

IL CUORE, MISTICO PASTO D'AMORE:  
DAL « LAI GUIRUN » AL DECAMERON  
di Luciano Rossi

Lors que la vi, li lassai en hostage  
Mon cuer, qui puiz i a fait lonc estage,  
Ne ja nul jor ne l'en quier departir.

Partis? Non me, ni ja ni me partria,  
Anz es mos cors ab leis [e] noit e dia.

Ja, sie reine, sueze sanfte mordaerin  
mîn herze ist doch bî ir, swar ich der lande bin.

1. I lettori moderni, confortati dal ricordo della « tragica » novella di Guiglielmo Guardastagno e di Guiglielmo Rossiglione (*Decameron*, IV 9), o dalla bella traduzione in francese di una delle *vidas* del trovatore, a suo tempo approntata da Stendhal<sup>1</sup>, sono abituati a collegare il nome di Guillem de Cabestany con la leggenda del cuore mangiato.

I più avvertiti fra loro sanno anche però che questo motivo affonda le proprie radici in antiche e molteplici credenze religiose, cui sono connessi diversi costumi tribali<sup>2</sup>. Tanto che non è mancato chi dai concetti religiosi ha tentato di desumere indicazioni utili alla scienza etimologica e ha proposto di collegare la radice del latino CREDO con quella di COR, interpretando \*KRED-DHE come 'mettere il proprio cuore in qualche cosa'. Si veda quanto osserva in proposito Emile Benveniste, che rifiuta tale spiegazione<sup>3</sup>.

1. Cf. *De l'Amour*, Paris 1853, pp. 167-173 (trad. it. di Massimo Bontempelli, Roma 1945).

2. Cf. S. THOMPSON, *Motif-Index of Folk-Literature*, Copenhagen 1955-1958, 6 voll. (Q 478, 1). Vd. anche S. AARNE-S. THOMPSON, *The types of the Folktale*, in « FF Communication », N. 184, Helsinki 1964<sup>2</sup> (Mot. n. 992), p. 346.

3. Cf. E. BENVENISTE, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, vol. I, *Economie, parenté, société*, Paris 1969 (trad. it. Torino 1976, pp. 130-136).

Se si riesce a prescindere dalle contingenti determinazioni dello *status* dei personaggi (e quindi, nella fattispecie, dal « triangle erotique »), e si bada invece al significato profondo dei simboli<sup>4</sup>: l'omofagia, la ferinità dei « gelosi », la complessa polivalenza del cuore, si può dire che, nella tradizione occidentale, la leggenda risale, sia pure con varie mediazioni, al mito di Zagreus. Di recente tornato di moda, nel campo degli studi filosofico-religiosi<sup>5</sup>, esso rappresenta, com'è noto, un momento centrale dell'etica orfica, e assume « un carattere decisivo in ordine alla fondazione di quel principio dell'interiorità o dell'immagine del divino nell'uomo che è alla base di tutte le espressioni del pensiero mistico storico, sia antico (da Platone ai neoplatonici, soprattutto) e sia cristiano (da Paolo a Lutero) »<sup>6</sup>.

I Titani, camuffati da Cureti danzanti, allettano Dioniso bambino con doni che diverranno poi i più antichi simboli dei misteri; lo dilaniano fino a smembrarlo e si accingono a cuocerne le carni, mentre Atena ne prende il cuore. Una pronta *interpretatio nominis* chiarisce che la dea si chiamerà Pallade proprio perché palleggiava il cuore: « Ἀθηνᾶ μὲν οὖν τὴν καρδίαν τοῦ Διονύσου υφελομένη Παλλὰς ἐκ τοῦ πάλλειν τὴν καρδίαν προσεγορεύθη ».

Zeus colpirà però i Titani col fulmine e darà ad Apollo le membra del fanciullo perché le seppellisca, e questi le porrà in serbo sul Parnaso<sup>7</sup>.

Sia in Aristofane che in Euripide, come in Platone, si trovano cenni al mito di Zagreus, cui si collegherà, al momento della sovrapposizione orfica alla religione dioni-

4. E, naturalmente, anche alla struttura dei vari racconti in questione (memori dell'ammonimento con cui si apre la *Morfologia della Fiaba* di Vladimir Ja. PROPP).

5. Cf. M. DETIENNE, *Dionysos mis à mort*, Paris 1977, pp. 161-217 (trad. it. Bari 1980).

6. Cf. M. ROSSI, *I Presocratici*, in corso di stampa, a cura del « Centro Mario Rossi per gli studi filosofici », dell'Università di Siena.

7. Cf. *Orphicorum Fragmenta*, coll. O. KERN, Berolini 1922: frg. 34-36, pp. 110 sg.

l'*Anseïs de Carthage*<sup>23</sup>, la *Bataille Loquifer*<sup>24</sup> o lo stesso Goffredo di Strasburgo<sup>25</sup>. Possediamo anche una lunga versione norvegese d'un racconto legato al nome di Guirun, o, meglio, Gurun<sup>26</sup>, ma non ha nulla a che fare con la storia del cuore mangiato. A lungo i critici hanno tentato di metter ordine fra queste contraddittorie testimonianze, ma senza molto successo<sup>27</sup>.

A noi, più che un'impossibile ricostruzione delle fonti di Thomas, interessa di stabilire il significato che i versi dedicati a Guirun assumono nel contesto del frammento in nostro possesso.

Come si ricorderà, Ysolt vi è rappresentata nell'atto di cantare:

En sa chambre se set un jor  
 E fait un lai pitus d'amur:  
 Coment dan Guirun fu supris,  
 Pur l'amur de la dame ocis  
 Qu'il sur tute rien ama,  
 E coment li cuns puis li dona  
 Le cuer Guirun a sa moillier  
 Por engin un jor a mangier  
 E la dolour que la dame out  
 Quant la mort de sun ami sout.  
 La reïne chante dulcement,  
 La voiz acorde a l'estrument.  
 Les mainz sunt beles, li lai buons,  
 Dulce la voiz, bas li ton<sup>28</sup>.

23. Cf. *Anseïs von Kartago*, hrsgb. von J. ALTON, Tübingen 1892 («Bibl. des Litt. Ver.», CXCIV), p. 470 (vv. 6144-6147).

24. Cf. *La Bataille Loquifer*, ed. by M. BERNETT, Oxford 1975 («Society for the study of mediaeval Languages and Literature»).

25. Cf. *Tristan und Isolde*, vv. 3250-3252.

26. Se ne veda la traduzione francese in P. M. O'HARA TOBIN, *Les Lais anonymes des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Genève 1976, pp. 365-370.

27. Si troverà una completa rassegna delle principali ipotesi e una sufficiente bibliografia, in H. BAADER, *Die Lais. Zur Geschichte einer Gattung der altfranzösischen Kurzerzählungen*, Frankfurt am Main 1966 («Analecta Romanica» 16), pp. 191-195.

28. Cf. Thomas, *Les fragments*, cit., pp. 64-65.

È chiaro, fin da una prima lettura, che il livello del *lai*, della storia evocata da Isotta e solo schematicamente riassunta da Thomas, nei suoi momenti emblematici, va distinto da quello della dolce atmosfera in cui il canto si inserisce.

Si comprende che la morte di Guirun è qui ricordata perché rappresentativa dell'amore perfetto: *il sur tute rien ama*; ma la *dolour* della storia contrasta singolarmente con l'armonioso accordarsi del canto alla bellezza della regina, con la soavità di quella sua *dulce voiz*, evocata quasi come in un *plazer*.

Eppure, un cavaliere, Cariado, giunto di lontano (dal paese di Tristan) ha la fortuna di assistere all'esecuzione e interpreta enigmaticamente quel canto come un presagio di morte; anzi, ironicamente definisce Ysolt «uccello del malaugurio»:

Trove Ysolt chantant un lai,  
 Dit en riant: « Dame, bien sai  
 Que l'en ot fresaie chanter  
 Contre de mort home parler,  
 Car sun chant signefie mort;  
 E vostre chant, cum jo record,  
 Mort de fresaie signifie (vv. 817-823).

È significativo che fin da questa sua prima attestazione la leggenda sia costruita sul doppio motivo della favola (l'amante perfetto è ucciso a causa del suo smisurato amore, e il suo cuore viene offerto in pasto alla dama, per perpetuare oltre la morte quel sentimento) e del canto: della *dolce voce*, presaga di morte.

Thomas ha dunque operato una trasfigurazione «cortese» dell'antico motivo bretone: una trasformazione cui non sembrano estranee reminiscenze ovidiane, perlomeno nella contrapposizione della *dulce voiz* (emblema dell'usignolo) al *chant de fresaie* (che rinvia invece all'upupa).

Se l'amante fedele veniva immolato per mano del *gilos*, all'amante infedele del *contrafactum* è riservata una sorte non meno emblematica: evirato dai mariti inferociti,

siaca, la stessa leggenda della morte di Orfeo (soprattutto nella versione fornita da Eschilo nelle *Bassaridi*, conservateci in riassunto dallo pseudo-Eratostene<sup>8</sup>). Successivamente, verso la metà del quarto secolo della nostra era, Firmicus Maternus, nel *De errore profanarum religionum*, opererà un significativo tentativo di adattamento cristiano del motivo, calcando l'accento sul desiderio di comunione dei devoti che incorporano la divinità, nel banchetto rituale. Il tema del cuore è ancora una volta messo in rilievo: « Cor divisum sibi soror servat, — cui Minerva fuit nomen —, quia et ipsa sceleris fuit particeps, et ut manifestum delationis esset indicium, et ut haberet unde furentis patris impetum mitigaret... »<sup>9</sup>.

E, per concludere questa sommaria rassegna, occorrerà aggiungere una sia pur rapida menzione della « metamorfosi » di Prognés e di Philomela, anch'essa legata al mito di Dioniso-Zagreo (*Met.*, VI 411-674), con la relativa immagine dell'usignolo, della quale dovremo occuparci più avanti.

Ho ricordato il mito di Zagreo, non perché mi premeva di ipotizzare elementi di continuità nella tradizione, cosa di per sé addirittura ovvia<sup>10</sup> (se solo si pensa alla simbologia della messa<sup>11</sup> e alla medievale sacralizzazione del cuore di Cristo<sup>12</sup>), quanto perché è nel corso della storia di questo mito che si procede alla « beatificazione » della figura del poeta.

Rispetto all'antichità classica, il medioevo presenta

8. Ibidem, pp. 33 e 232.

9. Ibidem, p. 234. Si veda anche Iulius Firmicus Maternus, *De errore profanarum religionum*, a c. di A. PASTORINO, Firenze 1956, 6, 5.

10. Tanto che oggi si reagisce giustamente all'univoca interpretazione in senso « mistico » del mito, cf. M. DETIENNE-J. P. VERNANT, *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris 1979.

11. Cf. I. M. LINFORTH, *The Arts of Orpheus*, Berkeley 1941, pp. 307-364. Un ovvio riferimento è inoltre quello a C. G. JUNG, *Il simbolismo della messa* (trad. it. Torino 1961).

12. Cf. Ch. G. KANTERS, *Le Coeur de Jésus dans la Littérature chrétienne des douze premiers siècles*, Bruges 1930.

però l'inedita compresenza della parodia profana insieme all'interpretazione « sacra », o mistica, del mito. E nel termine parodia, si badi, non è necessariamente incluso il registro comico (pur presente, come vedremo, in alcune versioni): il *contrafactum* si risolve piuttosto nella sostituzione del poeta-amante alla divinità, in funzione di capro espiatorio.

Per limitarci, dunque, alla trasfigurazione poetica del motivo del cuore mangiato, e alle letterature medievali, diremo che, nell'età di mezzo, la leggenda fa la sua prima apparizione nel cosiddetto frammento Sneyd<sup>1</sup> del *Roman de Tristan* di Thomas<sup>13</sup>, nel quale Iseut canta un patetico « lai » che narra di un cavaliere, Guirun, ucciso per gelosia; è stata poi collegata con la morte del trovatore rossiglione Guilleme de Cabestany<sup>14</sup>; con quella del troviero francese noto come il Castellano di Couci<sup>15</sup>; compare in un'opera tedesca del tardo Duecento, *Das Herzmäre*, di Conrad von Würzburg<sup>16</sup>; è stata quindi riferita al minnesänger del XIII secolo Reinmar von Brennenberg, in un'opera degli scorcii del Quattrocento<sup>17</sup>.

Confluita anche in testi didascalici o devozionali essa appare, in forma compendiosa, nelle aree e nelle opere più disparate, che qui non interessa di prendere in considerazione.

13. Cf. Thomas, *Les fragments du « Roman de Tristan »*. Poème du XII<sup>e</sup> siècle, éd. p. B. H. WIND, Genève-Paris 1960<sup>2</sup> (TLF), pp. 64 sgg.

14. Cf. A. LANGFORS, *Le troubadour Guilhem de Cabestanh*, in « Annales du Midi », XXVI, 1914, pp. 5-96. Edizione poi leggermente modificata, cf. *Les Chansons de Guilhem de Cabestanh*, éd. p. A. LANGFORS, Paris 1924 (CFMA). Si veda inoltre J. BOUTIÈRE-A. H. SCHUTZ-I. M. CLUZEL, *Biographies des Troubadours*, Paris 1973, pp. 530-555.

15. Cf. *Le Roman du Castelain de Couci et de la dame de Fayel*, éd. p. M. DELBOUILLE (à l'aide des notes de J. E. MATZKE), Paris 1936 (SAFT).

16. Cf. E. SCHRÖDER, *Kleinere Dichtungen Konrads von Würzburg*, Dublin-Zürich 1970<sup>10</sup>.

17. Il riferimento d'obbligo è quello alle *Deutsche Sagen* dei fratelli Grimm, t. II, Berlin 1866<sup>2</sup>, pp. 189 sgg.

3 Sotto forma precocemente parodistica, il motivo viene ripreso nel *Lai d'Ignaure*<sup>18</sup>, dove però, prima che il cuore, è un'altra parte anatomica non precisamente ad esso contigua che viene mangiata dalle amanti dello sfortunato protagonista. Il personaggio d'Ignaure, nella tradizione gallo-romanza, verrà presto collegato col nome di Raimbaut d'Aurenga che in uno sferzante *gap*, *Lonc temps ai estat cubertz* (*BdT* 389, 31)<sup>19</sup>, immagina di aver subito la medesima mutilazione toccata all'amante infedele.

6 Infine, Dante, nel terzo capitolo della *Vita Nuova*, autoattribuendosi il « sacrificio » del cuore, sia pure nella trasfigurazione del « sogno » o, meglio, « meravigliosa visione », smaschera, per così dire, l'artificioso legame che collegava la poesia con le *vidas*, la poesia con le *razos*, e ci permette di comprendere meglio il meccanismo col quale quella connessione era stata escogitata dagli autori delle varie « favole ».

Se ci si attiene dunque alla versione più *fina* del tema, quella del cuore dell'amante fatto mangiare alla dama, prescindendo per un momento dalle contraffazioni comiche (di cui pure ci occuperemo), potremmo affermare che è proprio il sonetto *A ciascun alma presa e gentil core*, insieme alle risposte « per le rime » di Guido Cavalcanti, Cino da Pistoia (o Terino di Castel Fiorentino), e, in chiave parodistica Dante da Maiano, che indirettamente ci fornisce la spiegazione più completa e allo stesso tempo più funzionale in sede storico-letteraria del perché, nel romanzo del cuore mangiato, per primi siano stati chiamati ad assumere un ruolo emblematico proprio Guillem de Cabestany e il Castelain de Couci e non altri poeti, indifferentemente.

L'ipotesi che in questo saggio si intende sottoporre ai lettori è che la tragica storia (e con essa le contraffazioni parodistiche che ne sono derivate) altro non sia che un momento esemplare della lunga « querelle » sulla natura d'a-

18. Cf. Renaut [de Beaujeu], *Le Lai d'Ignaure ou Lai du Prisonnier*, éd. p. R. LEJEUNE, Bruxelles 1938 (« Acad. Royale de Lang. et Litt. fr. de Belgique », Textes anciens - T. III).

19. Cf. W. T. PATTISON, *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange*, Minneapolis 1952, pp. 164-167.

more e sul ruolo del *fins amans verais*, « fedele » fino al supremo sacrificio, che tanto appassionò l'Europa medievale: quello specchio d'elezione attraverso il quale s'interrogò e fu osservata per vari secoli la società feudale.

Ancora una volta, per meglio comprendere i testi, si rivelerà utile l'ammonimento fornitoci da maestri quali Rita Lejeune, Maurice Delbouille, Aurelio Roncaglia, a non separare il Nord dal Sud della Francia, nel tentativo di interpretare la poesia del XII secolo. Si potrà anzi aggiungere che l'estendere la propria considerazione dalla poesia gallo-romanza del Cento e del Duecento all'opera di Dante fornisce sempre sollecitazioni di rilievo e incomparabili occasioni di riflessione: come non è sfuggito a Gianfranco Contini, a Roger Dragonetti e a pochi altri.

« Pour les grands trouvères de la fin du XII<sup>e</sup> siècle [ma anche per i trovatori occitanici dello stesso periodo], le jeu poétique n'était pas autre chose qu'une participation à des symboles dont le pouvoir d'exaltation était soutenu par la foi dans les valeurs de l'amour chevaleresque »<sup>20</sup>.

Quando i redattori delle *vidas* di Guillem de Cabestany escogitarono di riferire finalmente a un poeta, a uno squisito poeta d'amore, l'antico mito del cuore mangiato, oltre a ripercorrere un'importante tradizione, stavano procedendo, più o meno consapevolmente, alla volgarizzazione dei valori dell'ideologia cortese, proprio nel momento in cui più viva si faceva la coscienza della loro crisi.

L'impossibile ricongiungimento del cuore dell'amante col corpo dell'amata, che aveva determinato il « paradoxe amoureux » costitutivo della Fin' Amor, si realizzava finalmente nella favola, nell'exemplum, laddove in poesia era stato solo evocato come coscienza dell'imperfezione dell'io lirico: la sua realizzazione esigeva però la morte dei protagonisti e implicava la loro « beatificazione ».

Non è un caso che le due « favole » con le quali viene simbolicamente consegnato alla nuova società mercantile il senso più riposto della poesia cortese siano quella dell'« a-

20. Cf. R. DRAGONETTI, *Trois motifs de la lyrique courtoise confrontés avec les « Arts d'aimer »*, in « Romanica Gandensia », VII, 1959, pp. 5-48 (p. 6).

Rudel (canzone lontanano) e Cabestany (canzone mangiato)  
Sono le due *vidas* *antipodiche*  
della *finis* «memore lontano» di Jaufré Rudel e quella del sacrificio omofagico di Guillem de Cabestany. I critici moderni si sono in genere soffermati sulla prima, limitandosi a leggere la seconda in chiave comparatistica.

L'ideale connessione dei due « romanzi » non era sfuggita, invece, a Petrarca:

Giaufré Rudel, ch'usò la vela e 'l remo  
a cercar la sua morte, e quel Guiglielmo  
che per cantare à 'l fior de' suoi di scemo

(*Trionfi*, IV, 52-54).

Pur essendosi perduta, nelle *vidas*, gran parte della funzione di quei simboli da cui avevano tratto lo spunto<sup>21</sup>, esse conservano tuttavia un'intensa carica emblematica: l'*itinerarium ad limina* di Jaufré, l'importanza del canto nel sacrificio di Guillem, la morte di entrambi.

Quel che Dante comprende è la necessità di procedere oltre la metafora, nella sfera del simbolico. La rinuncia a ogni gratificazione terrena quale premessa all'acquisizione della parola poetica e l'esemplare pellegrinaggio costituiscono solo le tappe di un più complesso viaggio verso la verità: « al di là dello *speculum* egli aspira infatti al rapporto *facie ad faciem*; al di là dell' "esempio" egli vuole arrivare a vedere la "bellissima figura" del Cristo »<sup>22</sup>. Così, per tornare al tema del cuore mangiato, ~~quello che~~ per gli altri poeti rappresentava una postuma santificazione, ottenuta grazie all'immolazione ad opera del geloso, per Dante è solo un sacrificio simbolico che prelude all'iniziazione poetica. L'itinerario dantesco comincia dunque, con il primo sonetto della *Vita Nuova*, dove quello dei trovatori che l'avevano preceduto si concludeva. La sua novità consiste nella raggiunta consapevolezza che la reintegrazione con la Realtà sovrasensibile, prima ritenuta impossibile e solo invocata nello slancio mistico, può realizzarsi nel linguaggio poetico, *per forza d'ingegno*.

21. Cf. M. PICONE, « *Vita Nuova* » e tradizione romanza, Padova 1979 (« *Ydioma Tripharium* », 5), pp. 164 sgg.

22. *Ibidem*, p. 190.

Perché il lettore possa disporre di tutti gli elementi necessari alla verifica della validità di queste nostre ipotesi, converrà rileggere pazientemente, tentando di interpretarli, alcuni dei testi intorno ai quali, nell'Europa medievale, si è andata costruendo la leggenda del cuore mangiato.

Cominceremo dal frammento del *Tristan* con cui il motivo fa il suo esordio nelle letterature romanze; passeremo poi al *Lai d'Ignaure* e al *gap* di Raimbaut, coi quali s'inizia il rovesciamento comico della tragedia dell'amante perfetto. Si dovrà quindi far luce sul mondo poetico di Guillem de Cabestany, finora pressoché ignorato dai critici, e sul clima nel quale è stata elaborata la *vida* del trovatore rossiglione. Quest'indagine ci riserverà una sorpresa: So-remonda, la dama delle *vidas*, non solo era un personaggio reale e una grande amatrice, nella Catalogna del secolo XII e del XIII, ma fu realmente cantata da Guillem, proprio come sostenevano gli anonimi « biografi ». Indagheremo poi brevemente sui possibili rapporti fra una canzone di Guillem e un'altra del Castelain de Couci. Analizzeremo l'evoluzione delle strutture narrative, dalle prime *razos* contenute nei mss. H ed R, alle *vidas* di AB, all'embrionale romanzo farcito che è la redazione di P della *vida* di Guillem, la quale prelude all'autentico *Roman du Castelain de Couci*. Vedremo infine come Dante, Petrarca e Boccaccio assunsero la leggenda e la rielaborarono funzionalmente.

Il saggio conserverà le caratteristiche di una lunga esercitazione di filologia romanza (ha costituito infatti una parte del corso da me svolto quest'anno a Siena): oltre che ai miei studenti desidero dedicarlo a tutti coloro che si sono occupati di quest'argomento.

2. Come abbiamo visto, la prima attestazione romanza della leggenda è quella contenuta nel *Tristan* di Thomas. Più che narrare il *lai* di Guirun, Thomas lo riduce alle sue strutture essenziali. Né soccorrono, a integrare la narrazione, i cenni ancora più sommari che al *lai* dedicano

le molte donne da lui amate contemporaneamente mangeranno, oltre al suo cuore, i suoi genitali.

Il tema, come quello del cuore mangiato, ha la sua prima compiuta attestazione in un *lai*, *Le lai d'Ignaure ou du Prisonnier*, di cui possediamo una redazione che Rita Lejeune colloca agli inizi del XIII secolo, attribuendola a Renaut de Beaujeu, mediocre epigono di Chrétien, cui si deve anche il *Biaus Desconeüs*<sup>29</sup>. Sembra indubbio però che la vicenda, a suo modo esemplare, di Ignaure fosse nota almeno un trentennio prima che Renaut ce ne fornisse la sua versione, come del resto egli stesso lascia intendere.

È davvero strano che il tono parodistico del racconto sia, nella sostanza, sfuggito ai molti critici che se ne sono occupati<sup>30</sup>. Eppure, fin dall'esordio, Renaut aveva messo alla berlina la « dolce voce nel bosco », evocatrice dell'amore cortese, trasformandola in una chiassosa brigata di menestrelli che nel bosco si esibisce addirittura quotidianamente:

A l'ajornee se levoit;  
Cinq jougleres od lui menoit,  
Flahutieles et calimiaux:  
Au bos s'en aloit li dansiaus:  
Le mai aporloit a grant bruit.  
Molt par estoit de grant deduit;  
Chascun jour l'avoit a coustume (vv. 29-35).

È così facendo che Ignaure si merita il soprannome di « Usignolo »:

Fine amors l'esprent et alume,  
Femmes l'apelent Lousignol (vv. 36-37).

Il *senhal*, oltre a evocare scherzosamente Laustic, sottolinea il carattere *volage* del personaggio, contrapponendo-

29. Cf. Renaut de Beaujeu, *Le Bel Inconnu*, éd. p. G. P. WILLIAMS, Paris 1929 (CFMA).

30. Unica eccezione quella di Charmaine LEE [cf. *Le convenzioni della parodia*, nel vol. di AA. VV. *Prospettive sui Fabliaux*, Padova 1976 (« Ydioma Tripharium », 3), pp. 18 sgg.], la quale però non si impegna in un'analisi del testo.

si al nome di Guirun, anch'esso, a suo modo, « parlante »: « il faut, du reste, remarquer la parenté du mot Guiron avec les mots bretons *gwîr*, vrai, véritable et *gwirion*, vrai, sincère, fidèle »<sup>31</sup>.

L'intento parodistico risulta anche dall'accurata scelta degli antagonisti, addirittura « dodici pari », cui si contrappone Ignaure che « ... ne fu mie de grant hautece »:

Dedens le chastiel, a Riol  
avoit douse pers a estage.  
Chevalier erent preu et sage,  
Riche erent de terre et de rente;  
Chascuns ot femme biele et gente,  
De haut linage, de grant gent (vv. 38-43).

Vedremo più avanti che l'« ingentilire » di Ignaure grazie alle amanti (« Ignaures, ki ot le cuer gent / A toutes dous s'acointa ») e i giochi verbali sul termine *linage* furono elementi chiave soprattutto nella diffusione del racconto in zona occitanica, collegandosi col più celebre dei *senbals* con cui fu designato Raimbaut d'Aurenga: *Linbaura / Linaura*.

L'occasione da cui prende le mosse l'intrigo ha una sua non equivoca ambientazione. Tutto comincia, cioè, alla festa di San Giovanni Battista: non dunque, genericamente, in « une fête traditionnelle dans les romans arthuriens », come annota Rita Lejeune, bensì in una data, il 24 di giugno, nel medio evo inscindibilmente legata alle feste del Carnevale<sup>32</sup>:

Toutes les ama plus d'un an,  
Tant c'une feste seint Jehan,  
K'esjoist toute creature,  
S'en alerent, par aventure,  
Les grans dames esbanoier,  
Toutes douse, en un vergier (vv. 65-70).

E la prova che siamo in pieno Carnevale è fornita dal

31. Cf. *Le Lai d'Ignaure*, cit., p. 35.

32. Cf. Ch. H. LIVINGSTON, *Le jongleur Gautier le Leu. Étude sur les Fabliaux*, Cambridge Mass. 1951, p. 257.

gioco della « confessione », a cui le dame si dedicano, in autentica atmosfera di fabliau, piuttosto che di Corte d'Amore: col finto « prestres » di turno (in realtà una delle signore), cui tocca di scoprire con dispetto che il « suo » Ignaure è in realtà l'amante di tutte e dodici.

Finita la festa, dopo l'imprigionamento del cavaliere, le donne digiunano a oltranza, inquiete per la sorte di quello che resta comunque il loro diletto: quel digiuno ricorda abbastanza esplicitamente la Quaresima.

Anche il non troppo enigmatico accenno al salasso e alle « bianche lenzuola » di cui presto Ignaure avrà bisogno, che il marito-vendicatore pronuncia nel momento stesso in cui coglie il giovane sul fatto, sembra chiaramente antifra-stico:

Dame, il couvient [vo] dru bagnier;  
Et après le ferai saignier:  
Gardés ke blans dras ait vos sire!

