

# MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA QUADRIMESTRALE

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

VOLUME XVIII · 1993

SOCIETÀ EDITRICE IL MULINO BOLOGNA

Un 'groviglio' di voci:

Bernart de Ventadorn, Raimbaut d'Aurenga  
e Peire d'Alvernhe

L'identificazione del *senhal Tristan*<sup>1</sup>, che compare in quattro canzoni di Bernart de Ventadorn<sup>2</sup>, con Raimbaut d'Aurenga è dato che può essere ormai acquisito agli atti: eppure bisogna constatare con un certo stupore come valorosi studiosi (da Pattison a Roncaglia, da Rossi a Di Girolamo), che si sono occupati specificatamente o tangenzialmente del problema, non abbiano verificato la possibilità di rinvenire all'interno della produzione poetica di Raimbaut eventuali 'risposte' alle sollecitazioni bernardiane. È vero bensì – e forse qui vanno ricercate le ragioni della mancata verifica – che esistono difficoltà obiettive riconducibili a due fattori: a) l'uso quasi esclusivo nei 'dialoghi' rambaldiani con gli interlocutori poetici della parodia, espressione già per sé di libertà e autonomia oltre che di egemonia<sup>3</sup>,

<sup>1</sup> Sulla *quaestio* dell'origine del *senhal* riteniamo condivisibili le argomentazioni di Rossi, «Chrétien», pp. 30-3: «Secondo il Delbouille, Bernart de Ventadorn, che l'avrebbe inventato, ne avrebbe ricavato l'ispirazione dalla quarta cobla di *Non chant per auzel ni per flor*, nella quale Raimbaut si paragona al Tristano romanzesco. Com'è noto il «senhal» fu utilizzato, quattro volte da Bernart, in contesti molto diversi, dei quali il più «tragico» è senz'altro quello della *Lauzeta*, ove, secondo gli interpreti, esso sarebbe stato adoperato per la prima volta. Quest'ultima ipotesi contrasta, però, con i dati in nostro possesso [. . .] Quello di *Tristan* doveva essere in origine un nomignolo antifrastico che giocava sulla presunta *tristeza* del «baldo» Raimbaut. . . ». Il primo a proporre l'identificazione fu l'editore di Raimbaut (cfr. Pattison, *The Life*, p. 25); ma il contributo più organico sull'argomento è certamente Delbouille, «Les 'senhals'».

<sup>2</sup> Nell'ordine *Amors, e que·us es vejaire* (P-C 70.4), 61-64: «Ma chanson apren a dire, / Alegret; e tu, Ferran, / porta la·m a mo Tristan, / que sap be gabar e rire; Lo rossinhols s'esbaudeya» (P-C 70.29), 61-62: «Tristan, si no·us es vejaire / mais vos am que no solh faire»; *Can vei la flor* (P-C 70.42), 53-54: «Amics Tristan, car eu no·us posc vezer, / a Deu vos do, cal que part que m'esteya» (questi versi, che costituiscono la seconda *tornada*, sono presenti solo in P); *Can vei la lauzeta* (P-C 70.43), 57-60: «Tristans, ges no·n auret 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». I testi delle poesie di Bernart e Raimbaut si citano rispettivamente da C. Appel, *Bernart von Ventadorn. Seine Lieder*, Halle 1915, e Pattison, *The Life*.

<sup>3</sup> Si può estendere a Raimbaut la seguente corretta definizione della parodia in Guglielmo IX: «. . . strumento di affermazione della supremazia e della libertà del signore feudale all'interno dell'*élite*, nei limiti imposti dalla necessità di rendere il messaggio decodificabile a tutti i livelli» (Milone, «Retorica», p. 163).

associato (ma si tratta in realtà di un corollario dell'autonomia<sup>4</sup>) a una presenza molto parca e trasversale (nel senso che può attraversare anche componenti diversi da quello sollecitante) di segnalatori formali (ripresa di rime o rimanti, parole-chiave e metro); b) assenza di contro-*senhals* (con l'eccezione controversa di *Carestia*, come vedremo) riferibili a Bernart. La constatazione di questi fatti ci ha convinti che il tentativo di rinvenire presumibili 'risposte' rambaldiane non può basarsi solo sull'osservazione delle corrispondenze formali, ma deve utilizzare strumenti aggiuntivi in grado di ovviare all'*impasse* formalistica: uno di questi è, a nostro parere, il criterio della integrabilità di senso, vale a dire la possibilità di chiarire passaggi testuali, allusioni o riferimenti contenuti nelle composizioni di Raimbaut con l'ausilio delle 'sollecitazioni' bernardiane.

In questo senso, il caso di *Una chansoneta fera* (P-C 389.40), che presenta un perfetto equilibrio di rimandi formali e di passaggi integrabili e che tratteremo più avanti, è particolarmente nitido e lineare, ma anche fortunato e forse unico, perché, come si vedrà in seguito, la ricerca di segnalatori formali registra di norma assenze più che presenze. Anzi per *Assatz sai* (P-C 389.18), mancando zone oscure o fortemente indiziate di allusività, anche il criterio dell'integrabilità di senso fornisce scarso sostegno. Perciò, a parte qualche traccia un po' fiavole anche se sufficientemente significativa<sup>5</sup>, è soprattutto per la possibilità che offre di giustificare l'impianto complessivo del *gap*, o anti-*gap* se si vuole<sup>6</sup>, e di sanarne le numerose

<sup>4</sup> Ha ragione perciò Di Girolamo quando, contestando Rossi che ipotizzava un'antioriorità di *Non chant* (P-C 389.32) rispetto a *Can vei*, afferma: «L'ipotesi di Rossi costringerebbe anche ad ammettere che Raimbaut imiti lo strofismo di Bernart; ma il protagonismo di Raimbaut, la sua alta posizione sociale e il suo ruolo di mecenate lasciano pensare il contrario...» (*I trovatori*, p. 138, n. 13).

<sup>5</sup> Si tratta dei vv. 34-37 e 50-51 («Mas ieu·m tenrai d'autras colors / per so quar no·m agrad'amar; / que ja mais no·m vuelh castiar, / que s'erón totas mas serors [. . .] qu'ieu, et es mi grans deshonor, / non am ren, ni sai qu'es enquar!»), a nostro parere una parodia di *Lo rossinhols* 6-8: «car eu non am me ni autrui, / e fatz esfortz car sai faire / bo vers, pois no sui amaire».

<sup>6</sup> La sua particolarità si dimostra nelle difficoltà che si incontrano a classificarlo o definirlo (cfr. Ceron, «Un tentativo», pp. 67-72), mentre lasciano perplessi e scettici le letture 'ideologiche' come quella della stessa Ceron («Il *gap* è rivolto a tutti coloro che vogliono *dompnas guāzanhar*: ma di questa cerchia non fa parte Raimbaut, che si schiera deciso dalla parte della *fin'amor*! Si tratta evidentemente di un rovesciamento totale, che ha come scopo la *raillerie* di coloro ai quali non è concesso accedere all'universo dell'amore cortese. Raimbaut insomma, celandosi dietro l'apparente ridicolizzazione di sé, e simulando ammirazione per una condotta che al contrario disprezza, prende acutamente in giro la stoltezza di chi non afferra la superiorità della *fin'amor*» [p. 68]) o di Milone, «Raimbaut»: «Il significato complessivo del *vers* va cercato proprio in questo doppio movimento di andata e ritorno rispetto al tema privilegiato. In modo paradossale [. . .] Raimbaut rifiuta il momento collettivo della *fin'amor*, la *fin'amor* come ipo-

«anomalie», che ci siamo indirizzati alla canzone *Lo rossinhols s'e-sbaudeya* (P-C 70.29), favorita, se non altro, dalla sua destinazione a *Tristan*. Le circostanze tuttavia ci obbligano, contro le nostre convinzioni, a una prudenza mai eccessiva in questi casi; per cui diremo che appare molto probabile una dipendenza delle 'inversioni' di *Assatz sai* (= anti-gap, *ensenhamen* anti-cortese, ecc.) dall'intenzione di mettere alla berlina le contraddittorie dichiarazioni di Bernart ne *Lo rossinhols*: da un lato l'enunciazione di precetti anti-cortesi:

Mais a d'Amor qui domneya  
ab orgolh et ab enjan  
que cel que tot jorn merceya  
ni · s vai trop umilian;

(vv. 9-12)

dall'altro un comportamento che, negando quella regola, sceglie proprio la lealtà e l'umiltà:

c'a penas vol Amors celui  
qu'es francs e fis, si com eu sui.  
So m'a tout tot mon affaire  
c'anc no fui faus ni trichaire.

(vv. 13-6)

Contraddizione che si ritrova lievemente mutata a 41-52, dove alla volontà di rinunciare all'amore come strategia per un suo recupero si oppone l'incapacità masochistica di privarsi del 'dolce' affanno che esso procura:

De tot loc on ilh esteya,  
me destolh e · m vau lonhan,  
e per so que no la vey a  
pas li mos olhs claus denan.  
Car cel sec Amors que · s n'esdui  
e cel l'enchaussa qu'ela fui.  
Ben ai en cor del estraire  
tro que vas midons repaire.

Ja non er, si tot me greya,

teca ideologica, come *malattia sociale*. Ma in modo altrettanto paradossale (basti pensare al provocatorio *no m'agrad'amar* del v. 35), accetta la *fin'amor* come momento individuale, esemplare e selettivo, ne accetta la patologia, lo statuto di *malattia mentale*. Se tutto questo è vero, *Assatz sai d'amor ben parlar* si rivela alla fine come un vero e proprio gap *envèrs*, un vero e proprio anti-gap, luogo privilegiato di una doppia, sorprendente inversione che ha per oggetto la natura ambigua e paradossale della *fin'amor*» (p. 22).

qu'enquer fin e plaih no ·lh man;  
 que greu m'es c'aissi ·m recreya  
 ni perda tan lonc afan.

In *Assatz sai*, allora, la parodia nascerebbe proprio dall'exasperazione dei due momenti contraddittori, quello didascalico (Raimbaut si presenta quasi come un maestro di amore anti-cortese) e quello pragmatico (Raimbaut ha più di Bernart un comportamento ineccepibilmente ed esageratamente cortese: si pensi alla carica parodica che doveva avere la lunga sequela di attributi cortesi di 38-40: «per so lor serai fi e cars, humils e simples e leyaus, dous, amoros, fis e coraus»).

