

Comitato Ravennate della Società Dante Alighieri

BOLLETTINO DANTESCO

PER IL SETTIMO CENTENARIO

Diretto da
ALFREDO COTTIGNOLI e EMILIO PASQUINI

Direttore responsabile
FRANCO GÀBICI

numero 4
settembre 2015

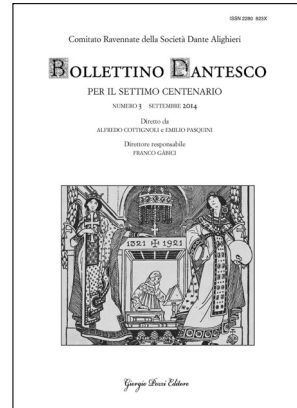
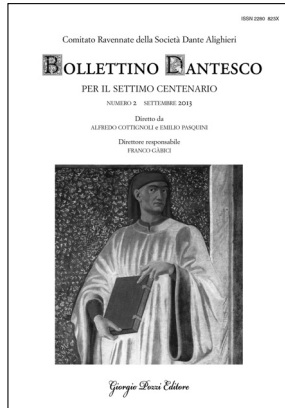
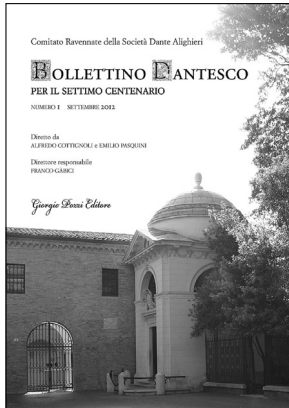


Giorgio Pozzi Editore

Questa pubblicazione è edita con il contributo della



FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO
DI RAVENNA



Le copertine dei primi tre numeri del «Bollettino dantesco», pubblicati nel 2012-2014.



Aut. Tribunale di Ravenna n. 1392 del 14-06-2012
Direttore responsabile: Franco Gàbici

ISSN: 2280-823X ISBN: 978-88-96117-58-3

Copyright © 2013 Giorgio Pozzi Editore

Via Carraie, 58 – Ravenna
Tel. 0544 401290 - fax 0544 1930153
www.giorgiopozzieditore.it
redazione@giorgiopozzieditore.it

In copertina: Enrico Pazzi, monumento a Dante in piazza Santa Croce a Firenze

Questo numero è dedicato alla memoria di Manara Valgimigli (1876-1965)

Finito di stampare nel settembre 2015 da Modulgrafica Forlivese (Forlì)

Gli studi trobadorici oggi. Una messa a punto un secolo dopo Piero Misciattelli



e «leggi dell'amore cavalleresco si trovano raccolte e fissate, come in un codice, nel *Liber Amoris* di Andrea Cappellano del re di Francia». Così esordiva Piero Misciattelli¹, seguendo una convinzione, inaugurata da Gaston Paris, secondo la quale il trattato di Andrea costituiva la *summa* dell'amore cortese.

Dopo un secolo fatichiamo ancora ad allontanarci da questa convinzione. Eppure sulla questione hanno gettato luce alcuni studi. Mi riferisco soprattutto a Alfred Karnein e a Rüdiger Schnell, e dopo di loro a Domenico Polloni². Tutti partono dalla constatazione di un fatto così evidente da essere stato trascurato per un secolo. Andrea Cappellano³ scrive in latino, e per giunta in un latino ampolloso e non immediatamente decifrabile. Può avere scritto per dame e cavalieri che per buona parte erano analfabeti o al massimo potevano leggere qualcosa in lingua vernacolare? In realtà Andrea è un chierico che scrive per chierici⁴, trattando dell'amore

1. Piero Misciattelli, *Dante e l'amorosa poesia dei trovadori*, in «Il VI centenario dantesco», fasc. VI (1919), pp. 125-134.

2. Alfred Karnein, «De amore» in *volkssprachlicher Literatur. Untersuchungen zur Andreas-Capellanus-Rezeption in Mittelalter und Renaissance*, Heidelberg, Winter, 1985; Rüdiger Schnell, *Andreas Capellanus. Zur Rezeption des römischen und kanonischen Rechts in «De amore»*, München, Fink, 1982; Id., *Causa amoris. Liebeskonzeption und Liebesdarstellung in der mittelalterlichen Literatur*, Bern-München, Francke, 1985; Domenico Polloni, «Amour» et «clergie»: un percorso testuale da Andrea Cappellano all'*Arcipreste de Hita*, Bologna, Pàtron, 1995.

3. Andreae Capellani regii Francorum, *De amore libri tres*, a cura di Emil Trojel, München, Fink, [1892] 1972².

4. Alfred Karnein, *Europäische Minnedidaktik*, in *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*. 7: *Europäisches Hochmittelalter*, hrsg. von Henning Krauß, pp. 121-144, a p. 132: «es ist zuallererst die Tatsache zu erklären, daß es in Lateinisch abgefaßt ist. Wer im letzten Drittel des 12. Jahrhunderts über das *amor*-Thema lateinisch schreibt, denkt nicht an einen Laienpublikum, wie wir es am Hofe der Marie finden, wo dieses Thema in der Volkssprache und zwar eingebettet in Erzählung und Gedicht, literarisch abgehandelt wurde. Ein solcher Autor hat doch wohl einen lateinisch-klerikal gebildeten Hörerkreis im Auge, wie er am Hofe des Königs in Paris im Umkreis der Chancellerie eher zu finden ist, und was ja auch die Überlieferung belegt» («va chiarito anzitutto il semplice fatto che (il trattato) è redatto in latino. Chi scrive sul tema dell'*amor* nell'ultimo terzo del XII secolo non pensa a un pubblico di laici, come li troviamo alla corte di Maria, dove questo tema era trattato nelle opere letterarie, narrative e liriche, nella

in maniera sofisticata e con voluta ambiguità, a volte fino al paradosso, e che infine – non dimentichiamolo – dedica il terzo libro del *De Amore* (così comunemente lo chiamiamo) a una *reprobatio* senza appello dell'amore in quanto peccato di libidine. Una semplice *retractatio*? Sì e no, perché nei primi due libri ci ha fornito tutto fuorché un trattato.

Dove Andrea può essere, diciamo così, preso sul serio, è nel prologo, dove parla in prima persona. Rivolgendosi al dedicatario Gualtiero, esordisce con la famosa definizione:

Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus, ob quam aliquis super omnia cupit alterius potiri amplexibus et omnia de utriusque voluntate in ipsius amplexu amoris praecepta compleri.

Questa sì potrebbe essere una formulazione adeguata in relazione alla poesia dei trovatori. Non è completa, non dice tutto, ma coglie nel segno con l'espressione *ex immoderata cogitatione*. Perché è proprio così: la poesia amorosa dei trovatori è fatta prevalentemente di pensiero, e di un pensiero continuo: i verbi *pensar* e *cossirar* (< CONSIDERARE), frequentissimi nelle loro liriche, raffigurano la mente assorta in una contemplazione per lo più unita alla sofferenza e alla tristezza, all'essere *consiros* 'pensieroso, triste'⁵. Forzando appena un poco, si potrebbe dire che l'amore dei trovatori è essenzialmente pensiero d'amore.

Per il resto, Andrea ci dà una rappresentazione dell'amore in tutte le sue varianti, ma sempre in forma di dialogo fra il corteggiatore e la donna (un chierico e una dama; un nobile e una dama; una dama e un borghese, ecc.). Le affermazioni che vi si leggono sono enunciate ciascuna da un personaggio, non dall'autore, e sempre nel contesto di un lungo, prolisso, insistito tentativo di seduzione (con tutti gli artifici e le forzature che possiamo immaginare) da parte dell'uomo, al quale la donna ribatte puntualmente, opponendo a ogni argomento nuovi argomenti, a ogni cavillo nuovi cavilli. In nessuno di questi argomenti o affermazioni Andrea si riconosce esplicitamente: il suo obiettivo non è la chiarezza ma l'ambiguità, che egli ottiene appunto da una serie di dialoghi prolungati e variati, che non giungono mai a una conclusione.

Fra gli argomenti spesso capziosi introdotti dai contendenti uno ha attratto l'attenzione dei commentatori fin da principio: la distinzione fra *amor purus* e *amor mixtus*. Nel primo si può giungere fino al *verecundus amantis nudae contactus, extremo praetermisso solatio*, mentre l'*amor mixtus* comprenderebbe anche il pieno appagamento sessuale. E se ad *amor purus* facciamo corrispondere l'*amor fina* dei provenzali, la conclusione è prevedibile: l'amore cortese, anzi la *fin'amor* come lo

lingua vernacolare. Un simile autore ha certamente di mira una cerchia di ascoltatori di cultura latina e clericale, come si può trovare nella cerchia della cancelleria e come attesta anche la tradizione»).

5. Come tutti ricordano, l'aggettivo è usato anche da Arnaut Daniel in *Purgatorio* XXVI, 144-145: *cossiros vei la pasada folor / e vei jauzen lo joi qu'esper denan*: dove *cossiros* è affine a *plor*, *vau cantan a jauzen*. Ancora in Milton troveremo *L'Allegro and Il Penseroso*!

chiamano i trovatori, sarebbe caratterizzato dalla rinuncia al soddisfacimento del desiderio sessuale.

Da parte dei filologi dell'Ottocento – Gaston Paris in testa – questa soluzione permette di salvare capra e cavoli: la fioritura della lirica d'oc è un miracolo affascinante e questa lirica, se proprio non esclude la sensualità, certo la raffrena. Insomma il famoso carattere adultero, che sarebbe proprio di tutto l'amore cortese, viene annacquato da questa sorta di rinuncia al piacere. Carattere adultero esemplificato al massimo grado da Lancillotto, anche se i conti non tornano affatto: perché è ben noto che Lancillotto e Ginevra (al pari di Tristano e Isotta) consumano il loro adulterio fino in fondo. Ma che importano le contraddizioni? La conclusione è comunque che si tratta di un nobile ideale, di una concezione raffinata dell'Amore e che quindi anche in pieno Ottocento si può, diciamo così, dare via libera a quella grande gloria europea (e soprattutto francese) che è la poesia dei trovatori e dei romanzieri.

Per la verità esiste presso qualche trovatore (Jaufré Rudel⁶, Marcabru...) l'idea di un amore disincarnato e che si nutre al massimo di sguardi e *bels digz*, belle parole. Solo che i trovatori noti sono più di quattrocento: si può ben immaginare che non tutti vedano le cose allo stesso modo.

E in particolare, ciò che più conta, non esiste un preciso “codice dell'amore cortese” al quale tutti dovrebbero conformarsi. Escluso, per le ragioni già dette, Andrea Cappellano, il presunto “codice” si può solo estrarre dall'analisi empirica dei testi, trobadorici e non. E se la rassegna sarà stata abbastanza ampia ci si troverà di fronte più volte ad affermazioni del tutto opposte.

Il est regrettable que, depuis le début de la recherche sur l'amour courtois, il ait toujours été question de le représenter comme un système fixe de règles de conduite, un art d'aimer, et même une théorie de l'amour courtois (Minnetheorie). Toutes les conduites d'amoureux qui ne se conformaient pas à cette théorie étaient écartées comme étant non-courtoises⁷.

«Le discours courtois», spiega Schnell (pp. 97-98) dopo avere analizzato poeti francesi, provenzali, tedeschi,

sert d'intermédiaire entre les deux extrêmes (amour de jouissance purement sensuelle / amour de renoncement) et ne cesse donc de créer des dilemmes, lieux de contradictions

6. Il quale però non «s'innamora di Melisenda principessa di Tripoli solo per udirne magnificate le virtù e la bellezza dai pellegrini reduci da l'Oriente», né «per vederla usa la vela e il remo a cercar la sua morte»: così Misciattelli, che si concede una citazione petrarchesca. La contessa (non principessa) di Tripoli non poteva essere Melisenda; ma, a parte questo, tutta la storia è costruita dalla posteriore biografia provenzale (la *vida*), dove elementi vari delle liriche (ovviamente non realistiche) di Jaufré sono riuniti per costruire un racconto così *ante litteram* romantico da essere preso sul serio da Uhland, Heine, Carducci, Rostand...

7. Rüdiger Schnell, *L'amour courtois en tant que discours courtois sur l'amour*, in «Romania», CXVIII (1989), pp. 72-126 e 331-363.

[*qui riporta nove versi del Minnesänger Reinmar*]. Deux possibilités luttent l'une contre l'autre dans le cœur de Reinmar: doit-il amoindrir le grand prestige de la dame courtisée par l'accomplissement de l'amour, ou doit-il garder ce prestige intact quitte à renoncer à se voir accorder la grâce d'être aimé? Il ne veut ni porter atteinte à la *êre* (honneur) de la dame, ni renoncer totalement à elle. À mon avis, il faudrait voir précisément dans ce ni-ni le noyau originel de l'amour courtois.

E più avanti (p. 105):

Mieux encore, l'amour courtois ne se comprend qu'en tant que lutte continuelle pour le vrai équilibre entre désir (unilatéral, égoïste) et possession (réciproque, altruiste).

Sarebbe lungo e ozioso ripercorrere una discussione che ha impegnato i romanisti fino ai primi anni Settanta. Già, perché dopo l'articolo-sfida di Aurelio Roncaglia, «*Trobar clus*»: *discussione aperta* (1969)⁸ il dibattito si è ben presto afflosciato. Ormai da quarant'anni si è convenuto da parte dei più che la poesia dei trovatori (che è "tutta uguale" e "dice sempre la stessa cosa") vale non per i contenuti ma per la sua raffinatissima forma. Basterebbe questo per sancire la perfetta inutilità di siffatta poesia e dei relativi studi. Per fortuna non è vero. È vero invece che si sprecano e si rincorrono le analisi – che anch'esse si vorrebbero raffinate – di rime, strutture rimiche, rimanti, richiami intertestuali (in effetti i trovatori si rispondono l'un l'altro), analisi funamboliche dei funambolismi di Arnaut Daniel o Peire Vidal. Il risultato è a dir poco deludente, per non dire nullo. La poesia dei trovatori è raffinata, d'accordo, ma non più di tante altre. Mettersi in adorazione delle "forme" occitaniche mi pare un tantino esagerato. Basterebbe gettare un'occhiata sulle poesie degli scaldi scandinavi⁹ per vedere fino a quale punto può spingersi una retorica complicata e sofisticata, la quale – tra parentesi – si svolge nell'oralità; e anche a partire di qui ci sarebbe da impostare una riflessione sulle potenzialità della memoria e della mente umana.

Tornando alle cose serie, va ripreso il discorso sugli studi di Rüdiger Schnell. Decisivo (e destinato all'intera platea dei romanisti, perché scritto in francese e pubblicato sulla rivista romanistica per eccellenza) è il lungo e documentato articolo *L'amour courtois en tant que discours courtois sur l'amour*¹⁰. Schnell ribadisce che la cosiddetta teoria dell'amore cortese è il prodotto di una pluralità di voci, non univoche e spesso dissonanti. Perché è solo attraverso le loro canzoni che i trovatori hanno educato la rozza società cavalleresca non solo a un nuovo modo di sentire l'amore, ma anche alle virtù fondamentali dell'etica cortese.

8. Aurelio Roncaglia, *Trobar clus: discussione aperta*, in «Cultura neolatina» XXIX (1969), pp. 5-55.

9. Si veda *Gli scaldi. Poesia cortese d'epoca vichinga*, a cura di Ludovica Koch, Torino, Einaudi, 1984.

10. Citato alla nota 7. Va notato però che complessivamente ha ottenuto un'eco assai scarsa: non è quasi mai citato e – soprattutto – si continuano a ripetere le vecchie nozioni di cui Schnell ha dimostrato l'inconsistenza.

Del nuovo sentimento d'amore fanno parte alcuni elementi fondamentali: l'esclusività (e quindi fedeltà), la costanza, la sincerità (la frequente ostilità al matrimonio non è dettata da ragioni di principio, ma dal fatto che nel mondo feudale si pratica di regola il matrimonio d'interesse), l'amore disinteressato, il valore in sé del servizio d'amore, la reciprocità del sentimento, la spontaneità e insieme il rispetto dell'altro, la *mesura*, la disposizione alla sofferenza. Il valore del verbo *soffrir*, così frequente fra i trovatori, è immediatamente comprensibile sia al cristiano sia al guerriero. Non domandiamoci troppo se questi cavalieri erano veramente cristiani; lo erano più o meno profondamente, ma dove era vivo lo spirito guerriero l'idea del *soffrir* era certo familiare.