La morte di Ignaure è invece una tragedia alla rovescia, con quel pasto, graditissimo alle donne, dopo la lunga fame:

... Cele devise creanterent:  
Le bon chevalier desmebrerent.  
Con devant esgardé avoient,  
Les douse dames ki [junoient]  
Ont [le] mes parti et donné.  
(Chascune ot le cuer asasé,  
Tant qu'eles en ont mise arrière  
Douche saveur et bonne et bieles).  
Lor signor tant le losengierent  
K'eles burent et si mangierent.  
Ne l'ont pas en despit tenu! (vv. 549-559).

D'altra parte, l'emblematico numero delle commensali, lo smembramento del capro espiatorio, il linguaggio stesso (« ont le mes parti et donné »), la scherzosa connessione del tema della virilità con quello del banchetto rinviano

alle parodie mediolatine dell'Ultima Cena e del mistico sacrificio della Messa<sup>33</sup>.

Inequivocabilmente parodistico è anche il *planb* con cui la vicenda si conclude, con la buffa enumerazione delle varie parti del corpo di Ignaure: nient'altro che una variazione sul tema del *depeçage du corps humain*, così caro all'età di mezzo:

A Diu fisent toutes un veu:  
K'eles ja mais ne mangeroient,  
[Se] si presieus mès n'avoient.  
S'eles disent, très bien le fisent.  
En lor vivant complainte en fisent:  
Li une plaignoit sa biauté,  
Tant membres biaux et bien molé  
Que lait erent tout li plus biel;  
Ensi disent dou damosiel.  
L'autre plaignoit son grant barnage,  
Et son [gent] cors, et sa largeche;  
Et la quarte, les iex, les flans  
K'il ot si vairs et si rians...  
Et l'autre plaignoit ses biaux piés  
Si bien seans en ses estriers... (vv. 584-604).

Perfettamente adeguati allo stile del *contrafactum* sono, a mio parere, anche l'accenno finale alla « verità » della storia, e l'esortazione a imprimerla nella memoria che, come ho già detto altrove<sup>34</sup>, richiamano burlescamente analoghe prescrizioni « sacre » (« Ne obliviscaris legis meae et precepta mea cor tuum custodiat! »):

D'eles douse fu li deus fais  
Et douse vers plains a li lais  
C'on doit bien tenir en memoire,  
Car la matiere est toute voire (vv. 617-620).

33. Cf. M. BACHTIN, *Tvorcestvo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekovia i Renessansa*, Moskva 1965 (cito dalla trad. francese, Paris 1970, pp. 93 sgg).

34. Cf. L. ROSSI, *Trubert: il trionfo della scortesie e dell'ignoranza*, in *Studi Francesi e Portoghesi* 79 (« Romanica Vulgaria », Quaderni, 1), 1979, pp. 5-49 (p. 24).

In fin dei conti, dunque, lo stile del *lai* ci pare sempre coerente e non privo di un suo discreto *charme*: anche l'uso dell'iperbole, tipico del *contrafactum*, che Rita Lejeune attribuiva alla scarsa perizia dello scrittore, sembra rispondere, invece, alle intenzioni di Renaut. Questa sostanziale coerenza stilistica non è diversa da quella che si può riscontrare nell'altra opera che si suole attribuire a Renaut de Beaujeu, il già citato *Biaus Desconeüs*. In entrambi i casi, però, il poeta sembra rielaborare, con gusto e una buona dose di ironia, temi e testi tradizionali: con ogni probabilità, cioè, egli lavora su modelli scritti<sup>35</sup>.

E infatti, come dicevamo, il *Lai d'Ignaure* doveva essere noto prima che Renaut diffondesse la propria versione del racconto.

Chrétien de Troyes, nel *Chevalier de la Charrette*, mostra di conoscere il nome del personaggio:

Et veez vos celui de joste  
 Qui si bien point et si bien joste  
 A cel escu vert d'une part,  
 S'a sor le vert paint un liepart  
 Et d'azur est l'autre meitez?  
 C'est Ignaures li coveitiez,  
 Li amoreus et li pleisanz (vv. 5803-580) <sup>36</sup>.

I filologi che hanno commentato questi versi del *Lancelot* si sono limitati a ricordare che, con il nome di *Ignaures*, Chrétien allude al protagonista dell'omonimo *lai*: da Wendelin Förster (« *Ignaures*, von dem ein uns erhaltenes *Lai* erzählt », p. 415), a Rita Lejeune, che adduce questi versi come prova dell'arcaicità del racconto (p. 31). Nessuno s'è occupato, invece, a quanto mi risulta, dell'insegna che lo Champenois attribuisce all'eroe. Eppure, i vessilli del torneo di Noauz non furono escogitati a caso da Chrétien, come di recente ha dimostrato uno studioso di araldica, G. J.

35. Cf. *Le Bel Inconnu*, cit., pp. IX-XI.

36. Cito dall'ed. a cura di Wendelin FÖRSTER (Christian von Troyes, *Sämtliche Werke*, IV, *Der Karrenritter*, Halle 1899, p. 206); si tenga però presente anche l'ed. a cura di Mario ROQUES, nei *CFMA*, 86.

Brault<sup>37</sup>. Egli ha fatto notare come molte di quelle insegne fossero realmente adottate da personaggi storici o si riferissero, sia pure allusivamente, ad avvenimenti reali (ad esempio, quelle attribuite al figlio del re d'Aragona compaiono in un sigillo di Ramon Berenguer IV del 1157). Nemmeno Brault è riuscito però a decifrare l'emblema attribuito a Ignaure, né questo era forse possibile, dal momento che allo studioso di araldica mancava un prezioso elemento, noto soprattutto ai filologi: lo scherzoso accostamento del nome di Ignaure, nella poesia del XII secolo, a quello di Raimbaut d'Aurenga.

Il leopardo in campo azzurro (leopardo rampante, o « lionné ») sembra essere stato infatti uno dei più antichi emblemi degli Orange, prima della fusione del ramo di Raimbaut coi del Balzo, che assunsero invece il simbolo del corno da caccia. Il leopardo sarà poi ripreso, ma inserito in un contesto iconologico più ricco e complesso, dagli Orange-Nassau<sup>38</sup>.

Se la coincidenza non è casuale (ma si deve dire che i leopardi non abbondano nelle insegne citate dai poeti del XII secolo<sup>39</sup>, e sostanzialmente diversa da quella descritta dallo Champenois è la fiera raffigurata sugli stendardi dei sovrani inglesi<sup>40</sup>), sembra chiaro che, nel *Lancelot*, oltre ad alludere al personaggio letterario di Ignaure, con un'aggettivazione (*li coveitiez...*, ecc.) che non a caso ritroveremo in

37. Cf. G. J. BRAULT, *Early Blazon, Heraldic terminology in the twelfth and thirteenth centuries, with special reference to Arthurian Literature*, Oxford 1972, pp. 27 sgg.

38. Cf. Joseph de la Pise, *Tableau de l'histoire des princes et principauté d'Orange, divisé en quatre parties selon les quatre races...*, La Haye 1640 (si veda in part. la prima tavola).

39. Cf. L. BOULY DE LESDAIN, *Études héraldiques sur le XII<sup>e</sup> siècle*, in « *Annuaire du Conseil héraldique de France* », XX, 1907, pp. 185-244; P. ADAM-EVEN, *Les usages héraldiques au milieu du XII<sup>e</sup> siècle de Benoît de Sainte-Maure et la littérature contemporaine*, in « *Archivum Heraldicum* », LXXVII (1963), pp. 18-29.

40. Cf. F. RAYNOUARD, *Lexique Roman*, 6 voll. Paris 1838-44, s.v. *Leopart*.

41. Si vedano più avanti le pagine dedicate all'*Ensenhamen* di Arnaut Guilhem de Marsan.

un coevo testo provenzale<sup>41</sup>, Chrétien volesse anche ricordare Raimbaut d'Aurenga, scomparso di recente. Quest'ultimo infatti, com'è noto, era stato più volte designato da Giraut de Bornelh e da Gaucelm Faidit col *senhal* di *Linhaurá*<sup>42</sup>, un nomignolo che Giraut adoperò anche nell'accorato *planh* per la morte dell'amico-rivale. E nel suo memorabile *gap* proprio Raimbaut aveva immaginato, come abbiamo detto<sup>43</sup>, d'aver subito la medesima menomazione dell'eroe del lai.

L'ipotesi che Chrétien volesse associare alla menzione di Ignaure anche una discreta allusione a Raimbaut sembra avvalorata dal fatto che l'eroe appare, nella sfilata di Noauz, immediatamente dopo quel *filz le roi d'Arragon*, nel quale è stato riconosciuto Alfons Primer, trovatore anch'egli e amico del signore di Aurenga<sup>44</sup>.

Se quanto ho detto ha qualche probabilità d'esser vero, si dovrà riflettere più attentamente anche sull'altra citazione del nome di Ignaure che troviamo in un'opera del XII secolo, questa volta provenzale: l'*Ensenhamen* di Arnaut Guilhem de Marsan:

De Linaura sapchatz  
com el fon cobeitatz  
e com l'ameron totas  
donas e n foron glotas,  
entro l maritz felon,  
per granda trassion,  
lo fey ausir al plag<sup>45</sup>...

42. Cf. M. DELBOUILLE, *Les « senhals » littéraires désignant Raimbaut d'Orange et la chronologie de ces témoignages*, in « *Cultura Neolatina* », XVII, 1957, pp. 49-73; J. MOUZAT, *Les poèmes de Gaucelm Faidit*, Paris 1965 (« *Les classiques d'oc* »).

43. Si veda, qui sopra, la nota 19.

44. L'esistenza d'un vero e proprio sodalizio poetico fra Chrétien e Raimbaut è stata, com'è noto, già da tempo dimostrata da Au. RONCAGLIA, *Carestia*, in « *Cultura Neolatina* », XVIII, 1958, pp. 121-137.

45. Cf. G. E. SANSONE, *Gli insegnamenti di cortesia in lingua d'oc e d'oïl*, Bari 1953; ma soprattutto *Testi didattico-cortesi di Provenza*, Bari 1977, pp. 125, 140, 161 sgg.

Qui, accertato che Arnaut Guilhem sta narrando, sia pure in una forma estremamente compendiosa, il medesimo episodio che ritroveremo nel lai di Renaut, il primo problema da risolvere (per il quale sono stati scritti i proverbiali fiumi d'inchiostro) è quello costituito dalla forma del nome dell'eroe: perché *Linaura* e non *Ignaure*, o, al più, *Ignaura*? È forse questo il segno che la redazione originaria del racconto è occitanica e non francese<sup>46</sup>?

Tutte le ipotesi di spiegazione « fonologica » fin qui avanzate dai sostenitori della priorità della redazione francese del lai sono estremamente deboli, come ha esaurientemente dimostrato François Pirot<sup>47</sup>. Direi che sono poco fondate perché tutte partono dal presupposto che la L- iniziale si sia in qualche modo « agglutinata » al nome *Ignaure*. Le medesime difficoltà s'incontrano, del resto, quando si tenta di spiegare il *senhal* « *Linhaura* », muovendo dal nome dell'eroe del lai, secondo una proposta del Tobler, ripresa da Rita Lejeune, integrata da una precisazione di Delbouille e poi universalmente adottata dalla critica<sup>48</sup>.

Se mi è consentito di esprimere un parere sulla questione, io credo invece che i termini del problema siano semplicemente da capovolgere<sup>49</sup>: secondo me, cioè, il *senhal* escogitato da Giraut de Bornelh e Gaucelm Faidit non aveva

46. Cf. R. LEJEUNE, *Le personnage d'Ignaure dans la poésie des troubadours*, in « *Bulletin de l'Académie royale de langue et littérature françaises de Belgique* », XVIII, 1939, pp. 140-172.

47. Cf. F. PIROT, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, « *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* », t. XIV, Barcelona 1972, pp. 506-514 (p. 513 sg.).

48. Cf. R. LEJEUNE, *Le personnage d'Ignaure*, cit., p. 155; M. DELBOUILLE, *Les « senhals »*, cit., pp. 59-64.

49. In ciò concordo con Martín DE RIQUER (*Los trovadores. Historia Literaria y textos*, 3 voll. Barcelona 1975, t. I, p. 420) « ... Y como sea que Linhaure-Ignaure es emasculado por maridos celosos, Maurice Delbouille supone que ello parte del gap de nuestro trovador en el que se finge castrado, lo que habría sugerido a Giraut de Bornelh la idea de aplicarle este nombre, aunque a decir verdad las cosas también podrían haber sido precisamente al revés, y ser el gap una ingeniosa broma sobre el senhal con que era denominado ».

nessun rapporto col personaggio del *lai* e fu lo stesso Raimbaut a suggerire, nel *gap*, uno scherzoso accostamento con *Ignauze*, l'evirato per amore: il suggerimento piacque, e i poeti del XII secolo vollero insistere nel gioco verbale.

Per conto mio, aveva colto nel segno Adolf Kolsen, quando aveva pensato che il *senhal* derivasse da un « tour de mots » su *linh* 'lignaggio' e *aur* 'oro' (o anche *aura* 'vento', ecc., giusta la recente proposta di François Pirot)<sup>50</sup>. Com'è noto, queste scherzose variazioni sul tema del proprio nome (o del proprio lignaggio) erano care allo stesso Raimbaut:

Dona, ieu tem a sobrier —  
Qu'aur perdi, e vos arena —  
Que per dig de lauzengier ...<sup>51</sup>  
E atozat ai mon linh  
Lai on ai cor qe m'apil ...<sup>52</sup>

Se *Linbaura* fosse stato un nomignolo ironico, basato sul motivo dell'evirazione, non si spiegherebbe che Giraut l'adoperasse in un contesto « tragico » come quello del *planh*.

D'altra parte, poiché l'invenzione del *senhal*, la composizione del *gap* e quella dell'*Ensenhamen* di Arnaut Guilhem sono state collocate nello stesso anno e nella stessa medesima occasione (il mitico convegno di Puig Vert), non è da escludere che il primo a raccogliere il suggerimento di Raimbaut, sullo scherzoso accostamento di *Linbaura* a *Ignauze*, sia stato proprio Arnaut Guilhem de Marsan. Egli avrebbe dunque alterato a bella posta il nome dell'eroe del *lai*, per includere anche Raimbaut nella citazione<sup>53</sup>. Pochi anni dopo, Chrétien avrebbe ripreso la dop-

50. Cf. F. PIROT, *Recherches*, cit., p. 514.

51. *Amics, en gran cossirier* (BdT 389, 6), PATTISON, p. 156.

52. *En aital rimeta prima* (BdT 389, 26), PATTISON, p. 72.

53. Si noti che, ricordando pochi versi prima di *Linbaura*, Tristan (Aprendetz d'En Tristan, / Que valc be atrestan. / Per la fey que dey vos no[·n] fo tan amoros, / ni fes mielhs, a sa guiza / d'amors...), Arnaut Guilhem de Marsan adopera un'espressione molto simile a quella a suo tempo usata dallo stesso Raimbaut

pià allusione, nominando *Ignauze* ma attribuendogli le insegne di Raimbaut. Si spiegherebbe meglio, in tal modo, il fatto che lo Champenois adoperi, per descrivere l'eroe, i termini *li covoitiez/li amouzeus et li pleisanz*, il primo dei quali sembra un vero e proprio calco su *cobeitatz* provenzale (infatti, come è stato osservato, pur adoperando altrove il verbo *coveitier*, Chrétien non usa mai il participio passato<sup>54</sup>).

Insomma, a parer mio il problema può essere affrontato col ricorso ai testi in nostro possesso, senza escogitare le solite mitiche redazioni originarie dei racconti, immancabilmente perdute, e soprattutto senza dare ulteriore respiro alla *querelle* sull'origine francese o provenzale del *lai* d'*Ignauze*, paradossalmente inaugurata proprio dai due studiosi, Rita Lejeune e Maurice Delbouille, che ci hanno insegnato a non separare le due letterature (soprattutto quando si ha a che fare con i testi del XII secolo).

Su quest'ultima questione credo che ci debba bastare la testimonianza di Renaut de Beaujeu, secondo la quale *la matière de cel lay* era nota al Nord come al Sud: « François Poitevin et Breton / L'apielent le lay de Prison / ... Si fu por *Ignauze* trouvés / ki por amours fu desmembés ».

Devo dire però che non concordo con Jean Mouzat<sup>55</sup> e con François Pirot, quando affermano perentoriamente che « nella versione provenzale del *lai* » non vi sarebbero tracce della leggenda del cuore mangiato. Pirot addirittura aggiunge in nota: « On sait que cette légende se retrouve dans la *vida* de G. de Cabestaing (mais on pourrait y voir ici une influence italienne: du *Novellino*?) » (p. 512, n. 23).

Come appare chiaro, infatti, quello di Arnaut Guilhem de Marsan, lungi dall'essere un « texte primitif », come lo definisce Pirot, non è altro che un accenno, necessaria-

(cf. *Non chant per auzel ni per flor*, vv. 29-32), e che anche quello di *Tristan* era uno dei *senhals* designanti Raimbaut.

54. Cf. M. DELBOUILLE, *Les « senhals »*, cit. p. 61, n. 9.

55. Cf. J. MOUZAT, *Remarques sur « Linbaura » et sa localisation*, in *Mélanges ... Rita Lejeune*, Gembloux 1969, pp. 213-218.

mente compendioso e fortemente allusivo (come del resto quelli al *Tristan*, all'*Eneas*, ecc.) a un racconto che doveva essere ben noto al pubblico del trovatore. Né si può escludere che con l'aggettivo *glotas*, con cui vengono definite le amanti di *Linaura*, oltre che alla fame « sessuale » delle donne, Arnaut non alludesse anche alla loro fame reale e al tragico banchetto. Quel termine ha infatti riscontri non equivoci nella versione di Renaut: « ... [les] ordes gloutes / ont creantet a juner toutes... Toutes partirés au deduit / De chou que femme plus goulouse » (vv. 537 sg.; 572 sg.).

D'altronde, come vedremo dettagliatamente più avanti, e come lo stesso Pirot ben sa, i poeti occitanici mostrano di conoscere il mito del cuore mangiato con almeno mezzo secolo di anticipo, rispetto al 1281, considerato il *terminus a quo* per la composizione del *Novellino*. Né quel piccolo *pastiche* che è la novella del « portiere milenso » può in alcun modo esser considerato fonte della *vida* di Guillem de Cabestany: esso con ogni probabilità si collega proprio al *Lai d'Ignaure*, e alla versione parodistica del mito.

Per tornare brevemente al *gap* di Raimbaut, prima di procedere all'analisi del ruolo assunto da Guillem de Cabestany nella diffusione romanza della leggenda del cuore mangiato, bisogna osservare che le connessioni di *Lonc temps ai estat cubertz* col tema del *lai* sono solo occasionali, e limitate all'omologia del destino di *Linbaura*, amante troppo *volatge* e fedifrago, con quello di *Ignaure*. Nel *gap* però il *contrafactum* è molto più complesso e articolato che nel *lai* e si esercita, da una parte, nei confronti dell'evirazione « mistica », celebrata più volte da Eusebio e dallo stesso Abelardo quale unico mezzo atto a esorcizzare le tentazioni della carne, dall'altra, nei confronti delle teorie amorose dei trovatori del '70 (esaltazione della contemplazione dell'amata e relativa fenomenologia erotica, ecc.), e di Bernart de Ventadorn in particolare.

Per quel che concerne il primo livello della parodia, ricorderò che il testo cui Raimbaut fa con ogni probabilità un implicito riferimento è un celebre brano del *Polycraticus* (VIII, VI) di Giovanni di Salisbury, quello dedicato

a Origene: « Ut de ceteris taceam quos simplicitas egit in culpam, philosophus acutissimus et litteratissimus christianus Origenes, Ecclesiastica refert Historia, se ipsum castravit, fornicationem efficacissime fugiens, immo et omnem que fingi posset precavens suspicionem, ut exinde sine nota cum virginibus habitaret »<sup>55</sup>. Anche Raimbaut, ormai completamente « rinnovato » dall'atto del geloso, insiste sul fatto che i sospetti appuntati su di lui non hanno più ragione d'esistere:

Per quez es fols adubertz  
 Totz hom que ja ten a fais  
 S'ieu cortei — quar ja m'en loigna? —  
 Sa moiller, pois dans non nais  
 Ad el se son ben sobrier  
 Li mei mal sospir doblrier.

E conclude con una comica esaltazione della propria forzata castità:

A dompnas m'en soi profertz  
 E datz, per que m'en ven jais;  
 Si noc'ai poder que i joigna  
 En jazen, ades engrais  
 Solament del desirier  
 E del vezer, qu'als non quier<sup>56</sup>.

Ma con quell'« ades engrais solament del desirier / e del vezer... si noc ai poder que i joigna / en jazen... » la satira si appunta sui troppo casti amanti gentili; né si potrebbero più efficacemente mettere alla berlina le affermazioni in cui il teorico della Fin'Amor cantava gli sconvolgenti effetti che provocava su di lui la vista dell'amata:

Cant eu la vei, be m'es parven  
 als olhs, al vis, a la color,

56. E cf., a sua volta il sapido Jean de Meung, *Rose* 17052-17058: « Origenès, qui les coillons / se copa, po me reprise / Quant a ses mains les encisa / Por servir en devocion / Les dames de religion / Si que nus soupeçon n'eüst / Que gesir avec eus peüst ».

car aissi tremble de paor  
com fa la folha contra·l ven<sup>57</sup>...

e ancora:

Domna, si no·us vezon mei olh,  
be sapchatz que mos cors vos ve ...  
Mo Bel Vezer gart Deus d'ir' e de mal<sup>58</sup>...

Il sorriso di Raimbaut è, però, amaro, e la satira, al di là del motivo ludico mutuato dalla stessa tradizione medio-latina (il chierico che si finge evirato per dar libero sfogo ai propri appetiti), tocca proprio quel *paradoxe amoureux* sul quale si fonda l'ideologia cortese e costituisce, in questo senso, un punto limite.

Con l'analisi di *Lonc temps ai estat cubertz*, solo apparentemente ci siamo allontanati dal tema della nostra indagine. Come abbiamo potuto costatare, i poeti del XII secolo avevano sperimentato sia la celebrazione « tragica » del mito del cuore mangiato che la sua contraffazione parodistica e, nel *dépeçage* dell'amante, oltre che alla perdita del cuore, si era presto fatto riferimento anche a quella dei suoi attributi virili (con un'ulteriore estensione del gioco parodistico alla sfera più propriamente mistica, nel momento in cui si chiamava in causa la « purificazione » dell'asceta, per il tramite della sua neutralizzazione sessuale).

Sarà solo nel XIII secolo, però, che la forma « alta » della leggenda, quella limitata al tema del cuore, si svilupperà compiutamente in ben architettate strutture narrative: nelle varie *vidas* di Guillem de Cabestany, prima, e successivamente nel *Roman du Castelain de Couci* e negli altri testi volgari della fine del Duecento. È certo fuor di dubbio che le *Vidas* del rossiglioneese costituiscano, fra le mol-

57. *Non es meravelha s'eu chan* (BdT 70, 31), vv. 41 sgg. Le citazioni delle canzoni di Bernart sono desunte dall'edizione a cura di C. APPEL, *Bernart von Ventadorn, seine Lieder mit Einleitung und Glossar*, Halle 1915.

58. *Can par la flors josta·l vert folh* (BdT 70, 41), vv. 41 sgg.; 49.

teplici redazioni del racconto giunte fino a noi, una sorta di prototipo. Ma perché la storia del cuore mangiato fu riferita proprio a Guillem? Per affrontare questo problema che, fin dal secolo scorso, ha appassionato i romanisti (Antoine Thomas, Gaston Paris, Canello, Langfors, Matzke, ecc.), sarà necessario che il lettore disponga delle necessarie informazioni sull'opera del rossiglioneese, fin qui sostanzialmente trascurata dalla critica, a differenza della sua leggendaria « biografia ».

3. Il « canzoniere » di Guillem è esclusivamente amoroso. Sembra infatti condannata a restare priva di riferimenti l'indicazione della cosiddetta « Poetica di Ripoll », che attribuisce al trovatore un componimento di genere apparentemente diverso, *Una tenço ben fayta de mos chans*<sup>59</sup>. Si tratta comunque di una raccolta piuttosto esigua, comprendente solo otto componimenti sicuri, più un nono, *Ogan res qu'ieu vis* (BdT 213 8), di attribuzione meno certa.

Sull'assegnazione di *Al plus leu qu'ieu sai far chansos* (BdT 213 1a), una canzone che ha una notevole importanza sia per la datazione della silloge che per la stessa definizione del personaggio storico, avvolto finora dalle nebbie della leggenda, sono stati avanzati dubbi ingiustificati perfino dall'unico filologo che si sia seriamente occupato dell'opera di Guillem: Arthur Langfors<sup>60</sup>.

In realtà i codici sono divisi nell'indicazione dell'autore: A D I K lo attribuiscono al rossiglioneese; C M R Sg V a (cui bisogna aggiungere H, che inserisce adespota la canzone nella sezione di Giraut<sup>61</sup>, e N<sup>2</sup>, che riporta solo

59. Conservata nel codice 129 di Ripoll, oggi a Barcelona, nella biblioteca dell'Arxiu de la Corona d'Aragó (l'indicazione che ci interessa è nel f. 25 v). Cf. J. H. MARSHALL, *The Razos de trobar of Raimon Vidal and associated textes*, London 1972, p. 101.

60. Cf. sopra la n. 14. Ancora approssimativa la ricostruzione del testo delle poesie del catalano operata da F. HÜFFER, *Der Trobador Guillem de Cabestanh. Sein Leben und seine Werke*, Berlin 1869.

61. Al f. 39v, subito dopo il sirventese di Giraut, *Cardaillac, per un sirventes* (BdT 242,27): il fatto che il copista non abbia ripe-

il primo verso, ma in appendice alla *vida* del Limosino) a Giraut de Bornelh. Il gran numero dei componenti questo secondo gruppo non deve sorprendere troppo il lettore: intanto Giraut è il trovatore cui nella tradizione manoscritta della lirica occitanica sono stati assegnati i componimenti più disparati; d'altra parte alcuni di questi codici (M, R, a) procedono, per ragioni diverse in maniera molto arbitraria nelle attribuzioni, soprattutto per quel che concerne Guillem de Cabestany. All'origine dell'assegnazione al limosino c'è però una ragione ben precisa. Si tratta, cioè, delle forti analogie tematiche con la più celebre canzone di Giraut, *A penas sai comensar* (BdT 242 11): analogo l'ordito; identica l'esaltazione della poesia piana e facilmente memorizzabile. Se l'attribuzione al limosino è errata, a differenza di quanto pensava Langfors, è dunque possibile che si tratti di un errore poligenetico. Se si dimostreranno fondate le mie ipotesi, questo dovrebbe essere un testo giovanile di Guillem; un testo che godette con ogni probabilità di una sua circolazione indipendente da quella della raccolta vera e propria: di fronte all'incertezza dell'assegnazione, i copisti possono aver reagito sotto la forte suggestione del modello giraldiano, senza che ciò comporti conseguenze di rilievo sul piano stemmatico.

Sta di fatto che quello che Arthur Langfors considerava, al v. 4, un grave errore, comune ai codici che recano l'attribuzione a Guillem<sup>62</sup>, si rivela invece la lezione da preferire:

Al plus leu qu'ieu sai far chansos,  
cum selh que daur'ez estanha,  
m'i empren eras, mas doptos

tuto, come in tutti gli altri casi, l'indicazione dell'autore è però un segno di incertezza.

62. Cf. quanto LANGFORS osserva a p. 84: « M. Kolsen n'a pas considéré, au point de vue du classement des manuscrits, le v. 4. On y trouve tout d'abord, à côté de la bonne leçon *no s'en franba*, donnée par CHRSGVa, la variante *no · m sofraigna* ADIKM, groupe qui est presque identique à celui qui donne pour auteur Guilhem de Cabestanh ... La leçon *no · m sofraigna* est pourtant une mauvaise leçon, provoquée sans doute par le v. 22 ... ».

sui mos sabers no · m sofranha!  
Mas per tal mi platz assaiar  
cum leu chansoneta fezes,  
car so chant'om qu'es meins car:  
per qu'ieu vau planan mon chantar  
d'escur digz, qu'om leu l'aprezes<sup>63</sup>.

