
Due note rudelliane

I. - « *Bele Erembors* »

Gli studiosi che si sono occupati di questo testo si sono trovati d'accordo, al di là di ogni indirizzo critico o di qualsivoglia ipotesi di lavoro, nel riconoscerlo documento fra i più antichi di un particolare « genere letterario »: la canzone di storia o canzone di tela. Si è invece discusso e si seguita a discutere sulla antichità o recenziarietà del genere stesso. Conseguenza di tale polemica e dello svariare dei punti di vista è stata l'oscillazione pendolare della datazione della *Bele Erembors*. Con un procedimento, di cui è superfluo sottolineare l'arbitrarietà, si è praticamente ritenuto che, essendo la nostra canzone una delle prime da inserire entro il genere, la data della sua composizione debba venire stabilita in relazione al nascere e all'affermarsi delle canzoni di tela come genere: il che rappresenta una evidente confusione fra problemi riguardanti un testo e problemi riguardanti il definirsi d'un motivo e la tipizzazione formale d'un complesso tematico. Così, quando G. Paris¹ difendeva le origini popolari delle canzoni di tela e opinava che nei loro motivi dovessero essere riconosciuti i primi abbozzi della materia narrativa arricchita e ampliata poi nelle canzoni di gesta, la *Bele Erembors* veniva, quasi automaticamente, datata alla fine dell'XI o ai primissimi del XII secolo. In tutt'altro clima culturale, allorché era lecito e quasi doveroso assumere posizioni anti-romantiche e non prestare troppo credito alle « origini popolari » della poesia. E. Faral², per

¹ G. PARIS, recensendo *Le Origini dell'epopea francese* di P. RAJNA, in *Romania*, XIII, 1884, p. 617, scriveva: « Ces chansons (de geste) ne peuvent s'appuyer que sur les chants lyrico-épiques antérieurs, dont elles ont développé l'élément épique et supprimé l'élément lyrique... ». Cfr. anche *La littérature française au moyen âge*, 5^e ed., 1914, pp. 191-193; e *l'Esquisse historique de la littérature française au moyen âge*, Paris 1907, pp. 39-40.

² E. FARAL, *Les chansons de toile ou chansons d'histoire*, in *Romania*, LXIX, 1946-47, pp. 433-462.

opposizione, ne ha abbassato la data di composizione fino ai primi decenni del XIII secolo. Il fatto è che il Faral voleva dimostrare la recenziarietà del genere « canzoni di tela » e pertanto i testi rappresentativi, anche fra i primi apparsi, non dovevano, secondo lo studioso francese, essere molto più antichi della compilazione del codice di Saint Germain des Près (B.N. di Parigi 20050)³ — che contiene tredici delle venti canzoni di tela pervenuteci — o della stesura dei romanzi, entro i quali tali canzoni vengono citate⁴. La posizione critica appare dunque ancorata all'alternativa: antico il genere, antico il testo; recente il genere, recente il testo. Siccome però la *Bele Erembors* presenta caratteri contenutistici e strutturali arcaici, il Faral ha dovuto ricorrere all'ipotesi di un'arcaicità fittizia e di maniera che sarebbe stata imposta all'autore del testo dalla scelta del genere. La canzone di tela sarebbe una specie di favola sui tempi antichi, volutamente allusiva e evocatrice nell'intonazione, negli stilemi e nella stessa coloritura linguistica. Lo sfondo scenico dei brevi episodi narrativi servirebbe a richiamare alla memoria una società eroica, ormai lontana nel tempo: i testi, dunque, *Bele Erembors* compreso, riprodurrebbero formule e costruzioni e strutture ricercatamente arcaiche in una specie di raffinato giuoco letterario, che non impedisce tuttavia, secondo il Faral, all'occhio scaltrito del critico di cogliere l'artificio d'uno stile posticcio.

La tesi del Faral, cui non si può negare una notevole forza di suggestione, fu accolta con entusiasmo dal Saba⁵. Ma già il Delbouille⁶ avanzò qualche dubbia riserva e il Roncaglia⁷ documentò con validissimi apporti l'incongruenza di alcuni argomenti addotti dal Faral in favore della falsa arcaicità. Recentemente il Joly⁸, senza peraltro arricchire la documentazione del Roncaglia, ha rifiutato decisamente la tesi Faral e, richiamandosi all'autorità del Frappier⁹, è tornato a proporre per la *Bele Erembors* la datazione a suo tempo sostenuta dallo Jeanroy¹⁰: cioè la prima metà del XII secolo.

³ Il manoscritto è stato pubblicato in riproduzione fototipica e trascrizione da P. MEYER e G. RAYNAUD, Paris 1892. La canzone *Bele Erembors* occupa le cc. 69v. e 70r.

⁴ Cinque testi sono inseriti nel *Guillaume de Dole*, uno nel *Roman de la Violette* e uno nel *Lai d'Aristote*; cf. E. FARAL, art. cit., p. 434.

⁵ Le « *Chansons de toile* » o « *Chansons d'histoire* », Edizione critica con introduzione, note e glossario a cura di G. SABA, Modena 1955.

⁶ M. DELBOUILLE, *Les chansons de geste et le livre*, in *La technique littéraire des chansons de geste*, Liège 1959, p. 314.

⁷ A. RONCAGLIA, *Le più belle pagine delle letterature d'oc e d'oïl*, Milano, Nuova Accademia, 1961, pp. 394-95; id., *L'Alexandre d'Alberic et la séparation entre chanson de geste et roman*, in *Chanson de geste und Höfischer Roman*, Heidelberg Kolloquium, 30 Januar 1961, Heidelberg 1963, pp. 39-40.

⁸ R. JOLY, *Les chansons d'histoire*, in *Romanistisches Jahrbuch*, XII, 1961, pp. 51-66.

⁹ J. FRAPPIER, *La poésie lyrique en France aux XII^e et XIII^e siècles* (corso di lezioni tenuto alla Sorbona) Paris 1954.

¹⁰ A. JEANROY, *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge*, Paris 1889, p. 217.