A questo punto va introdotta un'altra canzone di Bernart, *Can vei la flor, l'erba vert e la folha* (P-C 70.42), che presenta evidenti legami formali con *Lo rossinhols*<sup>7</sup> e che il manoscritto P, come s'è detto, ci tramanda indirizzata a *Tristan*:

Amics Tristans, car eu no ·us posc vezer,  
 a Deu vos do, cal que part que m'esteya.

Le due circostanze segnalano già da sole – e l'analisi interna acclarerà – la natura del componimento che, forse dietro le sollecitazioni di Tristano-Raimbaut, riprende, e parzialmente corregge o chiarisce, le asserzioni controverse contenute in *Lo rossinhols*.

Una risposta ad *Assatz sai* 34-37 che, come s'è detto<sup>8</sup>, parodiavano *Lo rossinhols* 5-8, e un tentativo meticoloso di chiarimento ci appaiono perciò *Can vei* 5-14:

e no m'es vis c'om re poscha valer,  
 s'eras no vol amor et joi aver,  
 pus tot can es s'alegr'e s'esbaudeya.

Ja no crezatz qu'eu de joi me recreya  
 ni ·m lais d'amar per dan c'aver en solha,  
 qu'eu non ai ges en poder que m'en tolha,  
 c'amors m'asalh, que ·m sobresenhoreya;  
 e ·m fai amar cal que ·lh plass', e voler;  
 e s'eu am so que no ·m deu eschazer,  
 forsa d'amor m'i fai far vassalatge.

<sup>7</sup> Si riprendono infatti da essa molti dei rimanti in *-eya*: *s'esbaudeya* 7 (cfr. *Lo rossinhols* 1), *recreya* 8 (51), *domneya* 16 (9), *deya* 17 (35), *veya* 28-52 (43), *enveya* 32 (3), *creya* 37 (33), *esteya* 38-54 (41).

<sup>8</sup> Cfr. sopra la n. 5.

Bernart intende precisare, per dissipare fraintendimenti, la propria posizione circa la volontà di rinunciare all'amore espressa in *Lo rossinhols* (già lì<sup>9</sup> ritenuta impraticabile), dichiarando a chiare lettere la sua totale incapacità di sottrarsi alla signoria di *amor*. Subito dopo egli procede a una vera e propria ritrattazione degli enunciati teorici di *Lo rossinhols*<sup>10</sup>, sostenendo l'inefficacia dell'orgoglio e rivalutando implicitamente quei valori cortesi come l'umiltà, la lealtà e la fedeltà, lì dichiarati improduttivi:

Mas en amor non a om senhoratge,  
 e qui l'i quer, vilanamen domneya,  
 que re no vol amors qu'esser no deya;  
 paubres e rics fai amdos d'un paratge;  
 can l'us amics vol l'autre vil tener,  
 pauc pot amors ab ergolh remaner,  
 qu'ergolhs dechai e fin'amors capdolha.

(vv. 15-21)

Modificati i riferimenti teorici, si direbbe le premesse, il comportamento del poeta – questo sì rimasto immutato: seguire la donna orgogliosa – non contrasterà più, come succedeva in *Lo rossinhols*, con essi. Se in amore non valgono i sentimenti di orgoglio ma quelli afferenti alla sfera del vassallaggio, allora è questo l'unico rapporto corretto e auspicabile, in nome del quale si deve riuscire a ricacciare ogni altra lusinga: sicché come in *Lo rossinhols*, in ottemperanza al precetto di 9-16, si voleva compiere un atto di orgoglio, nella speranza che esso servisse a far cambiare la dama, salvo a confessarne subito dopo il velleitarismo; qui parallelamente, stabilito che il rapporto di vassallaggio è in amore l'unico possibile e che esso va perciò strenuamente difeso, sono banditi tradimenti e 'distrazioni'; anzi se, come nel caso di Bernart, si cade in tentazione, bisogna ricorrere a tutti gli espedienti per uscirne, compreso quello di fingersi pazzo. Infatti la finzione, permettendo all'interessato di sottrarsi alle regole della logica comune che gli imporrebbe l'accettazione del *ménage* più favorevole, gli concede altresì di sfuggire alla ben disposta:

Eu sec ceta que plus vas me s'ergolha,  
 e ceta fuih que·m fo de bel estatge,  
 c'anc pois no vi ni me ni mo messatge  
 (per qu'es mal sal que ja domna m'acolha);  
 mas dreih l'en fatz, qu'eu m'en fatz fol parer,

<sup>9</sup> Cfr. i già citati versi 49-52 di *Lo rossinhols*.

<sup>10</sup> Contenuti nei citati versi 9-12.

car per cela que·m torn'en no-chaler,  
estauc aitan de leis que no la veyà.

(vv. 22-28)

La follia che Raimbaut si attribuiva per un comportamento analogo a quello di Bernart<sup>11</sup> diventa qui una simulazione di follia: una simulazione però, si badi, che conserva quella che è la cifra distintiva più costante della pazzia, vale a dire la prevedibile imprevedibilità comportamentale: per cui come di norma accade che il pazzo, pur masochisticamente disposto a essere colpito più volte da un ramo, finisce per stancarsi e spezzarlo così Bernart può decidere di troncargli il rapporto di sofferenza, cedendo alla tentazione di un nuovo amore:

Mas costum'es tostems que fols foleya,  
e ja non er qu'el eis lo ram no colha  
que·l bat e·l fer, per c'ai razo que·m dolha,  
car anc me pres d'autrui amor enveya.

(vv. 29-32)

Si può qui notare di passaggio che l'immagine del pazzo che spezza il ramo è probabilmente nata dall'altra metafora arbustacea di *Lo rossinhols* 17-20<sup>12</sup>:

C'aissi com lo rams si pleya  
lai o·l vens lo vai menan,  
era vas lei que·m guerreyà,  
aclis per far so coman.

Restando ancora per un momento su *Lo rossinhols*, è probabile che i vv. 4-5 abbiano offerto a Raimbaut l'abbrivo, o meglio il pretesto, di ideare la controversa poesia *Escotatz, mas no say que s'es* (P-C 389.28)<sup>13</sup>, costruita intorno al tema della confusione psichica

<sup>11</sup> Cfr. *Assatz sai* 41-42: «Mas d'aisso·us sapchatz ben gardar, / que so qu'ie·n farai er folhors».

<sup>12</sup> Cogliamo l'occasione per segnalare anche la prossimità di *Assatz sai* 54-6 («Lengua, non mais! que trop parlars / fai piegz que pechatz criminaus; / per qu'ieu·m tenrai mon cor enclaus») a *Can lo boschatges* (P-C 70.40), 18, 45-8: «Lenga, per que potz tan parlar? / [. . .] / Domna, no·us pes si·lh lenga ditz / so c'anc mos cors no poc pessar, / tatz, bocha! nems potz lengueyar, / et es t'en grans mals aramitz».

<sup>13</sup> Per una discussione critica sulle interpretazioni di *Escotatz*, da Pattison a Pasero, cfr. Limentani, *L'eccezione*, pp. 143-50 (ma anche Di Girolamo, «No say que s'es», pp. 261-2). Per quanto riguarda in particolare il rapporto di *Escotatz* con il *vers de dreit nien* di Guglielmo IX, è noto che il primo a parlare di parodia fu Pattison (cfr. *The Life*, p. 154); l'ipotesi è condivisa da Köhler (cfr. «No sai qui s'es», pp. 63-6), pur se giudicata incongrua a un'interpretazione complessiva del componimento, mentre è accolta

in gran parte dovuta a uno stato di alterazione sentimentale evidenziato in quel non canonico gioco di *opposita*<sup>14</sup> del v. 29: «Qu'ieu soy per vos gays, d'ira ples».

L'applicazione nell'analisi di *Escotatz* del criterio dell'integrabilità di senso ci ha condotti a ipotizzare una relazione tra il componimento rambaldiano e *Can par la flors* (P-C 70.41) di Bernart, caratterizzata proprio da un improvviso cambiamento dello stato d'animo del poeta a motivo di un rapporto triangolare (meglio chiarito in *Can vei la flor*), che forse Raimbaut volutamente ignora per una migliore resa dell'impatto parodico. Si può infatti agevolmente dimostrare che la seconda strofa di *Escotatz*, tra le più oscure del componimento, si chiarisce considerevolmente con l'usilio di *Can par la flors* 23-24: («s'eu no vos vei, domna, don plus me cal, / negus vezers mo bel pesar no val»), di cui *Escoatz* 12-13 sembrano nient'altro che una parafrasi:

tot cant es non pres un pojes  
vas so c'ades vey et esgar.

L'avverbio *ades* di 13 è stato inteso dagli editori e dagli studiosi di *Escotatz* generalmente come 'adesso, ora'<sup>15</sup>, mentre a nostro pa-

con riserva da Pasero, «Devinalh», pp. 121-2: «in tal caso, però, va aggiunto che Raimbaut ne ha completamente fraintesa la struttura». Quanto a Limentani, possiamo affermare con parole di Di Girolamo che egli «attribuisce in questo modo significati e intenzioni autonome all'operazione di Raimbaut, senza con ciò negare al *vers de dreit nien* lo statuto di fonte» (p. 262). Chiudiamo questa breve rassegna (che è poco critica per la ragione che l'interpretazione del *gap* esula dagli intenti del presente scritto) con le interessanti conclusioni cui perviene la complessa analisi di Di Girolamo: «1) il motivo del *no sai* è certamente di provenienza guglielmina, mediata o immediata; 2) Raimbaut lo utilizza, con specifico riferimento alla confusione generica, per prendersi gioco di se stesso e dei suoi contemporanei; 3) è in questo senso, come plateale eccesso avanguardistico, che va inteso il ricorso alla prosa; 4) la poesia non si presenta come un testo organicamente parodico, vale a dire che non parodia un testo preciso e nemmeno, come avviene in alcune forme di parodia, un intero genere letterario; 5) piuttosto, viene qui presa di mira una concezione astratta o rarefatta dell'amore, cominciata da Guglielmo IX, raccolta da Jaufre Rudel, e ben diffusa, in forme semmai anche più radicali, tra i contemporanei» (p. 269).