In realtà solo A reca ... *doptos / sui qe sabers no · m sofraigna*; gli altri codici si dispongono secondo due assi contrapposte, a seconda che mantengano, o no, il « mot tornat » *sofranha*, e l'*enjambement* provocato da *sui: sol mos sabers no · m sofraigna*, DIKM; *sui mon saber no s'en franba*, CHVa; la lezione accolta da Kolsen<sup>64</sup> e poi da Langfors, *sol(s) mos sabers no s'en frainha* è del solo Sg. Ora, i casi sono due: o è « rifatta » la lezione di A, o lo è quella di Sg. A me quest'ultima sembra la più banale (con quel *franher-se* poco perspicuamente riferito al *sabers*). Il punto è che *sofranha* si ripresenta al v. 21 (*Qu'horas jorns e temps e sazoz / Et amors tem m'i sofranha*), e sia Kolsen che Langfors, memori, come gli antichi copisti, delle *Leys d'Amor*, considerarono questa ripetizione come un vero e proprio errore, e relegarono *sofranha* del v. 4 in apparato. Qui, però, a parte il *non* (pleonastico) della prima occorrenza, che non si ripete nella seconda, più che di una meccanica ripetizione, si tratta di un progressivo arricchimento di senso. È inoltre degna di rilievo la particolare struttura sintattica della coppia di occorrenze, entrambe imperniate sull'*enjambement*: *mas doptos / sui ...; ... qu'horas, jorns e temps e sazoz / et amors ...* Dove il primo dubbio del poeta che gli possa venir meno la perizia tecnica (così credo si

63. « Mi sforzo ora di comporre nel modo più facile di cui sia capace, come quello che indora e rende splendente con lo stagno, ma sono timoroso che la competenza mi venga meno! Comunque mi piace cimentarmi nel tentativo di fare una canzone semplice, perché più spesso si canta ciò che è meno complicato: così, emendo il mio canto dei termini oscuri, in modo che lo si apprenda più facilmente ».

64. Cf. A. KOLSEN, *Ein neuntes Gedicht des Trobadors Guilhem de Cabestanh*, in « Zeitschrift für romanische Philologie », 1908, pp. 698-704.

debba intendere qui *sabers*) si risolve nel timore che gli vengano a mancare anche le occasioni propizie e, infine, con una vera e propria *gradatio*, lo stesso amore. La lezione concorrente, tradotta con qualche imbarazzo da Langfors « craignant seulement que mon habileté (ma reputation de savoir?) n'en souffre », si rivela, al paragone, in tutta la sua insipienza<sup>65</sup>.

Reintegrando *sofranba* nel testo, viene anche a cadere uno dei principali argomenti ecdotici di Langfors, contro i manoscritti che attribuiscono la canzone a Guillem.

Da parte sua, Adolf Kolsen aveva rifiutato con giuste osservazioni<sup>66</sup> l'assegnazione a Giraut de Bornelh: in quattro o cinque casi, in *Al plus leu*, è chiusa rima con è aperta, e ciò non accade mai nelle rime del limosino: molto più probabile che si tratti di un errore « giovanile » di Guillem, catalano, anche se nelle altre sue poesie il trovatore non incorre più in questa menda.

Ma, ribatte ancora Langfors, « la rime des *e* ouverts et fermés chez un poète qui ailleurs rime correctement ne laisse pas que d'étonner », e aggiunge: « ... Enfin, Guillem n'a jamais professé de théories sur le trobar clus, et il est même probable qu'elles n'existaient pas de son temps; il est donc difficile de lui attribuer une chanson où il y a une allusion évidente à la différence entre le *trobar plan* et le *trobar clus*. Il se pourrait que la ch. *Al plus leu*, où je ne reconnais pas le style de notre poète, ne fût ni de G. de C., ni de Giraut de Bornelh », pp. VI sg.).

La prima di queste due osservazioni è vera solo in parte, perché in *Al plus leu* si alternano versi in cui le *e*

rimano correttamente (*fezés : aprezés; estès : mirès; dès : colguès*) a quelli, invero più numerosi, in cui ciò non accade (*près : volgués; prezés : tarzès; plagués : preiès; près : yslandés : nasquès*). C'è da dire però che se nelle altre poesie Guillem non cade più in quest'errore, egli fa comunque un ricorso limitatissimo alle rime in *-es*: il che, quanto meno, testimonia un certo imbarazzo nei confronti di questo tipo di rime, imbarazzo che sarebbe perfettamente spiegabile in un rossiglione.

Se la prima delle considerazioni di Langfors era vera solo parzialmente, la seconda invece si rivela completamente errata.

È falso, infatti, che ai tempi di Guillem de Cabestany si fosse ormai perduta memoria delle dispute sul *trobar*. Come ho già rilevato altrove, le affermazioni di Guillem hanno un puntuale riscontro nei versi coevi di Raimon de Miraval.

Entrambi i poeti si preoccupano del particolare rapporto che si istituisce fra poesia e musica, rapporto cui nuocerebbero i versi troppo « preziosi ».

Raimon, in particolare, insiste, com'è sua abitudine, anche sui risvolti « economici » della disputa stilistica; il tono del suo componimento è comunque, nell'insieme, molto simile a quello di *Al plus leu*:

Anc trobar clus ni braus  
 Non dec aver pretz ni laus,  
 Pus fon faitz per vendre  
 Contra·ls sonetz suaus,  
 Conhdetz, aissi cum ieu·ls paus,  
 E leus ad aprendre,  
 Ab bels ditz clars e gen claus,  
 Que per far entendre  
 No cal trop contendre<sup>66 bis</sup>.

Insomma, il problema della « popolarità » della poesia, che tanto aveva interessato quel « cynique du style » quale

<sup>66 bis</sup> Cf. *Les Poésies du troubadour Raimon de Miraval*, éd. p. L. T. TOPSFIELD, Paris 1971 (« Les Classiques d'Oc », 4), pp. 258-263 (*Anc trobar clus ni braus*, BdT 406, 6).

è stato definito Giraut de Bornelh<sup>67</sup>, si è ridotto a quello più modesto della sua « orecchiabilità »: non è però scomparso del tutto.

Langfors non aveva completamente torto nel pensare che le ragioni profonde che avevano guidato l'esperienza del *trobar clus* si fossero esaurite al tempo di Guillem: egli però aveva sottovalutato la circostanza che le polemiche sulla « musicalità » dei componimenti poetici avevano in certo senso sostituito le più profonde questioni teoriche care alla generazione precedente. Queste polemiche sul *trobar ric* avevano come bersaglio proprio Arnaut Daniel, maestro odiato e amato<sup>68</sup>, che lo stesso Guillem non può fare a meno di imitare, in molte circostanze.

Se sto tanto insistendo sull'attribuzione di *Al plus leu* a Guillem, oltre che per evidenti motivi stilistici<sup>69</sup>, è perché la canzone (una delle tre del rossiglione, dedicate a Raimon) ha, come vedremo, una certa importanza anche per la genesi della *vida* e della leggenda del cuore mangiato. Ma c'è ancora dell'altro.

Se il componimento è assegnabile a Guillem, nasce anche un piccolo problema di carattere « storico ». Prima di analizzare dettagliatamente le canzoni dedicate a Raimon, anche per i loro rapporti con le *vidas* del poeta, vorrei riferire brevemente su un'ipotesi di « identificazione ».

Come sensatamente propone Monserrat Cots, Guillem dovrebbe esser nato fra il 1165 e il 1170 (e io propenderei più per la prima data, dal momento che nel 1175, sebbene fanciullo, egli era già in grado di far da testimone e di por-

67. La definizione è di Gianfranco CONTINI (Cf. *Préhistoire de l'aura de Pétrarque*, ora nei vol. *Variants e altra linguistica*, Torino 1970, p. 196.

68. Cf. L. ROSSI, *Ar vei qu'em vengut als jorns loncs*, « In forma di parole », Libro Settimo, Il Pomerio, 1982.

69. Si confronti, ad esempio, il v. 34 di *Al plus leu* (*Que · l mals m'es douz a sufertar*) col v. 53 di *Ar vei* (*Que · l mals m'es douz e saborius*). Si noti la particolare struttura dell'esordio, con l'insistenza, per quattro versi, su un unico motivo, che ricorda *Lo jorn qu'ieu · s vi* (per cui cf. la relativa osservazione di Auerbach, alla nota 175).

re la propria firma su di un testamento<sup>70</sup>). Stupisce, allora, di non trovare il suo nome nella galleria satirica del Monje de Montaudou, *Pois Peire d'Alverhna a chantat* (*BdT* 305, 16), composta, a quanto pare, intorno al 1195, quando invece vi sono beffeggiati i maggiori poeti, contemporanei di Guillem.

Proprio subito dopo la *cobla* dedicata alle « oscurità » poetiche di Arnaut Daniel, troviamo però una strofa la cui decifrazione permane incerta, nonostante i tentativi del Crescimbeni, del Bertoni, del Milà<sup>71</sup>:

E · n Tremoleta · l catalas,  
que fai sonez levez e plas,  
e sos chantars es de nien.  
E tenh son cap con fai auras:  
ben a trent'an que for'albas,  
si no fos pel negre ognimen.

Io credo che il *senhal* « Tremoleta » debba esser collegato col *trobar leu* del poeta: con le sue svenevolezze letterarie, contrapposte alle preziosità eccessive di Arnaut Daniel<sup>72</sup>. D'altronde l'allusione al capo bianco del trovatore mi pare estremamente interessante. Essa infatti potrebbe rivelarsi quale un' *interpretatio nominis* dello stesso cognome di Guillem, *Cabestany* < CAPUT STAGNI (inteso come 'testa di stagno' 'testa bianca', e non come 'alla fine d'uno stagno',

70. Cf. M. COTS, *Notas históricas sobre el trovador Guillem de Cabestany* nel « Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona », XXXVII, 1977-1978, pp. 23-65 (vd. p. 30).

71. Per la relativa bibliografia, vd. M. RIQUER, *Los Trovadores*, cit., vol. II, p. 1042.

72. Mi pare che il nome *Tremoleta* derivi dal verbo *tremolar*, caro ai poeti « lievi ». Cf. ad esempio Ponç d'Ortafa (molto vicino a Guillem, non solo geograficamente), *Enaissi cum la naus en mar* (*BdT* 379, 1), vv. 46 sgg. « La doussa color que · us apar / e · l dous ris que tot autre vens / mi fan enaissi tremolar / cum fai la fuelha lo fortz vens », cf. E. DE RIVALS, *Pons d'Ortafa*, in « Revue de Langues Romanes », LXVII, 1933, pp. 59-118 (edizione, peraltro, pessima; Carmela Cossa sta preparando una nuova edizione di questo interessante, e trascurato, poeta). Per l'immagine poetica, vd. sopra la n. 57.

come forse, più correttamente, potrebbe essere spiegato). L'allusione si arricchirebbe, in questo caso, dell'analogia fra i *sones levez e plas* composti da Tremoleta (e definiti dal Monje con un linguaggio che ricorda ancora Arnaut<sup>73</sup>) e le *leus chansonetas* di *Al plus leu*. In effetti, lo stesso Guillem avrebbe fornito, sia pure inconsapevolmente, l'occasione per la battuta ironica. Egli diceva infatti « cum selh que daur'ez estanha » e il Monje, oltre a riprendere in senso comico il riferimento all'*estanh*, sembra capovolgere anche *daurar*, interpretandolo scherzosamente come *tenber son cap con fai auras*. Infine, l'allusione ai trent'anni di tinture potrebbe significare semplicemente che Tremoleta è costretto a tingersi i capelli fin dalla nascita, dal momento che è nato *cap d'estanh*, ma per l'apunto Guillem de Cabestany aveva trent'anni nel 1195.

Se quest'ipotesi è plausibile la composizione di *Al plus leu* dovrebbe essere anteriore al 1195: circostanza che non mancherebbe di riflettersi sull'interpretazione delle *vidas* di Guillem, come vedremo fra poco.

Esaurite, dunque, le questioni, per così dire, « preliminari », veniamo finalmente alle canzoni dedicate a Raimon, che dovremo pazientemente analizzare nei dettagli.

Guillem è un abile ideatore di schemi ritmico-melodici e si mostra poeta di rango, fra quelli della sua generazione. Soprattutto in *Ar vei qu'em vengut als jorns loncs* (BdT 213, 1) egli rivela di aver fatto tesoro della lezione di Jaufré Rudel e di Arnaut Daniel, pervenendo a una sua sintesi originale.

La metafora *printanière* con cui si apre la canzone rinvia a *Lanqand li jorn son lonc en mai*, di Jaufré Rudel (BdT 262, 2), dalla quale deriva anche l'aggettivo *embroncx*, cui Guillem conferisce una posizione di privilegio, in rima.

73. Cf. *Anc eu no l'aic, mas ela m'a* (BdT 29, 2), v. 56: *Mant bon chantar levet e pla / n'agr'eu fait si m feis socors...*, cf. *Le Canzoni di Arnaut Daniel*, ed. crit. a c. di M. PERUGI, 2 voll. Milano-Napoli 1978 (« Documenti di Filologia », 22), t. II, p. 211. René LAVAUD (cf. *Les poésies d'Arnaut Daniel...*, in « Annales du Midi », XXII, 1910, p. 55), commentando questa canzone, pensava che *levet* si riferisse in particolare al suono e *pla* alle parole.

Quella malinconia cristiana che caratterizzava il componimento di Jaufré, come coscienza dell'imperfezione dell'io poetante<sup>74</sup>, appare però risolta, quasi a mo' di espiazione, nell'apprezzamento di Guillem per la carestia amorosa, proclamato quasi trionfalmente (« ...anz m'es totz autres joys oblitz, / Vas l'amor don pauc bes ajust ») e ribadito nella seconda tornada:

Que'l mals m'es douz e saborius  
e'l pauc ben mana don me pais.

Quest'ultima affermazione ricorda inequivocabilmente Arnaut:

e'l mals es saboros qu'eu m sin<sup>75</sup>.

Anche il modo poco consueto per osservare che, dai tempi della creazione, non fu creata una donna bella come l'amata (« Anc, pus n'Adam culhic del fust / Lo frug don tug em en tabust / Tam bella no n asperit crist ») richiama da vicino il procedimento seguito da Arnaut<sup>76</sup> (« C'anc, puois sainz Paulz fes Pistola / ni nulz om dejus caranta, / no poc plus / neis Jesus / far de tals »).

E, ancor più semplicemente, « Et aug d'auzels chans e refrims » ci fa venire in mente « Per·ls broilz aug lo chant e'l refrim<sup>77</sup>, cui, nella stessa sede, sono da aggiungere, in rima, *e'l auzor sim*, che certo precedono *pe·ls soms cims* di Guillem.

Nella settima cobla affiorano anche reminiscenze di versi di Bertram de Born, quando Guillem sembra autoattribuirsi le caratteristiche di Rassa (cf. BdT 80, 37).

74. Per cui si ricordi L. SPITZER, *L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours*, Chapel Hill 1944 (ora in *Romanische Literatur-Studien*, Tübingen 1959, pp. 363-417).

75. Cf. *Er vei vermeilz vers blans gruocs* (BdT 29, 4), ed. PERUGI, II, pp. 449 sgg.

76. Cf. *Autet e bas entre·ls prims foilz* (BdT 29, 5), ed. PERUGI, II, pp. 237 sgg.

77. Cf. *Chanso don·l mot son plan e prim* (BdT 29, 6), ed. PERUGI, II, pp. 103 sgg.

Tuttavia fra i due poli principali, Jaufre e Arnaut, Guillem sembra essere attirato soprattutto dal primo, e sceglie apertamente la strada del cimento della poesia con la musica, senza per questo rinunciare alla rigorosa selezione di parole e rime.

È per questo motivo che, nella quinta cobla, ritengo inevitabile una correzione « congetturale » al v. 32, troppo banale, fino ai limiti del non senso, nella *vulgata* e nell'edizione di Langfors:

Et am tant que menhs n'a mortz trops  
E tem que'l jorns mi sia props,  
Qu'Amors m'es cara e ie'l sui vils;  
E ges aissi no m'agra ops,  
Que'l fuecs que m'art es tals que Nils  
No'l tudaria pus qu'us fils  
Delguatz sostendria una tor.

Proprio nel momento in cui il poeta, con l'immagine del cuore che si dischiude e la pioggia di fiori che ne consegue, esalta il proprio amore « smisurato », fuoco che il Nilo non riuscirebbe a spegnere, autentica premonizione di morte<sup>77bis</sup>, affermerebbe maldestramente che la poca considerazione in cui lo tiene amore non gli serve.

L'imbarazzo con cui i traduttori risolvono il v. 32: « et ce n'est pas cela qu'il me fallait » (Langfors), « y esto no deberia convenirme » (Riquer) era condiviso anche dai copisti: *Ni ges aitals no m fora ops* (DHK); *e ges aissi no m'agra ops* (A a<sup>1</sup> Q C R T α). Si ha dunque diffrazione « in assenza », ed è probabile che ciò che non fu compreso dovesse essere il raro *aisitz*, anch'esso mutuato da *Lanqand li jorn* di Jaufre Rudel.

Ni ges aisitz no · m fora ops,

<sup>77bis</sup> Si ricordi che in Provenzale l'*issop* era anche l'aspersorio: l'immagine potrebbe dunque nascondere anche un'allusione al versetto del salmo L, 9, « asperges me hyssopo », adoperato nel rituale dell'estrema unzione.

« E non è certo misura (agio, armonia)<sup>78</sup> che mi è necessaria, perché il fuoco che m'arde è tale che il Nilo non varrebbe a spegnerlo, più che un filo, esile, sosterrebbe una torre ».

Il rifiuto di *Mezura* e la premonizione di morte del v. 30 devono indurci a riflettere sul valore da attribuire alle due tornadas:

Joglars, no't tenha'l cautz estius:  
Vai e saluda·m mos amius,  
E·n Raimon plus, car el val mais:

Que'l mals m'es douz e saborius  
E·l pauc ben mana don me pais.

Arricchita da non fortuite allitterazioni, la connessione fra la prima e la seconda tornada sembra evidente; così come sembra chiaro che il maggior valore di Raimon, fra gli amici del poeta, sia connesso con la propensione di Guillem per la sofferenza (attitudine ribadita, del resto anche in altri luoghi<sup>79</sup>).

Guillem  
Raimon  
poeta  
tragico

Quest'ultimo particolare non avrà mancato di colpire l'autore (o gli autori) delle *vidas*, nel momento in cui decisero di fare del catalano il nuovo capro espiatorio della leggenda del cuore mangiato.

Un secondo riferimento a un personaggio dal nome Raimon è contenuto nel congedo della più celebre fra le canzoni di Guillem, *Lo dous cossire*:

En Raimon, la belheza  
E·l bes qu'en midons es  
M'a gen lassat e pres.

Chi era Raimon? È lecito identificarlo, con le *Vidas*, col naturale signore di Guillem, Raimon de Castel Rossello? O non avrà piuttosto ragione Martín de Riquer, il quale,

78. Per la complessa polivalenza del termine, cf. R. DRAGONETTI, *Aizi et aizimen chez les plus anciens troubadours*, in *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévale offerts a Maurice Delbouille*, t. II, *Philologie médiévale*, Gembloux 1964, pp. 127-153.

79. Cf. *Anc mais*, vv. 37 sg.: *Don'al plus fin aman / Et al miels sofridor...*; *Lo jorn qu'ie·us vi*, vv. 32 sgg.: *...Anz li maltrag mi son joi e plazer..* (e vd. la n. 69).

prendendo lo spunto dai versi sopra citati, osserva: « Este Raimon, mencionado en las tornadas de tres canciones de Guillem de Cabestany, es evidente, por lo que aquí se dice, que no es el marido de la dama cantada por el trovador, pues sería inadecuado que la denominara *midons*, y es muy poco probable que pueda identificarse con Ramon de Castel Rosselló »?

Lo studioso catalano però non ha forse riflettuto sul fatto che se Guillem era, come sostengono le *vidas* e gli stessi storici sono disposti ad ammettere, vassallo di Raimon, egli poteva ben chiamare *midons* la moglie del proprio signore, anche rivolgendosi a quest'ultimo.

Per conto mio, vorrei attirare l'attenzione dei lettori su una perentoria osservazione, contenuta nella redazione della *vida* trådita da H.

Dopo aver narrato che il marito geloso avrebbe rinchiuso in una torre la moglie, il « biografo » continua: « ... don Guillems de Capestaing intret en gran dolor et en gran tristessa, et fet aquella canson que dis:

Li doulz consire  
Qe·m don'amors soven...

E qant Raimons de Castel Rossillon auzi la canson q'En Guillems avia feita, el entendet e creset qe de sua moiller l'agues feita... ».

Perché mai Raimon, dai versi citati, avrebbe potuto arguire che la canzone era dedicata alla propria moglie? La spiegazione fornita da R, che appare quasi come una glossa, non è certo perspicua: « ... car dis en una cobla: Tot can fas per temensa / Devetz en bona fey / Penre neys can no·us vey... Et aquest mot entendet, car En Guilhem non la podia vezer »<sup>80</sup>.

No! È nella frase iniziale che si trova la chiave del piccolo enigma: è proprio nel gioco di parole *Don'Amors...* / *Dona*, significativamente ripreso nel v. 64: *En vos, don'e Amors*, che si nasconde la soluzione. *Don'e Amors* è infatti

80. Cf. R, f. 3 v.: il ricorso alla seconda cobla della canzone, in questo caso, è, però, tautologico.

l'anagramma di Soremonda, e si configura come un ricco e polivalente *senbal*:

Ans que s'ensenda  
Sobre·l cor la dolors,  
Merces dissenda  
En vos, don'e Amors.

La complicata sintassi ci fa escludere che si tratti di una coincidenza fortuita: « Prima che il dolore s'accenda sul cuore, pietà discenda in voi, donna, e Amore... *Don'e Amors*: il binomio perfetto. Se si risolve l'anagramma, i versi citati finiranno col significare: « Prima che il cuore bruci di dolore, abbiate pietà di me, Soremonda ».

Come mettere in dubbio, allora, le parole della redazione forse più completa della *vida*?

Guillems de Cabestaing si fo us cavalliers de l'encontrada de Rossillon, que confina ab Cataloigna et ab Narbones. Mout fo avinens hom de la persona e mout presatz d'armas e de cortesia e de servir. Et avia en la soa encontrada una dompna que avia nom Madona Soremonda, moiller d'En Raimon de Castel Rossillon, que era mout gentils e rics e mals e braus e fers e orgoillos.

È esatta, nella *vida*, la connotazione geografica iniziale<sup>81</sup>. Vero il fatto che Guillems fosse un *cavalliers*, o co-

81. Il riferimento al Narbones, per localizzare Cabestanh, è anch'esso usuale. Cf. ancora *Enaissi com la naus*, di Ponç d'Ortafa (per cui si veda la n. 72), vv. 76 sgg.: « En Narbones es gent plantatz / L'arbres que·m fay aman morir, / E a Cabestanh gent casatz / / En mout ric loc senes mentir ». Di passaggio dirò che da questi versi si potrebbe addirittura supporre che Ponç d'Ortafa abbia reso pan per focaccia a Guillem de Cabestany, seducendogli la moglie, così come Guillem aveva fatto a Raimon de Castel Rosselló... Sta di fatto che, come osserva Martín DE RIQUER, *Los trovadores*, cit., III, p. 1312, « El padre del trovador, Grimau d'Ortafa, poseia unas tierras "in termino de Ortafano", que limitaban "de meridie in campo Caput Stagni de Bruliano" (13 de noviembre de 1171, *Liber Feudorum Maior*, núm. 784) ».

munque un nobile<sup>82</sup>. Autentica la circostanza che il signore del territorio rossiglione fosse, a quell'epoca, un Raimon; vero che costui avesse una moglie di nome Soremonda (Saurimunda è la forma che ricorre nei documenti, ma si tratta d'un evidente travestimento latineggiante), che egli aveva sposato nel 1197. Perfino le osservazioni sul carattere fiero e crudele di Raimon sembrano derivare dalle allusioni più o meno velate contenute nei versi di Guillem.

Per essere sempre state considerate « leggendarie », le *vidas* mostrano inquietanti elementi di veridicità.

A questo punto occorre riprendere in esame il terzo dei testi che contengono un invio a Raimon, e cioè proprio *Al plus leu*. Abbiamo già visto che se è esatta l'identificazione di Tremoletta con Guillem, la canzone sarebbe anteriore al 1195, essa risalirebbe dunque a un'epoca precedente il matrimonio di Raimon e Soremonda. Ma come interpretare le due *tornadas*?

Chansos, tu m'iras saludar  
Sela qui m'es del cor pus pres  
E dir a-N Raimon ses duptar  
Qu'ieu cug Malleon domesgar  
Plus leu d'un falcon yslandes.

N'Enveiatz, ieu sai tan d'amar  
Que miels dezir e miels tenc car  
E miels am d'ome qu'anc nasques.

Un altro piccolo enigma sembra nascondersi nell'accenno a Malleon. Kolsen, pubblicando nel 1908 la poesia, proponeva di accettare la lezione del solo R, *m'Aldeon*, contro ACDIKMSg. Il principale argomento a sostegno

82. Cf. M. Cots, *Notas históricas*, cit., p. 30: « Aparece la mas antigua [mención] en el testamento otorgado el día noveno de las calenda de febrero del año de la Encarnación del Señor 1174, es decir, el 24 de enero de 1175, por Arnaldus de Capite Stagno, quien deja como heredero universal a su hijo Guillelmus... Se trata de un característico testamento de caballero... ». Dallo stesso testamento risulta documentata anche la relazione fra le famiglie di Guillem e di Raimon de Castel Rosselló (e la maggiore importanza di quest'ultima).

della sua tesi era il fatto che, in tal modo, si sarebbe potuto meglio spiegare il *devinalh* contenuto nella quinta cobla di *Mout m'alegra douza vos per boscaje*. Come ho avuto modo di notare<sup>83</sup>, però, l'autenticità di quella strofe è fortemente dubbia, e tutto il castello dell'erudito tedesco sembra poggiare, in questo caso, su fragili basi. La situazione stemmatica, del resto, induce a optare per *Malleon* dei codici ADIKC (M ha *Maleon*; Sg *Malleo*).

Ma cosa significa questo riferimento?

Se ci si ferma a interpretare il nome esclusivamente come il toponimo provenzale (oggi Châtillon-sur-Sèrve) spesso citato dai poeti e patria, ad esempio, di Savaric de Malleon, non si fanno passi avanti nella comprensione del testo. Né miglior risultato si ottiene tirando in ballo il mitico castello saraceno del *Guillaume de la Barre*.

Se però si collega *Mal leo(n)* con *domesgar*, secondo quello che dovrebbe essere il più ovvio dei procedimenti (etimologici), allora comincerà forse ad aprirsi qualche spiraglio: *Mau. (mal) leo*, 'il fiero leone' da ammansire, diviene un ulteriore *senhal* di madonna e, nel contempo, acquista un'evidente carica simbolica.

Il paragone della donna che si mostra altera con il leone non è infrequente nella poesia trobadorica.

Si ricordino ad esempio i vv. 55 sg. della canzone *Nuilla ren que mester m'aia*, di Uc de San Circ (*BdT* 457, 25):

Il m'es mala, eu li sui bos;  
Eu sui agnels, ill leos:

dove, significativamente compare la medesima espressione, a designare la durezza di *midons*.

Se quest'interpretazione è esatta, si chiarisce, allora, anche che cosa intenda il poeta per *domesgar mal leon*, e il riferimento più ovvio sembra essere quello al tema dell'ammansimento della belva, possibile solo mediante un atto di contrizione, da parte dell'uomo.

83. Cf. L. Rossi, *Mout m'alegra douza vos per boscaje*, in: « Cultura Neolatina », XXXIX, pp. 69-80 (con un'appendice di A. ZIINO).