Da parte mia penso che sia possibile abbassare la datazione di qualche decennio e giungere approssimativamente al terzo quarto del secolo. Con ciò non intendo affatto render credito alla tesi della falsa arcaicità sostenuta dal Faral; nè tanto meno impegnarmi intorno alla datazione del genere letterario o sulle origini del genere stesso. Le mie osservazioni riguardano il testo di una specifica canzone di tela e la sua possibile cronologia.

I tratti arcaici, che colpiscono fin da una prima lettura e che determinarono il Bartsch¹¹ ad aprire con la *Bele Erembors* la silloge da lui curata, sono, a mio avviso, forme autentiche e non artificiali, usi poetici ancora correnti al tempo dell'anonimo autore del testo. Tuttavia la loro arcaicità non è tale da imporre la datazione alla prima metà del secolo. Riprendiamo uno per uno gli argomenti sopra i quali il Faral voleva basare la sua tesi: quei tratti di arcaismo cioè, così spinto, secondo lo studioso, da denunziarne la ricerca artificiale; vedremo in tal modo che sono piuttosto tratti caratteristici della poesia oitanica del XII secolo.

Già il Roncaglia aveva messo in evidenza che i capelli biondi fittamente ricciuti del protagonista maschile (Raynaud « blond ot lo poil, menu recercelé » v. 27) non potevano costituire un indizio di falsa arcaicità, come riteneva il Faral, ma che rispondevano « in realtà alla moda maschile dei secoli X, XI, XII »¹², e che della stessa formula descrittiva non mancavano esempi antichi. L'Alessandro del frammento di Alberico, come Polinice nel *Roman de Thèbes* o Giasone ed Ettore nel *Roman de Troie*, ha capelli biondi e riccioluti¹³. Con questa documentazione si copre un'area che dalla fine del secolo XI o dai primi del XII giunge fino al settimo decennio di questo secolo.

Il Faral definisce poi tratto di falso arcaismo l'assonanza di *o*+nasale (*front*, *mont*, *raison*) con *o*+vibrante (*cort*, *jors*, *color*) — assonanza usata nelle prime due strofe della *Bele Erembors* — e afferma che tale assonanza è già rara nella *Chanson de Roland*. Ma nel *Roland* d'Oxford questo particolare tipo di assonanza non è poi così raro (è evidente che bisognerebbe definire statisticamente la nozione di rarità) dal momento che lo riscontriamo nelle lasse XXXII, LXI, LXVIII, XCIV, XCVIII, CLXII, CLXVI. E il *Roland* non è il solo testo a offrire esempi. Lasse assonanzate di *o*+nasale con *o*+vibrante si trovano sia nella redazione del *S. Alexis*¹⁴, sia nella *Chanson de Guillaume*¹⁵, ambedue della prima metà del XII, sia nel *Coronement de Loois*¹⁶, databile fra il

¹¹ K. BARTSCH, *Altfranzösische Romanzen und Pastouellen*, Leipzig 1870.

¹² Cf. A. RONCAGLIA, *L'Alexandre*, cit., p. 40.

¹³ Cf. A. RONCAGLIA, *L'Alexandre*, cit., pp. 39-41.

¹⁴ DRAŠKOVIĆ, *La cançon de Saint Alexis*, Beograd 1960, lasse XLIV, LXII, LXVI, LXXII.

¹⁵ *La cançon de Willame*, edited by N.V. ISELEY, Chapel Hill 1952, lasse LXIV, CXXIII, CXXVII, CXXXII, CLVI, CCI.

¹⁶ *Le couronnement de Louis*, édité par E. LANGLOIS, Paris 1925², lasse XLIII, LII.

quinto e il sesto decennio, e si trovano anche nella *Chevalerie Ogier*¹⁷, alla fine cioè del XII se non ai primi del XIII. Da questo punto di vista non è dunque lecito postulare alcun arcaismo, né falso né vero, bensì bisogna prendere atto d'un uso poetico comune a tutti i testi assonanzati del XII secolo fino ai primi del XIII. Altrettanto si può dire riguardo all'uso del « décasyllabe » epico (4+6; 4⁷+6), forma metrica che caratterizza tutte le canzoni di gesta composte nel XII secolo¹⁸.

V'è infine il problema della costruzione « de roi cort » denunciata dal Faral come il più evidente arcaismo artificiale¹⁹ e sentita anche dal Roncaglia come « inconsueta »²⁰. Il genitivo attributivo o aggettivale, come potremmo chiamarlo, è un sicuro resto franciano corrispondente al genitivo attributivo germanico entro lo schema funzionale del genitivo sassone. Non si erano addotti sinora altri esempi di tale genitivo preceduto da preposizione. Ma almeno un esempio c'è, e merita di venire segnalato. In Cristiano di Troyes, negli ultimi decenni dunque del XII sec., al v. 5054 del *Cligès*, leggiamo: « devant Costantinoble port »²¹. Si giunge così verso la metà dell'ottavo decennio del secolo.

Non c'è dubbio che la *Bele Erembors*, con le formule riprese dal linguaggio epico (*Franc de France*²²), le ripetizioni retoriche anch'esse caratteristiche delle canzoni di gesta (« Raynaudz repaire devant el premier front », v. 3 - « et voit Raynaudz devant el premier front », v. 10; « a cent puceles ... a trente dames », vv. 20-21), l'accenno ai campi di maggio e all'antico uso giuridico del giuramento prestato insieme ai *coniuratores*, la stessa dimora di Erembors, « fille d'empereor », indicata in una torre (« selon mon pere tor », v. 14; « Raynaudz est montez en la tor », v. 31) e con l'atteggiamento della fanciulla che « en haut parole » per richiamare il suo innamorato e scusarsi dalle ingiuste accuse, con tutto questo ci riconduce a un mondo d'arcaicità feudale di tipo franciano e « ad un ethos letterario definibile come precortese »²³. Tuttavia questa canzone di storia (si possa o no ricollegare il genere ai « canti di donna », che dovevano accompagnare la fatica delle lavoranti in una nascente società borghese di manufattieri — e si pensi alle fanciulle oppresse dall'estenuante lavoro, affamate e mal vestite, descritte da Cristiano di Troyes nell'episodio di *Pesme aventure dell'Ivano*) mostra una solida struttura poetica concepibile soltanto come opera

¹⁷ *La Chevalerie d'Ogier de Danemarche*, edita a cura di M. EUSEBI, Milano 1963, lasse 5, 191. In questa tarda chanson de geste l'assonanza esaminata si è fatta veramente rara, quasi eccezionale; tuttavia perdura nelle due lasse sopra indicate.

