



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA
DIPARTIMENTO DEGLI STUDI LINGUISTICI E LETTERARI
CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN FILOLOGIA MODERNA
CLASSE LM-14

Tesi di laurea

PRIMAVERE D'AMORE E DI PRODEZZA:
INDAGINE SULL'IMMAGINARIO DELLA BELLA STAGIONE NELLE
LETTERATURE GALLOROMANZE DEL MEDIOEVO

Relatore:
Prof. Alvaro Barbieri
Correlatore:
Prof. Giovanni Borriero

Laureanda
Giulia Paladini
n° matr. 1039267 / LMFIM

Anno Accademico 2015 / 2016

SOMMARIO

Introduzione.....	p. 1
I. Il tema primaverile.....	p. 9
II. Alle origini delle <i>reverdies</i>	p. 27
III. La primavera nella lirica.....	p. 49
IV. Guerre di primavera: il risveglio della violenza cavalleresca.....	p. 81
V. La primavera nelle <i>chansons de geste</i>	p. 95
VI. La primavera nel romanzo.....	p. 137
VII. L' <i>aventure</i> : erranze di primavera.....	p. 171
VIII. La primavera nei generi narrativi brevi.....	p. 183
Bibliografia.....	p. 197

Introduzione

Con questa tesi mi sono proposta di analizzare i diversi significati che il tema della primavera ha assunto nelle letterature galloromanze del Medioevo, in particolare nella lirica trobadorica, nelle *chansons de geste*, nel romanzo e nei generi narrativi brevi come i *lais* e i *fabliaux* in lingua d'oïl.

La ricerca è stata condotta su un *corpus* selettivo di testi presentanti quasi tutti il tema della primavera fin dai primi versi. Una volta ottenuto questo materiale letterario, ho attinto a svariati interventi critici relativi al tema primaverile nei generi letterari sopraelencati.

Al tema della primavera all'interno del *corpus* della lirica trobadorica sono stati dedicati numerosi studi, grazie soprattutto all'ampia diffusione che il *tópos* ha avuto nei testi lirici. Seguendo questi interventi, in particolare quello di Eliza Miruna Ghil e quello di Michel Zink, mi sono focalizzata sul ruolo del tema come esordio e sul legame che questo pare avere con i sentimenti del poeta, soprattutto con l'amore. La maggior parte di questi testi, infatti, indaga le varie sfumature che questi due valori della primavera assumono nella lirica trobadorica.

Per quanto riguarda il tema primaverile all'interno degli altri generi letterari, ho scelto di dimostrare da un lato come il suo valore di esordio venga conservato tanto nei generi narrativi quanto nell'epica, talvolta tradendo la derivazione lirica

quando il *tópos* viene legato alle tematiche amorose, dall'altro come le peculiarità proprie dei nuovi generi letterari vadano a introdurre nuovi aspetti e nuove declinazioni nel tema primaverile. In particolare, il tema sembra ricoprire significati diametralmente opposti – fatta eccezione per il ruolo di introduzione narrativa – nell'epica e nella lirica: se nella lirica la primavera veniva inevitabilmente collegata all'amore, nell'epica viene invece accostata alla guerra e alla morte.

Non molto diversa è la declinazione romanzesca del motivo: nel romanzo, come anche nei *lais*, si sottolinea il legame tra la dimensione dell'*aventure* e la stagione primaverile facendo coincidere le partenze erratiche dei cavalieri con il ritorno della stagione novella. Per queste indagini mi sono servita soprattutto del contributo di Marc Le Person, Annie Combes e Michel Zink.

Questo lavoro vuole dunque illustrare i diversi significati che il tema della primavera ricopre nei vari generi letterari in cui viene inserito. Il primo grande valore attribuito al tema della primavera è quello di avvio di una narrazione. Un uso inaugurato nella lirica di grande successo, tant'è vero che diventerà una consueta modalità di esordio. La primavera di per sé viene da sempre impiegata come metafora di inizio, non solo della narrazione ma anche, ad esempio, della vita, e questo proprio per le sue caratteristiche di rinascita e di ritorno: dopo il freddo inverno, la primavera ricompare, facendo germogliare fiori e piante, risvegliando gli animali dal loro letargo, permettendo la ripresa dell'agricoltura e

delle altre attività umane. Il tema della primavera, dunque, dotato di questo aspetto vivificatore delle energie umane e naturali, permette di creare dei numerosi parallelismi tra la risurrezione della natura e la rinascita delle passioni e delle forze, oltre che al già citato parallelismo con l'inizio e la ripresa della narrazione.

Nel primo capitolo di questa tesi, servendomi delle opere di Ernst Robert Curtius e di Paul Zumthor, ho voluto mostrare il carattere fisso e ricorrente che il tema della primavera ha acquisito nelle letterature della Francia medievale. Il tema si è infatti venuto a creare tramite l'adozione di costanti universali della primavera, prive di velleità realistiche o di descrizioni paesaggistiche: esse sono volte unicamente a evocare nella mente del lettore uno scenario temporale – non spaziale – in piena primavera, dispiegando tutti gli elementi più ameni e piacevoli della stagione, dal festoso canto degli uccelli al rinverdire delle piante allo sbocciare dei fiori colorati sul prato. Il tema, come già osservato sopra, può avere diverse realizzazioni, a seconda del genere in cui viene collocato e del significato che gli si vuole attribuire, ma le componenti rimangono invariate.

La rappresentazione della primavera in questo tema è quindi fissa e topica, tanto nella letteratura della Francia medievale quanto nelle sue attestazioni più antiche. Nel secondo capitolo, quindi, ho scelto di illustrare le possibili derivazioni di questo tema, partendo dalle descrizioni del *locus amoenus* della letteratura greca e poi latina, agli *argumenta a loco* e agli *argumenta a tempore*

delle prove giudiziarie della retorica classica e medievale, dalle quali lo stesso *locus amoenus* deriverebbe, fino ad approdare alle affascinanti teorie relative alle origini popolari; quest'ultime, illustrate da Alfred Jeanroy, Gaston Paris e Joseph Bédier, spiegano come le *reverdies* esordiali delle canzoni d'amore trobadoriche, per il loro carattere ripetitivo e gioioso, sarebbero un lascito delle canzoni di maggio, eseguite durante le feste di primavera (*maieroles*), discendenti dai *Floralia* dedicati alla dea Venere.