La leggenda del leone che diviene pietoso con chi si umilia al suo cospetto è ben presente in area trobadorica, da Bertran de Born a Peire Cardenal molti sono i poeti che ad essa fanno cenno, come non ha mancato di notare Albert Stimming, in una nota erudita spesso saccheggata dai provenzalisti<sup>84</sup>.

Si rammentino, per esempio, i vv. 33-35 di *Ar ve la coindeta sazo* (BdT 80, 5):

Bo·m sap l'usatge qu'a·l leos  
qu'a ren vencuda non es maus,  
mas contr'orgolh es orgolhos:

dove, sia pure in ordine inverso, si ripresenta il sintagma *maus leos*, a contrassegnare l'atteggiamento della fiera.

Per tornare alla nostra canzone, nel v. 57, dietro il riferimento letterale al toponimo *Malleo*, si nasconde in realtà, come abbiamo visto un *senhal* che si fonda su un'antica tradizione poetica.

Inutile forse aggiungere che il simbolo prescelto sottolinea la lontananza dell'amata dal poeta e ha il compito di marcare l'« interdizione » dell'oggetto amoroso. Anzi, l'omologia fra il corteggiamento e il rapporto di vassallaggio, nella quinta cobla, è talmente esplicita che non si può neppure parlare di « sublimazione », o di travestimento metaforico:

De liey servir sui volontos,  
Qu'al mens aitan cug me·n tanha;  
Qu'e mans luecs es servizis bos.  
Eras ai trop dig, remanha!  
Qu'ab un fil de son mantelh var,  
S'a lieys fos plazen que·l me des,  
Me fera plus jausent estar  
E mais ric que no·m pogra far  
Autra del mon qu'ab si·m colgues.

84. Cf. *Bertran de Born. Sein Leben und seine Werke*, hrsgb. v. A. STIMMING, Halle 1879, pp. 239 sg. Si ricordi che in Marcbruno il termine era invece dispregiativo e indicava la prostituta.

L'immagine del minuscolo filo, più prezioso d'ogni convegno intimo (che fece esclamare « bello! » a Vincenzo Crescini<sup>85</sup>) è talmente nitida che lo stesso Wechssler non avrebbe potuto escogitarne di migliori, a sostegno delle proprie teorie. Eppure, l'impressione di assoluto « distacco » che Guillem vuol dare di sé non può non insospettire, così come incuriosisce il coinvolgimento di Raimon in questa che si configura come una canzone di desiderio (non si dimentichi che il *senhal* con cui nella *tornada* è designata l'amata è *N'Enveitaz*, 'Desiré'). Se è vero che la canzone fu composta prima del 1195, e se anche solo per un momento si prende in considerazione l'ipotesi che la dama qui celebrata sia ancora una volta Soremonda, il dato più sorprendente è che in questo periodo la signora era ancora sposata con Ermengol de Vernet, o, tutt'al più, era vedova di recente.

Raimon si sarebbe dunque servito della « dolce voce » di Guillem per corteggiare la vedova d'un suo vassallo!

Per quanto arrischiata possa sembrare questa congettura, essa renderebbe meno enigmatico quel dire e non dire del poeta:

Eras ai trop dig, remanha!

renderebbe meno oscuro quel suo proclamarsi « messongers de messongas blos »: un'espressione che lasciò perplessa Arthur Langfors, il quale, nel tradurla « messongers sans mensonge », non poté fare a meno di aggiungere un punto interrogativo.

A questo punto mi si potrebbe accusare di utilizzare, nell'interpretazione delle poesie, i dati desunti dalla « leggendaria » biografia, rischiando di rimanere invischiato nei lacci della favola. Non avrei difficoltà ad ammettere, allora, che non mi sembra scandaloso, per una volta, tentare di stare al gioco proposto dagli anonimi biografi.

85. In margine all'articolo di Adolf KOLSEN, *Ein neuntes Gedicht...* (per cui cf. la n. 64), sulla sua copia della *Zeitschrift*, oggi presso l'Istituto di Filologia Romanza della Facoltà di Lettere di Roma, nel fondo « V. Crescini ».

Se si leggessero gli invii a Raimon, alla luce della *Vida* di Guillem, ne deriverebbe, in effetti, una storia suggestiva, scandita in tre momenti paradigmatici.

Innanzitutto, in *Al plus leu*, l'asservimento del canto alla gerarchia feudale, con l'offerta di ammansire, per il signore, una dama paragonata a un fiero leone, per sottolineare la sua superiorità nei confronti del poeta stesso. Quindi, in *Lo dous cossire*, una sorta di rovesciamento di quell'iniziale timidezza, con la coraggiosa affermazione dell'esistenza d'un amore fino a quel momento abilmente nascosto, per timore del signore. Infine, in *Ar vei*, la proclamazione, da parte del trovatore, della propria attitudine al sacrificio e alla sofferenza.

Ce ne sarebbe a sufficienza per concludere che la favola era già *in nuce* nelle canzoni, con tutti i segni che preannunciavano la tragedia.

Perché il lettore possa comprendere fino in fondo il meccanismo di questa tragedia è necessario che conosca però anche l'altro protagonista del *récit*, Soremonda.

A quindici anni o poco più ella aveva sposato, nel 1193, un uomo molto più anziano<sup>86</sup>, che sembra sia morto di lì a poco tempo, dopo aver avuto da lei un figlio. Quella che Raimon corteggiasse Soremonda prima ancora che il suo primo marito morisse è solo un'ipotesi, sta di fatto però che, nel 1197, il rossiglione, signore naturale del precedente marito della donna e, come lui, molto più anziano (e più ricco) di lei, riuscì a sposarla. Ebbe un figlio dalla donna. Ma già nel 1206 dovette accadere qualcosa di grave nel nuovo *ménage*, tale da giustificare l'annullamento del matrimonio. Nel 1210 troviamo Soremonda sposata (per la terza volta!) con Ademar de Mosset: nel 1222, poco più che quarantenne, ella era ancora viva.

Nella Catalogna fra Cento e Duecento Soremonda, coi suoi tre matrimoni, dovette esser considerata un autentico simbolo della volubilità e dell'eterno femminino.

Come osserva Monserrat Cots, « estas certidumbres permiten de formular la hipótesis de que la leyenda del

86. Cf. M. Cots, *Notas históricas*, cit., p. 38.

corazón comido, protagonizada, según los biógrafos, por Ramon de Castel Rosselló, Saurimunda y Guillem, hubiera sido atribuida a tres personajes en cuya existencia real habrían concurrido algunas de las circunstancias descritas en la *Vida* de Guillem de Cabestany. Sería una muestra de historicidad en la más fabulosa de las biografías provenzales » (p. 39).

Il 16 luglio del 1212, dopo che Soremonda aveva già da qualche anno lasciato Raimon e sposato Ademar de Mosset, costoro combattevano a Las Navas di Tolosa, insieme al primo figlio della donna, Ponç de Vernet, e allo stesso Guillem de Cabestany. Osserva ironicamente Monserrat Cots: « ...Salvo la mención de su presencia en la hueste, nada sabemos de lo que hicieron en el viaje de ida ni en el de vuelta, aunque podemos suponer que alguna vez hablarían de Saurimunda... ».

Il fatto che Guillem fosse ancor vivo sei anni dopo il divorzio di Raimon da Soremonda, come più volte è stato notato<sup>87</sup>, dovrebbe indurci a considerare priva di fondamento la favola dell'assassinio del poeta per opera del marito geloso: non più marito di Soremonda, si dice, Raimon, dopo il 1212, non avrebbe avuto nessun motivo per ucciderne il drudo.

In tal modo, però, si rischia di spiegare il gesto di un *gilos* del XIII secolo con la logica « moderna » del delitto d'onore. Per i trovatori, invece, anche la gelosia, come l'amore, era un fenomeno squisitamente sociale. Per quanto ciò possa sembrare paradossale, accertato che è esistita una relazione di vassallaggio fra Guillem e Raimon, e che il poeta si era proclamato drudo di Soremonda, quel che si dovrebbe stabilire non è se, accecato dal furore, Raimon de Castel Rosselló abbia realmente ucciso Guillem de Cabestany, bensì quello che un simile gesto avrebbe significato per i suoi contemporanei.

L'immagine del signore rossiglione che, forte dell'atto di annullamento del proprio matrimonio, si presen-

87. Il primo a farlo sembra essere stato E. BROUSSE, *La fausse légende de Castell-Rosselló*, nelle « Études Roussillonaises », II, pp. 183-189.

ta al tribunale della storia per essere scagionato dall'accusa di aver ucciso il proprio vassallo-poeta, si commenta da sé.

Raimon, perlomeno nella storia della poesia, era e resta il marito di Soremonda, così come Guillem era e resta il suo drudo, in barba a ogni possibile divorzio o annullamento. E la loro epoca è quella in cui entra in crisi la convenzione, in passato tacitamente accolta in ambiente cortese, per cui il *gilos* aveva accettato di restare ai margini del triangle signora-poeta-*lauzengiers*; aveva accettato il ruolo patetico e ridicolo dell'incomodo guastafeste.

Per comprendere quanto le cose fossero cambiate, anche nel *milieu* cortese, all'epoca di Guillem de Cabestany sono fondamentali due testimonianze, rese in modi e occasioni diversi da Raimon de Miraval. Il trovatore riferisce su due episodi di cronaca nei quali gli amanti perdono la vita ad opera dei mariti gelosi, e tali punizioni sono giudicate emblematiche della crisi in cui versa il servizio amoroso: è singolare che questi avvenimenti si collochino l'uno nelle Fiandre, l'altro nel Narbonese, molto vicino ai luoghi in cui sono ambientati anche i « romanzi » del Castelain de Couci e di Guillem de Cabestany.

La prima testimonianza è indiretta, e ci è giunta per la mediazione del commento latino ai *Documenti d'Amore*, approntato dallo stesso Francesco da Barberino. Quest'ultimo allude a una novellina, inserita nel suo *Flos Novellarum* (oggi perduto) e derivata per l'appunto da un analogo testo in prosa provenzale, di Raimon de Miraval: « Refert Miraval provincialis quod crudelis mortis quam intulit olim comes Frandrie (sic) in dominum Raembaud, militem suum, causa fuit quoddam suspirium quod ille miles emisit dum serviret eidem, presente domina comitissa; et de hoc scripta aliqua in libro Florum novellarum saepius allegato »<sup>88</sup>. In una nota del 1888<sup>89</sup>, Trojel ipotizzò che alla base di

88. Cf. F. EGIDI, *I Documenti d'Amore di Francesco da Barberino*, Roma, 4 voll., 1905-1927 (« Soc. Filol. Romana »), vol. I, p. 270.

89. Cf. E. TROJEL, *Sur le chevalier Raembaud, de Francesco*

questo racconto sia stato un fatto reale, la barbara esecuzione ordinata nel 1175, da Filippo di Fiandra, di un tal cavaliere Gautier des Fontaines: esecuzione diffusamente narrata dai cronisti dell'epoca.

La seconda testimonianza, più dettagliata, ci è fornita direttamente da Raimon de Miraval, nel sirventese *Aras no m'en puosc plus tardar* (BdT 406, 10). Essa riguarda un fatto accaduto a Grahulet, dove un marito geloso uccise un cavaliere, colpevole solo di avergli corteggiato la moglie: il gesto è considerato tanto più grave da Raimon, perché rappresenta un attacco all'esercizio del servizio amoroso, e dunque alla stessa ideologia della Fin'Amor.

« Mariti e amanti, osserva Raimon, qui da noi sono bersaglio di numerose critiche, ma ci sono dei luoghi dove stanno molto peggio ». E continua con il vivace resoconto della tragedia, in rapidi tratti molto efficaci: « ... us cavalliers veng dompnejar / Ab la moiller d'En Castelnou: / Mas lui non abellic gaire, / E car lai intret ses convit, / Li a·l cap taillat e partit<sup>89bis</sup> ».

Ma Raimon si ribella alla logica del delitto: se l'amante non aveva fatto altro che parlare, non avrebbe dovuto esser punito così duramente:

Aqel colp degran esquivar  
Totz drutz e totz dompnejaire:  
Que no·is taing ges qe per parlar,  
Si·l drutz outra gerra no·il mou,  
Qe·n leu·l maritz fust ni caire,  
Mas privat en menatz e·n crit,  
C'aissi·s devon vengar marit.

E in quel *parlar* è racchiuso il senso stesso della poesia cortese: il drudo, infatti, è stato ucciso nel momento in cui, come i trovatori, esercitava i propri diritti di *fin amans*.

Non è mancato chi ha ritenuto di riconoscere in que-

da Barberino, in « Revue de Langues Romanes », XII, mai-juin 1888, pp. 286-288.

89bis Cf. *Aras no m'en puosc plus tardar* (BdT 406, 10), ed. TOPSFIELD, pp. 313-315.

sto componimento<sup>90</sup>, o anche nella più stringata relazione sul delitto delle Fiandre<sup>91</sup>, la fonte della *vida* di Guillem. Se l'ottimismo di questi eruditi non può esser condiviso *tout court*, le indicazioni desumibili dai testi di Raimon de Miraval devono però farci riflettere sul clima nel quale si origina e si diffonde la storia della morte di Guillem de Cabestany. Anche poeti posteriori a Raimon, come ad esempio Sordello, mostrano di esser suggestionati da analoghi episodi, nei quali gli amanti muoiono per amore. E Sordello considera ingiusta la logica per cui morte risparmiava le donne, causa della passione di quegli sfortunati amanti<sup>92</sup>.

La sia pur rapida menzione d'una poesia di Sordello ci fornisce lo spunto per completare il quadro dei riferimenti letterari al mito del cuore mangiato, prima di analizzare le *razos* e le *vidas* di Guillem.

Rispondendo nel 1237 a Sordello, che sprezzantemente offriva, nel suo *planh* in morte di Blacatz<sup>93</sup>, il cuore dell'amico ai principali signori europei, quale antidoto per la loro vigliaccheria, Bertran d'Alamanon propone che siano invece le dame a spartirsi il cuore<sup>94</sup>. Per la verità, egli non dice che dovranno mangiarlo: esse dovranno piuttosto,

90. Cf. E. BESCHNIDT, *Die Biographie des Troubadours Guilhem de Capestaing und ihr historischer Werth*, Marburg 1879; e la rel. recens. di U. A. CANELLO, nel «Giornale di Filologia Romanza», II, 1879, pp. 75-79 (da assumere con molta cautela, per le disastrose ipotesi cronologiche sul trovatore).

91. Cf. Fr. THOMAS, *Francesco da Barberino et la littérature provençale en Italie au moyen âge*, Paris 1883, p. 116, e n. 3. Si veda altresì P. ANDRAUD, *La vie et l'oeuvre du troubadour Raimon de Miraval*, Paris 1902, pp. 186-188.

92. Cf. *Del cavalier me plai, qe per amor* (BdT 437, 6). Cf. SORDELLO, *Le Poesie*. Nuova edizione critica, a c. di M. BONI, Bologna 1954 («Bibl. degli "Studi Mediolat. e Volg."», 1), pp. 185-187.

93. Cf. *Planher vuelh Blacatz en aquest leugier so* (BdT 437, 24). Cf. l'ed. a cura di M. BONI, citata nella nota prec., e dello stesso autore si veda il più recente vol. *Sordello, con una scelta di liriche tradotte e commentate*, Bologna 1970, pp. 47 sgg.

94. Cf. *Mout m'es greu d'En Sordel, car l'es faillitz sos senz* (BdT 76, 12). Vd. J. J. SALVERDA DE GRAVE, *Le troubadour Bertran d'Alamanon*, Toulouse 1902 («Bibl. Mérid.», 7), pp. 95-112.

serbarlo come una reliquia (v. 10: *et en loc de vertutz lo tenran per s'onor*). Si tratta però d'un'evidente attenuazione eufemistica dei toni crudi adoperati dall'italiano:

qu'om li traga lo cor e que'n manjo'l baro  
que vivon descorat, pueys auran de cor pro.

Premiers manje del cor, per so que grans ops lles  
l'empeiraire de Roma... (vv. 7-10)<sup>95</sup>.

E Bertran, con evidente parallelismo:

Que las dompnas valenz lo partran entre lor,  
Et en loc de vertutz lo tenran per s'onor.

E midonz de Proenza, car a de pretz la flor,  
Prena'n premieramenz e'l gart per fin'amor (vv. 9-12).

Mi pare priva di fondamento l'obiezione di René Nelli<sup>96</sup>, secondo il quale non si dovrebbe confondere il mito del cuore mangiato per «amore», con quello del cuore mangiato per acquistare le qualità di colui al quale l'organo apparteneva. Si vede bene, infatti, come Bertran si sia appropriato di questo secondo «motivo», proposto da Sordello, per integrarlo, con l'offerta alle dame, nella simbologia amorosa.

In un terzo *planh* per Blacatz, Peire Bremon Ricas Novas<sup>97</sup> procede a un ideale smembramento del corpo del signore provenzale, le cui reliquie dovrebbero costituire l'oggetto di un mistico pellegrinaggio:

Trestut vengan en Roma adhorar lo co[r]s sans,  
e fassa'y tal capela l'emperayre prezans,  
on pretz sia servitz, joys, solatz e chans.

95. *Planher vuelh Blacatz*, ed. BONI (cf. le note 92 e 93).

96. Cf. *L'érotique des troubadours*, Toulouse 1963, p. III cap. VII, n. 10. L'intero capitolo risente d'una superficiale lettura dei testi: Raimon de Miraval, ad esempio, non ha trattato il tema del cuore mangiato, come afferma Nelli, ma ha solo riferito, come abbiamo visto, di clamorosi «delitti d'onore».

97. Cf. *Pus partit an lo cor En Sordel e N Bertrants* (BdT 330, 14). Vd. J. BOUTIERE, *Les Poésies du troubadour Peire Bremon Ricas Novas*, Toulouse-Paris 1930 («Bibl. Mérid.»), pp. 77 sgg.

In particolare, il trovatore ipotizza, per la testa di Blacatz, una « peregrinatio » inversa a quella, realizzata nel *Roman du Castelain de Couci*, dal cuore dell'amante: un viaggio che dall'Occidente conduce a Gerusalemme:

La testa del cors san trametray veramen  
lay en Iherusalem, on Dieus pres nayssemen.

Col *planb* di Peire Bremon si fa dunque scoperta la parodia, e il corpo del celebre poeta-amante si sostituisce, senza metafore, a quello dello stesso Cristo.

Negli anni 37-40 si realizza dunque una vera e propria « beatificazione » di Blacatz, nella quale è fondamentale, per quel che concerne il livello simbolico, il recupero del mito del cuore mangiato (da Bertran d'Alamanon utilizzato in chiave amorosa; da Peire Bremon Ricas Novas in chiave esplicitamente mistica).

4. È sconcertante constatare quanto i lavori sulle cosiddette « biografie » dei trovatori<sup>98</sup> siano superficiali e imprecisi, nella lettura, e soprattutto nella valutazione, delle testimonianze manoscritte<sup>99</sup>; e quanto, per altro verso, abbondino di proposte « definitive » e « globali » di sistemazione stemmatica, laddove la prudenza avrebbe consigliato di tacere, soprattutto in assenza di autentici errori significativi.

Un altro difetto di coloro che si sono occupati dell'argomento è quello di confondere gli errori « meccanici » (gli errori legati al meccanismo stesso della copia, per inten-

98. Se ne veda una rassegna bibliografica, nelle citate *Biographies des Troubadours*, pp. XX-XLVII (anche quest'edizione contiene, però, numerose inesattezze: per quel che riguarda Guillem de Cabestany, soprattutto nel testo di H e negli apparati). Vd. più avanti le note 99, 105, 122, a proposito delle edizioni delle *Vidas*.

99. Per fare solo qualche esempio, dopo Canello, nessuno sembra aver consultato direttamente Fb (sul codice, sta preparando uno studio Stefano Asperti); imprecise sono le indicazioni tuttora reperibili intorno a P (più avanti ci occuperemo del problema della sua datazione), la cui testimonianza non è mai stata adeguatamente valutata, e anche le indicazioni sui codici più importanti (A, B, H, R, ecc.) sono spesso frammentarie e imprecise.

derci) con quelle che essi considerano come infrazioni alla *logique du récit*.

Anche il concetto di « lacuna » è, in questo campo, molto aleatorio, perché ~~altre~~ sono le lacune vere e proprie, altre le presunte « omissioni » di elementi essenziali della narrazione; si ricordi, in proposito, quanto a suo tempo ha osservato Valeria Bertolucci Pizzorusso, avvertendo come talora, in presenza di redazioni di diversa estensione, anziché a omissioni, si dovrà piuttosto pensare ad addizioni, operate nelle versioni più lunghe<sup>100</sup>.

Bisogna riconoscere però che esistono enormi difficoltà obiettive, per chi intenda realizzare una completa ricognizione testuale sulle *vidas* e sulle *razos* dei trovatori occitanici. Checché se ne dica, una simile operazione non può esimersi dall'affrontare adeguatamente il problema del rapporto fra i racconti e i testi poetici da cui le « biografie » prendono spunto. Tutti coloro che hanno sottovalutato questa difficoltà hanno corso il rischio di aggiungere le proprie fantasie « ecdotiche » a quelle che, talora a torto, sono state considerate invenzioni fantastiche dei narratori medievali. Perché è ben vero che *vidas* e *razos* sono autentici racconti che si fondano sulle poesie, spesso stravolgendone il senso, con scopi meramente « strumentali », ma altrettanto vero è che bisogna dimostrare ogni volta, caso per caso, che di invenzioni si tratta e non di indicazioni veritiere o comunque plausibili. Non è raro, infatti, il caso che i « biografi » siano meglio informati, sul piano storico, dei frettolosi filologi (e se pure gli antichi hanno assoggettato l'interpretazione dei componimenti alle « leggi » del racconto, lo hanno fatto in piena consapevolezza e non per insipienza, né, meno che mai, per ingenuità).

Un altro rilevante problema nasce dal fatto che, pubblicando *vidas* e *razos* isolate dalle poesie cui si riferiscono, nella pretesa di ricostruire un *corpus* originario e omogeneo,

100. Cf. V. BERTOLUCCI PIZZORUSSO, *Il grado zero della retorica nella Vida di Jaufre Rudel*, in « Studi Mediolatini e Volgari », XVIII, 1970, pp. 7-26.

si commette in realtà un arbitrio, e spesso si perdono di vista importanti connessioni.

Esiste infine una serie di luoghi comuni che si tramandano senza che più nessuno osi discuterne la plausibilità: così, ad esempio, il mito della raccolta originaria e omogenea di *razos* che sarebbe giunta nel Veneto addirittura prima del 1219, alla quale si sarebbero aggregati, in seguito, solo altri gruppi meno consistenti e comunque non cospicui; la certezza che a raccogliere, se non addirittura a scrivere, la maggior parte dei testi sia stato prevalentemente Uc de San Circ (cui si aggiunge, di solito, il nome di Miquel de la Tor), ecc.

Non è certo questa la sede per discutere nei dettagli, una per una, queste asserzioni (sulle quali tornerò, comunque, anche più avanti): mi sia consentito però di accennare brevemente alla possibilità che ai nomi citati di Uc e Miquel de la Tor si aggiunga quello di Raimon de Miraval. Leslie T. Topsfield, nella sua edizione delle poesie del trovatore, dedica un capitoletto dell'introduzione, il settimo, a « Miraval auteur de nouvelles »<sup>101</sup>, ricordando la testimonianza di Francesco da Barberino sul resoconto del delitto nelle Fiandre, che abbiamo già analizzato<sup>102</sup>, e una significativa espressione che ricorre nelle *razos* B, C, D dell'edizione Boutière<sup>103</sup>, a proposito dell'amore di Raimon per Aimengarda di Castres: « Mout l'amet e la onoret e la lauset en contan et en cantan ». Il critico non sembra dar molto peso a questo riscontro e non si spinge oltre la generica affermazione « il est possible que Miraval ait écrit des nouvelles »: non pensa, però, a mettere in rapporto queste ipotetiche « novelle » con le *razos* (e dire che l'espressione *la lauset en contan et en cantan* sembra invece fare un chiaro riferimento a racconti collegati con le poesie, e dunque proprio al tipo narrativo delle *razos*!).

Da parte sua, Jean Boutière, nell'introduzione alle *Bio-*

101. Cf. *Les Poésies du troubadour Raimon de Miraval*, cit. Intr., cap. VII.

102. Si vedano in proposito, qui sopra, le pp. 70-73.

103. Cf. *Les Biographies des Troubadours*, cit., pp. 379-403.

*graphies des Troubadours* sembra meravigliarsi del fatto che a Raimon si riferisca un gran numero di *razos*, cosa che non accade per poeti ben più celebri: « Le nombre et la longueur des *razos* ne sont pas non plus en rapport avec la notoriété des poètes: alors, par exemple, qu'il n'y a aucun commentaire de poésies de G. de Poitiers ni de J. Rudel, un seul de B. de Ventadour et d'A. Daniel, un troubadour beaucoup moins célèbre, comme R. de Miraval, se voit attribuer plusieurs *razos* considérables » (p. VII). Nemmeno Boutière, però, prova a chiedersi se la circostanza da lui rilevata non dipenda dal fatto che Raimon de Miraval, quelle *razos*, potrebbe averle scritte o comunque escogitate egli stesso: naturalmente con una buona dose di autoironia, che del resto non mancava al trovatore. Per continuare nell'esposizione di questi rapidi appunti, anche quella che è, in generale, una felice intuizione di Guido Favati, e cioè la funzionale separazione, nello stemma, delle *razos* dalle *vidas* (nelle quali non si registra, com'è noto, l'inserimento di brani poetici), resta sterile, se alla base di entrambe ci si limita a ipotizzare un mitico « originale » comune, senza tentare di chiarire quali rapporti intercorrano fra i due « tipi » strutturali. L'ipotesi che una sostanziale differenza possa essere reperita anche nella destinazione dei componimenti (preferibilmente recitate le *razos*; destinate essenzialmente alla lettura le *vidas*) non è stata, ch'io sappia, mai esplicitamente formulata. Eppure, l'esecuzione « orale » presupporrebbe anche un buon margine di intervento del giullare, e tutto ciò implicherebbe un tipo di trasmissione « memoriale » (accanto, beninteso, a quella scritta), che di per sé favorisce il rimaneggiamento. Possibili spie, utili a individuare tali interventi, sono, fra l'altro, la sostituzione dei nomi dei protagonisti e, più in generale, la « contaminazione » di racconti diversi. Nella trasmissione esclusivamente scritta di testi destinati alla lettura, come in genere sono quelli inseriti con un ordine ben preciso, e non a caso o alla rinfusa, nelle antologie medievali, i tagli e gli innesti si notano con maggiore evidenza, per non dire che saltano subito agli occhi. È un fatto che le *vidas* compaiono nei codici più antichi e sono in genere

anteposte alla scelta delle liriche dei vari trovatori, mentre le *razos* si raccolgono per lo più in autentiche sezioni-ghetto e appaiono nei codici di formazione più recente: il che autorizzerebbe a supporre che la loro composizione sia stata in certa misura estemporanea e che la vitalità di questo tipo narrativo, a differenza di quanto pensava il Favati<sup>104</sup>, si sia protratta nel tempo più a lungo di quella delle *vidas*.

Ho accennato ad alcuni dei problemi che sottostanno a ogni tentativo di analisi delle « biografie » dei trovatori, perché tali aporie puntualmente si presentano anche nell'analisi della *vida* di Guillem de Cabestany: anzi, quella del rossiglioneese è stata considerata dai critici una sorta di biografia-tipo; un autentico banco di prova su cui sperimentare la funzionalità delle più disparate ipotesi ecdotiche. Tali ipotesi, però, talora sono state formulate prescindendo dalla testimonianza dei codici, dai dati storici finora faticosamente acquisiti, e, qualche volta, persino dal buon senso.

Un caso emblematico è, per quest'aspetto, costituito dai lavori di Guido Favati<sup>105</sup>, al quale non vanno negati, in generale, alcuni indubbi meriti, ma che, nel caso delle *vidas* di Guillem, giunse a stravolgere sistematicamente i dati in nostro possesso, fino al punto che, per sostenere le proprie tesi, fu costretto a retrodatare la nascita del poeta di più di mezzo secolo e a collocarla in Provenza, anziché nel Rossiglione!