¹⁸ M. BURGER, *Recherches sur la structure et l'origine des vers romans*, Genève-Paris 1957, pp. 22 sgg.

¹⁹ E. FARAL, art. cit., p. 452.

²⁰ A. RONCAGLIA, *Le più belle pagine...*, cit., p. 395.

²¹ Chrétien de Troyes, *Cligès*, ed. MICHA, Paris 1957.

²² A. RONCAGLIA, *Le più belle pagine...* cit., p. 395.

²³ A. RONCAGLIA, *ibid.*

d'un autore colto e, vorrei dire, scaltrito. Forse il genere gli imponeva l'uso delle strofe assonanzate chiuse dal *refrain*: gli imponeva (o per meglio dire la sua scelta ne era stata attratta) un lirismo narrativo²⁴. Ma niente l'obbligava ad un numero particolare di strofe, né ad una distribuzione particolare della materia, né ad un particolare giuoco delle assonanze. Le sei strofe²⁵ della *Bele Erembors* si costruiscono su due parti distinte, ciascuna di tre strofe. La bipartizione è sottolineata dalla assonanza. Ciascuna delle due parti presenta ancora due strofe distinte dalla terza. Sempre l'assonanza ha funzione strutturalmente distintiva. Guardiamo il testo più da vicino. I primi dieci versi (il *refrain* è pura scansione ritmica), cioè le prime due strofe, vengono legati dalla medesima assonanza (-on/-or) e servono a condurre il lettore *in medias res*, nel loro sfondo storico-ambientale e con i due personaggi chiave della narrazione. La terza strofe è drammatica: l'alto richiamo di Erembors e l'accusa di Raynaut. Si chiude la prima parte; e con la quarta strofe l'assonanza muta completamente. Dal primo tipo di assonanza si era già staccata la strofe terza, ma era un distacco relativo: la vocale tonica restava la *o*, non più seguita da nasale; ferma restando la *o*+vibrante, l'assonanza si produce con la *o*+sibilante sorda. La strofe quarta e la quinta si assonano sulla *e* (probabilmente infatti *ai* era grafema indicante già un monottongo). Altro segno di passaggio dalla prima alla seconda parte è l'abbandono della parola *for* ripetuta alla fine di ogni primo verso delle prime tre strofe. Anche contenutisticamente il distacco è evidente: la strofe quarta e quinta sono ambedue in funzione di Erembors. Prima la fanciulla è costretta a scusarsi e a giurare nella forma più solenne la sua fedeltà; poi è tutta tesa all'effetto delle sue parole mentre guarda Raynaut che sale verso di lei. La *descriptio personae* è intessuta di motivi topici. Raynaut è bello, biondo, riccioluto, « gros par espauls, greles par lo baudré »²⁶; eppure l'elemento topico è riscattato dalla sapienza con cui è scelto il momento per inserirlo, e acquista valore di indugiata tensione, quasi un lungo sguardo di Erembors sulla per-

²⁴ P. LE GENTIL, nella discussione seguita alla comunicazione di A. RONCAGLIA sopra l'*Alexandre* di Alberico tenuta al Kolloquium di Heidelberg (op. cit., p. 59), osserva: « Je me demande si — simple hypothèse — il ne conviendrait pas de distinguer d'une part une tradition utilisant la strophe et la rime et d'autre part une tradition utilisant la laisse et l'assonance, la première ayant plutôt un caractère lyrique et la seconde un caractère narratif. Le lyrisme est la traduction d'une émotion aussi intense que fugitive: il s'accommode du cadre de la strophe et l'appui solide de la rime lui permet d'obtenir des effets vigoureux autant que nuancés. Courte peut-être au début, la narration cherche tout de suite à se développer; une strophe aux contours moins nets lui convient et l'assonance a l'avantage pour elle d'être plus maniable. Entre lyrisme et narration, des contacts sont possibles, tant au point de vue du contenu que de la forme. Les deux traditions dont je parlais ont donc pu exercer l'une sur l'autre une action réciproque ».

²⁵ Di queste sei strofe, cinque si compongono di cinque decasyllabes ciascuna più un *refrain*, mentre l'ultima è di soli quattro decasyllabes più il *refrain*.

²⁶ Il verso si legge quasi uguale nella *Chevalerie Ogier*, ed. cit., v. 2565: « Gros per espauls, grailles per le baldré ». Cf. E. FARAL, art. cit., p. 451.

sona amata di cui ancora non conosce la reazione: « voit l'Erembors, si comence a plorer ». L'ultima strofe, con lieto fine e riconciliazione, torna all'assonanza in *or*, simile, ma non identica all'assonanza delle strofe iniziali. La costruzione circolare si chiude; anche musicalmente è sottolineato il ritorno a qualcosa di consueto: « lors recomenc[ent] lor premieres amors ».

