

Dappoi che per pensieri è divenuto a questa piena congiunzione delle cose segrete, lo amore non sa tenere gli suoi freni, ma incontanente<sup>17</sup> procede all'atto e l'aiutorio cerca di messo mezzano<sup>18</sup>, e come e 'l luogo e 'l tempo possa trovare acconcio<sup>19</sup> a parlare, e piú, che la brieve ora gli pare piú che uno anno, perché all'amante niente gli par fatto sí tosto come vorrebbe: e molte cose l'incontrano<sup>20</sup> in questo modo. Adunque, è quella passione dentro nata per pensamento di cosa veduta. A commuovere ad amare non basta ciascuna pensazione, ma conviene che senza modo sia, imperciò che pensazione con modo non suole alla mente ritornare, sicché amore non può nascere di quella<sup>21</sup>.

Postquam vero ad hanc cogitationem plenariam devenerit, sua frena nescit continere amor, sed statim procedit ad actum; statim enim adiutorium habere laborat et internumtum invenire. Incipit enim cogitare, qualiter eius gratiam valeat invenire, incipit etiam quaerere locum et tempus cum opportunitate loquendi ac brevem horam longissimum reputat annum, quia cupienti animo nil satis posset festinanter impleri; et multa sibi in hunc modum evenire constat. Est igitur illa passio innata ex visione et cogitatione. Non quaelibet cogitatio sufficit ad amoris originem, sed immoderata exigitur: nam cogitatio moderata non solet ad mentem redire, et ideo ex ea non potest amor oriri.

15. **disegnare per pensieri**: «tracciare nella propria mente»; ma il verbo latino *rimari* vale «ricercare, spiare». Sulla traduzione (del secolo XIV) agisce l'effetto della nozione del disegno o «pittura» che l'amante fa dentro di sé dell'immagine dell'amata, diffusa variamente nella lirica del secolo XIII e XIV (cfr. Giacomo da Lentini, *Meravigliosamente*, T1.3, Dante, *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*, T2.1, Petrarca, *Se 'l pensier che mi strugge*, vv., T2.4).

16. **usare lo ufficio**: fruire, avere il godimento.

17. **incontanente**: subito, immediatamente.

18. **l'aiutorio ... mezzano**: cerca l'aiuto di qualche messaggero che faccia da intermediario.

19. **acconcio**: adatto, opportuno.

20. **l'incontrano**: gli accadono.

21. **pensazione ... di quella**: il pensiero moderato (che non è quello dell'amore) non suole ritornare alla mente, cosicché da esso non può nascere l'amore.

## La lirica provenzale

Jaufré Rudel

### Canzone dell'amore di lontano

Solo sei poesie ci sono rimaste di Jaufré Rudel, ma decisive per la fortuna del suggestivo tema, l'amore lontano, che le caratterizza e le domina, in un discorso poetico tuttavia sempre allusivo, senza concreti riferimenti a situazioni reali. Da un'interpretazione «realistica» di quelle allusioni nacque invece la celebre *Vida*, che costruì un'affascinante vicenda di amore e morte, fonte di ispirazione poetica ancora in Carducci:

*Jaufré Rudel di Blaia fu persona assai nobile, principe di Blaia. E s'innamorò della contessa di Tripoli, senza averla vista, per il bene che ne udì dire dai pellegrini che venivano da Antiochia. E scrisse su di lei parecchie poesie con bella musica e semplici parole. E per il desiderio di vederla, si fece crociato prendendo il mare, e sulla nave fu colto da malattia e condotto in un albergo a Tripoli come morto. E lo si fece sapere alla contessa, ed ella si recò da lui, al suo capezzale, e lo strinse fra le braccia. E quando egli seppe che era la contessa, recuperò subito l'udito e il respiro lodando Iddio per averlo tenuto in vita finché l'avesse vista; e così morì fra le braccia di lei. Ed ella lo fece seppellire con grande onore nella casa del Tempio; e poi, in quello stesso giorno, si fece monaca a causa del dolore che ebbe dalla morte di lui [trad. di G.E. Sansone, cfr. ed. cit. a p. 84].*