Con il terzo capitolo sono giunta all'analisi del tema primaverile all'interno della lirica trobadorica, analisi condotta su un ristretto *corpus* di componimenti, tra canzoni, pastorelle e sirventesi. Saranno queste *reverdies* a fungere da modello per tutti gli altri generi, che ne mutueranno sia le descrizioni sia il legame con l'amore sia il valore di esordio. L'esordio primaverile diventerà infatti canonico, al punto che numerosi trovatori si opporranno preferendo altre modalità di apertura dei loro canti.

Nella lirica trobadorica, come è stato già abbondantemente indicato dai provenzalisti, la *reverdies* appare sempre associata allo stato d'animo del poeta, ora in sintonia ora in distonia con l'esultanza della natura; la primavera talvolta sembra far rinascere nell'animo del poeta il desiderio di cantare e di comporre una nuova canzone. Da qui deriva la similitudine tra il canto degli uccelli, all'interno della *reverdies* evocata nella prima *cobla*, e il canto del poeta, nelle stanze successive.

Vi è poi il caso del celeberrimo sirventese *Be·m platz lo gais temps de pascor*, dalla paternità discussa, a lungo attribuito a Bertran de Born, per il quale ho attinto soprattutto agli interventi di Mario Mancini e di Gérard Gouiran. Il sirventese introduce una nuova declinazione del tema: da classico esordio al canto amoroso, il poeta lo trasforma in un incipit funzionale alla celebrazione della guerra. Così gli elementi tipici del tema primaverile si ritrovano mutati in elementi marziali: i fiori diventano i tendaggi militari, il canto degli uccelli il nitrire dei cavalli.

Questo sirventese, inoltre, possiede il merito di mettere in risalto gli aspetti stagionali della guerra, ignorati e taciuti dagli altri generi esaminati, e di cui si parlerà nel quarto capitolo. Qui, oltre a sottolineare questo antichissimo legame tra primavera e ripresa dei combattimenti, dovuto alla sempre maggiore importanza che la cavalleria ha acquisito nel corso dei secoli, ho cercato anche di porre in risalto come la venuta della primavera riesca a risvegliare l'animo predatorio e violento del cavaliere, assopito e silenziato ma non completamente addomesticato dai movimenti ecclesiastici sorti nei secoli dell'anarchia feudale per limitarne la violenza. Per la componente storica di questo capitolo, un valido supporto mi è stato fornito da autori come Franco Cardini, Georges Duby e Aldo Settia.

Il rapporto tra la rinascita della guerra e la rinascita della primavera trova espressione, oltre che in *Be·m platz lo gais temps de pascor*, nei testi delle *chansons de geste* in lingua d'oïl, dove si raccontano le imprese dei paladini di

Carlo Magno e dei cavalieri protagonisti del ciclo dei vassalli ribelli. Alla rinascita della natura vengono normalmente dedicati i versi esordiali delle lasse, che proseguono poi con descrizioni di *exploits* bellici e violenti, che, come conseguenza, disseminano per i campi di battaglia, in pieno germoglio, cadaveri e armi distrutte. Sono descrizioni che possono quasi ricordare la conclusione di un rito sacrificale, come notato già da José Enrique Ruiz Domènec a proposito di *Be·m platz lo gais temps de pascor*, di un *potlatch*, che prevede la distruzione e il sacrificio da un lato di armi pregiate e bellissime, dall'altro di giovani vite umane nel fiore dei loro anni.

Ma anche nelle *chansons de geste* la *reverdie* svolge la funzione di rilancio della narrazione dopo un momento di stasi, sempre in virtù del suo valore di metafora di inizio. Nella lettura delle *chansons* più antiche ho notato che tale funzione introduttiva veniva svolta da pochi versi dedicati alla rinascita del giorno e allo splendore del sole, che sembra possedere la stessa proprietà rinvigorente della primavera sulle forze dei cavalieri in battaglia.

Il sesto capitolo è dedicato al tema della primavera nel romanzo. Anche in questo caso, la *reverdie* viene impiegata come esordio della narrazione o come suo rilancio, esattamente come nell'epica; la troveremo nella declinazione amorosa, recuperata dalla lezione dell'amor cortese della lirica; la vedremo connessa con l'*aventure*, che, come detto sopra, si colloca con l'apertura della bella stagione tanto nel romanzo quanto nella vita reale; la ritroveremo, manipolata, nelle

avventure magiche; la incontreremo, infine, legata anche alla violenza guerriera: lo stesso risveglio delle energie violente dei cavalieri che la primavera causava nell'epica ritorna, infatti, anche nel romanzo, attraverso le descrizioni delle splendide arme colorate e scintillanti, con cui i cavalieri si adornavano nei tornei o nei duelli, frantumate in mille pezzi, di nuovo come testimonianza dell'avvenuto sfogo dell'accumulo di energie che la primavera genera nel cavaliere. Del resto, anche i reali tornei costituivano un mezzo molto utile per incanalare questa libera violenza in una situazione legittima, allontanandola il più possibile dagli *inermes*, come spiegato nel settimo capitolo.

In questo capitolo, quindi, racconto la dimensione dell'*aventure*, reale e fittizia al contempo, servendomi sia degli studi storici ad essa dedicati, sia dell'intervento di Philippe Ménard sull'erranza del cavaliere romanzesco. Reale, perché momento fondamentale della formazione di un cavaliere, che deve quindi imparare a badare a se stesso torneando, combattendo in guerra, nelle crociate o servendo un *senior*; l'*aventure* condivide con la guerra il carattere stagionale: nell'errare in primavera dei cavalieri in masnade in cerca di mezzi per arricchire il proprio onore e le proprie tasche, non si può che rivedere l'ombra dell'antico predone e delle sue cavalcate di primavera.