Chi ha composto questa canzone di tela sapeva registrare e dosare la sua materia con grande maestria. Per quanto ci si trovi di fronte a uno dei primi documenti di lirica d'arte in lingua d'oïl, il testo non ha nulla di primitivo. Sembra piuttosto una lirica ancora legata all'impegno di narrare, ma in realtà è già sciolta dalla pura narrazione, attenta com'è alla ricerca del movente emozionale che faccia rapida presa sul pubblico. Né si può parlare di lirica d'amore (del resto la prima canzone d'amore in lingua d'oïl, che ci sia pervenuta, è *D'Amors qui m'a tolu a moi* di Cristiano, databile attorno il 1171-72²⁷), pur tuttavia ne è quasi l'anticipo e la preparazione. Direi che rappresenta un punto di transizione tra le canzoni di gesta e il diffondersi, anche nella Francia del Nord, della lirica amorosa e del romanzo cortese. Forse è il primo sintomo di una reazione culturale di fronte alla lirica occitanica: il desiderio di offrire al proprio pubblico qualcosa che rispondesse alla medesima esigenza estetica e fosse simile al breve *vers*, ormai largamente diffuso e coltivato nel dominio della lingua d'oc, magari adattandolo al gusto particolare di un pubblico abituato a conoscere e ad amare i personaggi dell'epica. Dei nomi dei protagonisti, Raynaut richiama direttamente l'epos delle canzoni di gesta, mentre Erembors, di chiara derivazione scandinava²⁸, evoca l'avventuroso mondo del Nord. Con questo, come ho già detto, non voglio affatto indicare, sia pure approssimativamente, la cronologia del genere. Il genere poteva essere assai più antico; pare anzi strano e quasi inconcepibile che nella Francia del Nord non si cantassero brevi canzoni concluse in se stesse e che si dovessero trasmettere al canto soltanto lasse di lunghe canzoni di gesta o brani agiografici. Voglio indicare soltanto la cosciente ripresa culta e artistica del genere, documentata dal nostro testo.

L'influenza occitanica, del resto, è più distintamente definibile attraverso l'esordio: *Quant vient en mai, que l'on dit as lons jorns*. Un esordio primaverile, topico, con un vago sapore proverbiale, non confermato però da nessun noto proverbio né da un topos che tramandi il maggio come il mese « dai lunghi giorni ». Gli esordi con il mese di maggio sono assai frequenti in lingua d'oïl e quasi tutti alludono al dolce tempo in cui fiorisce la rosa, la natura si fa splendente, gli uccelli cantano²⁹. Non ne ho trovato nessuno che parlasse della durata del

²⁷ Cf. A. RONCAGLIA, *Carestia*, in CN, XVIII, 1958, pp. 121-137.

²⁸ Cf. K. VORETZSCH, *Altfranzösische Lesebuch*, II, *Wörterbuch*, p. 206.

²⁹ Cf. J. BÉDIER, *Les fêtes de mai et les commencements de la poésie lyrique au moyen âge*, in *Revue des deux mondes*, CXXXV, 1896, pp. 146-172; D. SCHELUKHO, *Zur Geschichte des*

giorno. Si può leggere: *Quant ce vient en mai ke rose est panie*³⁰, oppure: *En may quant florissent prey / et rose est novele...*³¹, oppure: *En mai la rosée que nest la flor / que la rose est bele au point du jor...*³², od anche, più genericamente: *C'est en mai au mois d'esté / que florist flor...*³³. In lingua d'oil, l'unico accenno al mese di maggio e alle sue lunghe giornate è reperibile nella *Chanson Guilleme* ai vv. 771-12: *Granz fut li chalz, cum'en mai en esté / E lunc li jurn...*³⁴. Ma qui la situazione è assai diversa: non si tratta di un esordio, né il maggio è legato direttamente alla lunghezza dei suoi giorni. Sono considerazioni staccate: il grande caldo, dal momento che siamo in maggio, cioè in estate, e la gran durata della luce.

L'esordio della *Bele Erembors* rimane isolato, almeno in relazione ai testi che ci sono stati conservati. Né ci soccorre la poesia latina³⁵, né ci vengono incontro le raccolte di sentenze o le raccolte di etimologie. Infatti se il nome *maggio* potrebbe far supporre il diffondersi, ad un certo momento, di una falsa etimologia da *maior*, appunto perché coincide (e coincideva ancor più, prima della riforma gregoriana), con i giorni più lunghi dell'anno, le fonti testuali non si prestano a suffragare simile interpretazione. La storia dell'interpretazione del nome *maggio* è documentata da Ovidio (*Fasti*, 5, int.) e da Macrobio (1, 12, 17)³⁶. Macrobio scrive: «...sunt qui hunc mensem ad nostros fastos a Tusculanis transisse commemorent, apud quos nunc quoque vocatur deus Maius qui est Iuppiter a magnitudine scilicet a maiestate dictus». Isidoro di Siviglia si rifà a Ovidio piuttosto che a Macrobio, per quanto dovesse conoscere ambedue le fonti: «Maius dictus a Maia, matre Mercurii, vel a maioribus natu qui erant principes reipublicae. Nam hunc mensem maioribus, sequentem vero minoribus, Romani consacraverant»³⁷. La denominazione di maggio, come quella di giugno, era dunque legata agli avvenimenti politici di Roma: in maggio, l'elezione dei consoli e delle più alte magistrature; in giugno, le leve militari. La tradizione romana si annoda e prosegue in quella germanica con le sue diete e i campi di maggio, sul cui sfondo si svolge la trama narrativa della *Bele Erembors*.

Natureinganges bei den Trobadors, in *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, LX, 1935, pp. 257-335; W. Ross; *Ueber den sogenannten Natureingang der Trobadors*, in *Romanische Forschungen*, LXV, 1953, pp. 49-63.

³⁰ K. BARTSCH *R.u.P.*, I, 33.

³¹ K. BARTSCH *R.u.P.*, II, 74.

³² K. BARTSCH *R.u.P.*, II, 62.

³³ K. BARTSCH *R.u.P.*, I, 52.

³⁴ L'esempio viene citato anche dal TOBLER-LOMMATZSCH.

³⁵ Ciò mi è confermato anche dal prof. SCEVOLA MARIOTTI, che mi ha autorevolmente aiutato in questa particolare ricerca.

³⁶ A questi testi mi rimandano sia il FORCELLINI che il PAULY-WISSOWA e il ROSCHER.

³⁷ Isidoro di Siviglia, *Etymologiarum Libri*, V, XXXIII, P.L., LXXXII, 219.