<sup>14</sup> Con successione *joi-ira* che si presenta regolarmente invertita in tutti i riscontri ossimorici elencati in Di Girolamo, *No say que s'es*, p. 265: il fatto è che in essi (come in Jaufre Rudel, *Languan li jorn* [P-C 262.2], 15: *Iratz e jauzens m'en partrai* [si cita da G. Chiarini, *Il canzoniere di Jaufre Rudel*, L'Aquila 1985]) l'ossimoro fa riferimento (e la cosa è dichiarata apertamente in Raimbaut d'Aurenga, *Car vei qe clars* [P-C 389.38], 22-28: *Mos cors es clars / e s'esmaia! / Aici vauc mestz grams-iauzens, / plens e voigz de bel comens; / qe l'una meitatz es gaia / e l'autra m'adorm Cossirs / ab voluntat mort'e viva*) a uno sdoppiamento del sentimento, mentre in *Escotatz* 29 esso sembra voler comunicare una sua alterazione repentina.

<sup>15</sup> Citiamo per tutti la traduzione del Pattison: «I do not value all that exists a farthing compared to that which I now see and behold».

rere esso assume l'abituale significato di 'sempre': sicché il *so c'ades vey et esgar* di Raimbaut è esattamente il *mo bel pensar* di Bernart<sup>16</sup>, così come il *negus vezers* di quest'ultimo (tutto ciò che si può vedere!) è l'equivalente *a parte subiecti* (di colui che vede) del *tot cant es* di Raimbaut, cioè la visione oggettivata. La conferma si può trovare proprio nella parte *soluta*<sup>17</sup> della stessa strofa:

e dir vos ay per que. Car si ieu vos o avia mogut, e no·us o trazia a cap, tenriatz m'en per fol. Car mais amaria seis deniers en mon punh que mil sols el cel.

Il problema centrale di queste righe è il pronome *o*, in genere riferito al *so que vuelh comensar* di 2<sup>18</sup>, ma forse da riferire al *talán*<sup>19</sup> di 10. Infatti qui Raimbaut deve (e lo dichiara apertamente) giustificare quanto ha affermato in 12-3, e cioè che quello che vede sempre (ovviamente nel pensiero: presumibilmente «*so que m'es pus car*» 25) vale molto più di tutta la realtà circostante; e spiega: se non fosse così, cioè se io non perseguissi e portassi a buon fine il *talán* che vi sottopongo<sup>20</sup>, voi mi accusereste di essere un pazzo, perché mi accontenterei di quello che c'è o di quello che ho (i «*seis deniers en mon punh*») invece di mirare a prospettive meravigliose (i «*mil sols el cel*»).

D'altra parte che l'obiettivo di *Escotatz* fosse proprio Bernart è dimostrato anche dalla parte in versi della terza strofa: infatti l'equazione *lonc tarzar = galiar*, che da essi emerge e che è ribadita nella parte *soluta*<sup>21</sup>:

s'als obs no·m vol valer manes

<sup>16</sup> In entrambi i casi si tratta di un 'vedere nella mente'; cfr. a riprova *Can par la flors* 41-42: «Domna, si no·us vezon mei olh, / be sapchatz que mos cors vos ve».

<sup>17</sup> Secondo la definizione impeccabile di Limentani, *L'eccezione*, p. 137: «Possiamo dunque precisare, almeno per ora, che l'opposizione vige non tanto tra «poesia» e «prosa», quanto tra numero e *oratio soluta*; essa concerne l'organizzazione ritmica, con tutto quanto questa implica nell'elaborazione della lingua».

<sup>18</sup> Anche in questo caso citiamo per tutti la traduzione di Pattison: «If I had begun it for you, and didn't bring it to a conclusion, you would consider me a fool».

<sup>19</sup> Non convince l'ipotesi di Limentani di un «*talán* di comporre» (cfr. *L'eccezione*, p. 139), mentre è da condividere pienamente il parere di Di Girolamo, «No say que s'es», p. 266: «*Talán*, del resto, è termine non privo di connotazioni amorose o perfino sessuali, ed è proprio di questi sensi, mi sembra, che la parola a poco a poco si carica con l'insistenza sul possesso concreto, da preferire a 'tutto ciò che esiste' e 'a mille sol(d)i in cielo'».

<sup>20</sup> Pensiamo sia questo il valore di *mover* (cfr. *PD*, s.v.: 'proposer', per cui la protasi *si ieu vos o avia mogut* potrebbe essere tradotta: «se vi avessi sottoposto il mio *talán*»; per *traire a cap* = 'portare a buon fine' cfr. *PD*, s.v. *traire*).

<sup>21</sup> «Tot ayso dic per una domna que·m fay languir ab belas paraulas et ab lonc respieg, no say per que».

pus m'o profer'ab lonc tarzar;  
 pus leu que selh que m'a conques  
 no·m pot nulh autre galiar,

par derivata da un importante passo di *Can l'erba* (P-C 70.39)<sup>22</sup>:

Be deuri'om domna blasmar,  
 can trop vai son amic tarzan,  
 que lonja paraula d'amar  
 es grans enois e par d'enjan.

(vv. 49-52)

### *L'enigma «Carestia».*

I versi appena citati sono risultati, come si vedrà, determinanti per la soluzione dell'enigma *Carestia*, il noto *senhal* che compare nella *tornada* di Raimbaut d'Aurenga, *Non chant per auzel ni per flor*:

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

L'identificazione di *Carestia* ha dato origine a un dibattito avvincente sia sul nome del trovatore celato dietro il *senhal*<sup>23</sup> sia sui rapporti – anche cronologici – che legano i componimenti implicati nella *querelle*<sup>24</sup>: oltre a *Non chant*, Bernart de Ventadorn, *Can*

<sup>22</sup> Dalla canzone bernardiana (cfr. 19-20: «can eu vei midons ni l'esgar») proviene di sicuro anche la dittologia di *Escotatz* 13: «vas so c'ades vey et esgar».

<sup>23</sup> I pareri al riguardo sono sostanzialmente due: il primo fa capo a Roncaglia (ed è condiviso da studiosi come Rossi e Meneghetti) che pensa a «un giuoco di parole abbastanza scoperto sul nome del poeta, *Crestia*, Chrétien de Troyes» («Carestia», p. 132), il secondo appartiene a Di Girolamo: «Una diversa ipotesi si può avanzare, e cioè che Carestia sia Bernart, non Chrétien» («Tristano», p. 19). L'analisi che segue spiegherà da sola i motivi della nostra propensione alla seconda ipotesi.

<sup>24</sup> Il rapporto di dipendenza di *Can vei* da *Non chant* fu per prima intravisto (e successivamente precisato nei dettagli storici e formali dal Delbouille [cfr. «Les 'senhals'», pp. 64-72]) dall'editore di Raimbaut (cfr. Pattison, *The Life*, pp. 24-25) soprattutto sulla base del *senhal* usato da Bernart nella *tornada* («Tristans, ges no·n aurtz de me» ecc.), ritenuto collegabile all'operazione compiuta in *Non chant* da Raimbaut che, com'è noto, si paragona a Tristano. Con l'articolo di Roncaglia («Carestia») l'attenzione si sposta sul *senhal Carestia* e il problema del rapporto fra i due componimenti è tenuto in ombra, mentre le tracce di *Can vei* in *D'Amors, qui m'a tolu* sono così giustificate: «Secondo ogni verosimiglianza, Chrétien conosceva entrambi i componimenti dei quali s'è riconosciuto il legame, e mentre imita Bernart, risponde altresì a Raimbaut, contrapponendo alla nozione dell'amore fatale, ebbrezza prodotta da una forza soprannaturale e irresistibile, la nozione senza dubbio più 'cor-

vei la lauzeta e Chrétien de Troyes, *D'Amors, qui m'a tolu a moi*<sup>25</sup>.

Il termine *carestia* (o l'equivalente *cartat*), oltre che in *Non chant* e tralasciando i tardi epigoni<sup>26</sup>, compare, in campo trobadorico, sostanzialmente nelle seguenti poesie: 1) Arnaut Daniel, *Lancan son passat li giure* (P-C 29.11), 16; 2) Guillem de Saint-Didier, *Ben chantera si m'estes* (P-C 234.4), 40; 3) Guilhem de Montanhagol, *Non an tan dig li primier trobador* (P-C 225.7), 50; 4) Raimon de Miraval, *Dona, la genser c'om demanda*, 54. Se si esclude quest'ultimo, tutti gli altri componimenti, nella porzione di testo in cui compare il termine, si richiamano più o meno esplicitamente a *Can l'erba* di Bernart, segnalando in modo da non lasciar dubbi il posto in cui cercar lumi sul misterioso *carestia*. Ma vediamo con ordine.

I versi 13-16 di Arnaut, *Lancan*<sup>27</sup>:

qu'eu non trob ges doas en mil  
ses falsa paraula longa,  
e puois c'a travers non ponga  
e non torn sa chardat vil,

parafrasano i parzialmente citati<sup>28</sup> versi 49-54 di *Can l'erba*; la parafrasi è, se possibile, ancora più netta in *Ben chantera* 33-48<sup>29</sup>:

Hom deu blasmar un usatge que cor  
que fant dompnas que no lor estai gen:  
lonc enqerre - vei c'o fant li plusor

tese' dell'amore che procede da cuor gentile e da consapevole elezione». Giuste e invalidanti le obiezioni di Di Girolamo: «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». Tali obiezioni sono praticamente eluse o aggirate da Rossi («Chrétien») «ipotizzando che la canzone di Bernart preceda quella di Raimbaut» (Di Girolamo, *I trovatori*, p. 138, n. 13). Per Meneghetti infine (cfr. *Il pubblico*, pp. 138-44) la canzone di Bernart è posteriore alle altre due.

<sup>25</sup> N. 1664 nella *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, neue bearbeitet und ergänzt von Hans Spanke, Leiden 1955; si cita da Marie-Claire Zai, *Les chansons courtoises de Chrétien de Troyes*, Berne-Francfort/M. 1974.

<sup>26</sup> Cfr. Roncaglia, «Carestia», pp. 136-7.

<sup>27</sup> Si cita da *Le canzoni di Arnaut Daniel*, ed. M. Perugi, Milano-Napoli 1978.