È al contempo fittizia perché l'*aventure* corrisponde a un momento formativo anche all'interno delle narrazioni romanzesche, quando un cavaliere parte per adempiere a una *quête* o per soddisfare il proprio desiderio di trovare

nuovi stimoli. Anche nel romanzo, come nella realtà, l'*aventure* si colloca sempre nella bella stagione: un'ulteriore conferma della sua funzione di tema esordiale.

Il legame della primavera con l'inizio narrativo, vitale, amoroso e bellico rimarrà nei *Lais*, che seguono le modalità di inserimento del tema proprio dei romanzi, raccontando, per altro, vicende analoghe. Al contrario, nell'irriverente genere dei *Fabliaux* il tema della primavera compare una sola volta e in maniera piuttosto riduttiva, come per rispondere a una consolidata prassi narrativa, ma ormai priva del antico suo valore di rinascita e di inizio.

I. Il tema primaverile

La *reverdie* è una componente fondamentale del *tópos* primaverile; indica il rinverdire delle foglie degli alberi e dell'erba dei prati. Accanto a questo motivo, il *tópos* primaverile ne presenta altri, quali lo sbocciare dei fiori su prati e alberi, il canto degli uccelli, il soffio leggero e fresco del vento, le acque dei ruscelli e delle fontane che tornano limpide e pure. Talvolta si inserisce qualche spunto sul calore ritrovato e sulla luce del giorno, che con il ritorno della primavera aumenta. Tutti questi elementi concorrono a creare un'atmosfera di gaiezza e gioia: flora e fauna partecipano del risveglio della natura con l'avvento della stagione novella e il risultato non può che essere gioioso.

La *reverdie*, come avremo modo di vedere nei prossimi capitoli, descrive una metamorfosi della natura, che passa dalla povertà e rigidità invernale alla mitezza e bellezza della primavera. Il mutamento che questo cambio di stagione comporta ha effetti immediati su tutti gli esseri viventi, compresi gli esseri umani: può causare la nascita di un surplus di energia vitale che trova una sua realizzazione in modi differenti, con l'amore, con la creatività poetica, con la ricerca di un'avventura cavalleresca, con la disputa di un torneo o con una battaglia campale.

All'interno dei vari generi letterari presi in esame, il tema primaverile ritorna

spesso e volentieri come esordio, secondo quella che era la prassi della lirica trobadorica, o nel corso della narrazione per segnalare un nuovo inizio o una nuova fase nella vicenda narrata. Ciò che rimane costante è la modalità di inserimento del tema nelle varie opere.

Naturalmente ogni genere letterario ha le sue regole stilistiche, metriche e tematiche, dunque inevitabilmente le declinazioni di questo *tópos* e la sua formulazione risulteranno in parte differenti: si passa dalla rigidità dell'epica, per natura stessa del genere, che cristallizzerà ulteriormente il tema in formule praticamente fisse, alla maggior varietà e libertà di espressione della lirica e dei generi narrativi.

La definizione della stagione

Gli elementi che compongono il tema rimangono dunque gli stessi. Si inizia abitualmente con la dichiarazione della stagione in cui si ambientano le vicende; per dare una maggior mobilità al tema, la primavera viene definita con formule fisse, certamente, ma al contempo varie: nell'epica, la maggior parte delle *reverdies* si apre con la dizione formulare «ce fu en mai, el novel tens d'esté»¹, che tuttavia troviamo variata anche in altre formule, come «che fu el mois de mai, a

¹ *Charroi de Nîmes*, édition bilingue présentée et commentée par C. Lachet, Paris, éditions Gallimard, 1999, v. 14, p. 46; *La Prise d'Orange. Chanson de geste (fin XII-début XIII siècle)*, édition bilingue, texte établi, traduction, présentation et notes par C. Lachet, Paris, Champion, 2010, v. 39, p. 90.

l'entree d'esté»², «a l'entree de mai, quant esté fu entrez»³, «aiso fo en estat, el mes d'abri»⁴, «ce fu en icel tens que mais prent a entrer»⁵, «ce fu en mai, qu'il faut chaut et seri»⁶. Talvolta la primavera è espressa in formule stilisticamente analoghe, ma con altri elementi, come le feste cristiane che cadono in primavera: «ce fu a Pasque, une feste joïe»⁷, «ce fu a Pentecoste, el printanz gai»⁸, «a Pentecoste qe naist la flor al pré»⁹; oppure con perifrasi: «al tans que faille e flors par en rause»¹⁰, «ce fu a icel tens que l'erbe se remue»¹¹.

Le strofe primaverili della lirica d'oc sono effettivamente meno rigide rispetto alle lasse epiche, e tuttavia anch'esse non mancano di essere aperte con espressioni analoghe a quelle elencate sopra, come vediamo in «ab la dolchor del temps novel»¹², «l'autrier a l'intrada d'abril/per la doussor del temps novelh»¹³, «l'autrier, el gay temps de pascor»¹⁴, «lo gais temps de pascor»¹⁵, «lancan folhon

2 *Renaut de Montauban*, édition critique par J. Thomas, Genève, Droz, 1989, v. 4213, p. 236; v. 4369, p. 241; v. 4915, p. 261; *Fierabras. Chanson de geste du XII siècle*, éditée par M. Le Person, Paris, Champion, 2003, v. 5270, p. 399.

3 *Renaut de Montauban*, ed. cit., v. 3527, p. 212.

4 *La chanson de Girart de Roussillon*, traduction, présentation et notes de M. de Combarieu du Grès et G. Gouiran, Paris, Librairie Générale Française, 1993, v. 5028, p. 386.

5 *Renaut de Montauban*, ed. cit., v. 11692, p. 506.

6 BERTRAND DE BAR-SUR-AUBE, *Girart de Vienne*, publié par W. Van Emden, Paris, Société des Anciens textes français, 1977, v. 97, p. 7; v. 6791, p. 299.

7 *Ibidem*, v. 110, p. 7.

8 *La chanson de Girart de Roussillon*, ed. cit., v. 30, p. 44.

9 *Raoul de Cambrai. Chanson de geste du XII siècle*, texte édité par S. Kay, Paris, Librairie Générale Française, 1996, v. 3588, p. 250.