In base ai dati offerti dalle fonti, e in base alla comparazione con la lirica oitanica contemporanea o posteriore, l'esordio della *Bele Erembors* diviene un importante elemento di datazione: l'unico testo infatti che sembra precederlo e in qualche modo condizionarlo è la lirica rudelliana *Lanquan li jorn son lonc en may*. Può darsi anche che la ripresa non sia diretta, e che a noi non siano pervenuti i passaggi intermedi. Ciò che mi sembra sicuro è l'interdipendenza dei testi, trattandosi di *materia signata*. D'altra parte la frase un po' oscura « que l'on dit as lons jors » della *Bele Erembors*, avendo in mente l'esordio di Jaufré Rudel, acquista maggiore evidenza e rischia quasi la citazione; mentre la lirica rudelliana è nel suo esordio limpidissima e non pare richiamarsi ad altri testi. Non che questo argomento sia conclusivo; tuttavia è più facile sentire un prestito nella *Bele Erembors* — e proprio per la frase citata — che non in Rudel. E infine l'arcaicità della *Bele Erembors* non è tale, come ho cercato di dimostrare, da impedire una datazione posteriore al 1150³⁸. Le liriche rudelliane dovettero diffondersi e godere di una meritata fortuna anche nella Francia del Nord, tanto da influenzare questi primi tentativi lirici oitanici, rappresentati dalle canzoni di tela. Lo sfondo scenico con la torre-dimora di Erembors riconduce ancora a Jaufré: « Luenh es lo castelhs e la tors / on elha jay e sos maritz » (*Pro ai del chan ensenhadors*, vv. 17-18³⁹). Il tema dell'amore lontano (motivo forse properziano, ma rilanciato e signato da Rudel tanto da divenire una specie di sigillo d'autenticità), compare in un'altra canzone di tela, inserita nel *Guillaume de Dole*: *Siet soi bele Aye as piez sa male maistre*. Il refrain: « Hé- Hé! amors d'autre pais / mon cuer avez et lié et souspris » riprende in una semplificazione banalizzata il motivo-chiave rudelliano: *Amors de terra lonhdana / per voz totz lo cors mi dol!*⁴⁰ Tutta la breve storia narrata nella canzone sembra voler dare forma concreta al medesimo stimolo poetico: un tradurre, cioè, il motivo lirico in termini aneddotici, in modo non molto dissimile da ciò che farà, forse un po' più tardi, il compilatore della *vida* del trovatore: « Aval la face li courent chaudes lermes / qu'el est batue et au main et au vespre / por ce qu'el aime soudoier d'autre terre »⁴¹. In questa canzone di tela, come nella *Bele Erembors*, permane il capovolgimento della situazione cortese; in entrambe è la protagonista che piange e si consuma d'amore e si giustifica, mentre l'uomo rimane distaccato e un po' nell'ombra: è ancora l'uomo-miles che non si abbandona agli indugi affetti del cuore, quasi fossero propri e adatti soltanto a donna. Il clima è ancora definibile come precortese. Gli apporti della lirica occitanica restano esterni o adattati a questo clima; un rinnovamento più profondo era prematuro, occorreva permeare tutta

³⁸ Parto evidentemente dalla data tradizionale delle liriche di Rudel, fissata tra il 1140-50.

³⁹ Cito dall'edizione a cura di M. CASELLA, Firenze s.a. [1944].

⁴⁰ *Quan lo rius de la fontana*, ed. cit., p. 46.

⁴¹ Cito dall'ed. SABA, p. 54.

una cultura e un pubblico a diversi atteggiamenti non solo poetici, ma sociali. Appunto per questo, avvallando i richiami rudelliani, mi sembra che le canzoni di tela rappresentino il lancio in forma d'arte di un genere forse più antico; lancio o rilancio in un particolare momento di transizione, in cui l'esigenza di un rinnovamento letterario era sentita come ridimensionamento della grande narrazione di gesta in una forma lirico-narrativa. Momento subito soverchiato dalla dilagante esplosione del romanzo e della lirica cortese. Forse proprio a questo condizionamento storico si deve quel sapore di cosa lontana che le canzoni di tela hanno conservato ai nostri occhi e che ha indotto la critica o a datazioni molto alte o a ipotizzare artificiose ricerche d'arcaicità.

II. - « Si cobezeza la 'm tol ».

Gli spunti rudelliani nella lirica occitanica posteriore sono pochi; si limitano per lo più a topoi che Rudel stesso aveva forse ricalcato, inserendosi in una tradizione di cui a noi non restano che frammenti e che è difficile ricostruire nella sua completezza. Jaufré rimane così un fatto isolato; i riscontri con la materia specificatamente rudelliana sono veramente infrequenti. Forse l'apparente limpidezza di un dettato, corrente entro schemi metrici piuttosto semplici, e d'altra parte le difficoltà interpretative (in cui si è trovata invischiate anche la critica moderna) non invogliarono all'imitazione i trovatori più tardi, che cercavano piuttosto di mettere in luce la propria arte ricorrendo a complicità retorico-metriche, oppure alla ripresa o alla scoperta di temi includibili in qualche modo nel canone della *fin'amor*, canone accettato da tutta una società signoriale, da cui i trovatori, nella gran maggioranza dei casi individuali, traevano i mezzi di sussistenza, e da cui sempre, e soltanto da essa, avevano la possibilità di veder consacrata la loro fama. La tematica del principe di Blaià era troppo complessa; più facile imitare le arditezze stilistiche del *trobar clus* per un certame poetico combattuto a colpi di bravura retorica, che non impegnarsi dietro un'esperienza intessuta «di sogno e di realtà», o rifarsi a quel «colloquio che il poeta fa con se stesso in solitudine gioiosa e sognante»⁴² in cui si risolve tutta la poesia di Jaufré.

Tuttavia mi pare di poter segnalare una sicura ripresa rudelliana in Arnaut Daniel, poeta per tanti aspetti lontano da Jaufré. La IV cobla della canzone *En cest sonet coind'e leri*⁴³ è una specie di parafrasi della IV cobla di *Quan lo rius de la fontana*⁴⁴, la più rudelliana, forse, delle poesie di Rudel. Le due

⁴² M. CASELLA, op. cit., p. 32.

⁴³ Cito dall'edizione a cura di G. L. TOJA, Firenze 1961, pp. 273.

