

# Chrétien de Troyes e i trovatori : Tristan, Linhaura, Carestia

Autor(en): **Rossi, Luciano**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Vox Romanica**

Band (Jahr): **46 (1987)**

PDF erstellt am: **20.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-36324>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## Chrétien de Troyes e i trovatori: Tristan, Linhaura, Carestia

ad Aurelio Roncaglia

0. Quando, nel 1958, apparve in *CN*<sup>1</sup> l'articolo con cui Roncaglia proponeva di identificare con Chrétien de Troyes il *Carestia* del congedo di *Non chant per auzel ni per flor*, gli studi provenzali e francesi stavano subendo un profondo rinnovamento, grazie al lavoro di ricercatori lungimiranti e appassionati quali István Frank, Maurice Delbouille, Rita Lejeune, Jean Frappier, Leslie T. Topsfield, Reto Bezzola, per non citarne che alcuni.

Quell'articolo rappresentò un'autorevole conferma di talune felici intuizioni del Pattison e del Delbouille<sup>2</sup> e un nuovo modo di considerare i rapporti fra la poesia d'oc e quella d'oïl nel XII secolo. Esso conserva ancor oggi intatto il suo fascino, sebbene non tutti i romanisti ne abbiano accettato le conclusioni<sup>3</sup>. Il recente intervento di Costanzo Di Girolamo, a proposito di *Carestia*<sup>4</sup>, ha dunque il merito di riproporre all'attenzione dei lettori odierni una «querelle» di grande importanza per la filologia medievale.

Confesso che i dilemmi relativi ai *senhals* dietro i quali si «celano» i poeti impegnati nel «débat», ma soprattutto le questioni teoriche ad esso connesse, mi affasciano da molti anni. Al fine di ampliare la discussione avviata da Di Girolamo, come egli stesso auspica a conclusione del suo saggio<sup>5</sup>, desidero attirare l'attenzione dei lettori su alcuni dati che non sono finora stati presi in considerazione<sup>6</sup>.

Non riepilogherò i termini della «querelle» (del resto già efficacemente esposti da Di Girolamo, Meneghetti, ecc.), ma muoverò dall'assunto che esiste un rapporto di

<sup>1</sup> Cf. Au. RONCAGLIA, «Carestia», *CN* 18 (1958), 121-137.

<sup>2</sup> Cf. W. T. PATTISON, *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange*, Minneapolis 1952, p. 24; M. DELBOUILLE, «Les *senhals* littéraires désignant Raimbaut d'Orange et la chronologie de ces témoignages», *CN* 17 (1957), 49-73.

<sup>3</sup> Le ipotesi del Roncaglia hanno raccolto il consenso di molti specialisti (fra i quali basterà citare J. Frappier, R. Lejeune, M. de Riquer). «Senza dubbio seducenti» le ha recentemente definite M. KÄHNE, *Studien zur Dichtung Bernarts von Ventadorn*, 2 voll., München 1984 (cf. t. II, pp. 246-252). Fra coloro che si sono dichiarati poco convinti sono, invece, M. Lazar e D. Rieger: cf. BERNARD DE VENTADOUR, *Chansons d'amour*, éd. p. M. LAZAR, Paris 1966, p. 263; *Mittelalterliche Lyrik Frankreichs*, t. II, *Lieder der Trouvères*, hg. von D. RIEGER, Stuttgart 1983, p. 195.

<sup>4</sup> Cf. C. DI GIROLAMO, «Tristano, Carestia e Chrétien de Troyes», *Medioevo Romano* 9 (1984), p. 17-26.

<sup>5</sup> E come ha fatto prontamente MARIA LUISA MENEGHETTI, *Il pubblico dei Trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*, Modena 1984, pp. 139-146. Sull'argomento, cf. anche GIOIA ZAGANELLI, *Aimer, souffrir, joïr. I Paradigmi della soggettività nella lirica francese dei secoli XII e XIII*, Firenze 1982, p. 25-65.

<sup>6</sup> I dati essenziali di questo saggio sono stati da me anticipati in una conferenza sul tema «Chrétien de Troyes e i trovatori provenzali», tenuta il 5 marzo 1986, presso il «Dipartimento di Studi Romanzi dell'Università di Roma (La Sapienza)».

interdipendenza fra le canzoni *Non chant per auzel ni per flor* di Raimbaut d'Aurenga (BdT 389, 32), *Can vei la lauzeta mover* di Bernart de Ventadorn (BdT 70, 43) e *D'Amors, qui m'a tolu a moi* di Chrétien de Troyes (R 1664)<sup>7</sup>.

Nessuno contesta il fatto che i due componimenti occitanici siano in relazione fra loro, com'è provato dall'affinità degli schemi metrici. L'effettiva partecipazione di Chrétien al «débat» è stata invece messa in dubbio, anche di recente, dal momento che il legame della canzone francese con le provenzali è soprattutto contenutistico ed è parso a taluni solo casuale.

Risponderò, allora, che esiste (e non mi pare sia stato rilevato) anche un indizio «formale» che consente di stabilire un collegamento fra il componimento di Chrétien e Raimbaut d'Aurenga.

*D'Amors, qui m'a tolu a moi* ha uno schema metrico sostanzialmente identico, tranne che per la misura del verso (octosyllabes maschili, anziché eptasyllabes maschili e femminili) a, quello della canzone *Si tot m'ai tarzat mon chan* di Gaucelm Faidit (BdT 167, 53):

a b a b b a a b a

(sei *coblas doblas* di nove versi); un componimento, si badi, nel quale Gaucelm rende omaggio a *Linhaura*, e cioè proprio a Raimbaut d'Aurenga<sup>8</sup>!

Sul piano musicale, pur nell'evidente complessità della tradizione manoscritta di entrambi i testi<sup>9</sup>, si può scorgere un'analogia tra le frasi musicali collegate al primo verso dei due componimenti (soprattutto nella redazione conservata nel ms. T di *D'Amors* e in quella del ms. R di *Si tot*); il parallelismo risulta ancora più evidente nella seconda frase melodica (che collega il secondo verso di *D'Amors* e l'ottavo di *Si tot*, nelle redazioni tradite dai manoscritti citati). Nel primo caso, lo scarto sillabico tra i due versi (eptasyllabe maschile quello provenzale, octosyllabe maschile il francese) si riduce, grazie all'iterazione di un *Re*, sulla terza sillaba del componimento di Chrétien. Nel secondo esempio, non c'è, invece, una sostanziale differenza fra i due versi, poiché l'eptasyllabe è femminile. Si può inoltre osservare che la melodia collegata al secondo verso di *D'Amors* è pressoché identica nei tre codici K, T, a. Non è escluso, dunque, che Chrétien, oltre a ispirarsi alla metrica della canzone di Gaucelm, abbia inteso proporre anche una raffinata «citazione» della relativa melodia<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> Per quel che concerne il testo dei componimenti, utilizzo le seguenti edizioni: W. T. PATTISON, *The Life and Works ...* (citata qui sopra alla nota 2); BERNART VON VENTADORN, *Seine Lieder*, hg. von C. APPEL, Halle 1915; MARIE-CLAIRE ZAI, *Les chansons courtoises de Chrétien de Troyes*, Berne - Francfort-M. 1974.

<sup>8</sup> Cf. J. MOUZAT, *Les poèmes de Gaucelm Faidit, troubadour du XII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1965, p. 113-171.

<sup>9</sup> Per il testo della melodia di Gaucelm, cf. F. DE LA CUESTA, *Las Cançons dels trobadors*, Toulouse 1979; H. VAN DER WERF - G. BOND, *The Extant Troubadours Melodies*, New York 1985; per le diverse redazioni della melodia di Chrétien, cf. J. MAILLARD, *Anthologie de Chants de Trouvères. Translittération des textes* p. J. CHAILLEY, Paris 1967, p. 31-32; W. MÜLLER-BLATTAU, *Trouvères und Minnesänger*, Diss. Saarbrücken 1955, p. 29-34.

<sup>10</sup> Ringrazio l'amico Agostino Ziino per le preziose delucidazioni riguardo ai testi musicali.

Sebbene *D'Amors qui m'a tolu a moi* non sia un *contrafactum* nel senso più rigoroso del termine, le affinità metriche e melodiche col modello occitanico non possono essere fortuite, perché *Si tot m'ai tarzat mon chan* costituisce un *unicum* nella lirica trobadorica<sup>11</sup>.

Anche nel caso che fosse stato Gaucelm a mutuare lo schema di Chrétien (e non l'inverso, come sembra molto più probabile), ciò rappresenterebbe comunque per noi un'importante conferma della datazione «alta» di *D'Amors*, che risulterebbe anteriore alla data della morte di Raimbaut, mentre acquisterebbe rilievo il dettaglio che, per rendere omaggio a quest'ultimo, Gaucelm abbia utilizzato il modello d'una canzone di Chrétien de Troyes.

Ritengo però poco realistica questa seconda ipotesi, mentre ai miei occhi assume sempre maggiore consistenza l'originaria proposta di Roncaglia. Chiamato in causa da Raimbaut, Chrétien rispose all'appello, ma, anziché utilizzare il modulo già sfruttato da Bernart e da Raimbaut, preferì ricorrere allo schema escogitato da Gaucelm Faidit. Quest'ultimo aveva del resto ribadito il proprio rifiuto della *recreantise*, optando per il servizio paziente e fedele (concetti, come si vede, perfettamente congeniali allo champenois<sup>12</sup>). Si legga, ad esempio, la terza cobla di *Si tot m'ai tarzat mon chan* (significativamente inclusa da Matfre Ermengau nel suo *Breviari d'Amor*<sup>13</sup>):

Amics, qan si vol partir  
de si donz, fai gran enfansa,  
si tot no.il vol acullir  
sos digz a la comensansa,  
q'amors s'abriv'e s'enansa  
ab honorar et ab servir;  
e qui.s vol de lieis jauzir  
sia.il de bella semblansa  
e sapch'amar e sofrir<sup>14</sup>.

Abbandonare il servizio amoroso solo perché *midonz* non ricambia, fin dall'inizio del corteggiamento, i sentimenti dell'amante è atteggiamento puerile: l'amore si esalta grazie alla sofferenza e a una dedizione paziente e discreta ...

<sup>11</sup> Cf. FRANK, 296; MÖLK-WOLFZETTEL, 861. Tale schema metrico sembra abbastanza diffuso in area d'oïl, ma posteriormente a Chrétien. Anche la canzone *Qui sert de fausse proiere*, attribuita da alcuni manoscritti a Gace Brulé, ma relegata fra le poesie di incerta attribuzione da Holger Petersen Dyggve (cf. il vol. *Gace Brulé trouvère champenois. Edition des chansons et étude historique*, Helsinki 1951, p. 422-424), sembra riprendere i temi di *D'Amors, qui m'a tolu a moi*, di cui sviluppa la conclusione.

<sup>12</sup> Sul valore della testimonianza di Gaucelm Faidit e sul significativo ruolo da lui svolto nella diffusione della poesia trobadorica in area d'oïl, insiste a ragione M.-R. JUNG, «A propos de la poésie lyrique courtoise d'oc et d'oïl», in *Studi Francesi e Provenzali 84-85 (Romanica Vulgaria, Quaderni, 8)*, p. 5-36, in un articolo che si raccomanda per la novità dell'impianto teorico.

<sup>13</sup> Cf. REINHILT RICHTER, *Die Troubadourzitate im «Breviari d'Amor»*, Modena 1976, p. 269.

<sup>14</sup> J. MOUZAT, *Les poèmes de Gaucelm Faidit...*, cit., p. 153.

Mi pare indubbio che il legame fra *Si tot m'ai tarzat mon chan* e *D'Amors, qui m'a tolu a moi* vada oltre le semplici affinità metriche. Sembra lecito, invece, intravedere nelle dichiarazioni di Gaucelm una sorta di polemica contro la *recreantise* bernardiana.

È però singolare che i componimenti ricordati appaiano «indirizzati» a Raimbaut d'Aurenga e non, invece, a Bernart de Ventadorn, cui più esplicitamente sembrano riferirsi. Nasce allora l'ipotesi che Raimbaut, piuttosto che l'involontario iniziatore del «débat» (come la critica l'ha finora considerato), sia invece l'ideale punto di riferimento per una «risposta» a più voci che i poeti della cosiddetta «generazione del 1170» (da Gaucelm Faidit, a Guillem de Saint-Didier<sup>15</sup>, fino a Chrétien) si sentono in dovere di fornire al drammatico interrogativo posto da Bernart de Ventadorn sulla stessa possibilità di far poesia, in mancanza dell'agognata corrispondenza amorosa.

La delicata *Lauzeta* sarebbe in tal caso all'origine del «débat», rappresentando un momento traumatico per la concezione cortese dell'amore e una vera e propria «palinodia», rispetto alla poetica del *joi*, caratteristica del canzoniere bernardiano.

Raimbaut per primo avrebbe fornito la sua risposta «vitalistica» e ludica, ma pervasa d'ironia, ai dubbi dell'amico, invocando polemicamente la solidarietà di Chrétien, spiritualmente vicino ai trovatori del Sud fino dai tempi della redazione della *Philomena*. Gaucelm Faidit, per quanto non direttamente chiamato in causa, si sarebbe affrettato a interrompere il proprio silenzio, per non confonderlo con quello preannunciato da Bernart. Chrétien sarebbe intervenuto per replicare a Bernart de Ventadorn, ma anche allo stesso Raimbaut d'Aurenga, sviluppando un'intuizione di Gaucelm, dal quale avrebbe mutuato il raffinato modulo metrico. Infine, Guillem de Saint-Didier avrebbe tentato di conciliare le diverse posizioni, non nascondendo la propria simpatia per la sofferenza bernardiana<sup>16</sup>.

Un simile «stemma poematorum» sollecita, fin dalla sua prima, timida formulazione, una prevedibile obiezione: i *senhals* di «Tristan» e di «Carestia» (e, come vedremo, anche quello di «Linhaura»), anziché essere originati dalle canzoni di Raimbaut e di Chrétien, come finora si è unanimemente ritenuto<sup>17</sup>, secondo questa nuova ipotesi, sarebbero stati solo «illustrati» nei componimenti in questione da quegli stessi poeti che se li erano visti in precedenza attribuire. In particolare, Raimbaut, chiamato più volte *Tristan* da Bernart de Ventadorn, avrebbe tratto lo spunto dall'epiteto, in *Non chant per auzel ni per flor*, per dichiarare la propria affinità col personaggio romanzesco;

<sup>15</sup> Nella canzone *Ben chantera si m'estes ben d'amor* (BdT 234, 4): cf. A. SAKARI, *Poésies du troubadour Guillem de Saint-Didier*, Helsinki 1956.