Ma veniamo più da vicino ai testi.

Se si scarta l'apporto di Fb<sup>106</sup>, che si rivela descritto da K, la « biografia » del rossiglioneese ci è stata trasmessa

104. Il quale, come vedremo, ha supposto che le *razos* anticipino le *vidas*, e che il nucleo più consistente di tali racconti sia anteriore al 1219.

105. Cf. G. FAVATI, *Appunti per un'edizione critica delle biografie trovadoriche*, in « Studi Mediolatini e Volgari », I, 1953, pp. 57-117; *Le Biografie trovadoriche. Testi provenzali dei secoli XIII e XIV*, a c. di G. FAVATI, Bologna 1961, in particolare le pp. 38-41 della Presentazione.

106. Alla c. 271 v., e non 8 v., come si legge in tutti gli studi sulle biografie trovadoriche e nelle relative edizioni (il numero 8 era in realtà quello del lacerto contenente la *vida* di Guillem).

da sette testimoni: A, B; I, K e, con una sua particolarissima collocazione N<sup>2</sup>, che contengono la cosiddetta *vida*; H, R, P, che contengono le cosiddette *razos*.

La differenza strutturale fra i due « tipi » consiste nel fatto che le *vidas* narrano, con esemplare sobrietà, l'amore, la morte e la « beatificazione » (quest'ultima sezione manca in I e K) di Guillem e Soremonda, mentre le *razos* fanno gravitare un analogo schema narrativo intorno al commento dei versi iniziali di *Lo dous cossire*, assunti in forma più o meno romanzata.

Accanto a queste differenze più macroscopiche se ne registrano talune più sottili, ma non meno importanti: nelle *razos*, ad esempio, sono omessi il nome della donna amata dal poeta (P lo ripristina, ma inventandoselo di sana pianta) e un dettaglio non secondario, come il taglio della testa del poeta (questo particolare mancava invero anche in I e K ed è a sua volta recuperato da P); le *razos* aggiungono infine una precisazione in merito al nome del re che avrebbe vendicato gli infelici amanti: dicono cioè che fu Anfos, commettendo, in tal modo, un clamoroso errore storico (errore che viene ripreso anche da N<sup>2</sup>).

Ed ecco come il racconto si svolge, nei particolari, nelle varie redazioni.

I e K (Fb) narrano l'amore di Guillem per « Soremonda » / « Sermonda », l'assassinio del poeta da parte di Raimon, col particolare del prelevamento del cuore, ma non quello del taglio della testa; il tragico banchetto e, infine, la morte della dama. Sul piano testuale, oltre a qualche errore vero e proprio, come il nome della dama e quello del marito di lei (« Raimon del castel de Rossillon », 3), *troba paissan* (7)<sup>107</sup>, *aque el fo* (8), si registrano, rispetto al testo di A, una serie di piccole innovazioni di vario tipo.

107. Sul perfetto in -a esiste una prima interessante messa a punto dello stesso BOUTIÈRE (cf. *Les Biographies*, cit., pp. XXXIX sgg). Per quel che concerne invece *paissan* per *passan*, più che di un errore, mi pare si tratti di una forma dialettale. (cf. FEW, s. v. \*passare). Tanto più che l'espressione, in questo caso, sembra idiomatica (si veda ancora il FEW, s. v. PASSUS). Se si fosse trattato d'un errore, almeno uno dei copisti avrebbe potuto correggerlo congetturamente.

Per cominciare, l'indicazione che l'« *encontrada de Rossillon confinava com Cataloigna e com Narbones* » (1) A adoperava il presente, e diceva « *que confina ab...* »: anche se si mette momentaneamente da parte la forma della preposizione, certo più corretta in A, la scelta dell'imperfetto non rappresenta una mera variante adiafora, ma indica una sorta di incertezza sulla reale posizione del Rossiglione: il rimaneggiatore preferisce mantenersi nel vago e rinviare a un passato più o meno remoto l'intera vicenda<sup>108</sup>. Si potrebbe obiettare che la serie di *lectiones singulares* (ed esempio, *sap che vers era*, anziché *saup...*, oltre a quelle già ricordate) di per sé non autorizza l'ipotesi che la redazione di IK (Fb), oltre che scorretta sul piano linguistico, sia anche seriore: eppure, una somma di indizi di genere diverso sembrerebbe suggerire proprio una simile conclusione.

Esaminiamo in primo luogo proprio la struttura del racconto, che s'interrompe, in I e K, con la morte della donna, tralasciando, come abbiamo osservato, l'episodio della vendetta del re e della « santificazione » degli amanti.

Quest'episodio, che figura in tutte le altre testimonianze, potrebbe, è vero, essere un'aggiunta, operata al fine di conferire una struttura più armoniosa alla narrazione, anche se chi conosca sia pure solo approssimativamente la storia delle attestazioni letterarie del mito omografico sa bene che il momento della vendetta « superiore » contro i gelosi-traditori e quello della beatificazione postuma del capro espiatorio hanno un'antichissima tradizione che, come abbiamo visto, risale al mito di Dioniso-Zagreos. Anche lo smembramento della vittima sacrificale e il taglio della sua testa, serbata al fine di render tutti certi dell'identità di quel corpo, altrimenti irriconoscibile, è un elemento tradizionale (si pensi, per fare un esempio ben noto a tutti, alle *Baccanti* di Euripide).

Quando però si verifica che la redazione più breve, fra quelle conservate, d'un racconto, oltre a ometterne brani essenziali, storpiava i nomi dei protagonisti e mostra

108. C'è da dire, però, che anche B ha *confinava* e l'errore, se di errore si tratta, è con ogni probabilità poligenetico.

incertezza sui luoghi in cui si svolge la vicenda, anche i più accesi e irriducibili estimatori della sobrietà letteraria quale garanzia di vetustà vedono incrinarsi le proprie certezze.

Naturalmente restiamo sempre nel campo delle ipotesi: sia consentito, però, a un appassionato lettore di testi e rimaneggiamenti narrativi esprimere alcune opinioni personali. Anche le novelle degli epigoni di Boccaccio, mutate dal *Decameron*<sup>109</sup>, come i *fabliaux* degli imitatori di Jean Bodel<sup>110</sup>, o, per spingerci fino all'estrema sezione occidentale della Romania, l'autore della versione compendiosa della cosiddetta « Lenda de Gaia »<sup>111</sup> sembrano talora essere più sobri o sintetici dei rispettivi modelli: dove si tradiscono è però sempre nell'onomastica, che risulta più o meno storpiata, nella lingua che è spesso imprecisa o scorretta e, in definitiva, nella stessa funzionalità del racconto che ne resta menomata<sup>112</sup>. Ebbene tutti questi *manques* compaiono puntualmente nella redazione di IK (Fb), la quale, a mio parere, non è altro che una versione *coupée*, desunta dal medesimo modello di AB e ridotta per esigenze di spazio, per un pubblico che non doveva essere troppo interessato ai dettagli di avvenimenti accaduti nel Rossiglione.

Passando a esaminare la redazione di AB, può anche accadere che, di fronte all'estrema correttezza del racconto che rispetta l'onomastica e la toponomastica, la collocazione geografica e l'ambientazione storica, così come la

109. Cf. in proposito l'Introduzione a Giovanni Sercambi, *Il Novelliere*, a cura di L. Rossi, 3 voll., Roma 1974, t. I, pp. IX-LXXIV.

110. Cf. L. Rossi, *Jean Bodel et l'origine du fabliau*, in *Novella Origines et rayonnement d'un genre médiéval* (Actes du Colloque International. Montréal 14-16 octobre 1982), in stampa per l'editore Liguori di Napoli.

111. Cf. L. Rossi, *A literatura novelística na idade média portuguesa*, Lisboa 1979, pp. 19-27.

112. Cf. quanto, a proposito di tali degradazioni memoriali, osserva J. RYCHNER, *Contribution à l'étude des fabliaux*, 2 voll., Neuchâtel-Genève 1960.

più generale armonia strutturale della vicenda, il critico si insospettisce e pensi che possa trattarsi di una rielaborazione seriore, operata con un'attenta e sistematica revisione di ogni tratto confuso o errato. Accertato, però, che il rapporto di vassallaggio tra Raimon e Guillem è storicamente autentico, così come autentico è l'ideale amore del trovatore per Soremonda, l'ipotesi che l'autore della redazione trådita da AB abbia proceduto prendendo lo spunto da versioni più corte o comunque confuse e storicamente poco documentate si rivela senz'altro come la meno economica: certi particolari, certe *nuances* erano noti solo all'autore della *vida* di Guillem e non possono essere stati escogitati, con una simile fedeltà, in momenti successivi, anzi, come vedremo più avanti, oltre a essere la più vicina all'originale, la versione contenuta in AB è un vero e proprio capolavoro narrativo.

Se per un momento tralasciamo l'apporto di N<sup>2</sup>, *recentior* e, se non *deterior*, con ogni probabilità però « *contaminatus* », di contro alle *vidas* stanno le *razos*. Dirò subito, contro il parere più diffuso sull'argomento, che nel caso di Guillem de Cabestany sono le *razos* a presupporre le *vidas* e non viceversa: in più di un luogo, infatti, come vedremo, la *razo* sembra ampliare o glossare il più sintetico e armonioso dettato della *vida*.

Sembra indubbio che la redazione più antica del racconto, fra quelle delle *razos* pervenute fino a noi, sia quella contenuta in H. R infatti dipende inequivocabilmente dal medesimo modello di H e, per differenziarsene, elabora poco funzionalmente alcuni dettagli minori. P, nella prima parte, contiene un vero e proprio rimaneggiamento, ma nella parte del racconto, a corto di argomenti, segue di peso la redazione di H, fino a cadere in un clamoroso « *bourdon* » che avrebbe potuto, credo, essere più utilmente utilizzato dai critici.

H omette, all'inizio, il nome di Soremonda, ma, come abbiamo visto, lo fa per aggiungere un « *piment en plus* » al *devinalh* che si cela nella frase « *E qant Raimons de Castel Rossillon auzi la canson q'En Guillems avia feita, el entendet e creset qe de sua moiller l'agues feita...* », dov'è

sapientemente sfruttato l'anagramma che, intenzionalmente o no, l'autore ha inserito nei vv. 2 e 64 di *Lo dous corsire*<sup>113</sup>. Non escluderei, anzi, che il senso della *razo*, il motivo più profondo della sua stessa composizione risieda proprio nell'interpretazione di questi versi e dell'intera canzone, che dovette sembrare al commentatore il necessario completamento dell'intrigo su cui era costruita la *vida*.

L'errore sull'identità del re-vedicatore (le *razos*, seguite da N<sup>2</sup>, dicono che fu Anfos, il quale era però deceduto prima ancora che Raimon e Soremonda si sposassero) e soprattutto i venetismi di cui le *razos* sono infarcite testimoniano che molto tempo doveva esser trascorso dalla prima elaborazione della *vida* — squisitamente occitânica, come si ricava da AB — e che il testo giunto fino a noi ha subito un processo di deterioramento legato alla sua diffusione, soprattutto veneta.

Di questi venetismi di H si è fatto in realtà un gran parlare, e si è arrivati a sostenere che essi dovevano esser presenti nella redazione originale del racconto, dal momento che si ritroverebbero anche in P. Questa sarebbe addirittura una prova dell'attribuzione delle *razos* a Uc de San Circ, il quale avrebbe in qualche misura modificato la propria lingua sotto il condizionamento del lungo soggiorno nella Marca Trevigiana.

Proprio gli studiosi che sostengono questa tesi (che, come vedremo, si fonda su una petizione di principio e su un esame piuttosto superficiale delle testimonianze manoscritte) affermano però con grande sicurezza che Uc le *razos* le avrebbe composte e portate in Italia prima del 1219... e dunque si giunge all'assurdo che il trovatore avrebbe infarcito di venetismi i propri componimenti prima ancora di metter piede nel Veneto!

Scrivo ad esempio Gianfranco Folena: « Secondo le ragionevoli conclusioni dell'ultimo editore e studioso delle biografie trobadoriche, Guido Favati, prima vennero le *razos* e poi le *vidas*, contro quanto si riteneva in passato,

113. Su questo problema si vedano, qui sopra, le pp. 61-63.

nel senso che la redazione e tradizione delle prime è più antica e unitaria: tutta la referenza biografica che vi compare, con l'unica eccezione della *razo* trevisana già esaminata su donna *Stazailla* e Uc, non va mai oltre il 1219, che è per l'appunto la data approssimativa della comparsa di Uc in Italia; e tutte le *razos* sembrano discendere da un unico *corpus*, del quale si può in parte ricostruire l'ordinamento originario »<sup>114</sup>. Ma poco prima lo stesso studioso aveva affermato: « Sicuramente veneto è il sottile (« parvus » secondo il Bembo) canzoniere H, il Vaticano latino 3207, della fine del Due o dei primi del Trecento, contenente in 62 carte 270 poesie, 24 biografie e *razos* e infine canzoni: singolarmente importante perché opera non di copista professionale ma di un *amateur* che ci ha consegnato il suo scartafaccio di lavoro e la testimonianza del suo metodo, lasciando spazi bianchi dove non capiva e aggiungendo varianti marginali o interlineari. Questo ignoto filologo doveva essere, almeno *latu sensu*, un trevisano: all'area dialettale trevisano-bellunese sembrano portare forme di ditongamento come *boin* per *bon*, mentre elementi lessicali come *esmodegarse* 'fiaccarsi', segnalato dal Pellegrini<sup>115</sup> nella *Vida* di Guillem de Cabestanh e ancor vivo nel bellunese *smodegarse* (ma, come molte voci di area bellunese e ladino-veneta, presente probabilmente nel trevisano antico), essendo attestato anche nel canzoniere P, andrà riportato all'originale di quella biografia e varrà come indizio della sua origine trevisana »<sup>116</sup>. Anche Favati si era mostrato estremamente sicuro su questo punto: « ... Ora: quel verbo si legge, e sia pure deformato, anche in P (*esmondega se*); era quindi nell'originale compilazione dal-

114. Cf. G. FOLENA, *Tradizione e cultura trobadorica nelle corti e nelle città venete*, in *Storia della cultura veneta*, vol. I, *Dalle Origini al Trecento*, Vicenza 1976, pp. 453-562 (p. 534).

115. Cf. G. B. PELLEGRINI, *Di un venetismo alpino delle «Vidas» nel codice H*, in «Archivio per l'Alto Adige», LI, 1957, pp. 253-262. ID., *Arum. «zmuticare», lad. dolom. «smudé», ven. sett. «smodegar»*, in *Omagiu lui Iorgu Iordan*, Bucaresti 1958, pp. 667-670.

116. Cf. G. FOLENA, *Tradizione e cultura*, cit., p. 461.

la quale ambedue i codici per vie diverse discendono. Esso apparteneva dunque al patrimonio lessicale dell'autore delle *razos*, che non poteva essere pertanto se non una persona che nella Marca Trevigiana fosse risieduta tanto da farsi influenzare dalla sua parlata; insomma, tutto sommato, potrebbe trattarsi appunto di Uc de Saint Circ... ». Come dicevo, né Folena né Favati si rendono conto che, se è vero, come entrambi affermano, che le *razos* sarebbero anteriori al 1219, Uc si sarebbe fatto influenzare dalla parlata trevisana prima ancora di giungere in Italia. D'altra parte l'appartenenza di *esmodegarse* alla redazione originale della *razo* su Guillem de Cabestany è postulata solo in base al fatto che questo verbo è presente in P oltre che in H; e ciò costituirebbe la prova decisiva. Ma sia a Favati che a Folena è sfuggita la particolare struttura del racconto contenuto in P. La sezione iniziale è in effetti un vero e proprio rimaneggiamento, ove il nitido e stringato *exemplum* originario si trasforma in una storia vivace e bene architettata che prelude al romanzo farcito. L'intervento del rimaneggiatore si blocca, però, proprio nel punto in cui sono inseriti i versi di *Lo dous cossire*, quasi che, esauritosi il suo estro creativo, egli senta il bisogno di ricorrere docilmente a una fonte scritta. Sta di fatto che tutto quel che segue i versi della canzone deriva direttamente (e non « per vie diverse », come voleva Favati) dal medesimo modello di H. La prova più lampante delle mie affermazioni (che il lettore potrà, ad ogni buon conto, verificare da sé, collazionando i paragrafi 94-108 di P, nell'edizione Boutière, coi paragrafi 10-22 del testo di H) è costituita da quel *saut du même au même*, compiuto da P al paragrafo 100: « Et ella si fug a l'uis d'un balcon [et el venc de cors apres; e la dompna se lascia caser del balcon] jus, et esmondega si lo col »<sup>117</sup>. Dunque la fonte di *esmodegarse* è unica, e niente autorizza ad affermare che si tratti dell'« originale ». D'altronde i rapporti fra H e P andrebbero studiati con molta maggior cura di quanto non si sia fatto finora, soprattutto ove si tenga conto del

117. Cf. G. FAVATI, *Le biografie trovadoriche*, cit., pp. 49 sg.

fatto, che la datazione del Laurenziano al 1310, come la circostanza che sarebbe stato esemplato da un tal « Petrus Berzoli de Eugubio » (elementi su cui tutti sembrano concordare, da A valle<sup>118</sup>, a Folena<sup>119</sup>, a Boutière<sup>120</sup>, ecc.), si basano su deduzioni arbitrarie quanto imprecise. Il manoscritto è infatti copiato da mani diverse e in diversi periodi, e la « firma » di Petrus Berzoli appare in calce alla sezione dedicata alle *Razos de trobar* di Raimon Vidal, mentre la sottoscrizione con la data si legge sull'ultima carta del codice, in calce a una sezione dedicata al *Livre de Moralitez*, ma sia le poesie trobadoriche che le *vidas* furono esemplate da diversi amanuensi e non hanno nulla a che vedere con quella data né con Petrus Berzoli.

Per procedere oltre, nell'analisi delle testimonianze manoscritte, diremo che, fra i codici che ci hanno conservato le *razos* dedicate a Guillem, R si colloca senz'altro sul medesimo versante di H, con qualche innovazione (peraltro poco felice), come la glossa già a suo tempo esaminata<sup>121</sup>, con la quale si tenta di spiegare il motivo per cui, nell'ascoltare *Lo dous cossire*, Raimon avrebbe avuto la certezza del tradimento di Soremonda; o l'altra, già sottolineata da Langfors (p. XI), in cui R aggiunge ingenuamente: « ... e la dona ac paor e fugi ves las fenestras de la tor ... ».

Quanto a N<sup>2</sup>, la sua posizione nello stemma delle *vidas* è davvero particolare e, per tentare di venir a capo dei vari problemi che la sua testimonianza pone al filologo, bisognerà ricordare come, nel Cinquecento, si aggirassero per l'Italia, vere e proprie mine vaganti « ecdotiche », alcuni affini del capostipite di K di cui ancora si sa troppo poco; che gli stessi H, A, ecc. erano spesso adoperati come esemplari di collazione; e, quel che più conta, gli eruditi del XVI secolo praticavano sistematicamente l'hobby della « contaminazione » (o, più semplicemente, amavano procedere a una

loro personale *restitutio textus*): se si pretende, però, di utilizzare i loro prodotti senza quel minimo di accortezza imposto dall'oggetto, si rischia quanto meno di approdare a ipotesi semplicistiche. È proprio questo il caso di Santangelo e Panvini<sup>122</sup>, che gridarono al miracolo, di fronte a N<sup>2</sup>, al quale — dice Panvini, ma non si capisce in base a quali prove — « immune da ogni traccia di contaminazione, deve assegnarsi la fonte più alta fra quelle ricostruibili »<sup>123</sup>.

Non è questa la sede per impegnarci in un'analisi dettagliata della complessa testimonianza dell'intero manoscritto; ci limiteremo, dunque, a prendere in esame il caso della *vida* di Guillem de Cabestany.

Langfors a suo tempo sostenne che N<sup>2</sup> appartiene « indiscutibilmente » al gruppo di AB, ma fu poi costretto ad aggiungere che in molti casi esso presenta un'indubbia « concordance verbale » con I K; da parte loro, Boutière e Schutz, pur accettando la classificazione proposta dallo studioso svedese, riconobbero che « ce manuscrit s'écarte, à diverses reprises, de I K aussi bien que de AB ».

In effetti, alcune minori mende, quali *troba paissan* (AB *trobet paissan*), *enqueri* per *enqueric*, ecc., ma soprattutto l'omissione del particolare del taglio della testa e del « canariol », avvicinano in misura considerevole N<sup>2</sup> al gruppo IK (Fb), perlomeno per ciò che concerne i paragrafi 1-7 dell'edizione Boutière. Successivamente, nel brano della « beatificazione degli amanti » e della vendetta del re, che manca in IK (Fb), N<sup>2</sup> si accosta ad AB, ma solo per quel che concerne la struttura del racconto: non tanto, però da poter affermare *tout court* che esso faccia parte del medesimo gruppo stemmatico di AB, anche perché la precisazione che il re-vendicatore sarebbe stato Anfos (anziché Peire, come cronologicamente sarebbe stato più pro-

122. Cf. S. SANTANGELO, *Dante e i trovatori provenzali*, Firenze 1921 (quindi, Catania 1959); B. PANVINI, *Le biografie provenzali. Valore e attendibilità*, Firenze 1952; ID., *Appunti per una classificazione dei manoscritti che contengono le biografie provenzali*, in *Studi in onore di Salvatore Santangelo*, I, Catania 1955 (num. spec. di « Sicularum Gymnasium », VII, 1955), pp. 98-121.

123. Cf. B. PANVINI, *Appunti*, cit., p. 98.

118. Cf. D'A. S. AVALLE, *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta*, Torino 1961, pp. 106 e 120.

119. Cf. G. FOLENA, *Tradizione e cultura*, cit., pp. 465 sg.

120. Cf. *Les Biographies des Troubadours*, cit., p. XVII.

121. Vedi sopra la p. 62.

babile), avvicina N<sup>2</sup> al drappello dei testimoni che contengono le *razos*, e serve a complicare ulteriormente la situazione.

Completata questa sia pur rapida rassegna del valore delle varie testimonianze, se volessimo abbozzare alcune proposte di conclusione, dovremmo ribadire che, contrariamente all'opinione più diffusa su quest'argomento, la redazione della *vida* di Guillem de Cabestany sembra anteriore a quella delle *razos*<sup>124</sup>, le quali risultano invece vere e proprie variazioni — imperniate sul commento ai versi della prima stanza di *Lo dous cossire* —, sul tema proposto dalla « biografia ».

Il commento, soprattutto nella versione trådita da H, non è fine a se stesso, mera applicazione d'uno schema prestabilito (quello che regola in generale il tipo « razo »), ma si basa sull'intuizione del rapporto esistente fra i versi della canzone e il nome della donna amata dal poeta, che in H è taciuto proprio per rendere più significativa l'allusione dell'anagramma « don'e Amors ». A parer mio, anche la *razo* di H è, dunque, nella sostanza, un « rimaneggiamento ». L'autore sentì il bisogno di « spiegare » i motivi profondi della vendetta di Raimon de Castel Rossello, individuandone, con felice intuizione, la sostanza proprio nei versi del più celebre componimento di Guillem: una canzone che doveva essergli ben nota, perché è fra quelle esemplate nel codice. Egli scrive però in un'epoca ormai lontana da quella in cui è ambientata la vicenda (per questo si sbaglia sull'identità del re-vendicatore) e in luoghi lontani dal Rossiglione, com'è provato dai venetismi che infarciscono il suo testo. Quei venetismi non hanno, con ogni probabilità, nulla a che vedere con Uc de San Circ e con la primitiva elaborazione del racconto, ma possono appartenere alla redazione « originale » della *razo*, a patto che ci si rassegni all'idea che questa lingua mescolata (starei

124. Tanto che sembra addirittura stupefacente come, di fronte all'evidente degradazione linguistica delle *razos* e alle non meno palesi alterazioni della struttura narrativa, si sia potuto supporre il contrario.

per dire franco-veneta, se il termine non risultasse equivoco) è un esperimento nuovo e « autoctono », tipicamente veneto e ormai lontano dallo stesso Uc de San Circ (vedremo più avanti perché sembra improbabile che il trovatore, se fu l'autore della *vida*, possa essere stato anche quello della *razo*).

Quanto ad AB, sono l'assoluta precisione sui nomi di persona e di luogo, l'abbondanza di particolari verisimili, l'assenza di errori storici, la sostanziale correttezza espressiva e la cura dello stile che inducono a privilegiare questa redazione del racconto: la storia di Guillem e Soremonda è in AB un vero capolavoro ed è probabile che sia la versione che più si avvicina a quella originale, perché sarebbe stato molto più difficile, per non dire impossibile, per l'autore della redazione di AB, integrare e correggere, procedendo da versioni mutile o scorrette. Gli errori delle altre redazioni sono, invece, veri e propri incidenti di trasmissione.

A mio parere, solo uno scrittore che avesse una conoscenza diretta dei luoghi e del periodo storico in cui si svolse realmente la vita di Guillem de Cabestany può aver escogitato di riferire all'aristocratico « triangle » Raimon-Guillem-Soremonda il mito del cuore mangiato, nello stile sobrio ed essenziale della *Vida*.

Questo scrittore doveva essere stato, a suo tempo, un attento lettore delle poesie di Guillem, e doveva conoscere — aggiungerei — anche la serie di *planhs* dedicati a Blacatz, grazie ai quali il motivo omofagico aveva acquistato una nuova carica simbolica ed era tornato prepotentemente alla cronaca letteraria occitanica (dopo la primitiva fortuna del « Lai Guirun » e dell'*Ignoure*).

Quanto alle ipotesi che tale scrittore sia in effetti Uc de San Circ, molte osservazioni sarebbero necessarie, e comunque si deve onestamente avvertire il lettore che, per quanti sforzi si compiano, non si esce dal campo delle congetture.

Se si deve dar credito alla *vida* di Uc (che molti studiosi considerano una vera e propria « autobiografia »), il trovatore conobbe i luoghi nei quali è ambientata la tragedia del Castel Rosselló, nel corso del suo viaggio nei pae-

si iberici: « ... Loncs temps estet ab la comtessa de Benaujas, e per leis gazaiguet l'amistat d'En Savaric de Maleon, lo calcs lo mes en arnes et en rauba. Et estet lonc temps ab el en Peitieu et en las soas encontradas, pois en Cataloingna et en Arragon et en Espaigna, ab lo bon rei Amfos et ab lo rei Amfos de Lion et ab lo rei Peire d'Arragon; e pois en Proenssa, ab totz los barons, pois en Lombardia et en la Marcha »<sup>125</sup>. Il viaggio di Uc in Spagna potrebbe coincidere con quello, ben altrimenti documentato, di Savaric e si collocherebbe nel 1218, a un anno di distanza, cioè dalla morte di Raimon de Castel Rosselló, quando ancor vivo doveva essere il ricordo della relazione fra il signore rossiglione e il trovatore di Cabestany. Una ragione di più — mi si obietterà — per dar credito all'ipotesi che la redazione delle *razos* su Guillem siano anteriori al 1219. Eppure, io continuo a pensare che, se esiste qualche probabilità di attribuire a Uc la *vida* di Guillem de Cabestany, così non può dirsi delle *razos*: a parte l'assurdo dei venetismi compiuti in un periodo anteriore al suo soggiorno in Italia, Uc non avrebbe potuto sbagliarsi sull'identità del sovrano-vendicatore, attribuendo ad Anfos la punizione del geloso; come abbiamo visto poc'anzi, egli aveva infatti conosciuto di persona Peire e non poteva non sapere che in quel periodo era proprio lui il re d'Aragona, e non Anfos, morto addirittura prima del matrimonio di Raimon e Soremonda.