<sup>28</sup> Aggiungiamo 53-4: «c'amar pot om e far semblan alhor, / e gen mentir lai on non a autor».

<sup>29</sup> Si cita da *Poésies du troubadour Guillem de Saint-Didier*, ed. A. Sakari, Helsinki 1956 («Mémoires de la Société Néophilologique de Helsinki», 19).

quand hom las preg'e lor serv d'avinen.  
 Bona dompna sap tost so que deu far  
*e·ill folla tart*, qan tot lo cors l'en ve,  
 cais qu'ilh es *car'*, e d'aiso non a re  
 qe·il *cartatz* es qan sap cui deu *triar*.

Si vol *triar* un drut a desonor  
 e puois o tard'un an o plus verten,  
 majer *viltatz* es, segon sa *ricor*,  
 que si·n breu temps ames tal qe·il fos gen.  
 Las trichairitz – e·il fals trichador var –  
 fan un mercat q'a pretz non aperte:  
*lai n'auran un e sai un autr'ab se*  
 e laissan cel qi pot mais pretz donar,

dove troviamo due rimanti di *Can l'erba* (cfr. 35 e 49), *blasmar e triar*, in posizione *capfinida*, e ancora il motivo della *viltatz*, già presente in Arnaut e strettamente legato alla nozione di 'preziosità' che, come vedremo, è una componente semantica di *carestia*. A fugare ogni dubbio provvedono i versi 31-52 di *Non an tan dig*<sup>30</sup>:

D'una re *fan donas trop gran follor*  
 quar lor amor  
 menan ab tan loncx plays,  
 que quascuna, pus ve son amador  
 fi ses error,  
 falh si l'alonga mais;  
 quar hom no viu tan quan faire solia,  
 doncx convengra que·l *mals costums* n'issis  
 del *trop tarzar*, qu'ieu no cre qu'om moris  
 tan leu com fai, si d'amor si jauzia.

Trop fai son dan dona que·s do *ricor*,  
 quant hom d'amor  
 la comet, ni·s n'irays,  
 que plus bel li es que sofran preyador  
 que si d'alhor  
 era·l peccatz savais.  
 Que tals n'i a, quays qu'om non o creiria,  
 ab que fos dig qu'en fan assais fraydis,  
 per qu'amors falh entr'elas e *vilsis*,  
 quar tenon mal en car lor *carestia*.

Ieu am e blan dona on ges non *cor*  
*enjans d'amor*.

<sup>30</sup> Si cita da *Les poésies de Guilhem de Montanhagol, troubadour provençal du XIIIe siècle*, ed. P.T. Ricketts, Toronto 1964.

È evidente in questo passo la mediazione di *Ben chantera*: per la ripresa di rimanti come *cor* e *ricor*, per la presenza dell'elemento della *follor* (cfr. 31 e *Ben chantera* 38: «e·ill folla tart»), assente in *Can l'erba*, e per la definizione *mals costums* che riprende *Ben chantera* 33: «un usatge que cor». L'uso del termine *enjans* a 52 («enjans d'amor») sembra collegare direttamente *Non an tan dig* a *Can l'erba* (cfr. 52: «e par d'enjan»).

Se è dimostrata in tal modo, come crediamo, la dipendenza da *Can l'erba* dei quattro testi occitanici fondamentali per la determinazione semantica di *carestia*, risulta a corollario che anche per il *chier tans* di *D'Amors, qui m'a tolu* (cfr. 41-2: «Ja, mon los, plenté n'ameraz, / ne pour chier tans ne t'esmaier») occorrerà cercare nella canzone bernardiana una risposta soddisfacente; con la convinzione, partendo dalla ragionevole ipotesi per Chrétien di un percorso mentale analogo a quello di Raimbaut per *Carestia*, che eventuali chiarimenti sulla genesi di *chier tans* serviranno a chiarirci le idee anche sul contenuto del *senhal* di *Non chant*.

La nostra ipotesi è che con *chier tans*<sup>31</sup> Chrétien abbia inteso fondere due parole-chiave di *Can l'erba*, *car*<sup>32</sup> e *tems*, le quali però, riferendosi nel loro contesto primario a situazioni o contenuti simmetricamente antitetici (la prima ad una condizione di inaccessibilità della donna<sup>33</sup>, la seconda a una volontà edonistica, senza sprechi di tempo<sup>34</sup>), generano nell'esito della fusione una valenza semantica ancipite. L'ambiguità nasce dal fatto che *chier tans* è certamente la 'preziosità' della donna, che diventa inaccessibile per la soggezione che mette all'amante, ma è anche specularmente il *chier tans* che si spende in una frustrante astinenza, quel *tems* . . . *melhor* consumato in una dissennata rinuncia al piacere amoroso. Questo percorso logico-semantico da noi ipotizzato dovette *a fortiori* guidare anche Raimbaut nell'ideazione del *senhal Carestia*: è evidente che per ragioni di dibattito e per la cogenza allusiva, in quest'ultimo come nel

<sup>31</sup> Roncaglia suppone un'origine ovidiana del sintagma: «Questa singolare *ars amandi*, questa «économie du bonheur amoureux avivé par les interruptions, prolongé par les delais», come l'ha definita il Frappier, non è altro che la «carestia», il *chier tans* che la canzone contrappone alla *planté*» («Carestia», p. 132).

<sup>32</sup> Non è forse senza significato notare che l'aggettivo *car* ricorre in Bernart solo un'altra volta, e in un verso che echeggia *Can l'erba* 25 (cfr. *Estat ai com om esperdutz* [P-C 70.19], 53: «ans vos am e·us volh e·us tenh char»).

<sup>33</sup> Cfr. *Can l'erba* 25-8: «Tan am midons e la tenh car, / e tan la dopt'e la reblan / c'anc de me no·lh auzei parlar, / ni re no·lh quer ni re no·lh man».

<sup>34</sup> Cfr. 45-6: «Per Deu, domna, pauc esplecham d'amor! / vai s'en lo tems, e perdem lo melhor».

*chier tans* prevalessse la seconda componente<sup>35</sup>, come è altrettanto evidente che, venendo meno quelle ragioni e quella coerenza, il significato di *carestia* si andasse progressivamente stabilizzando intorno alla prima componente.

Anche con questa ipotesi genetica, però, bisogna ammettere che l'enigma *Carestia* resta ancora parzialmente insoluto: infatti nell'invito di Raimbaut a *Carestia* di recargli gioia dalla dimora di *midonz* sembra di scorgere un'allusione apertamente ironica a particolari doti di messaggero (alato?) del destinatario. È sostenibile una tale allusione, e come spiegarla? Per tentare una risposta è necessario fare un piccolo passo indietro e vedere *in primis* se esistono relazioni più profonde tra *Can l'erba* e *Non chant* in grado di dar conto dell'opzione tristaniana compiuta da Raimbaut nella sua poesia. A tale scopo abbiamo compulsato le conoscenze tristaniane di Bernart alla ricerca di riscontri testuali probanti, senza indugiare troppo sulle vaghe suggestioni e reminiscenze tematiche: i dati raccolti, numericamente scarni, ci sembrano tuttavia molto significativi e comunque tali da comprovare, in maniera forse definitiva, che anche Bernart, come Raimbaut<sup>36</sup>, conosceva il *Tristan* di Thomas<sup>37</sup>. Ed ecco i dati.

Il v. 29 di *Can l'erba (pero ilh sap mo mal e ma dolor)* quasi echeggia il v. 27 del *Frammento Sneyd*<sup>1</sup>: e si set bien ma grant dolor; mentre solo lievemente variati rispetto ai vv. 286-90 dello stesso *Frammento*:

Les dames faire le solent,  
laissent ço q'unt pur ço que volent  
e asaient cum poent venir  
a lor voleir, a lor desir.

risultano *Can vei la lauzeta* 33-36:

<sup>35</sup> Come già ben intuito da Di Girolamo: «Si tratta di un'immagine, questa della 'quaresima' 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 forte» («Tristano», p. 23).

<sup>36</sup> Cfr. Pattison, *The Life*, pp. 163-64.

<sup>37</sup> Del fatto si professano convinti sia Rossi (cfr. «Chrétien», p. 32: «E del resto un'indagine estesa all'intero canzoniere bernardiano proverebbe quanto sia cospicuo il debito del trovatore nei confronti di Thomas. Comunque, quale che sia la redazione del *Roman di Tristan* utilizzata da Bernart, nessuno negherà che sia stato proprio il limosino a insistere, più che ogni altro trovatore del suo tempo, nelle allusioni e reminiscenze tristaniane») sia Bologna-Fassò (cfr. *Da Poitiers*, pp. 95 ss.); cfr. anche Milone, «Rossinhol», p. 15, n. 35. Per le citazioni ci siamo avvalsi naturalmente di Thomas, *Les fragments du Roman de Tristan, poème du XIIIe siècle*, éd. par B. H. Wind, Genève-Paris 1960.

D'aisso · s fa be femna parer  
 ma domna, per qu'e · lh o retrai,  
 car no vol so c'om deu voler,  
 e so c'om li deveda, fai.

In entrambi i casi le donne sono accusate di seguire il proprio capriccio trasgredendo le consolidate regole della logica e del buon senso. Infine ancora *Can vei* ci offre il terzo e provvisoriamente ultimo riscontro: precisamente il v. 16 («e can se · m tolc, no · m laisset re / mas dezirer e cor volon») che traduce alla lettera il v. 172 del *Frammento Turin*<sup>1</sup>: «e si ne puet delit avoir / fors de volair ou de desir».

Se dunque Bernart conosceva Thomas, come ulteriormente testimoniano questi riscontri, allora l'invito ad un amore 'coperto' e ad una comunicazione *ab cubertz entresens* di *Can l'erba* 47-8:

Parlar degram ab cubertz entresens,  
 e, pus no · ns val arditz, valgues nos gens!

conterrebbe un implicito, anche se piuttosto netto, riferimento alla vicenda tristaniana (ovviamente nella versione di Thomas), reso poi esplicito e largamente amplificato in *Non chant*. Non solo, ma è probabile che, giusta i vv. 45-52 di *Tant ai*<sup>38</sup>, Raimbaut associasse a quell'allusione ai tormentati eventi amorosi di Tristano e Isotta l'espresso desiderio bernardiano di trasformarsi in rondine: di qui la decisione di rivolgersi, con intento chiaramente ironico, al limosino per invitarlo a una missione di gioia nella sua inedita, ma in fondo desiderata, veste di messaggero alato. Si spiegherebbe così il senso dell'*esgauzimen* che Raimbaut chiede a Bernart-*Carestia-ironda* di recargli dal *repaire*<sup>39</sup> della dama (*Carestia, esgauzimen / m'aporta d'aicel repaire / on es midonz . . .*).

