

## LA POESIA EPICA E LA LETTERATURA CORTESE



**Premessa:** l'*amor cortese* è il sentimento del non possesso, del servaggio amoroso, della solidarietà concorrente perché, scevra di gelosie, persegue in gruppo un oggetto non perseguibile; amore platonico-non platonico che concupisce nella coscienza dell'irraggiungibilità; è l'ammirato omaggio alla Signora della Corte, la quale concede senza concedere, quasi come si sporge e si ritrae il ramo carico di frutti al desiderio tantalico<sup>1</sup>.

Più che un sentimento, l'*amor cortese* è insomma una "maniera" di concepirlo, in funzione di istanze di letteratura, di ambiente, di pubblico. Una maniera corredata di puntuale precettistica, cui rigorosamente attenersi, pena la non appartenenza a una dimensione sociale, prima ancora che artistica, per quanto l'immaginario non possa mai prescindere da quella.

### Origine e diffusione delle lingue d'oc e d'oïl.

"Sono queste le lingue letterarie che emergono dalle numerose parlate gallo-romanze (il piccardo, il normanno, l'anglo-normanno) diffuse nei secoli IX-XII.

La *lingua d'oc* (da oc = sì) detta anche occitanico o provenzale, si sviluppò, senza contaminazioni germaniche, dal latino volgare, di cui conserva le caratteristiche fondamentali.

La *lingua d'oïl* (da oïl = sì), indicata anche come occitanico o francese antico, del nord della Francia, ha subito minor influenza latina e maggiore germanizzazione.

La linea di demarcazione costituisce un confine «ideale»: nella realtà la zona intermedia è una fascia, in cui più marcatamente si evidenziano le reciproche influenze dei due gruppi linguistici.

Nel nord-ovest della Francia la lingua di Parigi si afferma progressivamente sugli altri dialetti d'oïl, assicurandosi il predominio come lingua letteraria. Il fenomeno risulta già evidente nel XIII e nel XIV secolo, ed è legato alla crescente preponderanza politica della città. Via via la *lingua d'oïl* estende la propria influenza anche sulle regioni del mezzogiorno, parallelamente a interventi di carattere politico del Nord verso il Sud (primo e fondamentale la crociata contro gli Albigesi, che ha segnato la decadenza delle grandi corti provenzali, e, con esse, della poesia trobadorica). Rimasta viva, fino almeno al XVI secolo, come lingua amministrativa e giuridica, oltre naturalmente che come lingua popolare, la *lingua d'oc* si contaminò sempre più di gallicismi.

Nel Basso medioevo si usa ufficialmente il francese (e spesso lo si parla, pur mantenendovi caratteri propri del provenzale) a ovest: nel Saintonge, Aunis, Angoumois, Poitou; al centro: Marche, Basse Auvergne; a est: Forez, Lyonnais, Dauphin septentrional. E questa la zona intermedia tra le regioni d'oc e oïl, di lingua mista. La *lingua d'oïl* si integra qui soprattutto di termini locali e tecnici. Vengono a crearsi forme di francese dialettale e di *lingua d'oc* francesizzata, che testimoniano l'esistenza di un bilinguismo ancor oggi vivo. Immediatamente più a nord (nella Franca Contea e nella Borgogna meridionale), la stessa *lingua d'oïl* presenta particolarità che ricordano da vicino il franco-provenzale.

Più a sud, verso i Pirenei (Guascogna, ma anche in Linguadoca) la penetrazione della *lingua d'oïl* è più lenta e più tarda. Per tutto il medioevo l'occitanico rimane comunque una delle lingue più importanti: fino all'inizio del secolo XIII è, in modo specifico, la lingua della poesia lirica, mentre il francese è la lingua prevalentemente usata dagli scrittori dei generi narrativi" (Ceserani-De Federicis, *Il materiale e l'immaginario, dall'Alto Medioevo alla società urbana*, Loescher, Torino, 1987, pp. 115).

<sup>1</sup> Nella mitologia greca Tantalos, "figlio di Zeus, capostipite dei Pelopidi e degli Atridi, per verificare l'onniscienza degli dei, imbandì loro le carni del figlio Pelope, e fu condannato, nel Tartaro, a patire in eterno sete e fame" (Enciclopedia multimediale Garzanti).

## La letteratura in lingua volgare

“La letteratura in lingua volgare nacque negli ambienti signorili. L'Occidente cristiano aveva avuto per molti secoli una sola cultura scritta. Un fatto nuovo, dopo il Mille, è la comparsa, accanto ai testi ecclesiastici, di una produzione in lingua volgare su tematiche non religiose.

Uno dei caratteri salienti della cultura clericale era di richiamarsi a un corpo sociale e a istituzioni non limitate da confini territoriali; la proclamazione della validità universale della propria dottrina e la forte solidarietà interna del gruppo al di sopra delle differenze di nazionalità e di classe, sono tipiche dei chierici. La cultura signorile, la cultura che si sviluppa dal sistema dei rapporti feudali, ha connotazioni analoghe, sia pure con un minor grado di coesione interna.

Vogliamo dire che l'universo culturale europeo, che acquista in questi secoli grande complessità, è articolato in dislivelli che sono determinati dalle differenze sociali e segnati dal diverso uso e possesso delle lingue; contano di meno, in confronto, le frontiere politiche che, nonostante i particolarismi locali, non hanno ancora prodotto tradizioni di pensiero e di forme differenziate. I modelli elaborati in Francia dalla letteratura epica e cavalleresca sono facilmente trasferibili ovunque essi risultino omogenei alla struttura sociale.

Da essi occorre partire per arrivare a parlare dei successivi svolgimenti dell'attività intellettuale in Italia; non solo perché, in una prima fase, essi sono assunti integralmente, lingua compresa, anche da scrittori italiani (nella coscienza letteraria di questi autori esiste come si è detto una sola cultura «alta»); ma perché fissano forme letterarie (particolari scelte di contenuti e di modi espressivi a esse correlati) che avranno lunga persistenza nella letteratura occidentale.

Perché ci riferiamo a questa cultura indicandola come «signorile»?

Ricondurre le idee emergenti nei secoli XI-XIII alla classe che è, nella stessa epoca, dominante, può sembrare un criterio parziale e rischia di semplificare in modo meccanico rapporti sociali e intellettuali che furono, nella realtà, certamente più complicati: tanto più che si sviluppavano contemporaneamente, come abbiamo segnalato, istituzioni e attività cittadine promosse anche da altri strati sociali. Dobbiamo precisare in che senso usiamo la definizione, e quali problemi essa lascia aperti.

Sempre, quando esploriamo un contesto sociale o culturale o anche uno specifico genere letterario, ci preoccupiamo di individuarne in primo luogo gli elementi più generali e significativi, supponendo comunque che questi non escludano la presenza di varianti, di eccezioni (residui di forme preesistenti, o anticipazioni di un'evoluzione, o caratteri individuali da spiegare caso per caso).

Alcuni fatti legano prevalentemente all'aristocrazia l'origine della cultura scritta in lingua non-latina.

Nell'area signorile si forma il nuovo pubblico e in essa operano gli autori, pur variando la loro estrazione sociale e la loro collocazione professionale.

L'ideologia che essi esprimono è aristocratica: non solo rappresenta il punto di vista della nobiltà, ma propone ideali praticabili esclusivamente all'interno di gruppi ristretti, e incompatibili con un diverso sistema di rapporti sociali; la stessa varietà degli atteggiamenti individuali e delle correnti interne alla poesia cortese può essere spiegata con i reali contrasti di interessi presenti nell'ambito della stratificazione aristocratica.

È anche vero tuttavia che:

- i giullari toccano un pubblico più largo, di composizione sociale mista;

- le opere di genere «comico» (i *fabliaux*<sup>2</sup>) propongono atteggiamenti mentali differenti, che sembrano talora parodiare i valori cavallereschi, e per questo infatti hanno potuto essere considerate da qualche studioso espressione della borghesia;

- si possono rintracciare nelle opere letterarie motivi del repertorio folklorico, per esempio delle canzoni popolari e della fiaba: parliamo, in questo caso, di folklore in senso piuttosto generico, come sinonimo di tradizione popolare arcaica e profonda; nel folklore, così inteso, Le Goff individua l'unica alternativa possibile alla cultura ecclesiastica e, ritenendo che in quest'epoca laico sia sinonimo di popolare, afferma che la cultura dell'aristocrazia laica è profondamente penetrata di elementi folklorici («una cultura popolare laica [ ...] confluisce nei secoli XI e XII nella cultura dell'aristocrazia laica impregnata del solo sistema culturale a sua disposizione al di fuori del sistema clericale: quello delle tradizioni folkloriche»)<sup>3</sup>. Una posizione, questa dello storico francese, che merita discussione.