Al contrario, se si pensa che i *planhs* per Blacatz abbiano in qualche misura condizionato l'elaborazione della *vida* di Guillem, le probabilità di attribuirne la redazione a Uc de San Circ aumentano, poiché il trovatore conosceva bene quanto meno il *planh* di Sordello, del quale aveva imitato la struttura<sup>126</sup>. Detto questo, mi pare possibile che, se anche il primo stimolo all'elaborazione del racconto, sia venuto allo scrittore intorno al 1218, a contatto con la realtà rossiglione, la vera e propria elaborazione della

125. Cf. *Les Biographies des Troubadours*, cit., pp. 239 sg.

126. Cf. *Un sirventes vueill far* (BdT 457, 42), in F. A. UGOLINI, *La poesia provenzale e l'Italia*, Modena 1949, pp. 90 sg.

storia sia posteriore al 1237, e che anche la *vida* di Guillem faccia parte di quel nucleo consistente di narrazioni che Uc avrebbe composto negli anni Quaranta.

C'è infine un ulteriore elemento che potrebbe spiegare quella sorta di riserva psicologica che nel racconto circonda gli adulteri. Non dirò che si tratti di un'esplicita condanna, ma certo l'ineluttabilità della punizione, la tragedia che aleggia intorno all'amore dei protagonisti, fin dalle prime battute della storia, sono un segno del mutamento dei tempi e attestano che l'incondizionato elogio dell'adulterio è ormai un fatto del passato. Ebbene, proprio l'*autobiografia* di Uc si conclude con l'osservazione che, dopo aver preso moglie, il trovatore non avrebbe più scritto canzoni d'amore per nessuna: « Cansos fez de fort bonas, e de bos sons e de bonas coblas; mas non fez gaires de las cansos, quar anc non fo fort enamoratz de neguna; mas ben se saup feingner enamoratz ad ellas ab son bel parlar. E saup ben dire en las soas cansos tot so que ill avenia de lor, e ben las saup levar e ben far cazer. Mas pois qu'el ac moiller non fetz cansos »<sup>127</sup>.

Che ne sia o no Uc l'autore, ripeto che la redazione di AB, come, a suo modo, il rimaneggiamento di P sono degli autentici capolavori.

« Bona pulcella fut Eulalia, / bel avret cors bellezour anima »; « Donz fo Boecis, lo cors ac bo e pro »; « Guillems de Cabestaing si fo uns cavalliers... Mout fo avinens hom de la persona e mout presatz d'armas e de cortesia e de servir »: anche la vita e la passione dell'Amante Cortese si apre, come le *Chansons de saints*, con la solenne e rapida *effictio*, in cui si sottolineano la bellezza e il valore dell'eroe. Che i modelli vivi e operanti sullo stile dell'autore della biografia siano le agiografie volgari, anch'esse, certo, in qualche misura legate alla liturgia, piuttosto che i testi liturgici mediolatini<sup>128</sup>, mi pare indubbio. Anche l'antagonista del poeta, il *gilos*, come il Teiric o il Maximien del

127. Cf. *Les Biographies des Troubadours*, cit., p. 240.

128. Cf. in proposito, però, anche quanto osserva V. BERTOLUCCI PIZZORUSSO, *Il grado zero della retorica*, cit.

*Boecis* e dell'*Eulalia*, è dipinto come potente e crudele: « era mout gentils e rics e mals e braus e fers et orgoillos ».

Ma quel che conta è soprattutto la rapidità dei tratti. Così, anche l'amore e il canto che ne deriva sono rappresentati, nella versione primitiva della *vida* (quella di AB), come una condizione di necessità, senza una parola sulle cause o sulla fenomenologia della passione: « Guillems de Cabestaing si amava la dompna per amor e chantava de lieis e n' fasia sas chanssos. E la dompna, qu'era joves e gaia e gentil e bella si'l volia ben mais qe a ren del mon ». È un amore ineluttabile, dove il servizio cortese si carica di una solennità quasi ieratica; un amore non troppo dissimile da quello che doveva animare Eulalia (« niule cose non la pouret omque pleier / la polle non amast lo deo menestier »). Solo in un momento successivo, nel suggestivo rimaneggiamento di P, il narratore si compiacerà dell'analisi psicologica e si soffermerà a descrivere l'insorgere del sentimento, prima nella donna e poi nel cavaliere, con toni che rammentano il romanzo cortese. Nella versione di AB siamo però ancora nella dimensione dell'agiografia, più che in quella del *roman*. Anche il martirio è narrato con stile incisivo e rapido: « E qan venc un dia, Raimons de Castel Rossillon trobet passan Guillem de Cabestaing ses gran compaignia e aucis lo; e fetz li traire lo cor del cors e fetz li taillar la testa » (si ricordi ancora l'*Eulalia*: « a czo no's voldret concreidre li rex pagiens / ad une spe de li roveret tolir lo chief »).

Probabilmente, il luogo in cui si concentra il *pathos*, l'unico vero dramma dell'intera vicenda, è quello del banchetto: non a caso si tratta della sola sezione del racconto in cui, in AB, fa, sia pur brevemente, la sua apparizione il dialogo. In tre sintetiche battute: « E qan la dompna l'ac manjat, Raimons de Castel Rossillon li dis: « Sabetz vos so que vos avetz manjat? » Et ella dis: « Non, si non que mout es estada bona vianda e saborida ». Et el li dis q'el era lo cors d'En Guillem de Cabestaing so que ella avia manjat; et, a so q'ella l'crezes mieils, si fetz aportar la testa denan lieis. E quan la dompna vic so et auzic, ella perdet lo vezer e l'auzir. E qand ella revenc, si dis: "Sei-

gner, ben m'avetz dat si bon manjar que ja mais non manjarai d'autre" ».

Nell'esclamazione conclusiva di Soremonda è racchiuso, con grande felicità espressiva, il senso più riposto dell'intera tragedia. Quel che segue, col racconto della morte della donna, non può che fungere da corollario, così come l'« epilogo in cielo » e la beatificazione degli amanti cortesi. Anche le successive rielaborazioni del racconto (ché di rimaneggiamenti si tratta e, per convincersene, basterebbe esaminare con attenzione il passaggio dal discorso diretto all'indiretto in questo momento centrale della narrazione) perdono di vigore e diluiscono nella glossa l'efficacia di quella battuta. Si legga ad esempio H: « Et ella ausi so qe li demandava e so qe ill dizia, e vi e conuc la testa d'En G. de Capestaing. E si'l respondet qe l'era estatz si bons e si saboros qe ja mais autres manjars ni autre beures no il tolrian la sabor de la bocha qe l cor d'En G. de Capestaing li avia laisada ».

5. Proprio l'*incipit* del componimento più emblematico del Canzoniere di Guillem fu interpretato in maniera significativamente distorta da alcuni copisti:

Lo dous cossire  
que m dona Mors soven...<sup>129</sup>.

Morte, cioè, e non Amore sarebbe l'ispiratrice del « dolce pensiero » del poeta. I versi che seguono servono a chiarire ogni dubbio e a certificarci che di amore si deve trattare, e non di morte. È tuttavia d'un certo interesse la circostanza che gli amanuensi avessero optato per la morte: essi ritenevano probabilmente che un qualche sapore di tragedia fosse collegabile con questi versi.

Nel medesimo errore cadde anche il buon don Gioacchino Plà, prefetto della Biblioteca Barberina, che tradusse *mea morte*, al v. 88, nella sua antologia provenzale<sup>130</sup>.

129. Non si tratta, ovviamente, solo di separare correttamente le parole: gli amanuensi cui mi riferisco, per evitare gli equivoci, inseriscono vari segni d'interpunzione fra *donà* e *mors*.

130. Che costituisce il ms. e (Barb. Lat. 3967 della Vaticana).

Certo la versione di don Plà è sempre « delle più approssimative »<sup>131</sup> e non può essere addotta a esempio se non in senso « teratologico », tuttavia il problema dell'interpretazione « tragica » del testo, e del canzoniere nel suo insieme, esiste, ed è quello che in qualche misura determinò l'inclusione di Guillem de Cabestany nella leggenda.

Abbiamo visto come la disposizione per la sofferenza e l'autopunizione e soprattutto il rifiuto di *mezura*, pur includendo il canzoniere di Guillem in una tradizione illustre che ha il suo più celebre rappresentante in Bernart de Ventadorn, cui il catalano più volte si riferisce esplicitamente, lo rendano in certo modo « sospetto » nei confronti della più ortodossa ideologia della Fin'Amor e rivelino le indubbie affinità elettive di Guillem coi poeti del Nord della Francia.

Si ricordi, ancora una volta, la quinta cobla di *Ar vei qu'em vengut als jorns loncs*, che segue immediatamente la suggestiva immagine del cuore che si dischiude e avvolge il poeta in una pioggia d'amore, paragonata a quella di fiori che copre l'issopo (con una metafora che allude alla simbologia dell'estrema unzione). Morte ha sempre punito chi sfida o rifiuta *mezura* e Guillem evita di controllare la propria passione, descrivendola in tutta la sua irruenza, e indicando nel dolore il compenso desiderato; il male gli è dolce e saporoso e il poco bene manna di cui si nutre:

Eu am tant que menhs n'a mortz trops,  
E tem que'l jorns mi sia props,  
Qu'Amors m'es cara et ye'l sui vils,  
Ni ges aisitz no m'agra ops:  
Que'l fuecs que m'art es tals que Nils  
No'l tudaria plus qu'us fils,  
Delguats, sostendria una tor.

È proprio Amore a donare, oltre ai dolci pensieri, la morte all'amante che non ha saputo controllare i propri sen-

131. Come, con una certa generosità, la definisce D'Arco Silvio AVALLE, nell'Introduzione alle *Poesie* di Peire Vidal (Milano-Napoli 1960, I, p. CXVI).

timenti e che non sa che farsene dell'armonia e della misura. E Guiglielmo, « per cantare », avrà « il fior de' suoi di scemo ».

Se si paragona a quello del rossiglione, il canzoniere del contemporaneo Castellano di Couci presenta delle singolari affinità (totale dedizione all'amore; rifiuto di riflessioni di tipo teorico, ancor più significativo, in un *milieu* come quello dei trovieri d'oïl), ma anche una sostanziale differenza, che consiste nella grande omogeneità tematica, molto più consistente di quella, forse solo apparente, delle poesie di Guillem.

Identificato da Holger Petersen Dyggve, con felice intuito, anche se con un'incompleta documentazione<sup>132</sup>, con Gui de Ponciaus (oggi Ponceaux), amico di Gace Brulé, cui quest'ultimo invia cinque canzoni, il Castelain è il poeta dell'amore come sentimento ipostatizzato, e della morte come idea fissa e costante punto di riferimento.

Assenti, nel suo canzoniere, sia le implicazioni « dottrinali » sulla Fin'Amor, sia le forme « diverse » (*jeux-partis*, ecc.), era in certo senso fatale che, nell'« agiografia » susseguente la sua scomparsa, avvenuta presumibilmente nel 1203, durante la quarta crociata<sup>133</sup>, la dedizione all'amore del Castelain venisse considerata esemplare, al pari della sua malinconica propensione a riflettere « a piena voce » sul rapporto Eros-Thanatos.

Osserva Maurice Delbouille:

Dès le XIII<sup>e</sup> siècle le Châtelain était cité au nombre des amants parfaits et semblait prêt a entrer dans la légende. Dès la première moitié du siècle Eustache le Peintre le place à côte de Tristan et de l'illustre Blondel de Nesle...

132. Cf. H. PETERSEN DYGGVE, *Gace Brulé trouvère champenois. Édition des chansons et étude historique*, Helsinki 1951 (*Mém. de la Soc. Néophilol. de Helsinki*, XVI), pp. 74-84. Si vedano su quest'identificazione anche le note di G. ZAGANELLI, *Aimer, souffrir, joir. I paradigmi della soggettività nella lirica francese dei secoli XII e XIII*, Firenze 1982, pp. 144-149.

133. Cf. F. FATH, *Die Lieder des Castellans von Coucy, nach sämtlichen Handschriften kritisch bearbeitet*, Heidelberg 1883, pp. 7-13 e 18-20.

Au XIII<sup>e</sup> s. encore, un auteur inconnu écrit sur le modèle de la pièce célèbre du châtelain *A vous amants...* une chanson qui commence ainsi:

Li Chastelains de Couci ama tant  
Qu'ainc pos amors nus nen ot dolor graindre;  
Por ce ferai ma complainte en son chant<sup>134</sup>.

Le prese di posizione dei poeti citati dal Delbouille trovano obiettivi riscontri nelle stesse liriche del Castellano. Si pensi ad esempio al celebre paragone con Tristano, che riprende, ma senza l'adamantina fermezza dello champenois, un'immagine di Chrétien:

C'onques Tristanz, qui but le beverage,  
plus loiaument n'ama sanz repentir;  
quar g'i met tout, cuer et cors et desir,  
force et poir, ne sai se faiz folage<sup>135</sup>.

Su questi versi avremo occasione di soffermarci ancora, più avanti. Si ricordi, intanto, l'insistenza con la quale il poeta si mostra disponibile nei confronti della morte, considerata l'unico mezzo atto a perpetuare l'amore all'infinito:

Que ferai, Dex, partirai me de li,  
Ainz que s'amours me par ait tout ocis?  
Naie, certes! Il ne puet estre einsi,  
Qu'amours me tient et m'a volentez priz,  
Qui a mon coeur en li pour morir mis...<sup>136</sup>

Per il Castellano, la morte non rappresenta la conclusione del rapporto amoroso, ma piuttosto, la sua sublimazione, in una rinnovata connessione col canto (morai.../chanterai):

134. Cf. *Le Roman du Castelain de Couci*, cit., pp. LIV sg., n. 2.

135. *La douce voix du loisegnol sauvage*, vv. 19-22. Cf. *Les chansons attribuées au Chastelain de Couci (fin du XII<sup>e</sup> début du XIII<sup>e</sup> siècle)*, éd. crit. p. A. LEROND, Paris 1964, p. 69.

136. *Je chantaisse volentiers liement*, vv. 28-32, ed. cit., p. 64.

Car fins d'amors ne puet estre avenans,  
Se mors nes pairt; por ceu morai souffrans  
Et chanterai senes joie et senes fineir,  
Ke nuls ne doit a fin d'amors penseir<sup>137</sup>.

È merito di Gioia Zaganelli<sup>138</sup> l'aver insistito sul profondo legame che lega questi versi, « con un parallelismo che è difficile credere casuale », a quelli della XLVI canzone di Gace Brulé:

La fin d'amors vueil aprendre  
que j'en sai jusqu'au morir (vv. 15-16)<sup>139</sup>.

Alla sicurezza di Gace, Gui replica negando la parte più dolorosa del messaggio e facendo di morte « il contenuto di una relazione all'infinito irrisolta (« morai souffrans », « senes fineir ») »<sup>140</sup>.

Con Fritz Fath<sup>141</sup>, si potrebbe citare la lunga serie di riscontri concernenti il tema del cuore « prigioniero » dell'amata. Qui però mi interessa rilevare che, proprio con Gace Brulé, ha inizio la « leggenda » del Castelain:

Ma chançon vueill definer,  
Gui, ne vous puis oublier:  
pour vous ai la mort blasmee<sup>142</sup>.

Grazie a questa, Gui si conquisterà

une existence symbolique qui prolonge et développe en drame celle qui s'accorde aux lieux communs de ses chansons. Il ne saurait y avoir de plus beau témoignage de

137. *Merci clamans de mon fol errement*, vv. 37-40, ed. cit., p. 82.

138. Che ringrazio *di cuore*, per avermi permesso di leggere, ancor prima che fosse dato alle stampe, il suo bel volume, dal quale molte di queste osservazioni derivano (Cf. *Aimer, souffrir, joir*, cit.).

139. Cf. la canzone XLVI, vv. 15 sg., nella cit. ed di H. PETERSEN DYGGVE.

140. Vd. *Aimer, souffrir, joir*, cit. p. 149.

141. *Die Lieder des Castellans von Coucy*, cit., pp. 18 sg.

142. Cf. la canzone XX, vv. 43-45, nella citata ed. del DYGGVE.

poète, dont l'histoire, refaite en partie sur son oeuvre lyrique, finit par se confondre avec sa légende.

On comprendra mieux à présent pourquoi l'on faisait si aisément ressembler la biographie d'un poète à son oeuvre, même si l'histoire pouvait contredire le portrait. Le symbole (de l'oeuvre) dégage une vérité que celle de l'histoire ne réussit pas à communiquer<sup>143</sup>.

Alla trasposizione romanzesca della biografia del poeta, che risale, come abbiamo già notato, agli anni Novanta (del XIII secolo), non è estranea la circostanza che quando, nel Duecento, si afferma la voga di « farcire » i romans con inserti lirici (spesso realmente eseguiti dai jongleurs) sono proprio i componimenti di Gui, con quelli del suo amico Gace Brulé, quelli che più spesso vengono utilizzati.

Quest'ultima constatazione ci deve far riflettere su una significativa analogia con le poesie di Guillem: anche queste godettero, infatti, di una notevole fortuna, com'è provato dai numerosi *contrafacta* metrico-musicali che ne derivano. Come diceva Dragonetti, sono i simboli contenuti nelle opere ad aver determinato, in qualche misura, la leggenda, ed è, dunque, fra le canzoni del Castelain e del rossiglione che si deve indagare nell'intento di capire le ragioni del comune destino « romanzesco » dei due poeti.

Per tornare alla fortuna delle poesie di Guillem, non solo *Lo dous cossire*, il componimento più emblematico del suo canzoniere, fu oggetto di parodia (ad opera di Bernart Sicart de Maruejols<sup>144</sup> e di Peire Cardenal<sup>145</sup>), ma anche *En pessamen me fai estar Amors*<sup>146</sup>, e soprattutto, *Mout*

143. Cf. R. DRAGONETTI, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Bruges 1960 (rist. an. Genève-Paris 1979), pp. 576 sgg.

144. Nella prima *cobla* del sirventese *Ab greu cossire* (BdT 67, 1). Cf. M. DE RIQUER, *Los Trovadores*, cit., III, pp. 1203 sgg.

145. Con rime mutate, in *Cals aventura* (BdT 335, 43). Cf. R. LAVAUD, *Poésies complètes du troubadour Peire Cardenal* (1180-1278), Toulouse 1957, pp. 436 sgg.

146. Ad opera di Guillem Figueira, ma con rime diverse, in *Totz hom qui be comens'e be fenis* (BdT 217, 7). Cf. E. LEVY, *Guilhem Figueira ein provenzalischer Troubadour*, Berlin 1880, p.

*m'alegra douza vos per boscaje*, la cui notorietà giunse probabilmente fino alla Francia del Nord Est.

La storia dei *contrafacta* di *Mout m'alegra* è particolarmente interessante per la nostra indagine, perché ci suggerisce la possibilità che questa canzone fosse nota al Castelain de Couci, evocando la suggestiva ipotesi d'un « rapporto » letterario fra i lontani (e inconsapevoli) protagonisti della leggenda del cuore mangiato.

Come ho già avuto modo di notare<sup>147</sup>, *Mout m'alegra*, pur essendo trasmessa da una tradizione « povera » (I, K, d) fu oggetto di alcuni *contrafacta*, il più importante dei quali è *Un sirventes voil obrar d'alegratz* (BdT 81, 1<sup>a</sup>)<sup>148</sup>, di Bertran de Born, *lo filh*.

Il motivo del *rossinhol*, simbolo dell'amor volubile, ma anche autentico presagio di morte (secondo una fortunata tradizione, inaugurata da *Laustic* e rinverdata da Shakespeare, via via fino a Keats, ecc.) era stato sfruttato da Guillem con moduli tanto « lievi » da esser parsi a qualcuno perfino banali: di fronte alla durezza di madonna, il poeta adombrava timidamente la possibilità di uno *change*, dopo un esilio *en outra terra*, salvo poi a tornare pentito a *midons* e a ribadire all'amata la propria fedeltà.

La risposta del giovane Bertran de Born è invece un'ortodossa condanna della *recreantise* e una coerente difesa dell'assoluta dedizione ad amore. Il lettore avrà già notato che la *querelle* ricalca i modi di quella, ben più importante e più nota<sup>149</sup>, che aveva avuto quali protagonisti Bernart de Ventadorn, Raimbaut d'Aurenga e Chrétien de Troyes. Ebbene, *si parva licet*, anche nel nostro caso il *débat* sembra esorbitare dai confini occitanici e giunge-

49. Vd. anche V. DE BARTHOLOMAEIS, *Poesie provenzali storiche relative all'Italia*, vol. I, Roma 1931 (« Fonti per la Storia d'Italia »), p. 209.

147. Cf. L. ROSSI-A. ZIINO, *Mout m'alegra douza vos per boscaje*, cit., pp. 70-76.

148. Cf. A. KOLSEN, *Die Sirventes-Canzone des Bertran de Born lo filh*, in « Neuphilologische Mitteilungen », XXXVII, 1936, pp. 284-289.

149. Cf. Au RONCAGLIA, *Carestia*, cit. (vd. la n. 44).

re in territorio francese, e l'interlocutore di Guillem e Bertran sembra essere proprio il Castelain.

Chi dubitasse aprioristicamente della possibilità d'una reale circolazione dei testi in questione, dal Sud al Nord della Francia, dovrebbe riflettere sul fatto che, se a far da tramite fra Guillem e Gui fu realmente Bertran de Born, *lo filh*, come io credo, molti ostacoli « spaziali » verrebbero a cadere. È appena il caso di ricordare, infatti, che il giovane Bertran aveva dal padre numerose occasioni di viaggiare nel Nord e di spingersi fin nelle Fiandre. Come tutti sanno, inoltre, Bertran de Born, *lo paire*, era grande amico di Conon de Béthune, che egli designava col *senhal* di « Mon Isembart », ed è stato più volte ragionevolmente supposto che, insieme a Conon, Bertran abbia svolto un ruolo determinante nella diffusione della lirica provenzale al Nord<sup>150</sup>.

Anche sul piano cronologico l'ipotesi sembra possibile. Se la più antica canzone di Guillem sulla quale si possa congetturare una data, sembra di qualche anno anteriore al 1195<sup>151</sup>, l'altro sirventese di Bertran è del 1206<sup>152</sup>: basterebbe dunque che *Un sirventes voil obrar d'alegratge* fosse anteriore al 1203 (anno presunto della morte del Castelain) perché Gui possa averlo conosciuto.

Ma veniamo ai testi: si legga la canzone III del Castelain, nell'edizione a cura di Alain Lerond<sup>153</sup>. *La douce voix du louseignol sauvage*<sup>154</sup> è una canzone di tipo classi-

150. Cf. E. HOEPFFNER, *Un ami de Bertran de Born: « Mon Isembart »*, nelle *Études romanes dédiées à Mario Roques*, Paris 1946, pp. 15-22. J. FRAPPIER, *La poésie lyrique française au XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris 1949, p. 139. C. CREMONESI, *Conon de Béthune, Rambaldo di Vaqueiras e Peire Vidal*, in *Studi filologici, letterari e storici in memoria di Guido Favati*, vol. I, Padova 1977, pp. 233-244.

151. Si tratta di *Al plus leu*, su cui vedi sopra le pp. 51 ss.

152. *Quan vei lo temps renovar* (BdT 81, 1). Cf. M. DE RIQUER, *Los trovadores*, cit., II pp. 951-954.

153. Vedi qui sopra la nota 135.

154. Del testo ha fornito una celebre analisi « formale » P. ZUMTHOR, *Essai de poésie médiévale*, Paris 1972 (trad. it. Milano 1973, pp. 196-209).

co, composta da cinque *coblas unissonans* di *décasyllabes*, di otto versi, con cesura prevalentemente di quattro più sei, anche se in qualche caso possono postularsi soluzioni metrico-ritmiche diverse. La struttura del componimento, fatta eccezione per lo schema delle rime, è dunque analoga a quella della canzone di Guillem (e, di conseguenza, a quella del sirventese di Bertran), che pure si compone di *décasyllabes*.

Mi si obietterà che una simile analogia può essere del tutto fortuita e che decine di testi si aprono con l'immagine del *rossinol*, prima fra tutti *La doussa voz ai auzida* di Bernart de Ventadorn (BdT 70, 23), che, oltretutto, si avvantaggia di un *incipit* molto più simile a quello del Castelain. Risponderò, allora, che l'analogia strutturale potrebbe anche essere meramente casuale, se i versi iniziali, imperniati sulla rima in *-age*, che preannuncia la parola chiave di tutti e tre i componimenti, *corage*, non presentassero una significativa insistenza sui lemmi *cointoier* (/camdeiar) e *tentir*, e sulla fresca immagine della *douche voix* (/douza vos) che risuona nel bosco:

La douce vois du lousegnol sauvage  
Qu'oi nuit et jour cointoier et tentir  
M'adoucist si le cuer... /

Mout m'alegra douza vos per boscaje  
Can retentis sopra l ram qui verdeia  
E l rossinhols de son chantar chamdeia...

Il motivo che spinge a cantare il Castelain è, inoltre, analogo a quello indicato da Bertran: « Qu'or ai talent que chant pour esbaudir » / « Un sirventes voil obrar ... *Per esbaudir* ».

Ma, quel che è più notevole, le conseguenze che Gui trae dalla felice (se pur venata di malinconia) situazione dell'esordio sono assolutamente identiche (si tratta addirittura dello stesso verso!) a quelle desunte da Guillem:

Si doie avoir grant joie en mon corage  
Ben dei aver gran joi en mon corage...

Più difficile, allora, continuare a pensare che si tratti di coincidenze fortuite, pur nella sostanziale omogeneità del grande canto cortese. Proprio a questo punto, infatti, di fronte alla durezza di *midons*, Guillem avanza un timido desiderio di *change* che si risolve, però, nella consapevolezza che, lontano dall'amata il suo destino è la morte e il silenzio; Bertran gli si oppone, condannando duramente i *cors volatges*, e il Castellano sembra, in apparenza prender partito per quest'ultimo.

Diceva Guillem:

En outra terra irai penre l'engaje,  
Si que ja mai en aquesta non seia;  
E'l lausengier, qui m'an mort per enveja,  
N'auran gran joi can me veran salvaje.  
E'm menerai com paubres peleris,  
E'l desirer m'i auran tost aucis;  
E se mai non, ben ai Amor servida  
E servirai tot lo jorn de ma vida.

Ribatteva, però, Bertran, quasi parola su parola:

Si m'aiut fes, ja per flac cor volatge  
Non mi partrai de leis, vas cui sopleia  
Tant douzamen mos cors, qi reverdeia  
Per leis desse, ni m'en farai salvatge!  
Anz l'estarai suffrentz, planz et aclis,  
Tro qe Merces, qi franchamen chاوزis  
Los merceianz segon dreg, senz bauzia,  
La'm conqueira del tot en ma baillia.

Gui sembra aderire alle posizioni del figlio di Bertran de Born:

Onques vers li n'eu faus cuer ne volage,  
Si m'en devroit pour tant mieuz avenir,  
Ainz l'aim e serf et aour par usage...

E ancora:

Tant ai en li ferm assis mon corage  
Qu'ailleurs ne pens, et Diex m'en lait joïr!

C'onques Tristanz, qui but le beverage,  
Plus loiaument n'ama sanz repentir;  
Quar g'i met tout, cuer et cors et desir,  
Force et pooir, ne sai se faiz folage...

Con l'esplicito riferimento ai versi di Chrétien<sup>155</sup> introdotto dal Castellano, ci rendiamo conto, però, che il *plazer* dell'esordio altro non era che un pretesto per un *débat* a distanza sulla Fin'Amor, e che i nostri poeti stanno calcando consapevolmente le orme dei grandi trovatori della generazione del Settanta.

La posizione espressa da Guillem era infatti analoga a quella di Bernart de Ventadorn: costatata la freddezza di madonna, non gli restava che il silenzio e l'esilio:

Aissi'm part de leis e'm recre;  
mort m'a, e per mort li respon,  
e vau m'en, pus ilh no'm rete,  
chaitius, en issilh, no sai on<sup>156</sup>.

O anche:

Mas fals lauzenger engres  
M'an lunhat de so païs<sup>157</sup>.