10 *La chanson de Girart de Roussillon*, ed. cit., v. 1351, p. 134.

11 *Raoul de Cambrai. Chanson de geste du XII siècle*, ed. cit., v. 2049, p. 158.

12 GUGLIELMO IX D'AQUITANIA, *Ab la dolchor del temps novel*, v. 1, in C. DI GIROLAMO, *I trovatori*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 39.

13 GUILHEM D'AUTPOL, *L'autrier, a l'intrada d'abril*, v. 1, in *Provenzalische Inedita aus pariser Handschriften*, herausgegeben von C. Appel, Leipzig, Fues's Verlag, 1890, p. 122.

14 JOHAN ESTEVE, *L'autrier, el gay temps de pascor*, v.1, in *Le poesie del trovatore Johan Esteve*, a cura di S. Vatteroni, Pisa, Pacini, 1986, p. 59.

15 BERTRAN DE BORN, *Be-m platz lo gais temps de pascor*, v. 1, *L'amour et la guerre. L'oeuvre*

bosc e jarric»¹⁶, «lanquan li jorn son lonc en mai»¹⁷, dove la primavera è di fatto espressa con perifrasi, e mai direttamente con il suo nome.

Il discorso non cambia per le formule primaverili del romanzo: anche qui la varietà è maggiore, eppure si sente l'eco dell'epica in certe espressioni, come «el mois de mais, el tans d'esté»¹⁸, «au renovelement d'esté»¹⁹, «ce fu un jor d'esté/en icel tens que l'en aoste/un poi après la Pentecoste»²⁰, «por la douçor del tans serain»²¹; altre perifrasi lasciano riemergere il ricordo lirico ed epico, come «ce fu au tans qu'arbre florissent»²², «advis m'iert que il estoit mais»²³.

Vediamo che il mese primaverile preferito è maggio, che come abbiamo visto ricorre molto spesso nelle formule citate, nonostante non manchino accenni ad altri mesi, come aprile; la preferenza accordata al mese di maggio, così come al termine «esté» anziché al più pertinente «printanz», sembra nascondere anche ragioni metrico-rimiche: risulta molto più semplice rimare «esté»; lo stesso vale per il mese di maggio.

de Betran de Born, édition critique par G. Gouiran, 2 voll., Aix-en-Provence, Université de Provence, 1985, vol. II, p. 732.

16 BERNART DE VENTADORN, *Lancan folhon bosc e jarric*, v. 1, in BERNARD DE VENTADOUR, *Chanson d'amour*, édition critique, par M. Lazar, Egletons, Carrefour Ventadour, 2001, p. 82.

17 JAUFRE RUDEL, *Lanquan li jorn son lonc en mai*, v. 1, in C. DI GIROLAMO, *op. cit.*, p. 60.

18 *Le Meraviglie di Rigomer (Les Merveilles de Rigomer)*, tradizione manoscritta e tradizione narrativa, a cura di M. Lecco, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013, v. 22, p. 54.

19 CHRÉTIEN DE TROYES, *Cligés*, v. 6351, in CHRÉTIEN DE TROYES, *Cligés, Philomena, Chansons*, traduction et présentation par M. Rousse, Paris, GF Flammarion, 2006, p. 326.

20 BÉROUL, *Tristan et Iseut*, I, édition et traduction par H. Braet et G. R. De Lage, Paris-Louvain, Peeters, 1989, vv.1774-1776, p. 102.

21 CHRÉTIEN DE TROYES, *Perceval ou le Conte du graal*, traduction inédite et présentation de J. Dufournet, Paris, GF Flammarion, 1997, v. 91, p. 42.

22 *Ibidem*, v. 69, p. 42.

23 GUILLAUME DE LORRIS, *Le Roman de la rose*, traducción castellana y notas por C. Alvar, Barcelona, El festin de Esopo, Quaderns Crema, 1985, v. 45, p. 44.

Non diversa è la situazione dei *Lais*: anche qui la primavera viene indicata con le formule tipiche, come «al tens d'esté»²⁴, «ceo fu al mes de avril entrant»²⁵, «ceo vient a un esté»²⁶, «un jur d'esté»²⁷; analogamente alle formule romanzesche, anche i *Lais* ricorrono alle feste cristiane di primavera o d'estate per segnalare l'inizio di importanti eventi: «a pentecuste»²⁸, «a pentecuste en esté», «après la feste de seint Johan»²⁹, «après une paske vient»³⁰, «pres la paske vient.»³¹ Scarsi sono gli esordi primaverili nella raccolta dei *Fabliaux*: va infatti segnalata una sola ricorrenza con «avint en l'entree de mai.»³²

La vegetazione

Una volta definita la primavera nelle modalità sopra elencate, generalmente si passa al primo elemento del tema primaverile, ovvero la rinascita della vegetazione. Anche in questo caso l'epica rimane fedele alla sua formularità e il rigoglio vegetale viene definito sempre negli stessi modi, con solo qualche minima variante: «florissent bois et verdissent cil pré»³³, «feuillissent gaut,

24 MARIE DE FRANCE, *Lai de Guigemar*, v. 544, in MARIE DE FRANCE, *Lais*, édition bilingue de P. Walter, Paris, Gallimard, 2000, p. 70. Tutte le citazioni dei *Lais* che inserirò da qui in avanti sono tratte da questa edizione.

25 MARIE DE FRANCE, *Lai de Yonec*, v. 51, p. 224.

26 MARIE DE FRANCE, *Lai de Laüstic*, v. 58, p. 260.

27 MARIE DE FRANCE, *Lai de Chaitivel*, v. 381, p. 314.

28 MARIE DE FRANCE, *Lai de Chevrefoil*, v. 41, p. 320.

29 MARIE DE FRANCE, *Lai de Lanval*, v. 11, p. 166; v. 220, p. 178.

30 MARIE DE FRANCE, *Lai de Milun*, v. 384, p. 290.

31 MARIE DE FRANCE, *Lai de Chaitivel*, v. 72, p. 306.

32 *Del prestre taint*, vv. 4, in *Fabliaux. Racconti francesi medievali*, a cura di R. Brusegan, Torino, Einaudi, 1980, p. 272.