---

<sup>2</sup> Breve racconto in versi, dalla trama semplice e divertente, sviluppatosi in epoca medievale in Francia.

<sup>3</sup> J. Le Goff, *Tempo della Chiesa e tempo del mercante*, Torino, Einaudi, 1977, p. 252.

## Il rapporto con le classi sociali

L'insieme delle culture comprese in Europa nei secoli XI-XII pone problemi relativi sia alle loro origini sociali sia alle influenze e ai contatti reciproci.

Abbiamo dunque una cultura signorile, che si realizza sia come concezione di vita sia come teoria della letteratura e invenzione di forme espressive.

Per almeno due secoli questa è la cultura dominante, tant'è vero che anche il dissenso e la parodia si rivolgono contro di essa, la assumono cioè come termine di confronto ineliminabile.

Abbiamo anche altre tematiche, forse in parte riconducibili al gusto dei ceti non-nobili (i «borghesi»).

Abbiamo i contadini, in quanto oggetto di rappresentazione: essi entrano nella letteratura in qualità di personaggi, attraverso deformazioni caricaturali e quindi con connotati negativi.

Non dobbiamo infine dimenticare che nel XIII secolo ha inizio l'espansione, che procederà a con rapidissimo sviluppo, di una cultura «della città» che proprio in Italia ha la sua sede privilegiata.

## La circolarità delle culture

Il passaggio alla scrittura di testi letterari in lingua non-latina derivò dal fatto che erano maturate esigenze sociali nuove, che era cresciuta, al di fuori della corporazione degli studiosi di professione, una domanda di conoscenza e di divertimento che non era più possibile soddisfare nei termini tradizionali. Dovremo quindi identificare le componenti di questa domanda, i caratteri del pubblico di lettori che torna a costituirsi in Europa.

L'uso delle lingue volgari, il fatto stesso che molte opere, anche se scritte, si siano diffuse attraverso la recitazione e il canto dei giullari <sup>4</sup> (il che comporta rielaborazione continua del testo, confermata del resto dalle numerose varianti che talora ci sono pervenute di una stessa composizione) hanno consentito di immaginare che le letterature romanze abbiano avuto origine «popolare». Quest'ipotesi, sostenuta soprattutto nell'Ottocento, è oggi generalmente abbandonata, in seguito all'approfondimento degli studi che hanno posto in luce i molti elementi dotti presenti all'interno della produzione in volgare (tra l'altro, i cicli carolingi e arturiani si fanno da alcuni studiosi risalire a originali latini); inoltre criteri e strumenti più rigorosi di indagine antropologica e sociologica hanno portato a una definizione più precisa del concetto stesso di popolo.

«Una società elevata che si esprimeva nella lingua popolare»: in questa formulazione Auerbach compendia le caratteristiche del rapporto fra il codice che venne adottato (la lingua popolare) e l'ambiente a cui appartenevano i produttori e i destinatari, gli autori e il pubblico.

Resta da considerare la possibilità dello scambio fra ambienti diversi, di una circolazione di motivi comuni, di una zona di contatto insomma fra temi diffusi popolarmente e la nuova cultura ufficiale che si andava formando. Abbiamo visto quale sia, a questo proposito, l'opinione di Jacques Le Goff. A noi pare che se si ritiene che sia «popolare» tutto ciò che è «laico» (= non ecclesiastico), non si tien conto in misura adeguata delle differenti condizioni sociali (non tutti i laici erano «popolo»).

Tuttavia le modalità dell'attività giullaresca, i canali di divulgazione costituiti dai pellegrinaggi, dalle feste, dai movimenti di massa promossi dalle crociate, giustificano ampiamente la circolazione presso altri strati sociali anche della materia elaborata ai livelli alti. Inoltre, se accettiamo l'ipotesi di Bachtin sull'origine «carnevalesca» di alcuni generi letterari, dovremo ammettere anche la penetrazione dal basso di atteggiamenti mentali che suscitavano contraddizioni nella stessa cultura ufficiale.

## Divergenza e convergenza tra cultura clericale e cultura signorile

La cultura signorile si presenta come «laica», nelle sue istituzioni (le sedi in cui operano gli autori, il loro pubblico) e nei contenuti che esprime. E questo, insieme con l'uso della lingua volgare, il suo carattere più nuovo. Dopo il Mille si delineano dunque, e talora, si contrappongono, due aree culturali: l'una della Chiesa, l'altra dei laici. Esse per altro si intersecano largamente. Ciò avviene sia per ragioni interne alla trasmissione culturale, poiché, non essendovi istituzione scolastica che non fosse della Chiesa, anche i nuovi intellettuali avevano per lo più una formazione clericale; sia per ragioni sociali. Infatti la conflittualità di valori che può manifestarsi tra clero e cultura signorile non è mai radicata in una contrapposizione fra classi, ma è tutta interna ai gruppi dirigenti (alla «società elevata», secondo l'espressione di Auerbach)”: (Ceserani-De Federicis, *Il materiale e l'immaginario, dall'Alto Medioevo alla società urbana*, Loescher, Torino, 1987, pp. 112-115).

---

<sup>4</sup> Tradizione orale.

### Chi era il giullare

"Attori, cantanti e mimi furono attivi nel corso del Medioevo, secondo una tradizione ininterrotta fin dall'epoca imperiale. Giocolieri o giullari (*joculatores*) divertivano il pubblico con una produzione che è definita, negli scritti delle autorità ecclesiastiche che la condannano, *rustica* e *obscoena*: popolare cioè e non-cristiana. Si tratta di una cultura orale su cui non è possibile avere una documentazione precisa.

L'importanza dei giullari diventò assai maggiore quando cominciarono a circolare testi scritti, che essi liberamente manipolavano, interpretavano, diffondevano. Alla fine dell'XI secolo i giullari godevano di un prestigio assai alto, erano forniti di una preparazione specifica e risultavano profondamente integrati nelle corti. A Beauvais c'era una loro scuola professionale; ad Arras erano accomunati ai borghesi in una associazione religiosa e letteraria che diede origine a una accademia (il *Puy*) di grande influenza nel XIII secolo. I tratti caratterizzanti del giullare nei secoli XI-XIII furono:

- eterogeneità degli ambienti in cui egli poteva essere presente;
- l'utilizzo di tecniche miste (parola, mimica, musica);
- l'esercizio professionale di un'attività, di cui il far versi era soltanto un aspetto, per ricavarne un reddito.

La divulgazione dell'epica francese avvenne soprattutto attraverso i giullari, che nella Francia del nord talora componevano anche i pezzi del loro repertorio.

### Chi era il trovatore

Con questo termine indichiamo i poeti lirici in *lingua d'oc*. *Trobar* (il verbo corrispondente al sostantivo *trobador*) è termine tecnico che indica l'operazione di «comporre versi»; deriva probabilmente dal latino popolare *tropare* (da *tropus*, che significa «figura retorica» e in un secondo tempo, nella terminologia musicale, «melodia, aria, canto») e dapprima volle dire verosimilmente «inventare un'aria, una melodia», quindi «comporre (un'opera poetica)». Nel gruppo dei trovatori a noi noto (circa quattrocento nomi complessivamente) compaiono grandi signori, come Guglielmo IX d'Aquitania e Rambaldo, conte di Aurenga; esponenti della nobiltà minore come Bertran de Born, Uc de Saint-Circ, Sordello; non-nobili come Bernart de Ventadorn, Perdigon.

Nell'ambiente della corte giullari e trovatori coesistevano con ruoli complementari. Normalmente chi componeva i versi li affidava per la recitazione al giullare di professione, ma talora il trovatore stesso svolgeva attività giullaresca, cantando le composizioni proprie o altrui" (Ceserani-De Federicis, *Il materiale e l'immaginario, dall'Alto Medioevo alla società urbana*, Loescher, Torino, 1987, pp. 121-122).