L'ortodossia di Bertran de Born *lo filh* ricalcava invece (e quasi con le stesse parole!) l'atteggiamento di Chrétien:

Et je, qui ne m'eu puis partir  
De celi, vers qui me soplei...<sup>158</sup>.

L'intervento del Castellano è invece più complesso e ambiguo, e solo apparentemente si pone sulla linea dello champenois. Gui ne cita i versi su Tristano, è vero, ma

155. Cf. *D'Amours qui m'a tolu a moi*, vv. 28-31: « Onques du buvrage ne bui / Dont Tristans fu enposonnez / Mes plus me fet amer que lui / Fins cuers et bone volentez ». Cf. M.-C. ZAI, *Les chansons courtoises de Chrétien de Troyes*, Berne-Francfort 1974, pp. 159 sgg.

156. *Can vei la lauzeta mover* (BdT 70, 43), vv. 53-56.

157. *Gent estera que chantes* (BdT 70, 20), vv. 10-12).

158. *D'Amors qui m'a tolu a moi*, ed cit., vv. 14-15.

stravolgendone il senso, perché li revoca in dubbio ed è incerto sulla propria fermezza. E, quel che più conta, dopo aver ricordato Chrétien, sono ancora le parole di Bernart che gli vengono alle labbra:

quar g'i met tout, cuer et cors et desir,  
force et pooir...

Si ricordi, in proposito, *Non es meravelha s'eu chan* (BdT 70, 31) vv. 5 sg.:

Cor e cors e saber e sen  
e fors'e poder i ai mes...

E si rammenti *En aventure commens*, vv. 21 sg.<sup>159</sup>:

Ainz ai mis en li servir  
Cuer et cors, force et pooir...

Di fronte a riscontri così puntuali, pensare a coincidenze fortuite mi sembra davvero improduttivo, tanto più che il « dialogo » a distanza fra i tre poeti continua.

Il motivo del cuore prigionero è evocato da Bertran:

Ja son set an qu'ieu mis mon cor en gatge  
En un chastel, on rics pretz senhoreia  
Si qes anc pueis no n'agui mas l'enveia...

E ripreso dal Castellano:

Lors que la vi, li lassai en hostage  
Mon cuer, qui puiz i a fait lonc estage,  
Ne ja nul jour ne l'en quier departir...

Ma anche Guillem aveva finito per scegliere l'ortodossia:

Partis? Non me, ni ja ni me partria  
Anz es mos cors ab leis e noit e dia.

Anche i congedi delle canzoni di Guillem e di Gui procedono di pari passo (« Va te'n, sospir, en loc de fin

159. Cf. la citata edizione a cura di A. LEROND, pp. 104 sgg.

messatge » / « Chançon, va t'en pour faire mon message ». ), e ciò è ancor più significativo, perché i versi in questione si trovano nella quarta *cobla* di *Mout m'alegra*, e si conferma, quindi, l'ipotesi che la quinta strofe, così com'è tradita da I K d, sia apocrifa<sup>160</sup>.

A questo punto, avanzata l'ipotesi d'una diffusione francese di *Mout m'alegra*, ho il dovere di rammentare che qualche anno fa John H. Marshall<sup>161</sup> congetturò che anche Gautier de Coinci abbia imitato *Mout m'alegra*, nella sua canzone alla Vergine *Pour conforter mon cuer et mon courage*<sup>162</sup>, e ne dedusse la possibilità di un recupero della melodia di Guillem per il tramite del presunto *contrafactum*. Poiché con Agostino Ziino ho espresso, a suo tempo, alcune perplessità sull'eventualità di un simile recupero<sup>163</sup>, devo ora ammettere che, quanto meno la circolazione della canzone di Guillem nella Francia del Nord mi sembra possibile, e che le mie riserve erano forse eccessive. Sono tuttora convinto, però, del fatto che lo studioso inglese, nel tentativo di dimostrare che la fortuna di *Mout m'alegra* deriverebbe dall'orecchiabilità della sua melodia (della quale peraltro non sappiamo nulla con certezza), ha trascurato l'importanza del testo della canzone.

Sta di fatto che anche Gautier, nelle due strofe probabilmente modellate sullo schema di *Mout m'alegra*, s'occupa, anche se in maniera molto particolare, del servizio amoroso:

... A li amer soit chascuns ententis,  
Quar tant par est debbonnaire et gentis  
Tout ses amans met ou ciel et marie  
Molt se fait bon marier a Marie...

160. Cf. *Mout m'alegra*, cit., p. 70 e n. 6.

161. Cf. J. H. MARSHALL, *Gautier de Coinci imitateur de Guilhem de Cabestanh?*, in « Romania », 98, 1977, pp. 245-249.

162. Cf. *Les Miracles de Notre Dame de Gautier de Coinci*, a c. di F. KOENIG, vol. I, Genève-Lille 1955, pp. 47-49.

163. Che si basa su una considerazione piuttosto superficiale delle strutture melodiche del *miracle* (cf. *Mout m'alegra*, pp. 76-80).

Il « servizio » cui allude Gautier è quello dei devoti della Vergine: il lessico adoperato è però quello della poesia erotica. Siamo di fronte, cioè, a una sorta di *contrafactum* di secondo grado; se i trovatori avevano adoperato, nell'esaltare le loro donne, metafore desunte dalla liturgia o dagli inni mariani, Gautier recupera ora una canzone profana in funzione sacra. Quel che conta, per noi, è però il carattere emblematico che viene ad assumere il componimento di Guillem, in ordine alla problematica relativa al ruolo dell'amante perfetto e del devoto *sirven*.

Il momentaneo incontro, su questa medesima problematica, fra Guillem e il Castellano è certo un fatto ipotetico e comunque occasionale, limitato a un unico testo: esso non mancherà, però, di dare i suoi frutti in un secondo momento, quando Jakemes penserà di attribuire anche al Castellano la tragica storia del cuore mangiato che già, più di mezzo secolo prima, era stata riferita a Guillem de Cabestany: sarà così che i due poeti, sia pure in epoche diverse, verranno accomunati nel ruolo esemplare di martiri dell'amore. Ancora una volta è il Nord a trarre lo spunto da testi occitanici, perché sembra indubbio che Jakemes abbia conosciuto le *vidas* del rossiglione, diffuse del resto anche in zona d'oïl<sup>164</sup>.

Il *Roman du Castelain de Couci et de la Dame de Fayel*<sup>165</sup> è un testo che rappresenta emblematicamente l'epoca (lo scorcio del Duecento) e i luoghi (la ricca zona piccarda) nei quali fu composto. Il cinquantennio che separa quest'opera dalle *vidas* e dalle *razos* su Guillem costituisce

164. Non mancano, com'è noto, codici francesi che contengano *vidas* e *razos* (e in particolare quella di Guillem). Maurice DELBOUILLE, nell'Introduzione alla sua edizione del *Roman*, non escluse che fossero state approntate delle traduzioni in langue d'oïl della biografia del Rossiglione. Per conto mio, non trascurerei la possibilità che il racconto provenzale si fosse conquistata una sua circolazione orale, estesa fino al Nord della Francia.

165. Del quale, oltre alla redazione in *octosyllabes*, esistono due successive prosificazioni (la seconda compendiosa), su cui si veda la prefazione di Maurice Delbouille alla sua più volte citata edizione (vedi la n. 15).

per certi aspetti uno iato insormontabile ed equivale a un'intera stagione letteraria.

Se lo stile delle *vidas* faceva della brevità il mezzo per esaltare l'icasticità quasi ieratica delle figure in gioco sulla scena, il *roman* procede per accumulazione, dilatando a dismisura lo schema narrativo dei modelli, in un'ossessiva ripetizione dei medesimi atti e delle medesime situazioni, che ha il solo scopo di ipnotizzare l'ascoltatore e di certificarlo che il piacevole intrattenimento è l'unica mèta che si prefigge chi narra.

Certo, si può osservare che la struttura più profonda del *récit* era già nelle *razos*, e soprattutto nel rimaneggiamento di P, imperniato sul commento a più d'una canzone (le battute iniziali, se pure non ne citano esplicitamente i versi, sono una parafrasi della canzone di Guillem *Lo jorn qu'ie us vi*<sup>166</sup>; vengono poi citati i vv. 17-24 di *Ab joi mou lo vers e l comens* [BdT 70, 1] di Bernart de Ventadorn; infine, la prima stanza di *Lo dous cossire*), rimaneggiamento nel quale è anticipato anche il motivo della donna-schermo che tenta di attirare su di sé i sospetti del geloso. Il *Roman*, però, quello schema lo sfrutta come un mero pretesto: così come pretestuoso è il ricorso all'esempio del cavaliere martire per amore e allo stesso mito del cuore mangiato. Quel che conta, per Jakemes, è la celebrazione d'una nuova nobiltà, che si è fatta pars magna della rinascita commerciale ed economica delle regioni del Nord e ama ascoltare i racconti cavallereschi per esaltarsi e rassicurarsi sulla fondatezza della propria economia. Il gioco accumulativo si fa addirittura scoperto, nel momento in cui Jakemes fa esplicitamente ricorso a piene mani a un'opera di Jacques Bretel, *Le Tournoi de Chauvency*, per gratificare il proprio pubblico con quelle descrizioni di giostre e tornei che più gli stanno a cuore (chi in questo caso ha parlato di plagio non ha compreso la funzione squisita-

166. Cf. i paragrafi 23 sgg., nell'ed. BOUTIÈRE (*Les Biographies des Troubadours*, cit., p. 545): « Guillem respon: Dompna, si m vallia Dieus, de l'ora en sai qe fui vostre servire no m poc entrar el cor nul pensamen qe non fossetz la mielz c'anc nasques e la mais vertadiera ab ditz et ab semblanz ».

mente « gastronomica » che le citazioni hanno in un genere d'evasione qual è il romanzo farcito).

Che la narrazione proceda senza argini « logici » (e rappresenti un *continuum*, nel quale, a ben vedere, si potrebbero sezionare le *tranches* più diverse, a seconda dei gusti dell'ascoltatore) è provato dal fatto che esso è sprovvisto di un autentico esordio, come di una conclusione adeguata. Il protagonista lo troviamo subito bell'e pronto, dotato di ogni virtù e già innamorato, *ses vezer*, ma anche senza alcun motivo, quasi che la sua storia sia ben nota al pubblico e non ci sia alcun bisogno di fornire spiegazioni di sorta. Così, la prima, tautologica, vagamente ingloriosa impresa del Castelain è quella di recarsi ad avvertire la Dame de Fayel che egli l'ama: il tutto avviene, con un certo imbarazzo della signora, in assenza dello scomodo marito e davanti a un buon pasto, generosamente offerto dalla Castellana. Quest'ultima circostanza assume un rilievo particolare, perché la sequenza dei banchetti alla quale il lettore sarà chiamato ad assistere è tanto ossessivamente monotona da vanificare i tragici effetti dell'ultimo — quello del cuore — che avrebbe dovuto far stupire e commuovere.

Del resto, tutta una serie di accorgimenti, volti ad attenuare i toni cruenti del modello, contribuisce deliberatamente a smorzare i tragici effetti della conclusione. Il geloso non uccide il rivale, ma è lo stesso Castellano (recatosi a combattere gli infedeli e ormai in fin di vita) che incarica un valletto di far recapitare il proprio cuore all'amata. Anziché la testa del cavaliere (tagliata, come si ricorderà, dal fiero Raimon, nella *vida* di Guillem) a certificare la Dama sulla provenienza del cuore che ha mangiato, saranno le trecce che ella stessa, un giorno, aveva donato all'amante e che questi le ha restituito, insieme al cuore.

Come si vede, un procedimento piuttosto macchinoso<sup>167</sup> che, se pure si basa su particolari realistici (spesso ai cavalieri che morivano oltremare era estratto il cuore che veniva

inviato alle famiglie, per esser sepolto in patria<sup>168</sup>), ha forse il torto di voler mescolare tali elementi con la leggenda.

Non è mancato chi abbia rilevato che, con quel cuore essiccato, anche il migliore dei cuochi non avrebbe potuto mai preparare il manicaretto così gradito alla Dame de Fayel. L'osservazione, ovviamente, si commenta da sé: tacciare Jakemes di incapacità letteraria significa, come ho già detto, non aver compreso l'essenza del romanzo farcito e più in generale di questo tipo di rimaneggiamenti. Il *pastische* è lo scopo esplicito del narratore: il pubblico amava riascoltare le antiche storie, riadattate al proprio gusto e ambientate nei luoghi ad esso familiari, e Jakemes, come gli altri autori di testi analoghi, lo accontenta. Lascia inalterate le caratteristiche più generali del racconto, desunte dalle *vidas* di Guillem, ma vi costruisce intorno una voluminosa opera, in cui non mancano gli ingredienti maggiormente richiesti: storie d'amore, descrizioni di battaglie, e canzoni, da eseguire nelle pause della recitazione. Quel che conta — dicevamo — è l'intrattenimento, e la narrazione diviene fine a se stessa.

A proposito del rinverdito interesse intorno al motivo del cuore mangiato, alla fine del Duecento, bisognerà fare, però, una serie di osservazioni.

La *razo* più ricca su Guillem de Cabestany, quella di P, è con ogni probabilità notevolmente posteriore alle altre « biografie » del rossiglione (anche se, come abbiamo visto, la datazione dell'intero codice al 1310 non è ammissibile). *Das Herzmäre*, di Conrad, fu composto nell'ultimo ventennio del secolo XIII, prima del 1287. Jakemes compone dopo il 1285 il suo *Roman*. Dante raccoglie e sistema i suoi versi giovanili nella *Vita Nuova* fra il 1293 e il 1294. In sostanza, dunque, con una precisione quasi inquietante, numerosi testi delle aree più disparate, in cui è contenuta

168. Cf. P. RUELLE, *Les Congés d'Arras (Jean Bodel, Baude Fastoul, Adam de la Halle)*, Liège 1965, p. 79: « On connaît l'usage médiéval, lorsqu'un personnage de haut rang mourait loin de chez lui, de prélever son coeur pour l'envoyer à ses proches restés au pays. Les versions tardives de la légende du coeur mangé sont un reflet de cette coutume ». E vd. la bibliografia citata in proposito.

167. Che prova come, sul piano delle strutture narrative, ci troviamo di fronte a una versione « derivata », per non dire a un vero e proprio « rimaneggiamento ».

una versione o, almeno, una menzione del mito del cuore mangiato si collocano nel decennio 1285-1295. Dopo i primi accenni del *Tristan*, anteriori al 1160; dopo l'*Ignauze*, dei primi anni del Duecento; dopo la compiuta elaborazione del racconto nelle *vidas* e nelle *razos* di Guillem de Cabestany, collocabili intorno al 1240, alla fine del secolo c'è dunque una rinnovata curiosità per il racconto del cuore mangiato e per i suoi protagonisti. Tutto ciò in zone e in contesti sociali molto diversi: taluni ancora sostanzialmente feudali, altri in evoluzione, per l'affermarsi dei nuovi valori.

Cos'era accaduto in Europa, alla fine del Duecento, perché si rinnovasse l'interesse per la poesia trabadorica dei secoli precedenti e per i suoi cantori, fino a rimaneggiare le trame romanzesche intessute sulle vicende biografiche dei poeti e a prendere spunto da queste ultime per l'elaborazione di nuove teorie sull'amore?

La prima, ovvia, risposta riguarda i mezzi che consentirono questo recupero, ma non ancora i fini cui si può presumere che esso fosse volto.

I mezzi consistono principalmente nella costituzione delle antologie della grande lirica cortese d'oc e d'oïl: confezione che consentì la lettura di componimenti, prima prevalentemente eseguiti da professionisti. La stessa composizione delle *razos* è con ogni probabilità condizionata dall'esistenza di tali raccolte e si può ragionevolmente supporre che perfino la *Vita Nuova*, senza di esse, non avrebbe avuto modo d'esser composta<sup>169</sup>.

L'altro dato incontestabile è quello che risulta da una considerazione « sociologica » del fenomeno. Il tipo strutturale della *razo*, costituita generalmente da una favola d'amore e da uno o più testi poetici, è destinato a rappresentare emblematicamente una stagione ormai conclusa. Sul piano letterario quest'epoca viene rievocata nell'illusione che

169. Negare — come pure è stato fatto — che al tempo della redazione del libello Dante abbia conosciuto le *vidas* e le *razos* trobadoriche, solo perché queste non sarebbero presenti nelle antologie « toscane » della lirica d'oc, mi sembra un palese controsenso. Sulla cultura trovadorica di Dante, si veda ora M. PERUGI, *Arnaut Daniel in Dante*, in « Studi Danteschi », LI, 1978, pp. 59-152.

la favola rappresenti uno strumento di nobilitazione per il pubblico: che si possa *ingentilire* ricordando le imprese, gli amori e le poesie di cavalieri d'un tempo. È così che si sviluppa la grande fortuna dei « romanzi farciti », che al tipo della *razo* sono profondamente legati: il momento dell'esecuzione del testo poetico rappresenta infatti il magico legame con il passato (non a caso si tratta delle più belle e famose canzoni dei trovatori e dei trovieri). Per certi aspetti, si può dire che la stessa struttura del *Decameron* è condizionata dal modello del romanzo farcito e della *razo*, anche se Boccaccio, con ben diversa maturità, preferisce comporre direttamente i versi che utilizza negli intermezzi delle novelle.

Prima di esaminare l'esempio boccaccesco, bisognerà soffermarsi però sulla « meravigliosa visione » della *Vita Nuova* e sul modo in cui Dante utilizza il motivo del cuore mangiato.

6. Gli interpreti della *Vita Nuova* hanno mostrato sempre un certo imbarazzo nell'esegesi della « meravigliosa visione » del protagonista, soprattutto per quel che concerne l'analisi del valore che il retaggio della tradizione romanzesca assume nell'affabulazione del terzo capitolo del libello e nell'uso simbolico del motivo omofagico. A conferma di quanto ho detto, potrei citare due esempi apparentemente antitetici: quello di Alessandro D'Ancona, che, nel suo commento<sup>170</sup>, dedica ben cinque fitte pagine alla storia del cuore mangiato, senza preoccuparsi, però, di stabilire le possibili connessioni del testo dantesco con i suoi antecedenti romanzi, e quello di Domenico De Robertis, che, quasi con fastidio, considera superfluo l'apparato danconiano e osserva semplicemente: « Il cuore dato in pasto all'amante è un *topos* della tradizione amorosa romanzesca piuttosto che lirica »<sup>171</sup>: affermazione che risulta però troppo ge-

170. Cf. A. D'ANCONA, *La Vita Nuova di Dante Alighieri, illustrata da note e preceduta da un discorso su Beatrice*, Pisa 1884<sup>2</sup>, pp. 32-37.

171. Cf. DANTE ALIGHIERI, *Vita Nuova*, a c. di D. ROBERTIS, Milano-Napoli 1980, p. 39, n. 6.

nerica, riferita al *prosimetrum* e alle *razos* che lo precedono, ove i contorni fra lirica e romanzo sono estremamente sfumati e la favola si fonda esplicitamente sulla poesia (come del resto lo stesso De Robertis ci ha insegnato).

L'importanza del motivo del cuore mangiato, forse più che nelle immagini del sonetto, estremamente scarne e di non semplice interpretazione, sta nel recupero operato nella prosa e nella polivalente funzione da essa attribuita alla visione: da una parte l'allusione alla morte, fin dal primo saluto di madonna, dall'altra l'acquisizione della parola poetica, ottenuta dal protagonista.

Se è vero che i versi sono particolarmente importanti per Dante, perché, come ha osservato Nardi<sup>172</sup>, essi segnano l'inizio del sodalizio poetico con Guido Cavalcanti, l'aspetto allegorico e più in generale simbolico della visione non può esser trascurato.

Poiché il sonetto, per esplicita confessione dell'autore, precede di molti anni, se non d'un intero decennio, la sua sistemazione nel libello, risulta chiaro come l'unica fonte romanza ipotizzabile, per l'immagine del cuore mangiato, siano le *razos* su *Lo dous cossire*, essendo le altre attestazioni posteriori al 1285 e comunque lontane dalla cultura dantesca.

Se a ciò si aggiunge il fatto che quel sonetto è chiamato a rappresentare emblematicamente — con l'enigma che racchiude in sé — la conquista del dettato poetico da parte del suo autore e l'ingresso di costui nella schiera dei fedeli d'amore, il positivo rapporto con le *razos* di Guillem (e soprattutto con quella contenuta nel Laurenziano XLII 41) non dovrebbe più esser messo in dubbio. Anche per Guillem, infatti, l'innamoramento comporta l'iniziazione alla poesia e l'acquisizione del nome di *servenz d'amor*: « ...E comenset a pensar, e mantenat li moc Amors esbaralla, e l'intret el cor tot de preon lo pensamen c'amors tramet als sieus. De si enan fo dels sirvenz d'amor, e comenset

172. Cf. B. NARDI, *Dante e Guido Cavalcanti*, in *GSLI*, LXXIX, 1962, pp. 481-512.

de trobar cobletas avinenz e gaias, e danzas e cansos d'avinent cantar ».

Nel magico rapporto che si istituisce fra *vida* e poesia, entrambe appaiono congeniali all'atteggiamento dantesco e la stessa poetica del « saluto » poté apparire al giovane Dante significativamente anticipata da Guillem, proprio nella canzone della *razo*:

Qu'ayssi·m suy, ses totz cutz,  
De cor a vos rendutz  
Qu'otra joy no m'adutz:  
Q'una non porta benda  
Qu'ieu·n prezes per esmenda  
Jazer ni fos sos drutz,  
Per las vostras salut.

A conferma della tenace memorializzazione di questi versi, da parte di Dante, potrei citare il *Purgatorio*, XXIV 43, *Femmina è nata e non porta ancor benda ...*, in un canto dove il problema del dettato poetico assume ancora una volta un valore primario.

Si ricorderà, in proposito, il suggestivo tentativo di Edoardo Sanguineti<sup>173</sup> di integrare i versi iniziali dell'incontro con Bonagiunta (e la « profezia » su Gentucca) con la successiva discussione sul dolce stile. Bonagiunta che parla della *femmina* lucchese sarebbe ancora l'uomo antico che non comprende la contrapposizione femmina-donna: ebbene, nei versi di Guillem a non portare ancor benda sono proprio le *femnas*, le grazie delle quali il poeta rifiutò, in cambio del saluto di madonna<sup>174</sup>.

Se è vero che l'affabulazione della *Vita nuova* fu in qualche modo sollecitata dalle *vidas* e dalle poesie di Guil-

173. Cf. E. SANGUINETI, *Il Canto XXIV del Purgatorio*, in *Lect. Scal.*, II, pp. 893-920.

174. Si ricordi, ancora, la risposta di Dante all'ignoto corrispondente (dietro il quale potrebbe celarsi Cecco Angiolieri, ma tornerò sull'argomento altrove). *Io Dante e te, che m'hai così chiamato*, v. 9: « Ma s'ella è donna che porti anco vetta ». E vd., dello stesso Cecco, *Anima mia, cuor del mi' corp'amore*, vv. 5-6: « Per la gran pena ch'i'ho del tremore / ched'i' non t'abbi anzi che porti benda », dove però l'espressione è usata in senso parodistico.

lem de Cabestany, non si può non notare che anche il rossiglione (come farà Dante nel capitolo XII, dopo un secondo sogno di cui Amore è protagonista) implorava il perdono di madonna, per la sua incostanza solo apparente, nel ricorso alle donne-schermo:

Totz temps m'azire  
L'amors que us mi defen  
S'ieu ja l cor vire  
Ves'autr'entendemen...

Si leggano, nel cap. XII, i consigli che Amore fornisce a Dante:

Onde con ciò sia cosa che veracemente sia conosciuto per lei alquanto lo tuo secreto per lunga consuetudine, voglio che tu dichì certe parole per rima, ne le quali tu comprendi la forza che io tengo sopra te per lei, e come tu fosti suo tostamente da la tua puerizia ...

E si veda come Guillem aveva efficacemente sintetizzato l'essenza d'un amore addirittura preesistente al primo incontro:

Be m par que m vensa  
Vostr'amors, qu'ans qu'ie us vis  
Fo m'entendensa  
Que us ames e us servis... (vv.50-53).

Nella strofe apocrifa dei codici C E R si dice addirittura:

Prec vostr'amor mi des,  
Qu'ieu fui noyritz enfans  
Per far vostre comans,  
E ja Deus no m'enans  
S'ieu ja m'en vuellh estraire...

Ma in *Lo jorn qu'ie us vi* Guillem, a proposito delle donne schermo, era stato anche più esplicito:

E car vos am, dompna, tan finamen  
Que d'autr'amar no m don'Amors poder,

Mas aize m da c'ab outra cortey gen,  
Don cug de me la greu dolor mover:  
Pueis, quan cossir de vos cuy jois sopleya,  
Tot'autr'amor oblit e dezampar:  
Ab vos remanc, cuy tenc'al cor pus car (vv. 15-21).

A proposito dell'*incipit* di questa canzone, il giovane Auerbach ha già rilevato a suo tempo<sup>175</sup> come l'insistenza, per quattro versi endecasillabi, sul medesimo semplice motivo, compiutamente illustrato, ricordi e in certo senso anticipi lo Stil Nuovo italiano:

Lo jorn qu'ie us vi, dompna, primeiramen,  
Quan a vos plac que us mi lisset vezer,  
Parti mon cor tot d'autre pessamen  
E foron ferm en vos tug mey voler:  
Qu'aissi m pausetz, dompna, el cor l'enveya  
Ab un dous ris et ab un simpl'esguar:  
Mi e quant es mi fezes oblidar (vv. 1-7).

Da parte sua Martín de Riquer ha definito questa una « canción de amor exenta de imágenes y comparaciones, y con leves notas que sugieren la lírica de Dante (verso 6, y en el 17 una especie de anuncio del tema de la *donna-scherma*) »<sup>176</sup>.

Anche il redattore della *razo* trasmessaci da P aveva intuito l'importanza di quest'ultimo motivo, tanto da inteservi sopra la storia della pietosa sorella che avrebbe attirato sopra di sé i sospetti del geloso, finendo però coll'allarmare madonna stessa.

A questo punto, se non temessi di apparire un attardato dannunziano che chiama in causa la *Commedia* a proposito della *Vita Nuova*, direi che *i dolci pensier, li dous cossire* sono anche quelli di Paolo e Francesca, e che Dante li evoca con pietà e *sympathia* per gli adulteri molto simili a quelle dell'anonimo « biografo » di P: « ... Et tes lo braz

175. Cf. E. AUERBACH, *Dante, als Dichter der irdischen Welt*, Berlin-Leipzig 1929 (trad. in it. nel vol. *Studi su Dante*, Milano 1963, p. 36).

176. Cf. M. DE RIQUER, *Los Trovadores*, cit., II, p. 1077.

e l'abrasset dousamen, inz en la zambra on ill eron amdui assis, e lai comenzeron lor drudaria... ».

Nella canzone, l'amante poco dopo diceva:

En sovinsen  
Tenc la cara e'l dous ris,  
Vostra valensa  
E'l belh cors blanc e lis.

Può aver contribuito l'espressione *la cara e'l dous ris* all'invenzione della felice metonimia del v. 133 (« il disiato riso »), del V dell'*Inferno*?

L'« indissolubilità » di quell'amore, quasi predestinato e però « fatale », era già stata postulata da Guillem, come poi da Francesca:

... partir no'm puesc ges  
De vos, en cuy s'es meza  
M'amors, e si fos preza  
Em baizan, ni us plagues,  
Ja no volgra'm solses...

Quando leggemmo il disiato riso  
esser baciato da cotanto amante,  
questi, che mai da me non fia diviso,  
la bocca mi baciò tutto tremante.

Ma la coincidenza più significativa con la *razo* è che all'amore sia la stessa donna a cedere per prima, con le tragiche conseguenze che ne deriveranno.

Per non indugiare, però, nei « romanzi filologici » e tornare al mito del cuore mangiato, bisogna sottolineare la singolarità del modo in cui esso è evocato nella *Vita Nuova*.