Priva di reale attendibilità storica, la *Vida* traduce in vicenda concreta e struggente l'intuizione che fu propria di Rudel, quella del carattere paradossale dell'amore che vuole avere e non avere, diviso tra desiderio e ritegno. Innumerevoli ipotesi sulla figura dell'amata si sono aggiunte a quella della *Vida*: alcune ancora in senso biografico (si è creduto di riconoscere la principessa Eleonora d'Aquitania), altre in senso allegorico-religioso (vi si è vista la Vergine Maria, la Terra Santa, la Gerusalemme Celeste): Ma, al di là di queste interpretazioni, nel tema dell'amore lontano la distanza geografica si dovrà probabilmente intendere come «metafora di una distanza morale» (Roncaglia), che rende irrealizzabile il sentimento (probabilmente non ricambiato, o socialmente impossibile): situazione

Sei poesie di «amore lontano»

La *Vida* di Jaufré Rudel

Il carattere paradossale dell'amore

senza uscita a cui l'io poetico risponde con un elegiaco abbandono alle proprie fantasie, dolci e malinconiche.

Nel testo che presentiamo, tale malinconia emerge già in apertura nel contrasto tra le tipiche gioie della primavera (richiamate nei modi della caratteristica tecnica provenzale del *plazer*, che consisteva in un «elenco di cose piacevoli» attraverso espressioni come *m'es bels, joi*) e l'insensibilità verso di esse dell'animo innamorato e dolente. Successivamente, oscillando tra sogno e disillusione, il poeta s'immagina prigioniero in un regno islamico, felice perché la prigionia sarebbe dovuta all'amata (allusione ovviamente decisiva per l'estensore della *Vida*). Torna poi deluso alla realtà di una distanza incolumabile; di nuovo sogna estasiato la perfezione di quel rapporto quando potrà realizzarsi, e crede di poter raggiungere, con l'aiuto di Dio, l'amata in abito da pellegrino. Definitivamente tornato alla realtà, non può che maledire il destino per il proprio amore impossibile. Un percorso sinuoso, il cui carattere è messo in evidenza dal più significativo artificio stilistico del testo, la ripetizione in sede di rima (due occorrenze per ogni strofa) della parola-tema «lontano».

[EDIZIONE: *La poesia dell'antica Provenza. Testi e storia dei trovatori*, a cura di G.E. Sansone, Guanda, Milano 1984]

METRO: sette *coblas* (strofe) *unissonans*, vale a dire con rime identiche nei sette versi corrispondenti di ciascuna strofa (versi ottosillabi, schema ababccd), e in conclusione un congedo (*tornada*) di tre versi (ccd). Da notare che alla rima b corrisponde, in realtà, il ripetersi fisso di un'intera parola, la parola-tema *loing* (o *lonb*, "lontano").

5 Allor che i giorni sono lunghi in maggio  
amo d'uccelli il dolce canto, lontano,  
e quando poi di là io me ne vado  
mi risovvengo d'un amor lontano.  
Di desiderio vado curvo e mesto,  
tanto che canto o fior di biancospino  
non m'è più grato del gelato inverno.

10 Già dell'amore non sarò più lieto  
se non godrò di questo amor lontano,  
perché non so più eletta e più gentile  
in nessun luogo, prossimo o lontano.  
Tanto è squisito e vero il pregio suo  
che fossi là, nel regno saraceno,  
a causa sua ridotto prigioniero!

15 Felice e triste mi allontanerò  
pur di vedere questo amor lontano,

v. 4. **mi risovvengo**: mi ricordo.

v. 7. **grato**: gradito.

v. 10. **non ... gentile**: non conosco donna

più nobile e gentile.

v. 12. **pregio**: valore, stima, fama riconosciuta.

sciuta.

20 ma non so quando la potrò vedere;  
le nostre terre stan troppo lontano!  
Son tanti i valichi e tanti i cammini!  
Ed è per questo che non so predirlo...  
Ma che sia tutto come piace a Dio!