⁴⁴ Ed. cit., p. 46.

canzoni, composte entrambe di *coblas unissonans* di sette ottonari ciascuna, hanno un diverso andamento ritmico, fortemente sottolineato dagli enjambements. La cobla di Jaufré si costruisce su di un ritmo di 2+2+2+1, mentre quella di Arnaut presenta un ritmo di 3+2+2; ciò impone una diversa strutturazione del periodo e della singola frase. Così al primo couplet di Rudel (« De dezir mos cors non fina / vas celba ren qu'ieu plus am ») corrisponde un solo verso arnaldiano: « Tant l'am de cor e la queri »; altrettanto accade per il secondo couplet (« E cre que volers m'engana / si cobezeza la · m tol ») che viene parafrasato nel verso successivo: « c'ab trop voler cug la · m toli ». Il ritmo ternario della prima parte della cobla arnaldiana è completato dal verso « s'om ren per ben amar pert », sintatticamente legato ai primi due. Questo terzo verso della cobla rappresenta una specie di commento esplicativo imposto proprio dal ritmo ternario, ma è nel contempo una chiave interpretativa e un ridimensionamento del tema. Gli ultimi tre versi della cobla rudelliana, come i quattro successivi della cobla arnaldiana, riconducono invece al clima particolare di ciascuna di queste due canzoni e divergono nel tono e nella tematica.

L'accostamento Jaufré-Arnaut vale soltanto per i versi indicati. Rudel piega il discorso alla gioia-dolore del suo amore lontano (« Que plus es ponhens qu'espina / la dolors que ab joi sana »); fortuna-sfortuna tutta sua, avventura del suo spirito alla quale gli altri non possono partecipare, e per la quale non vuole compianti (« Don ja non vuolh qu'om m'en planha »). Arnaldo riprende invece il tema del non-ricambio d'amore (« Qu'el sieus cor sobretracima / lo mieu tot e non s'eisaura »), e sottolinea la sua condizione d'infelicità con un paragone estremamente realistico, corposo, tratto dalla vita quotidiana: l'usuraio che prestando e promettendo benessere si impadronisce poi di tutto (« tant a de ver fait renou / c'obrador n'a e taverna »).

Il primo quesito che tale accostamento pone è il perché Arnaldo, tanto più aderente alla realtà quotidiana e staccato dal prezioso giuoco del *devinallh* sfumato e vago che affascina Rudel, si sia avvicinato a Rudel proprio in questa canzone e soltanto in questa. Non si trovano infatti in tutto il canzoniere arnaldiano altri punti di contatto altrettanto significativi. Si potrebbero segnalare i i versi 25 e 35 della canzone *Anc ieu non l'aic, mas ella m'a*⁴⁵, ma niente può suffragare l'ipotesi di una ripresa diretta da Rudel. Al v. 25 della stessa canzone si legge: « per so fatz ieu qe'l cors m'en dol »⁴⁶, che può ricordare il « per vos totz lo cors mi dol » di *Quan lo rius de la fontana*, mentre i vv. 34-35 (« Fols es qui per parlar en va / quier cum sos iois sia dolors ») richiamano alla lontana l'antinomia-sinonimia istituita da Rudel tra gioia e dolore. Entrambe

⁴⁵ Ed. cit., p. 235.

⁴⁶ Leggo *m'en* e non *men*, come invece legge il TOJA.

le espressioni hanno però già acquisito al tempo di Arnaut un valore topico che toglie peso alla loro testimonianza.

La canzone *En cest sonet coind'e leri* segna invece un momento tutto particolare nell'esperienza arnaldiana, proprio dal punto di vista contenutistico. Arnaldo stesso ne sottolinea l'eccezionalità sia nel congedo:

Ieu sui Arnautz q'amas l'aura
e chatz la lebre ab lo bou
e nadi contra suberna (vv. 43-45);

sia richiamandosi a tale esperienza nella canzone *Amors e iois e liocs e tems*⁴⁷ per rinnegarla o, per lo meno, affermarla come superata:

Amors e iois e liocs e tems
mi fan tornar lo sen e dere
d'aquel noi c'avia l'autr'an
can cassava ·l lebr'ab lo bou... (vv. 1-4).

L'influenza diretta di Rudel si riscontra dunque in una incidenza particolarissima: allorché Arnaldo ammassa l'aria, caccia la lepre con il bue, nuota contro corrente. Un atteggiamento spirituale del tutto inconsueto, che potrebbe suggerire un'interpretazione corrente alla fine del XII secolo della tematica rudelliana e spiegare così come solo a questo punto Arnaldo possa istituire un contatto immediato con Jaufré Rudel, pur conservando una sua concretezza tematica che già il verso esplicativo, « s'on ren per ben amar pert », con il quale si chiude la misura del contatto diretto, aveva messo in evidenza. Lo sfumato e complesso mondo rudelliano viene appena sfiorato e l'imprestito rimane esteriore. Né poteva accadere altrimenti: i *paubres mot* di Jaufré velano una *razo en si* di cui l'autore è cosciente (« Mas lo mieus chans... Com plus l'auziretz, mais valra » — aveva suggerito in *Non sap chantar qui ·l so non di*, vv. 5-6⁴⁸) e che impegna il lettore ad un lungo sforzo esegetico, lontano dalla sensibilità epidermica e dalla ricerca linguistica di un Arnaldo. La *plana lingua romana* di Rudel si arricchisce non di artifici metrico-retorici, bensì di equivocità di significati, raggiunta per via allusiva e spesso sottolineata da una sola parola rara, che vale a richiamare tutta una cultura e una concezione filosofica. Penso — nel caso specifico che stiamo esaminando — a *cobezeza*. L'esito normale occitanico, da un *cupiditatem*, è *cobeitat*, forma largamente attestata. Accanto a *cupiditas - atis* il latino medievale conserva una forma *cupiditia*, tratta per analogia con *avaritia*, *malitia* e gli altri astratti derivati dall'aggettivo corrispondente. Sia *cupiditas* che *cupiditia* indicano un preciso valore di moralità negativa: il

⁴⁷ Ed. cit., pp. 327-330.