<sup>16</sup> Guillem de Saint-Didier sembra apertamente polemizzare con Raimbaut d'Aurenga (cui allude col *senhal* di *Joglar*), accusandolo d'esser capace di cantare *ses joi d'amor*. Egli riprende, inoltre, lo schema metrico della canzone di Gaucelm Faidit, *Mon cor e mi e mas bonas chansos* (BdT 167, 37; ed. Mouzat, p. 161-170), anch'essa dedicata a *Linhaure*, analogamente a quanto aveva fatto Chrétien, in *D'Amors*, con la canzone *Si tot m'ai tarzat mon chan*. Infine, come ha indicato Roncaglia, nel saggio su *Carestia*, egli mostra di conoscere la stessa canzone di Chrétien.

<sup>17</sup> Si legga quanto osservano in proposito Maurice Delbouille e, dopo di lui, Roncaglia, Di Girolamo, Meneghetti (nei saggi citati alle note 2, 4 e 5).



da parte sua, Chrétien, in *D'Amors, qui m'a tolu a moi*, avrebbe addirittura fornito una glossa esplicativa all'ironico anagramma del proprio nome (*Crestia* > *Carestia*), proposto da Raimbaut.

Per quanto fantasiosa possa, a prima vista, apparire una simile ricostruzione, converrà riflettere sui principi che fino a oggi hanno presieduto ai tentativi d'interpretazione dei *senhals* trobadorici. Lungi dal negare i meriti storici che gli studi di Stroński, di Sakari o di Delbouille<sup>18</sup>, per citare solo i più noti, possono rivendicare, non si può non rilevare che essi si fondano su un unico, rigido schema: suggestionati da una ben precisa poesia di questo o quel trovatore, gli amici avrebbero escogitato il *senhal*. Raimbaut d'Aurenga si paragona a un eroe romanzesco (che sia Tristan o Ignaure poco importa) e, di conseguenza ecco che confratelli e corrispondenti prendono a designarlo col nuovo «nomignolo» derivato dalla comparazione: *Tristan*, *Lignature*, *Joglar*, ecc.

Un simile procedimento è però in palese contrasto col costume medievale dell'*interpretatio nominis*, che sembrerebbe, invece, suggerire proprio il percorso inverso. Né qui è il caso di citare i numerosi riscontri mediolatini e volgari atti a suffragare questa seconda ipotesi, in base alla quale la «spiegazione» segue cronologicamente, anziché precederla, l'assunzione dell'epiteto, il quale è in genere originato (secondo procedimenti «analogici» o «antifrastici») da un altro nome.

Ciò ha ancor più valore, io credo, nel caso del *senhal* trobadorico, che non è mai il risultato di un meccanico «anagramma» o, peggio, di una «citazione» letteraria (così come noi moderni siamo abituati a concepire l'uno e l'altra), bensì il momento più delicato di una raffinata convenzione: un gioco squisito per pochi iniziati, le cui regole sono in gran parte destinate a sfuggirci.

Un *senhal* non può dunque essere compiutamente spiegato col ricorso a un'esigua serie di componimenti, né, tanto meno, con l'analisi di una sola poesia, ma richiede lo studio paziente dei canzonieri, delle fonti e dei documenti.

Ciò detto, per non sottrarmi al dovere di illustrare le mie ipotesi, proverò ad esaminare alcuni esempi concreti: *Tristan*, *Linhaura*, *Carestia*.

1. Cominciamo proprio dal «senhal» di *Tristan*. Secondo il Delbouille<sup>19</sup>, Bernart de Ventadorn, che l'avrebbe inventato, ne avrebbe ricavato l'ispirazione dalla quarta cobla di *Non chant per auzel ni per flor*, nella quale Raimbaut si paragona al Tristano romanzesco. Com'è noto il «senhal» fu utilizzato quattro volte da Bernart, in contesti molto diversi<sup>20</sup>, dei quali il più «tragico» è senz'altro quello della *Lauzeta*, ove, secondo gli interpreti, esso sarebbe stato adoperato per la prima volta.

<sup>18</sup> Cf. ST. STROŃSKI, «Les pseudonymes réciproques», *AnM* 25 (1913), 288-297; A. SAKARI, «Azalais de Porcaraigues, le Joglar de Raimbaut d'Orange», *NM* 50 (1949), 23-43 e 56-87; M. DELBOUILLE, «Les senhals littéraires», *cit.*

<sup>19</sup> *Op. cit.*, p. 70.

<sup>20</sup> Rispettivamente, in: *Lo rossinhols s'esbaudeya* (*BdT* 70, 29), v. 61s.: «Tristan, si no.us es vejaire / mais vos am que no solh faire»; *Amors, e que.us es vejaire?* (*BdT* 70, 4), v. 61ss.: «Ma chanson

Quest'ultima ipotesi contrasta, però, con i dati in nostro possesso, e i motivi che determinarono l'adozione dell'epiteto, da parte di Bernart de Ventadorn, sono, a mio parere, molto più complessi.

Innanzitutto non c'è alcun dubbio che il limosino conoscesse il personaggio letterario di Tristan, senza bisogno di attingere al canzoniere rambaldiano. Inizialmente, anzi, Bernart sembra riferire a se stesso, piuttosto che all'amico, l'epiteto di *Tristan*. Tutti conoscono i vv. 45ss. della canzone *Tant'ai mo cor ple de joya* (BdT 70, 44):

... plus trac *pena d'amor*  
de Tristan, *l'amador*,  
que.n sofri manhta dolor  
per *Izeut la blonda*.

Ai Deus! car no sui ironda  
que voles per l'aire  
e vengues de noih prionda  
lai dins so repaire?

Non solo il cliché dell'amante infelice è perfettamente congeniale a Bernart, come spesso è stato ripetuto: qui il poeta sembra suggestionato da una versione ben precisa del *Roman de Tristan*, quella «cortese» che, del personaggio, aveva illustrato soprattutto la *peine d'amor*<sup>21</sup>. Pur sottolineando le indubbe affinità dei versi citati con la redazione tristaniana di Thomas (si pensi al motivo della nave, a quello della rondine, all'epiteto *l'amador* che ripete *li amerus* di Thomas, v. 2786, alla precisazione *la blonda*, a proposito di Iseut), il Delbouille si mostra esitante se si tratta di ipotizzare connessioni dirette fra i testi.

Se però si legge la tornada di *Can vei la flor, l'erba vert e la folha* (BdT 70, 42):

Amics Tristan, car eu no.us posc vezer  
a Deus vos do, cal que part que m'esteya,

risulterà ancora più chiaro, io credo, che Bernart non si limita ad alludere genericamente al personaggio letterario, ma giunge fino a «citare» la scena saliente del roman di Thomas, e cioè la «*complainte d'Iseult*», davanti al cadavere dell'amato:

apren a dire, / Alegret; e tu, Ferran, / porta la.m a mo Tristan, / que sap be gabar e rire»; *Can vei la flor, l'erba vert e la folha* (BdT 70, 42), v. 53 s.: «Amics Tristan, car eu no.us posc vezer, / a Deu vos do, cal que part que m'esteya»; infine, naturalmente, in *Can vei la lauzeta mover* (BdT 70, 43), v. 57 ss.: «Tristans, ges no.n aures de me, / qu'eu m'en vau, chaitius, no sai on. / De cantar me gic e.m recre, / e de joi e d'amor m'escon».

<sup>21</sup> Cf. THOMAS, *Les fragments du Roman de Tristan, poème du XII<sup>e</sup> siècle*, éd. p. BARTINA WIND, Genève - Paris 1960 (TLF, 92), p. 71. Per il rapporto con i trovatori si veda anche F. PIROT, «Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. Les «sirventes-ensenhamens» de Guerau de Cabrera, Guiraut de Calanson et Bertrand de Paris», *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 14 (1972), 449-469, 516-517, 558-560.

Amis Tristran, quant mort vus vei,  
par raisun vivre puis ne dei.

L'espressione *Amics Tristan*, il verbo *vezzer* in rima ci indicano che non si tratta di casuali analogie. E del resto un'indagine estesa all'intero canzoniere bernardiano provverebbe quanto sia cospicuo il debito del trovatore nei confronti di Thomas. Comunque, quale che sia la redazione del *Roman di Tristan* utilizzata da Bernart, nessuno negherà che sia stato proprio il limosino a insistere, più che ogni altro trovatore del suo tempo, nelle allusioni e reminiscenze tristaniane. Se, per meritarsi il soprannome di *Tristan*, fosse stato sufficiente paragonarsi all'eroe, nessuno più di Bernart ne sarebbe stato degno: tanto più che la canzone in cui più esplicitamente egli propose la comparazione, *Tant ai mo cor ple de joya*, fu imitata dai trovatori e dai trovieri e non mancò di influenzare lo stesso Raimbaut d'Aurenga<sup>22</sup>. Invece, come abbiamo visto, Bernart sceglie di designare col nome di *Tristan* un poeta il cui atteggiamento è, almeno apparentemente, piuttosto lontano dal cliché dell'amante infelice.

Perché, dunque, proprio Raimbaut?

A mio parere l'iniziale invenzione dell'epiteto è scherzosa e risulta legata a un gioco verbale caro, innanzitutto, allo stesso Raimbaut e ripreso, poi, da Bernart, da Peire d'Alvernha e perfino, da Chrétien de Troyes.

È necessario ricordare che era stato il signore d'Aurenga a proporre la facile «interpretazione» del proprio nome, *Raem-baut*, con una vera e propria serie di ricami, sia fonici che grafici, su *baut* (= «baldo», «gioioso»)?

Si legga la quinta cobla della canzone *Ben s'eschai q'en bona cort* (BdT 389, 20):

Per midonz ai cor estout  
et humil e baut,  
car s'a lieis non fos d'azaut  
ieu m'estera en loc d'un vout:  
que d'als non pensera mout,  
mas manjera e tengra.m chaut  
et agra nom Raembaut.

Qui il poeta non si limita a proporre il semplice jeu de mots «Raem-baut / baut», ma giunge a ricavare il proprio nome da una fitta trama di allitterazioni, che non mi pare fortuita: *raenvout*, *ramout*, *ramaut*, *Raembaut*.

Peire d'Alvernha, nella sua celebre galleria satirica, *Cantarai d'aquests trobadors* (BdT 323, 11), aveva sfruttato l'idea, ma per mettere in dubbio la capacità di Raimbaut di essere autenticamente *alegres*, ad onta del suo nome:

<sup>22</sup> Che fu suggestionato dalle immagini «invernali» della canzone («Flor blanca, vermelh'e groya / me par la frejura ... per que.l gels me sembra flor / e la neus verdura ...»), in *Ar resplan la flors enversa* (BdT 389, 16).



E.l novens es en Raembauz  
 qe.s fai de son trobar trop bauz,  
 mas eu lo torni en nien  
 q'el *non es alegres* ni chautz<sup>23</sup>.

Come ho detto, molti luoghi del canzoniere rambaldiano confortano questo tipo di giochi verbali. Si leggano, ad esempio, i vv. 23–26 della canzone *Domna, cel qe.us es bos amics* (ed. Pattison, XXIII):

C'Amors m'a mes en tal destreich  
 Q'en granz chalors mi dona freich  
 Et ab granz freich *mi dona chaut*,  
 E.m fai irat s'anc mi fez baut ...

oppure i vv. 19ss. di *Après mon vers vuelh sempr'ordre* (BdT 389, 10):

Cil qui m'a vout *trist-alegre*  
 sap mais qu'i vol sos ditz segre...

o, ancora, il v. 7 di *Entre gel e vent e fanc* (BdT 389, 27):

Cen ves sui lo jorn *trist e gais* ...

Quello di *Tristan* doveva dunque essere in origine un nomignolo antifrastico che giocava sulla presunta *tristeza* del «baldo» Raimbaut, come appare chiaramente dall'antitesi contenuta nella tornada di *Amors, e que.us es vejaire?*, nella quale Bernart, per difendere l'amico, sembra ribattere polemicamente alle maligne insinuazioni di Peire d'Alvernha:

... Tristan  
 que sap be gabar e rire<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Cf. PEIRE D'ALVERNHA, *Liriche*, a c. di A. DEL MONTE, Torino 1955, p. 118–134; AU. RONCAGLIA, *La generazione trobadorica del 1170*. Testi e appunti del corso di Filologia Romanza per l'anno acc. 1967–1968, Roma 1968; G. TAVANI, *Per un'edizione critica di «Chantarai d'aquests trobadors», di Peire d'Alvernha*, L'Aquila 1979; sull'occasione in cui il testo fu composto, RITA LEJEUNE. «La 'galerie littéraire' du troubadour Peire d'Alvernhe et ses implications avec la Catalogne» in: *Estudis offerts a R. Aramon i Serra*, Barcelona 1980, t. II, p. 267–276.

<sup>24</sup> Il fatto che, nei vv. 57s. («No.n fatz mas gabar e rire / domna, can re.us deman»), il tema del «gabbo» fosse riferito alla Donna ha indotto non pochi interpreti a ritenere che, dietro il senhal di *Tristan*, si celi una delle donne celebrate da Bernart de Ventadorn, ad esempio Marguerite de Turenne. Quello della donna che si fa beffe dell'amante è, in effetti, un topos della tradizione erotica (cf. ad esempio *De Amore*, I 6). Come osserva M. PICONE, *'Vita Nuova' e tradizione romanza*, Padova 1979, p. 105, riferire a Tristan-Raimbautz «le stesse fondamentali azioni della Donna (cioè *gabar e rire*), nelle quali fra l'altro egli eccelle ... significa semplicemente che Raimbaut è arrivato al vertice della propria ricerca stilistica». Da rilevare che, nella *Charrette*, v. 6009, in quell'episodio del Torneo di Noauz che esamineremo più avanti (cf. p. 34–37), Chrétien ci mostra Guenièvre che «an soi meisme an rit et gabe».

A questo punto mi pare interessante rilevare che Chrétien, il quale nella *Philomena* aveva citato antifrasticamente Tristan come esempio di «gaiezza», sembrò successivamente mutare opinione, probabilmente a seguito della «querelle» trobadorica sull'incapacità o meno di Raimbaut-Tristan di essere *alegres*, e inserì, nell'*Erec*<sup>25</sup>, l'enigmatico

*Tristan qui oncques ne rit*

che sembra, a sua volta, un contrafactum del bernardiano *Tristan / que sap be gabar e rire*.