25 Sarò felice quando potrò chiederle,  
pregando Iddio, l'amor nato lontano;  
a lei piacendo, prenderò dimora  
presso di lei, benché sia di lontano.  
Sarà perfetto il nostro incontro allora  
quando sarò, lontano amante, vicino,  
esultando del nostro bel parlare.

30 Nostro Signor son certo che non mente,  
per cui vedrò l'amore lontano;  
ma per un bene che mi può venire  
due mali n'ho, ché tanto m'è lontano...  
Ahi! così fossi là da pellegrino  
sì che il mio saio con il mio bastone  
dai suoi begli occhi fosse rimirato!

40 Iddio che fece quel che viene e va  
assecondando questo amor lontano,  
mi dia potere, che l'animo ne ho,  
che veda presto questo amor lontano,  
ma per davvero, in luogo che s'addice,  
per cui la camera come il giardino  
a me appaiano sempre palazzo!

45 Afferma il vero chi mi dice ingordo  
e pur bramoso dell'amor lontano,  
che non c'è gioia a me così gradita  
come il piacere dell'amor lontano.  
Ma m'è proibito tutto ciò che voglio,  
ché mi stregò così il mio padrino  
da farmi amare non essendo amato.

50 Maledizione ne venga al mio padrino  
che mi stregò perché non fossi amato.

v. 32. **due mali**: la lontananza e l'amore non ricambiato.

vv. 41-42. in modo tale che i luoghi in cui sarò con lei mi appaiano sempre come

una reggia.

v. 48. **padrino**: immagine del destino avverso (forse invocato, all'atto del battesimo, da un padrino malevolo).

Lanqand li jorn son lonc en mai / m'es bels douz chans d'auzels de loing, / e qand me sui partitz de lai / remembra·m d'un amor de loing. / Vauc, de talan enbrons e clis, / si que chans ni flors d'albepis / no·m platz plus que l'inverns gelatz.

Ja mais d'amor no·m gauzirai / si no·m gau d'est' amor de loing, / que gensor ni meillor non sai / vas nuilla part, ni pres ni loing. / Tant es sos pretz verais e fis / que lai el renc dels sarrazis / fos eu, per lieis, chaitius clamatz! [vv. 1-14]

Per una lettura adeguata dei versi provenzali, si rimanda alle indicazioni date nella Tavola 22. Jaufré Rudel, come altri grandi trovatori, sfruttò elegantemente la grande musicalità di quella lingua, come mostra l'articolazione di questa famosa canzone, con la ripetizione in fine di verso (14 volte) della parola-tema *loing* (o *lomb*, "lontano") e con l'insistenza di tre sole altre rime continuamente replicate (*-ài*, *-is*, *-àtz*): una soluzione difficile per il poeta, ma anche una fissità sonora che ben esprime il ritorno ossessivo di propositi e speranze difficili da realizzare. All'effetto contribuisce la ripetitività cadenzata dell'ottosillabo (corrispondente al novenario italiano), come pure l'asprezza sonora della rima *-àtz* che chiude con ogni strofa. Si noti come già il primo verso anticipi i caratteri fonici della parola tema *loing*, con un'alitterazione che mette in primo piano la consonante *l* e il nesso *on*, con l'eco tra *Lanq-*, *lonc* e *en*, e con la presenza di una parola assai vicina fonicamente e graficamente a *loing* come l'aggettivo *lonc* ("lunghe").