33 *La prise d'Orange*, ed. cit., v. 40, p. 90; con minime variazioni in: BERTRAND DE-BAR-

reverdisent li pré»³⁴, «que praz prent a flurir, bos a fullar»³⁵, «florisent gaut et herbe reverdie»³⁶. I verbi impiegati sono quasi sempre «florissent» e «verdissent», senza contare le ovvie variazioni lessicali.

Non è diversa la declinazione romanzesca del motivo: «fuellent boschage, pré verdissent»³⁷, «li boiz recovrent leur verdure»³⁸, «bien verdoie l'erbe nouvele»³⁹, «quant flors et fuelles d'arbres issent»⁴⁰. Nelle descrizioni romanzesche il motivo può avere un maggior sviluppo, come nell'esordio del *Roman de la rose*: «ou temps que toute riens s'esgaie/que il n'est buisson ne haie/qui en may parer ne se vueille/et couvrir de nouvelle feuille.»⁴¹ È questa anche una logica conseguenza del genere in cui si trova inserito il motivo: l'epica non permette ampi sviluppi di un motivo del *tópos* primaverile, pertanto l'accenno potrà al massimo estendersi su due o tre versi; il romanzo, invece, per la sua natura maggiormente discorsiva ed elastica, potrà variare l'ampiezza del motivo, soprattutto se questo ricopre un ruolo importante nella narrazione stessa, come è il caso del *Roman de la rose*.

Nei *Lais* di Marie de France, simili per narrazione e struttura al genere

SUR-AUBE, *Girart de Vienne*, ed. cit., v. 6792, p. 299; v. 3060, p. 139; *Renaut de Montauban*, ed. cit., v. 3528, p. 212; v. 4214, p. 236; v. 4917, p. 261; *Fierabras*, ed. cit., v. 5271, p. 399.

34 *Le Charroi de Nîmes*, ed. cit., v. 15, p. 46.

35 *La chanson de Girart de Roussillon*, ed. cit., v. 2388, p. 202.

36 BERTRAND DE BAR-SUR-AUBE, *Girart de Vienne*, ed. cit., v. 6164, p. 7.

37 CHRÉTIEN DE TROYES, *Perceval ou le Conte du graal*, ed. cit., v. 70, p. 42.

38 GUILLAUME DE LORRIS, *Le Roman de la rose*, ed. cit., v. 53, p. 44.

39 *Le roman de Thèbes*, édition bilingue, publication, traduction, présentation et notes par A. Petit, Paris, Honoré Champion, 2008, v. 7224, p. 448.

40 CHRÉTIEN DE TROYES, *Cligés*, ed. cit., v. 6352, p. 326.

41 GUILLAUME DE LORRIS, *Le Roman de la rose*, ed. cit., vv. 49-52, p. 44.

romanzesco, troviamo solo un esempio del motivo della rinascita vegetale nel *Lai de Laüstic* («Que bruil e pre sunt reverdi»⁴²).

La libertà espressiva della lirica, per quanto maggiore rispetto a quella epica, rimane comunque minore rispetto a quella romanzesca; di conseguenza anche in questo genere il motivo della rinascita vegetale verrà espresso con formule più sintetiche, come in «ab la dolchor del temps novel/foillo li bosc»⁴³, «fueills de faia»⁴⁴, «pos vezem de novel florir/pratz, e vergiers reverdezir»⁴⁵, «on l'erb'es vertz josta·l gravier»⁴⁶, «que fai foillas e flors venir»⁴⁷. Non mancano casi in cui il motivo viene trattato con più ampio respiro, come in questi versi di Bernart de Ventadorn: «lancan folhon bosc e jarric/e·lh flors pareis e·lh verdura/pels vergiers e pels pratz.»⁴⁸

I fiori

L'inserimento del motivo floreale permette di aggiungere alla sfera visiva del *tópos* primaverile un'ampia gamma di colori, oltre al verde della vegetazione,

42 MARIE DE FRANCE, *Lai de Laüstic*, v. 59, p. 260.

43 GUGLIELMO IX D'AQUITANIA, *Ab la dolchor del temps novel*, vv. 1-2, in C. DI GIROLAMO, *op. cit.*, p. 39.

44 RAIMBAUT DE VAQUEIRAS, *Kalenda maia*, v. 2, in C. DI GIROLAMO, *op. cit.*, p. 207.

45 GUGLIELMO IX D'AQUITANIA, *Pos vezem de novel florir*, vv. 1-2, in C. DI GIROLAMO, *op. cit.*, p. 34.

46 MARCABRU, *A la fontana del vergier*, v. 2, in M. DE RIQUER, *La lírica de los trovadores*, I, Barcelona, Escuela de Filología, 1948, p. 45.

47 BERTRAN DE BORN, *Be·m platz lo gais temps de pascor*, v.2, in *L'amour et la guerre. L'oeuvre de Bertran de Born*, ed. cit., p. 732.

48 BERNART DE VENTADORN, *Lancan folhon bosc e jarric*, vv. 1-3, in BERNARD DE VENTADOUR, *op. cit.*, p. 82.

di solito evocata precedentemente.

Tuttavia, la lirica non fornisce abbondanti cataloghi floreali, per lo meno non nella *cobla* iniziale. Talvolta la rinascita floreale viene evocata insieme a quella vegetale, come visto negli esempi sopraccitati; per ricordarne uno «pos vezem de novel florir/pratz, e vergiers reverdezir»⁴⁹. In questo e in altri casi, il motivo dei fiori viene quindi spesso ridotto al verbo «florir».

Ma le descrizioni dei fiori non mancano; un uso maggiore del motivo ricorre nelle pastorelle, come in *A la fontana del vergier* di Marcabru: «en aiziment de blancas flors» (v. 4), dove al verde dell'erba, evocata nel verso precedente, si aggiunge la nota del bianco dei fiori; oppure in *Tant ai mo cor ple de joya*, in cui si nomina «flor blanca, vermelh' e groya»⁵⁰, una grande varietà di fiori, in *Kalenda maia*, con «flors de glaia»⁵¹ o, infine, con «er vei vermeills, vertz, blaus, blancs, gruocs»⁵², verso iniziale della canzone di Arnaut Daniel, che elencando tutti i colori percepiti dalla vista permette al lettore di vedere i fiori colorati sul prato verde.