Ma il gioco complesso di reciproci prestiti che interessa lo champenois e i trovatori non finisce qui, perché, a sua volta, Peire Cardenal, nella canzone *Sel que fes tot cant es* (*BdT* 335, 14), v. 89, mutua dall'*Erec* l'immagine tristaniana, con un vero e proprio calco:

E Tristan, *c'anc non ris*,  
Amet Yseut la blonda<sup>26</sup>...

Per quel che riguarda l'interpretazione del nome del personaggio letterario, come ha ampiamente dimostrato Alan Fedrick<sup>27</sup>, è la stessa tradizione a suggerire la spiegazione, per così dire, «francese» e non «celtica», sottolineando la *tristur* dell'eroe, infelice fin dalla nascita:

En la mer fustes nez, s'avés Tristan a nom<sup>28</sup>

Perfino Thomas propone le allitterazioni: *Tristran-triste-tristur*<sup>29</sup>.

Per tornare a Raimbaut d'Aurenga, mi pare che la molteplicità degli indizi raccolti conforti l'ipotesi per cui, di fronte all'insistenza di Bernart nel paragonarlo a Tristan (e ai giochi poetici che ne erano derivati), il trovatore abbia voluto fornire, in *Non chant per auzel ni per flor*, una polemica utilizzazione del *senhal*, sottolineando le caratteristiche «positive» del personaggio di Tristan e la propria congenialità con il comportamento «amoroso» dell'eroe.

D'altra parte, la reazione di Raimbaut ha anche lo scopo di ricordare, a quel Bernart che sembrava voler rinnegare, nella *Lauzeta*, il proprio programma poetico, le antiche affinità elettive e la comune consapevole scelta del «compromesso cortese». Ma di questo particolare aspetto del «débat» ci occuperemo più avanti, quando affronteremo il problema dell'interpretazione dei testi.

<sup>25</sup> Al v. 1713, nell'edizione Förster; v. 1687 nell'edizione Roques.

<sup>26</sup> Cf. R. LAVAUD, *Poésies complètes du troubadour Peire Cardenal (1180-1258)*, Toulouse 1957, p. 476.

<sup>27</sup> Cf. A. FEDRICK, «The account of Tristan's birth and childhood in the french prose Tristan», *R* 89 (1968), 340-354. Anche nella *Folie d'Oxford* (v. 617), l'eroe indulge nell'interpretazione del proprio nome: «Ja sui Tristran / K'en tristur vi e en haan».

<sup>28</sup> Cf. il *Tristan de Nanteuil*, cit. da A. Fedrick, p. 346. Anche Gottfried von Straßburg fornisce la medesima spiegazione.

<sup>29</sup> Nel frammento Douce (ed. Wind, cit.), vv. 481-483.

Si può comunque fin d'ora affermare che il contrasto interiore che caratterizza la poesia di Raimbaut non può risolversi nel «monolinguismo» della satira e del *gap*: nel poeta coesistono, invece, diverse anime e differenti registri espressivi, che traggono ispirazione dalle opposizioni più nette. Ciò spiega, da una parte, l'orgogliosa opzione per il *trobar clus* e i raffinati giochi verbali dei componimenti di più difficile decifrazione; dall'altra gli sberleffi, la dissacrazione, la facile oscenità delle poesie «maledette».

A mio parere una personalità così complessa giustifica la compresenza dei tre epiteti: *Tristan*, *Linhaura*, *Joglar*. Nel sistema autoreferenziale della tradizione rambaldiana, essi non rappresentano, come spesso si ripete, antitetici livelli espressivi, bensì le differenti sfaccettature d'uno stile estremamente coerente, nella sua poliedricità.

Per soffermarmi ancora un momento sul significato dei *senhals* in rapporto ai valori poetici espressi nel canzoniere di Raimbaut, come ho già avuto occasione di rilevare<sup>30</sup>, credo fosse nel giusto Adolf Kolsen<sup>31</sup>, quando interpretava la genesi di *Linhaura* come un gioco verbale su *linh* 'lignaggio' e *aur* 'oro' (o *aura* 'vento', secondo la più recente proposta di François Pirot<sup>32</sup>). Come abbiamo visto, le scherzose variazioni sul proprio nome erano care al poeta, non solo per quel che riguarda *Raimbaut*, ma anche per quanto concerne *Aurenga*:

Dona, ieu tem a sobrier -  
Qu'aur perdi e vos arena - ...<sup>33</sup>.

Dopo che Giraut de Borneil e Gaucelm Faidit ebbero escogitato il *senhal* di *Linhaura* (-e), dovette essere proprio Raimbaut a suggerirne un'interpretazione «provocatoria», in *Lonc temps ai estat cubertz* (*BdT* 389, 31), con un accostamento al *Lai d'Ignaure*, la storia dell'eroe evirato a causa della sua esuberanza amorosa, il cui nome era singolarmente simile al *senhal*<sup>34</sup>.

È inoltre significativo (e, a mio parere, la dice lunga sulla redazione del *Roman de Tristan* utilizzata da Raimbaut e da Bernart) che, nei versi in cui il trovatore allude ironicamente alla sua pretesa impotenza, si avverta l'eco degli octosyllabes consacrati da Thomas alla *débauche* sessuale di Tristan, incapace di assolvere i propri doveri coniugali con «Isolt as blanches mains»:

Le desir lui tolt le voleir  
que nature n'i ad poeir ...<sup>35</sup>

<sup>30</sup> Cf. L. ROSSI, «Il cuore, mistico pasto d'amore: dal *Lai Guirun* al *Decameron*», in: *Studi Provenzali e Francesi* 82, p. 28-128 (in part. p. 45s.), (*Romanica Vulgaria, Quaderni* 6).

<sup>31</sup> Cf. A. KOLSEN, *Guiraut von Borneil, der Meister der Trobadors*, Diss. Berlin 1894, p. 44-52; ID., *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh*. Halle 1910-1934.

<sup>32</sup> Cf. F. PIROT, *Recherches*, cit., p. 513s.

<sup>33</sup> *Amics, en gran cossirier* (*BdT* 389, 6), ed. Pattison, p. 72.

<sup>34</sup> Cf. RENAULT (DE BEAUJEU), *Le Lai d'Ignaure ou Lai du prisonnier*, éd. p. RITA LEJEUNE, Bruxelles 1938.

<sup>35</sup> Frammento Sneyd (ed., Wind, cit.), v. 599s.

si *no ai poder* que.i joinha  
en jazen ...<sup>36</sup>

Soprattutto le parole con cui l'eroe di Thomas prega la moglie di celare agli estranei il proprio infortunio ricordano singolarmente le espressioni adoperate da Raimbaut:

Si vos pri molt *del covrir*  
Que nuls nel sace avant de nos ...  
Lonc temps *ai estat cubertz*  
mais Dieus no voil qu'ieu oimais  
puosca *cobrir* ma besoigna ...

In un certo senso, dunque, anche *Linhaura* è modellato su *Tristan*.

E senza dubbio il conflitto fra «l'esuberanza» di questi personaggi e la loro «infelicità» dev'essere estremamente congeniale a Raimbaut, anche al di là del *gap*. Non si dimentichi che il tema del *non-poder* ricorre in un contesto di ben più profonda drammaticità:

Qu'ar en baizan no.us enverse  
No m'o tolon pla ni tertre,  
Dona, ni gel ni conglapi,  
Mas non-poder, trop en trenque<sup>37</sup> ...

Quanto al motivo del «travestimento» in abiti giullareschi, esso è caratteristico della leggenda tristaniana fin dalle sue più antiche manifestazioni poetiche e suggerisce l'accostamento con l'altro *senhal* di Raimbaut: *Tristan* era, per molti aspetti, anche *Joglar*.

Fin da questa prima, sommaria esposizione si può intravedere quanto sia complessa l'interpretazione delle allusioni cifrate con cui i trovatori amarono designarsi reciprocamente, e come risulti difficile accontentarsi delle spiegazioni escogitate finora. In particolare, alla luce dei dati oggettivi, è arduo accettare l'ipotesi di Maurice Delbouille, in base alla quale tutta la serie di riferimenti bernardiani a Tristan sarebbe posteriore alla composizione di *Non chant per auzel ni per flor* e s'inizierebbe con *Can vei la lauzeta mover*, con la conseguenza che innumerevoli canzoni di Bernart e dello stesso Raimbaut verrebbero ad ammassarsi nel biennio 1171-72. Il problema della datazione di queste poesie resta, invece, ancora aperto e dovrà essere affrontato liberando il campo da alcune presunte «certezze» che, a ogni analisi più approfondita si rivelano illusorie<sup>38</sup>.

Ma per non spingere il nostro discorso al di là degli scopi che ci eravamo prefissi è ormai tempo di affrontare l'enigmatica allusione a *Carestia*.

<sup>36</sup> *Loncs temps ai estat cubertz* (BdT 389, 31), ed. Pattison, p. 164s.

<sup>37</sup> *Ar resplan la flors enversa* (BdT 389, 16), ed. Pattison, p. 199s. Sul tema del «non-poder» si veda ora L. MILONE, «Raimbaut d'Aurenga tra 'fin'amor' e 'no-poder'», *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 7 (1983), 1-27.

<sup>38</sup> Cf. RITA LEJEUNE, «La galerie littéraire», *cit.*

2. La preziosità del dettato poetico si scontra, nel canzoniere rambaldiano, con l'esaltazione del *gauch*, del mero godimento dei sensi, talora solo disperatamente invocato, spesso preferito all'ineffabile *Joi*.

Questi due poli contrapposti sono alla base dell'invenzione di quel complesso e polivalente *senhal* che è *Carestia*.

Per tentarne una prima interpretazione, bisognerà innanzitutto far luce sul contesto fortemente allusivo e ambiguo in cui esso appare inserito:

Carestia, esgauzimen  
m'aporta ...

Un verso composto di due sole parole, il cui collegamento è denso di significati.

Un primo livello di allusività concerne la «lettera» del nome, nella sua doppia accezione, positiva e negativa. La prima, 'cherté', 'preziosità', ma anche 'elargizione di grazia'<sup>39</sup>, è in effetti la più sfumata e indeterminata; mentre, al contrario, l'accezione ironica, per noi più usuale di 'disette', 'Hungersnot', 'carestia' doveva essere quella più semplice da rilevare anche per il pubblico di Raimbaut.

In ogni caso, il verso sembra proporci uno degli ossimori così cari al trovatore, e, quel che più conta, *Carestia-Esgauzimen* sembra l'immagine rovesciata di *Raimbaut-Tristan*.

Un secondo possibile livello di allusività è invece legato all'ipotesi che il *senhal* celi il paragramma di *Crestia*, equivalente occitanico di *Chrétien*.

Per far luce su questo secondo problema, si dovrà chiarire se esistono indizi che permettano di collegare l'opera dello champenois a quella di Raimbaut d'Aurenga.

Dal fin troppo citato prologo del *Cliges*, sappiamo che Chrétien si era proposto, fin dai suoi esordi poetici, come un moderno Maestro d'amore, come colui che aveva inteso diffondere, in volgare, il verbo ovidiano:

Cil qui fist d'Erec et d'Enide,  
Et les comandemanz d'Ovide  
Et l'Art d'Amors en romanz mist<sup>40</sup> ...

Come non rilevare, allora, che, nella prima cobla di *Non chant per auzel ni per flor*, Raimbaut non solo ci propone un contrafactum di alcuni celebri *exordia* bernardiani<sup>41</sup>, ma riprende il modulo proemiale dell'*Ars amandi* ovidiana: «Non Phoebum, non Musas ... sed Amorem cano»?

<sup>39</sup> Cf. H. e RENÉE KAHANE, «Carestia», in: *French and Provençal Lexicography. Essays presented to honor A. H. Schutz*, Ohio State University Press, 1964, p. 118-122. Si legga altresì T. BOLELLI, «Caritas. Storia di una parola», in: T. BOLELLI, *Studi linguistici*, Pisa 1982, p. 329-353.

<sup>40</sup> Com'ebbe a osservare Angelo Monteverdi («Aneddoti per la storia della fortuna di Ovidio nel Medio Evo», in: *Atti del Convegno Internazionale Ovidiano*, vol. II, Roma 1959, p. 181-192), con l'espressione *les comandemanz d'Ovide*, Chrétien designa sempre l'*Ars amandi*, che era definita anche *Praecepta Ovidii*: «i precetti d'Ovidio e l'arte d'amore» ...

<sup>41</sup> Come vedremo più avanti, analizzando *Non chant*.



Ma il fatto più sorprendente è che il v. 26 dell'*Ars*:

Nec nos aerie uoce monemur auis

è ripreso quasi alla lettera dal trovatore, proprio nell'incipit della sua canzone: *Non chant per auzel*<sup>42</sup>.

La poesia si apre, dunque, con una citazione del testo ovidiano che per primo Chrétien aveva tradotto in volgare e si conclude con l'invio a *Carestia*. Che l'allusione del primo verso sia organicamente connessa all'invio della tornada non sembra del tutto improbabile.

Riprende dunque corpo l'ipotesi di Roncaglia, in base alla quale, più che un anonimo giullare (o addirittura lo stesso Bernart de Ventadorn, come propone ora Di Girolamo), «Carestia» sia proprio Chrétien de Troyes.

Se poi passiamo a esaminare la seconda parola di cui si compone il verso dedicato a *Carestia*, e cioè *esgauzimen*, non può non venirci in mente il celebre verso 734 della *Philomena*<sup>43</sup>: «Ce conte Crestiens li gois», e l'ipotesi d'interpretazione avanzata da Harry F. Williams<sup>44</sup>.

I manoscritti della famiglia *y* del poemetto offrono, in alternativa a *li gois* del gruppo *x*, la lezione *li gais*, rifiutata dal De Boer, con l'argomento che la rima *ois: ais*, pur frequente nel XIII e nel XIV secolo, è estranea alla lingua di Chrétien<sup>45</sup>.

Dopo aver osservato che in molti casi De Boer ha giudicato la lezione del gruppo *y* superiore e preferibile a quella della famiglia *x*, Williams soggiunge che si può interpretare la variante *li gois* come un allotropo di *li gais* e adduce, a riscontro della sua ipotesi, un verso d'un testo del XIV secolo, *Le Banquet du boys*, dov'è questione di un Gouin *le gois*, che gli editori definiscono «le joyeux, le gai»<sup>46</sup>.