### Bernart de Ventadorn Canzone della lodoletta

Bernart de Ventadorn è certamente il più rappresentativo e il più grande dei poeti provenzali. Autore di un canzoniere consistente (almeno quarantuno composizioni possono essergli attribuite con certezza), trattò esclusivamente il tema amoroso, ma con una straordinaria capacità di esprimere situazioni consuete in parole e immagini vive e accorate. Basti notare, in apertura proprio della canzone che presentiamo, quel volo estatico dell'allodola che si inebria di sole, e il valore poetico di un termine nuovo come *s'oblida* (*s'oblida*) per indicarne l'abbandono ad una gioia inespri-  
mibile: illuminazioni di folgorante vitalità. Si tratta di risultati davvero straordinari, tanto più se si tien conto dell'assoluto distacco cercato dal poeta da ogni riferimento privato e visibilmente personale (motivo anche delle scarse notizie in nostro possesso sulla sua vita). Tutto è proiettato su un piano di esemplarità tipica, e l'uso sistematico del *senhal* (immagine allusiva, o pseudonimo che sostituisce i nomi reali della donna amata o di ogni personaggio coinvolto) ne è uno dei principali strumenti. In tal modo, l'amore appare nelle sue poesie come un «sentimento puro, misticamente contemplato e liricamente svolto secondo una tematica sovraper-  
sonale, svincolata da ogni immediatezza biografica: nulla di privato resta visibile, e tutto è intimo» (Roncaglia).

La *Canzone della lodoletta* è testo tra i più significativi di questo mondo poetico. La visione dell'animaletto felice vale infatti a sottolineare la distanza dell'io poetante da una tale gioia, che anzi gli suscita invidia: la donna amata gli si è infatti sottratta, ma egli non sa impedirsi d'amarla, e amaramente riflette sul tradimento, sull'insensibilità delle altre donne, sulla necessità del proprio esilio dalla società umana e dalla poesia. Temi consueti della scuola trobadorica, proiettati, come si è detto, in una dimensione assolutamente ideale e senza tempo. L'esito è tuttavia personalissimo, e solo apparentemente drammatico: propria di Bernart, in generale, è la capacità di sentire la pena amorosa come qualcosa di gioioso e vitale, in un perpetuo oscillare «tra felicità dell'amare e infelicità dell'amore» (Sansone). Nella nostra canzone tale oscillazione non si verifica nella condizione psicologica dell'amante, ma su tutti i suoi elegiaci lamenti si riverbera l'immagine gioiosa dell'allodola, che apre il testo. Questa è infatti la qualità massima della poesia di Bernart: come ha osservato S. Battaglia, «sembra che il travaglio del poeta si redima non appena si specchi nell'espressione. Al pari dei maggiori poeti, Bernart de Ventadorn conosce, assieme alla inquietante nostalgia della bellezza, la grande consolazione dell'arte. E quando egli rievoca nel canto i sensi della sua costante trepidazione, questa si è già travestita di colori più lievi e ha sciolto o smorzato i contrasti che la premono fortemente».

[EDIZIONE: *La poesia dell'antica Provenza. Testi e storia dei trovatori*, a cura di G.E. Sansone, cit.]

METRO: sette *coblas* (strofe) *unissonans*, vale a dire con rime identiche negli otto versi corrispondenti di ciascuna strofa (versi ottosillabi, schema ababcdcd), e in conclusione un congedo di quattro versi (cdcd).

Quando vedo l'allodola battere  
gioiosa le ali contro il raggio,  
che s'oblida e si lascia cadere  
per la dolcezza che le viene in cuore,  
5 ahi! così grande l'invidia mi prende  
di chiunque a me sembri felice,  
che stupisco perché d'un sol colpo  
non mi si fonde per la brama il cuore.

Ahimè! d'amore credevo saperne  
10 così tanto e ne so così poco,  
perché non posso impedirmi d'amare  
quella che mai a me darà favore!  
Mi ha tolto il cuore e tolto a me stesso  
e con se stessa tutt'intero il mondo;  
15 e nel sottrarsi non mi ha lasciato  
che desiderio e cuore anelante.

v. 14. *negandomisi*, mi ha negato tutto v. 16. *anelante*: affannato.  
ciò che del mondo mi stava a cuore.

Gioia della  
lodoletta  
e dramma  
del poeta

La funzione  
«redentrice»  
dell'arte

20 Non ebbi piú sopra di me potere  
e non fui mio dal momento in cui  
mi consentí di guardarle gli occhi  
in uno specchio che m'attira molto.  
Da quando in te mi rimirai, cristallo,  
m'uccisero i sospiri dal profondo  
e io mi persi come s'è perduto  
il bel Narciso nel riflesso d'acqua.

