sue composizioni, 'dialogava' con i colleghi. A questo proposito, si vedano gli studi di V. De Bartholomaeis, «De Raimbaut et de Coine», *Romania* 34 (1905): 44 ss.; H. Petersen Dyggve, *Trouvères et protecteurs de trouvères dans les cours seigneuriales de France*, Helsinki 1942, p. 354; E. Høpfner, «Un ami de Bertran de Born: Mon Isembart», in *Études romanes dédiées à M. Roques*, Paris, 1946, pp. 15-22; I. Frank, *Trouvères et Minnesänger. Recueil de textes pour servir à l'étude des rapports entre la poésie lyrique romane et les Minnesänger au XIIème siècle*, Sarrebruck 1953, pp. xii-xvii, 28-33, 98-105; V. Bertolucci Pizzorusso, «Posizione e significato di Raimbaut de Vaqueiras nella storia della poesia provenzale», *SMV* (1963): 9-68; C. Cremonesi, «Conon de Béthune, Rambaldo de Vaqueiras, Peire Vidal», in *Studi filologici, letterari e storici in memoria di G. Favati*, Padova 1977, pp. 233-44; F. Brugnolo, *Plurilinguismo e lirica medievale da Raimbaut de Vaqueiras a Dante*, Roma 1983, pp. 84-100.

essere posteriore a quello di Conon, dato che Conon muore nel 1219 o 1220 e che, secondo Jeanroy, la composizione di Uc è del 1239¹⁷. Dati i contatti lessicali che abbiamo già riscontrato fra il testo di Uc e la composizione di Jaufre Rudel, sicuramente la più antica di tutte, dobbiamo concludere che il trovatore caorsino ha accostato due diversi modelli, Jaufre e, appunto, Conon.

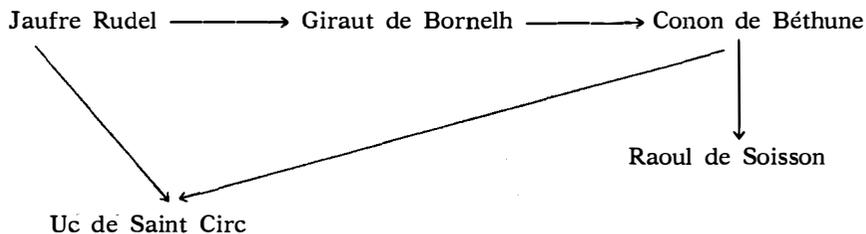
Analizziamo ora l'ultimo testo in questione, quello di Raoul de Soisson: anch'esso rientra perfettamente in questo 'gioco' di prestiti poetici, collegandosi direttamente alla lirica di Conon ed in particolare al suo *incipit*:

Conon: Chançon legiere a entendre

Raoul: Chançon legiere a chanter.

Gli esordi delle due canzoni sono quasi identici e l'analogia è ancora più evidente e chiara di quella osservata nel caso di Conon e Uc.

Ad ogni modo, ciò che voglio sottolineare è l'esistenza non solo di un contatto ben marcato tra questi poeti, ma anche di un incrocio (voluto) tra i loro testi, incrocio che può essere così schematizzato:



In sostanza il testo di Uc viene a riassumere tutti gli altri e, allo stesso tempo, condensa una specie di dibattito a distanza su uno dei temi peculiari della dottrina trobadorica, quello cioè della 'facilità' della vena poetica. Il problema è duplice: si dibatte infatti sia sulla 'facilità' di farsi comprendere da tutti, e dunque sull'abilità poetica, sia sulla 'facilità' di farsi comprendere dalla donna amata, e dunque sulla comunicabilità della *fin'amors*.

Jaufre, il primo ad intervenire nel 'dibattito', insiste soprattutto sull'abilità del poeta e sulla chiarezza del testo: chi non comprende il senso di una poesia non può sapere che cosa questa

¹⁷ Jeanroy, *Poésies de Uc de Saint Circ* cit., p. 156.