Il giudizio finale di Schnell (pp. 338-339) su Andrea Cappellano suona così:

La littérature courtoise nous présente un soupirant hésitant entre envie et renoncement, entre audace et anxiété. Par contre, le soupirant idéal d'André le Chapelain – qui n'a précisément pas codifié l'amour courtois – se distingue par son assurance, son habileté tactique et son allant. André le Chapelain se moque de ceux qui perdent la parole et ne bredouillent que des choses sans queue ni tête à la vue de leur dame vénérée.

Sulla base comune ogni poeta costruisce la sua versione della *fin'amor*. I trovatori provenzali – si sottolinea spesso – si sono fermati per lo più all'espressione del desiderio, anche se a volte fortemente sensuale. Ma c'è da stupirsi? Nella lirica d'amore di ogni tempo, da Saffo alle più banali canzonette odierne, si canta di preferenza il desiderio, la lontananza, la nostalgia, l'ansia, la speranza, la delusione; non è frequente che si racconti un eros già soddisfatto¹¹. E in ogni caso, anche in questo campo qualche trovatore si è cimentato: occorre rammentare la cosiddetta "avventura del gatto rosso" di Guglielmo IX d'Aquitania (*Farai un vers pos mi sonnelh*)? Qui addirittura l'impresa amatoria è mirabolante: 188 accoppiamenti in otto giorni, con due diverse dame. Perché – lo si dimentica troppo spesso – i trovatori amano piangere e sospirare, ma anche *gabar e rire*, per dirla con Raimbaut d'Aurenga.

Se dalla lirica passiamo alla narrativa, troveremo manifestazioni variate della *fin'amor*. Nelle sue liriche Chrétien de Troyes – è giocoforza ormai trasferirsi nel Nord della Francia – loda la capacità di pazientare e addirittura esprime una preferenza per il godimento differito: *Bien adoucist par delaier* 'il piacere è più dolce se ritardato'. Ma nei romanzi la prospettiva è in buona parte mutata: in due di essi addirittura trionfa quello che Moshé Lazar¹² ha chiamato l'*amour courtois conjugal* e che in fondo corrisponde tuttora al nostro ideale di amore coniugale: Erec e Yvain nei rispettivi romanzi (*Erec et Enide*, *Le chevalier au lion*) sposano la loro amata, e la sposano nella prima parte della narrazione (lo svolgimento successivo comporta una crisi del rapporto fra gli sposi e la ricomposizione finale a un più alto livello); in *Cligés* invece i due protagonisti riescono a diventare marito e moglie solo alla fine;

11. Gli *Amores* di Ovidio sono la più famosa fra le eccezioni che confermano la regola.

12. Moshé Lazar, *Amour courtois et fin'amors dans la littérature française du XII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1964.

mentre nel *Chevalier de la charrette* l'unione di Lancelot e Ginevra è un adulterio vero e proprio.

Ma la narrativa cortese conosce anche racconti di stampo diciamo così tradizionale, nei quali l'eroe e l'eroina giungono infine a sposarsi dopo le più varie peripezie: Floire e Blancheflor, Fiorio e Biancofiore, sono separati da varie e complicate vicissitudini, ma alla fine si ritrovano; rimarranno popolari fino almeno a Boccaccio. Nei due romanzi di Gautier d'Arras ci sono adulterî (in *Eracle*) e spose che si fanno monache (in *Ille et Galeron*); ma la conclusione è in entrambi i casi un matrimonio: Eracle sposa la propria amante dopo che il marito l'ha ripudiata; Ille sposa prima Galeron, poi Ganor. Il romanzo che più attinge alla materia classica, il *Roman d'Eneas*, si conclude come d'obbligo col matrimonio fra Lavinia ed Enea, ma non prima di aver descritto minuziosamente i tormenti amorosi di Lavinia, promessa a Turno e poi innamoratasi dell'eroe straniero. Non avrebbe senso, evidentemente, etichettare tutta questa narrativa (e altra ancora) come anticortese: l'amore che trionfa non è adultero, non è impossibile, non si arresta prima del congiungimento carnale, insomma è un amore fra sposi.

La littérature d'amour courtoise a contribué dans une large mesure à la verbalisation (et ainsi à l'humanisation) de conflits sociaux: en mettant en scène et en intériorisant diverses rivalités et tensions (entre poète, dame, amour personnifié, jaloux à la cour, autres poètes) en tant que joute oratoire, et en suggérant en outre, dans les poèmes polémiques traitant d'un dilemme¹³, de faire résoudre ces conflits par une instance juridique, cette littérature incite pour ainsi dire à adopter des pratiques non-violentes [...]. Le noyau originel de l'amour courtois peut être périphrasé par moralisation, sublimation, raffinement des relations érotiques; en même temps, cependant, une chanson d'amour calme certaines tensions inhérentes à la société de cette époque-là (service et récompense; jalousie des rivaux; divergence entre vie publique et vie privée; états passionnels et contrôle par la raison), en le transposant sur le plan de querelles verbales, voire littéraires. Ainsi le discours courtois sur l'amour constitue-t-il une première étape vers une forme non-violente de règlement des conflits¹⁴.

Chiarito tutto ciò¹⁵, rimangono ancora aperti i due interrogativi fondamentali. Qual è l'origine di questa poesia così singolare? E soprattutto qual è il suo significato?

13. Schnell qui si riferisce al particolare tipo di tenzone chiamato *jeu-parti* o *partimen*: il primo poeta propone due opzioni differenti (in materia di amore, o di onore, o di etica cortese), invitando il rispondente a sceglierne una e impegnandosi a sostenere l'altra, quale che sia. Naturalmente il dilemma è escogitato in modo che il pro e il contro si equivalgano; lo scambio di *coblas* resta dunque senza esito, e spesso si decide di affidare la sentenza a un personaggio autorevole: una pura finzione, dato che la sentenza conclusiva manca quasi sempre.

14. R. Schnell, *L'amour courtois en tant que discours courtois sur l'amour*, cit., p. 363.

15. La visione tradizionale e "manualistica" resiste però anche presso studiosi illustri. Si veda per esempio il volume divulgativo a più mani *Mittelalter* [della serie «Stauffenburg Interpretation. Französische Literatur»], a cura di Ulrich Mölk, Tübingen, Stauffenburg, 2008. Nell'introduzione (p. 13) lo stesso Mölk caratterizza la poesia trobadorica attraverso i suoi «drei zentralen Paradoxa (Damenlob durch Verschweigen des Namens, sexuelle Entsagung als erotischer Genuß, gedachter Ehebruch als Erziehung zur cortesia)» [tre paradossi principali (lodare

Tralasciando teorie e ipotesi che si sono susseguite per decenni, nell'ultimo cinquantennio due tesi sono emerse come antagoniste sull'origine del *Minnesang* provenzale. I loro principali rappresentanti sono senza dubbio Erich Köhler e Aurelio Roncaglia.

Sulle orme di Werner Krauss e dei suoi studi sulla nascita del romanzo (visto come prodotto della borghesia emergente nell'Europa moderna) e muovendo dalla convinzione che ogni grande innovazione artistica nasca dal contrasto fra classi sociali, a partire dal 1952 Köhler in una serie di saggi¹⁶ ha creduto di ravvisare l'origine dell'ideale della *fin'amor* nel desiderio di ascesa sociale della piccola nobiltà e della cavalleria nell'ambito della società feudale. Dalla fine dell'XI secolo in poi si sarebbe costituito, o meglio avrebbe preso coscienza di sé, lo strato inferiore della società feudocavalleresca. In particolare i cavalieri senza feudo, o i cadetti delle famiglie nobili, o anche i loro primogeniti finché il padre era in vita, dividevano una medesima aspirazione a farsi, da cavalieri, signori. Erano quelli che nei testi latini vengono designati come *iuvenes*: il termine indica non solo e non tanto una classe di età, quanto la condizione del cavaliere celibe e non "casato", sprovvisto quindi di feudo, di sposa, di una possibilità di discendenza. È in loro – sulla scorta degli studi di Georges Duby¹⁷ – che Köhler riconosce la *iuventus*, identificando quindi il provenzale *joven* anzitutto come gruppo sociale, portatore di un modo di vita vivace, avventuroso, spensierato che si riassume nel binomio allitterante *joi e joven* 'gioia e giovinezza', molto caro ai trovatori, specie a quelli delle prime generazioni. *Joven*, dunque, come gruppo sociale ('la gioventù, i giovani') ma anche come modo di essere. Nella poesia della quale gli *iuvenes* sono i *Träger*, l'amore per la *domna* (che spesso, a detta di Köhler, può essere la moglie del signore) rappresenta una trasposizione sul piano lirico-sentimentale di un desiderio di ascesa sociale¹⁸: ascesa verso qualcosa di quasi irraggiungibile, o raggiungibile a prezzo di una lunga attesa e della disposizione alla sofferenza: a prezzo cioè di un lungo e faticoso "servizio"

la dama tacendone il nome, rinuncia sessuale come godimento erotico, immaginare l'adulterio come educazione alla cortesia]: dei tre paradossi menzionati solo il primo è indiscutibilmente vero, il terzo lo è solo a metà, il secondo per nulla.

16. Raccolti in buona parte in tedesco in: Erich Köhler, *Trobadorlyrik und höfischer Roman*, Berlin (Ost), Rütten und Loening, 1962; Id., *Esprit und arkadische Freiheit*, Frankfurt a.M., Athenäum, 1966; Id. *Vermittlungen*, München, Fink, 1976; Id., *Literatursoziologische Perspektiven*, a cura di Henning Krauss, Heidelberg, Winter, 1982; in italiano un'ottima scelta in Id., *Sociologia della fin'amor*, trad. e introduzione di Mario Mancini, Padova, Liviana, [1976] 1987².

17. Fondamentale è Georges Duby, *Dans la France du Nord-Ouest – Au XII^e siècle: les "Jeunes" dans la société aristocratique*, in «Annales ESC» XIX (1964), pp. 835-846, poi in Id., *Hommes et structures du Moyen Âge*, Paris-La Haye, Mouton, 1973, pp. 213-226; in Id., *Féodalité*, Paris, Gallimard, 1996, pp. 1383-97; trad. it. *Nella Francia nord-occidentale del XII secolo: i "giovani" nella società aristocratica*, in Id., *Terra e nobiltà nel medio evo*, Torino, Sei, 1974², pp. 135-148. Di Duby v. anche *Le dimanche de Bouvines, 27 juillet 1214*, Paris, Gallimard, 1973, ripubbl. in Id., *Féodalité*, cit., pp. 807-1007; trad. it. *La domenica di Bouvines, 27 luglio 1214*, Torino, Einaudi, 1977 (spec. pp. 107-109).

18. Nella realtà storica invece (secondo G. Duby, *Dans la France du Nord-Ouest – Au XII^e siècle: les "Jeunes"*, cit.) l'aspirazione di ogni *iuvenis* era l'approdo a un buon matrimonio con una ricca ereditiera. La *fin'amor* rappresenterebbe allora l'idealizzazione di tale aspirazione.

che i trovatori assimilano esplicitamente a quello feudale: gesti e immagini (genuflessione, mani giunte, prestare omaggio, “divenire il suo uomo” e così via) sono infatti quelli del vassallaggio. Ma proprio perché è l’oggetto del desiderio di una pluralità di “giovani”, la *domna* rimane non solo irraggiungibile ma indefinita, o tratteggiata solo vagamente.

La stessa ipotesi guida la ricerca di Köhler sul romanzo cortese, con una particolare attenzione a Chrétien de Troyes¹⁹. Ogni suo romanzo è un *Bildungsroman*, o addirittura un racconto di iniziazione, che disegna il cammino del protagonista: la sua “erranza” è una *queste*, una ricerca, nella quale l’eroe deve affrontare ogni sorta di *aventures* (*aventure*, da ADVENIRE, *ADVENTURA, ciò che *ad-venit*, che una misteriosa provvidenza pone davanti al cavaliere)²⁰, che cominciano con l’allontanamento e si concludono con la reintegrazione a un livello superiore nell’ambito della corte arturiana. Il cammino di perfezione del cavaliere è guidato dall’Amore: amore per la regina (per esempio Ginevra, i cui amori con Lancillotto sono fin troppo noti) o per una damigella o dama nella quale sono evidenti i caratteri regali. Sovranità è l’obiettivo finale del cavaliere, da intendersi soprattutto come conquista del suo vero sé.

Negli anni Settanta e Ottanta la tesi “sociologica” di Köhler è stata accolta con grande favore da un buon numero di studiosi italiani, in prima fila Mario Mancini²¹, ma anche avversata da più parti. Il suo merito indubbio è di avere fatto derivare questa poesia (con una prospettiva certo unilaterale) non solo da libri (fonti letterarie antiche, o medievali, o arabe), ma anche e soprattutto dalle condizioni di una società, che costituiscono sempre l’autentica *humus* da cui nasce e su cui attecchisce ogni opera d’arte. In effetti, in diverse liriche trobadoriche (in particolare nelle tenzoni e nei *partimens*) risalta la dialettica fra alta e bassa nobiltà, fra visione “aristocratica” e visione “cavalleresca”: così ad esempio nella tenzone in cui Giraut de Bornelh e re Alfonso II d’Aragona discutono se il vero amante cortese si possa trovare fra i nobili o invece fra coloro che desiderano elevarsi: perché il concetto comune a molti trovatori è la virtù nobilitante dell’amore. *Fons et origo omnium bonorum*, l’amore stimola il giovane amante a rendersi degno della dama, ad affinare quindi le virtù di saggezza (e giustizia, e *mesura* ossia moderazione), prodezza, liberalità; è così che a più riprese i poeti proclamano che l’amore della loro dama li rende superiori a un

19. E. Köhler, *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik. Studien zur Form der frühen Artus- und Graldichtung*, Tübingen, Niemeyer, 1956, 1970²; trad. it. *L'avventura cavalleresca. Ideale e realtà nei poemi della Tavola Rotonda*, Bologna, il Mulino, 1986, 1989².

20. Fin dai primi testi antico-francesi *aventure* significa ‘fatto, avvenimento’. Non è, come si afferma comunemente, un antico participio futuro ADVENTURA; è il sostantivo *ADVENTURA formato da AD-VENIRE e dal comunissimo (e ancor oggi produttivo) suffisso -TURA (lo stesso di *tessitura*, *lettura*, *spazzatura*, *creatura* ecc.). Dunque *aventure* non è ‘ciò che avverrà’ ma semplicemente ‘ciò che avviene’: l’avvenimento appunto. Questa mia proposta etimologica è stata accettata dal *Lessico Etimologico Italiano* (LEI) di Max Pfister.

21. Io stesso ne sono stato fortemente influenzato, come si può vedere in molte parti dei miei volumi *Il sogno del cavaliere. Chrétien de Troyes e la regalità e Gioie cavalleresche. Barbarie e civiltà fra epica e lirica medievale* (Roma, Carocci, 2003 e 2005).

conte, a un re, all'imperatore medesimo. Insomma, attraverso l'amore il cavaliere diventa signore.

Alcuni punti deboli sono subito apparsi agli studiosi. Se i trovatori sono *Träger* delle aspirazioni della piccola nobiltà, come mai alle loro origini troviamo grandi signori come Guglielmo IX duca d'Aquitania, Ebole II visconte di Ventadorn, Jaufré Rudel "principe" di Blaia?

Solo Cercamon e Marcabru parrebbero di origini oscure (è ormai esplicita tuttavia la proposta di Luciano Rossi²² di identificare Cercamon, di cui è nota la poesia ma non la vita, con Ebole II, gran signore ben noto ai cronisti, magnificato come una sorta di caposcuola ma sotto il cui nome nemmeno una lirica ci è stata tramandata). In effetti l'argomentazione di Köhler fa largamente ricorso a passi di Marcabru, visto come una sorta di rappresentante dei *soudadiers*, ossia dei cavalieri provvisti solo delle loro armi che dovevano mettersi al *soldo* di un signore (cavalieri mercenari, insomma), ai quali Marcabru indirizza alcune poesie, presentandoli come i custodi di *Joi e Joven*. Il guaio è che Marcabru non sembra affatto un cantore dell'amore per la dama: la sua produzione – costituita quasi per intero da sirventesi – è caratterizzata da un moralismo austero e rigido, che sferza i costumi corrotti delle corti, qualificando le dame di *putas, putanas* e prendendo di mira soprattutto i *molheratz*, i nobili sposati che vanno a caccia delle altrui mogli e che a loro volta vengono traditi. Che abbia maggiore simpatia per gli *iuvenes* e grande avversione per i *malvatx rics* 'i potenti spregevoli', è vero; i suoi ideali però sono di ispirazione cortese sì (saggezza, prodezza, liberalità delle quali lamenta la decadenza e la corruzione) ma soprattutto cristiana. È lui che crea l'espressione *fin'amor*, contrapponendola alla peccaminosa *fals'amor*, con probabile allusione all'oro, che può essere *fin* ossia autentico e puro, o falso, contraffatto: gli avversari di Marcabru sono insomma falsari che spacciano la vile moneta dell'amore corrotto presentandolo come amore nobile. Altrove Marcabru contrappone *Amor* (il vero amore) ad *Amar* (che è insieme 'amare' e 'amaro', rovinoso).