25 Io piú non credo nelle donne ormai  
e mai potrò aver fiducia in loro;  
e cosí come difenderle solevo,  
proprio lo stesso dovrò trascurarle.  
Poiché nessuna mi vuol dare aiuto  
30 presso colei che mi distrugge e annienta,  
tutte le temo e diffido di tutte,  
perché so bene che son tutte uguali.

35 In ciò davvero si dimostra donna  
la mia signora, ma io la deploro,  
perché non vuole quel che va voluto  
e fa per contro quello ch'è vietato.  
Nella disgrazia sono ormai caduto,  
agendo come sopra il ponte il folle;  
e non so come tutto ciò m'avviene,  
40 se non che troppo son montato in alto.

Pietà s'è persa, ciò mi par ben vero  
(e io che mai me ne sono accorto!),  
perché colei che piú dovrebbe averne,  
non ne ha piú nulla; e dove cercarla?  
45 Ah! quanto par male, a colui che la vede,  
che questo misero desideroso,  
che senza lei non avrà mai bene,  
lasci morire senza dargli aiuto!

50 Poiché non vale con la mia signora  
pietà né supplica, né il mio diritto,

v. 24. **Narciso**: noto personaggio mitologico, colpevole, per la sua insensibilità all'amore, della morte della ninfa Eco, fu punito da Nemese, che lo fece innamorare della sua immagine riflessa da una sorgente: incapace di allontanarsene, il giovane cadde in acqua e annegò.

v. 34. **la deploro**: la condanna, la biasimo.  
v. 38. il poeta allude ad un antico prover-

bio francese, che indicava l'opportunità di smontare da cavallo quando si attraversa un ponte; il folle che lo attraversa in sella è come l'amante che non si ritira da un amore non corrisposto.

v. 50. **il mio diritto**: nelle norme dell'amor cortese, la corresponsione delle dame a un amore ben dichiarato era un «diritto» dell'amante.

né che io l'ami a lei fa piacere,  
mai piú accadrà che io glielo dica.  
Cosí m'apparto da lei e m'arrendo;  
55 ella m'ha ucciso: da morto rispondo,  
e me ne vado, ché non mi trattiene,  
gramo, in esilio, io non so dove.

60 Tristano, piú nulla avrete da me,  
ché me ne vado, non so dove, gramo.  
Al mio poetare rinuncio e desisto,  
e già da gioia mi ritraggo e amore.

v. 57. **Tristano**: è un *senhal* che ricorre in diverse poesie di Bernart, a indicare forse la donna amata, forse l'amico Raimbaut d'Aurenga, altro noto trovatore.

Can vei la lauzeta mover / de joi sas alas contra·l 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 veyea jauzion, / maravilhas ai, car desse / lo cor de dezirer no·m fon.

Ai, las! tan cuidava saber / d'amor, e tan petit en sai! / car eu d'amar no·m posc tener / celeis don ja pro non aurai. / Tout m'a mo cor, e tout m'a me, / e se mezei·s'è tot lo mon; / e can se·m tolç, no·m laisset re / mas dezirer e cor volon. [vv. 1-16]

La ricerca linguistica di Bernart de Ventadorn, che è il maggior rappresentante del *trobar leu* ("facile"), è sempre equilibrata, come i suoi schemi metrici: quello usato per questa canzone è simile a quello che abbiamo già visto adottato da Jaufré Rudel, ma con otto versi invece di sette, tutti legati tra loro da rima (mentre nella canzone di Jaufré l'ultimo di ciascuna strofa rimava solo con i corrispondenti delle strofe successive).

Per la lettura del testo originale, cfr. le indicazioni date per quello di Jaufré Rudel (p. 86), notando ancora che *ch* ha valore palatale, come in *ce* italiano e che i nessi *lh*, *ill*, *ll*, hanno valore di *gl*, come nell'italiano *gli*. E anche leggendo solo le due strofe riportate in originale si può apprezzare la dolcezza e la cura dei suoni tipiche del linguaggio di Bernart, qualità in parte ridimensionate da ogni traduzione. Basti notare l'indimenticabile *lauzeta* (vezzezzativo di "alodola", quindi "lodoletta"), termine esemplare della simpatia con cui il poeta partecipa di tutta la vita che lo circonda; oppure osservare come il suono che indica l'azione visiva (la *v*) si ripercuota sull'intera prima strofa, in termini sempre di grande rilievo (*vei*, *mover*, *vai*, *enveya*, *ve*, *veya*), e come spesso all'interno del verso le vocali accentate siano in assonanza: con una trama di *é* (*véi... lauzéta mover, chazér, envéya... vé; véya; des-sé; dezirér*), intercalate e chiuse da armoniose *ó* (*jói; cór; jauzion; cór... fón*).