Anche nel romanzo la menzione ai fiori viene espressa con il verbo “fiorire”, legandola alla rinascita vegetale; come abbiamo già visto, infatti, erba, foglie e fiori vengono descritti nel loro sboccio in un unico verso. Il *Roman de la*

49 GUGLIELMO IX D'AQUITANIA, *Pos vezem de novel florir*, vv. 1-2, in C. DI GIROLAMO, *op. cit.*, p. 34.

50 BERNART DE VENTADORN, *Tant ai mo cor ple de joya*, v. 3, in BERNART DE VENTADORN, *Canzoni*, a cura di M. Mancini, Roma, Carocci, 2003, p. 134.

51 RAIMBAUT DE VAQUEIRAS, *Kalenda maia*, v. 3, in C. DI GIROLAMO, *op. cit.*, p. 207.

52 ARNAUT DANIEL, *Er vei vermeills, vertz, blaus, blancs, gruocs*, v. 1, in ARNAUT DANIEL, *L'aur'amara. Paradossi e rituali dell'amor cortese*, a cura di M. Eusebi, Parma, Pratiche, 1995, p. 118.

rose anche in questo senso riesce a distinguersi, fornendoci una bellissima descrizione della terra che cambia i suoi abiti una volta iniziata la primavera:

Lors devient la terre si gobe
qu'el veult avoir nouvelle robe,
si fait si cointe robe faire
que de couleurs i a cent paire;
d'herbes, de fleurs indes et perses
et de maintes couleurs diverses,
c'est la robe que je devise,
pour quoi la terre mieulx se prise.⁵³

Naturalmente, qualora si riscontri all'interno di un romanzo o di un altro genere la descrizione di un *locus amoenus*, il catalogo di fiori, così come di piante o di animali, abbonderà, poiché l'autore ha a disposizione maggiore libertà espressiva rispetto ai versi esordiali della *reverde*. Per darne un piccolo assaggio, vediamo, sempre all'interno del *Roman de la rose*, una pennellata di colori dal giardino di Déduiz:

Mais moult embellissoit l'afaire
li lieux, qui estoit delitaire,
qu'il avoit trop belle,
et pervenche, fresche et nouvelle;
fleurs i ot jaunes et vermeilles,
et de blanches i ot merveilles.⁵⁴

53 GUILLAUME DE LORRIS, *Le Roman de la rose*, ed. cit., vv. 59-66, pp.45-46.

54 *Ibidem*, vv. 1423-1428, p.116.

Non è diverso il discorso per l'epica, per quanto non manchino alcuni sviluppi del motivo, ad esempio nominando il fiore per eccellenza del mese di maggio: «que l'erbe est vert et rosier sont flori»⁵⁵, «ce fu en mai, que la rose est florie»⁵⁶, «vit l'erbe fresche et les rosiers plantez»⁵⁷.

Un solo esempio, invece, lo troviamo nei *Lais*: «E li vergier ierent fluri.»⁵⁸

Il canto degli uccelli

Se il motivo floreale non sembra avere una grande ampiezza nell'epica, diverso è il caso del canto degli uccelli. Questo motivo viene spesso ridotto alla dizione formulare propria e necessaria al genere epico, ma in questa rigidità si trova una varietà che negli altri generi stranamente pare mancare: si passa dalla formula base «cil oisel chantent belement et soé»⁵⁹, che viene variata con qualche sinonimo, come «cil oisel chantent doucement et soëf»⁶⁰ e «cil oisel chantent clerement et seri»⁶¹, a formule vagamente innovative, ma pur sempre fisse, come «que cil oisel chantent el parfont gaut ramé», «que li oiseillon chantent parmi le bois ramu», «et cil oiseillon chantent en la selve fuillue», «chantent li oiseillon por elx esbanoier», fino ad introdurre maggior varietà nominando diverse specie di

55 BERTRAND DE BAR-SUR-AUBE, *Girart de Vienne*, ed. cit., v. 98, p. 7.

56 *Ibidem*, v. 6162, p. 7.

57 *La prise d'Orange*, ed. cit., v. 60, p. 90.

58 MARIE DE FRANCE, *Lai de Laüstic*, v. 60, p. 260.

59 *Le Charroi de Nîmes*, ed. cit., v. 16, p. 46.

60 *La prise d'Orange*, ed. cit., v. 42, p. 90; BERTRAND DE BAR-SUR-AUBE, *Girart de Vienne*, ed. cit., v. 3061, p. 139.

61 BERTRAND DE BAR-SUR-AUBE, *Girart de Vienne*, ed. cit., v. 6794, p. 299.

uccelli, come «que chante la mauviz et le merle ensement/enz el brueillet ramu par esbaudissement», «que l'aloë commence hautement a chanter»,⁶² «l'orïeus chante et la mauviz s'escrie»⁶³, «ce fu au main que l'aloë canta»⁶⁴. Non solo un generico «oiseil», ma addirittura «aloë», «mauviz», «merle»: una grande varietà considerata la struttura e la natura della *chanson de geste*.

Il canto degli uccelli si ritrova naturalmente anche nella lirica e nei generi narrativi; paradossalmente in questo caso è proprio l'epica a mostrare più inventiva nell'elencare diverse specie: nel romanzo, nei *lais* e nella lirica, invece, ci si limita a menzionare gli uccelli in maniera generica, accennando tutt'al più all'usignolo, almeno all'interno delle *reverdies*.

Lo vediamo nella lirica, «li aucei/chanton, chascus en lor lati,/segon lo vers del novel chan»⁶⁵, «e·l rossinholetz el ram/volf e refranh ez aplan/son dous chantar et afina»⁶⁶, «e·lh auzel, c'an estat enic/son gai desotz los folhatz»⁶⁷, «Quan lo rossinhòl el follós/dona d'amor e'n quier e'n pren,/e mòu son chant jauzent joyós/e remira sa par soven»⁶⁸, «quant auz·ls auzelhetz chantar»⁶⁹, «dels auzels

62 *Renaut de Montauban*, ed. cit., v. 4215, p. 212; v. 217, p. 92; v. 2050, p. 158; v. 6394, p.314; vv. 522-523, p. 103; v. 4214, p. 236.