Un'importante conferma alla nostra ipotesi arriva da una delle più note poesie di Peire d'Alvernhe, *Rosshol, el seu repaire* (P-C 323.23), che sembra ispirarsi proprio ai due componenti più direttamente implicati nella vicenda 'ornitologica' di Bernart, vale a dire

<sup>38</sup> « Plus trac pena d'amor / de Tristan l'amador, / que · n sofrí manhta dolor / per Izeut la blonda. / Ai Deus! car no sui ironda, / que voles per l'aire / e vengues de noih prionda / lai dins so repaire ».

<sup>39</sup> Proprio la ripresa di questa parola (cfr. *Tant ai* 52), che nell'opera di Raimbaut s'incontra solo qui in riferimento alla dimora della donna (l'altra occorrenza si riferisce alla dimora del poeta: *Ar m'er tal un vers a faire* [P-C 389.13], 45: « issir fors de mon repaire »), ci sembra un elemento decisivo.

*Tant ai* e *Non chant*. Ne fa fede la presenza della rima *-aire*<sup>40</sup> con un rimante-chiave in esordio (*repaire*) di eccezionale pregnanza, come si è visto, e inoltre i versi 41 e 43: il primo («E si·l port per que·s n'esclair») <sup>41</sup> fonde i già citati *Non chant* 49-50 e *Tant ai* 65 («e mo semblan no·m n'esclair»), mentre il secondo («c'anc hom no nasquet de maire») è quasi un calco di *Non chant* 46: «c'anc hom que nasques de maire»<sup>42</sup>.

Se le cose stanno così e prima di una qualche considerazione finale su *Rossinhol*, è necessario a questo punto ridefinire il rapporto che lega la romanza di Peire all'altra, pure famosa, in due parti di Marcabru: *Estornell, cueill ta volada* (P-C 293.25) e *Ges l'estornels non s'oblida* (P-C 293.26).

Rita Lejeune nel 1958<sup>43</sup> ribaltò l'ipotesi, appartenuta a studiosi come Savj-Lopez, Vossler, Muller, Del Monte e Hoepffner<sup>44</sup>, di una dipendenza di *Rossinhol* dalla romanza marcabruniana, credendo di scorgere in quest'ultima i segni della parodia:

Ainsi donc, contrairement à Peire d'Alvernhe, toute la composition de Marcabru échappe aux lois d'un genre; elle se présente comme une *parodie*; l'étourneau messenger est choisi ironiquement, l'amoureux n'en est pas un, la bien-aimée est une renarde. Parodie d'un thème populaire que Peire aurait développé spontanément? Hypothèse peu probable. Au contraire, on peut croire à une parodie systématique de

<sup>40</sup> In *Non chant* (sei *coblas unissonans* di otto versi e una *tornada* di quattro: a8 b7'a8 b7'c8 d7' [cfr. Frank 407:18]) essa costituisce la rima d, mentre in *Tant ai* (sei *coblas capcaudadas* di dodici versi e una *tornada* di quattro: a7'b5'a7'b5'a7'b5'a7'b5'c6 c6 c7 b5' [cfr. Frank 243:1]) le rime b e a rispettivamente nella quinta e sesta strofa.

<sup>41</sup> Si cita da Peire d'Alvernha, *Liriche*, a cura di A. Del Monte, Torino 1955, pp. 16-22.

<sup>42</sup> Con qualche reminiscenza bernardiana (cfr. *Lo tems vai e ven e vire* [P-C 70.30], 17: «c'anc no nasquet cel de maire»).

<sup>43</sup> Nell'articolo «Thèmes communs de troubadours et vie de société», in *Actes et Mémoires du Ite Congrès International de Langue et de Littérature du Midi de la France*, Aix-en-Provence 1958, pp. 75-88, poi rist. in R. Lejeune, *Littérature et société occitane au Moyen Age*, Liège 1979, pp. 287-98, da cui si cita. La tesi della Lejeune è accolta senza obiezioni da Milone, che su di essa fonda la sua analisi del rapporto tra le due romanze: «Nei modi consueti alla sua oltranza moralistica e anti-cortese, e attraverso l'impiego di un codice programmaticamente eterodosso, Marcabru smonta l'assetto cortese del testo parodiato [. . .] Nella contestazione radicale della *fin'amor* come elemento in sommo grado degenerativo della compattezza sistematica dei valori cortesi, al soggetto galante di Peire, scisso nel segno della distanza scandita dal doppio volo del *rossinhol*, Marcabru sostituisce parodicamente il proprio soggetto 'forte', 'pieno', ferocemente aggressivo. Il sogno di reciprocità di Peire, tutto giocato sulla percorribilità mentale, ideale della distanza, viene negato attraverso la tecnica consueta dell'abbassamento, massima cifra stilistica e ideologica del polemizzare marcabruniano» («*Rossinhol*», p. 9).

<sup>44</sup> Per la bibliografia cfr. Lejeune, «Thèmes», cit., p. 292, n. 25.

Peire, ainsi que le dénoncent et le parallélisme des compositions et les outrances d'un schéma métrique composé d'après celui de Peire. Surrenchère malicieuse, destinée à faire rire: voilà comment se présente la chanson de l'étourneau après la chanson du rossignol<sup>45</sup>.

In realtà un'analisi non pregiudiziale di *Estornel* ha permesso di chiarirne taluni aspetti dimostrando l'assenza di connotazioni parodiche.

C'è una canzone dello stesso Marcabru<sup>46</sup> che presenta molte affinità con *Estornel*: si tratta di *Lanquan fuelhon li boscatge* (P-C 293.28). Quello che immediatamente colpisce nel raffronto tra questa canzone e la prima parte di *Estornel* è innanzitutto la rima *-ada* che entro la produzione poetica marcabruniana può dirsi quasi esclusiva di questi due componimenti<sup>47</sup>. Inoltre sempre in *Lanquan* si accenna a un mancato messaggio (« Selha que · m degra messatge / enviar de ss'encontrada »: vv. 22-23)<sup>48</sup> che rende il poeta, o comunque chi dice io, dubbioso circa le ragioni del comportamento neghittoso della donna:

o tem bayssar son paratge,  
o s'es ves mi azirada,  
o no vol, o no endura,  
ben leu Orguelhs, o Non-Cura  
s'es entre nos entremiza.

(vv. 24-28)

E a ben vedere, l'accertamento dei motivi di un atteggiamento freddo e scostante della dama è fra i compiti assegnati all'*estornel*:

trobaras  
e veiras  
per que vas;  
comtar l'as  
e·ill diras  
en eis pas  
per que se traslia.

<sup>45</sup> Lejeune, « Thèmes », cit., p. 297.

<sup>46</sup> Per i componimenti marcabruniani presi in esame ci siamo avvalsi, in mancanza di meglio, dell'ed. Dejeanne (*Poésies complètes du troubadour Marcabru*, publiées avec traduction, notes et glossaire par le Dr. J.-M.-L. Dejeanne, Toulouse 1909).

<sup>47</sup> Nel senso almeno di una sua più rilevante presenza: in 3 versi su 11 per *Estornel* e in 2 su 7 per *Lanquan*, con identica proporzione. Le altre due volte in cui ricorre (cfr. *Rimario trobadorico*, p. 5) essa può considerarsi infatti marginale: in *Al son desviat* (P-C 293.5) compare solo al quinto verso delle nove *coblas* (schema: a7'a7 b7'b7'c7 a7'), mentre in *L'autrier jost'una sebissa* (P-C 293.30) è presente solo nelle strofe settima e ottava.

<sup>48</sup> Cfr. *Estornel* 3-4: « iras m'en un'encontrada, / on cugei aver amia ».

No sai s'aissi · s fo fadada  
que no m'am e si' amada.

(*Estornel*, vv. 5-13)

Ancora: in *Lanquan* la donna esercita una potente attrattiva sul poeta, una sorta di malia, al punto, se non capiamo male la *tornada*, di insinuare quasi una simulazione di gioia alle profferte dell'altra, per evitare l'accusa di pazzia:

Be · m tengratz per folhatura,  
si be · m fai e mielhs m'ahura,  
s'ieu ja m'en planc quar l'ai viza.

In *Estornel* una tale malia diventa addirittura vincolo iniziatico, fedeltà totale simile a quella che caratterizzò la vita del profeta Elia:

Selui fadet gentils fada  
a cui fo s'amors donada;  
no fo tals cretianada  
de sai lo peiron Elia.

(vv. 45-8)

C'è infine un altro importante elemento in *Lanquan* che può aiutare a comprendere il significato dell'*estornel* come messaggero d'amore, dimostrando altresì una sua probabile anteriorità rispetto a *Estornel*. Partiamo da una citazione di Buffon riportata proprio dalla Lejeune<sup>49</sup>:

... leurs amours sont presque bruyantes que leurs combats; on les entend alors gazouiller constamment: *chanter et jouir, c'est toute leur occupation*; et leur ramage est si vif qu'ils semblent ne pas connaître la longueur des intervalles<sup>50</sup>.

Basta confrontare la frase in corsivo con i vv. 11-4 di *Lanquan*:

*Totz iorns chant*, qu'ara m'agrada;  
e fassa caut o freidura,  
trastot m'es d'una mezura  
*Amors e Joys*, d'eyssa guiza,

per convincersi che dietro la scelta dell'*estornel* come messaggero d'amore c'è molto verosimilmente un processo di identificazione di Marcabru con l'uccello che lo deve rappresentare presso la dama del

<sup>49</sup> Cfr. «Thèmes», cit., p. 296.

<sup>50</sup> G.-L. Leclerc de Buffon, *Histoire naturelle*, Paris 1836, t. XVI, p. 273.

tutto analogo a quello auspicato da Bernart con l'ironda in *Tant ai*<sup>51</sup>.