Proprio sulla sua ispirazione cristiana hanno insistito gli avversari di Köhler e del suo seguace Ulrich Mölk²³, in primo luogo Aurelio Roncaglia. Nel già ricordato articolo «*Trobar clus*»: *discussione aperta* Roncaglia si concentra proprio sulla poesia di Marcabru, che come si è visto è anche uno dei capisaldi della teoria di Köhler.

22. Luciano Rossi, *L'énigme Cercamon*, in *Ensi firent li ancessor. Mélanges... Marc-René Jung*, Alessandria, Ed. dell'Orso, 1996, pp. 67-84; Id., *Du nouveau sur Cercamon. La complainte de Guillaume X d'Aquitaine (BdT 112, 2a)*: «*planh*» ou «*sirventes*» politique?, in *Carmina semper et citharae cordi. Études... offertes à Aldo Menichetti*, Genève, Slatkine, 2000, pp.87-104; Id. (a cura di), *Cercamon, Œuvre poétique*, Paris, Champion, 2009; Id., *Ebole II, Cercamon e la nascita della fin'amor*, in *Italica – Raetica – Gallica. Studia... in honorem Ricarda Liver*, Tübingen-Basel, Francke, 2001, pp. 539-558; e da ultimo Id., *Hétéronymie et errance poétiques "autour du monde"*. *Réflexions sur Eble II de Ventadour, Cercamon et les philologies*, in «*Cahiers de civilisation médiévale*» LVI (2013), pp. 151-177.

23. Fondamentale è il volume di Ulrich Mölk, *Trobar clus, trobar leu. Studien zur Dichtungstheorie der Trobadors*, München, Fink, 1968. Un'opera di sintesi è Id., *La lirica dei trovatori*, trad. it., Bologna, il Mulino, 1986.

Nella produzione dell'«acre moralista» l'amore profano viene cantato in pochi casi, e sempre in forma di caricatura o parodia, mentre numerosi appaiono gli echi dei mistici a lui contemporanei, in particolare Ugo da San Vittore e

quel Guglielmo di Saint-Thierry (m. 1148), rappresentante insigne del misticismo cistercense, discepolo e amico di san Bernardo, ma «orientato in senso più spiccatamente agostiniano» [*sono parole di Cesare Vasoli*], il quale nel suo trattato *De natura et dignitate amoris* svolge sul piano della meditazione monastica – ma non senza significative allusioni alla cultura profana – idee cui quelle sostenute da Marcabruno sul piano della poesia trobadorica appaiono sostanzialmente vicine (p. 53).

Otto anni dopo²⁴, Roncaglia ribadisce questa opinione, replicando a Köhler che in Marcabru²⁵ *Joven* è effettivamente un tema centrale; ma:

Il motivo è la corruzione dello stesso *Joven* [*che, personificato, è usato al maschile*], affermata in termini che non lasciano adito a dubbi interpretativi: [...], XVIII 7 «*Jovens faille e fraing e brisa*» [*Joven viene meno, si rompe, si spezza*'], [...], XXXIV 6-7 «*Per Jovens me desconort / quar totz jorns lo vey sordeyar*» [*Mi sconforta vedere continuamente svilirsi Joven*']...

mentre

Il *bos Jovens* [*buon Joven*'] appartiene al passato; l'esaltazione delle sue virtù s'identifica in una *laus temporis acti*: V 37 «*Tant com bos Jovens fon paire / del segle, e fin'Amors maire, / fon Proeza mantenguda*» [*Fintanto che del mondo fu padre Joven e madre fin'Amor, Prodezza si mantenne*'].

Dopo avere elencato e condannato i detrattori e corruttori della *fin'amor* (omicidi, spergiuri, rapinatori, lussuriosi, adulteri e via dicendo), Marcabru nella poesia XL, «*ch'è tutto un inno alla fin'amor*» (Roncaglia p. 269), dichiara che essi

lai penaran, ditz Marcabrus,
que tuit li fals y an luec pres,
car fin'Amors o a promes,
lai er dols des desesperatz.

24. A. Roncaglia, *Riflessi di posizioni cistercensi nella poesia del XII secolo (discussione sui fondamenti religiosi del «trobar naturau» di Marcabruno)*, in AA.VV., *I Cistercensi e il Lazio*, Atti delle giornate di studio dell'Istituto di Storia dell'arte dell'Università di Roma (1977), Roma, Multigrafica, 1978, pp. 11-22; poi in Luciano Formisano (a cura di), *La lirica*, Bologna, il Mulino, 1990, pp. 257-282 (da cui cito) e (parzialmente) in Mario Mancini, *Il punto su: i trovatori*, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 143-152.

25. L'edizione di riferimento è *Poésies complètes du troubadour Marcabru*, a cura di J.-M.-L. Dejeanne, Toulouse, Privat, 1909; stessa numerazione delle poesie nella più moderna edizione *Marcabru: A Critical Edition*, a cura di Simon Gaunt, Ruth Harvey, Linda Paterson, Cambridge, Brewer, 2000.

Ai! Fin'Amors, fons de bontat
 c'as tot lo mon illuminat,
 merce ti clam, d'aquel grahus
 e'm defendas que lai no mus;
 qu'en totz luecx me tenh per ton pres,
 per confortat en totas res,
 per tu esper estre guidatz. (XL, vv. 32-42)

(là saranno tormentati, dice Marcabru, perché a tutti i falsi è già riservato un posto, perché *fin'Amor* l'ha promesso: là sarà il dolore dei disperati. Ah! *Fin'Amor*, fonte di bontà, che hai tutto il mondo illuminato, ti chiedo mercé contro quel gemito, e difendimi sì che io non rimanga laggìù [nell'inferno]; mi considero ovunque in tuo potere, confortato in ogni cosa; da te spero di essere guidato).

Il linguaggio, commenta Roncaglia (p. 270), suggerisce o meglio impone un'interpretazione religiosa. L'elenco dei peccatori riecheggia quello di san Paolo (1 Cor. VI 9), mentre

fons bonitatis è una « tipica espressione agostiniana, adottata dal Sacramentale mozarabico e raccolta da un gran numero di scrittori ecclesiastici; *lux mundi... lux vera quae illuminat omnem hominem venientem in hoc mundo*: notissima espressione del Vangelo giovanneo VIII 12 e I 9; [...] quest'amore che ha pronunciato la solenne promessa *Lai er dol* – ancora una citazione evangelica: Matteo VIII 12, XIII 42 e 50, Luca XIII 28 *illic erit fletus* –, quest'amore [...] non è altro che figura dell'amore divino, metafora dello stesso Cristo [...]. È [...] l'amore umano, concepito secondo la più rigorosa ortodossia cristiana: un amore che alla legge dell'*amor Dei* conforma anche il concreto dono di sé.

Nel componimento XXXVII Marcabru si oppone a chi sostiene

c'Amors engan'e traïna
 celui cui Amars reneia;
 menton, que lor benanansa
 es Jois, Sofrirs e Mezura (XXXVII, vv. 21-24)

(che Amore inganna e tradisce colui che è rinnegato dall'*Amar*; mentono, perché la loro felicità è Gioia, Pazienza e Misura).

La *bon'Amors* è *blanca, cara, ver' e pura* (v. 30 'bianca, preziosa, vera e pura'):

C'Amors a signifiansa
 de marac' o de sardina:
 es de Joi cim' e racina
 c' ab veritat signoreia,
 e sa poestatz sobranssa
 sobre tota creatura. (vv. 31-36)

(Amore ha il significato dello smeraldo o del sardonice: è cima e radice di *Joi*; signoreggia con verità e il suo potere è sovrano su ogni creatura).

Numerosi sono anche i richiami a Guglielmo di Saint-Thierry: l'autentica natura umana è aspirare alla vera *beatitudo* («e verrebbe voglia di tradurlo con il provenzale *joi*», osserva Roncaglia a p. 17) e non a quella insegnata da un cattivo *doctor* nel quale si riconosce facilmente Ovidio: l'*Ars amatoria* e i *Remedia amoris* sono infatti largamente utilizzati da Guglielmo IX a Bernart de Ventadorn e oltre²⁶. «E al *bos jovens* evocato da Marcabruno [...] corrisponde – aggiunge Roncaglia²⁷ – la nozione mistica di *iuventus spiritualis*, illustrata da Guglielmo di Saint-Thierry»²⁸:

Hic ergo iuvenis non aetatis sed virtutis naturalem fortitudinem exserat et virtutem, nec iuventutis [...] naturalia perdat incentiva [...]. Eos qui in veritate sunt amoris et spiritualibus eius aguntur incentivis, in spiritualis iuventutis fervore suo licet modo insanire.

(Dunque il giovane faccia mostra della forza naturale e del valore non dell'età, ma della virtù, e non perda gli incentivi naturali [...] della giovinezza [...]. A coloro che sono nella verità dell'amore e si comportano secondo i suoi incentivi spirituali, è lecito folleggiare, in giusta misura, nel fervore della giovinezza spirituale).

In conclusione²⁹:

L'ispirazione di Marcabruno non è riducibile entro i limiti delle determinazioni sociologiche che il Köhler le contrappone; non si lascia appiattare sul piano della «cortesia» mondana, cui inerisce la maggior parte della poesia trovatoresca. Marcabruno è essenzialmente un poeta religioso: il suo *trobar naturau* è strettamente legato a quel movimento della religiosità contemporanea cui i Cistercensi diedero un impulso decisivo.

Sembra indubitabile l'influenza cistercense in Marcabru. Non credo però che il concetto di *Joven* derivi dalla *iuventus spiritualis*, né quello di *Joi* da *beatitudo*, ma piuttosto l'inverso. È ben noto infatti come *Joi* e *Joven* formino una coppia allitterante tradizionale cara ai trovatori, da Guglielmo IX e Marcabru fino a *partimens* tardivi del XIII secolo.

Poco noto è che i due termini si trovano accostati anche in una *chanson de geste*, *Girart de Roussillon*:

e intrent es chemins dreiters, amblanz,
a petites jornades, ne gaires granz.

26. Dimitri Scheludko, *Ovid und die Trobadors*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», LIV (1934), pp. 129-174.

27. A. Roncaglia, *Riflessi*, cit., pp. 276-277.

28. Guglielmo di Saint-Thierry, *De natura et dignitate amoris*, in *Trattati d'amore cristiani del XII secolo*, a cura (e con traduzione) di Francesco Zambon, 2 voll., Milano, Fondazione Lorenzo Valla - Mondadori, 2007-2008, vol. I, pp. 56-143 (il passo citato è alle pp. 66-69).

29. A. Roncaglia, *Riflessi*, cit., p. 282. Circa il *trobar naturau* ('poetare naturale') che Marcabru rivendica, Roncaglia rimanda ancora al concetto di *Natura, naturalis* come si era elaborato dalla scuola di Chartres fino a Guglielmo di Saint-Thierry, ossia all'idea dell'ordine naturale delle cose così come è stato voluto da Dio.

Lai non fu remenbraz dols ne mazanz,
 mais *jovens* e baudors e *jois* e canz,
 tros repassent la mer a lor calanz (vv. 306-310)

(et prirent le plus court chemin pour rentrer, allant à l'amble par petites étapes. Tristesse et querelles furent oubliées: tout ne fut plus que *joie et jeunesse*, liesse et chants, jusqu'à la mer qu'ils repassent à leur chalands)³⁰.

Ancor meno noto è che *joi*, *joie* (accoppiato spesso al suo sinonimo *baudor*, cosa frequentissima anche nella lirica provenzale) nell'epica francese indica l'ardore e l'esaltazione del giovane guerriero in battaglia (*baudor* è da *balt*, *baut* 'baldo, gagliardo', da cui anche l'italiano *baldanza*, anticamente *baldezza* e *baldore*). Adirittura la più feroce e barbarica fra le *chansons de geste* (nella quale né di amore né tantomeno di spiritualità si fa il minimo cenno), quella di *Raoul de Cambrai*, esordisce col verso

Oieç chançon de joie e de baudor!

(Udite una canzone di gioia e di allegria!)

Nel *Roland* come in altre *chansons* la spada di Carlo Magno si chiama *Joiouse*; il grido di guerra dei Franchi, come è ben noto, è *Monjoie!* (che Orderico Vitale rende con *meum gaudium*). Tutto ciò significa, a mio parere, che *Joi* e *Joven* sono anzitutto le qualità del giovane cavaliere, prode e pieno di slancio: uno slancio che senza difficoltà passa poi nel campo semantico dell'amore (forse conservando parte della sua carica aggressiva)³¹.

Joi e *Joven* come binomio tradizionale cavalleresco, dunque. Niente di strano se, oltre che all'amore profano, i trovatori possono applicarlo anche all'amore sacro. Ed è proprio nell'elogio dell'amore sacro che Guglielmo di Saint-Thierry si riferisce implicitamente (e polemicamente) al *Joven* cavalleresco, contrapponendogli la *iuventus spiritualis*. In latino non esiste un binomio paragonabile a quello romanzo: non troviamo mai un **beatitudo et iuventus*, o **gaudium et iuventus* o simili (dove naturalmente mancherebbe ogni traccia di allitterazione). Il punto di partenza deve essere dunque il *Joi* e *Joven* dei giovani guerrieri pieni di vitalità nel combattimento e nell'amore.

Comunque sia, Roncaglia intende eliminare dalla discussione un Marcabru presunto cantore dell'amore dei *soudadiers* e della piccola nobiltà, e quindi demolire in tutto o in parte la tesi "sociologica" di Köhler: perché, come si è detto, per tutta la prima metà del XII secolo (quindi, a quel che pare, nella fase di fondazione) gli altri

30. *La chanson de Girart de Roussillon*, a cura (e con traduzione) di Micheline de Combarieu du Grès e Gérard Gouiran, Paris, Librairie Générale Française, 1993 («Lettres Gothiques»). Il testo segue l'ed. di *Girart de Roussillon*, a cura di Winifred Mary Hackett, 3 voll., Paris, Société des Anciens Textes Français, 1953-55.

31. Cfr. Andrea Fassò, *Pulsioni e loro destini. Raoul de Cambrai, Jaufré Rudel e don Giovanni* [2001], in Id., *Gioie cavalleresche*, cit., pp. 239-277.

grandi cantori della *fin' amor* (Guglielmo IX, Ebolo II, Jaufré Rudel) appartengono all'alta aristocrazia.

La tesi di Köhler ha peraltro un difetto teorico di origine: come si è detto, in analogia alla nascita del romanzo come creazione della borghesia in ascesa, Köhler immagina che anche quella grande innovazione artistica che è la poesia trobadorica debba nascere nell'ambito di un "conflitto di classe", su impulso della "classe" emergente, costituita in questo caso dalla piccola nobiltà. In realtà, lui stesso sa che non di conflitto di classe si tratterebbe in questo caso, ma al massimo di una tensione fra due strati diversi del ceto dominante, ossia il ceto feudocavalleresco. Il modello Hegel-Marx-Lukács, che egli ha bene in mente, qui non è adeguato.

Negli anni successivi, dicevo sopra, si è preferito per lo più concentrarsi sugli aspetti formali della poesia trobadorica. In mezzo al generale disinteresse³², sono emerse però due ipotesi innovatrici, che a mio parere sono ancor oggi le più vitali, anche se apparentemente incompatibili.

Nel 1990 accennai³³ per la prima volta alla possibilità che dietro alla *domna* si celasse una più antica fata³⁴, i cui contorni già si intravedono in molte dame o damigelle saracene dell'epica³⁵. L'impressione è rafforzata dai numerosi luoghi in cui il trovatore descrive la sua estasi notturna, con l'*esperit* ('spirito') che si stacca dal corpo e si leva in volo verso l'amata.