### La produzione epica



Abbiamo collegato alla nobiltà la nascita della cultura scritta in volgare, limitandoci finora a una indicazione generica.

Possiamo tentare una definizione più precisa del pubblico-interlocutore dei due generi principali (la poesia epica e la letteratura cortese), pur tenendo presente che per ciascuno di essi è stata a lungo dibattuta la questione delle origini, quindi anche dell'ambito di diffusione.

Le canzoni di gesta esprimono il punto di vista dell'aristocrazia feudale. Sui rapporti tra ambiente feudale e canzoni di gesta non mancano testimonianze: tra l'altro ci è stato tramandato che all'inizio della battaglia di Hastings (1066) le truppe di Guglielmo il conquistatore intonarono una «cantilena di Rolando»; le formule stesse, «udite, signori» o «udite, baroni», che frequentemente compaiono nelle canzoni, indicano a quale pubblico queste opere fossero destinate<sup>5</sup>.

Si può ritenere che i cicli epici circolassero negli ambienti dei vassalli militari. Tuttavia la materia carolingia, con la mediazione dei giullari, si diffuse anche in altre aree sociali, assorbiti elementi non-epici (romanzeschi, comici), ebbe una circolazione popolare nel ciclo franco-veneto o in opere come *I Reali di Francia*.

<sup>5</sup> J. Le Goff, *Il basso Medioevo*, Feltrinelli, 1982, p. 188.

Le **canzoni di gesta**<sup>6</sup> sono poemi epici in lingua volgare, il cui nucleo più antico risale alla seconda metà dell'XI secolo. Continuarono a essere prodotti e a circolare sino al XIII secolo (quando lasciarono il posto a rimaneggiamenti in prosa). Abbiamo notizia di un centinaio di poemi, non tutti a noi pervenuti.

Due le caratteristiche formali che li distinguono:

- sono scritti in *lasse* cioè strofe di varia lunghezza di versi decasillabi francesi legati fra loro non da una rima ma da un'unica persistente assonanza;
- così come sono pervenuti sino a noi, ma probabilmente già al momento della fondazione del genere, si tratta di poemi scritti, che tuttavia volutamente preservano caratteristiche stilistiche (come lo stile *formulario*) e impianto narrativo (la narrazione in presenza di un pubblico, con frequenti coinvolgimenti dell'ascoltatore collettivo) tipici della letteratura a trasmissione orale. Il termine stesso di *chanson*, canzone, allude a una composizione recitata da un cantore, con accompagnamento musicale, per un pubblico di ascoltatori.

Dal punto di vista dei temi trattati, le canzoni di gesta sono così caratterizzate:

- pur essendo state scritte e diffuse nei secoli XI-XIII, raccontano fatti storici e leggendari relativi ai tempi di Carlomagno e dei suoi discendenti. Gli avvenimenti e i personaggi di quel tempo sono rievocati e reinterpretati alla luce dell'ideologia cristiana e cavalleresca, tipica dell'epoca dei grandi pellegrinaggi e delle crociate contro gli infedeli (in particolare, le crociate di Spagna);
- la proliferazione e il successo delle canzoni di gesta sono legati fra l'altro alla costituzione di una casta signorile desiderosa di vedere le proprie imprese e i propri ideali celebrati. E per questo che le canzoni tendono a organizzarsi e svilupparsi in *cicli* attorno non tanto a un personaggio (come era ancora il caso della *Canzone di Rolando*) quanto attorno a un *lignaggio*, cioè a quella «comunità di sangue» che è la forma particolare in cui fu concepita la famiglia nel Medioevo. La parola *gesta* designa appunto, nel linguaggio feudale del XII secolo, la «tradizione cavalleresca del lignaggio». I due cicli più importanti, di questo tipo, sono quelli della gesta imperiale (a cui appartiene la *Canzone di Rolando*) e della gesta di Guillaume;
- uno dei temi di alcune canzoni, anzi il tema principale di un intero «ciclo», quello che viene definito la «gesta dei ribelli» di cui fa parte *Raoul de Cambrai*, è quello della rivolta di un feudatario provocata dall'ingiustizia compiuta dal principe «cattivo». L'eroe, che è uno dei grandi vassalli, si getta nella ribellione a mano armata, contesta l'ordine stabilito, attacca la struttura politica «voluta da Dio», diviene un maledetto. Questi poemi esprimono una crisi politica grave che colpì la società feudale nei secoli XI e XII, tra debolezza del potere centrale ed esigenze autonomistiche dei grandi signori, affiorare della nuova classe borghese, repressione organizzata dalla monarchia capetingia e opera di mediazione ideologica svolta dalla Chiesa;
- con il passare del tempo, si è avuta una evoluzione nelle canzoni di gesta, e non solo con innovazioni formali (introduzione della rima e, alla fine del Quattrocento, trasferimento in prosa), ma anche con modifiche dei contenuti e un generale adeguamento ai gusti della società Cortese. Nella *Prise d'Orange*, per esempio, viene introdotto il tema della bella saracina che aiuta il cavaliere cristiano prigioniero e alla fine si converte (è introdotto l'amore, fra cortesie di tipo romanzesco). In altre canzoni fa la comparsa anche il meraviglioso, con esseri e oggetti magici.

Quanto alle origini delle canzoni di gesta, nessuno più crede alla loro nascita spontanea dallo spirito guerresco e popolare della nazione francese.

Molti studiosi oggi mettono il genere epico in stretto rapporto con l'agiografia medievale. Essi sostengono questa tesi in base ai seguenti argomenti:

- a) le opere più antiche a noi note della letteratura francese sono vite di santi;
- b) la forma delle canzoni di gesta ha i suoi precedenti nelle vite dei santi (la *Vie de saint Alexis* è composta di strofe di 5 decasillabi assonanzati);
- c) i primi modelli delle canzoni sono il panegirico cioè l'esaltazione gloriosa di un cavaliere martire.

Cesare Segre così ricostruisce il passaggio dai poemetti agiografici alle canzoni di gesta:

- la prima fase della letteratura volgare, quella dei poemetti agiografici, fu «in gran parte il frutto di un dialogo fra l'ambiente clericale (clerici giullari o giullari portavoce di clerici) e il popolo». Essi nacquero da una situazione sociale nuova di «immediato contatto tra l'artista e il suo pubblico, in cui non vi era invenzione da un lato e passività dall'altro, ma un sentimento comune». Si può parlare, per questi poemetti, di «una differenza di livello culturale» fra

---

<sup>6</sup> In Francese *Chansons de geste*.

l'autore e il suo pubblico «superata da un'identità di ideali, specialmente religiosi, e di gusto», di una situazione di «coralità». Conseguenza fu anche che la religiosità popolare impose ai poemetti agiografici contenuti più avventurosi e guerreschi;

- nel passaggio alla seconda fase svolsero un ruolo fondamentale i giullari. Essi, che già si erano provati, in ausilio o in collaborazione con i chierici, a comporre narrazioni agiografiche, furono i veri iniziatori della narrazione epica (pur avendo, anche in questa fase, presumibilmente, l'aiuto dei chierici). Con la nuova fase si ebbe una mutazione nelle istituzioni letterarie: e poemetto agiografico nasceva da una «elargizione»: «i monaci offrivano al pubblico ignorante di latino dei testi che permettevano una migliore partecipazione alla celebrazione della festa o del santo». Le canzoni di gesta nascevano invece da un «servizio»: «il cantore svagava e appassionava il suo pubblico in cambio di un compenso». Anche in questo caso, tuttavia, il divario culturale, che c'era fra cantore e pubblico, non costituiva un vero salto di qualità. C'era la stessa coralità e la stessa circolarità ideologica (dai chierici ai giullari al pubblico);

- in appoggio alla diffusione di questi testi, probabilmente si formarono delle strutture «editoriali» (botteghe di compilatori e rimaneggiatori). Mentre i testi agiografici ci sono conservati tramite manoscritti compilati da trascrittori benedettini dell'XI secolo, i testi delle canzoni ci sono conservati da trascrittori laici (ambienti dove si trascrivevano anche altri generi letterari, dai romanzi a opere didattiche) del XIII secolo, collocati in genere nel Nord della Francia. La prima diffusione dei testi epici, a ogni modo, è dovuta all'opera dei giullari itineranti, che probabilmente operavano lungo le strade dei pellegrinaggi o quelle delle fiere; solo in un secondo momento ai manoscritti a uso dei giullari (a noi non pervenuti) si aggiunsero manoscritti contenenti i testi di questa letteratura a uso di «amatori», che utilizzavano i testi non più per recitarli, ma per leggerli. Questo spiega anche la qualità di questi testi (trascrizioni approssimative, continui rifacimenti) <sup>7</sup>.