## Arnaut Daniel

### Sestina

Attivo almeno tra il 1180 e il 1195, Arnaut Daniel rappresenta il momento in cui l'arte trobadorica raggiunge il punto piú alto quanto a tecnica compositiva e abilità metrica. Per tali qualità, fu il poeta provenzale piú stimato da Dante e Petrarca, che proprio sulla base del testo che presentiamo praticarono il genere metrico della sestina e dichiararono apertamente la propria ammirazione nei suoi confronti facendone un personaggio del *Purgatorio* (ove è definito «miglior fabbro del parlar materno», XXVI, 117) e dei *Trionfi* (in cui, posto al seguito del trionfo d'Amore come capofila dei poeti provenzali, è detto «gran maestro d'amor, ch'a la sua terra / ancor fa onor col suo dir strano e bello»: *Triumphus Cupidinis*, IV, 41-42, cfr. 2.4.14).

Diciotto le sue poesie pervenuteci, tutte di differente schema strofico e caratterizzate da un deciso gusto per la rima difficile, spesso aspra, e dal frequente ricorso ad allitterazioni e ad altre figure foniche. Il poeta cerca soluzioni linguistiche oscure e difficili, aspetti di un *trobar clus* perseguito come virtuosistica sperimentazione di nuovi percorsi espressivi. Di tale maniera poetica la sestina, il cui schema fu proprio da Arnaut formulato dopo precedenti, parziali anticipazioni, è tra i testi piú rappresentativi: si noterà ad esempio il carattere innovativamente aspro e concreto del lessico, particolarmente visibile nei sei termini scelti come parole-rima (e quindi ossessivamente riproposti in conclusione di ogni stanza, e poi riuniti nei tre versi del congedo); e coerente è il tono non privo di rude fisicità, pur nel ricorso al tradizionale formulario cortese (i maldicenti, l'opposizione familiare...), con cui si esprime il desiderio nei confronti dell'amata, tono assolutamente lontano dalla sentimentale e malinconica elegia di un Rudel o un Ventadorn. Non sorprenderà allora se Dante riprenderà lo schema di tale componimento proprio per dar voce alla sua ispirazione «petrosa» (nella sestina *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*, cfr. T2.1).

[EDIZIONE: Arnaut Daniel, *Il sirventese e le canzoni*, a cura di M. Eusebi, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1984]

METRO: sei strofe di sei versi ciascuna (un ottosillabo seguito da cinque decasillabi), non rimati tra loro ma chiusi da parole-rima che si ripetono sempre uguali, distribuite nelle sei strofe secondo lo schema della retrogradazione incrociata (ogni stanza riprende prima l'ultima, poi la prima, poi la quinta, poi la seconda, poi la quarta, infine la terza parola della stanza precedente); e, al posto di un'eventuale settima stanza che riproporrebbe la successione iniziale, un congedo di tre versi in cui le sei parole si riuniscono tutte.

#### I.

Il fermo volere che nel cuore mi entra  
non mi può scalfire becco né unghia  
di mettimale che perde per la sua maldicenza l'anima;

v. 1. fermo volere: naturalmente relativo al sentimento amoroso.

v. 3. mettimale: maldicente.

5 e poiché non oso batterlo né con ramo né con verga,  
almeno furtivamente, là dove non avrò zio  
godrò del piacere, in giardino o in camera.

#### II.

10 Quando mi ricordo della camera  
dove, a mio danno, so che nessuno entra –  
anzi tutti mi sono piú che fratello o zio –  
non ho membro che non tremi, neppure l'unghia  
cosí come fa il fanciullo davanti alla verga:  
tale paura ho di non esserle vicino all'anima.