Poiché però resta fuor di dubbio che una rima del tipo *ois: ais* è lontana dalle abitudini linguistiche di Chrétien, Williams conclude che il celebre verso non è che un'interpolazione dell'autore dell'*Ovide moralisé*.

<sup>42</sup> Di particolare interesse, in entrambi i testi, quel singolare: *aui* / *auzel*, che si oppone al plurale delle formule tradizionali ispirate al canto «degli uccelli».

<sup>43</sup> Per i rapporti con i trovatori, sarà da analizzare la suggestiva e originale *damnatio amoris*, inserita nei vv. 393-448 della *Philomena* (ed. C. DE BOER, Paris 1909). Essi vi vengono definiti, con una dittologia sinonimica che richiama Marcabru, «cil qui d'Amor braient et crïent» (v. 400; e cf. *BdT* 293: 9, 26, 31, 32, 36), o, anche, *noviaus soudoiers*. Interessante anche l'anticipazione del tema dell'*avarizia* di Amore, «Que de prometre est large et riche / et de doner avere et chiche», e della sua *ingiustizia*: «Qu'Amors les plus mauves retient / Et refuse çaus que plus valent» (v. 416s.). Tali concetti saranno poi ripresi dal poeta sia nelle sue liriche che nel *Cliges* (v. 610ss.).

<sup>44</sup> Cf. H. F. WILLIAMS, «Chrestiens li gois», *Bulletin Bibliographique de la Société internationale arthurienne* (1958), 67-71.

<sup>45</sup> Cf. *Philomena*, ed. cit., p. CX-CXX. In quelle stesse pagine l'editore si sforzava, però, di accreditare l'ipotesi che *li gois* fosse da correggere in *de Gois* e che quest'ultima forma altro non fosse che un allotropo di *Gouaix*, villaggio della Champagne, nei pressi di Troyes: col che l'ipotesi di una rima *ois: ais* veniva, di fatto, implicitamente riammessa.

<sup>46</sup> Cf. *Le Banquet du boys*, in: *Recueil de poésies françaises*, éd. p. A. MONTAIGLON e J. ROTH-SCHILD, vol. X, Paris 1875, p. 211.

Se tale ipotesi sembra plausibile, non si può tuttavia fare a meno d'interrogarsi sull'origine di una simile denominazione. In altre parole: perché l'autore dell'*Ovide* avrebbe definito *li gai*, 'il gioioso', Chrétien de Troyes? È possibile che si tratti di un'invenzione estemporanea, o non sarà, invece, un appellativo organicamente legato al nome di Chrétien, per lo meno agli esordi della sua attività poetica? Ovviamente non si può rispondere a quest'interrogativo che con delle ipotesi: se però queste ultime ci aiuteranno a meglio comprendere i testi, se ne potrà in qualche modo verificare il grado di plausibilità.

Roger Dragonetti ha già acutamente segnalato l'ambiguità dei riferimenti al proprio luogo d'origine, da parte d'un Chrétien che, nell'*Erec*, si compiace di mostrarsi come il «Cristiano di Troia» (della classica Troia, cioè) oltre che come Chrétien *de Troyes*, città della Champagne<sup>47</sup>.

Io vorrei aggiungere che già nel *Brut*<sup>48</sup>, ma soprattutto nel *Roman d'Eneas*<sup>49</sup>, il nome di *Troie* è quasi sempre usato in rima con la parola *joie*<sup>50</sup>. Ritengo che questo gioco verbale derivi proprio dall'*Ars amandi* ovidiana (I, vv. 363 ss.):

Tum cum *tristis* erat, defensa est Ilio armis;  
militibus grauidum *laeta* recepit equum ...

Quella «gioia», fatale per i Troiani, si era efficacemente materializzata, nel repertorio dei poeti medievali, nella facile rima: *Troie: joie*. Rima che ritroviamo, per l'appunto nell'*Erec*, e, anzi, nella copia di Guiot, essa si arricchisce di un richiamo «grafico» all'omonima città champenoise:

... comant Eneas vint de Troye.  
comant a Cartaige a grant joie (v. 5291s.).

Laddove l'autodenominazione del poeta contiene, invece, un richiamo alla città asiatica:

... Por ce dist Crestiens de Troies (v. 9).

La rima *Troie: joie* ritorna del resto anche nel *Cliges*:

C'onques ne fu a si gran joie  
Eleinne reçeüe a Troie ... (v. 5240s.).

L'idea della *joie* caratterizzava dunque le due «patrie» ideali di Chrétien ed era in qualche misura connessa al suo stesso nome. Dunque l'antitesi che in questo momento ci interessa, quella che oppone *Raimbaut- Tristan* a *Carestia-Esgauzimen*, sembra avere origini molto lontane.

<sup>47</sup> Cf. R. DRAGONETTI, *La vie de la lettre au moyen âge («Le conte du Graal»)*, Paris 1980.

<sup>48</sup> Cf. *Le Roman de Brut de Wace*, ed. by I. ARNOLD, 2 voll., Paris 1938-1940 (SATF), vv. 10451-52, etc.

<sup>49</sup> Cf. *Eneas, roman du XII<sup>e</sup> siècle*, p. p. J. J. SALVERDA DE GRAVE, 2 voll., Paris 1925-1929 (CFMA, 44 e 62).

<sup>50</sup> *Eneas*, ed. cit., vv.: 907-908, 1149-1150, 2991-2992, 3091-3092, 3107-3108, 3273-3274, 4783-4784, 4789-4790, 6865-6866, 10109-10110.

Per afferrare il senso della chiamata in causa di Chrétien, da parte di Raimbaut d'Aurenga, bisognerà far luce sulle fonti comuni ai due poeti e soprattutto, io credo, sull'interpretazione che essi fornirono dei due grandi miti in voga nella seconda metà del XII secolo, quello di Tristano e quello di Enea.

Che Raimbaut, oltre al *Tristan*, conoscesse anche l'*Eneas*, mi pare fra l'altro provato dalla prima cobla di *Amics, en gran cossirier* (*BdT* 389, 6):

Amics, en gran cossirier  
 Suy per vos, et en greu pena;  
 E del mal q'ieu en sufier  
 No cre que vos sentatz guaire.  
 Doncx, per que.us metetz amaire,  
 Pus a me laissatz tot lo mal?  
 Quar amdui no.l partem equal?<sup>51</sup>.

A commento di questi versi, oltre al particolare che Raimbaut sembra ancora una volta mutuare lo schema metrico da un componimento dell'amico Bernart de Ventadorn, e anzi proprio da *Chantars no pot gaire valer*<sup>52</sup>, bisognerà rilevare che, al di là dei più o meno remoti riscontri ovidiani<sup>53</sup>, la fonte più probabile sembra essere il lamento di Didone per la freddezza dell'amato (*Eneas*, vv. 1825ss.):

Nos sentons molt diversement:  
 ge muir d'amor, il ne s'en sent,  
 il est en pes, ge ai les mals;  
 Amors n'est pas vers moi loials.  
 quant ne sentons comunalment ...

Se è vero che Raimbaut conobbe l'*Eneas*, non si può non sottolineare che, in *Non chant per auzel ni per flor*, nel momento stesso in cui si paragona a Tristano, egli include nell'allusione anche un sintetico riferimento a Didone:

Car ieu begui de la amor,  
 Ja.us dei amar a celada ...

<sup>51</sup> La canzone è stata a lungo attribuita alla contessa de Dia, sulla base di tenui analogie con la *vida* della trobairitz, ma la paternità di Raimbaut non può esser messa in dubbio (cf. PATTISON, p. 30 e 157), e vd., qui sopra, la n. 33.

<sup>52</sup> Cf. FRANK, 447: 3 e 4 (dove pure è ripresa la falsa attribuzione a Beatritz de Dia).

<sup>53</sup> Cf. E. FARAL, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Age*, Paris 1913, cap. III, «Ovide et quelques autres sources du *Roman d'Eneas*»; sull'epoca classica, cf. MARIA GRAZIA BONANNO, «Osservazioni sul tema della 'giusta' reciprocità amorosa da Saffo ai comici», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 16 (1973), 110-120; sulla ripresa del tema nella *Folie de Berne*, cf. RENÉE L. CURTIS, «Le philtre mal préparé: le thème de la réciprocité dans l'amour de Tristan et Iseut», in: *Mélanges Jean Frappier*, Genève 1970, p. 195ss.

Come ha di recente osservato Aurelio Roncaglia<sup>54</sup>, l'immagine del «bere l'amore» è troppo particolare perché possa essere fortuito il riscontro virgiliano (*Aeneis*, I 749):

Infelix Dido longumque bibebat amorem.

Piuttosto c'è da chiedersi se l'immagine non sia giunta al provenzale attraverso la mediazione del *Roman d'Eneas*, 817s.:

De l'un an l'altre anbat l'amor  
chascun en boit bien a son tor ...<sup>55</sup>

Non può sfuggire che il doppio riferimento a Tristano e a Didone, esempi di *amor fole*, sia deliberatamente scelto da Raimbaut per illustrare la propria *foudat*: egli è il «Tristano di Troia», così come il suo interlocutore (in quegli stessi anni, se è vero che l'*Erec* data del 1170) amava definirsi il «Cristiano di Troia». E che l'interlocutore di Raimbaut sia proprio Chrétien, a questo punto, mi pare fuor di dubbio, perché, oltre a replicare a ognuna delle affermazioni del provenzale (come vedremo più avanti, nei paragrafi dedicati all'analisi dettagliata dei testi), lo champenois ne riprende anche le allusioni al *Roman d'Eneas*.

Con le allitterazioni *buvrage ... bui* (v. 28) egli insiste, come Raimbaut e l'anonimo autore del *Roman*, sul tema del *boivre*; col participio *empoisonnez* (v. 29) egli riprende il motivo dell'amore come *mortal poison*. Ma soprattutto il famosissimo verso con il quale Chrétien illustra il concetto della *carestia* amorosa:

Ne pour chier tans ne t'esmaier (v. 28),

risulta modellato ancora una volta, sull'*Eneas*, v. 681:

Ne por gran mal trop esmaier<sup>56</sup>.

Obiettare che i riscontri addotti finora non sono che una serie di fortuite coincidenze non mi sembra, in tutta franchezza, meno arrischiato che adattarsi a riconoscere la validità dell'identificazione di *Carestia* con lo stesso Chrétien.

<sup>54</sup> AU. RONCAGLIA, «Les troubadours et Virgile», in: *Lectures Médiévales de Virgile. Actes du Colloque organisé par l'École française de Rome (Rome, 25-28 octobre 1982)*, Rome 1985, p. 267-83; ma il riscontro era già stato analizzato da A. FOURRIER, *Le courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen-Age*, Paris 1960, p. 40s. Sul problema si veda ora anche la mia voce *Letteratura Provenzale*, nell'*Enciclopedia Virgiliana*, vol. IV, Roma 1988.

<sup>55</sup> Molto probabilmente Raimbaut aveva presenti entrambi i testi, sia l'originale virgiliano che il suo volgarizzamento francese, cf. la già citata *Enciclopedia Virgiliana*.

<sup>56</sup> Come è stato già più volte osservato *chier tans* è l'equivalente antico-francese dell'occitanico *carestia*: mi pare, però, di grande interesse che, per illustrare la sua teoria amorosa, il poeta utilizzi un modulo ripreso dall'*Eneas*.



Raffinato cultore di poesia, Raimbaut è maestro nell'arte dell'allusione cifrata, della citazione preziosa e ironica. Nel suo canzoniere vediamo sfilare i protagonisti più amati di opere in voga nella società letteraria del suo tempo (e, si badi, di opere oitaniche!): «Ignaure», «Tristan», «Eneas», «Guillaume d'Orange»<sup>57</sup>. La sua corte era aperta ai più fertili contatti con la Francia del Nord, oltre che con i territori occitanici<sup>58</sup>. Perché stupirsi che nel suo canzoniere appaia anche un'allusione a Chrétien? A colui che, per primo, aveva volgarizzato Ovidio? Al poeta che, in merito all'amore aveva, nella *Philomena*, polemizzato con i confratelli provenzali; che aveva già illustrato il rapporto Iseut-Marc: in una parola, all'anti-Tommaso, al «gioioso» *Cristiano di Troia*?

Lo champenois non era l'autore d'un qualsiasi rimaneggiamento della leggenda di Tristan. Al contrario, se dobbiamo attenerci alle sue stesse affermazioni, egli ne aveva fornito una versione che escludeva polemicamente, fin dal titolo, il nome dell'eroe «adultero»: *del roi Marc et d'Iseut la blonde*<sup>59</sup>.

Nel sottile gioco delle parti che s'istituisce nel contrafactum rambaldiano (come vedremo, il tono «parodistico» del componimento è già chiaramente annunciato nell'incipit: *Non chant*), è Carestia a dover portar godimento al *triste* Raimbaut. Se non fosse che l'«elargizione di grazia» della *carestia* nasconde una reale penuria ...

Ma è tempo ormai di tornare ai testi e di tentare di fornire una compiuta analisi delle canzoni che formano il suggestivo «débat», nell'ordine in cui crediamo che dovettero essere composte: cominciando, quindi, da *Can vei la lauzeta mover* di Bernart de Ventadorn, per passare poi a *Non chant per auzel ni per flor*, di Raimbaut d'Aurenga, a *D'Amors, qui m'a tolu a moi*, di Chrétien ed alcuni altri componimenti che appaiono organicamente connessi con quelli citati.

3. Roncaglia ha persuasivamente messo in rapporto il rifiuto di Chrétien della *plenté amoureuse* con analoghe osservazioni ovidiane. Alla serie indicata<sup>60</sup>, si può aggiungere un ulteriore riscontro, desunto dalle celebri parole di Narciso (*Met.*, III, 463 ss.):

Iste ego sum! sensi; nec mea me fallit imago;  
 uror amore mei, flammis moveoque feroque!  
 quid faciam? roger anne rogem? quid deinde rogabo?  
 quod cupio, mecum est: *inopem me copia fecit.*

I versi ovidiani sono estremamente complessi, e la loro interpretazione continua ad occupare gli specialisti<sup>61</sup>: è indubbio, comunque, che essi contengano immagini e nuclei poetici d'un fascino che non poteva sfuggire ai trovatori.

<sup>57</sup> Oltre a quanto osservato finora a proposito delle canzoni *Loncs temps ai estat cubertz* e *Non chant per auzel ni per flor*, si veda l'edizione PATTISON, XXXVII 60.

<sup>58</sup> Cf. PATTISON, p. 3-26.