⁴⁸ Ed. cit., pp. 40-44.

travolgente desiderio di tutto ciò che non spetta di diritto. *Cobezeza*, nella sua stessa rarità⁴⁹, avvalorata la precisa accezione filosofica e dottrinale. Arnaldo, parafrasando la parola rudelliana, interpreta *cobezeza* con *trop voler*, perifrasi di significato più facile e immediato. C'è in Arnaldo un diminuire dell'intensità espressiva: la stessa costruzione sintattica lo testimonia. In Rudel *cobezeza* è il soggetto della frase e cade in posizione dominante, non solo rispetto al verso, ma rispetto all'intera cobla di cui costituisce il centro, tanto da suscitare l'impressione che la cobla ruoti intorno al termine *cobezeza*, inteso come parola motrice e pernio semantico. In Daniello invece il *trop voler* è caso obliquo retto da *ab*, con valore causale e rientra in una trama di discorso il cui centro resta il poeta. Una traduzione approssimativa dei due brani può rendere più evidente la loro convergenza-divergenza: « il mio cuore — scrive Rudel — non cessa mai di desiderare / verso quella cosa che io più amo; e credo (so per certo) che il volere mi inganna / per il fatto che la cupidigia me la toglie (mi toglie cioè quella cosa che io più amo) »⁵⁰.

Arnaldo, assai meno complesso, dice: « tanto l'amo con tutto me stesso e la desidero, / che per troppo volere penso che da me stesso me la tolgo, / se si può perdere qualcosa amando bene »⁵¹.

Il discorso arnaldiano rientra nella tematica della *fin'amor*, complicata dal *gilos* e dai *lausengiers*. Arnaldo teme di scoprire tanto la sua volontà d'amore da far nascere la difesa sia nella donna sia in coloro che le sono vicini e che devono aiutarla a conservare la misura. Il timore di Arnaldo è dunque quello di oltrepassare la « mezza », spinto da un desiderio troppo cocente, e irrealizzabile in se stesso quanto ammassare l'aria o cacciare la lepre con il bue.

Su tutt'altro piano si muove il discorso di Rudel: se di misura si può parlare, si tratta ora di una misura interna, ricercata dal poeta come equilibrio

⁴⁹ Il termine si trova in Marcabruno (*Poésies complètes du Troubadour Marcabrus*, a cura di J.M.L. DEJEANNE, Toulouse 1909) nella canzone *Bel m'es can s'esclaris l'onda* alla cobla IV: « Ja non er mais sazionda / Enveia tro en la fin, / Ni Cobezeza atressi, / Q'ëveijos e dezironda / Vai e reven al pertus », ed ha lo stesso valore dottrinale che in Jaufré. Un altro esempio si legge in Peire d'Alvernia (*Die Lieder Peires von Auvergne*, kritisch hrsg. von R. ZENKER, Erlangen 1900) alla cobla II della canzone *L'airs clars e ·l chans dels auzelhs*: « Qu'ira ni grans cossiriers / non obra boneza, / qu'ans es dans e destorbiers, / non obra proeza; / que, cum totz mals encombriers / mou de cobezeza, / atressi sortz totz faitz niers / d'embronquar, qui ·l veza ». Né il LEVY né il REW registrano la forma; il REW alla voce *cupiditia* rimanda a una lirica di Cerveri de Girona (*Dona de plazenca*) per la forma *cobeza*: « dreisilbig statt des viersilbigen *cobeeza*, vgl. *cobeitat*, *cobezetat* ».

⁵⁰ . De dezir mos cors non fina / Vas celha ren qu'ieu plus am; / E cre que volers m'engana / Si cobezeza la ·m tol ». Ed. cit., p. 48.

⁵¹ « Tant l'am de cor e la queri / c'ab trop voler cug la ·m toli / s'om ren per ben amar pert ». Ed. cit., p. 273. Mi allontanano dalla traduzione del TOJA, forse un po' troppo libera, al verso *c'ab trop voler cug l ·m toli reso*: « che per il troppo amore temo me la possan togliere ».

fra due atteggiamenti di sé. Il suo è un amore « de terra lonhdana », un « amor de lonh » in cui la lontananza annulla il fatto sociale; la donna, sia essa immagine fantastica o concreto ricordo nostalgico, è liberata dalla maldicenza dei *lausengiers* o dagli impacci diffidenti del *gilos*, proprio in grazia del distacco, della lontananza irreali in cui vien posta. E questo mi pare abbia valore al di là delle interpretazioni più o meno in chiave simbolica che si possono o si vogliono dare a tutto l'impianto lirico rudelliano. In ogni caso rifuggirei, per mia parte, da ogni esegesi mistico-religiosa⁵². È proprio il valore che qui assume *cobezeza* a distogliere da una dialettica misticheggiante: l'amore mistico è infatti l'unico amore nel quale non si può peccare d'eccesso, travalicando una qualsiasi misura di desiderio, poiché è la natura stessa dell'amore mistico che impone anzi una specie di ardente dismisura amorosa. Se accettassimo l'interpretazione mistico-religiosa, saremmo poi indotti a cercare in Rudel un dualismo drammatico fra desiderio d'ascesi e impulso terreno: il che non sembra trovare conferma alcuna nei testi. Fuori del piano mistico religioso, invece, l'esegesi si muove più libera o, per dir meglio, più fedele alla parola rudelliana. Si può concordare con lo Spitzer che la gioia d'amore « ne s'atteint qu'en dominant la cupidité, en maintenant l'amour à l'état gratuit »⁵³; o si può indugiare sul fatto che l'*amor de lonh* si conserva fin tanto che il fascino delle cose presenti non attiri a sé ogni capacità dell'anima. In questo senso la *cobezeza* è chiaramente distinta dal *trop voler* arnaldiano. La dialettica di Arnaldo è univoca, quella rudelliana è equivoca: all'*amor de lonh* si oppone una possibilità di *amor de vezis*, che distruggerebbe l'immagine evanescente del sogno o del ricordo. Una tematica che non si allontana troppo, pur nella sua singolarità, dalla sottile ricerca dottrinale intorno all'amore, comune alla cultura del tempo. Marcabruno, che verseggia su temi tanto diversi da quelli di un Rudel ma che si nutre della medesima cultura, distingue e oppone *amor ad amar*: mentre *la amors* conduce alla gioia (e qui mi pare proprio da riprendere l'interpretazione spitzeriana dell'amore gratuito), *amar* distrugge tale gioia o ne segna un deterioramento⁵⁴.