esprima e non può insomma capire il messaggio in essa contenuto. Conon parte dal presupposto di Jaufre per allargare il discorso all'altro problema: egli infatti, insieme a Guiraut e Raoul, fa della canzone un veicolo per arrivare alla dama: il testo viene ad avere la funzione di mediatore amoroso tra il poeta e l'amata e il messaggio poetico contenuto nella canzone avrà uno scopo ben preciso, quello cioè di mostrare le intenzioni del poeta alla dama attraverso il *sen* che il pubblico ricaverà dalla canzone stessa. Uc de Saint Circ torna al tema della chiarezza del dettato poetico; ma, nel caso suo, la chiarezza non è più finalizzata ad un discorso di carattere amoroso, bensì ad uno scopo politico. L'esordio della composizione di Uc o, per meglio dire, l'innesto incipitario che il poeta opera nel tessuto della sua composizione, risulta infatti un po' falso rispetto allo stile combattivo che caratterizza tutto il testo, che è un vero e proprio sirventese contro Ezzelino da Romano. La proclamata facilità del suo dettato diventa in realtà un elemento essenziale affinché il pubblico sappia, senza alcun dubbio, ciò che Ezzelino ha commesso. Nel caso di Uc, dunque, la canzone non è un messaggio rivolto alla dama; al contrario, siamo in presenza di un vero e proprio attacco politico, quindi di un notevolissimo scarto d' 'ambientazione' del *topos*.

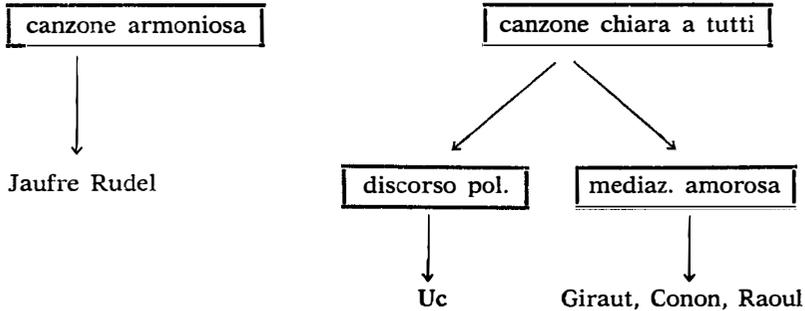
Dallo studio di questi testi risulta dunque che i poeti esaminati partono da due distinti parametri di base: l'armoniosità, e dunque il valore in sé della canzone, e la chiarezza del messaggio in essa contenuto. In particolare è Jaufre che sente più degli altri suoi colleghi il problema dell'armonia testuale; infatti gli ultimi tre versi della sua canzone sono quasi un ammonimento verso colui che, apprendendo il testo, cercherà in qualche modo di guastarlo:

Bos es lo vers, qu'anc no'i falhi
 E tot so que-i es ben esta;
 E sel que de mi l'apenra
 Gart se no'l franha ni'l pessi. (vv. 31-34)

A questo proposito, Uc sembra fare nuovamente eco a Jaufre, perché anche lui vuole difendere la sua canzone da coloro che tenteranno di infrangerne l'integrità:

Chanzos q'es leus per entendre
 ...
 Mi plai e la voil lauzar
 A qi la blasm'e defendre (vv. 1, 8-9)

L'altro parametro di base utilizzato da questi trovatori e trovieri è quello della chiarezza del messaggio: il pubblico, che deve decodificarlo, deve comprendere senza ambiguità ciò che il poeta vuole esprimere. Si è poi visto che questo problema della chiarezza del testo viene ad avere un duplice sviluppo fra gli autori che stiamo analizzando, essendo, da un lato, un elemento necessario di mediazione amorosa (per Guiraut, Conon e Raoul), dall'altro, un presupposto essenziale per un discorso politico.



A conclusione di quest'analisi mi sembra si possa affermare che i nostri trovatori e trovieri hanno volutamente 'incrociato' i loro testi, ma che ciascuno di essi, pur partendo da una stessa idea e spesso da uno stesso *incipit*, ha poi sviluppato una sua elaborazione autonoma. Abbiamo visto come il 'gioco' intertestuale metta a contatto le composizioni di cinque autori diversi e ne orienti la lettura. In ogni caso, ciò che si ricava dalla nostra analisi è che i poeti presi in esame non sono caduti in una mera imitazione; al contrario essi hanno formato una specie di ideale 'circolo letterario', nel quale ognuno si è collegato alla composizione dell'altro o direttamente, richiamandone senso e fisionomia, oppure integrandola o comunque apportando dei mutamenti (di ordine lessicale o semantico), in modo che ogni testo risultasse comunque perfettamente individualizzato.

MARIACRISTINA VENTURI
Padova