<sup>59</sup> *Cliges*, v. 5.

<sup>60</sup> Ma con qualche svista tipografica, sia dal Roncaglia (*Carestia*, p. 11) che dal Di Girolamo (p. 18): *Amores*, II XIX 25-33; *Ars amandi*, III 579 e 603, *Remedia Amoris*, 541.

<sup>61</sup> Fra i contributi più recenti, di particolare interesse quello di G. ROSATI, «Narciso o l'illusione dissolta (OVIDIO, *Met.* 339-510)», *Maia* 28 (1976), 83-108.



Quella stessa legge «di contrappasso» che è alla base del mito di Narciso:

Sic amet ipse licet, sic non potiatu amato (v. 405),

potrebbe sinteticamente esprimere uno degli aspetti del «paradoxe amoureux» su cui si fonda la Fin'Amors<sup>62</sup>. Anche il tema dell'*amor de lonh* sembra preannunciato, ma su un piano di ben diversa «tragicità», dal *votum in amantem novum*, espresso dal giovinetto:

... vellem quod amamus abesset!

Ma, per tornare al problema della *copia amoris*, ricorderò, col Fränkel<sup>63</sup>, che proprio questo termine, *copia*, serve al poeta per stabilire un significativo parallelismo fra i due amori (e le due illusioni), di Eco e di Narciso (particolare, che, come vedremo, non sembra essere sfuggito a Bernart de Ventadorn):

«Ante», ait, «emoriar, quam sit tibi *copia nostri*».  
 Rettulit illa nisi: «Sit tibi *copia nostri!*» (v. 391).  
 «... quod cupio mecum est: *inopem me copia fecit*.  
 O utinam a nostro secedere corpore possem!» (v. 466s.).

Alludendo direttamente al mito di Narciso, nel *Cliges*, vv. 2726ss., Chrétien sembra risolvere in chiave razionalistica l'opposizione ovidiana *copia-inopem*, intendendo la prima come *copia pulchritudinis* e la sua antitesi come *inopia sapientiae*:

Mes tant ert biax et avenanz  
 Que Narcissus, qui desoz l'orme  
 Vit an la fontainne sa forme,  
 Si l'ama tant, si com an dit,  
 Qu'il an fu morz, quant il la vit.  
 Por tant qu'il ne la pot avoir.  
*Molt ot biauté et po savoir,*  
 Mes Clyges en ot plus grant masse ...

Anti-Tristano, Cliges diviene dunque anche anti-Narciso, riscattandone la *folie* con una *plus grant masse* di *savoir*. È un'interpretazione di tipo moralistico e razionalistico dei versi ovidiani che ritroveremo, con differenti sfumature in molti testi medievali, fra i quali, ad esempio, l'*Ovide Moralisé*, (III, vv. 1903ss.).

Petrarca ce ne proporrà, nel *Triumphus Cupidinis* (vv. 145ss.), una versione appena più sfumata:

... ivi 'l vano amador che la sua propia  
 bellezza desiando fu distrutto,

<sup>62</sup> Per una sintetica analisi del problema (e la relativa bibliografia), rinvio alla mia voce *Fin'Amors*, nel *Lexikon des Mittelalters*.

<sup>63</sup> Cf. H. FRÄNKEL, *Ovid. A Poet between Two Worlds*, Berkeley - Los Angeles 1945, p. 214, n. 40. Si veda anche il commento di F. BÖMER, Heidelberg 1969, p. 547 («Kommentar zu III 376-393. Narcissus und Echo»).

povero sol per troppo averne copia,  
che divenne un bel fior senz'alcun frutto.

Diametralmente opposta appare, invece, la posizione di Bernart de Ventadorn che, nella *Lauzeta*, ci offre una polivalente rivisitazione del mito, la cui complessità, ad onta della ricchissima bibliografia sull'argomento<sup>64</sup>, sembra in parte essere sfuggita agli interpreti.

Anche per Bernart il problema centrale è quello della personale eccessiva *copia amoris*, contrapposta all'*d'òixia* della dama che si rifiuta di rendere a chi l'ama la «giusta corrispondenza»<sup>65</sup>; ma la *folie* del poeta è per molti aspetti contraria a quella di Narciso, perché è *lo specchio*, e non l'immagine ivi riflessa, ad essere privilegiato e quasi ipostatizzato. Al *fontem* ovidiano, il trovatore sostituisce infatti gli stessi occhi dell'amata e recupera, in tal modo, in un contesto fortemente suggestivo, una tradizione filosofica di antico prestigio:

Anc non agui de me poder  
ni no fui meus de l'or en sai  
que.m laiset en sos olhs vezer  
en un miralh que mout me plai ...

Già Platone, nel *Fedro*, 255 d, aveva descritto la fenomenologia della perdita dell'identità rappresentata dall'innamoramento, ricorrendo all'immagine dello specchio:

«... Ed ecco ama; ma che cosa non sa; non conosce né può dire ciò che prova; ma è come chi, preso da altri un male d'occhi, non ha come spiegarne la cagione; vede nell'amante, quasi in uno specchio, sé medesimo, e non se n'accorge ... Ugualmente desidera ed è desiderato, e in sé ritiene, specchiata immagine d'amore, l'amor d'amore»<sup>66</sup>.

Nel momento in cui riconosce, negli occhi dell'amata, l'immagine di sé che più aveva vagheggiato, il poeta è espropriato della sua stessa identità, che continua ad avere senso solo in funzione del *miroer perillus*:

Miralhs, pus me mirei en te,  
m'an mort li sospir de preon,  
c'aissi.m perdei com perdet se  
lo bels Narcissus en la fon.

Mentre Narciso non era riuscito a realizzare il proprio voto di divenire altro da sé, Bernart sembra condannato, al contrario, proprio all'alterità: prigioniero di quell'im-

<sup>64</sup> Fra gli studi più recenti, S. KAY, «Love in a Mirror: an Aspect of the Imagery of Bernart de Ventadorn», *MAe*. 52 (1983), 272-285; P. BEC. «Cercamon et Bernart de Ventadour, ou le gascon et le limousin», in *Trames: le Limousin et son patrimoine culturel*, Limoges 1982, p. 157-171.

<sup>65</sup> Vedi, qui sopra, la nota 53.

<sup>66</sup> Naturalmente non si può ipotizzare una conoscenza diretta del *Fedro* da parte di Bernart. Sul platonismo medievale, cf. fra l'altro W. WETHERBEE, *Platonism and Poetry in the Twelfth Century. The literary Influence of the School of Chartres*, Princeton 1972; D. LINDBERG, *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*, Chicago - London 1976 (in part. la p. 93).

immagine di sé che solo gli occhi della dama gli potrebbero restituire, incapace di recuperare la perduta identità. Se Narciso era mera immagine e Eco puro suono, Bernart, privato del legittimo riconoscimento del suo ruolo di cantore d'amore, ha perduto l'una e l'altro e non può che risolversi nel desiderio:

e can se.m tolç, no.m laiset re  
mas dezirer e cor volon.

L'eccessiva «abbondanza d'amore» causa, ancora una volta, l'insania e la morte. Da rilevare come, nell'esplicitare l'angoscia cui seguiranno il silenzio e la «morte» poetica, Bernart spinga la propria identificazione con Narciso fino ad includervi, sinteticamente, quella con Eco.

L'intenzione di celarsi ad amore, con cui si conclude la canzone («e de joi e d'amor m'escon»), sembra riflettere infatti l'atteggiamento della Ninfa, la quale *spretta, latet silvis*. Ma soprattutto il verso «Mort m'a e per mort li respon», nel quale è poeticamente sintetizzata la condanna della fanciulla, prelude all'uso di effetti fonici sapientemente imperniati sulla tecnica dell'eco, effetti che già Ovidio aveva efficacemente sperimentato<sup>67</sup>:

Al grido dell'ultima cobla:

e vau m'en, pus ilh no.m rete,  
chaitius, en issilh, no sai on,

sembra rispondere la tornada:

qu'eu m'en vau, chaitius, no sai on.

Proprio sull'elemento dell'*insania*, del *furor amoris* bisogna però soffermarsi, se si vuol comprendere l'importanza che, per i trovatori del 70 dovette assumere l'ultimo messaggio della *Lauzeta*. È ben vero che il motivo dell'estro perduto e la determinazione di astenersi dal canto compaiono ripetutamente nel canzoniere bernardiano, come rileva Di Girolamo (p. 21); altrettanto vero è, però, che essi non raggiungono mai, altrove, quei toni perentori che sembra avere *Can vei la lauzeta mover*. Quella di Bernart è, in quest'ultimo caso, una vera e propria palinodia: più che nei confronti di Amor o dell'amata, il trovatore è *recrezen* soprattutto rispetto alla propria poetica, né può trattarsi, io credo, d'un mero atteggiamento strumentale<sup>68</sup>.

Non può sfuggire che la reprimenda, contenuta nella quinta cobla della *Lauzeta*:

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

<sup>67</sup> Cf. G. ROSATI, «Narciso o l'illusione dissolta», *cit.* p. 91s.

<sup>68</sup> Come sembra credere MARIA LUISA MENEGHETTI, *Il pubblico dei trovatori*, *cit.*, p. 41, che ritiene *Can vei la lauzeta* posteriore non solo a *Non chant*, ma anche a *D'Amors, qui m'a tolu a moi*.

contraddice esplicitamente la perentoria affermazione (che significativamente era collocata nella medesima cobla, la quinta) di *Chantars no pot gaire valer* (BdT, 70, 15):

E cel es be fols naturaus  
que de so que vol, la repren,  
e.lh lauza so que no.lh es gen.

Colla pretesa, una volta definita assurda, di contrastare la naturale inclinazione dell'amata, imponendole un comportamento che le risulta odioso, Bernart si comporta di fatto da *fols naturaus*.

Mentre in *Chantars no pot* egli aveva dichiarato «folle» chi biasimava Amore:

Amor blasmen per *no-saber*  
*fol* gens ...

Nella *Lauzeta* egli è invece costretto a confessare la propria delusione nel constatare quanto poco sappia d'Amore:

Ai, las! tan cuidava *saber*  
d'amor, e tan *petit en sai!*

Bernart deve dunque ammettere con amarezza che la *gens* che denigrava amore era molto meno *fol* di quanto egli potesse supporre. *Fol* era stato invece egli stesso, quando aveva preteso di poter *anar contra mon*, cedendo a un'illusione.

Se si pensa che, secondo la ragionevole proposta di Leslie Topsfield<sup>69</sup>, ripresa oggi con ulteriori argomenti da Aurelio Roncaglia<sup>70</sup>, l'allusione alla *fol* gens di *Chantars no pot* deve intendersi rivolta soprattutto contro Marcabru, la «palinodia» della *Lauzeta* assume un carattere di estrema gravità per l'insieme dei Fedeli d'Amore che avevano avuto, in Bernart, il loro più autorevole portavoce. Le ottimistiche dichiarazioni d'un tempo:

e n'ai mout mai de jauzimen,  
car n'ai *bo cor* e m'i aten,

sembrano essersi svuotate di significato. Il suo *bo cor*, il suo amore non è più sufficiente al poeta, cui non resta che il desiderio:

e can se.m tolc no.m laiset re  
mas dezirer e *cor volon*.

La proverbiale capacità di mediazione tra l'universo dei valori cortesi e il resto del mondo è venuta meno in Bernart e al poeta non sembra rimanere altro che il silenzio.

<sup>69</sup> Cf. L. T. TOPSFIELD, «The 'natural fol' in Peire d'Alvernhe, Marcabru and Bernart de Ventadorn», in: *Mélanges Charles Rostaing*, Liège 1974, p. 1149-1158; ID., *Troubadours and Love*, Cambridge 1975, p. 120.

<sup>70</sup> Cf. AU. RONCAGLIA, *Il trovatore Bernart de Ventadorn*. Materiali ed appunti per il Corso di Filologia Romanza dell'anno acc. 1984-1985, Roma 1985, p. 66-84.

La palinodia nei confronti di Marcabru acquista maggiore rilievo, se si pensa che il disegno rimico scelto da Bernart per la sua *Lauzeta* è mutuato dalla canzone *Bel m'es quan son li fruich madur* (BdT 89, 13; Frank, 407: 9). Laddove però Marcabru esordiva illustrando la propria propensione per il canto:

Qu'ieu chant per joi de fin'Amor,

↳ Bernart replica con il silenzio e la *recreantise*:

de chantar me gic e.m recre  
e de joi d'amor m'escon.

La «recreantise» di Bernart non si limita dunque, come altrove gli era accaduto, a meri propositi di «change», ma si carica al contrario d'un'estrema drammaticità, giungendo fino a mettere in dubbio la validità del codice cortese e la stessa ragion d'essere della poesia.

Ecco il motivo per il quale contro Bernart sembrano insorgere i poeti delle più disparate tendenze e la *Lauzeta* finisce col promuovere un vero e proprio «débat» sull'amore, la cui importanza per le letterature d'oc e d'oïl abbiamo solo in parte intravvisto.

L'estremo appello a Raimbaut-Tristan, contenuto nella tornada di *Can vei la lauzeta mover*, si spiega col fatto che fra i due poeti esisteva un legame molto più profondo di quanto non possano lasciare supporre le semplici affinità elettive: nel momento in cui Bernart sembra rinnegare l'antico programma poetico, egli è costretto a render conto all'amico della defezione.

4. La risposta di Raimbaut, letta fino ad oggi quasi esclusivamente in funzione della citazione tristaniana, è in realtà molto complessa.

Innanzitutto andrà messo in rilievo il tono parodistico del testo (nella compiutezza del termine, ivi compresa la possibilità di mutuare la melodia dal modello bernardiano).

Significativamente Raimbaut esordisce con le parole *Non chant* (indicative dell'intenzione contraffattistica), per sciorinare, subito dopo tutto un repertorio degli esordi più celebri di Bernart:

per auzel	<i>Quan vei la lauzeta mover; Lo rossinhol s'esbaudeya, ecc.</i>
ni per flor	<i>Quan vei la flor, ecc.</i>
ni neis per frech	<i>Quan la frej'aura venta, ecc.</i>
ni per calor	<i>Can lo dous temps comensa</i>
ni per reverdir de prada	<i>can la verz folha s'espera, ecc.</i>



A tanta poliedricità, Raimbaut oppone l'unicità della propria ispirazione: *midons*, cantata esclusivamente per la sua bellezza:

... mas per midonz, en cui m'enten  
car es del mon la bellaire.