Come ognuno ricorda, la « meravigliosa visione » e il sonetto a questa collegato seguono immediatamente il resoconto d'un momento estatico, sul quale Dante tornerà più avanti e che diventerà « quasi l'idea fissa del libello » (Contini): « ... ne l'ultimo di questi die avvenne che questa mirabile donna apparve a me vestita di colore bianchissimo, in mezzo a due gentili donne, le quali erano di

più lunga etade; e passando per una via, volse li occhi verso quella parte ov'io era molto pauroso, e per la sua infabile cortesia, la quale è oggi meritata nel grande secolo, mi salutò molto virtuosamente, tanto che a me parve allora vedere tutti li termini della beatiudine » A questo punto, il lettore si aspetterebbe l'illustrazione dei benefici effetti del saluto (che puntualmente comparirà più avanti, quando però Dante sarà stato privato di questo privilegio), o tutt'al più dei versi d'amore, in onore di Beatrice. Con un'abile tecnica narrativa, di cui farà poi tesoro nella *Commedia*, ogni volta che l'emozione raggiunge la sua acme, Dante interrompe il racconto principale e ricorre all'espedito del sogno, attirando l'attenzione del lettore su un altro racconto, incastonato nel precedente: a emozione si aggiunge emozione e il protagonista, che, « inebriato » per la felicità del saluto, era piombato nel sonno, si sveglierà bruscamente per l'« angoscia » provocata dalla visione.

Ecco dunque che i versi di *A ciascun alma presa e gentil core* si caricano di molti significati: sono i primi della *Vita Nuova* e per questo, come ho detto, simbolizzano la conquista del canto; sono rivolti ai fedeli d'amore e anzi, come ha indicato Guglielmo Gorni, hanno inaugurato « un linguaggio, un gergo aristocratico entro una stretta consorteria di poeti »<sup>177</sup>; evocano in particolare la nascita del sodalizio col Cavalcanti; condensano e in certo senso anticipano, con la loro forte carica simbolica, il tema dell'intero libello.

Naturalmente, in ordine al motivo della morte di Beatrice, la prosa aggiunge, come più volte è stato rilevato, particolari che mancano nel sonetto e propone un'interpretazione « univoca » dei versi, tentando, forse, di distogliere l'attenzione del lettore dagli echi cavalcantiani che in *A ciascun alma* risuonano in ogni parte<sup>178</sup>. Il ricorso al

177. Cf. G. GORNI, *Il nodo della lingua e il verbo d'amore. Studi su Dante e altri Duecentisti*, Firenze 1981, p. 113.

178. Si veda quanto è detto più avanti, sui sonetti *Veder poteste* e *Quando di morte*.

tema del cuore mangiato era tuttavia già nel sonetto e si trattava di un'esclusiva « invenzione » del giovane Dante. Il fatto che l'autore, a distanza di un decennio utilizzi quel componimento in un luogo così importante del libello non può che confermare il valore emblematico di *A ciascun alma*.

Le risposte di Guido, Cino (o Terino) e Dante da Maiano illustrano, secondo i canoni ormai ben consolidati del *jeu-parti*, ognuna un aspetto della complessa questione proposta da Dante. La risposta di Cino, « che vede nel pasto del cuore il modo, additato da amore stesso, di far conoscere il proprio sentimento alla donna »<sup>179</sup>, trascura di proposito il particolare dell'orrore che il ricordo della visione suscita in Dante e si limita a illustrare il motivo dell'allegria di Amore e del suo successivo pianto:

Allegro si mostrò Amor, venendo  
a te per darti ciò che 'l cor chiede,  
insieme due coraggi comprendendo;  
e l'amorosa pena conoscendo  
che ne la donna conceputo avea,  
per pietà di lei pianse partendo<sup>180</sup>.

Si ricordi in proposito la raso di P: « Amors.. vai destregnen la dompna tan greumen de pensamen d'amor e consire, qe jorn e noic non podia pausar... »: anche in P, cioè, l'innamoramento di madonna viene rappresentato come un fatto per lei doloroso e traumatico.

La prima parte della risposta di Guido Cavalcanti, nei quartetti iniziali, sottolinea efficacemente lo stato di grazia provocato in Dante dall'estasi amorosa; nei terzetti, invece, Guido sviluppa esaustivamente il suggerimento relativo all'« orrore » che il ricordo dell'essenza d'amore suscita nel poeta. Come osserva acutamente Domenico De Robertis, la risposta del primo amico, oltre che per l'interpretazione in sé, è importante per l'introduzione del tema della morte di madonna (v. 10), che fornirà probabilmente lo spunto per la prosa del commento. In questo senso, Gui-

179. Cf. *Vita Nuova*, a c. di D. DE ROBERTIS, cit., p. 43.

180. Vd. *Le opere di Dante*, Firenze 1921, p. 58.

do non fa che sviluppare la propria poetica, concependo l'innamoramento della donna come un fatto per lei doloroso. Si pensi ai versi conclusivi del sonetto *Dante, un sospiro messenger del core*<sup>181</sup>, dove pure è narrata una visione notturna, ma soprattutto si ricordi l'incipit dell'altro sonetto:

Veder poteste, quando v'inscontrai  
quel pauroso spirito d'amore  
lo qual sòl apparir quand'om si more,  
e 'n'altra-guisa non si vede mai<sup>182</sup>,

che suggerirà le immagini per la descrizione di Amore, nel commento: « ...io discernea una figura d'uno signore di pauroso aspetto a chi la guardasse... ».

Si legga, ancora, la ballata *Quando di morte mi conven trar vita*, dalla quale risultano chiari anche i pregi e i limiti della concezione amorosa di Guido Cavalcanti,

Sarà, infine, lo stesso Guido a suggerire a Dante l'utilizzazione del cuore come antidoto contro la morte:

Di voi lo core ne portò veggendo  
che vostra donna alla morte cadea:  
nodriala dello cor, di ciò temendo.

Quanto alla risposta « comica » di Dante da Maiano, essa si inserisce perfettamente nel solco della tradizione romanza, che si era diletta col gioco di allitterazioni del tipo *cor / con* (si pensi, per fare un solo esempio all'*Ignauze*), prendendo di mira, oltre al sogno, l'abusato tema dell'ardore poetico.

Dante riesce comunque a far tesoro, nel libello, di tutte le esperienze precedenti. Rispetto al modello provenzale, egli opera una significativa innovazione, anzi un vero e proprio ribaltamento strutturale. Nella *vida*, dopo esser divenuto poeta per amore e avere, in tal modo, fatto innamorare l'amata, Guglielmo viene ucciso dal geloso e il suo cuo-

181. Cf. *Poeti del Duecento*, a c. di G. CONTINI, vol. II, Milano-Napoli 1960, p. 547.

182. *Ibidem*, p. 516 (e cf. le pp. 536 e 544 per le successive citazioni).

re è offerto da quest'ultimo alla dama. Il banchetto omofagico è il simbolo della perpetuazione dell'amore (sullo stesso modello liturgico), ma è anche causa della morte della donna, che non vuole aggiungere altro cibo al cuore dell'amato: l'unione dei cuori è postuma e serve a consacrare il definitivo ingresso dei personaggi nella leggenda e nell'« agiografia ».

Nella *Vita Nuova*, questo schema narrativo viene, come dicevo, rovesciato e il simbolico pasto, propiziato dallo stesso Amore, con umiltà ben diversa dalla protervia ferina del geloso, relegato nella sfera del sogno, serve a suggellare l'innamoramento dei due giovani (cui Beatrice, a differenza di Soremonda o di Francesca, si mostra inizialmente restia), l'unione dei cuori e, di conseguenza, la trasformazione dell'amante gentile in poeta: è in un certo senso quel fatto clamoroso che serve a marcare il giorno della nascente cavalleria, cui Dante, in un contesto diverso, allude nel *De vulgari*<sup>183</sup>.

L'altro aspetto originale e assolutamente nuovo del libello è che Dante stesso sia l'autore delle *razos* e della « biografia » intessuta sulle proprie liriche: che il romanzo, l'epos, siano costruiti dal medesimo poeta. Tutto questo era necessario perché, dopo la canonizzazione del genere lirico e la beatificazione dell'autore realizzata nella *vidas* e nelle *razos*, si potesse ricominciare a poetare d'amore.

7. La nostra lunga esercitazione volge alla fine.

Se anche non avessimo proceduto in senso cronologico, mi sarei riservato di affrontare per ultima la novella di Guiglielmo Guardastagno e di Guiglielmo Rossiglione, proprio per la sua particolare struttura.

È questo uno dei pochissimi momenti, nel *Decameron*, in cui il critico ha l'impressione di aver individuato con certezza una fonte, o, per meglio dire, uno dei pochi casi in cui Boccaccio sembra seguire fedelmente una sollecitazione scritta, un testo narrativo preesistente, e tale testo sembra noto anche a noi. Eppure, non è mancato chi abbia espresso

183. Cf. *De Vulgari Eloquentia*, II XIII 13.

dei dubbi anche su questa eventualità. I più seri sono quelli a suo tempo riassunti da Gaston Paris nella seguente osservazione:

On s'est jusqu'à présent accordé a penser qu'il avait pris son conte dans la biographie de Cabestaing; mais il serait bien surprenant en ce cas qu'il n'eût mentionné en aucune manière le talent poétique du héros, ni parlé des chansons imprudentes qui, d'après la biographie la plus détaillée, causèrent sa perte<sup>184</sup>.

In un lungo e dettagliato saggio su *La 39eme nouvelle du Décaméron et la légende du coeur mangé*<sup>186</sup>, Henri Hauvette si propone di dimostrare che l'unica fonte possibile, per il racconto boccaccesco, è la *Vida* di Guillem de Cabestany, nella redazione AB. Hauvette avanzò inoltre l'ipotesi che Boccaccio fosse venuto a conoscenza del testo provenzale nel corso del suo giovanile soggiorno napoletano, e che l'avesse poi rielaborato fidandosi della memoria: donde gli errori sui nomi (Guardastagno per Cabestany; Guiglielmo, anziché Raimondo), e qualche altra incongruenza, come l'aver scambiato il Rossiglione per un nome di famiglia<sup>186</sup>.

Dovete adunque sapere che, secondo che raccontano i Provenzali, in Provenza furon già due nobili cavalieri, de' quali ciascuno e castella e vassalli aveva sotto di sé: e aveva l'un nome messer Guiglielmo Rossiglione e l'altro messer Guiglielmo Guardastagno. E perciò che l'uno e l'altro era prod'uomo molto nell'arme, s'armavano assai e in costume avean d'andar sempre a ogni torneamento o giostra o altro fatto d'arme insieme e vestiti d'una assisa<sup>187</sup>.

184. Cf. G. PARIS, *Le Roman du Chatelain de Couci*, nella « Romania », VIII, 1879, pp. 343-74 (p. 344).

185. Nella « Romania », XL, 1912, pp. 184-205.

186. Che quella di Boccaccio sia una scelta volontaria e non un errore, dovuto a ignoranza dei luoghi, è provato, però, dalla III 9 (dove il Certaldese mostra di saper bene che il Rossiglione è una regione e che confina con la zona narbonese).

187. Cf. *Decameron*, a c. di V. BRANCA, Milano 1976, p. 418. Mi sia consentito però dissentire dal Branca e restare dell'opinione

Il tono è quello, sobrio e scevro di compiacimenti retorici, della *vidas*, ma non può non saltare agli occhi che « i Provenzali » non fanno alcuna menzione della passione nutrita dai protagonisti per le giostre, e che il grande spazio riservato alle descrizioni dei tornei (che giunge, come ho detto, fino al vero e proprio « plagio » di lunghi brani del *Tournoi de Chauvency*, di Jacques Bretel) è invece una delle caratteristiche principali del *Roman du Castelain de Couci*. Del suo eroe Jakemes dice subito:

Guerres ne tournois, priés ne loing  
Ne laissast ja pour nul besoing (vv. 73 sg.).

Possibile che si tratti di una coincidenza fortuita? O non sarà, piuttosto, che l'Autore, questo nuovo grande simulatore, proprio quando sembra fornirci esplicitamente l'indicazione della propria fonte (« secondo che raccontano i Provenzali ») si sta prendendo gioco di noi?

Il problema è certo più complesso di quel che appaia a prima vista e, con Boccaccio, è sempre aleatoria la pretesa di aver individuato sicuri antecedenti. « Il est inutile d'aillieurs de s'attendre à ce que Boccace révèle sa propre source. Il s'amuse à confondre les traces, en croisant souvent un fabliau obscène avec un conte pieux, en renversant la trame de son modèle afin que le dupeur devienne le dupé: avec lui le concept de source est tout à fait aléatoire, tout à fait hasardeux, comme une partie d'échecs dont on ne peut pas prévoir le résultat »<sup>188</sup>.

Certo, un'infinità di particolari mostra che Boccaccio le *vidas* e le *razos* di Guillem doveva conoscerle bene: dai nomi dei protagonisti, chiaramente allusivi a quelli occitani (lo stesso *Guardastagno* sembra un calco abbastanza fedele su *Cabestany*, *Capdestaing* < CAPUT STAGNI; mentre

che quel *s'armavano assai* sia un banale *lapsus calami* dell'hamiltoniano, per *s'amavano* (« e in costume avean d'andar... sempre insieme e vestiti d'una assisa »...).

188. Cf. L. Rossi, *Jean Bodel et l'origine du fabliau*, cit.

l'aver chiamato entrambi gli amici *Guiglielmo* dipende, con ogni probabilità, da una scelta stilistica e non da un *manque* della memoria); alla maniera in cui è descritta la morte della donna, con quell'espressione « non solamente morì *ma quasi tutta si disfece* », che sembra tradurre lo spirito di quell'*esmodegase*, su cui ci siamo già soffermati; alla conclusione « agiografica », con l'accento alla sepoltura nella chiesa, e alla lapide posta a perenne memoria degli infelici amanti.

Eppure, in luoghi altrettanto salienti della narrazione, non mancano sorprendenti concordanze verbali con il *Roman* francese. Ad esempio, la risposta finale della dama: « Ma unque a Dio non piaccia che sopra a così nobil vivanda... mai altra vivanda vada » ricorda da presso quella della Signora de Fayel:

« Par Dieu, sire, ce poise mi...  
Je vous affi certainement  
K'a nul jour mes ne mangerai  
N'autre morsiel ne metterai  
*Deseure si gentil vivande* », vv. 8104-8109.

Allora, ci si è chiesti, se anche al Boccaccio erano note le versioni del racconto giunte fino a noi, perché non far cenno al fatto che Guillem fosse un poeta? Come, Boccaccio, si sarebbe lasciato sfuggire un particolare così ghiotto (presente, del resto, sia nelle *vidas* che nel *Roman*)? Non sarà questa la prova dell'esistenza d'un antecedente comune alle versioni gallo-romanze, noto al Certaldese e per noi irrimediabilmente perduto?

Quest'ultima ipotesi mi sembra la meno plausibile: essa ricalca, infatti, analoghe congetture, avanzate più o meno per tutte e cento le novelle del *Decameron* (tanto che si dovrebbe supporre che Boccaccio avesse avuto a disposizione una sterminata messe di « versioni originali » o « primitive » dei racconti più celebri, che poi si sarebbe affrettato a distruggere perché non ne restasse più traccia!).

Esiste, invece, una spiegazione più semplice per quell'omissione, che io ritengo volontaria; una spiegazione ricavabile dallo stesso spirito della novella.

La posizione del racconto nella silloge è quella riservata di solito alle narrazioni che offrono il massimo impegno « tragico », prima della pausa comica che scandisce ogni decina (unica eccezione, la novella di Griselda che in un certo senso serve a marcare il raggiunto equilibrio fra la tragedia e il *contrafactum*, nel rispetto del « privilegio » di Dioneo).

La nona novella riassume in sé, nell'esemplare sobrietà stilistica, le tensioni della giornata: qui il *pathos* raggiunge la sua acme, prima dell'esplosione liberatoria della risata che puntualmente giunge con la decima novella di ogni sezione. L'andamento circolare del *récit*, così come esso si svolge nelle singole giornate, suggerisce un diretto rapporto strutturale fra il penultimo racconto e quello dell'esordio, nel nostro caso con la novella del Prenze di Salerno.

Ne risulta una rievocazione attenta e accorata della società feudale, dalla quale emergono però anche la lontananza e il distacco del borghese e dell'umanista.

Se dunque in tale rievocazione gli elementi tradizionali del torneo e del banchetto risultano pertinenti e servono anzi a connotare, senza bisogno di ulteriori particolari, i costumi feudali, la poesia sembra dover restare esclusa dal racconto. Chiamarla in causa, avrebbe provocato un singolare contrasto con la crudele ferocezza che risulta il tratto dominante della società evocata nelle novelle della Quarta Giornata. L'ipotesi più probabile è che Boccaccio abbia deliberatamente ignorato il fatto che il suo Guardastagno fosse stato in realtà un poeta. Quest'elemento saliente del mito del cuore mangiato era, del resto, già stato efficacemente utilizzato da Dante, che aveva esaurito ogni possibilità di recupero simbolico del rapporto morte-poesia: a Boccaccio non restava che riprendere il più suggestivo e generale contrasto Amore-Morte.

C'è da dire inoltre che, coerentemente, con lo spirito che informa l'intera giornata, l'autentica eroina della novella è la donna; gli uomini sono solo dei guerrieri e come tali si comportano: inutile caratterizzarli ulteriormente.

Pensare poi che lo scrittore abbia conosciuto redazioni del racconto anteriori alle stesse *vidas* e simili in tutto alle

biografie di Guillem, tranne che per l'identità del protagonista<sup>189</sup>, mi sembra francamente assurdo. Tanto più che Boccaccio recupera, io credo, il carattere precipuo delle *razos* e del romanzo farcito: quel particolare rapporto che si instaura fra la narrazione e i versi in essa inseriti, nella ballata posta a conclusione della giornata, ove gli artifici cari ai trovatori vengon fatti rivivere in una struttura mosaica e articolata, di tipico gusto italiano.

Ai critici non è sfuggito il particolarissimo carattere di questi versi, che costituiscono un *unicum* nel Centonovelle. Osserva, ad esempio, Vittore Branca, sulla scorta del Pézard: « È caso unico nelle ballate del D. la struttura di questa, di sapore arcaico: *concatenatio* delle tre prime stanze e legame dello stesso genere fra la quarta e la quinta per mezzo di *conforto* ripetuto nel primo verso di ciascuna; identica rima nei due versi finali di ogni strofa, sia nella ripresa (aBB) sia nelle sei stanze (CDeEDccBB) »<sup>190</sup>.

Al di là delle contingenti motivazioni, suggerite dall'autore sul particolare stato d'animo di Filostrato, che la ballata servirebbe a illustrare (e alla felice immagine del rossore sul viso di Fiammetta, celato dalle tenebre « della sopravvenuta notte »), i versi esprimono con efficacia l'antico problema dell'irraggiungibilità dell'oggetto amoroso. Come i trovatori, alle cui romanzesche vicende s'è ispirato nella nona novella, anche Boccaccio, da poeta, conclude invocando la morte quale unico possibile rimedio all'infelicità dell'io lirico:

Quanto 'l mio duol senza conforto sia,  
signor, tu 'l puoi sentir, tanto ti chiamo  
con dolorosa voce:  
e dicoti che tanto e sì mi cuoce,  
che per minor martir la morte bramo.  
Venga dunque, e la mia  
vita crudele e ria

189. Come propose a suo tempo Bruno PANVINI (cf. *Le Biografie*, cit., p. 86).

190. Cf. *Decameron*, a c. di V. BRANCA, cit., p. 1262.

termini col suo colpo, e 'l mio furore,  
ove ch'io vada il sentirò minore.

Sebbene il tono sia solenne e aulico (e lo stesso *incipit* del componimento richiami analoghi esordi di trovieri francesi<sup>191</sup>), nei versi, come nella novella, si nota però il distacco dell'autore dalla propria materia e una sottile vena di autoironia: quanto più cupo e altisonante si fa il lessico, tanto più il ritmo invita alla danza.

Con la riproposta decameroniana del tragico banchetto omofagico si evidenzia e si fa scoperto il carattere « celebrativo » della leggenda, adoperata per caratterizzare emblematicamente un'epoca vicina, ma irrevocabilmente conclusa: la ferocia dell'intrigo è in un certo senso una garanzia, per il pubblico, che quelle pratiche gli sono estranee, possono essere rievocate, ormai, solo nella favola e nella poesia.

Anche nel Quattrocento, la rievocazione della tragica eppur suggestiva stagione cavalleresca, costituisce il principale motivo della fortuna del racconto. Ne è prova la proficua del *Roman du Castelain de Couci*, realizzata nell'ambito dello *scriptorium* di Jean de Warvin, e puntualmente presente nella biblioteca di Philippe le Bon, lettore appassionato d'ogni opera che rinverdisse i fasti della cavalleria<sup>192</sup>.

Ne è a suo modo prova anche un testo trascurato da chi s'è occupato del motivo del cuore mangiato, l'exemplo CXXXIV, *De prava amicitia vel societate*, del *Novelliere* di Giovanni Sercambi<sup>193</sup>.

Lo speciale lucchese, è vero, copia senza troppo ritegno dal *Decameron*: il risultato finale è però un curioso *pastiche* che si differenzia notevolmente dal modello, perché alla storia tragica si sostituisce una sorta di *contrafactum grottesco*, fortemente impregnato di misoginia.

191. Si vedano R 1929, 1972, ecc.

192. Cf. L. ROSSI, *David Aubert autore delle «Cent Nouvelles nouvelles»?*. I, *L'attività letteraria alla corte borgognona nel Quattrocento*, in «Cultura Neolatina», XXXVI, 1976, pp. 98-128.

193. Giovanni Sercambi, *Il Novelliere*, cit., vol. III, pp. 58-63.

Sercambi sfrutta, come non di rado gli accade, anche elementi tradizionali, ignoti al modello boccaccesco, come quando al cuore dell'amante, nel tragico banchetto, egli sostituisce la sua testa (o meglio il suo volto), in un'estrema forzatura che sfiora la farsa. E quel *vizo*, 'vólto', è il pretesto per infierire sulla traditrice, in un brano estremamente significativo, per quel che concerne il tono della novella: « E come più tosto poteo, con bello e onesto modo invitò il conte Guarnieri che venisse con lui a desnare, e alla sua donna disse che facesse bene apparecchiare da desnare per la venuta del conte Guarnieri. La donna, che d'altro non avea pensieri, disse: — E' sarà fatto —. E come mentagatta incominciò a cantare, dicendo: — O vizo bello e angelicato, conte Guarnieri, quando mi sarai da lato? — E questo andava dicendo in canto e con alquanto le gambe acconce a ballare. Marsilio, che vede quanto la donna sta allegra, considera tutto esser vero quello che a lui ne pareva »<sup>194</sup>.

Come in ogni « parodia profana », Sercambi rende forzatamente esplicita la carica simbolica del modello, interpretandola in modo esasperatamente univoco. Così, la donna anticipa in un'incauta affermazione, la tragica conclusione della storia, quasi preannunciandola al pubblico:

Ed era tanto l'amore infiammato in nella donna, che mentre che ella mangiava, dormia o stava, dicea fra sé medesima: — Deh, potrebbe esser lo vizo, li occhi e tutta la faccia del conte Guarnieri più bella, né tanto soave e saporosa? Certo no! —.

E in quel *savorosa* lo scrittore racchiude il senso del contrappasso:

Marsilio dice: — Donna, la vivanda hatti piaciuta? —  
La donna disse: — Sì, quantunqua mai ne mangiai —.  
Lo marito disse: — E tti può ben esser piaciuta cotta, poi che cruda così ti piaceva! —<sup>195</sup>.

194. Ibidem, p. 61.

195. Ibidem, p. 63.

Eppure, persino nella farsa, qualche elemento dell'antica funzione rappresentativa del racconto si conserva a livello strutturale. Anche Sercambi, infatti, come le *razos*, i romanzi farsai e lo stesso *Decameron*, fa seguire il racconto dai versi tragici, presaghi di morte, della ballata *Donna, non spero che 'l morir mi gravi*, di Niccolò Soldanieri<sup>196</sup>.

8. Dal primo emblematico e suggestivo cenno alla favola del cuore mangiato, contenuto nel «Lai Guirun» del *Tristan*, attraverso un lungo cammino che ci ha fatto incontrare alcuni fra i testi più significativi dell'esperienza poetica romanza, siamo giunti alla *contrafactio* borghese del deformante specchio sercambiano.

Una conclusione deludente, eppure, per vari aspetti, una conclusione obbligata: uguale senso di insoddisfazione avremmo provato, infatti, se, al posto dell'«*exemplo*» lucchese, avessimo analizzato la redazione compendiosa e prosastica del *Roman du Castelain de Couci*.

Possibile che alla crisi della concezione cortese dell'amore si accompagni un'involuzione tanto traumatica delle strutture letterarie? Possibile che il Quattrocento, di fronte ai temi più cari alla tradizione romanza, non abbia saputo che ripiegarsi sul rimaneggiamento dissacrante o sulla farsa?

Naturalmente ogni generalizzazione eccessiva rischia di apparire immotivata e forzatamente riduttiva: eppure, se analizziamo il senso dell'espressione *tradizione romanza*, dobbiamo convenire che è coi grandi maestri del Trecento italiano che si conclude la ricca stagione medievale che ci ha fornito i monumenti costitutivi della nostra stessa «*educazione sentimentale*»<sup>197</sup>.

196. Cf. *Cantilene e ballate, strambotti e madrigali nei secoli XIII e XIV*, a c. di G. CARDUCCI, Pisa 1871, p. 273.

197. A complemento della bibliografia sul «cuore mangiato», segnalo il contributo di D. BERTRAND e J. J. VINCENSINI, *La vengeance est un plat qui se mange cuit* (Notes de travail: quelques réflexions sur le problème de la thématization), in «Le Bulletin du Groupe de Recherches sémio-linguistiques (EHESS)», 16, décembre 1980, pp. 30-43.

## LA TRADITION DE L'ARBRE DES BATAILLES PAR HONORÉ BONET

di Reinhilt RICHTER

*Affectione et nutrimento sum Gallus, sed non de Gallia natus, de provincia Provincie traxi originem*: c'est ainsi qu'Honoré Bonet, né autour de 1345 et mort entre 1405 et 1410, décrit son origine<sup>1</sup>. La vie de l'auteur de l'*Arbre des Batailles* (1386-9), du *Somnium super Materia Scismatis* (1394), de l'*Apparicion Maistre Jehan de Meun* (1398) et, probablement en 1399, d'un discours devant le roi Wenceslas, est en effet un exemple très instructif pour le développement d'un état politique unitaire en France, un document de l'adaptation progressive des régions du sud à la France septentrionale. Né en Provence, Bonet se fait moine bénédictin dans un couvent près de Lyon, L'Isle Barbe. En 1368 il séjourne à Rome. Plus tard il passe des années d'études juridiques à l'université d'Avignon, où il est nommé d'abord licencié en 1382, puis docteur en décret en 1386, par Jean Le Fèvre, chancelier à la cour d'Anjou-Provence. On date généralement la rédaction de la première oeuvre, l'*Arbre des Batailles*, dans les années suivantes, et sans avoir des preuves explicites, on peut supposer que Bonet l'ait écrite à Avignon, où il peut l'avoir présentée au roi Charles VI lors du passage de celui-ci en Provence, vers la fin de l'année 1389. En 1390, Bonet fait partie, sous la direction de Pierre Chevreuse, d'une mission de réforme, envoyée par le roi français en Languedoc. En 1391, il se trouve en Gascogne avec Pierre Sanglier, et en 1392 il participe à la rencontre du roi avec le duc de Lancaster, à Amiens. Avant la fin de 1393, il est en mission diplomatique à la cour d'Aragon. Une longue maladie

1. I. ARNOLD, *L'Apparicion Maistre Jehan de Meun et le Somnium super Materia Scismatis d'Honoré Bonet*, Paris 1926, p. 76.