Per ricordare un esempio, la credenza che durante il sonno l'anima dell'uomo si separi dal corpo e segua Diana-fata in voli notturni (già attestata e condannata da Reginone di Prüm e Burcardo di Worms) è ripresa con chiarezza inequivocabile da una serie di trovatori fra i quali basterà qui menzionare Jaufré Rudel e Rigaut de Berbezilh³⁶:

32. Rappresentano una felice eccezione i saggi di Mario Mancini (*Il punto su: i trovatori*, cit.; *Metafora feudale*, Bologna, il Mulino, 1993), che analizza con efficacia diversi aspetti della poesia trobadorica e del suo rapporto con la società feudale.

33. Il testo in Andrea Fassò, *Cortesia, mito ed epopea*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, 3 voll., Padova, Editoriale Programma, 1993, vol. I, pp. 87-107 (col titolo *Cortesia indoeuropee in Medioevo romanzo e orientale. Testi e prospettive storiografiche*. Atti del I Convegno su Medioevo romanzo e orientale [Verona 1990] a cura di A.M. Babbi *et al.*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1992, pp. 183-203); poi in Id., *Gioie cavalleresche*, cit., pp. 131-154, a pp. 153-154.

34. Quattro anni dopo ha affacciato un'ipotesi analoga Wolfgang Spiewok, *Melusine: Ursprünge, Konstituenten und Varianten eines Motivs*, in *Die Welt der Feen im Mittelalter* (II. Tagung auf dem Mont-Saint-Michel 1994), Greifswald, Reineke, 1994, pp. 163-183, ma alla sua intuizione iniziale non ha dato ch'io sappia alcun seguito.

35. Questo argomento e altri affini sono stati approfonditi ottimamente da Antonella Sciancalepore, *La dea dei cavalieri. Trasformazioni della signora datrice di sovranità tra epica e lirica*, Roma, Aracne, 2013.

36. Cito da Jaufré Rudel, *Il canzoniere*, a cura di Giorgio Chiarini, L'Aquila, Japadre, 1985 e Rigaut de Berbezilh, *Liriche*, a cura di Alberto Varvaro, Bari, Adriatica, 1960. Per altri trovatori (Bernart de Ventadorn, Gaucelm Faidit, Arnaut de Mareuil, Falquet de Romans, Peire Rogier) vd. A. Fassò, *Gioie cavalleresche*, cit., pp. 219-224; ai poeti ora citati si può aggiungere Peire Raimon de Tolosa: «Ab lei es lai mos esperitz / on il es...» ['con lei è là il mio spirito, dove ella è'] (*Pos vezem boscs e broils floritz*, in Martín de Riquer, *Los trovadores*, 3 voll., Barcelona, Ariel, 1983³, II, p. 935-938, vv. 33-34).

Anc tan suau no m'adurmi
mos esperitz tost no fos la...

(Jaufré Rudel, *No sap chantar qui so non di*, vv. 19-20)

(Mai tanto soavemente mi addormentai che il mio spirito subito non fosse là...)

E la nueg, quant eu cug dormir,
l'esperitz vai ab lei jazer.

(Rigaut de Berbezilh (*Be·m cuidava d'amor gardar*, vv. 45-46)

(E la notte, quando credo di dormire, lo spirito va a giacere con lei)

Di tutto questo già parlavo a un convegno³⁷ nel 1997, ribadendo la mia ipotesi sull'origine ferica. Nello stesso anno un acuto saggio di Francesco Benozzo³⁸ ha proposto la chiave interpretativa a tutt'oggi più convincente dell'enigmatico *Farai un vers de dreit nien* di Guglielmo IX: la condizione nella quale il poeta si rappresenta (dopo aver detto di essere stato «fatato di notte su un alto monte») è quella di chi ritorna da un viaggio estatico nell'Aldilà (l'Aldilà celtico, beninteso, con i suoi esseri soprannaturali e gli amori fra i mortali e le fate, dei quali narrano numerosi racconti celtici e francesi), trasognato e malato, incerto fra ciò che è e ciò che non è, sulla realtà dell'*amigua*, peraltro mai vista (sognata?). Insomma, la fatagione e le sue conseguenze. Nello stesso convegno del 1997 Benozzo ipotizzò decisamente il culto della dea celtica Epona come diretto antecedente dei racconti ferici e poi delle liriche cortesi provenzali (non dimentichiamo, lo ricordo fin d'ora, che i trovatori sono i primi poeti a parlare di *adorazione* della dama); ha poi proseguito³⁹ rinvenendo corrispondenze celtiche impressionanti nella “avventura del gatto rosso”, ossia la lirica *Farai un vers pos mi sonelh* di Guglielmo IX (dove un gatto è tirato per la coda giù per la schiena nuda del finto-pellegrino finto-muto, per farlo parlare: analogamente, nella Cornovaglia dell'Ottocento si usava ancora far trascinare a un gatto gli artigli sulla schiena di un uomo al fine di renderlo sterile); infine col volume *La tradizione smarrita* ha indagato la «tradizione dei professionisti europei della parola poetica», esordendo con la domanda *Da dove viene il trovatore?* (p. 23) e opponendosi alla «teoria tradizionale, che liquida in poche e stringate appendici, invece di affrontarlo, il problema dell'esistenza di una tradizione di lunga durata

37. Andrea Fassò, *La diffrazione e le fate: «Ben vueill que sapchon li pluzor»*, in A. Pioletti (a cura di), *Le letterature romanze del Medioevo. Testi, storia intersezioni*, atti del V Congresso della Società Italiana di Filologia Romanza (Roma, ottobre 1997), Soveria Mannelli, Rubbettino, 1999, pp. 245-274 (da ultimo in A. Fassò, *Gioie cavalleresche*, cit., pp. 203-237); Francesco Benozzo, *La dea celtica dei trovatori*, ivi, pp. 269-280.

38. Francesco Benozzo, *Il «Vers de dreit nien» e gli archetipi celtici della poesia dei trovatori*, in «Medioevo romanzo», XXI (1997), pp. 69-87.

39. Id., *Un nuovo reperto celto-romanzo: nota sul gatto rosso di Guglielmo IX*, in «Critica del testo», VI (2003), pp. 907-913; Id., *La tradizione smarrita. Le origini non scritte delle letterature romanze*, Roma, Viella, 2007.

diversa da quella attestata». Fin dalle remote origini indoeuropee (o piuttosto euro-mediterranee) il “poeta” era, spiega Benozzo citando Enrico Campanile⁴⁰,

«il professionista della parola e nel suo ambito di competenza rientrava, quindi, tutto ciò che si realizza nella parola»: oltre che sacerdote, medico, giurista, storico, egli era «colui che in poesia ricordava e celebrava le imprese gloriose di principi ed eroi, sia del presente che del passato, mosso da divina ispirazione».

Una sorta di figura di passaggio fra lo sciamano arcaico e il bardo (o *scôp*, o scaldo, o trovatore...) medievale. La lingua poetica, progressivamente standardizzata, fu per lungo tempo

veicolo di antichissime forme di sapienza, accogliendo in sé gran parte di ciò che a cominciare dal paleolitico superiore era entrato a far parte della tradizione orale⁴¹.

Nei testi bardici (che Benozzo, esperto di filologia celtica, conosce direttamente) si riscontrano numerosi e significativi elementi pre-trobadorici: fra questi basterà citare «un’apertura del canto caratterizzata da un’invocazione-descrizione-lode del mondo naturale» e «il riferimento, espresso in modi anche diversi, all’esperienza estatica-onirica» (pp. 32-33). È perfino superfluo ricordare, a questo proposito, l’esordio primaverile (*Natureingang*), che è un *topos* della lirica provenzale, e le descrizioni di amori vissuti in sogno o in un’estasi notturna (Guglielmo IX, Jaufré Rudel, Bernart de Ventadorn...). E si conferma l’origine divina, poi ferico-soprannaturale, della figura della *domna*: una dama infinitamente superiore e quasi irraggiungibile, oggetto di adorazione e di lode: *Domna, per vostr’amor / jonh las mans et ador!* (Signora, per amore vostro giungo le mani e adoro!) canta Bernart de Ventadorn⁴². Il servizio d’amore, raffigurato come omaggio vassallatico, quel servizio per il quale l’amante si attende (al pari del vassallo) un *guizardon*, una ricompensa, consiste essenzialmente nel cantare le lodi della dama. Alla fine del Duecento, Dante ancora si rifarà essenzialmente a questo modello, fino a restituire alla dama (Beatrice, naturalmente) la natura divina che forse non aveva mai perso.

Si postula in questo modo l’esistenza di radici antichissime, preistoriche, di quella tradizione che poi si continuerà nei trovatori. Va ricordato, fra l’altro, che la poesia cortese di *fin’amor*, “esportata” nel territorio di lingua d’oil, ci lascia racconti indimenticabili come quelli tristaniani o i romanzi di Chrétien de Troyes; ma non a caso la materia di quei romanzi ha una evidente origine celtica; non a caso si è sempre riconosciuta la figura della fata dietro eroine come Isotta, Ginevra, Enide, Laudine. E la fusione dell’ideale cortese con la materia di Bretagna si è compiuta si

40. Enrico Campanile, *Problemi di sostrato nelle lingue indoeuropee*, Pisa, Pacini, 1983, p. 40, cit. in F. Benozzo, *La tradizione smarrita* cit., p. 29.

41. Gabriele Costa, *Linguistica preplatonica*, Roma, Viella, ..., p. 40.

42. Bernart von Ventadorn, *Seine Lieder*, a cura di Carl Appel, Halle, Niemeyer, 1915, poesia n. XLIV.

può dire senza residui: segno che la matrice delle due tradizioni (quella delle Isole Britanniche e quella del Midi francese) non poteva essere così diversa⁴³.

Per inciso, l'indagine sulle radici celtiche della poesia trobadorica ha condotto Benozzo a dimostrare e confermare l'ipotesi, avanzata per primo da Giovanni Alessio e poi sviluppata da me⁴⁴, che all'origine del verbo *trovare* (prov. *trobar*, a.fr. *trover*) stesse un verbo di caccia riconducibile alla radice indoeuropea *TREP/*TROP, 'girare', compiere giri' che ha dato luogo in greco al sostantivo *τρόπος* e ai verbi *τρέπω* e *τροπῶ*: il primo comunissimo e ben noto, il secondo appartenente all'ambito venatorio, dove indicava il 'compiere giri (sempre più stretti) intorno alla preda' per poi catturarla. Mentre Alessio e io pensavamo a una penetrazione in Gallia del grecismo tramite un ipotetico *TROPARE del latino parlato, Benozzo in modo più plausibile pensa a una radice celtica attestata TRO- ('girare, fare un cerchio')⁴⁵, più anticamente *TROP-, e vede come autoctono il verbo, la cui area di diffusione coincide perfettamente col territorio celtico, compresa la Gallia Cisalpina, dove la lenizione intervocalica (-p- > -v-) ha prodotto *TROPARE > *trovare*. L'ipotesi è rafforzata dall'esistenza (nelle lingue romanze e non solo in esse) di una nutrita serie di verbi indicanti 'cercare' o 'trovare' a partire da un antico significato di caccia: it. *cercare*, fr. *chercher* < CIRCARE (ossia fare giri sempre più stretti intorno alla preda), sp. *hallar* < AFFLARE 'fiutare (la preda)', lat. *investigare*, *indagare*, e poi it. *rintracciare*, *scovare*, fr. *dépister*, *dénicher* e via dicendo. Dal senso originario di 'rinvenire', 'incontrare' si passa facilmente a quello metaforico dell'*invenire*, dell'*inventio* poetica, dunque in provenzale del *trobar*.

La questione è interessante perché finora l'etimologia più accreditata, dovendo partire da un *TROPARE (a cui rimandano inevitabilmente gli esiti fonetici di *trovare*, *trobar*, *trouver*), lo intende come 'comporre tropi', un tipo di canto paraliturgico che si sviluppò a partire dal IX secolo. Se così fosse bisognerebbe supporre: a) che la lenizione -p- > -v- si sia compiuta nel brevissimo giro di un secolo (i primi esempi dell'antico fr. *trover*, nel significato concreto di 'trovare, rinvenire', si registrano nella *Passion* di Clermont-Ferrand, poemetto di poco anteriore al Mille); b) che da un significato poetico e specialistico ('comporre inni liturgici'), conosciuto da un'élite di chierici, se ne sia sviluppato prima uno più generico ('poetare') e infine

43. Riprendo la mia affermazione da A. Fassò, *Gioie cavalleresche*, cit., p. 208.

44. Giovanni Alessio, *Lexicon Etymologicum*, Napoli, Arte Tipografica, 1976, pp. 421-422; Andrea Fassò, *Sulle tracce del trovatore*, in «Rivista di Studi testuali», I (1999), pp. 109-117; Francesco Benozzo, *La tradizione smarrita*, Roma, Viella, 2007, pp. 68-71; Id., «*Trouver*», «*trovare*», «*trobar*»: l'ipotesi celtica, in «Zeitschrift für romanische Philologie» CXXVII (2011), pp. 155-161; Id., *Etnofilologia*, Napoli, Liguori, 2010, pp. 119-128 (p. 121: «Come è possibile infatti che il nome di un procedimento utilizzato da alcuni poeti e chierici sia arrivato a designare, in tutta l'area gallo-romanza, una delle azioni fondamentali e primarie dell'uomo, vale a dire quella che porta a trovare qualche cosa?»)

45. La stessa, evidentemente, che sta alla base del nome dei *trovanti*, ossia di quei massi erratici (rilasciati dal ritiro dei ghiacciai) che sono rimasti conficcati nel terreno nelle aree adiacenti ai laghi di Lugano e di Como. Qui il *TROPARE è intransitivo, significa quasi certamente 'girare, errare qua e là' e non può avere nessun legame con l'invenzione dei tropi.

uno del tutto materiale, di uso frequentissimo, appartenente alla sfera delle azioni umane primordiali ('trovare'); e che quest'ultimo uso e significato sia stato adottato immediatamente (nella *Passion* per esempio) dalle lingue vernacolari per passare con altrettanta rapidità nell'uso quotidiano della gente comune. Una "discesa" semantica del tutto inverosimile, come inverosimile è un mutamento fonetico che si compie in soli cento anni.

Ma l'etimologia tradizionale è difesa accanitamente dai filologi (in Italia la schiacciante maggioranza) che vedono la cultura mediolatina come antecedente e matrice esclusiva di tutte le culture romanze. La poesia dei trovatori *deve* avere origini "colte", non "popolari", dunque ciò che pochi chierici elaborarono (il *tropus*, forse un verbo *TROPARE e un sostantivo *TROPATOR, peraltro mai attestati) darebbe il nome al trovatore, all'*inventor* di questa raffinata poesia.

Che ci sia affinità fra il 'trovare, rinvenire' e l'"invenzione poetica" è vero nell'antichità come nel Medioevo; e infatti ancora in provenzale *trobar* ha entrambi i significati; ma si parte come sempre dal basso, dal concreto.

In questa cornice assume grande importanza quel breve frammento narrativo provenzale dell'XI secolo noto come *Boeci*, che riprendendo la *Consolatio Philosophiae* narra di Boezio incarcerato al quale appare la Sapienza divina sotto forma di una donna splendente. Il *Boeci* si rivolge espressamente ai "giovani" con un linguaggio e uno stile che richiamano quelli dell'epica, come notò per primo Friedrich Diez e come poi Cesare Segre ha mostrato in un fondamentale saggio che ha aperto la strada a ricerche più approfondite sui rapporti fra epica e agiografia⁴⁶. Sviluppando i temi di Segre e analizzando più da vicino le formule comuni al *Boeci*, agli altri poemetti agiografici e alle *chansons de geste*, ho concluso che una tradizione epica doveva già esistere anteriormente al Mille e che i poemetti agiografici ne riprendono appunto lo stile per rivolgersi, nel loro tentativo di evangelizzazione, a un ceto di guerrieri⁴⁷.

Il poema esordisce biasimando la *follia* e *folledat* della *jovent* (vv. 1-2, 7-8)⁴⁸:

Nos jove omne, quandius que nos estam,
de gran follia per folledat parllam [...]
Nos jove omne menam ta mal jovent
que us non o preza si:s trada son parent...
(*Boeci*, vv. 1-2, 7-8)

(Noi giovani, fintanto che siamo giovani, di grande follia follemente parliamo [...] noi giovani viviamo la nostra gioventù così male che uno non si perita di tradire il suo parente...)