### La letteratura cortese



Ci riferiamo sia alla poesia lirica che alla narrativa.

Autori e pubblico appaiono legati originariamente da un'alta omogeneità: fanno parte di un unico ambiente, hanno in comune la stessa cultura e i segni in cui questa si esprime (il codice: comportamenti, regole, parole-chiave, temi allusivi).

Il pubblico è ristretto: l'autore ne conosce le caratteristiche, ne prevede le attese e le reazioni. Si può parlare, data tale ristrettezza e compattezza, di una personalità di base letteraria, cioè di tratti comuni agli autori e ai membri che compongono il pubblico, tratti che non sono stabiliti da scelte individuali ma derivano dall'insieme dei rapporti sociali. Una personalità di base letteraria presuppone infatti una personalità di base sociale" (Ceserani-De Federicis, *Il materiale e l'immaginario, dall'Alto Medioevo alla società urbana*, Loescher, Torino, 1987, pp. 130-132).

L'assedio al castello dell'amore sul retro di uno specchio d'avorio, sec. XIV (Museo del Louvre)

*Uno studioso tedesco, Erich Kohler, si è proposto di individuare il modo in cui le aspirazioni della piccola nobiltà hanno dato forma alla poesia trobadorica. La piccola nobiltà, i cavalieri, ne costituiscono infatti la personalità di base sociale. Il rapporto fra questa realtà sociale e l'ideale letterario si attua attraverso la formazione di una psicologia collettiva: momento intermedio che partecipa dei due piani, che è dunque presente nella realtà e nell'invenzione.*

L'amore cortese, fons de bondat per Marcabru <sup>8</sup>, fons et origo omnium bonorum <sup>9</sup> per Andrea Cappellano, è un'esperienza di educazione interiore che eleva tutte le capacità dell'individuo, un processo di autonobilitazione che deve restare per principio incompiuto e che richiede un continuo sforzo di perfezionamento. Lo scopo di questo sforzo è il favore della dama, il compimento dell'amore. Se il raggiungimento di questo scopo fosse escluso a priori, l'amante non

<sup>7</sup> Bibliografia: Hauser, *Storia sociale dell'arte* cit.; J. Rychner, *La chanson de geste. Essai sur l'art epique des jongleurs*, Genève-Lille, 1955; C. Segre, *Le origini della forma epica, e altri saggi*, in *La tradizione della «Chanson de Roland»*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1975.

<sup>8</sup> Trovatore occitano originario della Guascogna, di cui ci rimangono 43 componimenti a carattere principalmente satirico, scritti tra il 1130 e il 1150. Fu l'iniziatore del *trobar clus* ed esercitò un notevole influsso sui trovatori successivi.

<sup>9</sup> *Fonte di bontà... fonte e origine di tutte le buone qualità.*

avrebbe nessun motivo di orientare verso di esso i suoi sforzi, d'altra parte la soddisfazione del desiderio paralizzerebbe ogni sforzo e farebbe ricadere l'amante al punto di partenza. Questo paradosso è una caratteristica importante della *fin'amor*<sup>10</sup>. Ma la sua struttura specifica trova un'esatta analogia nella struttura della società feudale dell'epoca cortese, quale può apparire agli occhi della piccola nobiltà, un gruppo sociale che si trova nella necessità storica di rafforzare e di stabilizzare la posizione raggiunta. Le sue aspirazioni teoricamente non conoscono limiti, in seguito all'abolizione dei confini all'interno della nobiltà, nella realtà incontrano invece degli ostacoli molto gravi. Il tema dell'*amar desamatz*<sup>11</sup>, dell'amore non corrisposto, che ha trovato la sua sublime forma poetica nell'*amor de lonh*<sup>12</sup> di Jaufre Rudel, è l'esatta proiezione di un'aspirazione perfettamente legittima che diventa però, nel momento in cui pretende di valere in assoluto, irrealizzabile.

Questa analogia strutturale tiene anche nei particolari. Nell'amore cortese, la dama non ha solo dei diritti ma anche dei doveri - è noto che l'amante, se leso nei suoi diritti, può lasciare ufficialmente il suo servizio, così come il vassallo può lasciare il servizio del signore<sup>13</sup>. Da una parte c'è il singolo corteggiatore e il suo amore è esclusivo, dall'altra c'è la dama, che come *domna*<sup>14</sup> di una corte ha dei doveri nei confronti di molti. Il possesso individuale è impossibile perché è impossibile che si realizzino contemporaneamente le pretese di possesso di tutti i cavalieri che servono alla corte. Daude de Pradas può dire così del servizio d'amore:

*Non sap de dompnei pauc ni pro  
qui del tot vol si donz aver.*

(*Non sa proprio nulla del corteggiare chi vuol possedere la sua donna interamente*).

La *domna* appartiene a tutti, è per così dire possesso comune della corte. Perciò nell'ambito dell'amore cortese non c'è posto per la gelosia, ancor meno per quella del marito.

Se da una parte si pretende dalla dama il compimento dei suoi doveri feudali, dall'altra le viene lasciato però il diritto della libera scelta. La pretesa del singolo si può fondare solo su basi collettive, cioè solo nel caso che egli riconosca come legittime le pretese di quelli che si trovano nelle sue stesse condizioni. Si tratta dell'ascesa di un intero gruppo sociale e della sua integrazione nella nobiltà. L'amor cortese abbraccia perciò un complesso di concezioni vincolanti per tutta la società cortese. Esso forma l'armatura della coscienza del nuovo «stato» cavalleresco. E poiché questa coscienza si richiama essenzialmente non a un sistema di diritti costituiti ma a un sistema da fondare *ex novo* nei quadri della società feudale esistente, essa è obbligata a moralizzare i concetti feudali fino a liberarli completamente dal loro significato concreto. È qui che bisogna cercare la causa ultima della spiritualizzazione dell'amore.

L'amante cortese spera di arrivare, attraverso l'amore e l'osservanza delle sue leggi, a un riconoscimento sociale, a *pretz e onor*<sup>15</sup>. Come prima si pretendeva dal signore che egli ricompensasse i suoi servitori con un feudo - *onor* -, così ora la *domna* deve ricompensare con l'«onore» - ancora *onor* - il servizio d'amore.

In un *joc partit*<sup>16</sup> con Lanfranc Cigala un certo Guillem sostiene che per molti è più importante il prestigio sociale ottenuto attraverso il servizio d'amore che il soddisfacimento dell'amore stesso. Come dal signore che non può più ricompensare i servizi con un feudo ci si aspetta liberalità, così è un dovere per la *domna* accordare un onore che non si misura più in possessi territoriali ma consiste solo in considerazione sociale. I trovatori ripetono senza stancarsi che la dama sta molto più in alto di loro ma che può innalzarli con la sua grazia al di sopra del loro rango sociale. Si capisce così come sia nata l'idea che l'amore compie dei miracoli. *Fin'amor* è anche *amor leial*<sup>17</sup>. *Lealtat* - *legalitas* che indicava originariamente il rispetto degli obblighi reciproci del legame di vassallaggio, sta ora ad indicare gli obblighi ideali e morali nei confronti della *domna*. All'interno del concetto di *onor* la componente morale, una volta determinata dalla grandezza e dall'importanza del feudo, si libera da ogni riferimento a un possesso concreto. L'«onore» non dipende più dall'entità della ricompensa ma è la pretesa che il singolo avanza, in rapporto ai servizi prestati, di partecipare all'onore dello «stato» cavalleresco nella sua totalità. In altre parole, il cavaliere povero, non

---

<sup>10</sup> Amore nobile, cortese.

<sup>11</sup> *Amare disamati*, amare senza essere corrisposti.

<sup>12</sup> *Amor de lonh*, amore di lontano (si intende l'amore per una donna di cui si è sentito parlare, ma che non si è mai conosciuta personalmente).

<sup>13</sup> Non a caso l'*amor cortese* è concepito come "omaggio feudale" del Cavaliere alla dama.

