

Adriana Solimena

Peire Vidal

Molt m'es bon e bell

(*BdT* 364.29)

La canzone *Molt m'es bon e bell* di Peire Vidal¹ rappresenta uno degli esempi più interessanti e misteriosi della poesia formale dei trovatori: poesia alla quale, dopo le pioneristiche indicazioni di Jeanroy,² sono stati dedicati, nei due decenni scorsi, importanti e fondamentali studi, passando dall'analisi complessiva delle tecniche formali³ al possibile significato semiotico della forma in atto.⁴

Fin dal primo intervento di Jeanroy, la struttura formale del componimento di Peire è stata analizzata utilizzando come modello la sestina di Arnaut Daniel, modello che purtroppo ha funzionato da specchio deformante. Non a caso, infatti, da Jeanroy in poi quasi tutti gli interventi⁵ sulla canzone partono dall'esigenza di ricontrollare la mag-

¹ Si segue l'edizione a cura di d'Arco Silvio Avalle, Peire Vidal, *Poesie*, Milano-Napoli 1960.

² Alfred Jeanroy, «La 'sestina doppia' de Dante et les origines de la sextine», *Romania*, 42, 1913, pp. 481-489, alle pp. 485-486.

³ Dominique Billy, *L'architecture lyrique médiévale*, Montpellier 1989.

⁴ Gli studi di riferimento ineludibili sono: Aurelio Roncaglia, «L'invenzione della sestina», *Metrica*, 2, 1981, pp. 3-41; e id., «La strofe d'Elinando», *Metrica*, 4, 1986, pp. 21-36; da ultimo vedi poi Paolo Canettieri, *Il gioco delle forme nella lirica dei trovatori*, Roma 1996: per la canzone di Peire Vidal vedi le pp. 258-279.

⁵ Non seguono questa linea interpretativa Antoine Tavera, «Entrebecs: à propos d'une gageure de Peire Vidal», *Cultura neolatina*, 46, 1986, pp. 201-223, rist. in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia*, Modena 1989, pp. 1345-1367, e Anna Ferrari, «Peire Vidal ou 'de la perfection'», in *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité (III^e Congrès international de l'AIEO, Montpellier, 20-26 août 1990)*, Montpellier 1992, pp. 879-891.

giore o minore perfezione della struttura formale, confrontandola con la struttura della sestina.⁶ Inoltre, per quanto riguarda il testo della canzone, il giudizio di Jeanroy nel 1934 è stato lapidario e definitivo: «il est évident que, dans cette succession implacablement réglée des mêmes mots, il faut renoncer à exprimer des pensées logiquement suivies. ... C'est un gazouillement d'oiseaux, ou, si l'on préfère un cliquetis de cymbales, où il serait vain de chercher autre chose qu'un divertissement de l'oreille».⁷

Si deve a Dominique Billy l'ultimo intervento sulla struttura metrica della canzone di Peire Vidal e sulla sua possibile semiosi.⁸ Poi è sceso il silenzio, come spesso accade su testi che sembrano o pervicacemente nascondere il loro significato, oppure non avere più niente da dire.

Paolo Canettieri,⁹ prendendo in considerazione tutte le interpretazioni precedenti, aveva già fatto notare che il modello imitato da Peire non è la sestina di Arnaut, ma più probabilmente *Assatz m'es belh* di Raimbaut d'Aurenga. Ma dopotutto anche Canettieri risulta condizionato dal modello Arnaut. Stabilito che il modello sestina rimanda ad una semiosi formale ludica, anche la canzone di Peire Vidal viene ricondotta al modello ludico del «gioco delle quattro stagioni» anche se sarebbe necessario supporre una struttura virtuale a sedici versi invece che a dodici.

Al contrario, Dominique Billy, nell'ultimo contributo, riconosce che nessun modello proposto dà ragione della struttura messa in atto da Peire Vidal e suppone che si tratti di una «déviation locale» concludendo che «les procédés réellement utilisés par les troubadours dans la facture des formes qu'ils créaient pouvaient entrer en conflit avec les formes idéales qu'ils projetaient».¹⁰ Più interessante a mio avviso la descrizione di Billy, nel 1989: *Molt m'es bon e bell* «met en oeuvre une permutation elliptique minimale du seizième degré. La forme strophique adoptée ayant douze vers, seuls douze éléments se manifes-

⁶ Cfr. Canettieri, *Il gioco delle forme*, con alle pp. 262-264, 269-273 e 270 n. 47 una completa rassegna delle discussioni precedenti.

⁷ Alfred Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, 2 voll., Toulouse-Paris 1934, vol. II, pp. 86-87.

⁸ Dominique Billy, «Anamorphoses: de la forme à son interprétation dans la poésie des troubadours», *Revue des langues romanes*, 101, 1998, pp. 117-146.

⁹ Canettieri, *Il gioco delle forme*, p. 264.

¹⁰ Billy, «Anamorphose», p. 142.

tent dans chaque couplet. Les quatre éléments restant n'en sont pas moins présents, à l'état virtuel, puisque le champ visible de la strophe les voit toujours revenir» (sottolineatura mia, anche *infra*).¹¹

Per maggiore chiarezza espositiva non sarà inutile anticipare la descrizione dello schema metrico-rimico. *Molt m'es bon e bell* è una canzone di 8 strofi di 12 versi dei quali 8 pentasillabi nella fronte e 4 eptasillabi nella cauda. La fronte di 8 pentasillabi presenta due rime a b, e la *cauda* di 4 eptasillabi due rime c d. Le strofi sono *capcaudadas*. Lo schema metrico, partendo dal modello più usato dai trovatori (una fronte su due rime ed una *cauda* ugualmente su due rime), si complica sia nell'estensione della fronte su 8 versi con 4 rime a e 4 rime b, sia nell'accorciamento della *cauda* su 4 versi con 2 rime c d. La struttura della strofe risulta così tripartita su un modulo a 4 elementi: 4 + 4 + (2 + 2).¹² Il collegamento *capcaudat* permette una perfetta struttura circolare per l'alternarsi delle rime: a b c d nella prima strofe, d a b c nella seconda, c d a b nella terza, b c d a nella quarta per poi ricominciare nella quinta e così via ogni quattro strofi. Ogni serie rimica è rappresentata da 4 parole-rima, o rimanti, che seguono la stessa struttura circolare: avremo quindi 16 rimanti per una strofe di dodici versi. Nella seconda e nella terza strofe vengono inserite le parole-rima mancanti per le rime c d.

Il feticcio della permutazione perfetta dei rimanti, determinato sempre dal modello sestina, ha deformato il punto di vista sullo schema metrico della canzone di Peire, creando il problema della permutazione imperfetta, determinata dalla discrasia tra il numero delle parole-rima e il numero dei versi. Andrebbe ricordato che *Lo ferm voler e Molt m'es bon e bell* non sono per niente paragonabili ed appartengono a universi poetici diversi: la sestina delimita uno spazio chiuso senza alcuna concessione agli elementi naturalistici, così cari al *trobar*,

¹¹ Billy, *L'architecture*, p. 195.

¹² Nella poesia trobadorica le canzoni con strofe di 12 vv. sono in tutto 145. 11 canzoni presentano 4 strofe, e solo 4 canzoni hanno 8 strofe di 12 vv: *BdT* 242.39; 389.3 *Aissi mou*; 434.6b; 364.29. Prevale nella strofe di 12 versi la divisione in tre parti, interessante si rivela la duplicazione del modulo iniziale quadripartito. Con *tornada* di 4 vv., come nella canzone di Peire Vidal, abbiamo 39 testi. Otto testi tramandano anche la melodia: dai due di Bernart de Ventadorn a Guiraut Riquier. Sia la musica che la *tornada* identificano una esatta partizione della stanza con ripetizione della fronte su 8 versi e *cauda* su 4.

chiusura che si riflette anche nello spazio psicologico *lo ferm voler*; mentre la canzone di Vidal è tutta proiettata all'esterno, sul movimento e sull'evoluzione del sentimento e si inserisce in un secondo modello del *trobar* quello discorsivo e narrativo.

Se è vero che ogni manufatto deve essere analizzato *iuxta propria principia*, dobbiamo riconoscere che *Molt m'es bon e bell* presenta una struttura in movimento, perfettamente logica nella sua circolarità interstrofica delle parole-rima, struttura aperta quindi e che potrebbe tendere all'infinito. Dobbiamo ad Anna Ferrari la più decisa ed argomentata affermazione sulla 'perfezione' dello schema metrico di Peire Vidal,¹³ ma finora nessuno tra gli interpreti ha pensato di collegare la struttura metrica, così originale, al testo, forse perché in effetti il testo, con il suo ossessivo ritorno di parole-rima molto usate (ma vedremo che non è completamente vero) sembra non dire nulla.