46. Cesare Segre, *Il Boeci, i poemetti agiografici e le origini della forma epica* [1954-55], in Id., *La tradizione della «Chanson de Roland»*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1974, pp. 14-62.

47. A. Fassò, *Una tradizione epica*, cit.

48. Christoph Schwarze, *Der altprovenzalische «Boeci»*, Münster, Aschendorff, 1963.

Alla “follia” dei “giovani” il poema contrappone la *sapiencia* amata da Boezio (*de sapiencia l'apellaven doctor*). E chi conosce la *Consolatio* identifica facilmente nella Sapienza la *domna* che appare a Boezio prigioniero. Come osserva Lucia Lazzerini, «più che l'effigie della filosofia» si tratta di «una diretta emanazione di Dio, profondamente influenzata dalla polimorfa Sapienza biblica, che assomma in sé anche gli attributi della Giustizia»⁴⁹:

Hanc no vist omne, ta grant onor agues,
 si-l forzez tan dont ella·s rangurés,
 sos corps ni s'anma miga pe ren guaris.
 (Boeci, vv. 178-180)

(Non si vide mai nessuno, per quanto potente, che si salvasse l'anima o il corpo dopo aver commesso qualcosa che le dispiacesse)

Per la Lazzerini, anche lei propensa a considerare la cultura mediolatina come matrice di quelle romanze e in particolare della lirica dei trovatori (e incline quindi a credere al *TROPARE ‘comporre tropi’), il *Boeci* rappresenta il primo tentativo di rappresentare in lingua d'oc un modello di amore divino rivolto a una Entità femminile che si identifica con Dio. Nel processo riformatore promosso soprattutto dall'ordine cluniacense, si constata uno sforzo evangelizzatore rivolto al ceto dominante, ossia a signori e cavalieri; e l'amore per la Sapienza è già il motivo conduttore che annuncia il grande canto trobadorico.

Secondo le sue proposte interpretative⁵⁰, sviluppate a partire dal 1993 (nell'insieme, il contributo più intelligente e importante apparso in questi ultimi quarant'anni), si deve dare delle liriche trobadoriche una lettura “figurale” (a *Figura* di Auerbach la Lazzerini si richiama esplicitamente⁵¹), sovrapponendo al *sensus litteralis* un sovrasenso mistico-allegorico: la *domna* raffigurerebbe la Sapienza divina; l'amore per una dama terrena rimanderebbe quindi all'amore per Dio. Il modello di una simile poesia amorosa allegorica, anzi figurale, è da ricercarsi certamente nel *Cantico*

49. Lucia Lazzerini, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena, Mucchi, 2001, p. 35.

50. Di Lucia Lazzerini si vedano: *La trasmutazione insensibile: intertestualità e metamorfismi nella lirica trobadorica dalle origini alla codificazione cortese*, in «Medioevo romanzo» XVIII (1993), pp. 153-205, 313-369; *L'«allodetta» e il suo archetipo. La rielaborazione di temi mistici nella lirica trobadorica e nello Stil novo*, in *Sotto il segno di Dante. Scritti in onore di Francesco Mazzoni*, a c. di L. Coglievina e D. De Robertis, Firenze, Le Lettere, 1998, pp. 165-188; *Gli enigmi di Chrétien de Troyes: un «senso ulteriore» in «Erec et Enide»?*, in *Carmina semper et citharae cordi. Études... offertes à Aldo Menichetti*, Genève, Slatkine, 2000, pp. 117-134; i saggi raccolti in *Silva portentosa*, Modena, Mucchi, 2010. Oltre al volume citato alla nota precedente, sintetizza il suo pensiero il recentissimo (uscito nell'agosto 2014) e fondamentale *Les troubadours et la Sagesse. Pour une relecture de la lyrique occitane du Moyen Âge à la lumière des quatre sens de l'Écriture et du concept de «figura»*, Cahiers de Carrefour Ventadour, 2013.

51. Si veda tutto il primo capitolo di *Les troubadours et la Sagesse* (pp. 9-22). Cfr. Erich Auerbach, *Figura*, in «Archivum Romanicum» XXII (1938), pp. 436-489, trad. it. in Id., *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 174-221.

dei Cantici, che nella tradizione patristica, da Origene a san Bernardo, viene più volte studiato e interpretato, sempre nel senso dell'amore mistico. Parallelamente, si susseguono nelle opere dei Padri le lodi e l'espressione del desiderio per quella Sapienza divina che viene esaltata e rappresentata in modo affascinante nei libri sapienziali (appunto) dell'Antico Testamento, in particolare nel *Libro della Sapienza* e nel *Siracide*, e che nella tradizione cristiana viene assimilata ben presto al Logos incarnato, dunque al Cristo-Dio.

Opportunamente la Lazzerini segnala nel *Boeci* la prima apparizione della Sapienza nella poesia occitanica sotto l'aspetto, appunto, di una bella dama:

Bella·s la domna e·l vis a tant preclar,
davan so vis nulz om no·s pot celar...
(*Boeci*, vv. 170-171)

(Bella è la dama e ha il viso molto luminoso; davanti al suo sguardo nessuno può celarsi...)

Circa mezzo secolo dopo il *Boeci* una dama dai tratti soprannaturali ricompare in quello che conosciamo come primo trovatore, Guglielmo IX (o meglio il Conte di Poitiers, come lo designano tutti i manoscritti senza specificarne il nome):

Per son joi pot malaus sanar
e per sa ira sas morir,
e savis hom enfolezir,
e belhs hom sa beutat mudar,
e·l plus cortes vilanejar,
e·l totz vilas encortezir.
(Guglielmo IX, *Mout jauzens mi prenc en amar*, vv. 25-30)⁵²

(Per la sua gioia il malato può risanare, per la sua ira il sano morire, e il saggio diventare sciocco, il bello perdere la sua bellezza, il più cortese farsi villano e il più villano cortese)

Così l'Amore (femminile) ancora nel secolo seguente in Aimeric de Peguilhan (*Cel qui s'irais ni guerreia ab Amor*, vv. 17-20)⁵³:

Ancaras trob mais de ben en Amor,
qe·l vil fai car e·l nesci gen parlan,
e l'escars larc, e leial lo truan,
e·l fol savi, e·l pec conoissedor...

(Ancora trovo più pregio in Amore, perché fa il vile valoroso e lo sciocco eloquente, e fa l'avaro generoso e il cialtrone leale, e lo stolto saggio, e lo sprovveduto sapiente...)

52. Guglielmo IX d'Aquitania, *Poesie*, a cura di Nicolò Pasero, Modena, Mucchi, 1973.

53. *The Poems of Aimeric de Peguilhan*, edited by W.P. Shepard, F.M. Chambers, Evanston, Northwestern University Press, 1950, p. 101.

Alla dama Guglielmo IX (e dopo di lui gli altri trovatori) si rivolge con l'appellativo di *midons* 'mio signore' (< MI DOMINUS): nasce così la fortunata immagine del vassallaggio amoroso, nella quale la dama è assimilata al signore feudale. «Et pourtant», osserva la Lazzerini,

cette double identité masculin/féminin – *midons* < MI DOMINUS contre *domna* < DOMINA – ne peut être réduite à la simple référence hiérarchico-féodale, même si cette dernière est aussi présente: sans aucun doute, le troubadour-amant est le vassal dévoué, l'homme lige, et la dame est son seigneur; mais de cette DOMINA / DOMINUS nous possédons l'archétype, le modèle transcendant, et nous ne pouvons l'ignorer⁵⁴.

La Lazzerini presta molta attenzione – oltre che naturalmente a Marcabru – a Cercamon, al Conte di Poitiers, a Bernart de Ventadorn, ma soprattutto a Jaufré Rudel, al quale dedica praticamente tutto il fondamentale capitolo IV (*Les transmutations de la «domna» et l'«amor de lonh»*, pp. 41-72) di *Les troubadours et la Sagesse*. In Jaufré e «dans les compositions des troubadours les plus denses en contenu "philosophique"» riconosce già presente «l'idéologie de base du *stil nuovo* [...]». Quando Dante, dans le *Convivio* (IV, I, 11), explique ses allégories poétiques dans l'intention pédagogique d'éviter qu'on en use maladroitement et qu'il déclare

Per mia donna intendo sempre quella che nella precedente ragione è ragionata, cioè quella luce virtuosissima, Filosofia, li cui raggi fanno [dal]li fiori rifronzire e fruttificare la verace delli uomini nobilitade

il poursuit un dessein qui n'est pas purement auto-exégétique, mais tourné vers l'interprétation "authentique" de toute poésie de valeur».

Il modello del *Cantico dei Cantici* permette di ricorrere a un linguaggio erotico a volte audace. Questo non avviene solo fra i trovatori, ma già in sant'Agostino:

Nunc illud querimus, qualis sis amator sapientiae, quam castissimo conspectu atque amplexu, nullo interposito velamento quasi nudam videre ac tenere desideras, qualem se illa non sinit nisi paucissimis et electissimis amatoribus suis. An vero si alicuius pulchrae feminae amore flagreres, iure se tibi non daret, si aliud abs te quidquam praeter se amari comperisset⁵⁵.

Sulla sua scia si pongono mistici come san Bernardo⁵⁶:

Invitus, ne fallor, avelleris – scrive rivolto all'ex cistercense papa Eugenio III – a tuae Rachelis amplexibus, et quoties id pati contigerit, toties dolor tuus renovetur necesse est. At quando non contingit? Quoties vis, et incassum? Quoties moves, nec promoves?

54. L. Lazzerini, *Les troubadours et la Sagesse*, cit., p. 15.

55. Agostino, *Soliloquia*, I, XIII, 22 (PL 32, col. 881). Il passo è riportato in L. Lazzerini, *La trasmutazione insensibile*, cit., p. 181.

56. Ivi, p. 45.

Quoties conaris, et non datur ultra? Eniteris, et non paris; tentas, et abriperis; et ubi incipis, ibi deficiis...

(A malincuore, senza dubbio, sei strappato dagli amplessi della tua Rachele [ossia della vita contemplativa]; e per te è sempre un nuovo dolore quando questo avviene. Ma quando mai non avviene? Quante volte la desideri, e invano? Quante volte ti senti spinto verso di lei ma non ci arrivi? Quante volte intraprendi senza concludere? Fai ogni sforzo, e non partorisci; fai dei tentativi, e ne sei strappato; appena cominci, subito fallisci...)

L'amor de lonh della celebre canzone di Jaufré è dunque un anelito verso la presenza di Dio⁵⁷; l'essere destinato ad amare senza essere amato riflette la condizione del mistico davanti all'ostacolo che gli appare insuperabile; «et tamen repulsus amat», come scriveva già Gregorio Magno⁵⁸. E si può ben ricordare un altro celebre attacco di strofa dello stesso Jaufré⁵⁹:

Colps de joi me fer, que m'ausi,
e ponha d'amor, que'm sostra
la carn, don lo cors magrira...

(Un colpo di gioia mi ferisce, tale che mi uccide, e una trafittura d'amore che mi consuma la carne, onde il corpo ne smagrirà...)

Ma è anche un anelito verso la Terrasanta (ricordiamo che Jaufré partecipa alla seconda crociata), forse anche – sostiene la Lazzerini – la sete del martirio. Nello stesso senso va evidentemente anche *l'Amors de terra lonhdana* di un'altra sua celebre canzone, e non va dimenticato che l'interpretazione figurale vede la Terrasanta e la Gerusalemme terrena come figura della Gerusalemme celeste. Il desiderio della Terrasanta diventa esplicito nella chiusa di *Quan lo rossinhols el folhos*⁶⁰:

57. «Oui, il [Jaufré] pouvait prendre le risque» d'exprimer son désir de voir son amour lointain par des mots évoquant un rendez-vous à haute intensité érotique («qu'ieu veia sest'amor de lonh; / veraiamen, en tals aizis, / si que la cambra e-l jardis / mi resembles totz temps palatz!» [‘che io veda questo amore di lontano veracemente, con agi tali, che la camera e il giardino possano sembrarmi spesso una reggia!’], car il savait que la métaphore biblique du *cubiculum* et de l'*hortus* était bien connue des auditeurs de son chant, et que l'éventuelle obscurité de ses vers aurait pu être éclairée par la glose savante de quelques futurs lecteurs» scrive con invidiabile ottimismo la Lazzerini (ivi, p. 61). Come dirò più avanti, i futuri lettori erano di là da venire (Jaufré componeva per l'ascolto, e i primi manoscritti compaiono un secolo dopo la sua morte) e fra i suoi ascoltatori le metafore saranno state riconosciute sì e no da un gruppetto di chierici, mentre feudatari e cavalieri nella loro maggioranza potevano avere in mente soltanto camere e giardini profani.

58. Sancti Gregorii Magni, *Moralia in Job*, a cura di Marc Adriaen, Turnhout, Brepols, 1979-1985, I, libro X, 13.

59. Giorgio Chiarini, *Il canzoniere di Jaufré Rudel*, L'Aquila, Japadre, 1984, pp. 57-59 (I, *Non sap chantar qui so non di*)

60. Ivi, pp. III-119.

E qí sai reman deleichos
 e Dieu non sec en Belleen,
 non sai com sia ja mais pros
 ni cum ja ven'a guerimen...

(E chi resta qui dedito ai piaceri e non segue Dio a Betlemme, non so quando mai sarà prode né come possa salvarsi...)

Si recupera in pieno, quindi, la tesi di Grace Frank (terra lontana = Terrasanta) che Spitzer nel 1944 cercò di demolire proponendo la propria fortunata interpretazione della «mistica profana»⁶¹, nella quale consisterebbe appunto *le sens de la poésie des troubadours*. No, risponde la Lazzerini con la consueta *verve* polemica⁶²: si tratta di mistica autentica, raffigurata mediante l'amore profano alla maniera biblica.

E un'altra persuasiva interpretazione ci viene offerta della celebre 'allodola' di Bernart de Ventadorn:

Can vei la lauzeta mover
 de joi sas alas contra'l rai,
 que s'oblida e's laissa chazer
 per la doussor c'al cor li vai,
 ai! tan grans enveya m'en ve
 de cui qu'eu veia jauzion,
 maravilhas ai, car desse
 lo cor de dezirer no'm fon.

(Quand je vois l'alouette mouvoir de joie ses ailes contre le rayon (du soleil), perdre conscience et se laisser choir à cause de la douceur qui pénètre son cœur, hélas! une si grande jalousie me vient de tous ceux que je vois réjouir; je suis étonné que mon cœur aussitôt ne s'évanouisse de désir!)

«Le vol de la *lauzeta*», commenta la Lazzerini,

qui s'élève vers le soleil en chantant sa *laus* [...] est une figure parfaite de la montée contemplative. La *lauzeta* s'abandonne pour un instant à la douceur de sa vision, mais elle

61. Grace Frank, *The Distant Love of Jaufré Rudel*, in «Modern Language Notes» LVII (1942), pp. 528-534; poi la sua risposta a Spitzer, *Jaufré Rudel, Casella and Spitzer*, ivi LIX (1944), pp. 526-531; Leo Spitzer, *L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours*, Chapel Hill, University of Carolina Press, 1944, rist. in Id., *Romanische Literaturstudien (1936-1956)*, Tübingen, Niemeyer, 1959, pp. 363-413, in Id., *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 81-133, e tradotto parzialmente in italiano in Mario Mancini, *Il punto su: i trovatori*, cit., pp. 233-248.

62. Si veda Lucia Lazzerini, lettura di «*Amor, tu vedi ben che questa donna*», in Dante Alighieri, *Le quindici canzoni lette da diversi*. II, 8-15, Lecce, Pensa Multimedia, 2013, pp. 13-44, a p. 21: «... il vacuo (ma ammiratissimo e pluricitato, quasi fosse il non plus ultra dell'intelligenza ermeneutica, mentre si tratta di una formula banale e, a ben guardare, contraddittoria) "paradosso amoroso" di Leo Spitzer, con le sue analisi psicologizzanti del tutto inapplicabili al pensiero medievale».

en est éblouie: «saporem quidem sentio, dulcem adeo, suavem adeo, adeo confortantem: ut si perficeretur in me, nihil ultra quaererem [...], sed statim transit»⁶³.