<sup>14</sup> *Domna*, ignora, dal latino *domina*.

<sup>15</sup> *Pretz e onor*, pregio e onore (anche nel senso tecnico di "ricompensa con un feudo").

<sup>16</sup> *Joc partit*, «tenzone», è una discussione in poesia su un argomento stabilito, generalmente amoroso.

<sup>17</sup> *Amor leial*, amore leale, cioè amore che rispetta le regole cortesi.

potendo più pretendere a un feudo<sup>18</sup>, fa dell'onore un valore morale che è valido per tutto lo «stato» della nobiltà ma che vincola soprattutto l'élite dei detentori del potere. *Merce* - originariamente la ricompensa per i servizi prestati e sinonimo di *guizardon* (guiderdone) - viene a prendere, data la quasi impossibilità di ottenerla, il significato di «grazia»: non è più l'attesa sicura della felicità ma una promessa incerta e sempre revocabile che negli attimi di euforia culmina nel *joi* (gioia)".

Il significato feudale di questi concetti, vogliamo ribadirlo a scampo di equivoci, è certo ancora vivo e ben presente nella mente dei trovatori, ma essi sono diventati ormai irrealizzabili e vengono moralizzati, idealizzati, spiritualizzati. (E. Kohler, *Sociologia della fin'amor*, trad. it. di M. Mancini, Padova, Liviana editrice, 1976, pp. 7-9).

---

<sup>18</sup> Pretendere nel senso di aspirare è intransitivo.



## Cavalleria e ideale cortese in sintesi

"L'ideale cortese si sviluppò nell'XI secolo soprattutto in Francia, dove il feudalesimo aveva massima espressione e la cavalleria, un'aristocrazia di origine guerriera, era la classe dominante. Facevano parte di questo ceto i figli secondogeniti dei nobili feudatari, che erano esclusi dalla successione feudale e si dedicavano all'esercizio delle armi, oppure persone di origine plebea, provenienti principalmente dalla classe dei *ministeriales* (amministratori, funzionari, sovrintendenti di corte, scudieri, staffieri, vassalli di secondo rango del Regno, i quali per il compito svolto erano pagati dal re e la cui carica era revocabile *ad nutum* del sovrano.) che potevano permettersi l'acquisto del cavallo. La cavalleria era una classe sociale arricchitasi e assunta al rango nobiliare grazie alle guerre, ed avvertiva il bisogno di differenziarsi dall'antica stirpe dei nobili per compensare il senso di inferiorità che trasmetteva la loro origine plebea. Nacquero così gli ideali cavallereschi, valori che esaltavano la nuova figura sociale del cavaliere: la **prodezza** (il valore nell'esercizio delle armi), l'**onore**, la **lealtà** (il rispetto dell'avversario e la generosità contro i vinti), la **fedeltà** al signore o al sovrano. Un criterio fondamentale di distinzione del cavaliere fu quello che considerò come vera nobiltà quella interiore, dell'animo, non quella esteriore, della nascita o del tenore di vita. Questo principio cavalleresco avrà grande sviluppo nella poesia del *dolce stil novo*. La Chiesa influì su questi valori, fino a trasformare la guerra in un esercizio in difesa della fede (si pensi alle crociate e alle guerre sante contro gli eretici). In concomitanza con la nascita della cavalleria e dei conflitti sociali ad essa legati, appaiono in Francia le prime opere volgari, dove si ritrovano i motivi dei conflitti stessi, nonché l'espressione della vita e dei valori della classe cavalleresca, di cui la Letteratura interpreta mentalità e gusti".

(Adattato dall'Enciclopedia Federiciana [http://www.treccani.it/enciclopedia/feudo\\_\(Federiciana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/feudo_(Federiciana)/) e da <http://www.inftube.com/letteratura/LA-CAVALLERIA-E-LIDIALE-CAVALL31425.php>; per approfondimenti sulla cavalleria consulta: [http://www.treccani.it/enciclopedia/cavalleria\\_\(Federiciana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/cavalleria_(Federiciana)/)).

"Parallelamente all'ideale cavalleresco si afferma l'ideale cortese basato sulla liberalità, cioè sulla generosità disinteressata del donare, sul culto del bel parlare e delle maniere eleganti. L'ideale della cortesia è oggetto però solo di pochi eletti. Il centro della cortesia è La Donna, attorno alla quale ruota questo sistema di virtù. La donna è tema di una particolare concezione dell'amore, l'amor cortese. L'amor cortese è un concetto basato sul culto della donna, vista come creatura superiore, e sull'inferiorità dell'amante, suo umile servitore. L'amante nella sua dedizione non richiede nulla in cambio, il suo è un amore inappagato che genera allo stesso tempo sofferenza e gioia. Questa concezione trova espressione nella lirica provenzale, genere che si sviluppa al Sud della Francia e si esprime in lingua d'oc. I poeti che compongono sia i testi che la musica, sono detti Trovatori, dal verbo trobar che vuol dire "comporre musica". Il tema centrale delle opere dei trovatori è l'amore, trattato secondo le regole cortesi. La lirica cortese ha apportato grandi cambiamenti nella società del tempo, influenzando la letteratura sino agli anni del Romanticismo".

Adattato da <http://skuela.tiscali.it/temi-saggi-svolti/temi/tema-eta-cortese.html>

(Per approfondimenti vedi pure "Minnesanger" in [http://www.treccani.it/enciclopedia/minnesanger\\_\(Federiciana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/minnesanger_(Federiciana)/)).

Per approfondimenti sui "trovatori provenzali" cfr.

[http://www.treccani.it/enciclopedia/trovatori-provenzali\\_\(Federiciana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/trovatori-provenzali_(Federiciana)/)

## LETTURA I

I. - "La Francia ebbe due idiomi neolatini, il provenzale (*lingua d'oc*) nella parte meridionale e il francese (*lingua d'oïl*) nel rimanente. L'universalità del latino servi ai goliardi per esprimere un mondo di concetti e di sentimenti ben circoscritti (di qui la stilizzazione tipicamente « goliardica » del loro latino), ma la ristretta società a cui si riferivano era caratteristica non di una terra piuttosto che di un'altra, si di un costume diffuso in terre diverse. Invece il provenzale, o lingua d'oc, servi, e vero, a un mondo limitato e aristocratico qual era la società delle corti e dei trovatori della Francia mediterranea, ma quel mondo era inseparabile dalla terra in cui fiorì, e si può dire anzi che in esso si esaurisse il meglio che desse allora la Provenza di poesia, di musica, insomma di arte. Se poi le forme di questa lirica provenzale dilagarono in tanta parte di Europa, in Portogallo come in Sicilia, in Toscana come in Germania, offrendo alla poesia d'amore di questi paesi idee e forme che, esplicite o in vari modi adombrate, si tramandarono per lungo tempo, si trattò sempre, almeno nei primi imitatori, di un'imitazione volontaria, di un'importazione cosciente, che nasceva dal riconoscere nelle liriche dei trovatori una singolare bellezza. Non dunque originaria affinità di motivi, ma migrazione di una scuola famosa per insigni esemplari di una nuova poesia.

Poesia, si è detto, aristocratica o addirittura cortigiana. Nei castelli di Provenza la cavalleria aveva creato quasi i santuari di una religione profana, che aveva per suo idolo la donna. La donna e l'amore: intorno a queste realtà sovrane giravano la vita e il gusto della società provenzale. Realtà o mito? L'una cosa e l'altra: ed è naturale che nella poesia si ritrovi più il mito che la realtà. Non solo la poesia di per se idealizza (anche la poesia realistica, se è vera poesia, supera la realtà trita e impersonale), ma la poesia dei trovatori cantava una materia che già si era staccata dalla realtà per diventare una convenzione. Si è notato infinite volte il monotono convenzionalismo della lirica provenzale: e il convenzionalismo nasce spesso quando la materia prima di passare nella poesia ha già inventato se stessa, respingendo il contatto con la realtà comune.