Se è corretta, come in effetti è, l'intuizione di Paolo Canettieri che si tratti di una rappresentazione cosmologica, basata sul numero 12 dei versi per strofe, sul numero 4 delle rime, sul numero 4 delle parole-rima, sulla struttura circolare dello schema rimico, sul ritorno continuo dell'esordio stagionale primaverile, per cui Canettieri ipotizza «il gioco delle quattro stagioni», bisogna però riconoscere che il poeta parla sempre e solo di una stagione: il *temps novel*, con un perfetto ritorno di esordio primaverile alla quinta strofe. E ugualmente sarebbe avvenuto ogni quattro strofi se la canzone fosse proseguita.

Peire Vidal, in realtà, utilizza il più antico modello formale della canzone con esordio stagionale, vale a dire *Ab la dolchor* di Guglielmo di Poitiers (*BdT* 183.1), anch'essa costruita su una dialettica tra struttura a numero pari: *coblas doblas* e 8 versi ottosillabi per strofe, e struttura a numero dispari: 5 strofi e 3 rime, a b c, nelle prime due strofi, b c a nelle seconde due strofi (circolarità delle rime); due paesaggi naturalistici alla prima e alla terza strofe: inizio di primavera / esterno giorno, e inizio di primavera (sebbene faccia ancora freddo) / esterno notte, la seconda e la quarta strofe sono dedicate al *paesaggio* interiore dell'io lirico, la quinta strofe conclude. Così è stato formalizzato, si può dire una volta per tutte, il modello della canzone trobadorica: una struttura formale circolare con disforica o euforica corrispondenza tra paesaggio esterno e *paesaggio interiore* (psicologico).

¹³ Cfr. Ferrari, «Peire Vidal ou 'de la perfection'».

Peire Vidal in *Molt m'es bon e bell* si comporta programmaticamente secondo il modello euforico, dilatando il paesaggio esterno sulle otto parole-rima della fronte della prima strofe: *bell, novell, ramell, auzell e flor verdor amador amor*, contiguità tra natura e sentimento, lasciando alla *cauda*, nelle rime c d, la descrizione del *paesaggio* soggettivo del poeta-amante: *ieu grieu e longamen sen*, completando, nelle due strofi successive, le due serie con *talen e joven e sieu e Dieu*.

La canzone presenta in quasi tutta la tradizione una *tornada* di 4 versi, che riprende, nell'ordine, le parole-rima dell'ultima strofe, interrompendo così la circolarità delle parole-rima. Con i quattro versi della *tornada* si raggiungono i 100 versi totali, *unicum* nella poesia dei trovatori. Jeanroy propone di invertire i primi due versi e di leggere *Vos ai estat lonjamen / Na Vierna de bon sen*, commentando «quoique cette leçon ne soit dans aucun manuscrit». ¹⁴ Nei mss. relatori della *tornada ABCDHIKNQc* si legge infatti: *Na vierna de bon sen / vos ai estat longamen / mas era mi renovell / cum bela flors en ramell*. Avalle edita: *Na Vierna, longamen / vos ai estat de bon sen; / mas era mi renovell, / cum bella flors en ramell*. Invertendo quindi solo le parole-rima, la lezione di Avalle riprende la posizione delle due rime in *-en* della prima strofe e riproduce esattamente l'ordine delle parole-rima degli ultimi quattro versi dell'ultima strofe. La *tornada* non è presente in quattro testimoni **MeRf**, e Avalle, supponendo un archetipo, ritiene che i quattro versi della *tornada* siano caduti in questo gruppo, che costituisce una famiglia. ¹⁵ Ma forse potrebbe trattarsi di un problema di ricezione nei confronti di testi con evidente struttura circolare. Va infatti notato che in **R**, relatore delle *cansos redondas* di Guiraut Riquier, per queste vi è l'indicazione «no i cap tornada». ¹⁶

La dedica a *Na Vierna* potrebbe essere mutuata dal *gaug enter* della seconda strofe che, secondo Rita Lejeune, ¹⁷ sarebbe sinonimo del *senhal*. Ancora, secondo Lejeune, l'insistere della parola-rima *joven*

¹⁴ «La 'sestina doppia'», p. 485, n. 3.

¹⁵ Avalle, *Peire Vidal*, p. xxx, analizzando la consistenza di quella che chiama la famiglia **CER** sostiene che «R è l'unico teste, risalente al 'codice antico', che ne abbia conservata in certo modo intatta la fisionomia originaria».

¹⁶ Per uno studio complessivo sulle *tornadas* trobadoriche cfr. Edoardo Vallet, *A Narbona, studio sulle tornadas trobadoriche*, Alessandria 2010.

¹⁷ Rita Lejeune, «Le personnages de Castiat et de Na Vierna dans Peire Vidal», *Annales du Midi*, 55, 1943, pp. 337-368, a p. 360.

indicherebbe un periodo giovanile,¹⁸ intorno al penultimo decennio del dodicesimo secolo. A valle mette in rapporto la canzone *Bels amics cars* (BdT 364.9) scritta prima del 3 ottobre 1187, caduta di Gerusalemme, e sempre dedicata a *Na Vierna*, con *Molt m'es bon e bell*. Va ricordato che la serie dedicata a *Na Vierna* è particolarmente ricca di esordi stagionali. Molto interessante, come indizio di controllo del tempo, risulta il v. 5 di *Bels amics cars* (da identificare forse, secondo A valle, con Eudossia di Costantinopoli), nel quale si legge «Doncs pus li temps son al vostre voler» in un esordio stagionale pieno di *adynata*.

Per la datazione della canzone non ci soccorre il fatto che faccia parte dell'esemplare d'autore, messo insieme in ordine cronologico intorno al 1201-1204. A valle, pur confermando l'esistenza in archetipo della canzone *Molt m'es bon e bell*, sostiene che, insieme ad altre, si tratta di canzone extravagante difficilmente collocabile nel sistema della tradizione manoscritta.¹⁹ Tutta la questione andrebbe forse rianalizzata.

Nella lirica trobadorica solo quattro canzoni, compresa questa di Peire Vidal, presentano 8 strofi di 12 versi: Giraut de Borneil BdT 242.39 *unicum* con rime unissonanti, Raimbaut d'Aurenga BdT 389.3 imitata da Peire nella sua struttura formale e Cerveri de Girona BdT 434.006b che però, con le tre *tornadas*, raggiunge le 9 strofi. Solo con Giraut de Borneil BdT 242.71 condivide la sequenza di otto pentasillabi nella fronte.

Particolarmente importante risulta il rapporto con Giraut de Borneil, *La flors del verjan* (BdT 242.42), con cui la canzone di Peire non solo condivide la sequenza di pentasillabi nella fronte, 8 in Peire Vidal e 11 in Giraut de Borneil, ma anche un significativo rapporto tematico nelle *tornadas* ai vv. 106-111: «No·m recre / d'esperar jasse / sobre totz que longamen / m'aura menat "pren, no pren!" / Ben es drechs que longamen / esper om gran jauzimen». Ancora con Giraut de Borneil, *Be for' oimais drechs el tems gen* (BdT 242.19), ai vv. 66-72: «Per qu'eu so cre: no·m lauzarai / de leis, c'ades la trop peior / plus que sers fai de mal senhor; can l'a servit dos ans o tres / e, desc'a mes / tot so que pot, lui no·n sove / no l'ama ni·l preza ni·l cre». L'importanza di questi riscontri apparirà chiaramente più avanti.

¹⁸ Cfr. A valle, *Peire Vidal*, p. 213.

¹⁹ Cfr. A valle, *Peire Vidal*, p. xxxviii.

In questa specie di ‘summa esordiale’,²⁰ che supera i confini canonici della fronte e investe tutta la strofe, Peire Vidal recupera parole non frequentissime, come *ramel* e *verdor*, in un lussureggiare di foglie e frutti come, tra gli altri, a questa altezza cronologica, in Arnaut Daniel, *Lanquan vei fueill’e flor e frug* (BdT 29.12), v. 5: «adonc mi fueill’e-m flor’e-m fruch’Amors» e in Giraut de Borneil, *S’es chantars ben entendutz* (BdT 242.67), v.17: «fai bo fruch e bona flor».

Due punti dirimenti: la supposta imperfezione della struttura, sulla quale ritornerò, e la quantificazione temporale inserita come parola-rima dall’avverbio *longamen* mi hanno indotta a formulare una interpretazione della canzone di Peire sostanzialmente diversa dalle precedenti.