Abbiamo visto come questo modulo riprenda sostanzialmente lo schema esordiale dell'*Ars amandi*, cui sembra ispirarsi anche lo stesso incipit della canzone<sup>71</sup>.

All'Ovidio «tragico» delle *Metamorfosi*, invocato da Bernart, Raimbaut oppone dunque quello «parodistico» (in senso anti-*virgiliano*) dell'*Ars*. Che poi il riferimento all'Auctor, al Maestro d'Amore, si estenda fino a includere nell'allusione anche colui che per primo lo aveva volgarizzato, mi pare un'ipotesi più che probabile, se si pensa che Chrétien aveva realizzato proprio in quegli anni un vero organico programma di traduzioni da Ovidio.

Nella seconda cobla, il motivo del *change* è considerato con naturalezza: il poeta ha abbandonato la ritrosa, considerata per questo suo atteggiamento la peggiore che mai fosse al mondo, e s'è rivolto a una dama più bella e più condiscendente; il che si risolve soprattutto in un «buon consiglio» per l'amico:

Anc sui partitz de la peyor  
c'anc fos vista ni trobada  
et am del mon la bellazor  
dompna, e la plus prezada ...

Nella terza cobla, la «vocazione» più autentica di Raimbaut si fa esplicita e circostanziata:

Ben aurai, dompna, grand honor  
si ja de vos m'es jutgada  
honrannsa que soz cobertor  
vos tenga nud'embrassada ...

Il tono è apertamente ironico e mira a parodiare, con una vera e propria «gradatio» le formule e soprattutto la mistica del corteggiamento. Qui Raimbaut sembra richiamare alla mente di Bernart le comuni esperienze poetiche e la scelta dell'amore sensuale. Anche Bernart, in *Era.m cosselhatz, senhor* (*BdT* 70, 6), aveva optato, infatti, per il «compromesso cortese»:

Domna, a prezen amat  
autrui, e me a celat,  
si qu'eu n'aya tot lo pro  
et el la bona razo ...

<sup>71</sup> Cf. *Ars amandi*, v. 26, «Nec non aerie uoce monemur auis» / *Non chant per auzel*: si veda in proposito qui sopra la nota 42.

Proprio l'espressione *amar a celada* torna significativamente nella quarta cobla di *Non chant*, la più martoriata nella povera tradizione manoscritta:

De midonz fatz dompn'e seignor  
 Cals que sia.il destinada.  
 Car ieu begui de la amor  
 Ja.us dei amar a celada.  
 Tristan, qan la.il det Yseus gen  
 E bela, non saup als faire;  
 Et ieu am per aital coven  
 Midonz, don no.m posc estraire.

Come abbiamo visto, al mito di Narciso, evocato da Bernart, e dunque all'amore-illusione, Raimbaut contrappone, con un polivalente riferimento a Tristan e a Didone insieme<sup>72</sup>, l'amore sensuale e ineluttabile. Ma l'allusione al filtro è solo indiretta e ironica (evocata dal verbo *begui*); entrambi i manoscritti che ci hanno conservato la canzone dicono: «qan *la* il det», e il pronome femminile indica chiaramente, a dispetto delle farneticazioni ecdotiche del Kolsen<sup>73</sup>, che Iseut diede *la amor*, non certo il *beuvrage*, a Tristan (il che sarebbe, oltretutto, in palese contrasto con la tradizione tristaniana, dal momento che fu Brangien a dare il filtro ai due giovani).

La V e la VI cobla, dedicate alla comparazione con Tristan, presentano non poche difficoltà d'interpretazione, soprattutto perché sembrano riferirsi (e con sottile ironia) a una versione a noi ignota del *Roman*:

Esaminiamo brevemente la quinta strofa:

Sobre totz aurai gran valor  
 S'aitals camisa m'es dada  
 Cum Yseus det a l'amador,  
 Que mais non era portada.  
 Tristan! Mout presetz gent presen:  
 D'aital sui eu enquistaire!  
 Si.l me dona cill cui m'enten,  
 No.us port enveja, bels fraire.

L'allusione alla *camisa / que mais non era portada*, simbolo della verginità sacrificata dalla giovane all'amante e non al marito, è estranea alle versioni francesi del *Tristan* a noi note<sup>74</sup>: pure, la forte icasticità della metafora autorizza qualche congettura. Se è

<sup>72</sup> Si veda qui sopra la n. 54.

<sup>73</sup> Il quale, sulla base d'un dubbio riscontro con il v.26 della canzone *Per vos, bella dous-amia* (*BdT*, 205, 4a) di Guillem Augier Novella aveva corretto l'espressione *Car ieu begui de la amor* in *car ieu begui del broc d'amor* (Cf. A. KOLSEN, *Trobadorgedichte: Dreißig Stücke altprovenzalischer Lyrik*, Halle 1925, p. 57s.).

<sup>74</sup> Per meglio dire, Thomas allude in forma metaforica al fatto che, Iseut e Brangien avevano ricevuto entrambe, alla partenza, una camicia immacolata, ma Brangien, nel corso della traversata, aveva sporcato la propria, scambiandola, successivamente, con quella della damigella. Eilhart von Oberg riporta un episodio simile: cf. EILHART VON OBERG, *Tristrant. Synoptischer Druck der ergänzten Fragmente mit der gesamten Parallelüberlieferung*, hg. von H. BUSSMANN, Tübingen 1969.

vero cioè che il tono di Raimbaut è dichiaratamente parodistico, il suo modello non può non essere una celebrazione mistica dell'amore, nella quale l'amante si genuflette in atto d'adorazione:

Ben aurai, dompna, grand honor  
 si ja de vos m'es jutgada  
 Honranssa ...  
 Sobre totz aurai gran valor ...

Sono, questi, elementi troppo tenui perché si possa ipotizzare che l'opera che il trovatore sta parodiando sia proprio il perduto *Del roi Marc et d'Iseut la blonde*?

Certo, non potremo mai averne le prove. Ma, se si pensa alla capacità di Chrétien di valorizzare icasticamente gli elementi simbolici, alla sua stessa concezione poetica dell'amore, la congettura non appare poi così remota. Si rilegga, ad esempio, il brano in cui, nell'*Erec* (v. 402ss.), è descritta la povera *chemise* di Enide ancor vergine, dove pure si accenna un paragone con «Iseut la blonde».

Insomma, per non farla troppo lunga, se *Carestia* fosse davvero Chrétien, non sarebbe strano che Raimbaut avesse scelto la sua versione del Tristan come bersaglio polemico.

E veniamo, infine, alla tornada:

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

Abbiamo già tentato di spiegare il primo, enigmatico verso. Quanto al tipo di *esgauzimen* che Raimbaut s'attende dal suo interlocutore, Di Girolamo propende a credere si tratti di versi, col che non si può che concordare. Senza timore di forzare l'interpretazione del distico finale, aggiungerei che essi dovrebbero raccontare (*retraire*), meglio di quanto lo stesso trovatore non sappia fare, la gioia che gli viene da *midonz*. Ma, come in *Lonc temps ai estat cubertz*, «l'impotenza» e «l'evirazione» del poeta erano meramente letterarie, derivate dalla comparazione col protagonista del lai, Ignaure, anche *midonz* di *Non chant* non è che un mito poetico: è, per meglio dire, la stessa *Yseus gen / e bela*.

Si capisce, allora, perché sia *Carestia* l'unico che possa raggiungere l'inaccessibile *repaire*: l'*esgauzimen*, per Raimbaut, è un piacere squisitamente poetico e Chrétien il solo che sia in grado di raccontarlo.

5. La controprova che l'interlocutore di Raimbaut sia proprio lo champenois ci viene soprattutto dalla risposta di Chrétien, che ha tutto il carattere di una replica circostanziata a entrambi i testi dei trovatori: *Non chant per auzel ni per flor* e, insieme, *Can vei la lauzeta mover*.

Identificandosi immediatamente col meno felice dei due provenzali impegnati nel «débat» (nell'incipit, l'espressione *qui m'a tolu a moi* evoca il bernardiano *tout m'a mo cor*), Chrétien chiarisce che non c'è da attendersi alcun *esgauzimen* da parte sua. Questo particolare tipo di gioia (*lor joie*) egli non l'ha mai goduta, essendo una prerogativa di coloro che «tradiscono» amore; a lui, servitore fedele, eppure incompreso, non resta che lamentarsi. Dunque all'*esgauzimen* egli contrappone il *planh*. «D'Amors ... me plaing»:

Et si ne me repuis tenir  
 Que ne m'en plaingne, et di por quoi:  
 Car ceus qui la traissent voi  
 Souvent a lor joie venir  
 Et g'i fail par ma bone foi.

La particolare struttura a *coblas doblas* della canzone permette allo champenois d'intessere una ricca trama di riferimenti polemici ai modelli provenzali, con una complessa serie di simmetrie fra coppia e coppia nonché all'interno delle singole stanze.

La prima coppia di *coblas* è dedicata all'Amore, la seconda alla Dame, la terza al Cuore, ma in ogni strofa si alternano i riferimenti ai modelli.

La prima *cobla* si apre, come abbiamo visto, sull'immagine bernardiana del *tolre*, dell'espropriazione dell'amante a vantaggio di Amore, per concludersi col polemico cenno alla *joie* di cui godono i falsi amanti.

Nella seconda strofa, a Raimbaut che dichiarava:

*Anc sui partit de la peior*

Chrétien replica:

Et je, qui ne m'en puis partir  
 De celi vers qui me souploi ...

Ma, nel protestare la propria assoluta fedeltà, Chrétien intende polemizzare anche con Bernart e con gli amanti che attendono una ricompensa dall'amata. Nell'inviarle il proprio cuore, egli ha compiuto solo un atto doveroso, che non comporta alcun sacrificio:

Mon cuer, qui siens est, li envoi;  
 Mes de noient la cuit servir  
 Se ce li rent que je li doi.

Come vedremo, in quest'affermazione è racchiusa l'originalità della teoria erotica di Chrétien: l'autentico amore comporta la gratuità del servizio, anche al di là dei limiti razionali o della mera convenienza.

Ma nell'immagine del poeta dedito al servizio dell'amata «oltre suo grado», contenuta nella terza *cobla*, appare anche una vena di superiore autoironia:

Et puis que vos ne me volez,  
Dont sui je vostres par ennui.  
... Que je ne sai servir autrui.

Quale differenza rispetto all'*honranssa*, richiesta da Raimbaut, di poter abbracciare madonna, nuda, *sotz cobertor!*

Ma quel che più conta è la perfetta simmetria della replica. Nella quarta cobla di *Non chant* Raimbaut s'era paragonato, come abbiamo visto, a Tristano e a Didone insieme. Chrétien, da parte sua, non si lascia sfuggire le preziose allusioni letterarie, ma, al contrario, le sviluppa, proprio nella strofa corrispondente, la quarta.

Quanto all'*Eneas*, egli riprende, con l'allitterazione *buvrage-bui*, il motivo del *boire*:

De l'un an l'altre anbat l'amor  
Chascuns en *boit* bien a son tor;  
qui plus le bese plus an *boit* (vv. 817ss.).

Mentre col participio *empoisonnez* (v. 29) egli sviluppa il tema dell'amore come *mortal poison*:

Mortal poison la dame boit (v. 811),  
Mortal poison avoit beu (v. 1259).

Per quel che riguarda, invece, il mito di Tristano, Chrétien rifiuta l'innamoramento «fatale» che, nella sintetica rievocazione proposta da Raimbaut, accomunava l'eroe celtico a Didone, e protesta che il suo amore è frutto d'una libera scelta della volontà.

Come ha già rilevato Gioia Zaganelli<sup>75</sup>, sulla scorta di felici intuizioni di Tony Hunt<sup>76</sup>, si conferma, in quest'affermazione, la posizione in certo senso «abelardiana» dello champenois. Aggiungerò che una simile opzione non è in contrasto con quanto il poeta afferma nell'altra canzone che sicuramente gli può essere attribuita, *Amors tençon et bataille* (testo che analizzeremo compiutamente più avanti): che, per entrare nel dominio d'Amore, sia necessario abbandonare *raison* e metter da parte *mesure*<sup>77</sup>. Rinunciare a *raison* non significa infatti ipso facto divenire *fols* (con questo termine Chrétien designa, invece, coloro che si autoescludono dall'amore cortese), ma solo perdere di vista il proprio tornaconto personale, a vantaggio d'un amore «*démesuré*», il cui solo scopo è il servizio fedele e disinteressato<sup>78</sup>.

<sup>75</sup> Cf. GIOIA ZAGANELLI, *Aimer*, cit. p. 30s.

<sup>76</sup> Cf. T. HUNT, «The Dialectic of Yvain», *MLR* 72 (1977), 285-99. Sull'influenza abelardiana, si veda Helen C. R. LAURIE, «The Letters of Abelard and Heloise: a Source for Chrétien de Troyes?», *SM* 27 (1986), 123-46, uscito mentre il presente saggio era già in bozza.

<sup>77</sup> Su *Le concept de «mesure» chez Chrétien de Troyes, Gace Brulé et le Châtelain de Couci*, la mia allieva Corinne Zehnder ha presentato, nel 1987, un Mémoire de Licence presso la Facoltà di Filosofia dell'Università di Zurigo. Per quel che concerne i Provenzali, si veda ora P. DEMBOWSKI, «Mesura dans la poésie lyrique de l'ancien provençal», in: *Studia Occitanica in memoriam Paul Remy*, t. II, Kalamazoo 1986, p. 269-80.

<sup>78</sup> Cf. i vv. 33ss.: «Molt m'a chier Amors vendue / S'onor et sa seignorie, / K'a l'entree ai despendue / mesure et raison guerpie».



Questa quarta cobla è particolarmente importante, nel quadro della polemica con i provenzali, perché dopo avere compiutamente ribattuto a Raimbaut, sfruttandone le allusioni al *Tristan* e all'*Eneas*, Chrétien espone anche le ragioni del dissenso che separa le sue concezioni amorose da quelle di Bernart de Ventadorn. Mentre per il limosino l'innamoramento era un fenomeno doloroso e illusorio, avvertito dal poeta nel momento stesso in cui si specchia negli occhi dell'amata, Chrétien si compiace di aver creduto ai *propri occhi* e di avere intrapreso un cammino che intende percorrere fino in fondo:

Bien en doit estre miens li grez,  
 Qu'ainz de riens efforciez n'en fui,  
 Fors que tant que mes euz en crui,  
 Par cui sui en la voie entrez  
 Donc ja n'istrai n'ainc n'en recrui.