La realtà comune offriva anche in Provenza l'esperienza di amori illeciti fra cavalieri e dame maritate: la realtà depurata, invece, e assunta a mito poetico presentava questo amore come un culto ideale del cavaliere per la donna, servita da lui con un cerimoniale di sentimenti e di azioni non meno complicato di quello che governava gli atti della corte, e adorata come sovrana ispiratrice di virtù e di gentilezza. Insincerità? Si sa che la sincerità nell'arte è altra cosa dalla sincerità nella vita: ma un fatto che in complicazioni come queste la passione, se c'era, facilmente si assiderava in gesti manierati o si esalava in lamenti stereotipati, in dichiarazioni monotone. Un valore positivo di quest'arte raffinata si può ravvisare in quell'esigenza di stile che essa presumeva: esigenza tanto più feconda agli inizi di una letteratura, quando questa va in traccia di un orientamento. Ma un valore anche più alto si coglie in quei casi in cui il trovatore, per un incontenibile moto del sentimento, getta la maschera del perfetto amatore cortigiano e mostra a nudo il suo volto di uomo, e d'uomo innamorato. Sono i casi, appunto, nei quali la poesia si vendica dell'artificio, e il carcere della convenzione non ha più sbarre o chiavistelli per contenerne l'impeto irresistibile.

Vedremo più avanti come la lirica provenzale, decaduta in Provenza, dove aveva brillato nel secolo XII e nei primi decenni del XIII (la beata società delle corti provenzali andava dissolvendosi, impoverita e spossata dalle vicende sanguinose imperversate nella sua terra), passasse in Italia e come poi influisse sulle forme della nostra poesia d'arte. Vedremo altresì che i seguaci e gli imitatori si appiglieranno, come succede, al repertorio convenzionale di quella scuola, chiudendo gli orecchi alle voci più originali e veramente poetiche: e Dante stesso, pur così sicuro padrone della lingua e della lirica provenzale, tradirà un gusto incerto nel valutarne gli artisti migliori. Ma questo non toglie che si deva cercare da parte nostra di dare, di questa poesia, un'immagine meno unilaterale che si possa. E lasceremo da parte la lirica politica, gnomica, pur coltivata dai trovatori, ma assai meno importante dell'amorosa e soprattutto meno interessante per le sue ripercussioni nell'arte nostra. Terremo presente sempre che trovatore era colui che sapeva trobar, cioè comporre, ornare, abbellire le sue canzoni, usando schemi ritmici che erano di per sé stampi difficili, da costringere immagini e parole a subire, per entrarvi, regole quanto mai artificiose (molto più semplice era la parte del giullare, uomo di umile condizione, che per mestiere cantava e suonava le composizioni del trovatore). E se ne citeremo qualche esempio, sarà facile avvertire come la materia comune si atteggiasse nei migliori maestri di quest'arte in modo personale, dando luogo a espressioni indubbiamente artistiche.

Il passaggio dal convenzionalismo all'originalità si può sorprendere in uno stesso poeta, per esempio in Bernardo di Ventadorn, lo squisito trovatore che visse anche e cantò, nella seconda metà del secolo XII, alla corte d'Inghilterra, dove seguì Eleonora d'Aquitania andata sposa a Enrico II. Il Ventadorn può scrivere cose impersonali come queste:

*Meravilh me com posc durar  
que no lh demostre mo talan.  
Can en vei midons ni l'esgar,  
li seu bel ohi tan be l'estan:  
per pauc me tenh car eu vas leis no cor.  
Si feira eu, si no fos per paor,  
c'anc no vi, cors melhs talhatz ni depens  
ad ops d'amar si tan greus ni lens.*

E cioè:

*Mi meraviglio come possa reggere a non dichiararle il mio amore. Quando vedo e osservo attentamente la mia donna, m'accorgo che i suoi begli occhi le stanno sì bene al viso, che a stento mi trattengo dal correre verso di lei. E lo farei, se non mi trattenesse la paura, poiché non vidi mai che un corpo meglio fatto per l'amore sia verso questo sì freddo e riservato.*

Che è lo svolgimento ragionato di un motivo convenzionale, dove il poeta non s'impegna in una visione e in una passione sua propria: potrebbero essere, codesti versi, di un altro, anzi di molti altri scrittori.

Ma quando Bernardo ascolta se stesso e poi si guarda intorno, e fra la natura e sé coglie una rispondenza di anima, e questa rispondenza incarna nel paragone dell'allodola, raggiunge ben altra novità di canto:

*Can vei la lauzeta mover  
de joi sans alas contral rai,  
que s'oblid-e-s laissa chazer  
per la doussor c'al cor li vai,*

*ai! tan grans enveya m'en ve  
de cui qu'eu vey a jauzion,  
meravilhas ai, car desse  
lo cor de dezirer-m fou.*

E cioè:

*Quando vedo l'allodola, portata dalla gioia, librarsi verso i raggi del sole, e, obliata nella dolcezza che invade il suo cuore, lasciarsi cadere, ah! come invidia allora quelli che vedo gioire! Mi meraviglio che il cuore non mi si strugga subito di desiderio.*

Fresca immagine, ingenua e malinconica, che s'affida a una grazia sottile di suoni. Certo si rimane con l'impressione che lo scatto dell'allodola verso l'alto superi quello della strofa verso la poesia: verrà Dante qualche decennio più tardi a mettersi alla prova anche lui - e naturalmente vincerà la gara - nella terzina dell'«allodetta» che «in aere si spazia», e poi tace contenta «dell'ultima dolcezza che la sazia»: terzina estatica dove l'ebbrezza del volo e del canto si distende in una musica contemplativa.

Bernart de Ventadorn fu un dolce poeta d'amore, con una vena malinconica qua e là e un gusto vivo della parola morbida e soave: insomma il più alto dei trovatori. E fu maestro, con altri, del «trobar leu», cioè della maniera semplice, come Marcabru e Arnaut Daniel furono campioni del «trobar clus», vale a dire dello stile oscuro: ermetici, insomma, con l'ostentazione programmatica che è propria degli ermetici. Senonché a Marcabru l'ermetismo fu strumento di energia nel suo moraleggiare spesso polemico: e polemico fu il poeta contro le donne e l'amore, pure riuscendo a certi momenti cantore fiorito anche dell'amore e della cortesia.

*Ai! com es encabalada  
la falsa razos daurada,  
non denan totas vai triada;  
va! ben es fols qui s'i fia,  
de sos datz  
c'a plombatz*

vos gardatz,  
qu'enganatz  
n'a assatz,  
so sapchatz,  
e mes en la via.

E cioè:

*Oh! come sono suadenti (?) questi falsi ragionamenti ornati; ella la vince su tutte le donne. Ohimé! è ben folle chi si fida di lei! Guardatevi dai suoi dadi che ha piombati; sappiatelo: ne ha ingannati e gettati molti sulla via.*

Ma qui più che mai la traduzione distrugge la ragione artistica del testo: la quale nel proposito di Marcabru e affidata in gran parte allo studiato martellare delle rime in atz, secche come una condanna.

Accanto a lui, con eguale vigore ma con altro viso, forte non di passione polemica e di ostentazione verbale ma addirittura di spirito guerriero, può Alessandro Bernabei nelle d'accordo ciò comparire Bertran de Born, solitario fra i trovatori appunto per questo suo aperto amore dei campi di battaglia, degli assalti, delle stragi:

*Je-us dic que tan no m'a sabor  
manjar ni beure ni dormir  
com a, quan auch cridar: «A lor!»  
d'ambas las partz et auch ennir  
chavals vochs per l'ombratge,  
et auch cridar: «Aidatz! Aidatz!»  
e vei chazer per los fossatz,  
paus e grans per l'erbatge,  
e vei los mortz que pe: 'ls costatz  
an los tronzos ab los cendatz.*

*Vi dico che non mi piace tanto mangiare, bere, né dormire, come sentire gridare da ambo le parti: - addosso! - E nitrire per i boschi i cavalli privi dei loro cavalieri e sentire gridare: - Aiuto, aiuto! - E vedere grandi e piccoli cadere per i fossati sull'erba, e vedere i morti che hanno attraverso i fianchi pezzi di lance con gli zendadi.*

Aspra visione, a cui è facile contrapporre la dolcezza amorosa di Jaufre Rudel, cui si possono citare alcuni versi senza preoccuparsi di tradurre, tanto una lunga fortuna poetica del suo «amore di terra lontana», fino al Carducci, ci aiuta a trovarli trasparenti:

*Amor de terra lonhdana,  
per vos totz lo cors mi dol;  
e no·n puesc trobar mezina  
si non au vostre reclam...*