Se i 12 versi della strofe alludono alla lunghezza complessiva dell’anno, all’interno del quale scorre la vita del poeta e della sua donna, e ogni 4 strofi si ritorna alla primavera e quindi ricomincia un nuovo anno, potremmo dedurre che la struttura della canzone rappresenti iconicamente un periodo di due anni. Non dimenticando, però, che, per effetto del collegamento *capcaudat*, la struttura metrica, superando il limite della strofe e impedendo inoltre l’alterazione della successione delle strofi e quindi dello sviluppo narrativo del testo, si configura come struttura potenzialmente aperta, tanto è vero che Peire dichiara di voler servire la sua donna anche da vecchio (vv. 31-32 e 59-60). La canzone quindi è strutturata sì su una analogia cosmologica nel suo impianto generale, ma, come vedremo più avanti, è strutturata, nella circolarità delle parole-rima, a mio parere, anche su un’analogia astronomica. Ma allora perché due anni? Può sembrare un’ipotesi azzardata, ma ritengo che, se analizziamo bene il testo, l’ipotesi può trovare una sua legittimazione.

La canzone di Peire, nel suo giro di strofi che identifica, secondo me, un periodo preciso (il numero 8 delle strofi equivale alla *stabilitas*), potrebbe alludere alla durata, quantificabile, del servizio d’amore nei confronti della donna (o, naturalmente, al servizio feudale nei confronti del signore) e si aggancia ad un problema dibattuto a lungo non

²⁰ Per l’evoluzione del topos dell’esordio stagionale cfr. Simonetta Bianchini, «Letteratura e natura nel sec. XII», *Studi testuali*, 4, 2002, pp. 41-76.

solo nella poesia trobadorica, ma anche nel romanzo. Ad esempio in *Flamenca*:²¹

car non fora, quan [il] mi vira
 morir d'angoissa davan se,
 que non n'agues calque merce.
 E pogra esser que non agra,
 car ben ves hom domna tan agra,
 so dison cil c'o an proat,
 ques es sens tota pietat
 et escondis so qu'a promes,
quant ha suffert dos ans o tres
 domnei e prec, solas e vista;

(2750-59)

non sarebbe difatti possibile che, vedendomi morire d'angoscia davanti a lei, non provasse un po' di pietà per me. Ma potrebbe pure darsi che non ne sentisse perché coloro che ne hanno fatto esperienza dicono che si vede in giro qualche donna tanto aspra da essere del tutto spietata e da negare ciò che ha prima promesso, dopo aver accettato per due o tre anni corteggiamento e preghiere, conversazioni e visite.

E pos cil catiu suffron tan,
 car son pagut de fals semblan
vi. ans o .vii. o .viii. o .viiii
 ues atent eu c'ades no mou
 ans que plus fos d'Amor nafraz?

(2777-81)

E dal momento che quegli sciagurati soffrono tanto per essere stati pasciuti di moine ingannevoli per sei, sette, otto o nove anni, che aspetto io a scappare subito, prima che Amore mi ferisca più gravemente?

In una cultura letteraria con un linguaggio fortemente codificato, per la quale non a caso si è parlato di variazione su tema obbligato, l'analisi dei tempi dell'amore, ovvero quanto tempo dura l'amore felice o meno (non va dimenticato che pure il filtro di Tristano e Isotta nella versione di Béroul perde il suo effetto dopo tre anni), oppure per

²¹ Roberta Manetti, *Flamenca. Romanzo occitano del XIII secolo*, Modena 2008 (la traduzione è dell'editore).

quanto tempo sia necessario il servizio d'amore prima che si ottenga una ricompensa, a mia conoscenza, non è stata mai presa in considerazione.

Che la quantificazione temporale non rappresenti soltanto un topos appare chiaramente nel *Lai de l'ombre*. Ai vv. 412-447, nel dialogo tra il cavaliere e la dama, il cavaliere propone un servizio di un anno e mezzo presso la dama, servizio che lo avrà così riempito di merito da fargli ottenere alla fine il titolo di amico; ma la dama sdegnosamente risponde che non basterebbero tre anni e mezzo e che lui si vanta a torto.²² Il dialogo tra il cavaliere e la dama esplicita il rapporto temporale tra servizio d'amore e ricompensa, come non può avvenire nella lirica d'amore completamente monodica.²³

La quantificazione temporale si manifesta in vari modi: o nell'elenco degli anni dedicati al servizio presso la dama, con l'elenco, anche, degli anni di afasia poetica determinati da sofferenze amorose; oppure, in modo più elusivo e raffinato, con l'avverbio *longamen* e con tutta l'area semantica intorno a *lonc*: *longa sazon*, *longa carantena*, *lonc temps*, *lonc souffrir*, *long'atenda*, *lonc esper*, *long'endura*, ecc.

Nella poesia trobadorica i due modi non si escludono a vicenda e spesso sono usati in combinazione. Ma è anche vero che alcuni trovatori usano solo le perifrasi ed altri solo la specificazione degli anni: due o tre o di più. Quest'ultima modalità si presta anche al registro comico o osceno-burlesco indicando il rovesciamento del topos, come nella tenzone tra Montan e una donna, nella quale lei dichiara i suoi passati amori «et ai tengut dos anz un capellan, / e sos clergues e tota sa masnada» (*BdT* 306.2, vv. 4-5); oppure nel numero degli anni passati in un mestiere, come nel catalogo strepitoso di Raimon d'Avi-

²² «Douce dame, par gentillise! / Car le vos plese a essaier: / Retenez moi a chevalier / Et, quanto vos plera, a ami, / Car, ançois un an et demi, / M'avrez vos fet si preu et tel / Et as armes et a l'ostel / Et tant debien en mon cormis / Que li nons c'on apele amis / Se Dieu plet, ne m'iert ja veez»; «Que, se li ans estoit si lons / Et li demis com troi entier, / Ne savriez tant esplotier / Por riens que vos seüssiez fere, / Que je fusse aussi debonnere / Envers vos come j'estoie orainz» (Joseph Bédier, *La tradition manuscrite du «Lai de l'ombre», réflexions sur l'art d'éditer les anciens textes*, Paris 1929, vv. 412-421 e 440-445).

²³ All'altezza cronologica di Jean Renart, forse, il tempo del servizio d'amore non permette più di acquisire meriti e per conquistare la dama sono necessarie cortesie più raffinate.

gnon, *Sirvens sui avutz et arlotz*, nel quale appare anche l'avverbio *lonjamen*: «e corregiers fui lonjamens», «a cavar argen ben tres ans», «e fui mai de dos ans porquiers», «e gardei mais d'un an moli» (*BdT* 394.1, vv. 16, 45, 62, 64).

Particolarmente interessante e divertente, come rovesciamento di codici cortesi, è la canzone *Fis amicx suy, mas enquer non a guaire* di Bernart Arnaut Sabata (*BdT* 56.1), indatabile, ma che indica chiaramente come il tema, insieme ad altri (ad esempio, al v. 37, quello della concessione completa di amore, o del bacio al v. 39), sia sentito sostanziale alla poesia di corte:

Pero amar volrai saviamen,
e no·s cug ges qu'ieu ames lonjamen
 mi dons, mas vis qu'ela·m volgues aucire,
 quar si·m fa mal, cor ai qu'alhors me vire.

e no·us cugetz qu'ie·us am dos ans ni tres
 tot em perdo, qu'ades vuelh mon pro faire

quar ieu no suy coms ni ducx ni marques,

e preiera·us q'un dous baizar n'agues,
 mas adoncx sai que mor totz fis amaire
quan baiza e te e plus no l'en cossen
si dons; per qu'ieu non ai ges lunh talen
 que ma boca puese' ab la vostr' assyre,
 si·l plus qu'ieu vuelh mi voliatz esdire.