Il doppio livello di senso, aggiunge la Lazzerini in un capitolo degno della massima attenzione (*Les astuces d'une lyrique double-face, avant et après la croisade albigeoise*)⁶⁴, permise forse a qualche trovatore di praticare l'eresia catara celatamente, in una sorta di «proto-nicodémisme». È proprio il *celar*, il tacere il nome dell'amata, che può ambigualmente rinviare tanto al Dio dell'ortodossia cristiana quanto a quello degli Albigesi. Su alcuni trovatori duecenteschi (Aimeric de Peguilhan e soprattutto il caorsino Uc de Saint Circ, il grande divulgatore della lirica d'oc nell'Italia settentrionale) grava infatti il sospetto di eresia, attestato dalle rispettive *vidas*. Non si tratta, evidentemente, di riabilitare l'ingenua tesi di Denis de Rougemont⁶⁵ che vede nel catarismo addirittura l'origine, o la base, della poesia di *fin'amor*; si vuole piuttosto mostrare come il poetare "per figura", destinato a cantare le lodi della Sapienza ossia di Dio, potesse essere rivolto anche a una "figurazione" eretica, abilmente mascherata. Anche qui si apre un filone di ricerca importante, perché è ben nota la vasta diffusione del catarismo nel Midi francese del XII e XIII secolo, e sappiamo come fosse penetrato fra i ceti superiori e nelle corti feudali.

Il senso figurale è da riconoscersi anche nei romanzi cortesi, in particolare in Chrétien de Troyes. L'amore di Erec per Enide è senza dubbio un desiderio della Sapienza, come ci fa capire lo stesso Chrétien in un prologo che non dovrebbe lasciare dubbi, ma le cui parole sono passate inosservate a quasi tutti i commentatori⁶⁶:

Li vilains dit en son respit
que tel chose a l'en en despit
qui mout vaut mieuz que l'on ne cuide.
Por ce fait bien qui son estuide
atorne a bien, quel que il l'ait;

63. L. Lazzerini, *Les troubadours et la Sagesse*, cit., p. 66 nota 92, così traduce e commenta: «'...je sens une saveur, tellement douce, tellement suave, tellement réconfortante, que si elle se paraisait en moi, je ne rechercherais plus rien outre [...], mais aussitôt elle passe' (Guillaume de Saint-Thierry, *La contemplation de Dieu, suivi de l'Oraison de dom Guillaume* [1959], introduction, texte latin et traduction par Jacques Hourlier, Paris, [Éditions du Cerf], 2005, p. 115). Ce passage – prosegue la Lazzerini – suit de près saint Augustin, *Confessionum libri XIII*, éd. par L. Verheijen, Turnhout, [Brepols], 1981, X, x, 65: "Et aliquando intromittis me in affectum multum inusitatus introrsus ad nescio quam dulcedinem, quae si perficiatur in me, nescio quid erit, quod vita ista non erit. Sed recido in haec aerumnosis ponderibus" ('Et parfois vous me pénétrez d'un sentiment étrange, douceur inconnue, qui, devenant en moi parfaite et durable, serait je ne sais quoi qui ne serait plus cette vie. Mais je retombe sous le poids de ma chaîne'. Traduction Poujoulat - Raulx)».

64. Ivi, pp. 120-128.

65. Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1939; trad. it. Milano, Rizzoli, 1998.

66. Fra questi purtroppo anch'io, che ho dedicato diversi studi a *Erec et Enide* (ora in Andrea Fassò, *Il sogno del cavaliere*, Roma, Carocci, 2003) ma non ho preso abbastanza sul serio le parole del prologo. Eppure bastava leggere...

car qui son estude entrelait,
 tost i puet tel chose taisir
 qui mout venroit plus a plesir.
 Por ce dit Crestiens de Troies
 que raisons est que totes voies
 doit chascuns penser et entendre
 a bien dire et a bien aprendre,
 et trait d'un conte d'aventure
 une mout bele conjunture
 par qu'em puet prover et savoir
 que *cil ne fait mie savoir*
qui sa science n'abandone
 tant con Dex la grace l'en done.

(*Erec et Enide*, vv. 1-18)⁶⁷

(Le vilain dit dans son proverbe: chose que l'on dédaigne vaut bien mieux qu'on ne le croit. Ainsi faut-il approuver celui qui s'applique à faire œuvre sage, quelle que soit son intelligence, car qui néglige cette tâche risque fort de passer sous silence chose qui plus tard viendrait à beaucoup plaire. C'est pourquoi Chrétien de Troyes affirme que tout homme, s'il veut être raisonnable, doit à tout moment penser et s'appliquer à bien dire et à bien enseigner; et il tire d'un conte d'aventure une fort belle composition: par elle, on a la preuve et la certitude *que n'est pas sage qui ne diffuse pas sa science*, autant que Dieu lui en donne la grâce) (trad. Fritz)

Se nella prima parte del romanzo Erec (il figlio di re destinato alla sovranità), conquistata e sposata Enide, si isola nel godimento dell'amore della sposa e trascura di guidare i suoi uomini ai tornei, dovremo riconoscere in lui *cil [...] qui sa science n'abandone*, colui che non fa dono della sua sapienza⁶⁸.

Gli altri romanzi di Chrétien vanno nella medesima direzione; e in particolare va rilevato il valore figurale, non semplicemente erotico-carnale, dell'amore fra Ginevra e Lancillotto (il «cavaliere della carretta», ossia colui che ha accettato per amore della regina la suprema umiliazione di salire sulla carretta della gogna; insomma un cavaliere-Messia che trasforma l'estrema ignominia nella più fulgida gloria)⁶⁹. Fra i tanti indizi che Chrétien semina lungo il suo racconto, mi piace ricordarne uno estremamente significativo. Nel famoso episodio del Ponte della Spada i due cavalieri che accompagnano Lancillotto cercano di dissuaderlo dall'impresa impossibile del

67. Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, a cura di Jean-Marie Fritz, Paris, Librairie Générale Française, 1992 («Lettres gothiques»).

68. Per un approfondimento, cfr. L. Lazzerini, *Gli enigmi di Chrétien de Troyes: un «senso ulteriore» in «Erec et Enide»?», cit.*

69. Importanti, e a torto trascurati dai più (ma ricordati con favore dalla Lazzerini), gli studi di David C. Fowler, *L'amour dans le «Lancelot» de Chrétien*, in «Romania» XCI (1970), pp. 378-391, e soprattutto di Jacques Ribard, *Chrétien de Troyes, Le Chevalier de la Charrette. Essai d'interprétation symbolique*, Paris, Nizet, 1972. Merita una menzione anche Tom Artin, *The Allegory of Adventure. Reading Chrétien's «Erec» and «Yvain»*, Lewisburg-London, Associated University Press, 1974.

passaggio del ponte, che oltretutto è custodito all'estremità opposta (almeno così sembra) da due feroci leoni:

Or soit c'outre soiez passez,
 ne por rien ne pot avenir
 ne que les vanz poez tenir
 ne desfandre qu'il ne vantassent
 et as oisiax qu'il ne chantassent
 ne qu'il n'osassent mes chanter,
*ne que li hom porroit antrer
 el ventre sa mere et renestre,*
 mes ce seroit qui ne puet estre,
 ne qu'an porroit la mer voidier,
 poez vos savoir et cuidier
 que cil dui lyon forsené,
 qui dela sont anchaené,
 que il ne vos tuent et sucent
 le sanc des voinnes et manjuent
 la char et puis rungent les os?

(*Le Chevalier de la charrette*, vv. 3050-61)⁷⁰

(Admettons que vous soyez passé, ce qui n'a aucune chance d'arriver, pas plus qu'on ne pourrait retenir les vents et leur interdire de souffler ou arrêter les oiseaux de chanter et leur en faire désormais défense, *pas plus qu'on ne pourrait retourner dans le ventre de sa mère et renaître*, chose tout à fait impossible, pas plus qu'on ne pourrait vider la mer, eh bien, comment alors imaginer que les deux lions furieux qui sont enchaînés là-bas ne vous tuent, ne sucent le sang de vos veines, ne mangent votre chair et enfin ne rongent vos os?) (trad. Méla)

Nel mezzo di una serie convenzionale di *impossibilia* Chrétien lascia cadere con *nonchalance* una eco evidentissima del *Vangelo di Giovanni* (III 3-5)⁷¹:

Respondit Iesus et dixit ei: Amen, amen, dico tibi, nisi quis renatus fuerit denuo, non potest videre regnum Dei. Dicit ad eum Nicodemus: Quomodo potest homo nasci, cum sit senex? *nunquid potest in ventrem matris suae iterato introire et renasci*. Respondit Iesus: Amen, amen, dico tibi, nisi quis renatus fuerit ex aqua et Spiritu sancto, non potest introire in regnum Dei.

Lancillotto dunque trionfa in un'impresa che ha un chiaro significato di morte e resurrezione. Penetrato attraverso il ponte nel regno di Gorre (una sorta di regno dei morti) libera tutti coloro che vi sono prigionieri. Un autentico Redentore.

70. Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la charrette ou le Roman de Lancelot*, a cura di Charles Méla, Paris, Librairie Générale Française, 1992 («Lettres Gothiques»)

71. Cito da *Bibliorum Sacrorum... nova editio*, curavit Aloisius Gramatica, Romae, Typis polyglottis Vaticanis, 1929.

E infine, non dimentichiamo il prologo del *Conte du Graal* (o *Perceval*), ultima e suprema creazione di Chrétien: un prologo che, «applicato alla *laudatio* di Filippo di Fiandra, in realtà fornisce la chiave dell'intera opera» ed è tutto incentrato sulla carità:

Diex est caritez, et qui vit
 an carité selonc l'escrit,
 sainz Pols le dist et je le lui,
 il maint an Dieu, et Diex en lui.

(*Le Conte du Graal*, vv. 47-50)⁷²

(Dio è carità, e chi vive nella carità, secondo la Scrittura – san Paolo lo dice e io l'ho letto – sta in Dio, e Dio in lui) (trad. Lazzzerini).

Gli studi di Lucia Lazzzerini segnano, a mio avviso, un passo avanti decisivo nella comprensione della lirica trobadorica e della poesia di *fin'amor* in generale. Fin dal suo emergere la poesia dei trovatori crea un doppio livello di significazione che ha il suo modello, come si è detto, nel *Cantico dei Cantici*. Risalirebbe dunque all'XI o al XII secolo quella rappresentazione di un amore terreno non solo idealizzato, ma che rimanda a un senso ulteriore e trascendente: l'amore per la dama-Sapienza equivale all'amore del Logos divino, dunque del Cristo-Dio. Una linea che parte dal Conte di Poitiers, o forse addirittura dall'anonimo *Boeci*, si svilupperebbe quindi senza interruzione fino ad approdare allo Stil Novo e a Dante. L'invenzione innovatrice di Dante consiste nel presentarci – con un nome preciso – una donna reale, ben conosciuta, vissuta al suo tempo a Firenze e da lui amata, che è allo stesso tempo Beatrice terrena e Beatrice celeste, ossia appunto la Sapienza di Dio che lo guida (con o senza intermediari) attraverso i tre regni dell'aldilà per condurlo a quella visione suprema che non si può descrivere: già nella *Vita Nova* ci aveva avvertiti, con linguaggio che riecheggia le parole dei mistici, che «intender no la può chi no la prova».

Si rivaluta, quindi, il filone di ricerca inteso a fornire un'interpretazione religiosa della lirica d'oc. Rispetto ai suoi predecessori, la Lazzzerini però ricorre giustamente a quella nozione di “figura” e di “significato figurale” sulla quale Auerbach ha richiamato l'attenzione fin dal 1938. Come la Gerusalemme celeste è *anche* la Gerusalemme terrena, così l'amore mistico è *anche* l'amore profano. Comprensibilmente, tuttavia, la sua attenzione è prevalentemente focalizzata sul “senso ulteriore”, finora non riconosciuto dalle correnti maggioritarie della provenzalistica; e l'invenzione della *fin'amor* viene da lei ricondotta a una matrice religiosa e più propriamente monastica.

72. Chrétien de Troyes, *Le roman de Perceval ou Le conte du Graal*, a cura di William Roach, Genève, Droz – Paris, Minard, 1959. Citando san Paolo, Chrétien ha senza dubbio in mente l'“inno alla carità” di *1 Cor.* 13, ma le parole che riporta sono tratte in realtà da *1 Giovanni*, 4.12: «Deus caritas est: et qui manet in caritate, in Deo manet, et Deus in eo».

Ora, da un lato è vero che in quel *Boeci* che sembra situarsi all'origine della poesia provenzale, la *domna* che raffigura la Sapienza di Dio corrisponde perfettamente alla descrizione che ne dà la *Consolatio Philosophiae*; ma nel testo provenzale troviamo qualcosa di più:

Haec dum mecum tacitus ipse reputarem [...], astitisse mihi supra verticem visa est mulier reverendi admodum vultus oculis ardentibus et ultra communem hominum valentiam perspicacibus, colore vivido atque inexhausti vigoris, quamvis ita aevi plena foret, ut nullo modo nostrae crederetur aetatis, statura discretionis ambiguae. Nam nunc quidem ad communem sese hominum mensuram cohibebat, nunc vero pulsare caelum summi verticis cacumine videbatur; quae cum altius caput extulisset, ipsum etiam caelum penetrabat respicientiumque hominum frustrabatur intuitum.

(Boezio, *De consolatione Philosophiae*, I 1)⁷³

(Mentre io nel silenzio andavo rimuginando tra me e me queste riflessioni [...], mi sembrò che sopra il mio capo fosse apparsa una donna di aspetto venerando, dagli occhi sfolgoranti e penetranti oltre la comune capacità degli uomini. Il suo colorito era vivo e integro il suo vigore, benché ella fosse tanto carica d'anni da non potersi credere in nessun modo appartenente al tempo nostro. La sua statura era di ambigua valutazione. Ora infatti si manteneva nei limiti della normale statura degli uomini, ora invece sembrava toccare il cielo con la sommità del capo: e quando levava la testa ancor più in alto, penetrava nel cielo stesso, rendendo vano lo sguardo di chi tentava di seguirla con gli occhi.)

XXIII. Cum jaz Boecis e pena charceral,
plan se sos dols e ses menuz pecaz,
d'una donzella fo lainz visitaz.
filla·s al rei qui a gran poestat;
ella·s ta bella, *reluz ent lo palaz*;
lo mas o intra, inz es granz claritaz,
ja no es obs fox i ssia alumnaz;
veder ent pot l'om per quaranta ciptaz.
Qual ora·s vol, petita·s fai asaz;
cum ella s'auça, cel a del cap polsat;
quant be se dreça, lo cel a pertusat,
e ve lainz tota la maiestat.

XXIV. Bella·s la domna *e·l vis a tant preclar*;
davan so vis nulz om no·s pot celar,
ne eps li omne qui sun ultra la mar
no potden tant e lor cors cobeetar,
qu'ella de tot no vea lor pessar.
Qui e leis se fia, morz no l'es a doptar.

(*Boeci*, vv. 158-175)⁷⁴

73. Boezio, *La consolazione della filosofia*, a cura di O. Dallera, Milano, Rizzoli, 1984³ (testo dell'ed. di Karl Büchner, Heidelberg, Winter, 1960).

74. *Der altprovenzalische «Boeci»*, a cura di Christoph Schwarze, Münster, Aschendorff, 1963.

(XXIII. Mentre Boezio giace nella pena del carcere e lamenta i suoi dolori e i suoi lievi peccati, fu là dentro visitato da una damigella. È figlia del re potentissimo; è così bella *che il palazzo ne risplende; la casa in cui entra, là è grande luminosità: non occorre accendervi il fuoco; grazie a essa si possono vedere quaranta città*. Quando vuole si fa assai piccola; quando si eleva, col capo percuote il cielo, quando si drizza del tutto penetra nel cielo e vi vede la Maestà. XXIV. Bella è la dama *e ha il viso molto luminoso*; al suo sguardo nessuno può celarsi, nemmeno coloro che sono oltremare possono avere tante brame nei loro cuori che ella non veda tutti i loro pensieri. Chi ha fiducia in lei non deve temere la morte.)

Dunque il *Boeci*, pur seguendo fedelmente l'originale, aggiunge il particolare della luminosità che accompagna la *domna* e che si diffonde sui luoghi circostanti. Si tratta di un tradizionale carattere ferico, documentato da testi irlandesi e gallesi. Il termine più noto dell'Altro Mondo celtico è, in lingua irlandese antica, *síd*, plur. *síde* (moderno *sídh*) il cui significato è 'luce, luminosità'. Nella tradizione irlandese si ha, come un vero e proprio genere letterario, la *Aisling* ('visione'), ossia la visione in sogno di una fanciulla fatata. Brian Ó Broin descrive come segue la sua struttura tipica⁷⁵:

a man is bewitched by the woman's beauty, and after her visit he can predict the future. Her most distinctive feature is the intense brightness that surrounds her body.