#### III.

15 Al corpo fossi vicino, non all'anima,  
e mi ammettesse di nascosto nella sua camera,  
perché piú mi ferisce il cuore di colpo di verga  
che ora il suo servo là dove lei è non entri:  
con lei sarò come carne e unghia  
e non seguirò consiglio né d'amico né di zio.

#### IV.

20 Mai la sorella di mio zio  
amai di piú né tanto, per quest'anima,  
che quanto è vicino il dito all'unghia,  
se a lei piacesse, vorrei essere vicino alla sua camera:  
di me può fare l'amore che nel cuore mi entra  
quello che vuole meglio di un uomo forte con una debole verga.

#### V.

25 Da quando fiorí la secca verga  
e da Adamo nacquero nipoti e zii,  
un amore fino come quello che nel cuore mi entra  
non credo sia stato mai né in corpo né in anima:  
dovunque io stia, fuori in piazza o dentro in camera,  
30 il mio cuore non si allontana da lei quanto l'unghia (dalla carne).

v. 5. zio: potrebbe indicare «spia», o «testimone»; oppure, come ha affermato Roncaglia, può equivalere al «marito geloso» in virtù della grandissima notorietà ormai raggiunta dalla storia di Tristano, nella quale il marito tradito da Isotta, il re Marco, era appunto lo zio di Tristano.

v. 9. anzi ... zio: parenti della donna,

quindi ostacoli per le aspirazioni amoro-  
se del poeta.

v. 19. la sorella di mio zio: quindi, naturalmente, «mia madre».

v. 24. meglio ... verga: piú facilmente di quanto un uomo forte possa agire su un fragile bastoncino.

vv. 25-26. Da quando ... zii: dalle origini del mondo.

Così s'apprende e s'inunghia  
 il mio cuore in lei come la scorza nella verga,  
 poiché mi è di gioia torre e palazzo e camera,  
 e non amo tanto parente, fratello né zio,  
 che in Paradiso ne avrà doppia gioia la mia anima,  
 se mai alcuno per ben amare là entra.

35

Arnaut invia la sua canzone d'unghia e di zio  
 a Gran Desio, che della sua verga ha l'anima,  
 canto contesto a graticcio che, appreso, in camera entra.

v. 32. scorza: la cortecchia.

verga), oppure essere allusione oscena.

v. 38. Gran Desio: *senbal* della dama amata;  
 che ... l'anima: può significare che la donna  
 abbia un cuore duro (*anima* dura comev. 39. canto ... entra: la canzone è come un  
 canto intrecciato che, una volta appreso,  
 entra nella camera di chi l'ascolta.

I Lo ferm voler qu'el cor m'intra / no-m pot ges becs escoissendre ni ongl /  
 de lauzengier qui pert per mal dir s'arma; / e pus no l'aus batr'ab ram ni ab verja,  
 / sivals a frau, lai on non aurai oncle, / jauzirai joi, en vergier o dins cambra.

II Quan mi sove de la cambra / on a mon dan sai que nulhs om non intra / -  
 ans me son tug plus que fraire ni oncle - / non ai membre no-m fremisca, neis  
 l'ongla, / aissi cum fai l'enfas devant la verja: / tal paor ai no-l sia prop de l'arma.

III Del cors li fos, non de l'arma, / e cossentis m'a celat dins sa cambra, / que  
 plus mi nafra-l cor que colp de verja / qu'ar lo sieus sers lai ont ilh es non intra: /  
 de lieis serai aisi cum carn e ongl / e non creirai castic d'amic ni d'oncle.