(5-8, 19-20, 27, 35-40)

Che lo scorrere del tempo sia soprattutto una percezione emotiva e mentale, in rapporto con le vicende amorose dell'io poeta-amante, appare chiaramente nei trovatori della linea dell'alta cortesia, in Guglielmo di Poitiers e in Raimbaut d'Aurenga, mentre Bernart de Ventadorn, raffinatissimo cantore del passare del tempo, codifica l'uso dell'avverbio *longamen*, a sua volta imitato e quasi citato da Peire Vidal.²⁴ Ad esempio: Guglielmo di Poitiers: «que, s'il lo tenia un an, ieu lo tengues mais de cen» (*BdT* 183.3, v. 21), «qui be·l volria lauzar /

²⁴ Cfr. Anna Ferrari, «Bernart de Ventadorn 'fonte' di Peire Vidal?», *Cultura neolatina*, 21, 1971, pp. 171-203.

d'un an no·i poiri' avenir», «e deu hom mai cent tans durar / qui·l joi de s'amor pot sazir» (*BdT* 183.8, vv. 17-18, 23-24); ripreso e codificato da Berenguier de Palazol: «q'us no·i pot acosseguir / d'un an so qu'en cuyd'aver / quoras que la torn vezer» (*BdT* 47.6, vv. 6-8), «d'esguardar li siey belh semblan, / neys si durava·l jorn un an» (*BdT* 47.8, vv. 23-24); ma soprattutto Raimbaut d'Aurenga: «a mil ans / tot als seus comans» (*BdT* 389.12, vv. 26-27).

Ma per tutti coloro che non appartengono ad una casta privilegiata, la conclusione è sempre la stessa: quanto tempo è passato o deve passare prima di ottenere una ricompensa. Anche in Bernart de Ventadorn appare la richiesta di ricompensa, nella tenzone con Peirol, dove si dibatte sul tempo del servizio d'amore, collegato al canto: Bernart de Ventadorn (*BdT* 70.32, vv. 15-19)

Peirol, mout i faitz gran foudat,
s'o laissatz per tal ochaizo.
S'eu agues agut cor felo,
mortz fora, un an a passat,
qu'enquer no posc trobar merce.

Soprattutto vi è il rimpianto di avere servito *en perdo*,²⁵ con grandi invettive contro la donna o contro Amore, che fa lo stesso, e quindi si minaccia di voler cambiare l'oggetto della propria fedeltà.

La *COM* e la *BEdT*, con cui si possono interconnettere tutti i dati di un testo con il relativo riscontro nelle concordanze, ci permettono di valutare l'incidenza del tema che si mostra presente in tutte le generazioni trobadoriche.

Superano non di molto il centinaio le schede relative al numero degli anni. Il tempo dell'attesa si dilata nelle ultime generazioni, dai dieci anni di Folchetto (*BdT* 155.21, v. 7) ai venti di Guiraut Riquier (*BdT* 248.66, v. 7), o ai trenta di Raimbaut de Vaqueiras (*BdT* 392.27, v. 37) ma da uno a dieci tutti i numeri sono stati utilizzati, comunque l'incidenza numerica più frequente è un periodo che va da un anno a tre anni. Va notato che in Bertran de Born il periodo temporale, di solito uno o due anni, è legato ai tempi della guerra, ed anche in Guillem de Berguedan i tempi sono legati sempre a lotte feudali.

²⁵ Le schede relative al lemma *perdo* nelle concordanze, raggiungono il centinaio.

Anche per l'avverbio *lonjamen* o *longamen* le schede superano di poco il centinaio, ma aggiungendo tutta l'area semantica di *lonc* si arriva ben oltre il 10% della produzione trobadorica. Ora, per citare un grande e spiritoso filologo che ironizzava sull'ansia classificatoria di strutturalistica memoria, non è necessario, per definire un gatto, contarne tutti i peli.²⁶ È infatti assolutamente evidente che in un linguaggio poetico fondato sia sulla tensione verso un assoluto irraggiungibile, che su precisi rapporti gerarchici all'interno di una società, lo spazio e il tempo e la loro definizione abbiano incidenza rilevante. Più modestamente, per quanto riguarda il nostro testo, ritengo che si tratti di un geniale *divertissement* di corte su un tema molto frequentato.

Tra i poeti più antichi, la quantificazione degli anni del servizio amoroso è presente, forse per la prima volta, in Cercamon, *Quant l'aura doussa s'amarzis*, (*BdT* 112.1, vv. 25-30):

Totz trassalh e bran e fremis
per s'amor, durmen e velhan.
Tan paor ai qu'ieu mesfalhis,
no m'aus pessar cum l'ademan
mas servir l'ai dos ans o tres,
e pueys ben leu sabra·n lo ver.

Forniamo solo alcuni esempi, tra circa un centinaio di schede rilevate.

Il tema è molto frequente in Giraut de Borneil, *Chans en broill* (*BdT* 242.29, v. 37):

car ades cut c'aura tres ans

Si sotils sens (*BdT* 242.74, vv. 46-51):

E s'eu sui lens
ni vir lo cor leial
ni·l dezenans
de so qu'el vol, enquer —
mas lais m'en? — a tres ans,
qu'eu trop en mo saber!

Sol qu'amors me plevis (*BdT* 242.76, vv. 1-17):

²⁶ Battuta, più volte reiterata, di Aurelio Roncaglia a commento dell'analisi di un notissimo strutturalista su *Les chats* di Baudelaire.

Sol c'Amors me plevis
 c'aissi co·lh fora fis
 m'atendes convinens,
 enquer me trobera
 drech en sa charrera;
 mas non entenda ges
 si, can m'aura repres,
que·m fass' un jorn jauzir
e pois tot l'an languir,
 car no·m sembl' avinens
 aitals jocs ni sabens
c'om totz sos ans
do per dos o tres semblans!
 Mas si·m fezes
 segon mo servir merces,
 domna gensor de ric pretz ai chاوزida,
 vas cui aclis fora tota ma vida.

Rigaut de Berbezilh, *Atressi con l'orifanz* (BdT 421.2, vv. 49-51):

E ia hom no m'en escus,
miels de domna, don sui fogiz dos ans;
 ar torn a vos doloros e plorans;

Raimon de Miraval, *D'Amor es totz mos cossiriers* (BdT 406.24, vv. 44-45):

pero per semblan del melhor
n'ai ieu joguat cinc ans entiers,

Cadenet, *Ab leyal cor et ab humil talan* (BdT 106.1, vv. 11-14):

A pauc de be suy pres e malanan,
 on m'a tengut senes tot chاوزimen
non sol un an, ans erezatz certamen
seran complit set ans al prim erbatge.

Guiraut Riquier, *Creire m'an fag mey dezir* (BdT 248.21, vv. 17-20):

E·l dezirs a·m fag languir
 .xx. ans, quar creire·m fazia,
 qu'ab celar ez ab sufrir
 grat de midons conquerria.

Il lemma *lonjamen* o *longamen* è presente in quasi tutti i trovatori. Anche in questo caso il primo è Cercamon, con alcuni dei più bei versi della lirica trobadorica, *Ab lo temps qe fai refreschar* (BdT 112.1b, vv. 43-49):

Messatges, vai, si Deus ti guar,
 e sapchas ab mi donz furmir
 q'eu non puesc lonjamen estar
 de sai vius ni de lai guerir,
 si josta mi despoliada
 non la puesc baizar e tenir
 dins cambra encortinada.

Berenguier de Palazol, *De la gensor qu'om vey', al mieu semblan* (BdT 47.5, vv. 5-7):

quar longamen m'a tengut deziron
 ab belh semblan, mas tan dur me respon
 qu'anc jorn no·m volc precx ni demans sofrir.

S'ieu sabi' aver guiardo (BdT 47.10, vv. 9-10 e 47.4, vv. 33-34):

Qu'amada·us auray en perdo
 longamen en aital guia,
 Trop mi podetz lonjamen mal voler
 si·m dezamatz, quar hieu vos amayre,

Poi vi è la codificazione bernardiana con cinque schede, e soprattutto l'exploit di Peire Vidal che usa il lemma anche in altre canzoni, due delle quali, sempre dedicate a Na Vierna, *Tant ai lonjamen sercat* (BdT 364.46, v. 80): «quar ai estat de liei tan lonjamen», e *Si·m lassava de chantar* (BdT 364.43, v. 19): «lonjamen non estaria». Infine Aimeric de Peguilhan, *En greu pantais m'a tenut longamen* (BdT 10.27), e *Lonjamen m'a trebalhat e malmes* (BdT 10.33), in entrambi i casi in incipit.

*

Come mi sembra di aver dimostrato, vi è uno stretto collegamento tra il testo della canzone e un periodo temporale definito; vi è invece discrasia tra il numero delle parole-rima (16) e il numero dei versi per

strofe (12) per cui in ogni strofe spariscono 4 parole-rima alla volta (le parole-rima delle serie c d) che riappariranno nelle strofi successive, correttamente muovendosi in moto circolare interstrofico e con retrogradazione, dovuta al collegamento *capcaudat*. Ciò mi induce a supporre che alla base della costruzione dello schema metrico di *Molt m'es bon e bell* possa esserci un modello astronomico, come vedremo più avanti. Cosa c'è, infatti, di più regolare nella sua irregolarità (cambiamento delle stagioni, pianeti che si presentano in posizioni diverse nel cielo a seconda del segno zodiacale e con luminosità più o meno visibile) dello scorrere del tempo? Uno dei problemi posti all'astronomia tolemaica è il movimento dei pianeti, che non risulta all'osservazione così regolare come dovrebbe essere secondo la teoria: infatti i pianeti mostrano nella loro orbita momenti di lucentezza maggiore o minore (a seconda che siano più o meno vicini alla terra) e lo stesso movimento non risulta uniforme, presentando stazioni e retrogradazioni.