63 BERTRAND DE BAR-SUR-AUBE, *Girart de Vienne*, ed. cit, v. 6163, p. 7.

64 *Aspremont. Chanson de geste du XII siècle*, présentation, édition et traduction par F. Suard, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2008, v. 3897, p. 288.

65 GUGLIELMO IX D'AQUITANIA, *Ab la dolchor del temps novel*, vv. 2-4, in C. DI GIROLAMO, *op. cit.*, p. 39.

66 JAUFRÉ RUDEL, *Quan lo rius de la fontana*, vv. 4-6, in JAUFRÉ RUDEL, *Liriche*, a cura di R. Lafont, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 1992, p. 40.

67 BERNART DE VENTADORN, *Lancan folhon bosc e jarric*, vv. 4-5, in BERNARD DE VENTADOUR, *op. cit.*, p. 82.

68 JAUFRÉ RUDEL, *Quan lo rossinhols el foillos*, vv. 1-4, in JAUFRÉ RUDEL, *Liriche*, ed. cit., p. 44.

69 JOHAN ESTEVE, *L'autrier, el gay temps de pascor*, v. 2, in *Le poesie del trovatore Johan Esteve*, ed. cit., p. 59.

que fant retentir/lor chan per lo boscatge»⁷⁰, «m'es belhs dous chans d'auzelhs de lonh»⁷¹, «e·il votz dels auzels son'e tint/ab doutz acort maitin e tart»⁷².

Lo vediamo nel romanzo, «et cil oisel an lor latin/doucement chantent au matin»⁷³, «li rousignolz s'escrie el pin»⁷⁴, «et cil oiselet s'esjoïssent/qui font lor joie an lor latin,/avint que Fenice un matin/oïr chanter le rossignol»⁷⁵, «li oisel chantent l'ainzjornee»,⁷⁶ «et les oisellons escoutant,/qui de chanter s'esfroissoient/par ces vergiers qui florissoient»⁷⁷ e in:

Li oisel, qui sont teu
tant comme il ont le foit eu
et les temps divers et frarin,
sont en may pour le temps serin
si lié qu'ilz moustrent en chantant
qu'en leurs cuers a de joie tant
qu'i[l] leur estuet chanter par force.
Li rossignolz lores s'esforce
de chanter et de faire noise;
lors s'esverture et lors s'envoise
li papegaiz et la kalende.⁷⁸

Il *Roman de la rose*, da cui è tratta quest'ultima e più lunga citazione, ancora

70 BERTRAN DE BORN, *Be·m platz lo gai temps de pascor*, vv. 4-5, in *L'amour et la guerre. L'oeuvre de Bertran de Born*, ed. cit., p. 732.

71 JAUFRÉ RUDEL, *Lanquan li jorn son lonc en mai*, v. 2, in C. DI GIROLAMO, *op. cit.*, p. 60.

72 ARNAUT DANIEL, *Er vei vermeills, vertz, blaus, blancs, gruocs*, vv. 3-4, in ARNAUT DANIEL, *L'aur'amara. Paradossi e rituali dell'amor cortese*, ed. cit., p. 118.

73 CHRÉTIEN DE TROYES, *Perceval ou le Conte du graal*, ed. cit., vv. 71-72, p. 42.

74 *Le roman de Thèbes*, ed. cit., v. 3556, p. 260.

75 CHRÉTIEN DE TROYES, *Cligés*, ed. cit., vv. 6353-6355, p. 326.

76 BÉROUL, *Tristran et Iseut*, ed. cit., v. 1778, p. 102.

77 GUILLAUME DE LORRIS, *Le Roman de la rose*, ed. cit., vv. 100-102, p. 47.

78 *Ibidem*, vv. 67-77, p. 46.

una volta fornirà un catalogo vasto e vario degli uccelli presenti nel *locus amoenus* che è il giardino di Déduiz; vi sono anche altre descrizioni più ampie e specifiche relative al canto degli uccelli, ma che non appartengono alle *reverdies* esordiali.⁷⁹

Lo vediamo, infine, nei *Lais* di Marie de France in almeno due occorrenze: «quant cil oisel meinent lur chant»⁸⁰, «cil oiselet par gran duçur/mainent lur joie en sum la flur»⁸¹. Non a caso il motivo ricorre nei due *lais* che hanno per protagonisti due uccelli, uno dei quali è l'usignolo, il messaggero d'amore per eccellenza.

Il canto degli uccelli acquisisce un valore speciale, soprattutto nella lirica, perché diviene la metafora del canto del poeta; spesso è addirittura grazie al loro canto che il poeta decide di iniziare a comporre un *vers*; per fare un esempio, si veda la prima strofa di *Quan lo rius de la fontana* di Jaufré Rudel:

Quan lo rius de la fontana
s'esclarzís, si cum far sòl,
e par la flors aigentina
e'l rossinholelt el ram
vòlf e refranh ez aplan
son dous chantar e l'afina

79 Il catalogo degli uccelli del *Roman de la rose* si trova ai vv. 669-708, pp. 77-79, dell'edizione citata; per quanto riguarda le altre descrizioni, naturalmente meno vaste rispetto a quella di Guillaume de Lorris, si vedano i versi 4307-4325, pp. 342-344 di RAOUL DE HOUDENC, *Meraugis de Portlesquez*, édition bilingue, publication, traduction, présentation et notes par M. Szkilnik, Paris, Honoré Champion, 2004 e i versi 453-470 alle pagine 88-90 di CHRÉTIEN DE TROYES, *Il cavaliere del leone*, a cura di F. Gambino, con un'introduzione di L. Spetia, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011.