Se le cose finora dette hanno fondamento, non si faticherà molto a riconoscere che non vi è parodia in *Estornel* e che molti elementi della romanza sono virtualmente ed effettivamente già presenti in *Lanquan*; si può inoltre affermare che rispetto a quest'ultima canzone *Estornel* si pone come continuazione di un dialogo con la dama, bloccato da un mancato messaggio (si ricordino i vv. 22-3 di *Lanquan*): una sorta di autopromozione amorosa conseguita attraverso l'identificazione del poeta con l'uccello<sup>52</sup>.

Tornando ora a *Non chant* e a *Rossinhol*, segnalatori formali piuttosto attendibili palesano l'esistenza di un filo rosso che lega questi componimenti a quelli marcabruniani. Cominciando dal primo, colpisce immediatamente la presenza della rima *-ada*<sup>53</sup>, con ripresa di rimanti da *Lanquan* (2 *ni per neu ni per gelada* [cfr. *Lanquan* 9: *pel frey e per la gilada*], 4 *ni per reverdir de prada* [2 *e par la flors en la prada*] e 26 *destinada* = verbo [18 *ma destinada* = sost.]).

Più complessa è invece la trama dei rinvii ai componimenti marcabruniani che emerge nella seconda parte di *Rossinhol*<sup>54</sup>: da *Lan-*

<sup>51</sup> A proposito dei già citati versi 49-52 di *Tant ai*, Payen pensa a probabili raccordi con la cultura popolare: «Entre la culture savante et la culture populaire, il se produit un constant va-et-vient, et la présence, dans le deux textes, de l'hirondelle n'est pas nécessairement l'indice absolu que Bernard de Ventadour s'inspire du folklore: la chanson bergamasque se souvient peut-être d'un motif troubadoursque qui s'est lentement popularisé par une sorte d'osmose [...] C'est dans la versification même de cette *canço* que se révèle sans doute son inspiration folklorique» (J.C. Payen, «L'inspiration popularisante chez Bernard de Ventadour», in *Studia Occitanica in memoriam Paul Remy*, ed. by H.-E. Keller, 2 voll., Kalamazoo (Mich.) 1986, I, pp. 194-5).

<sup>52</sup> In proposito è stato scritto opportunamente: «Der Vogel versinnbildlicht kontrastierend die gelungene Selbstverwirklichung in der Liebe, die dem Dichter versagt bleibt» (W. Ziltener, «Ai Deus! car no sui ironda?», in *Studia Occitanica*, cit., p. 368). Sempre sul tema ornitologico riferiamo l'opinione di Milone: «A partire dai moduli consueti del *topos* esordiale più diffuso nella tradizione lirica, il *Natureingang*, il tema ornitologico si sviluppa irresistibilmente - da Guglielmo IX a Jaufre Rudel, da Peire d'Alvernha a Bernart de Ventadorn - a ridosso della riflessione sullo snodo decisivo dell'amore cortese: la non-percorribilità della 'distanza d'amore' che separa il *sai* del soggetto desiderante dal *lai* dell'oggetto desiderato» («*Rossinhol*», p. 1).

<sup>53</sup> Una presenza che diventa ancor più significativa quando si consideri che tale rima s'incontra solo qui in tutta l'opera poetica di Raimbaut (cfr. il *Rimario trobadorico*, p. 5); essa inoltre occupa una posizione (secondo e quarto verso) che è identica a quella occupata in *Lanquan*.

<sup>54</sup> Prescindiamo naturalmente, nello specifico dei rapporti tra *Rossinhol* e *Estornel*, dalle affinità generali e di merito già rubricate in Lejeune, «Thèmes», cit., p. 293: «*Identité de thème*: un message d'amour est confié à un oiseau. *Identité de traitement*: il s'agit d'une chanson en dyptique ou, si l'on veut, de deux chansons couplées [...] *Identité partielle d'une métrique très particulière*: elle se caractérise par l'insertion de plusieurs petits vers de 3 syllabes au milieu d'une strophe comprenant des vers de 7 et 3 syllabes».

quan derivano le rime *-atge*, in posizione identica (primo e terzo verso), e *-ura*, con assorbimento di rimanti o sintagmi complessi: *mesatge* 63 (cfr. *Lanquan* 22), *cura* 70 (27), *linhatge* 73-93 (36), *segura* 77 (34), *rancura* 80 (20), *coratge* 81 (15), *agradatge* 91 (29), *cautz ni freidura* 100 (*caut o freidura* 12), *uzatge* 101 (10), *meillura* 107 (6), *s'aura* 110 (44), *mezura* 117 (13), *bon'aventura* 120 (19). Da *Estornel* (le cui due parti si indicheranno con I e II) è mutuata la rima *-atz*, e inoltre: *so sapchatz* 66 (cfr. I 32), *diguatz* 69 (II 49), *n'agr'asatz* 79 (*n'a asatz*: I 31), *iatz* 88 (II 51), *glatz* 98 (II 50).

In conclusione si può presumere che di fronte al desiderio di trasformazione in rondine palesato da Bernart (che, ricordiamo, la nostra ipotesi ritiene il movente della *tornada* di *Non chant* e, attraverso questa, dell'idea di *Rossinhol*), sia Raimbaut sia Peire si siano rivolti, per un automatismo comprensibilissimo in chi come loro era particolarmente debitore a Marcabru, alle composizioni marcabruniane (*Estornel* e *Lanquan*); tanto più che una di esse (*Estornel*)<sup>55</sup> probabilmente costituiva anche l'unico precedente in campo trobadorico per temi di messaggeria alata.

### L'esemplarità di « *Una chansoneta fera* »

Volendo tentare a questo punto una prima valutazione dei dati finora emersi in tema di rapporto poetico tra Bernart de Ventadorn e Raimbaut d'Aurenga, è possibile affermare con relativa certezza che rispetto alle 'sollecitazioni' del primo le 'risposte' del secondo non risultano mai unilaterali, ma presentano costantemente un'articolazione multilaterale (attinente cioè a più componimenti) di allusioni e rimandi. esemplare in tal senso è il caso, annunciato in apertura, di *Una chansoneta fera*<sup>56</sup> che aderisce molto verosimilmente all'invito di *Amors, e que us es vejaire?* (P-C 70.4):

Ma chanson apren a dire,  
Alegret; e tu, Ferran,

<sup>55</sup> Ma, come dimostrano i dati raccolti, è probabile che le due poesie nella percezione dei contemporanei venissero associate, quali momenti successivi della stessa vicenda.

<sup>56</sup> Per Milone la *cobla* iniziale di questa canzone è « il passaggio più significativo » delle dichiarazioni rambaldiane sul *trobar ric*: « Quando decide di affrontare il 'poeta facile' (« *Una chansoneta fera / voluntiers laner'a dir* »), Raimbaut non sa resistere alla tentazione di affermare la propria irriducibilità a forme canoniche e 'popolari', di imporre il proprio narcisismo aristocratico. Una volta di più elude il confronto diretto con la *fin' amor* quando questa sembra già in atto » (« *Retorica* », p. 175).

porta la · m a mo Tristan,  
que sap be gabar e rire,

(vv. 61-64)

ma che, come si vedrà, intrattiene rapporti con almeno altre tre canzoni bernardiane.

L'esemplarità di *Una chansoneta* si riscontra comunque anche nella quasi perfetta distribuzione di segnalatori formali e casi di integrazione di senso. Quanto ai primi, riprende da *Amors, e que·us es* tutti i rimanti in *-endre* (tranne *rendre* 27)<sup>57</sup>, mentre provengono da *Tant ai* quelli in *-iza* (con l'eccezione di *assiza* 40 e *griza* 62)<sup>58</sup>. In merito ai secondi, è particolarmente significativo il confronto tra la settima *cobla* di *Una chansoneta*:

Doncx c'ay fag tan long'espera  
que aysi · m degues murir?  
Mas un iorn m'es vis que · m tir  
un an. Lo pretz d'una mela  
non tenc si no · m pot car vendre!  
Dreitz! per que mos cors m'ensima  
c'ades m'estai l'uelh ubert  
vas sela part on l'ay viza,

(vv. 49-56)

e i vv. 29-32 e 53-6 di *Amors, e que·us es*:

Tan no · mpot mertsar ni vendre  
que plus no · m posca valer,  
sol qu'Ela · m denhes vezer  
e mas paraulas entendre.  
...  
Tost m'agran mort li sospire,  
domna, passat a un an,  
no · m fos per un bel semblan,  
don si doblan mei dezire.

I vv. 51-56 di Raimbaut sono oscuri, sintomo di linguaggio cifrato, densamente allusivo; né a capirli ci aiuta la traduzione di Pat-

<sup>57</sup> Nell'ordine: *contendre* 17 (cfr. *Una chansoneta* 29), *entendre* 19 (5), *pendre* 21 (21), *defendre* 24 (45), *dissendre* 25 (13), *vendre* 29 (53), *entendre* = 'rivolgere i propri desideri' 32 (37).

<sup>58</sup> *Deviza* (part. pass.) 8 (cfr. *Tant ai* 29 [sost.]), *conquiza* 16-48 (27), *guiza* 24 (18), *Piza* (24), *viza* 56 (31), *chamiza* 59 (14).

tison<sup>59</sup>, che anzi in qualche punto appare arbitraria quando non addirittura errata<sup>60</sup>.

Il nostro parere è che l'affermazione «Mas un iorn m'es vis que·m vir un an contenga una chiara allusione ai vv. 53-55 di *Amors, e que·us es* («Tost m'agran mort li sospire, / domna, passat a un an, / no·m fos per un bel semblan»): Bernart è sopravvissuto un anno grazie a un *bel semblan*; il giorno che è in grado di far vivere per un anno Raimbaut potrebbe essere proprio quello di uno sguardo benevolo della dama, come parrebbe implicitamente ammesso nel distico finale («C'ades m'estai l'uelh ubert / vas sela part on l'ay viza»), dove l'attenta sorveglianza del posto in cui ella è stata vista può avere una giustificazione accettabile solo presupponendo l'attesa di un *bel semblan*. Non solo, ma se fosse vero questo, allora in *Una chansoneta* 52-6 si nasconderebbe anche una sofisticata parodia di *Amors, e que·us es* 29-32. Ironizzando sul potere della donna cantata da Bernard di valorizzare ogni cosa con lo sguardo (anche negativa: «Tan no·m pot mertsar ni vendre / que plus no·m posca valer, / sol qu'Ela·m denhes vezer»), i versi rambaldiani potrebbero significare pressappoco questo: io non devo capitolare così facilmente (morendo), perché così facendo mi farei svendere (da lei) e dimostrerei di valere meno di una mela, proprio mentre invece la mia persona acquista pregio<sup>61</sup> perché passibile di essere gratificata da un *bel semblan*.