Jean Pierre Verdet offre una spiegazione molto chiara delle soluzioni adottate dall'astronomia precopernicana:

... il trionfo di Tolomeo sta nella teoria dei pianeti: a volte leggermente ritoccata. Essa sarà alla base di tutte le tavole del Medioevo, delle *Tavole alfonsine* come di quelle *tolosane* o di quelle *toledane*. Sino alla fine del Cinquecento la teoria epicyclica dei pianeti di Tolomeo sarà unanimemente accettata.

Il sistema delle sfere omocentriche, escogitato da Eudosso, riformato da Callippo e ripreso da Aristotele, rappresentava i pianeti che si muovevano a distanze invariabili dalla Terra. Almeno un'apparenza non veniva salvata: le variazioni di splendore manifestate dai pianeti e in particolare da Marte. Ora, poiché, in virtù di un principio aristotelico, il cielo al di sopra del concavo lunare doveva considerarsi immutabile, era impensabile che quelle variazioni di splendore fossero intrinseche. Le si dovette quindi attribuire molto presto a variazioni di distanze, cosa che impose l'abbandono delle sfere omocentriche e dei loro cerchi massimi concentrici alla Terra.

Oltre alla disequaglianza zodiacale, i pianeti presentano anche un'altra disequaglianza, alla quale si deve il fenomeno delle stazioni e delle retrogradazioni che è valso loro il nome di astri erranti. Ora, un pianeta non compie le sue retrogradazioni sempre nello stesso punto dello zodiaco; in altri termini questa disequaglianza non dipende dalla sua posizione rispetto alle stelle fisse, bensì da quella rispetto al Sole. Fu così che gli antichi osservarono che i pianeti superiori, Marte, Giove e Saturno, arrivano al centro del loro arco di retrogradazione quando sono in

opposizione al Sole. Per salvare questa seconda diseguglianza inventarono l'*epiciclo*. [Fig. 1]

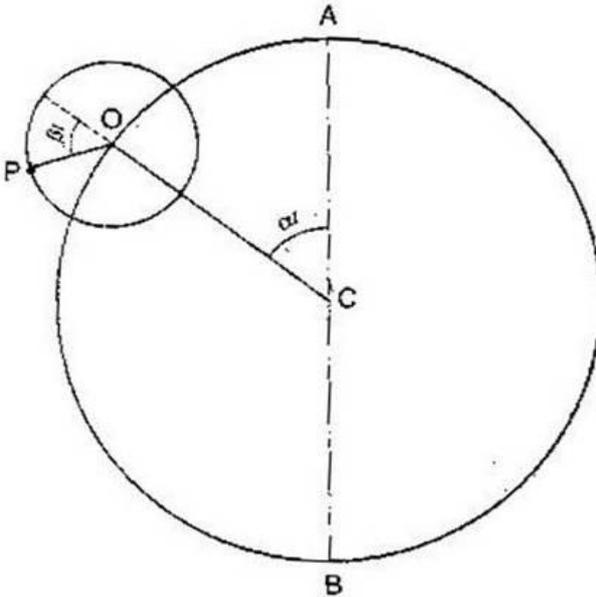


Fig. 1

Considerando un cerchio che abbia un moto di rotazione uniforme attorno al suo centro C e fissando con O un punto qualsiasi situato sulla sua circonferenza, punto che è a sua volta il centro di un cerchio minore, si può indicare con P un punto qualsiasi sulla circonferenza del piccolo cerchio rappresentante un pianeta. Mentre il grande cerchio, o deferente, ruota attorno a C , facciamo ruotare uniformemente il cerchio minore, o epiciclo, attorno al suo centro mobile O . In questa combinazione di un epiciclo e di un deferente omocentrico è possibile adattare le dimensioni dei raggi dei due cerchi, le loro velocità e il loro senso di rotazione, in modo da riprodurre le variazioni apparenti di distanza e di velocità di un pianeta, come pure le sue stazioni e retrogradazioni. [Fig. 2]

Infine per ottenere un accordo migliore fra le posizioni teoriche e le posizioni osservate, si prendeva a volte come deferente un eccentrico (invece di un omocentrico), oppure si introduceva un secondo epiciclo, o ancora un eccentrico dal centro mobile di moto uniforme.²⁷

²⁷ Jean Pierre Verdet, *L'astronomia dalle origini a Copernico*, in *Le scienze fisiche e astronomiche*, in *Storia delle scienze*, 5 voll., Torino 1991-1995, vol. II, 1992, pp. 38-109, alle pp. 68-69.

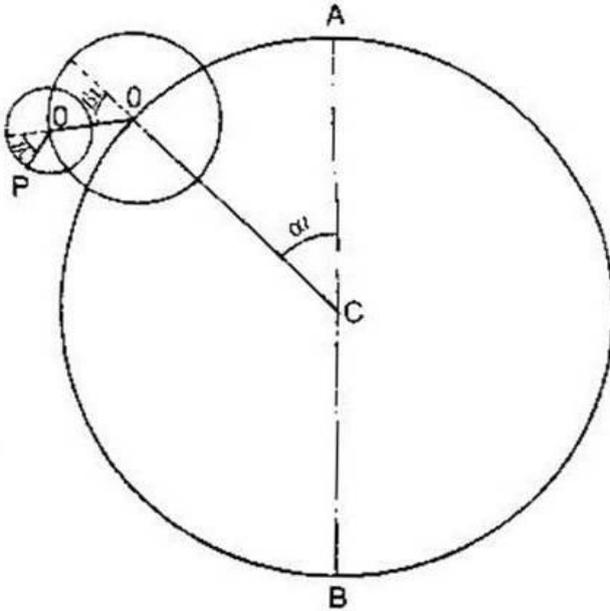


Fig. 2

Osservando la rappresentazione dei moti planetari basata sul sistema degli epicicli e della loro rotazione, non sembra così impossibile la somiglianza con lo schema di rotazione di *Molt m'es bon e bell*. Il movimento circolare uniforme viene garantito dalla rotazione delle rime e, se supponiamo che le parole-rima possano rappresentare, con il loro apparire e scomparire, i momenti di maggiore o minore lucentezza dei pianeti nel percorso della loro orbita e nelle loro retrogradazioni o stazioni, il gioco è fatto.²⁸ Il moto di rotazione inizia in un momento temporale per noi non determinabile, ma forse sicuramente determinabile per gli astrologi-astronomi del tempo, nel quale alcuni pianeti presentano punti di minore visibilità.

Si anticiperebbe nella canzone di Peire la tendenza, che si affermerà definitivamente nel secolo seguente, ad inserire nell'esordio stagionale indicazioni astronomiche, come, ad esempio, in Gavaudan,

²⁸ Collegandosi al sito: <http://csep10.phys.utk.edu/astr161/lect/retrograde/aristotle.html> è possibile osservare un'animazione del movimento dei pianeti sugli epicicli.

quasi contemporaneo di Peire Vidal, e con datazione accertata al 1210 (*BdT* 174.1, vv. 1-4):²⁹

A la pus longa nuech de l'an
 Et al menre jorn em vengug
 e·l solelhs, per que·l mons respnan,
 esta, que no·s bayssa ni fug.

Si tratta naturalmente di un'ipotesi che, purtroppo, non ha la fortuna di presentare dati concreti inoppugnabili ma che si basa su dati di conoscenza reale nella cultura del tempo. La nozione del sistema degli epicicli era molto diffusa ed antica. Ne fanno fede, ad esempio, i manoscritti di Marziano Capella,³⁰ e inoltre, come chiarisce Emmanuel Poulle, «Le XII^e siècle est celui de la deuxième étape de l'assimilation des connaissances arabes; elle intéresse à la fois l'astronomie du premier mobile ... et l'astronomie planétaire».³¹

Come ho già detto, sono convinta che la canzone di Peire Vidal alluda, sotto l'aspetto di un meraviglioso *divertissement* di corte e con i modi del *trobar leu*, ad una cultura alta (il modello astronomico) e problematica (rapporto tra servizio feudale e ricompensa). Canzone che si colloca cronologicamente al confine della stagione più feconda della lirica trobadorica e che forse non ha ancora del tutto svelato i suoi segreti.