Nostalgico e sognante, quasi un po' femminile. Maschio, invece, è il cantare di una misteriosa Contessa de Dia, la migliore delle poetesse provenzali:

*D'aisso·m conort car anc non fi faillessa,  
amics, vas vos per nuilla captenenssa,  
anz vos am mais non fetz Seguis Valenssa,  
e platz mi mout qez en d'amar vos venssa,  
lo miens amics, car etz lo plus valens;  
mi fait orguouill en digz et en parvenssa  
e si etz francs vas totas autras gens.*

E qui la traduzione è necessaria:

*Mi conforto al solo pensiero che in nessun modo commisi mai torto verso di voi, o amico, anzi vi amo più di quanto Seguin non abbia amato Valensa e sono felice di vincervi in amore, amico mio, che voi siete il più valente; con me vi allo mostrate orgoglioso e nelle parole e nei modi e siete nondimeno amabile con tutte le altre persone.*

Giacché la contessa arse di amore infelice per un trovatore, eppure di questa sua passione preferì esprimere l'ostinata affermazione con un certo orgoglio aristocratico, anziché la tenerezza di povera colomba ferita. Ma forse in lei pesa anche il formulario della scuola, e mortifica il suo scatto verbale e ne impoverisce il calore espressivo (in un altro suo canto invece la contessa è, anche verbalmente, di un calore e di una carnalità senza freni).

In ogni modo risulta evidente la varietà di toni e di temperamenti che ci offre la lirica provenzale: ne mancherebbero a confermarla molti altri esempi, ove l'economia di questa storia li comportasse. E la varietà giovò indubbiamente alla diffusione della lirica stessa fuori della Provenza, perché la arricchì di risonanze prestigiose e le diede il potere di trovare rispondenza in una cerchia spirituale più vasta.

II. - Tale diffusione è notevole specialmente nell'Italia settentrionale, dove la migrazione di trovatori provenzali fu abbastanza intensa, anche perché le corti di questa parte d'Italia offrivano a codesta poesia un ambiente e un costume simili a quelli dei castelli dov'essa era nata e fiorita. Se era naturale che in quel costume prevalesse il gusto di una poesia aristocratica, congegnata e stilizzata in una signorile convenzione formale, di una poesia cerimoniosa che facesse i conti con una lingua distillata a poco a poco attraverso esperienze artificiali e con uno stile consacrato in un formulario sapiente e squisito, era evidente altresì che queste esigenze di gusto cortigiano non potevano trovare soddisfazione né nella nostra poesia volgare, ancora informe, né in quella latina, impegnata in altri modi letterari. Perciò l'importazione della poesia trovadorica nella lingua sua originale vi trovava le condizioni migliori per allignare. E fu ospitata infatti con onore alle corti dei Savoia, dei Monferrato, dei Del Carretto, dei Malaspina, degli Estensi, dei Saluzzo, dei Da Romano, dove i trovatori, avvezzi sì anche in patria a un certo avventuroso peregrinare di corte in corte, ma ora cacciati, i più da un triste destino di esuli per effetto delle sanguinose vicende che desolavano la loro terra, portavano canti e visioni di una vita beata, e tanto più beata se ormai perduta, e si palesavano destri e delicati celebratori, in versi sospiriosi, dei signori e delle dame a cui si presentavano.

La prima corte che i trovatori incontravano muovendo dalla Provenza verso l'Italia era quella dei Savoia, dove alcuni di essi soggiornarono e poetarono: fra i quali forse uno dei più insigni, Uc de Saint Circ. E quasi una Mecca per i trovatori fu la corte di Monferrato al tempo del marchese Bonifacio I (1183-1207), che essi vi trovavano di che rendere onore alla magnificenza del signore e alla grazia di sua figlia Beatrice, dolce e fiera, amante della poesia e della caccia, figura così singolare da frenare la nota spavalda della presuntuosa poesia di Peire Vidal, e da legare a sé il canto e il cuore di Raimbaut de Vaqueiras, che la celebrò sotto il nome di *Bel cavaliere*. Obbediva così a una convenzione di questi poeti, che usavano sostituire al nome della donna amata un « senhal », cioè un nome fittizio, per doverosa discrezione ma anche per omaggio a una realtà poetica già sollevata sulla realtà personale. Raimbaut dedicò a Beatrice il famoso *Carroccio*, e viaggiò e combatté in Liguria, in Sicilia, in Oriente al fianco di Bonifacio, che lo fece cavaliere. Nel 1202 partì con lui per la quarta crociata, e più non ritornò. L'avventura, insomma, fu la legge della sua vita, che per quanto ne sappiamo ci appare cavallerescamente esemplare. Sopra la vita varia e audace levò l'insegna del suo «servire» (come usavano dire i trovatori) alla bella Beatrice. A Genova scrisse, come s'è visto a suo luogo, il curioso contrasto<sup>19</sup> bilingue, finzione ingegnosa per avere in dono un bel cavallo. La donna del contrasto - donna immaginaria - finisce col mandare il poeta, se vuole avere il ronzino, da Opizzino Malaspina. E anche alla corte dei Malaspina in Lunigiana visse Raimbaut, presso il marchese Alberto, signore del luogo agli inizi del secolo XIII, e che ebbe fama lui pure di buon poeta provenzale. La sua abilità ci è nota da una tenzone, ossia corrispondenza poetica<sup>20</sup>, che ebbe con lo stesso Raimbaut, a meno che il componimento non sia tutto opera del Vaqueiras, come inclina a supporre il Bertoni. Morto Alberto, la tradizione dell'ospitalità offerta ai trovatori continuò a quella corte con Guglielmo e Corrado.

Fra i trovatori accolti da Guglielmo figura uno di bel nome, Aimeric de Peguilhan, che pure fu onorato dalla

---

<sup>19</sup> "Componimento in versi, totalmente o parzialmente dialogato, caratteristico della letteratura latina medievale e delle letterature romanze, in cui era svolta una disputa (tra l'anima e il corpo, l'acqua e il vino, una donna e un corteggiatore, ecc.)" (Devoto).

<sup>20</sup> "Lo scambio di strofe o di poesie che due poeti si indirizzavano polemicamente; d'origine provenzale e diffusa nel Medioevo, passava dalla discussione dotta alla disputa anche su motivi personali" (Devoto).

munificenza di signori provenzali e spagnoli, e in Italia dei Del Carretto e dei Saluzzo. Ma il suo approdo, serio approdo e impegnativo, fu alla corte di Azzo VI d'Este, di cui ebbe la generosa protezione, da lui ricambiata con devoti servigi. Ne pianse la morte, nel 1210, e cantò con trepida delicatezza la figlia di lui, Beatrice, che chiuse in un chiostro la sua pallida giovinezza e vi finì precocemente la vita. Aimeric rimase a Ferrara anche sotto Azzo VII, ma si sentì poi superato da una brigata di altri poeti giunti alla corte dalla Provenza, e forse lasciò l'Italia e scomparve nell'ombra, con la sua gentile vena di canto ormai inaridita.

Perfino alla corte del truce Ezzelino da Romano giunse questa ondata di poesia: e mentre il fratello del tiranno, Alberico, nella sua mitezza coltivava la lirica provenzale e raccoglieva un libro di liriche occitaniche, Uc de Saint Circ, ospite suo, osò appuntare i propri versi anche contro Ezzelino stesso.