Pur manifestando la propria congenialità con l'«infelicità» bernardiana, di fronte all'altezzosa posizione di Raimbaut, al limosino Chrétien rimprovera l'incostanza, chiarendo che, al di là dell'amore non può esister nulla, e che il compenso per il servizio fedele non è costituito dall'effimera corrispondenza, bensì dallo stesso privilegio di amare. Rispetto allo stesso Thomas, che si era limitato a «descrivere» le pene di Tristano e Isotta, senza averle sperimentate<sup>79</sup>, Chrétien può esibire la propria sofferenza.

La quinta cobla contiene l'illustrazione del *senhal* di «Carestia», e, insieme, quella raffinata teorizzazione del «poco amore» che si rivelerà tanto congeniale ai trovatori dell'inizio del XIII secolo.

Profondo conoscitore di Ovidio, Chrétien non perde l'occasione di replicare, proprio sul terreno per lui più agevole, ai provenzali che pure avevano inteso appellarsi all'autorità del Maestro. Se Bernart aveva utilizzato le *Metamorfosi* e il mito di Narciso, per esprimere l'illusorietà dell'amore, se Raimbaut aveva replicato ricorrendo all'*Ars amandi*, e dunque alla «prassi» amorosa, Chrétien ci presenta invece una sintesi originale dell'intera opera ovidiana:

Ja, mon los, plenté n'ameraz,  
 Ne pour chier tans ne t'esmaier;  
 Biens adoucist par delaier,  
 Et quant plus désiré l'auras,  
 Plus t'en ert douls a l'essaier.

La *copia*, sia «a parte obiecti» che «a parte subiecti» (come mostra il mito di Narciso), è pernicioso per l'amore, che si esalta, al contrario, in un'attesa paziente e discreta: l'importante, dunque, è solo essere in grado di amare.

<sup>79</sup> Cf. AU. RONCAGLIA, *Il trovatore Bernart de Ventadorn*, cit., p. 53.

Quanto poi la teoria sia difficilmente applicabile alla realtà lo sperimenterà con grave sua pena Yvain, il quale, per aver creduto a queste stesse parole, pronunciate da Gauvain, non solo perderà l'amore di Laudine, ma, per recuperarlo, dovrà affrontare la *folie* e una difficile «espiazione»<sup>80</sup>. Ma la «dialettica» e un atteggiamento costantemente autoironico sono fra le caratteristiche più peculiari dello stile di Chrétien.

La *carestia* amorosa, il *pauc ben* resteranno invece concetti fondamentali per i trovatori più tardi.

Quando Di Girolamo osserva (p. 26) che gli «pare dubbio che l'origine della sia pur modesta fortuna del termine presso i provenzali sia da cercare nella canzone di Chrétien», si potrà facilmente replicare che, alla sua lista, devono evidentemente mancare alcuni esempi significativi. In particolare, la canzone di Cadenet, *Ans que.m jauzis d'amor* (BdT 106, 8), nella cui quarta cobla il trovatore dichiara:

... Mais am ab carestia,  
pauc e pauc, qu'a un lans  
Mon joi: ja.l me tolria  
Leu mos sobretalans.

«Preferisco provare con parsimonia, poco a poco, piuttosto che tutta in una volta, la mia gioia ...». Non mi pare che sia arrischiato citare, a riscontro di questi versi, la canzone di Chrétien e, con molta probabilità, il passo corrispondente dell'*Yvain* (ed. Förster, v. 2515ss.)<sup>81</sup>:

Biens adoucist par delaiier,  
Et plus est buens a essaier  
Uns petiz biens, quant il delaie.  
Qu'uns granz, que l'an adés essaie.  
Joie d'amor, qui vient a tart,  
Sanble la vert busche qui art,  
Qui de tant rant plus grant cholor  
Et plus se tient an sa valor,  
Con plus se tient a alumer.

Ma, per tornare alla nostra canzone, nell'ultima strofa, la sesta, Chrétien definisce compiutamente il proprio atteggiamento nei confronti dei suoi interlocutori occitanici, sia per quel che concerne lo spinoso problema della «ricompensa», che per quanto riguarda la milizia amorosa.

Ancora una volta il suo giudizio appare improntato ad un disincantato «razionalismo». A Bernart che lamentava la scomparsa di *merces* e la propria ingenua ignoranza:

<sup>80</sup> Cf. i vv. 2515ss. dell'ed. Förster, che riportiamo qui sotto. Sulla situazione testuale del passaggio, si veda B. WOLEDGE, *Commentaire sur «Yvain» («Le Chevalier au Lion») de Chrétien de Troyes*, Genève 1986, p. 152.

<sup>81</sup> Cf. KRISTIAN VON TROYES, *Yvain (Der Löwenritter)*, hg. von W. FÖRSTER, Halle 1912.

Merces es perduda per ver,  
(et eu non o saubi anc mais) ...,

ancora una volta con perfetta simmetria (e cioè nella strofa corrispondente), Chrétien risponde che *merci* non è mai esistita ed è vano affannarsi a cercarla: il destino dell'amante consapevole è quello di amare senza speranza di ricompensa:

Merci trovasse au mien cuidier,  
S'ele fust en tout le compas  
Du monde, la où je la quier;  
Mes bien croi qu'ele n'i est pas  
Car ainz ne fui faintis ne las  
De ma douce dame proier:  
Proi et reproi sanz exploitier,  
Conme cil qui ne set a gas  
Amors servir ne losengier.

Come ha acutamente osservato Maria Luisa Meneghetti (*op. cit.*, p. 141), nell'ultimo distico il poeta sembra rivolgersi a Raimbaut d'Aurenga, che «in molti suoi testi ostenta proprio di burlarsi, o quantomeno di 'servire per gioco' amore». Colui che «sert a gas amor», aggiungeremo, noi, non può che essere quello stesso «Tristan / que sap be gabar e rire».

6. La «querelle» intorno alla *recreantise*, innescata dalla *Lauzeta*, non sembra però concludersi con *D'Amors, qui m'a tolu a moi*.

Se si riesce a districarsi, nell'ordine quasi pietrificato con cui, nell'edizione Appel, sono presentate le canzoni di Bernart de Ventadorn, ci s'imbatte in un testo, il diciannovesimo, *Estat ai com om esperdutz*, nel quale il limosino sembra voler ritornare sulla propria poetica *recreantise*, accogliendo i «consigli» di Raimbaut.

Se leggiamo di seguito gli ultimi versi di *Can vei la lauzeta*:

De chantar me gic e.m recre  
e de joi e d'amor m'escon

e i primi di *Estat ai com esperdutz*:

Estat ai com om esperdutz  
per amor un lonc estatge,  
mas era.m sui recognogutz  
qu'eu avia faih folatge;  
*c'a totz era de salvatge,*  
*car m'era de chan recrezutz:*  
et on plus estera mutz,  
mais feira de mon damnatge,

si rimane singolarmente colpiti dall'analogia delle situazioni descritte. Sembra cioè che Bernart si sia ravveduto, dopo un'autentica crisi poetica, recedendo dalla sua decisione di sottrarsi agli amici, a *joi* e ad *amor* e abbia deciso di tornare al canto.

D'altra parte, i versi della terza cobla:

Truans volh esser per s'amor  
e cove c'ab leis aprenda:  
*pero no vei domneyador*  
*que menhs de me s'i entenda*

sembrano richiamare, anche se in forma ormai autoironica, l'esclamazione:

Ai, las! tan cuidava saber  
d'amor e tan petit en sai!

Nella seconda cobla, Bernart sembra invece deciso a seguire l'invito di Raimbaut d'Aurenga («Ar sui partitz de la peior / c'anc fo vista ni trobada ...») ad abbandonare le dame troppo ritrose:

A tal domna m'era rendutz  
c'anc no.m amet de coratge,  
e sui m'en tart aperceubutz,  
qe trop ai faih lonc badatge.  
Oi mais segrai son uzatge:  
de cui que.m volha sarai drutz  
e trametrai per tot salut  
et aurai mais cor volatge.

Si tratta d'una canzone a coblas doblas e capcaudadas, la cui fortuna in ambito francese è attestata da una versione in lingua d'oïl, contenuta nel codice W che ce ne ha conservato, unico, anche la melodia.

Nello stesso manoscritto è contenuta la seconda delle due canzoni sicuramente attribuibili a Chrétien, *Amors tençon et bataille*. Ma come non sorprendersi, quando ci si accorge che lo champenois sembra, ancora una volta, replicare a Bernart, contrapponendo ai propositi *volatges* di quest'ultimo la sua incrollabile fedeltà?

Le parole-rima (comuni alle due canzoni) *volages*, *salvages*, *damages*, cui andranno aggiunti i verbi *atendre* e *vendre* (nell'accezione particolare di 'vender caro') inducono a non considerare fortuiti questi riscontri.

In particolare, a Bernart che osservava:

... et aurai mais cor *volatge*.  
Truans volh esser per s'amor  
e cove c'ab leis *aprenda*.

Chrétien ribatte:

Fols cuers legers ne *volages*  
*Ne puet rien d'Amors aprendre*.

A Bernart che soggiungeva:

... e prec la del seu amador  
que.l be que fara no-m venda  
ni.m fassa far lonj'*atenda*

Chrétien sembra replicare:

Tel n'est pas li meus corages  
Ki sert sanz merci *atendre*.

Ancora una volta, sul tema specifico della «ricompensa amorosa», Chrétien sembra deliberatamente rovesciare la concezione bernardiana. Al limosino che si lamentava:

... et on plus estera mutz  
mais fera de mon damnatge,

lo champenois risponde:

Or me plais, senz raison rendre,  
K'en son prou soit mes damages.

Per quanto aleatorie possano parere talune coincidenze, nell'infido terreno della canzone cortese, coi suoi topoi e le sue frequenti iterazioni, mi pare che la somma degli indizi induca, quanto meno, a riflettere.

Ma se è vero che anche questa seconda canzone di Chrétien è in qualche modo legata ai trovatori provenzali, ritengo sia necessario tornare sull'interpretazione della prima cobla, il cui senso è stato, a mio parere, travisato dagli interpreti. A tale analisi seguiranno alcune riflessioni su un brano della *Charrette* che ritengo di notevole importanza al fine di comprendere l'atteggiamento di Chrétien nei confronti dei trovatori del suo tempo, e con queste ultime considerazioni si chiuderà anche questo saggio, nel timore di avere fin troppo abusato della pazienza dei lettori.

Il testo della prima strofa di *Amors tençon et bataille* è il seguente:

Amors tençon et bataille  
Vers son champion a prise,  
Qui por li tant se travaille  
Qu'a desrainier sa franchise  
A tote s'entente mise:  
N'est drois qu'a sa merci faille;  
Mais ele tant ne lo prise  
Que de s'aïe li chaille.

A commento di questi versi, scrive Marie-Claire Zai:

«La chanson s'ouvre au vers 1 et se termine au vers 51 avec l'idée du combat, de la guerre amoureuse, les deux forces sont en présence, inégales. Cependant le concept principal de cette chanson est qu'Amour fait perdre sens et mesure, que le poète lutte pour sa liberté. L'enjeu de ce combat, c'est la perte de la raison et de la mesure, le poète



s'est livré à une tragique alternative entre sa franchise et l'asservissement à la loi cruelle de l'Amour, mais, dès qu'il a goûté à ce breuvage empoisonné et pourtant délectable, il n'aura plus choix et se soumettra à l'Amour»<sup>82</sup>. A queste considerazioni, che riprendono in sostanza l'interpretazione tradizionale del testo<sup>83</sup>, fanno eco analoghe osservazioni di Gioia Zaganelli, nel più recente *Aimer sofrir joïr*<sup>84</sup>.

Nessuno dei commentatori s'è però avveduto, ch'io sappia, del particolare che nella prima strofa della canzone Chrétien non fa che parafrasare l'esordio della nona elegia del secondo libro degli *Amores* ovidiani:

O numquam pro me satis indignate Cupido,  
o in corde meo desidiose puer!

Quid me, qui miles numquam tua signa reliqui,  
laedis, et in castris vulneor ipse meis?

Cur tua fax urit, figit tuus arcus amicos?  
Gloria pugnantes vincere maior erat.

Identica l'immagine di Amore che colpisce il proprio fedele soldato (l'equivalenza *champion- miles* è quasi perfetta), identica la condanna della sleale condotta del signore nei confronti del suo suddito. In sostanza, Chrétien non fa che tradurre in un linguaggio cortese i concetti ovidiani<sup>85</sup>. C'è allora da chiedersi che cosa significhi realmente l'espressione *desrainier sa franchise* e a chi, in particolare, si riferisca l'aggettivo possessivo *sa*.

In effetti, l'idea d'un conflitto iniziale, nell'animo del poeta, fra il desiderio di difendere la propria libertà nei confronti di Amore, cui seguirebbe, alla fine della seconda cobla, la definitiva rinuncia a ogni anelito d'indipendenza («Ne quier estre en nule guise / Si frans, qu'en moi n'ait sa taille»), per quanto suggestiva, mi pare troppo «moderna» perché la si possa a cuor leggero attribuire a Chrétien.

<sup>82</sup> Cf. MARIE CLAIRE ZAI, *Les Chansons courtoises de Chrétien*, cit., p. 73.

<sup>83</sup> Cf., ad esempio, P. IMBS, «De la fin'Amor», *Cahiers de civilisation médiévale* 12 (1969), p. 283: «La pression de l'Amour est si vive, nous dit le poète dans son premier poème, qu'il se sent contraint de défendre sa liberté (*desrainier sa franchise*, I 4)».

<sup>84</sup> In particolare alle p. 41ss.

<sup>85</sup> Del tutto fuorviante mi pare la versione recentemente proposta da A. MEILLER, «Traduction de deux chansons d'amour de Chrétien de Troyes», in: *Lectures du Moyen Age. Hommage à R. Ménage*, Grenoble 1987, p. 13-20: «Amour a engagé dans une lutte et un combat son champion». In nota il critico spiega: «Si l'on comprend, comme J. Frappier (p. 118 de son cours), qu'Amour 'mène une guerre injuste contre son champion', c'est en effet une impression de 'beau desordre' que laissent les deux premières strophes de la chanson, et l'illogisme est d'abord celui de la situation envisagée, où un combattant serait attaqué par la personne même dont il est censé défendre la cause». Poiché, come abbiamo visto, il motivo della guerra ingiustamente mossa da Amore contro il proprio *miles* risale direttamente a Ovidio, mi pare che Jean Frappier avesse perfettamente compreso il senso dei versi di Chrétien: l'«illogisme» sembra dunque attribuibile solo a chi pretende di spiegare i testi medievali secondo la «logica» dei nostri giorni.