²⁹ Cfr. Saverio Guida, *Il trovatore Gavaudan*, Modena 1979, p. 402 e Simo-
 netta Bianchini, «Letteratura e natura», p. 67 n. 64.

³⁰ Vedi in Stefano Caroti, «Filosofia e scienza della natura nel Medioevo e
 nel Rinascimento», in *Le scienze fisiche e astronomiche*, p. 137, disegni raffiguran-
 ti il sistema astronomico di Marziano Capella, dal ms. S. Marco 190, c.102r,
 sec. XII, della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze.

³¹ Emmanuel Poulle, «Les sources astronomiques. Textes, tables, instru-
 ments», in *Typologie des sources du Moyen Âge occidental*, Turnhout 1981, p. 9.

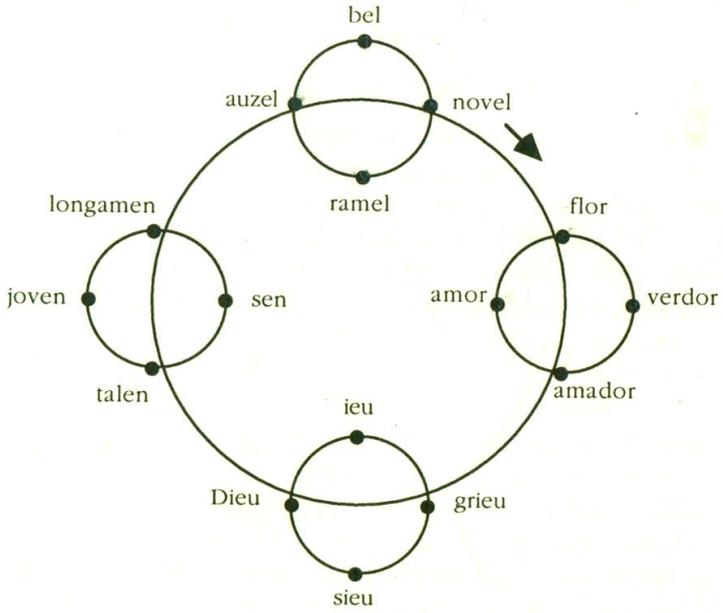
Peire Vidal
Molt m'es bon e bell
 (BdT 364.29)

Mss.: **A** 98 (278), **B** 61, **C** 36, **D** 25 (84), **H** 5 (17), **I** 39, **K** 27, **M** 62, **N** 86 (97), **Q** 73 (192), **R** 47 (397), **c** 68 (99), **e** 89, **f** 48, incipit (v.1.3) cit. b³ (CL 148), era nel canz. di Bernart Amoros (Tav. Pal. in Bertoni 1911-12, p. 16 e in Debenedetti 1911, p. 324).

Edizioni: Karl Bartsch, *Peire Vidals Lieder*, Berlin 1857, p. 5; Joseph Anglade, *Les poésies de Peire Vidal*, Paris 1923² (1913¹), p. 51; Erhard Lommatzsch, *Provenzalische Liederbuch*, Berlin 1917, p. 128 (testo di Anglade); Peire Vidal, *Poesie*, edizione critica e commento a cura di d'Arco Silvio Avalle, 2 voll., Milano-Napoli 1960, vol. II, p. 211.

Metrica: a5 a5 a5 b5 a5 b5 b5 b5 c7 c7 d7 d7 (Frank 58:1). Otto *coblas* di 12 versi, 8 pentasillabi maschili e 4 eptasillabi maschili, *alternadas* per due gruppi di 4 strofi, e *capcaudadas*, una *tornada* di 4 versi. *Rime* : a : *elh, en, ieu, or*; b: *or, elh, en, ieu*; c: *ieu, or, elh, en*; d: *en, ieu, or, ell*. Ogni serie rima è rappresentata da 4 parole-rima. Aggiungiamo sia lo schema completo delle parole-rima dando ad ogni serie di parole-rima un colore diverso: a: verde, b: rosso, c: blu, d: giallo, sia l'immagine della rotazione delle parole-rima, elaborati da Paolo Canettieri ne *Il gioco delle forme nella lirica dei trovatori*, Roma 1996, pp. 261-262 e 266. Quest'ultima può aiutare a comprendere meglio la mia ipotesi sul modello degli epicicli. Le parole-rima delle serie a e b corrispondono perfettamente all'esordio stagionale di tipo euforico. Alla strofe quinta la serie a e b è retrograda iniziando a da *auzel* e b da *amor*. Le parole-rima delle serie c e d, che rappresentano l'atteggiamento soggettivo del poeta-amante nell'evoluzione narrativa, appariranno completamente alla seconda strofe per la rima d ed alla terza per la rima c e per effetto del collegamento *capcaudat* nella sesta, settima e ottava strofe saranno retrograde per c da *ieu* e per d da *longamen*.

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
bell	sen	grieu	amor	auzell	longamen	ieu	amador
novell	talen*	sieu*	flor	bell	sen	grieu	amor
ramell	joven*	Dieu*	verdor	novell	talen	sieu	flor
flor	bell	Sen	grieu	amor	auzell	longamen	ieu
auzell	longamen	ieu	amador	ramell	joven	Dieu	verdor
verdor	renovell	Talen	sieu	flor	bell	sen	grieu
amador	ramell	Joven	Dieu	verdor	renovell	talen	sieu
amor	auzell	Longamen	ieu	amador	ramell	joven	Dieu
ieu	flor	bell	sen	grieu	amor	auzell	longamen
grieu	verdor	novell	talen	sieu	flor	bell	sen
longamen	ieu	amador	ramell	joven	Dieu	verdor	novell
sen	grieu	amor	auzell	longamen	ieu	amador	ramell



Testo: Avalle.

- I Molt m'es bon e bell,
 quan vei de novell
 la fuelh'el ramell
 e la fresca flor,
 chanton l'auzell
 sobre la verdor, 6
 e·l fin amador
 son gai per amor
 Amaire e drutz sui ieu,
 mas tan son li maltrag grieu,
 qu'ieu n'ai suffert longamen,
 qu'a pauc n'ai camjat mon sen. 12
- II Pero de bon sen
 am de fin talen
 Amor e Joven
 e tot quan m'es bell;
 qu'ab joi longamen
 viu e renovell 18
 co·l fruch el ramell,
 quan chanton l'auzell:
 qu'en mon cor ai fuelh'e flor,
 que·m te tot l'an en verdor
 et en gaug enter, per qu'ieu
 no vei ren que·m sia grieu. 24

I. Molto mi piace quando vedo di nuovo la foglia sul ramo e il fiore in boccio e gli uccelli cantano tra i verdi rami e i fini amanti gioiscono per amore. Amante e amico anche io sono, ma tanti sono, e gravi, gli affanni che a lungo ho sofferto, che per poco non ho cambiato senno

II. Eppure, con buon senno, amo con talento fino Amore e Joven e tutto quanto mi piace, perché con Joi vivo a lungo e mi rinnovo come il frutto sul ramo quando cantano gli uccelli, e il mio cuore fiorisce, così che per me tutto l'anno è in fioritura e in gaudio completo e non c'è nulla che mi sia doloroso.

- III Quoras que·lh fos grieu,
 era·m te per sieu
 la genser sotz Dieu
 e del melhor sen;
 quar conois ben qu'ieu
 l'am de fin talen, 30
 si qu'en mon joven
 e pois longamen
 servirai lo sieu cors bell.
 gai et adreg e novell,
 a lei de fin amador,
 qu'a tot son cor en amor. 36
- IV Ben aurai d'amor
 fuelh'e frug e flor
 e ram e verdor,
 s'anc res m'en fo grieu,
 que per amador
 me te cum lo sieu; 42
 e prec la per Dieu
 qu'il esgart cum ieu
 l'aurai estat de bon sen,
 qu'anc no camgei mon talen,
 ni non am flor ni ramell,
 mas per liei ni chan d'auzell. 48

III. Se mai le fossi dispiaciuto, ora la più nobile e di miglior senno creata da Dio mi accoglie come suo, infatti ha ben visto che io l'amo con puro desiderio, così che nella mia gioventù e poi per lungo tempo servirò la sua bella persona, gaia, leale e giovane, secondo la legge del fino amante che con tutto se stesso si dà ad Amore.