(un uomo è stregato dalla bellezza della donna, e dopo esserne stato visitato è in grado di predire il futuro. Il carattere distintivo più saliente della donna è l'intenso splendore che circonda la sua persona.)

Nel *Breudwyf Maxen Wledic* gallese (sec. IX, ms. del XIV) Maxen vede in sogno una fanciulla di cui si innamora⁷⁶:

75. Brian Ó Broin, *Aisling*, in *Celtic Culture. A Historical Encyclopedia*, edited by John T. Koch et al., 5 voll., Oxford, ABC-CLIO, 2006, I, p. 33. Cfr. Jonathan C. Davies, *Folk-lore of West and Mid-Wales*, Aberystwyth, Welsh Gazette, 1911 (rist. Felinfach, Llanerch, 2002), sulle caratteristiche generali delle fate: «fairies surpass the sun in radiance» (p. 106: 'la luminosità delle fate supera quella del sole'); sull'incontro con una fata: «A man being in bed, being awake about midnight, perceived a light entering the room [...] and the chamber appeared much wider and lighter than formerly» (p. 123: 'mentre era a letto sveglia verso mezzanotte, un uomo vide una luce che entrava nella stanza [...] e la camera apparve molto più ampia e luminosa di prima'). Cfr. due racconti riassunti da Laurence Harf-Lancner, *Les fées au Moyen Âge*, Genève, Slatkine, 1984, trad. it. *Morgana e Melusina*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 251-252. Per altri riscontri (*Partonopeu de Blois*, *Lai de Lanval*, *Aucassin et Nicolette*...) cfr. Francesco Benozzo, Andrea Fassò, *La Sainte Foy, il paganesimo antico e l'emergere della poesia trobadorica*, in *Culture, livelli di cultura e ambienti nel Medioevo occidentale*, atti del IX Convegno della Società Italiana di Filologia Romanza (Bologna 2009), a cura di F. Benozzo et alii, Roma, Aracne, 2012, pp. 1071-1090 (di questo contributo riprendo qui alcuni passaggi).

76. *Breudwyf Maxen Wledic*, edited by B.F. Roberts, Dublin, Institute for Advanced Studies, 2005, p. 3.

Morwyn a welei yn esteid rac e vron e mewn cadeir o rudeur. Ny t oed haus edrech arnei na disgwyl noc are r heul pan vyd taeraf a thecaf rac y theket hitheu.

(Vide una fanciulla come se fosse seduta su un trono. Da lei emanava una grande luce, tanto che non sarebbe stato più facile guardare lei che guardare il sole.)

Possiamo così comprendere meglio l'opera di trasformazione culturale che si comincia a tentare al tempo del *Boeci*. È solo un aspetto dello sforzo che la Chiesa produce per addomesticare, civilizzare e possibilmente evangelizzare un ceto di guerrieri il cui sistema di valori è in gran parte antitetico a quello cristiano, ma che in ogni caso è impossibile eliminare. Non potendo proibire né sopprimere il mestiere delle armi, si cerca di volgerlo al servizio di Dio e della Chiesa additando il modello regale⁷⁷ di *iustitia et pax*: nasce così l'ideale del cavaliere cristiano, che cerca di affermarsi nell'epica eroica e trova la sua massima espressione nella *Chanson de Roland*, dove l'ispirazione e i valori fondamentali – la prodezza, la fedeltà e soprattutto l'onore – sono squisitamente profani, ma che ciononostante riesce a imporsi come il poema dell'eroe che combatte e muore da martire per il re, per la Francia e per Dio (è perfino superfluo ricordare che una notevole parte delle *chansons de geste* risulta assai meno cristianizzata, a volte per nulla: basti ricordare *Raoul de Cambrai* e l'intera gesta dei Lorenesi). Nasce così anche l'ideale del cavaliere cortese, anch'esso un ideale di regalità che affianca quello cristiano trovando con esso diversi punti di contatto, come le virtù classico-cristiane della *mesura*, o quella puramente cristiana dell'umiltà (concetto certo non facile da digerire da parte di guerrieri orgogliosi e in cerca di gloria, ma pure sempre presente nella poesia cortese fino a Dante), oltre alla sapienza, alla giustizia, alla clemenza, alla generosità disinteressata o *largueza*: si possono avere casi felici di fusione (fra i quali il più impressionante è senza dubbio il “cavaliere cortese” Francesco d'Assisi), ma per lo più i due ideali rimangono distinti: mondano il primo, religioso il secondo.

Analogamente, emerge all'inizio del XII secolo una poesia d'amore ricca di caratteri ferici che viene da molto lontano⁷⁸, ma alla quale si cerca di conferire un senso superiore: dalla Fata si passa alla Sapienza.

Lucia Lazzerini conosce bene questa tesi (che possiamo chiamare la tesi Benozzo-Fassò); ma vi si oppone con decisione⁷⁹:

77. Per l'etica cavalleresco-cristiana come etica regale, sono fondamentali i due libri di Jean Flori, *L'idéologie du glaive. Préhistoire de la chevalerie e L'essor de la chevalerie*, Genève, Droz, 1983 (2014²) e 1986. Per la cortesia come regalità, cfr. Andrea Fassò, *La cortesia di Dante*, in *Filologia romanza e cultura medievale. Studi in onore di Elio Mellì*, a cura di Andrea Fassò, Luciano Formisano, Mario Mancini, Alessandria, Ed. dell'Orso, 1998, I, pp. 279-301, poi in Id., *Gioie cavalleresche*, cit., pp. 175-201; Id., *L'ideologia tripartita*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, 2. *Il Medioevo volgare*, a cura di Piero Boitani, Mario Mancini, Alberto Varvaro, Roma, Salerno Editrice, I, 1999, pp. 83-114.

78. Su questo argomento cfr. il libro innovatore di Francesco Benozzo, *La tradizione smarrita*, Roma, Viella, 2007.

79. L. Lazzerini, *Les troubadours et la Sagesse*, cit., pp. 47-48.

In principio, n''était pas cependant la Fée, mais la Sagesse. Que l'on trouve dans les littératures médiévales des attestations de survivances folkloriques préchrétienne, c'est une donnée irréfutable; mais que les troubadours tombent dans une extase chamanique et qu'ils chantent le rêve d'un amour surnaturel avec une espèce de "déesse blanche" de rémanence celtique me semble absolument insoutenable. Les fées, dans la littérature, ont un sens si elles déterminent des développements narratifs [...], si elles jouent [...] le rôle d'initiatrice et de dispensatrice de faveurs (à l'origine de la souveraineté et de la prospérité, comme Mélusine «maternelle et défricheuse»⁸⁰, mais surtout du savoir dans les domaines les plus variés) [...]. Les représentations archaïques des déesses de la terre ont probablement laissé des traces dans le culte des Vierges noires, mais les pèlerins n'allaient pas au Puy-en-Velay (comme ils ne vont pas aujourd'hui au sanctuaire de Częstochowa) par dévotion à la ténébreuse déesse des moissons; et le chant entonné dans les processions mariales («Tu es belle comme le soleil, plus blanche que la lune») n'est sûrement pas un hommage à la *White Goddess*⁸¹, la déesse lunaire des anciens Celtes.

Affermazione appassionata e perentoria. È dunque necessario precisare:

a) nessuno ha mai detto che la dama amata e cantata dai trovatori è *una fata*, ma semmai che la figura della dama è *modellata* su quella della fata celtica e ne rappresenta una *trasformazione*, non una replica.

b) che diversi trovatori «tombent dans une extase chamanique et qu'ils chantent le rêve d'un amour surnaturel avec une espèce de "déesse blanche" de rémanence celtique» è invece questa sì «une donnée irréfutable». Benozzo e io lo abbiamo documentato *ad abundantiam* nei nostri lavori. Come ho appena detto – ma giova ripeterlo – l'oggetto di questo amore soprannaturale (o quasi) non è «une espèce de "déesse blanche"», ma una dama che nella dea bianca (dea o fata che sia) ha il suo antecedente. Non c'è identità, ma continuità e – ancora – *trasformazione*.

c) «Les fées, dans la littérature, ont un sens si elles déterminent des développements narratifs». Ne siamo proprio sicuri? Lo so che nella Francia medievale le fate compaiono solo in opere narrative (*lais*, romanzi, racconti...); so anche che ciò non può avvenire in Occitania, dove la narrativa è un'«eccezione»⁸². Ma perché mai una fata non dovrebbe essere «adorata» in una canzone lirica? In Occitania non ne troviamo proprio perché le fate in questione sono state obliterate dalle dame cortesi, figure della Sapienza divina. Ma non è difficile intravedere una fata (o il suo antecedente) in versi come questi del Conte di Poitiers⁸³:

80. Il riferimento è a Jacques Le Goff, E. Le Roy Ladurie, *Mélusine maternelle et défricheuse*, in «Annales ESC», 1971, pp. 587-622, poi in J. Le Goff, *Pour un autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1977, pp. 307-331; trad. it. in Id., *Tempo della Chiesa e tempo del mercante*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 286-318.

81. Il riferimento è a Robert Graves, *The White Goddess. A historical grammar of poetic myth* (1948), trad. francese *Les mythes celtes: la déesse blanche*, Paris, Editions du Rocher, 1979 (2007²).

82. Mi riferisco al bel libro di Alberto Limentani, *L'eccezione narrativa. La Provenza medievale e l'arte del racconto*, Torino, Einaudi, 1977.

83. Guglielmo IX d'Aquitania, *Poesie*, a cura di Nicolò Pasero, Modena, Mucchi, 1973.

Qu'ieu non ai soing d'estraing lati
 que'm parta de mon *Bon Vezi*...
 (Guglielmo IX, *Ab la dolchor del temps novel*, vv. 25-26)

(Non mi curo di un parole estranee che mi separino dal mio Buon Vicino...)

Que plus es blanca qu'evori,
 per qu'ieu outra non *azori*,
 Si'm breu no'n ai aiutori,
 cum ma *bona dompna* m'am...

(È più bianca dell'avorio, per cui non *adoro* nessun'altra. Se in breve non ho soccorso,
 (che mi mostri) come m'ama la mia *buona signora*...)
 (Id., *Farai chansoneta nueva*, vv. 13-14)

Assuefatti a un uso banalizzato del verbo *adorare* (“io adoro Dostoevskij”, “io adoro i gelati...”), faticiamo a renderci conto che agli inizi del XII secolo il verbo è usato proprio nel suo significato originario. Si può adorare solo una creatura soprannaturale: la dama dunque, o meglio – certo – la Sapienza che essa raffigura. Ma se non ci avessero assicurato già da prima che si tratta della Sapienza divina, non avremmo il minimo dubbio: il Buon Vicino e la “buona signora” più bianca dell'avorio⁸⁴ sono le fate della tradizione celtica!

Così pure, dovrà ben trattarsi di fatagione (di notte, su un alto monte!) in quel *Vers de dreit nien* composto dal Conte di Poitiers «dormendo su un cavallo»:

qu'enaisi fui de nueit fadatz
 sobr'un pueg au.
 (Id., *Farai un vers de dreit nien*, vv. 11-12)

(perché così fui di notte fatato su un alto monte).

Se poi si vuole argomentare che questa fatagione rimanda a un senso ulteriore, o che è figura dell'estasi mistica, ebbene perché no? Che un senso mistico si innesti su un senso ferico non è nulla di sorprendente né di contraddittorio.

84. (Alessandro Barbero mi perdonerà di aver plagiato una sua frase). «Buona gente» e «buoni vicini» era il nome (evidentemente apotropaico) che si dava alle fate ancora nella Scozia e nell'Irlanda di fine Cinquecento, come risulta dagli atti di diversi processi per stregoneria (cfr. Carlo Ginzburg, *Storia notturna*, Torino, Einaudi, 1989); e forse le antenate dei «vicini» sono quelle *Proxumae* (divinità simili alle ninfe, preposte alla procreazione e all'abbondanza) largamente attestate da epigrafi di età romana nel bacino meridionale del Rodano. Quanto al nome di “buona signora”, le fate sono dette *bonnes dames* nel *Roman de la Rose* di Jean de Meun e nella *Melusine* di Jean d'Arras; e l'epiteto di *bona dom(p)na*, dopo il Conte di Poitiers, è ripreso da innumerevoli trovatori. Su tutto questo cfr. A. Fassò, *Gioie cavalleresche*, cit., pp. 203-205, 215-218. Le espressioni scozzesi e irlandesi, alla periferia dell'area celtica, costituiscono una sopravvivenza di un uso più antico, diffuso probabilmente anche fra i Celti del continente.

d) Sicuramente l'oggetto della venerazione dei pellegrini di Częstochowa e del Puy (aggiungerò la Beata Vergine di San Luca sul colle della Guardia a Bologna) è la Madonna nera e non una dea bianca. Resta da spiegare perché la Vergine sia così raffigurata. Di Maria di Nazareth non sappiamo quasi nulla, e le poche notizie dei Vangeli canonici e apocrifi trascurano di ragguagliarci sul suo colorito; il suo reale aspetto sarà stato quello di una giovane palestinese, con la pelle appena un po' scura, di un colore equidistante dal nero e dal bianco. Il fatto è che, con lo svilupparsi del culto di Maria in Occidente a partire dal XII secolo, si cercò di attribuirle qualità fisiche e morali, azioni portentose e misericordiose, attingendo alle tradizioni preesistenti, quindi precristiane; da Gonzalo de Berceo alla *Legenda aurea*, dai *Miracles de Notre Dame par personnages* fino al *Libro del Naufragio*⁸⁵, i racconti sui miracoli della Vergine sfruttano largamente le tradizioni popolari. Ma c'è di più: in molti luoghi sacri venerati anticamente (boschi, fonti, grotte...), alle dee o ninfe o fate che vi presiedevano è stata sostituita appunto la Madonna, o se preferite le Madonne sparse un po' in tutto il mondo cattolico: Madonna dei Boschi, Madonna delle Nevi, Madonna della santa grotta (e fonte) di Lourdes e via dicendo. Si può dire che la presenza di tante Madonne nei luoghi sacri rappresenta uno dei successi più clamorosi della Chiesa nel soppiantare gli antichi culti con culti cristiani: si è ottenuta la sparizione di innumerevoli divinità pagane pagando solo il prezzo (tutto sommato accettabile) della moltiplicazione di quelle Vergini che in realtà sono una sola. Il procedimento, come è evidente, è lo stesso che condusse a fare del *Dies natalis Solis Invicti* il giorno della Natività di Gesù, a trasformare il Ferragosto in festa dell'Assunta, la "notte di mezza estate" nella notte di San Giovanni. E se dietro le Madonne nere si intravedono le dee ctonie, il canto mariano *Bella sei tu qual sole, bianca più della luna*, ricordato dalla Lazzerini, attinge il biancore lunare proprio dalle fate celtiche⁸⁶, notturne, luminose e candide, senza cessare per questo di essere un autentico inno a Maria Vergine: proprio come il nostro Natale celebra per davvero la nascita del Salvatore e non la rinascita del Sole invincibile⁸⁷.

La poesia trobadorica dunque «nasce in ambiente aristocratico e in stretto contatto con la cultura di una potentissima élite monastica»⁸⁸. La dama come figura della

85. La *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze e i *Milagros de Nuestra Señora* di Gonzalo de Berceo sono ben noti; i *Miracles de Notre Dame par personnages* (ed. a cura di Gaston Paris e Ulysse Robert, Paris, Didot, 1876-93 ([SATF])) sono quaranta sacre rappresentazioni e azioni sceniche composte a Parigi nel XIV secolo; il *Libro del Naufragio* (così detto dall'argomento del primo racconto) è una raccolta di miracoli della Vergine in volgare toscano prodotta in ambiente domenicano all'inizio del Quattrocento; la sua edizione critica ha costituito la tesi di dottorato (dell'Università di Bologna) di Lucia Baroncini, che sarà prossimamente pubblicata.

86. Come è noto, l'immagine della Vergine Immacolata è tratta dalla descrizione di *Apo-calisse* XII 1: «mulier amicta sole, et luna sub pedibus eius, et in capite eius corona stellarum duodecim»: ma 'vestita di sole' non è 'bianca più della luna'; la luna compare, ma sotto i piedi della misteriosa *mulier*.