I vv. 17-24:

Pus ma dona m'es tan vera  
 (trop miels qu'ieu no·il sai grazir)  
 s'ieu quier als, tostems m'azir!  
*Dieus* en ira·m met'ab ela  
 o·m fassa que be·m tanh pendre  
 per la gola d'una sima:  
*pro m'a dat sol lieys no pert;*  
*Dieus* m'a pagat a ma guiza

<sup>59</sup> «It seems to me that a day is longer than a year. I'm not worth an almond if I can't avenge myself! Right! But why am I exalted because I am now staring toward that place where I saw her?» (*The Life*, p. 76).

<sup>60</sup> Arbitraria è certamente la traduzione di «Mas un iorn m'es vis que·m tir un an («It seems to me that a day is longer than a year»), la cui resa letterale, a nostro parere, non può essere che questa: «Ma un giorno mi sembra [capace] di tirarmi [= farmi sopravvivere] per un anno»; inoltre *pot* a 53 può essere soltanto terza persona (Pattison: «I can't avenge myself»).

<sup>61</sup> Proporremmo perciò di leggere a 54 *s'ensima* (con C).

hanno tutta l'aria di fare il verso a *Can par la flors* (già presa di mira in *Escotatz*), 40 e 51-2:

res no·m sofranh, sol que Deus vos me sal!

...

Sol Deus midons e mo Bel-Vezer sal,  
tot ai can volh, qu'eu no deman ren al.

La richiesta bernardiana a Dio di proteggere *midons* è esattamente speculare a quella rambaldiana di non perderla; il verso 24 di *Una chansoneta*, perciò, può essere letto come un commento sottilmente ironico del distico finale di *Can par la flors*: permettendomi di non perdere *midons* Dio ha esaudito a pieno il mio desiderio («tot ai can volh, qu'eu no deman ren al»).

Restando in tema di parodia, sono da segnalare ancora i vv. 33-7:

Domna, can mi colc al sera,  
la nueyt (e tot iorn) *cossir*  
co·us pogues en grat servir:  
cant ieu·m pes, qui·m fer ni·m pela  
no·m pot far en als entendre,

che richiamano con evidenza *Can l'erba* 9-12:

Ai las! com mor de *cossirar*!  
que manhtas vetz en *cossir* tan:  
lairo m'en poirian portar,  
que re no sabria que·s fan.

In entrambi i casi gli avvenimenti esterni si giudicano inefficaci a distogliere l'attenzione del poeta; ma in Raimbaut (e questo ne sottolinea l'intento parodico) il trauma 'distraente' è spinto a forme estreme, esasperate, paradossali: al fermento e al furto dei capelli.

E veniamo infine ai versi 28-32:

pus, cazen clardat d'estela,  
sa par no·s fay ad contendre  
beutatz d'autra, si be·s lima,  
ni aya cor tan asert  
de be s'aribar en Piza.

Nell'edizione Appel di *Una chansoneta*<sup>62</sup> i vv. 31-2 sono sostit-

<sup>62</sup> Cfr. *Provenzalische Inedita*, p. 264.

tuiti da uno spazio punteggiato, a evidenziare anche visivamente la totale rinuncia a ogni tentativo esegetico; né meglio ha fatto l'editore più recente, la cui lettura appare come un'autentica arrampicata sugli specchi<sup>63</sup>. In realtà siamo anche qui in presenza di un testo cifrato, un autentico rebus con chiave all'esterno, probabilmente in *Tant ai* 20-4:

deis c'agui enquiza  
la plus bela d'amor,  
don aten tan d'onor,  
car en loc de sa ricor  
no volh aver Piza.

Raimbaut dunque farebbe il verso all'iperbolico rifiuto bernardiano invitando la contendente o le contendenti eventuali a non illudersi di adescarlo accumulando ricchezze a Pisa<sup>64</sup>; proponiamo pertanto di leggere così 31-32:

ni aya cor tan asert  
de bes aribar en Piza<sup>65</sup>.

### *Peire tra Bernart e Raimbaut*

La canzone *Chantarei, pus vei qu'a far m'er* (P-C 323.12)<sup>66</sup> di Peire d'Alvernhe sembra aver lambito trasversalmente le fasi cruciali dello «scambio» poetico tra Bernart de Ventadorn e Raimbaut d'Aurenga, recando tracce, talora nitide, di quattro componimenti soprattutto, a parte qualche presenza esterna<sup>67</sup>: *Can vei la flor*, *Can vei la lauzeta* e *Tant ai* di Bernart, *Lonc temps ai estat cubertz* (P-C 389.31) di Raimbaut. A partire dalle rime, che sembrano il risultato di un'accorta mescolazione di quelle più significative o rappresenta-

<sup>63</sup> «... when starlight falls, no other woman's beauty is to be maintained as equal to hers, however it is polished or however sure a desire she [the other woman] may have of attaining [Love's] greatest treasure» (Pattison, *The Life*, pp. 75-6); questa traduzione è così chiosata: «I have started from the hypothesis that the two lines contain a clause which describes and extols the beauty of the other woman, who, no matter how wonderful she may be, cannot equal the lady of Raimbaut's thoughts» (p. 78).

<sup>64</sup> Per *aribar* trans. cfr. *PD*, s.v.: 'amasser'.

<sup>65</sup> «né abbia il cuore tanto sicuro [per il fatto] di ammassare beni a Pisa».

<sup>66</sup> Siamo costretti, vista l'inaffidabilità delle edizioni precedenti, a utilizzare il testo da noi approntato per una nuova edizione critica delle poesie di Peire d'Alvernhe, cui da tempo attendiamo.

<sup>67</sup> Per es. a 44 «que vas outra part no·s bias» che riformula Jaufre Rudel, *Belh m'es l'estius* (P-C 262.1), 49 («que vas calque part non bias»), e a 23 il *fais* in rima (su cui cfr. Bologna-Fassò, *Da Poitiers*, pp. 109-10).

tive delle quattro poesie in oggetto: così la rima *-er* che apre le sette *coblas* di *Chantarai* apre anche le altrettante di *Can vei la lauzeta*, oltre a comparire nel terzultimo e penultimo verso delle strofe (ancora sette) di *Can vei la flor*; la centrale *-iza* proviene dalla seconda e terza *cobla* di *Tant ai*<sup>68</sup>, mentre quella *-ais* da *Lonc temps*.

Inoltre, com'è noto, dalla celebre prima *cobla* di *Can vei la lauzeta*<sup>69</sup> è scaturita la seconda di *Chantarai*, anche se qui va segnalata l'assenza di *enveia* per la gioia degli altri (il volo dell'*alauza* diventa esso stesso spettacolo che dà gioia più che infondere *enveia*)<sup>70</sup>:

Belh m'es quan l'alauza se fer  
 en l'air per on deisen lo rais  
 e monta tro l'es belh que·s bais  
     sobre·l fuelh que branda·l biza,  
 e·l dous temps – qu'anc bona nasques! –  
 entruebre·ls becx dels auzelos  
 don retin lur chan sus e jos<sup>71</sup>.

(vv. 8-14)

Il verso 16 (*et amors brot'e bruelh'e nais*) deriva da *Can vei la flor* 4 (*dobla mos jois e nais e creis e brolha*), e alla sesta *cobla* di questa canzone<sup>72</sup> sembrano rinviare con tono velatamente polemico i vv. 24-27 e 33-35:

aiso meteis m'es lo gran jais,  
     maier que qui·m dava Piza  
 e s'a lieis plagues qu'a sos pes  
 vengues ves lieis de ginolhos  
 ...

<sup>68</sup> Come già segnalato in Gruber, *Die Dialektik*, p. 197.

<sup>69</sup> «Can vei la lauzeta mover / de joi sas alas contral rai, / que s'oblid' e·s laissa chazer / per la doussor c'al cor li vai, / ai! tan grans enveya m'en ve / de cui qu'eu vey a jauzion, / maravilhas ai, car desse / lo cor de dezirer no·m fon» (vv. 1-8).

<sup>70</sup> Sul rapporto tra la *lauzeta* bernardiana e l'*alauza* di Peire ecco quanto scrive Milone: «Se la *lauzeta* di Bernart è raffinato emblema, ma anche prodigiosa sintesi di natura e pulsioni, capace di rimettere in gioco l'intero rituale cortese, l'*alauza* di Peire d'Alvernha è omologata e ridotta dalla minuziosa naturalizzazione ad altre più consuete presenze ornitologiche: è consegnata insomma paradossalmente all'artificio» («Rossinhol», p. 18). Sulle due *coblas* si diffonde anche retrospettivamente Gruber, *Die Dialektik*, pp. 195-8.

<sup>71</sup> «Mi piace quando l'allodola si tuffa nell'aria, in cui discende il raggio, e sale fino a quando non le va di abbassarsi sopra la foglia che la tramontana agita, e il dolce tempo – mi dicesse buona per una volta! – apre appena i becchi degli uccelli da cui risuona il loro canto su e giù».

<sup>72</sup> «Ja no m'aya cor felo ni sauvatge, / ni contra me mauvatz cosselh no creya, / qu'eu sui sos om liges, on que m'esteya, / si que de sus del chap li ren mo gatge; / mas mas jonchas li venh a so plazer, / e ja no·m volh mais d'a sos pes mover, / tro per merce·m meta lai o·s despolha» (vv. 36-42).

e podetz aver cor engres  
ves mi qu'ieu non l'aurai ves vos,  
tro que·l cors rest de l'arma blos<sup>73</sup>,

anche se in 26-7 potrebbe esserci il ricordo di *Lancan vei per mei la landa* (P-C 70.26), 29-35<sup>74</sup>.

Da *Tant ai* sono mutuati tre rimanti-chiave in *-iza*: 11 *biza* (cfr. *Tant ai* 16), *Piza* 25 (24), *deviza* 32 (29); in più riteniamo che i vv. 17-20:

e qui l'es humils e verais  
en breu d'ora l'a conquiza,  
q'umilitatz la vens ades  
e belh semblant ab gent respos<sup>75</sup>

vadano posti in relazione con i vv. 27-8 della canzone bernardiana: «que sivals eu n'ai conquiza / la bela semblansa».