IV. Se mai qualcosa mi fu penosa, ora godrò la foglia, il fiore e il frutto del ramo rigoglioso dell'amore, poiché mi accoglie come suo amante e la prego, in nome di Dio, che guardi come io le sono sempre stato così fedele che mai cambiai il mio desiderio e amo rami, fiori e canti di uccelli solo se ispirato da lei.

- V Plus gais que l'auzell
 serai, si l'es bell
 qu'un dous bais novell
 me don per amor,
 qu'anc d'altre ramell
 no vuelc culhir flor, 54
 ni fruit ni verdor;
 ni anc amador
 no vitz qui·s camjes plus grieu;
 e pus elha·m te per sieu,
 servirai·l e mon joven,
 pueis vielhs, si viu longamen. 60
- VI Mes ai longamen
 mon cor e mon sen
 en far son talen
 plus qu'en chan d'auzell.
 Per liei am joven
 e tot quant m'es bell: 66
 qu'aissi·m renovell,
 co·l frug el ramell.
 Quan puesc ren far per s'amor,
 eu non dezir altra flor,
 mas qu'a lieis plassa per Dieu,
 qu'ensems siam ilh et ieu. 72

V. Sarò più gaio di un uccello se le piace di darmi per amore un nuovo dolce bacio, che non voglio cogliere fiore e frutto e germoglio da un altro ramo e mai vidi amante più restio a cambiare, e poiché ella mi accoglie come suo, la servirò nella mia gioventù e nella mia vecchiaia, se vivo a lungo.

VI. Da lungo tempo ho messo il mio cuore e il mio senno a fare ciò che lei desidera, più che nel canto degli uccelli (comporre canzoni). A causa di lei amo Joven e ogni cosa mi piace, così mi rinnovo come il frutto sul ramo. Quando posso fare qualcosa in nome del suo amore, io non desidero altra ricompensa se non che a lei piaccia, con l'aiuto di Dio, che insieme siamo lei e io.

- VII Quar sos homs sui ieu,
no·l deu esser grieu,
si fa ben al sieu,
que mout longamen
ai estat, per Dieu,
del tot al seu sen. 78
E si per talen
pert tot mon joven,
pauc mi valra chant d'auzell.
Mas s'a ma dona fos bell,
tener me pogr'en verdor
cum son leyal amator. 84
- VIII Sobr' autr'amador
m' anet ben d'amor,
quant l' emblei la flor,
qu' anc plus non aic ieu:
so·m ten en verdor,
quan tot l' als m' es grieu 90
E s'alberga·l sieu
per amor de Dieu,
tener mi pot longamen
en valor et en bon sen
gai e cortes e novell,
cum bella flor en ramell. 96

VII. Poiché io sono il suo uomo non le deve pesare se mi fa del bene, che molto a lungo sono stato con l'aiuto di Dio, completamente al suo volere. E se per capriccio perdo tutta la mia gioventù, poco mi varrà il canto di uccelli (comporre canzoni). Ma se alla mia donna piacesse, potrebbe tenermi come suo leale amante in rigoglio.

VIII. Amore mi ha favorito più di ogni altro amante quando le rubai il premio, che di più non ne ebbi, così mi tiene in rigoglio quando tutto il resto mi è doloroso. E se mi accoglie come suo fedele mi può tenere a lungo in valore e in buon senno, gaio, cortese e giovane come bel fiore sul ramo.

IX Na Vierna, longamen
 vos ai estat de bon sen;
 mas era mi renovell,
 cum bella flors en ramell.

100

IX. Na Vierna, a lungo vi ho servita fedelmente e ora mi rinnovello come bel fiore sul ramo.

PARAFRASI DELLA CANZONE

I. Descrizione di una natura primaverile rigogliosa, che non attenua il ricordo delle sofferenze d'amore passate, che, anche per colpa dei *lausengiers* (unica citazione, nella canzone, degli antagonisti canonici degli amanti) hanno suscitato la tentazione di cambiare l'inclinazione amorosa.

II. Ma il poeta persevera nel seguire i dettami di Amore (appaiono completando la serie delle rime d, le parole-rima *talen e Joven* che indicano insieme a *sen* e *longamen* l'atteggiamento verso l'esterno), e finalmente il sentimento ricambiato e lungamente atteso (*Joy*) fiorisce nel suo cuore che si rinnova in perfetta consonanza con la natura. Le parole-rima dell'interiorità (*ieu grieu*) si presentano nella stessa consecuzione della prima strofe, ma in senso antifrastico.

III. Qualsiasi disaccordo con la donna è finito e lei lo accetta come suo fedele servitore avendone riconosciuto i meriti. Il poeta dichiara la sua fedeltà che durerà a lungo seguendo i dettami del servizio d'amore. Appaiono in questa strofe, completando la serie delle rime c, le parole-rima *sieu e Dieu* che indicano con *ieu e grieu* il rapporto tra la donna e il poeta.

IV. Riconferma della felicità raggiunta e dichiarazione dei suoi meriti di fedeltà, sulla linea bernardiana di *Chantars no pot gaire valer* per cui ama non uniformandosi alla natura o al canto degli uccelli, ma solo per l'amore che sente per la sua donna, ma ancora di più o più esplicitamente, *No chant per auzel ni per flor* di Raimbaut d'Aurenga.

V. Reinizio del ciclo esordiale, ma la situazione è cambiata. Il poeta richiede in pegno un nuovo bacio d'amore dichiarando ancora la sua lunga fedeltà passata e giura fedeltà alla sua donna fino alla morte. Il paesaggio naturale viene negato come nella strofe precedente e come sarà anche nelle successive fino alla fine. Alla natura si sostituisce la donna.

VI. Elenco di tutti i suoi meriti nei confronti della donna e del potere che la donna ha su di lui augurandosi che il loro legame sia durevole.

VII. La donna, ricordando i molti meriti del poeta nei suoi confronti, non deve essere cauta nel ricompensare i suoi servigi perché può donare ogni felicità.

VIII. Riepilogo della vicenda, con il ricordo del premio da lei avuto e della meritoria misura del poeta nelle richieste avanzate. Riconoscimento e gratitudine dei doni che ha avuto dalla donna che, se continuerà a riconoscerlo come suo leale servitore, otterrà la sua fedeltà completa sempre rinnovata in cortesia e gaiezza.

IX. Rivolgendosi a Na Vierna il poeta riconferma la sua lunga fedeltà, finalmente ricompensata, per cui ora può sentirsi in accordo con il fiorire della nuova stagione.

1. La dittologia *bon e bell* è presente nella lirica dei trovatori fin da Guglielmo di Poitiers che ne è il maggiore utilizzatore. All'epoca di Peire Vidal, già lessicalizzata, viene intensificata dall'avverbio *molt*.

2. *novell*: termine tipico dell'esordio stagionale primaverile. Con *bell*, *ramell* e *auzell* si dipinge e circoscrive il paesaggio naturalistico di sfondo.

3. *ramell*: determinato dalla rima in *-ell*, non supera le due decine di attestazioni, più frequente *ram*.

4. *fresca flor*: l'unica altra attestazione è in Raimon de Miraval (*Bdt* 406.46, v. 11).

6. *verdor*: come *ramell*, poco frequente.

7-8. Descrizione di atteggiamento euforico in accordo con il risvegliarsi della natura, mentre ai vv. 83-84, nella settima strofe, l'attesa di felicità sarà determinata dal volere della donna.

9. *drutz*: lemma molto utilizzato nella lirica trobadorica. In Marcabru con connotazioni soprattutto negative, qui invece intensificato in senso positivo dalla dittologia con *amaire*

10. *maltrag*: rafforzati da *grieu*, saranno di nuovo presenti in Bonifacio Calvo (*BdT* 101.14, v. 13).

12. *qu'a pauc*: correzione di A Valle *et alii* sull'errore di archetipo *q'un pauc*.

12. *sen*: lemma polisemico. Secondo il *PD* con il significato di 'opinione, intenzione, ragione'. In questo verso si può interpretare sia con una sfumatura più forte 'intenzione' come 'tendere verso', sia 'opinione'. Nella traduzione uso sempre 'senno', mentre nella settima strofe, essendo riferito alla donna, traduco 'volere'. Su 'senno', utilissimo Simonetta Bianchini, «Il senso del senno», *Critica del testo*, 8, 2005, pp. 1-27.

13. *bon sen*: intendendo anche 'buona ragione' o 'ben a ragione'.

14. *fin talen*: correzione dell'editore su *bon talen*, per analogia con il v. 30. Anche *talen* è un lemma polisemico: in *PD* troviamo «*désir, envie; sentiment, intention; inclination, amour; caprice*». *talen* e *Joven* vengono introdotte come parole-rima, in questa strofe, a completare la serie rimica d.