⁵² K. APPEL, *Bernart von Ventadorn - Seine Lieder mit Einleitung und Glossar*, Halle 1915, Einleitung, p. LXVIII, ricollega i canti rudelliani al culto mariano e vede nella donna lontana la stessa Vergine Maria; G. FRANK, *The distant love of Jaufré Rudel*, in *MLN*, LXVII, 1942, pp. 528-34 e quindi *Jaufré Rudel, Casella and Spitzer*, in *MLN*, 1944 pp. 526-31, sostiene che l'amore lontano può identificarsi con la Terra Santa; D.W. ROBERTSON, *Amors de terra lonhdana*, in *Studies in Philology*, XLIX, 1952, pp. 566-82, pensa invece alla Gerusalemme Celeste.

⁵³ L. SPITZER, *L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours*, Chapel Hill 1944, p. 8.

⁵⁴ Si veda la canzone *L'inverns vai e 'l temps s'aizina* (ed. cit., pp. 144 sgg.) in cui alla cobla IV si legge: « Bon'Amors porta meizina / Per garir son compaigno, / Amars lo sieu disciplina / E 'l met en perdicio... ».

Del resto l'opposizione tra *amor de lonh* e *amor de vezis* la ritroviamo pochi anni più tardi in Peire d'Alvernha⁵⁵, quasi che ormai fosse entrata a far parte della casistica amorosa. E che qualcosa di simile fosse avvenuto ce lo conferma Andrea Cappellano. Ma in Andrea la tematica oppositiva dell'*amor de lonh* e dell'*amor de vezis* si complica e s'intreccia con il tema della « carestia » d'amore⁵⁶, che dà sapore ai rari incontri degli amanti:

Non est igitur amoris regula, quam dixistis, quum falsa reperiatur et fallax, scilicet ut amantium rarus aspectus amoris faciat attenuari potentiam. Unde propter locorum distantiam longam atque prolixam ab amore vestro me iuste non potestis excludere, sed potius mihi quam habitationem propinquam habenti vos deceet gerere morem; nam et facilius inter absentes occultatur amor quam inter frequenti conversatione connexos⁵⁷.

L'*amor de lonh* acquista, proprio attraverso Andrea, una specie di legalizzazione poetica, per cui diviene quasi un passaggio obbligatorio nella retorica più tarda. Lo « stil novo », che per tanti aspetti si ricollega ai temi poetici sfruttati nel XII secolo, riprenderà anche il tema dell'amore lontano, sia pure rivestendolo di nuovi colori. Si pensi alla « ballatetta » del Cavalcanti, o ancor più a certi passaggi della *Vita Nuova*, che possono suggerire una chiarificazione quasi a ritroso della *cobezeza* rudelliana.

Nel cap. IX della *Vita Nuova* Dante fissa un momento sperimentale dell'*amor de lonh*: « ...l'andare mi dispiaceva sì, che quasi li sospiri non poteano disfogare l'angoscia che lo cuore sentia. ch'io mi dilungava de la mia beatitudine ». E ancora la tematica oppositiva tra *amor de lonh* e *amor de vezis* sorregge tutto l'episodio della Donna pietosa: « Io venni a tanto per la vista di questa donna, che li miei occhi si cominciarono a dilettere troppo di vederla; onde molte volte me ne cruceiava nel mio cuore ed aveamene per vile assai. Onde più volte bestemmiava la vanitate de li occhi miei, e dicea loro nel mio pensiero: "Or voi solavate fare piangere chi vede la vostra dolorosa condizione, e ora pare che vogliate dimenticarlo per questa donna che vi mira... » (cap. XXXVII, 1-2). L'attrazione per la Donna pietosa è l'attrazione per le cose che si possono vedere (*vista, occhi miei, vederla, vi mira*: termini che sottolineano la vicinanza, la presenza della Donna pietosa), in opposizione all'amore per

⁵⁵ Mi riferisco alla canzone *De josta ·ls breus jorns e ·ls loncs sers*. Alla cobla II Peire dice: « Contr'aisso m'agrada ·l parers / d'amor lonhdan' e de vezis / quar pauc val levars ni jazers / a lui ses lieis cui es aelis... ». Accetto la lettura data da E. MONACI, *Testi antichi provenzali*, Roma 1889, p. 43, come l'unica che dia significato al testo, contro le più moderne lezioni dello ZENKER e del DEL MONTE. Alla lezione MONACI (*de vezis* contro *devezis*) si è attenuto anche A. RONCAGLIA in *La tradizione trobadorica nella prospettiva dantesca* (corso di lezioni tenuto all'Università di Roma durante l'anno accademico 1964-65).

⁵⁶ Cf. A. RONCAGLIA, *Carestia*, cit.

⁵⁷ Andrea Cappellano, *Trattato d'amore*, a cura di SALVATORE BATTAGLIA, Roma 1947, p. 164.

Beatrice, ormai lontanata dal poeta « oltre la sfera che più larga gira ». La Donna pietosa fa parte delle « presenti cose » che affascinano « con il falso lor piacer », e il pensiero che nasce da lei è « vilissimo ». Esaminato il motivo nell'intera trama poetica medievale, sino alla teorizzazione dantesca, la *cobezeza* rudelliana — in quanto deviazione affettiva da un *amor de lonh* che vuol essere la riduzione del sentimento alla sua autonoma integrità mediante la trasposizione dell'oggetto d'amore oltre i limiti della contingenza — acquista chiarezza di significato filosofico-dottrinale e può essere considerata un essenziale punto di riferimento per l'acquisizione d'una più nitida prospettiva di storia poetica.

MARIA SIMONELLI