Se poi si considerano i vari riscontri antico-francesi, e in particolare l'*Yvain*<sup>86</sup>, ci si accorge che *desrainier sa franchise* dev'essere inteso in senso tecnico, e significa semplicemente «difendere (con le armi) i diritti feudali del signore», nella fattispecie di Amore, cui deve riferirsi il possessivo *sa*.

In quanto *champion* di Amore, il poeta ha impiegato ogni sforzo per reclamare sul terreno i diritti del suo signore, ma costui non si cura in alcun modo dell'aiuto del proprio vassallo, che non stima, e anzi (come nell'elegia ovidiana) gli si rivolge addirittura contro.

Non mi pare che ci sia alcun conflitto fra la prima e la seconda strofa della canzone, ma nell'intero componimento viene ribadita, invece, l'idea della totale sottomissione del poeta-amante, in aperta polemica con i trovatori provenzali, e in particolare, come abbiamo visto, con Bernart de Ventadorn.

Ancora una volta, per polemizzare con i confratelli occitanici, Chrétien ricorre alla propria conoscenza dei testi ovidiani, ma quel che si deve soprattutto sottolineare è la straordinaria coerenza dello champenois, che, dalla *Philomena*, alle due canzoni, all'*Yvain*, alla *Charrette* propone un'unica, articolata teoria amorosa<sup>87</sup>.

L'immagine del poeta «campione d'Amore» e pure, attaccato dal suo stesso signore, illustrata in *Amors tençon et bataille*, deve farci riflettere in merito a una possibile, suggestiva, identificazione dell'«io poetico» delle due canzoni con il protagonista del *Chevalier de la Charrette*, Lancelot. In effetti, il comportamento capriccioso di Amore, nei confronti del proprio fedele *miles*, è molto simile a quello adottato nel romanzo da Guenièvre verso Lancelot, soprattutto in occasione del «Torneo di Noauz», nel quale, per ordine della regina, l'eroe dovrà sottoporsi a varie umiliazioni, prima che gli venga concesso di mostrare tutto il suo valore e di battere gli avversari.

Quest'analogia si carica, però di nuovi, interessanti significati, se ci si avvede che, sotto le insegne di alcuni «chevaliers tournoyeurs», Chrétien s'è divertito a celare i suoi confratelli trovatori e, in particolare, proprio quel Raimbaut d'Aurenga che l'aveva scherzosamente designato col nomignolo di *Carestia*.

La comparazione che l'autore sembra suggerire è dunque la seguente: così come Lancelot riesce a sconfiggere i partecipanti al Torneo di Noauz grazie alla «perfezione» della sua dedizione all'amata, altrettanto facilmente (è lecito supporre) la supe-

<sup>86</sup> Siamo d'accordo sul fatto che Chrétien adoperi il termine *desrainier* nel senso tecnico-giudiziario di «rivendicare con le armi», «défendre» (cf. ZAI, p. 66); quanto a *franchise*, invece, io non credo che qui sia utilizzata nel senso generico di «libertà», bensì in quello, più tecnico, di «Verfügungsrecht» (cf. TOBLER-LOMMATSCH, s.v. *franchise*, 2206), di cui Chrétien fa uso, del resto, anche nell'*Yvain*, ed. cit., v. 1984: «Ains mes, fet ele, n'oi tel, / Que si vous metez a devise / Del tot en tot en ma franchise», laddove è lo stesso protagonista ad accettare, senza alcuna riserva, la «signoria» di Laudine.

<sup>87</sup> Cf. L. T. TOPSFIELD, «Fin'Amors in Marcabru, Bernart de Ventadorn and the Lancelot of Chrétien de Troyes», in: *Love and Marriage in the twelfth century*, ed. by W. van HOECKE – A. WELKENHUYSEN, Louvain 1981, p. 236-49.

riorità delle teorie amorose di Chrétien (e la dedizione alla sua «Dame de Champagne») gli consentiranno di prevalere sui poeti del suo tempo.

E veniamo al testo della *Charrette*.

Dalle «logge», la regina e le damigelle del suo seguito passano in rassegna i cavalieri (v. 5773-5822, ed. Roques):

Antr'ax dient: «Veez vos or celui a cele bande d'or parmi cel escu de bernic? C'est Governauz de Roberdic.	5776
Et veez vos celui après, qui an son escu pres a pres a mise une aigle et un dragon? C'est li filz le roi d'Arragon	5780
qui venuz est an ceste terre por pris et por enor conquerre. Et veez vos celui dejoste qui si bien point et si bien joste	5784
a cel escu vert d'une part, s'a sor le vert point un liepart, et d'azur est l'autre mitiez: c'est Ignaures li covoitiez, li amoreus et li pleisanz.	5788

È stato uno specialista di araldica, G. J. Brault<sup>88</sup>, ad accorgersi che i vessilli del torneo di Noauz non sono escogitati a caso da Chrétien, ma che, al contrario, quello attribuito al «figlio del re d'Aragona» compare in un sigillo di Ramon Berenguer IV del 1157. Ne consegue che il personaggio cui il poeta allude è Alfons Primer, trovatore e amico di Giraut de Borneil e di Raimbaut d'Aurenga<sup>89</sup>.

Più recentemente, io stesso<sup>90</sup> ho avuto modo di sottolineare che anche l'allusione al personaggio letterario d'Ignaure si arricchisce di un preciso riferimento storico. Non solamente, infatti, per descrivere l'eroe, Chrétien adopera i termini *li covoitiez / li*

<sup>88</sup> Cf. G. J. BRAULT, *Early Blazon. Heraldic Terminology in the twelfth and thirteenth centuries, with special reference to Arthurian Literature*, Oxford 1972, p. 27 ss.

<sup>89</sup> Alfonso, I conte di Barcellona, II re d'Aragona (1154-1196). Sul suo ruolo letterario, si veda M. DE RIQUER, «La littérature provençale à la cour d'Alphonse II d'Aragone», *Cahiers de civilisation médiévale* 2 (1959), 177-201. Piuttosto deludente, per quanto concerne Raimbaut d'Aurenga, il più recente M. AURELL i CARDONA, «Les troubadours et le pouvoir royal: l'exemple d'Alphonse Ier», *RLR* 85 (1981), 53-67. Lo studioso osserva che, malgrado i possedimenti di Raimbaut confinassero con quelli di Alfonso, niente autorizzerebbe ad affermare che i due si siano mai conosciuti. Egli dimentica però che il «Comte ... Barsellones», cui Raimbaut si rivolge nella tornada di *Cars, dous e fenhz* (*BdT* 389, 22) non è altri che lo stesso Alfonso, cf. J. H. MARSHALL, «On the Text and the Interpretation of a Poem of Raimbaut d'Orange (*Car, dous ...*)», *MAe* 37 (1968), 12-36; M. VUIJLSTEKE, «Vers une lecture de *Cars, dous e fenhz* de Raimbaud d'Orange. Notes et commentaires sur l'édition de J. H. Marshall», in: *Mélanges J. Horrent*, Liège 1980, p. 509-16.

<sup>90</sup> Cf. L. ROSSI, «Il cuore, mistico pasto d'amore», *cit.*, p. 42-47.

*amoreus et li pleisanz*, il primo dei quali sembra un vero e proprio calco sul provenzale *cobeitatz* e ci ripropone l'appellativo usato pochi anni prima da Arnaut Guilhem de Marsan per descrivere il suo *Linaura*<sup>91</sup>, ma soprattutto lo stendardo che Chrétien assegna al cavaliere (leopardo rampante, o «lionné», ecc.) sembra essere stato uno dei più antichi emblemi degli Orange. Dunque il bell'Ignaure altri non è che lo stesso Raimbaut d'Aurenga, che giostra al fianco del suo nobile vicino e confratello Alfons Primer!<sup>92</sup>

A questo punto, vorremmo arrischiare qualche altra congettura e rilevare come la combinazione dei tre nomi con cui nei manoscritti è designato il cavaliere che apre la rassegna, *Governauz / -ail (Caveron) de Roberdic*, ci propone l'anagramma di *Girauz de Borneil*<sup>93</sup>.

Il riscontro potrebbe non essere meramente fortuito, per vari motivi. Innanzitutto, Giraut era legato da amicizia sia con Raimbaut d'Aurenga che con lo stesso «reis n'Amfos», e proprio nei medesimi anni fu in corrispondenza poetica con entrambi<sup>94</sup>; in quello stesso periodo, 1170-73, egli allude inoltre, non senza ironia, alla propria attività «cavalleresca», in una serie di poesie dedicate al tema del «quanto perduto»<sup>95</sup>. Infine, quel che più conta, Giraut mostra di conoscere l'*Yvain* di Chrétien, dal momento che ne cita puntualmente l'episodio di «Harpin de la Montagne», nella canzone *Gen m'estava e suau et en paz (BdT 242, 35)*<sup>96</sup>.

Per tornare al torneo di Noauz, l'ipotesi che Chrétien abbia voluto identificarsi nel protagonista, Lancelot, e si sia divertito ad assegnare agli altri contendenti, sia pure in forma cifrata, gli attributi di alcuni dei più celebri poeti del tempo si arricchisce di ulteriori indizi.

<sup>91</sup> Cf. G. E. SANSONE, *Testi didattico-cortesi di Provenza*, Bari 1977, p. 125, 140, 161. E si veda «Il cuore, mistico pasto d'amore», *cit.*, p. 46.

<sup>92</sup> Per far luce sui rapporti che legarono i trovatori del 70 e lo stesso Chrétien, sarebbe interessante riesaminare anche dal punto di vista testuale la cosiddetta «Questione della nobiltà», sulla quale vollero pronunciarsi (più o meno negli stessi anni) Giraut de Borneil e Alfons Primer, Raimbaut d'Aurenga e Azalais de Porcairagues, Guilhem de Sant Leidier, etc. Come è stato acutamente osservato da Erich Köhler, non è un caso che la «querelle» sia praticamente assente nei *jeux-partis* francesi, ma appaia, invece, nei romanzi di Chrétien, il quale si pronuncia sempre a favore della nobiltà di sangue (cf. «Zur Diskussion der Adelsfrage bei den Trobadors», in: *Trobadoryrik und höfischer Roman*, Berlin 1962, p. 115ss.).

<sup>93</sup> Il nome del cavaliere, che appare nell'*Erec* (v. 1691) oltre che nel passo citato della *Charrette*, ricorre curiosamente nelle tre forme: *Governauz / Governail / Caveron de Roberdic*. È piuttosto singolare che, se si combinano le prime due (*Governauz / -ail de Roberdic*, oltre all'anagramma di *Girauz de Borneil*, si ricavi proprio il nome *Caveidro(n)*. Se il riscontro non è meramente fortuito, sembra che Chrétien si sia divertito a sfruttare tutte le combinazioni possibili.

<sup>94</sup> Sulla tenzone con Alfonso, cf. M. de RIQUER, *Los Trovadores*, t. I, Barcelona 1975, p. 571ss.; su quella con *Linhaure*, *ib.*, t. I, p. 455ss. Giraut cita entrambi i suoi nobili amici nella canzone *Ges de sobrevoler no.m tolh (BdT 242, 37)*, vv. 56 e 67.

<sup>95</sup> Cf. A. SERPER, «Guiraut de Borneil, le *gant*, le *trobar clus* et *lignaure*», *RLR* 80 (1974), 93-106.

<sup>96</sup> Cf. K. LEWENT, *Zum Text der Lieder des Giraut de Borneil*, Firenze 1938, p. 44-46. Da notare che, molto probabilmente, il componimento era dedicato proprio a Tiburga, sorella di Raimbaut d'Aurenga (cf. A. KOLSEN, *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Borneil*, t. II, *cit.*, p. 72).



Da questo punto di vista, non sembrano scelte a caso nemmeno le località dalle quali si immaginano provenire gli scudi, dietro le quali si celano importanti centri letterari: «Lymoges», «Tolose», «Lÿons sor le Rosne», «Londres». Di particolare interesse appare soprattutto l'ultimo di tali scudi:

Et cil autres si est de l'uevre	5816
d'Engleterre, et fu fez a Londres,	
ou vos veez ces deus arondres	
qui sanblent que voler s'an doivent,	
mes ne se muevent, ainz reçoivent	5820
mainz cos des aciers poitevins:	
sel porte <i>Thoas li meschins</i> ».	

La città da cui lo scudo proviene, Londra, l'emblema delle due «rondinelle» che non riescono a prendere il volo, sotto l'attacco pittavino, hanno ancora una volta l'aria di metafore letterarie. Quanto al nome del cavaliere-poeta, non sembra difficile ricavare da quel *Thoas li meschins* un più riconoscibile «Thomas li eschins», o, meglio, «li eschius»: 'Thomas lo sdegnoso'.

È solo un gioco? Può darsi. E infatti non intendo insistervi oltre. Quel che, invece, mi pare più che probabile è il fatto che Chrétien abbia conosciuto Bernart de Ventadorn e Raimbaut d'Aurenga. Ma a questo punto non desidero arrischiare fin troppo ovvie congetture storiche. Perché, se è vero che l'amicizia e (dopo il più recente studio di Rita Lejeune<sup>97</sup>) financo la parentela dei due trovatori sembrano ormai accertate, altrettanto vero è che della biografia di Chrétien non sappiamo quasi nulla, al di fuori di quel poco che egli stesso ha voluto dirci.

Per conto mio non ci resta che continuare a interrogare i testi<sup>98</sup>.

Zurigo

Luciano Rossi

<sup>97</sup> Cf. RITA LEJEUNE, «Le nom de Bernart de Ventadour», in: *Mittelalterstudien Erich Köhler zum Gedenken*, hg. von H.KRAUSS - D. RIEGER, Heidelberg 1984, p. 157-65.

<sup>98</sup> Nel congedare definitivamente le bozze di quest'articolo, mi accorgo che l'insieme del materiale raccolto consente agevolmente la redazione di un secondo saggio, su *Chrétien de Troyes e i trovatori*. Esso avrà per titolo *Rossinhol* e sarà dedicato all'interpretazione di tale *senhal* nella lirica d'oc e d'oïl. Fra l'altro, avrò l'occasione di analizzare la canzone-sirventese *Ab nou cor et ab novel so* (BdT 167, 3), attribuita dai mss. I K d a Gaucelm Faidit, nella quale riappare in rima *carestia*.