15. *Amor e Joven*: l'equiparazione *Amor e Joven*, nel senso di *Amor* come garante di tutte le qualità cortesi espresse da *Joven*, appare come dittologia, dopo questa attestazione, solo 2 volte: in Aimeric de Belenoi (*BdT* 9.4, v. 22) e in Bertolome Zorzi (*BdT* 74.18, v. 47).

16. *joi*: si aggiunge ad *Amor e Joven* recuperando la triade originaria di Guglielmo di Poitiers. Con *sen* e *talen*, si recuperano tutti termini presenti in *Companho farai un vers qu'er covinen* (BdT 183.3).

16. *longamen*: riferito a *joi* potrebbe anche significare 'lungamente atteso, desiderato da lungo tempo' come nel latino LONGUS.

18. *renovell*: nella ripetizione delle parole-rima è ammessa la variazione derivativa o equivoca.

19. *fruch*: non frequentissima la presenza del lemma nell'esordio stagionale, di solito ha un significato religioso; insieme a *fuelh* e *flor* del v. 21 e a *verdor* del v. 22 indica il raggiungimento del *gaug enter* del v. 23, conservando forse in filigrana l'originario significato mistico.

23-24. *ieu, grieu*: stesse parole-rima della strofe precedente, ma con connotazione positiva.

25-28. Lodi della donna che lo accoglie come suo (amante o uomo ligio?). Con l'inserimento di *sieu e Dieu* viene completata anche la serie rimica c. Forse non è un caso che venga così sancita l'equivoca sovrapposizione della fedeltà feudale e della fedeltà in amore, ambedue sotto la protezione divina.

31. *mon joven* indica l'età giovanile del poeta.

37-48. Nella strofe che termina il primo ciclo temporale, l'esordio stagionale euforico viene completamente interiorizzato, sulla linea bernardiana di *Chantars no pot gaire valer* (BdT 70.15), ma ancora di più o più esplicitamente, *No chant per auzel ni per flor* di Raimbaut d'Aurenga (BdT 389.32). Ora è il cuore del poeta che gode compiutamente del rigoglioso ramo dell'amore e, avendo sempre Dio a testimone, conferma la costanza della sua ragione e del suo desiderio.

51. *dous bais novel* all'inizio del secondo ciclo, vale a dire del secondo anno, il poeta richiede una conferma della sua fedeltà. Mi sembra un chiaro riferimento non ad un bacio d'amore, ma ad un bacio feudale.

53-60. Le parole-rima dell'esordio stagionale vengono negate, continuando l'interiorizzazione del topos, e prevalgono le dichiarazioni di fedeltà al servizio (d'amore o feudale) in gioventù e in vecchiaia.

61-72. In questa strofe, la seconda del secondo ciclo, riappaiono il 'cuore' e il 'senno' del poeta, ed anche *joven* e *talen*. Sentimento e ragione raggiungono il pieno compimento seguendo il volere della donna. L'armonia amorosa degli amanti, aiutata dal favore divino, garantisce l'adesione ai valori cortesi rappresentati da *joven*. La seconda e la sesta strofe sono speculari, e rappresentano ambedue un punto di svolta narrativo.

73-84. Nella settima strofe, come nella terza, ritorna l'aspetto feudale del rapporto con la donna. Riconoscendo tutti i meriti del poeta, amante e fedele servitore, la donna non deve lesinare le ricompense che saranno, a loro volta, garantite dalla lealtà del poeta amante. In questa strofe *sen* e *talen* si riferiscono alla donna.

78. *del tot al seu sen*: 'del tutto al suo volere'.

79-80. *Ho tradotto talen* 'capriccio' come 'arbitrio', riferito alla donna (o

naturalmente al signore) che ha il potere di cancellare ogni beneficio (*joven*) precedentemente concesso. Non è chiaro, però, se la perdita di *joven* non possa essere riferita ad una mancanza del poeta stesso.

82-83. Viene comunque riconfermato il potere taumaturgico della donna.

85-96. Ottava strofe, la più ricca di termini e di allusioni feudali come *albergar* e *valor*. Al v. 94 ben 9 mss. leggono *en valor e en joven*, lezione accettata da Bartsch, ma non accolta da A Valle che ripristina *bon sen*, non alterando così la circolarità delle parole-rima. Di nuovo il ricordo del premio concesso *la flor* e del corretto comportamento nel non avanzare ulteriori richieste inopportune (cfr. *supra*).

91-96. Ancora una volta è ribadito il valore positivo dell'integrazione feudale.

97-100. La presenza della *tornada* porta a 100 versi la lunghezza della canzone: un *unicum* nella poesia trobadorica.

Roma

Nota bibliografica

Manoscritti

- A** Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5232.
B Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1592.
C Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 856.
D Modena, Biblioteca Estense, α.R.4.4.
H Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 3207.
I Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 854.
K Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12473.
M Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12474.
N New York, The Morgan Library and Museum, ms. 819.
Q Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2909.
R Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 22543.
c Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl.xc.26.
e Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barberini lat. 3965.
f Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12472.

Opere di consultazione

- BdT** Alfred Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von Henry Carstens, Halle 1933.
- BEdT** *Bibliografia elettronica dei trovatori*, a cura di Stefano Asperti, in rete, 2003ss.
- COM 2** *Concordance de l'occitan médiéval (COM 2). Les troubadours, Les textes narratifs en vers*, Turnhout 2005, CD-rom.
- Trobvers** *Lessico e concordanze della lirica trobadorica*, a cura di Rocco Di-stilo, Messina 1999, in rete.
- Frank** István Frank, *Répertoire métrique de la poesie des troubadours*, 2 voll., Paris 1953-57.
- LR** François Raynouard, *Lexique roman ou dictionnaire de la langue des troubadours*, 6 voll., Paris 1836-44.
- PD** Emil Levy, *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg 1909.

Edizioni

Aimeric de Peguilhan

The Poems of Aimeric de Peguilhan, edited by W. P. Shepard and Frank M. Chambers. Evanston 1950.

Arnaut Daniel

Nuova edizione (2005) a cura di Maurizio Perugi in *COM 2* [in bibliografia attribuita per errore a Gianluigi Toja, la cui edizione era stata adottata nella *COM 1*, del 2001].

Berenguer de Palazol (o Palaol)

Berenguer de Palaol, edizione critica a cura di Margherita Beretta Spampinato, Modena 1978.

Bernart Arnaut Sabata

Alfred Jeanroy, «Poésies provençales inédites d'après les manuscrits de Paris», *Annales du Midi*, 17, 1905, pp. 457-89.

Bernart de Ventadorn

Bernard de Ventadour, troubadour du XII^e siècle, *Chansons d'amour*, édition critique avec traduction, introduction, notes et glossaire par Moshé Lazar, Paris 1966.

Cadenet

Carl Appel, *Der Trobador Cadenet*, Halle 1920.

Cercamon

Il trovatore Cercamon, edizione critica a cura di Valeria Tortoreto, Modena 1981.

Folquet de Marselha

Le poesie di Folchetto di Marsiglia, edizione critica a cura di Paolo Squillacioti, Pisa 1999.

Flamenca

Roberta Manetti, *Flamenca. Romanzo occitano del XIII secolo*, Modena 2008.

Gavaudan

Saverio Guida, *Il trovatore Gavaudan*, Modena 1979.

Guilhem de Poitiers

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

Giraut de Borneil

Adolf Kolsen, *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh*, 2 voll., Halle/Saale 1910-35.

Guiraut Riquier

Guiraut Riquier, *Las Cansos*, kritischer Text und Kommentar von Ulrich Mölk, Heidelberg 1962.

Montan

Irenée-Marie Cluzel, «Le troubadour Montan (XIII^e siècle)», in *Mélanges d'histoire littéraire, de linguistique et de philologie romanes offerts à Charles Rostaing*, 2 voll., Liège 1974, vol. I, pp. 153-164.

Raimbaut d'Aurenga

Walter T. Pattison, *The Life and works of the Troubadour Raimbaut d'Orange*, Minneapolis 1952.

Raimbaut de Vaqueiras

Joseph Linskill, *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague 1964.

Raimon d'Avignon

Karl Bartsch, *Chrestomathie provençale*, Marburg 1904⁶.

Raimon de Miraval

Les Poésies du troubadour Raimon de Miraval, éditées par Leslie T. Topsfield, Paris 1971.

Rigaut de Berbezilh

Rigaut de Berbezilh, Liriche, a cura di Alberto Varvaro, Bari 1960.