IV Anc la seror de mon oncle / non amei plus ni tan, per aquest'arma, / qu'ai-  
 tan vezis cum es lo detz de l'ongla, / s'a lieis plagues, volgr'esser de sa cambra: /  
 de me pot far l'amors qu'ins el cor m'intra / miels a son vol c'om fortz de frevol  
 verja. [vv. 1-24]

La ricerca di effetti «aspri» propria di Arnaut si riconosce, sul piano della metrica, sin dalla scelta di aprire la sestina con un verso (ottosillabo) difforme dai restanti cinque (decasillabi). La scelta delle parole-rima risulta qui decisiva non solo ai fini dell'articolazione concettuale del contenuto, ma anche in vista dell'aspetto fonico del testo; e non c'è dubbio che le parole scelte da Arnaut (*intra, ongl, arma, verja, oncle, cambra*) esprimano anche sul piano dei suoni quell'asprezza che caratterizza il loro contenuto, ricche come sono di dure associazioni consonantiche, e in particolare di *r* precedute da consonanti occlusive (*t, b*), o di gutturali (*g, c*) seguite dalla liquida (*l*). Del resto, sono proprio questi i suoni che dominano anche nel corso dei versi, assieme ad altre aspre allitterazioni in consonante occlusiva (v. 4: «batr'ab ram ni ab»). Ma, oltre al rilievo delle sei parole-rima, è essenziale quello delle parole *cor* («cuore», presente 5 volte: e ben 3 volte nel nesso *nel cor m'intra*) e *cors* (presente 3 volte). Si noti però che *cors* può voler dire sia «corpo» che «cuore», a seconda del caso: «cuore» come nominativo singolare può avere la *s* finale, *cors*, mentre in tutte le altre posizioni ha la forma *cor*: ciò crea una vera e propria sovrapposizione tra cuore e corpo, una specie di carnalità del cuore, sottolineata ancora dalla parola-rima *ongla* e dal ricorrere di termini come *becs* («becco»), *membre* («membro»), *carn* («carne»), *detz* («dito»).

## Roman de la Rose

Guillaume de Lorris - Jean de Meung

*Il sogno del mese di maggio - Caratteri di Amore secondo Ragione*

(da *Roman de la Rose*, 21-132; 4186-4315)

Della poesia di Guillaume de Lorris, della sua capacità di «alleggerire l'allegoria della vita amorosa con la freschezza dell'immaginazione, col nitore dello stile, con un senso preciso della psicologia, entro un'atmosfera di grazia elegante e d'idealità aristocratica» (Roncaglia), riportiamo come esempio la sezione iniziale dell'opera. In questi versi la voce narrante, che si presenta come un giovane ventenne, introduce i lettori al lungo racconto (dedicato ad una dama che desidera conquistare) di un'avventura prima solo sognata e poi realmente accaduta. Nel quadro incantato di una fiorente natura primaverile, nell'invito all'amore che essa ovviamente comunica, il poeta si vede in sogno avvicinarsi gioioso ad un ruscello, poi ad un giardino (in cui entrerà per cogliervi una rosa, allegoria di un'impresa di seduzione) delimitato da un muro decorato da figure simboliche, che saranno minutamente descritte. Tutti questi elementi, propri della grande tradizione letteraria cavalleresca e cortese, vengono ripresi per avviare la vicenda di un percorso di formazione e di crescita spirituale, necessaria perché il giovane possa accedere alla Rosa.

Assai diverso il brano di Jean de Meung, tratto dalla sezione iniziale della parte dovuta al nuovo autore, ma naturalmente condizionata dalla situazione narrativa a cui era giunto Guillaume. Persa momentaneamente *Bella accoglienza*, personificazione allegorica del favore dell'amata, il narratore s'interroga sull'opportunità della propria dedizione ad *Amore*, né può farlo senza un intervento della *Ragione*, anch'essa personificata. Con molta vivacità, ed un po' d'ironia, Ragione contesta al poeta la sua dedizione ad *Amore*, a cui, a suo avviso, egli si era affidato senza la necessaria conoscenza. Per dimostrargli la sua ignoranza, Ragione propone un'incalzante serie di definizioni di *Amore*, strutturate tutte su uno schema ossimorico volto a sottolineare il carattere «doppio», assolutamente contraddittorio del senti-

La «leggera»  
 allegoria  
 della poesia  
 di Guillaume  
 de Lorris

L'ironia  
 enciclopedica  
 di Jean  
 de Meung