Infine è forse da cogliere nei vv. 30-2 («... si·us plazia hueimais / que per re engraisar no·m lais / mas quar no sai ma deviza») <sup>76</sup> un'allusione a *Lonc temps* 45-48:

si noc'ai poder que i joigna  
en jazen, ades engrais<sup>77</sup>  
solament del desirier  
e del vezer, qu'als non quier<sup>78</sup>,

<sup>73</sup> «Ciò stesso è per me una grande gioia, maggiore di [quella che mi verrebbe] da chi mi desse Pisa, e [maggiore di quella che mi verrebbe] se a lei piacesse che io venissi da lei ai suoi piedi in ginocchio [. . .] ma [tuttavia] potete [ben] avere nei miei riguardi un cuore duro, che [comunque] io non lo avrò nei vostri, finché il corpo non resti spogliato dell'anima».

<sup>74</sup> «Mal o fara, si no·m manda / venir lai on se despolha, / qu'eu sia per sa comanda / pres de leih, josta l'esponda, / e·lh traga·ls sotlars be chaussans, / a genolhs et umilians, / si·lh platz que sos pes me tenda».

<sup>75</sup> «e chi è nei suoi confronti umile e leale in breve tempo l'ha conquistato, perché l'umiltà lo vince sempre e [sempre riesce a guadagnare] un aspetto affabile con un rispondere garbato».

<sup>76</sup> «se ormai abitualmente vi piace che [ella] non mi conceda di ingrassare per altra ragione se non perché non conosco i miei desideri».

<sup>77</sup> Sul significato dell'*engraisar* del corpo in *Lonc temps* ci sembrano ineccepibili le considerazioni di Bologna-Fassò, *Da Poitiers*, p. 40: «Difatti nella sua lirica la 'sottrazione della carne' da metaforica torna polemicamente ad essere metonimica, come nella linea ideologica Origene-Abelardo: e di conseguenza il corpo non si fa più prosciugato e 'magro', quasi astratto fino alla consunzione, ma grassoccio, flaccido, incolto, vile, insano, fetido e l'animo codardo».

<sup>78</sup> Sul tema della svirilizzazione trattato in *Lonc temps* cfr. ancora Bologna-Fassò, *Da Poitiers*, pp. 36 ss. Nell'argomentazione di Bologna risulta convincente il raccordo del *gap* al 'tema abelardiano' e dell'*incipit* «Lonc temps ai estat cubertz» al v. 15 di Jaufre Rudel, *Belh m'es* («Lonc temps ai estat en dolor»), ma molto meno l'ipotesi che in

che renderebbe verosimile l'ipotesi che il *gap* rambaldiano abbia potuto concludere la « fase tristaniana » dello scambio poetico con Bernard de Ventadorn, anche se mancano prove sicure in appoggio; può fornire qualche puntello la considerazione che i citati *Lonc temps* 46-7 potrebbero considerarsi in realtà una parodia di *Can vei la lauzeta* 15-6:

e can se·m tolc, no·m laisset re  
mas dezirer e cor volon.

I versi 30-2 di *Chantarai* suonerebbero allora come una parodia della parodia, nonostante il tono apparentemente (ma forse volutamente) serio della canzone; in più se si considerano altri passaggi dubbi (per es. l'iperbole vagamente masochistica di 23-4 (« e re non ai mas quan lo fais: / aiso meteis m'es lo grans jais ») ovvero in esordio l'attestazione di originalità (« chantars m'a tengut en pantais / cum si chantes d'aital guiza / qu'autrui chantar non ressembles ») che agli orecchi dei contemporanei, molto più pronti e allenati dei nostri a cogliere i riferimenti, gli echi e le allusioni che punteggiano la poesia, doveva suonare come un'autentica *boutade*<sup>79</sup>), non sembrerà eccessivo o immotivato considerare *Chantarai* un *divertissement* sui punti più significativi di un dialogo poetico (da noi solo parzialmente considerato) che per l'importanza dei protagonisti e per l'am-

*cupertz* si sia verificata una « probabile intrusione di *cobertor* (v. 37), scivolato semanticamente dalla copertura reale ('coltre') a quella simbolica ('segreto') » (p. 39). Noi riteniamo invece che il *cupert* di 1 come il *cobrir* di 3 (« puosca cobrir ma besoigna ») e 42 (« s'ieu tant grant mon dol plener / voill cobrir ab alegrier ») possano rinviare da un lato a *Can l'erba* 47 (« parlar degram ab cubertz entresens ») e dall'altro a *Per melhs cobrir* (P-C 70.35), 1-2: « Per melhs cobrir lo mal pes e·l cossire / chan e deport et ai joi e solatz: tanto più che quest'ultima canzone potrebbe essere destinataria del riferimento ironico al *vezer* contenuto nel citato v. 48 (cfr. i vv. 13-5 e 19: « Midons sui om et amics e servire, / e no·lh en quer mais autras amistatz / mas c'a celat los seus bels olhs me vire [. . .] Molt me sap bo lo jorn qu'eu la remire): segnaliamo in proposito il diverso avviso di Bologna-Fassò: « . . . al centro dell'attacco è l'ironia sulla riduzione d'amore come passione causata dalla *visio*, mera contemplazione intellettuale (*vezer* è proprio il verbo-chiave di tante polemiche accese intorno a Jaufre ») (p. 40). Lasciano perplessi anche i tentativi di lettura « ideologica » della castrazione (cfr. per es. Ceron, « Un tentativo », p. 73: « Ma per lui la *fin'amor* non può evidentemente essere cantata in maniera diretta senza scadere a pura banalità. Ecco perché egli sceglie il *gap* per *dire* senza nominare apertamente l'oggetto del suo enunciato. Attraverso il tema della castrazione fisica, Raimbaut allude a un'impotenza che si estende alla sfera psicologica e al contesto sociale »); su *Lonc temps* cfr. anche Milone, « Raimbaut », pp. 22-27.

<sup>79</sup> Cfr. Gruber, *Die Dialektik*, p. 196: « Ein Blick auf die zweite Cobla Peires d'Alverna genügt, um festzustellen, dass auch seine programmatische Äusserung in einem ironischen Verhältnis zu der Tatsache steht, dass das Lied entschieden *autrui chanso* ähnelt ».

piezza e l'entità degli interventi si può senz'altro definire basilare per l'evoluzione della lirica trobadorica.

ANIELLO FRATTA  
Napoli

#### BIBLIOGRAFIA CITATA IN ABBREVIAZIONE

- Appel, *Provenzalische Inedita* = C. Appel, *Provenzalische Inedita aus pariser Handschriften*, Leipzig 1895.
- Bologna-Fassò, *Da Poitiers* = C. Bologna-A. Fassò, *Da Poitiers a Blaia: prima giornata del pellegrinaggio d'amore*, Messina 1991.
- Ceron, «Un tentativo» = S. Ceron, «Un tentativo di classificazione del 'gap'», in *Medioevo romanzo*, 14 (1989), pp. 51-76.
- Delbouille, «Les 'senhals'» = M. Delbouille, «Les 'senhals' littéraires désignant Raimbaut d'Orange», in *Cultura neolatina*, 17 (1957), pp. 49-73.
- Di Girolamo, «No say que s'es» = C. Di Girolamo, «No say que s'es» e lo spazio lirico di Raimbaut d'Aurenga», in *Medioevo romanzo*, 12 (1987), pp. 261-73.
- Di Girolamo, «Tristano» = C. Di Girolamo, «Tristano, Carestia e Chrétien de Troyes», in *Medioevo romanzo*, 9 (1984), pp. 17-26.
- Di Girolamo, *I trovatori* = C. Di Girolamo, *I trovatori*, Torino 1989.
- Gruber, *Die Dialektik* = J. Gruber, *Die Dialektik des Trobar. Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des occitanischen und französischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts*, Tübingen 1983.
- Köhler, «No sai qui s'es» = E. Köhler, «No sai qui s'es» - «No sai que s'es» (Wilhelm IX. von Poitiers und Raimbaut von Orange), in *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévales offerts à M. Maurice Delbouille*, Gembloux 1962, II, pp. 349-66; rist. in E.K., *Esprit und arkadische Freiheit. Aufsätze aus der Welt in der Romania*, Frankfurt-Bonn 1966.
- Limentani, *L'eccezione* = A. Limentani, *L'eccezione narrativa. La Provenza medievale e l'arte del racconto*, Torino 1977.
- Meneghetti, *Il pubblico* = M.L. Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*, Modena 1984.
- Milone, *Raimbaut* = L. Milone, «R[a]imbaut d'Aurenga tra 'fin'amor' e 'nopoder'», in *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 7 (1983) pp. 1-27.
- Milone, «Retorica» = L. Milone, «Retorica del potere e poetica dell'oscuro da Guglielmo IX a Raimbaut d'Aurenga», in *Retorica e poetica. Atti del III Convegno italo-tedesco* (Bressanone, 1975), a cura di D. Goldin, Padova 1979, pp. 147-77.
- Milone, «Rossinhol» = L. Milone, «Rossinhol, Ironda, Lauzeta: Bernart de

- Ventadorn e i Movimenti del Desiderio», in *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 12 (1988), pp. 1-21.
- Pasero, «Devinalh» = N. Pasero, «'Devinalh', 'non-senso' e 'interiorizzazione testuale': osservazioni sui rapporti tra strutture formali e contenuti ideologici nella poesia provenzale», in *Cultura neolatina*, 28 (1968), pp. 113-46.
- Pattison, *The Life* = T. Pattison, *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange*, Minneapolis 1952.
- Rimario trobadorico* = P.G. Beltrami (con la coll. di S. Vatteroni), *Rimario trobadorico provenzale*, I, Pisa 1988.
- Roncaglia, «Carestia» = A. Roncaglia, «Carestia», in *Cultura neolatina*, 18 (1958), pp. 121-37.
- Rossi, «Chrétien» = L. Rossi, «Chrétien de Troyes e i trovatori: Tristan, Linhaura, Carestia», in *Vox romanica*, 46 (1987), pp. 26-62.