Ma oltre a queste immigrazioni ben chiare di trovatori che, o per necessità o per inquietudine spirituale, includevano nei loro itinerari le varie corti dell'Italia settentrionale, e alcuni anche posavano finalmente in questa o in quella, sedotti dal bel vivere o incantati da un caro sorriso di donna, vi fu un andirivieni più minuto ed episodico, che moltiplicò i contatti fra il mondo trovadorico e il nostro mondo cortigiano, e vi furono anche certi poli ideali intorno a cui, in Italia come in Provenza, da vicino e da lontano, girava tutto un ciclo di aspirazioni, di simpatie, di ammirazioni espresse dai trovatori provenzali o in provenzale. Uno di questi poli, e il più augusto, fu Federico II imperatore, anzi l'*emperador* come i Provenzali lo chiamarono per antonomasia. Splendido signore, esperto dei segreti della poesia, anche lui aveva avuto dalla sorte un destino di cavaliere, giacché era stato chiamato a difendere l'idea imperiale contro le ambizioni della Chiesa. E l'idea imperiale sorrideva a molti trovatori, i quali nel tormento della Provenza messa a ferro e a fuoco dai campioni della Chiesa avevano maturato una loro coscienza ghibellina. Aggiungiamo che in quella terra in cui aveva attecchito largamente l'eresia albigese, fermenti eretici erano, anche fuori di codesta dottrina, nell'aria, e si erano insinuati proprio nella società cortigiana, dove la stessa casistica dell'amore extraconiugale, ammantata di un formalismo innocente ma in realtà orientata verso la giustificazione del peccato, esprimeva un'antitesi ostentata alle regole della vita cristiana. Per questo, o anche per questo, la causa ghibellina da una parte e chi la incarnava con una personalità così affascinante, e dall'altra il mondo della poesia trovadorica, così stretto al suo ideale amoroso e all'eleganza delle sue forme aristocratiche, erano fatti per intendersi. Tanto s'intesero, che qualche volta la poesia dei trovatori si fece polemica, in senso fieramente ghibellino. Tanto s'intesero, che fra la poesia provenzale e la prima nostra poesia d'arte, sorta appunto alla corte di Federico II, si strinse un patto, per cui questa nostra poesia, la così detta poesia siciliana, echeggiò motivi e forme di quella occitanica (Arturo Pompeati, *Storia della letteratura italiana*, Vol. I, UTET, Torino, 1965, pp. 184-191).

## LETTURA II

### **Pubblico e committenti, autori e canali di diffusione**

"In Europa era mancato per alcuni secoli - secondo Auerbach - un pubblico istruito: uno strato sociale che avesse consuetudine con la lettura, che si riconoscesse nei temi delle opere letterarie, che imponesse agli autori il suo gusto e le sue aspettative.

Finché la lingua scritta (il latino) e le lingue parlate furono radicalmente diverse, la lettura fu esercizio limitato ai dotti. Le prime opere, di cui ci è giunto il testo, scritte in lingua non-latina, non erano destinate alla lettura, ma al canto e alla recitazione: le canzoni di gesta, le liriche provenzali non furono composte per essere lette, ma per essere ascoltate.

Soltanto il romanzo cavalleresco avviò alla lettura, che diventò consueta con la narrativa in prosa e con le opere didattiche. Che ancora nei secoli XI e XII non esistesse un consistente pubblico di lettori è confermato anche dal numero assai scarso di manoscritti, contenenti testi in volgare, che si possono far risalire a quell'epoca. Il testo scritto non era, neppure all'interno di gruppi sociali privilegiati, un prodotto di uso corrente anche in senso materiale: un oggetto da acquistare, da possedere.

Solo nella seconda metà del XI secolo i signori feudali nella Francia del nord e del sud diventarono committenti di manoscritti. «Essi ordinavano i poemi, ricompensavano e proteggevano i poeti; è difficile dire se ordinassero anche manoscritti di queste opere che non fossero dedicate a loro, e se in generale si provvedesse con cura alla diffusione dei manoscritti [...]. Probabilmente vi erano ancora pochi che desiderassero possedere manoscritti; l'epica cortigiana è ancora sostanzialmente destinata alla recitazione, soltanto era molto aumentato il numero delle persone che ne avevano la capacità. I chierici cortigiani erano molto più numerosi di prima, molti di essi erano poeti in lingua popolare»<sup>21</sup>.

### **Variazioni nelle tecniche di composizione**

Che la destinazione di un'opera sia la recitazione, il canto, o la lettura, non è cosa indifferente per la forma dell'opera stessa. Cambiano, a seconda dei casi, le tecniche di composizione.

L'uso della recitazione induceva a procedimenti stilistici che favorissero la memorizzazione dei testi: ritmi cadenzati, parallelismi, ripetizioni, assonanze e rime; l'opera doveva risultare formata di parti brevi, indipendenti e concluse, collegate da formule stereotipe, affinché la recitazione potesse interrompersi e riprendere agevolmente.

Chi scrive libri da leggere, invece, si rivolge idealmente a un interlocutore che avrà sottomano il testo nella sua completezza, che ne graduerà la lettura a seconda dell'interesse o della difficoltà, che potrà tornare indietro, rileggere, cogliere nessi.

Osserva Arnold Hauser: «La lettura determina - rispetto alla recitazione e alla declamazione - una tecnica narrativa affatto nuova; esige e permette l'uso di effetti sinora del tutto ignoti. L'opera destinata al canto o alla declamazione impiega per lo più come mezzo compositivo, la semplice giustapposizione; e si compone di singoli canti, episodi, strofe, più o meno in sé conclusi. La recitazione può essere interrotta pressoché in qualsiasi punto, e l'effetto complessivo non viene essenzialmente intaccato quando si tralasciano singole parti. L'unità di un'opera siffatta non è garantita dalla composizione, ma dalla coerenza della visione del mondo e del senso della vita che pervade tutte le parti. Così è costruita anche la *Chanson de Roland*. Invece Chretien de Troyes ottiene speciali effetti di tensione con ritardi, digressioni e sorprese, che non risultano dalle singole parti, bensì dai rapporti tra le varie parti, dalla loro successione e contrapposizione. Ma il poeta del romanzo d'amore e d'avventure non segue questo metodo solo perché, come è stato affermato, ha a che fare con un pubblico più difficile di quello della *Chanson de Roland*, ma anche perché scrive per lettori e non per ascoltatori, e quindi può e deve prefiggersi effetti che sarebbero stati impensabili con una recitazione sempre necessariamente breve e spesso arbitrariamente interrotta. Qui ha inizio la letteratura moderna»<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> E. Auerbach, *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, trad. italiana di F. Codino, Milano, Feltrinelli, 1960, p. 264.

<sup>22</sup> A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, trad. it. di A. Bovero e M. G. Arnaud, Torino, Einaudi, 1973, I, pp. 250-251.

Gli ascoltatori condizionano, con la loro presenza e con le loro caratteristiche, chi recita. Anche quando la recitazione si fondava su un testo scritto, il giullare lo modificava frequentemente per adeguarlo, in ogni situazione, alle esigenze e alle possibilità di comprensione dell'uditorio. Questo spiega le numerose varianti dei *fabliaux*, un tipo di componimento che fu apprezzato da strati sociali particolarmente eterogenei (di un testo spiccatamente burlesco e osceno, *Le chevalier qui fit les cons parler*, ci sono pervenuti sette manoscritti che ne contengono versioni di lunghezza variabile fra i 500 e gli 800 versi, rimaneggiate da tre o quattro diversi autori).

È probabile che una lingua ibrida come il franco-veneto sia derivata anche dalla necessità di adattare la recitazione del testo in lingua originale ad ascoltatori che non conoscevano il francese.

E inoltre: la recitazione avviene in pubblico e può facilmente assumere carattere solenne; chi ascolta, si sente partecipe di una cerimonia collettiva; il testo viene fruito in un modo quasi rituale che è stato considerato tipico del Medioevo.

La lettura è invece un fatto privato. Il rapporto con il testo letterario nel tardo Medioevo si avvia a diventare quale è ancor oggi: una ricerca *individuale* di evasione, di svago, oppure di risposte, che il libro può fornire.

### **La collocazione sociale e professionale degli autori**

La nuova funzione, di committenti del lavoro intellettuale, assunta dai signori, si colloca nell'ambito del rapporto di patronato che essi ebbero con artisti e scrittori. Questi potevano essere di varia estrazione sociale, e variavano certo i loro livelli di preparazione professionale: li accomunava il fatto di essere al servizio di una corte, di un signore (nella città, contemporaneamente, la Chiesa, l'università, i ricchi borghesi offrivano appoggio e occasioni di impiego).

C'è naturalmente differenza fra i chierici dotti, come Chretien de Troyes o Andrea Cappellano protetti da Maria di Champagne, e il giullare ricompensato per le sue prestazioni con cibi o vesti. Tuttavia gli uni e gli altri erano ugualmente inseriti nel sistema del patronato; ne derivava una condizione di dipendenza a cui si sottraeva soltanto il poeta che fosse egli stesso un signore potente (caso non infrequente, come vedremo, fra i trovatori)". (Ceserani-De Federicis, *Il materiale e l'immaginario, dall'Alto Medioevo alla società urbana*, Loescher, Torino, 1987, pp. 119-121).

A cura di Amato Maria Bernabei