87. Analogamente, come si è visto sopra, il poeta del *Boeci* riveste la Sapienza di una luminosità tipicamente ferica.

88. L. Lazzerini, «*Amor, tu vedi ben...*», cit., p. 21.

Sapienza è sicuramente una felice invenzione, che avrà uno sviluppo ininterrotto nella “fascia alta” della produzione trobadorica e giungerà fino allo Stil Novo e a Dante.

D’altro canto, occorrerà domandarsi quanta parte del pubblico poteva coglierne il significato figurale: pochi chierici e pochi grandi signori *litterati*; ma la maggior parte del pubblico delle corti (cavalieri, *soudadiers* ecc.), per lo più analfabeta, non era in grado nemmeno di sospettare un senso ulteriore. Lo attesta la diffusione dell’idea di amore cortese in tutto il ceto feudocavalleresco; lo attesta la popolarità dei grandi romanzi d’amore sentiti come tali e non come *itinerarium mentis in Deum*. Basta gettare uno sguardo sulla materia di Bretagna: storie di amore cortese coniugale (sapienziali quanto si vuole, ma di una Sapienza che si nasconde ai più), come quelle opere di genio che sono *Erec et Enide* e *Le chevalier au lion (Yvain)* di Chrétien de Troyes, sono menzionate e lodate da qualche poeta, ma non diventeranno mai popolari come le storiacce amorose di Tristano e Isotta, di Lancillotto e Ginevra; anzi verranno dimenticate ben presto.

Ginevra significa la Sapienza? E (forse) anche Isotta? Indubbiamente. Ma quanti l’avranno inteso? I più ne avranno capito quello che ne capirono Paolo e Francesca. Fecero male? Meritarono l’inferno? Certo; ma il loro «piacere del testo» era quello. Se avessero ascoltato il *Cantico dei Cantici*, sarebbero rimasti ammirati dello splendore dell’amore sentimentale e sensuale che traspira da ogni versetto; ma l’interpretazione figurale non sarebbe stata alla loro portata.

Si può pensare che la cultura mistica di matrice monastica venisse veicolata e trasmessa ai cavalieri dai sermoni degli ecclesiastici? Sì, ma solo se immaginiamo un pubblico scelto e attentissimo, quindi poco numeroso; per il resto il grande successo dei trovatori dentro e fuori le corti era certamente dovuto alle canzoni d’amore sentite dal pubblico come canzoni d’amore. Di un Amore idealizzato, ma umano. Dunque il grosso degli ascoltatori non capiva? Scambiava per una donna reale quella che in realtà era la Sapienza-Cristo? O invece la canzone (al pari del *Cantico dei Cantici*) ammetteva anche il *sensus litteralis*? Non è forse questo il carattere della figurality, ossia l’additare un senso ulteriore senza negare la realtà dell’episodio o del personaggio di questa terra? Come l’esodo degli Ebrei dall’Egitto è reale ed è *anche* figura della Redenzione, come Isacco è figura di Cristo ma è *anche* Isacco, così la Sapienza *può essere anche* una dama.

Se davvero l’idea della poesia di *fin’amor* fosse partita dall’atmosfera rarefatta dei monasteri e dalle meditazioni dei grandi mistici – o anche soltanto se la sua creazione fosse stata da loro avallata e incoraggiata –, sarebbe stata un’iniziativa suicida. Non era difficile immaginarsi che, mentre l’eletta minoranza ascoltava le lodi della Sapienza, la maggioranza del pubblico avrebbe inteso tutt’altro e – tanto per dare un esempio – nell’aspirazione a vedere la *domna* nuda (il passo di Agostino citato al § 4 ha molti riscontri in analoghi passi dei trovatori, con l’espressione esplicita del medesimo desiderio) avrebbe visto un normalissimo desiderio sensuale. Se pensiamo all’atteggiamento a dir poco diffidente che tutta la cultura monastica manifesta nei confronti dell’amore terreno, si dovrebbe dire che il successo e la diffusione della lirica trobadorica rappresentarono un tragico fallimento: se per combattere l’eros si crea una poesia che lo loda, lo esalta (anche idealizzandolo, perché no), ne canta il

carattere nobilitante, tutti quelli che non hanno “intelletto d’amore” si sentiranno ancora più incoraggiati nei loro desideri e nella loro pratica amorosa.

Assai più probabile, a mio parere, è che una poesia d’amore (per una dea? per una fata? per una donna? forse tutte queste cose, magari in fasi diverse della sua evoluzione) esistesse da secoli e – al pari dei poemi guerreschi – non fosse estirpabile. Se la «potentissima élite monastica» fosse stata abbastanza potente, avrebbe cercato di proibirla e di eliminarla. Il *Boeci* dell’XI secolo può rappresentare un tentativo di proporre un modello alternativo di amore: lontano dalla *folledat* di *nos jove omne*, questo poema ci invita esplicitamente a contemplare e ad amare la Sapienza di Dio. Non sembra però un tentativo riuscito: forse non è un caso che ce ne sia rimasto solo un frammento di 258 versi in un unico manoscritto. Non era questa, evidentemente, la soluzione efficace per indurre i cavalieri a rivolgere il loro sguardo al Cielo.

Non diversamente, nell’ambito della narrativa in lingua d’oil, la *Chanson de Saint Alexis* (col suo invito a lasciare beni, gloria e onori terreni e a vivere una vita di preghiera) non riuscì a “convertire” il mondo dei cavalieri, mentre il modello vincente fu quello della cavalleria cristianizzata, e dunque della *Chanson de Roland* e delle altre *chansons de geste*. In altre parole, si può cercare di modificare e riutilizzare ciò che non è eliminabile. Il risultato fu soddisfacente, anche se buona parte delle *chansons* rimase assai poco cristiana, al pari dei molti cavalieri reali, ben lontani dal realizzare l’ideale che veniva loro proposto.

Nell’ambito della lirica amorosa dovette prodursi qualcosa di analogo. Di fronte a una radicata e diffusa tradizione di poesia pagana (o profana), si tentò di ricondurla al modello del *Cantico dei Cantici*; e anche qui l’esperimento si può dire riuscito, se una linea continua (probabilmente) unisce il Conte di Poitiers, Cercamon, Marcabru, Jaufré Rudel, Peire d’Alvernha, Bernart de Ventadorn agli sviluppi in terra toscana e allo Stil novo. Come nel caso dell’epica, però, rimane viva anche l’ispirazione profana e (in armonia col metodo figurale) il *sensus litteralis* non viene eliminato da quello allegorico. Al di sotto, per così dire, dell’amore divino, l’amore profano resta profano e la sua poesia delinea a poco a poco un’“arte di amare” che sarà fatta propria da tutto l’Occidente europeo. Un’arte di amare che però guarda anch’essa verso l’alto, idealizzando fino all’estremo il rapporto fra amante e amata. Solo entro questi limiti può rimanere valido il concetto di «mistica profana» proposto da Spitzer per definire l’amore trobadorico. Non si tratta tanto di una banalizzazione prodotta dal fraintendimento di una poesia figurale, quanto della prosecuzione di una tradizione antica e ininterrotta che nel XII secolo eleva il desiderio amoroso dell’uomo verso la venerazione di una dama vista come superiore e modello di tutte le virtù: a ciò si presta bene, come è noto, il modello del vassallaggio feudale che viene applicato (in maniera del tutto irrealistica), al rapporto uomo-donna. Non dimentichiamo che, se i trovatori noti sono più di quattrocento, solo una minoranza di essi avrà praticato una poesia figurale, mentre l’aspetto mondano sarà stato prevalente o esclusivo presso tutti gli altri (e presso i loro ascoltatori!)

A questo livello dell’amore profano idealizzato si può anche recuperare – con molte e significative modifiche – l’ipotesi di Erich Köhler: perché la poesia cortese, come si è detto, trova la sua *humus* proprio nella società feudale e nel mondo dei

cavalieri. Non saranno i cavalieri e la piccola nobiltà a creare la poesia di *fin'amor*; ma, se il modello viene proposto dall'alto (grande aristocrazia feudale?), lo strato inferiore del ceto feudocavalleresco è pronto ad appropriarsene e a riempirlo di contenuti propri. Le tensioni fra alta e bassa nobiltà, ad esempio, non generano certo la poesia trobadorica, ma si riflettono in una parte di essa, come nelle tenzoni sulla nobiltà, sulla superiorità o meno dell'amore del cavaliere su quello del nobile, su *trobar clus* e *trobar leu*. Uno dei meriti di Köhler e dei suoi seguaci (Mölk, Mancini, Rieger) è stato il richiamare l'attenzione sulla società che creò ed espresse la *fin'amor*: perché una semplice invenzione letteraria "calata dall'alto", per quanto geniale, non avrebbe potuto dar luogo a quella ricca fioritura di poeti e di poesie (in due secoli, più di 400 trovatori e più di 2.500 liriche conservate dai manoscritti). Una letteratura non nasce per mera tradizione libresca: occorre quantomeno che possa attecchire su un terreno favorevole.

Il problema, a ben guardare, è parallelo a quello dell'etimologia di *trobar*. Che da un *TROPARE 'comporre tropi' si sia sviluppato in un secolo il significato di 'rinvenire, incontrare' è del tutto inverosimile; non meno inverosimile di un'idea incoraggiata da monaci raffinati, i quali per lodare figuramente la Sapienza di Dio pensano di travestirla così bene da donna terrena da trarre in inganno qualsiasi ascoltatore o lettore non avvertito. Che da un verbo indicante un'attività venatoria si sia sviluppato un significato di 'cercare' o 'trovare' e che dal 'trovare' concreto e quotidiano si sia passati all' 'inventare' parole e musica raggiungendo, per così dire, il latino INVENIRE ('trovare' ma anche 'inventare, creare') è invece non solo più verosimile, ma più conforme all'andamento abituale degli sviluppi semantici delle parole: dal concreto all'astratto, dal materiale all'intellettuale o spirituale, dalla terra al cielo.

Alla base della controversia stanno, con tutta evidenza, due modi opposti di immaginare la cultura medievale e lo sviluppo della poesia romanza. Fra gli studiosi, specialmente fra gli italiani (compresa Lucia Lazzerini)⁸⁹, prevale largamente il modello creazionista: la poesia *deve* nascere *ex nihilo* dalle teste di uomini colti, e i suoi caratteri della lirica provenzale *devono* essere un'invenzione (sempre *ex nihilo*) della cultura latina medievale, ossia dei chierici o (meglio, in questo caso) dei monaci. Prima di questa geniale invenzione non c'è nulla⁹⁰. "Cultura popolare"⁹¹?

89. La quale infatti rifiuta decisamente l'ipotesi Alessio-Fassò-Benozzo di *TROPARE come verbo di caccia (ivi, pp. 43-44, nota 1).

90. La stessa impostazione prevale, come è noto, anche nel dibattito sulle origini delle *chansons de geste*: qui i creazionisti si sono dati l'orgoglioso (?) nome di *individualisti* per affermare con forza che ciascun poema è il prodotto di un individuo creatore e hanno assegnato il nome di *tradizionalisti* agli evoluzionisti, in quanto postulano una tradizione ininterrotta di poemi epici che avrebbero attraversato più generazioni e più secoli, sempre trasformandosi. All'incirca allo stesso modo era creazionista (nella trasmissione televisiva del 1988 *Indietro tutta*, satira contro la televisione di quegli anni) la teoria di Nino Frassica. Alla domanda di Renzo Arbore «Ma come si faceva quando non c'era la televisione?» Frassica rispondeva: «Si stava seduti insieme per tutta la sera, zitti, a guardare un muro». Così avranno fatto anche le sventurate genti del primo Medioevo, prive di una autentica "cultura popolare"!

91. Non va mai dimenticato che per buona parte del Medioevo è cultura "popolare" tutta la cultura non-clericale e non soltanto quella dei *rustici*. Signori e cavalieri solo di rado hanno

Ma «è dimostrato che la poesia popolare altro non è, in genere, che una banalizzazione di quella colta», ricorda la Lazzerini⁹².

Ebbene no. Quella di Benedetto Croce (che il lettore avrà riconosciuto) è una tesi sostenuta lungo tutte le pagine di *Poesia popolare e poesia d'arte*; è una tesi molto cara, *et pour cause*, alla maggior parte dei letterati italiani; ma è tutto fuorché dimostrata: al massimo sarà un postulato (o, con altre parole, un dogma o un pregiudizio). Le ricerche dell'ultimo secolo sulle tradizioni popolari ci hanno spesso dimostrato il contrario; e del resto basta gettare uno sguardo (o un orecchio) sulle altre arti per constatare, per esempio, che Schubert, Smetana, Dvořák, Brahms, Mahler e altri grandi compositori hanno attinto largamente – e con esiti straordinari – al patrimonio popolare. È giocoforza, in casi come questi, adottare una prospettiva evoluzionista. Che è poi un modo difficile per dire: i grandi artisti possono utilizzare, *trasformandola*, la cultura popolare; la cultura popolare può influenzare quella dotta.

In futuro, dunque, sono destinate a confrontarsi ancora fra loro le tesi dei creazionisti (poesia promossa e prodotta da intellettuali, sostenuti dai monaci, dedicata principalmente alla lode e al desiderio della Sapienza) ed evoluzionisti (poesia orale della tradizione celtica, avente per oggetto l'amore per una creatura soprannaturale-ferica, trasformata dall'azione della cultura monastica in poesia figurale, avente per oggetto principale la Sapienza divina). Si può sperare in una discussione argomentata e in un avvicinamento, tutt'altro che impossibile, fra le due posizioni.



accesso all'alta cultura latina; le loro tradizioni (guerriere, cavalleresche, feudali, spesso pagane) appartengono dunque alla cultura folklorica, orale e non scritta.

92. L. Lazzerini, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, cit., p. 43.

Indice

Alfredo Cottignoli, <i>Per il 750° anniversario della nascita di Dante e per Emilio Pasquini</i>	5
--	---

NUOVE LETTURE DANTESCHE

Armando Antonelli, <i>Dante e Bologna. Un omaggio a Emilio Pasquini</i>	9
Stefano Carrai, <i>L'intertestualità nel commento alla «Commedia» dantesca. Il caso del «Tesoretto» di Brunetto Latini</i>	25
Teodoro Forcellini, <i>Il matrimonio con la povertà come allegoria della «sapientia nulliformis» bonaventuriana. Per l'individuazione delle fonti teologiche di «Paradiso» XI</i>	31
Alfredo Cottignoli, <i>Un inedito dantesco di Cesare Battisti: «Per l'inaugurazione del monumento a Dante in Trento» (1896)</i>	45

IL «BOLLETTINO» FRA L'ANTICO E IL MODERNO

Piero Misciattelli, <i>Dante e l'amorosa poesia dei trovadori (1919, fasc. VI, pp. 125-134)</i>	73
Andrea Fassò, <i>Gli studi trobadorici oggi. Una messa a punto un secolo dopo Piero Misciattelli</i>	83
Giuseppe Gabrieli, <i>Dante e il Pensiero Musulmano (1919, fasc. IV, pp. 87-88)</i>	121
Paolo De Ventura, <i>Dante e l'Islām, dalla «polémica» tra Asín Palacios e Gabrieli a oggi: resoconti e prospettive di una questione ancora aperta</i>	123

CURIOSITÀ DANTESCHE

Franco Gàbici, <i>Il monumento a Dante in Firenze del ravennate Enrico Pazzi (a centocinquant'anni dalla sua inaugurazione)</i>	161
Claudio Cornazzani, <i>Dante Alighieri e la fotografia delle sue ossa (nel centocinquantesimo del loro rinvenimento)</i>	165

Franco Gàbici, <i>Il personaggio: Luigi Ciardi (1819-1892)</i>	171
Antonio Castronuovo, <i>Futurismo o parodia? «La profana commedia» di Francesco de Goyzueta (1915)</i>	173
Enrico Baldini, <i>Copie di sculture dantesche di Angelo Biancini</i>	179

NOTIZIE RAVENNATI

Vincenzo Fontana, <i>Le celebrazioni dantesche a Ravenna nel 1921 e il concorso per la decorazione di San Francesco. Per una storia del Museo Dantesco</i>	185
Linda Kniffitz, <i>Scrivere, dipingere. Immagini musive della «Commedia»</i>	197

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

a cura di Rossella Bonfatti, Alessandro Merci, Pantaleo Palmieri, Domenico Pantone	211
---	-----

<i>Abstracts</i>	225
----------------------------	-----