80 MARIE DE FRANCE, *Lai de Yonec*, v. 52, p. 224.

81 MARIE DE FRANCE, *Lai de Laüstic*, vv. 61-62, p. 260.

be'ys dregz q'ieu lo mieu refranha.⁸²

Le fontane e i ruscelli

Un elemento particolarmente importante nella costituzione del *locus amoenus* della letteratura classica, come vedremo nel prossimo capitolo, era la fonte d'acqua, insieme alla freschezza dell'ombra; motivo non trascurabile, considerato il calore dell'estate mediterranea e la declinazione pastorale che spesso assumeva il motivo nella letteratura greca e latina.

Nelle nostre *reverdies*, invece, il motivo viene scarsamente accolto; nella lirica abbiamo il maggior numero di ricorrenze, sia nelle pastorelle, dove la primavera appare funzionale alla creazione di uno scenario ameno, sia nelle canzoni d'amore: «pos vezem [...] / rius e fontana esclarzir»⁸³, «Quan lo rius de la fontana/s'esclarzís»⁸⁴, «e'l riu son clar»⁸⁵, «a la fontana del vergier»⁸⁶.

Solo due casi provengono dalle *chansons de geste*: «ces douces eves retraient en chanel»⁸⁷, «chascune eve est en son chanel vertie»⁸⁸; nessun caso di inserimento del motivo dell'acqua compare invece nei generi narrativi: viene

82 JAUFRÉ RUDEL, *Quan lo rius de la fontana*, vv. 1-7, in JAUFRÉ RUDEL, *Liriche*, ed. cit., p. 40.

83 GUGLIELMO IX D'AQUITANIA, *Pos vezem de novel florir*, vv. 1-3, in C. DI GIROLAMO, *op. cit.*, p. 34.

84 JAUFRÉ RUDEL, *Quan lo rius de la fontana*, vv. 1-2, in JAUFRÉ RUDEL, *op. cit.*, p. 40.

85 JAUFRÉ RUDEL, *Quan lo rossinhols el foillos*, v. 5, in JAUFRÉ RUDEL, *op. cit.*, p. 44.

86 MARCABRU, *A la fontana del vergier*, v. 1, in M. DE RIQUER, *op. cit.*, p. 45.

87 *La prise d'Orange*, ed. cit., v. 41, p. 90.

88 BERTRAND DE BAR-SUR-AUBE, *Girart de Vienne*, ed. cit., v. 6165, p. 8.

inserito nelle descrizioni del *locus amoenus* del romanzo, ma mai nelle *reverdies*.

Il vento e la luce

Anche altri elementi formanti il tema primaverile, quali il vento e la luce del giorno, trovano difficilmente luogo nelle *reverdies*.

Nella lirica il vento primaverile viene ricordato solamente da Guglielmo IX, nei versi «pos vezem de novel florir/pratz, e vergiers reverdezir,/ rius e fontanas esclarzir,/auras e vens» (vv. 1-4), dove viene inserito dopo un elenco di altri elementi; la luce, invece, è presente nel primo verso di una canzone di Jaufré Rudel, «lanquan li jorn son lonc en mai» (v. 1), dove si fa riferimento alla primavera tramite una perifrasi che comprende il mese di maggio e l'allungarsi delle giornate.

Neppure nell'epica il vento trova molto spazio; l'unico esempio che si può fornire deriva dal *Girart de Roussillon*, e unisce il motivo del vento soave con quello della luce delle giornate di maggio: «car li jorz fu molt clars en mai au man./Soau vente li venz devers autan»⁸⁹; la luce, invece, sembra avere più successo: «l'aube aparut et li solauz leva»⁹⁰, «ce fu a deluns, quant l'aube appar», dove la luce in questione è quella dell'alba; «es prins lons jors de mai ke tans

⁸⁹ *La chanson de Girart de Roussillon*, ed. cit., vv. 6989-6990, p. 528.

⁹⁰ *Aspremont*, ed. cit., v. 3898, p. 288.

aunde»⁹¹, «après la Pentecoste, que li jor sunt plenier»⁹², dove il riferimento è all'allungarsi delle giornate con l'arrivo della primavera.

Nel romanzo e nei *Lais*, invece, il vento non viene mai nominato, mentre la luce viene utilizzata diverse volte: «au matin, a l'aube du jour», «li soleux lieve par matin», «li soleux luist cler comme en mai», «li jors est cler, la pree est bele»⁹³, «par un matin, a la rousee/cil oisel chantent l'ainzjornee»⁹⁴, «al tens d'esté par un matin»⁹⁵.

Gioia e dolcezza del tempo

Un ultimo elemento ricorrente nel tema primaverile è la dolcezza del tempo; è un motivo che compare in tutti i generi, e spesso viene legato all'amore e all'allegria, cui tutto il mondo è partecipe con l'inizio della nuova stagione; nella lirica, vi sono alcuni casi in cui dal registro di gioia della strofa primaverile si passa alla malinconia e alla tristezza delle stanze seguenti, poiché il poeta desidera prendere le distanze dalla felicità della natura; quello che interessa questa breve analisi è che, a prescindere dai risvolti che questo *début printanier* avrà nel corso della canzone, nella descrizione della primavera la gioia rimane una delle costanti, come in «autresi-m chant e m'esbaudei/e refflorisc e reverdei/ e folh segon ma

91 *La chanson de Girart de Roussillon*, ed. cit., v. 2387, p. 202; v. 3282, p. 262.

92 *Renaut de Montauban*, ed. cit., v. 6392, p. 314.

93 *Le roman de Thèbes*, ed. cit., v. 3553, p. 260; v. 3555, p. 260; vv. 7223-7224, pp. 448.

94 BÉROUL, *Tristan et Iseut*, ed. cit., vv. 1777-1778, p. 102.

95 MARIE DE FRANCE, *Lai de Guigemar*, v. 544, p. 70.

natura»⁹⁶, «pel novel depòrt que-y renha/mi vai grans jòys al còr jazer»⁹⁷, oppure nella prima *cobla* di *Pos vezem de novel florir*:

Pos vezem de novel florir
pratz, e vergiers reverdezir,
rius e fontanas esclarzir,
auras e vens,
ben deu cascus lo joi jauzir
don es jauzen.⁹⁸

I risvolti gioiosi o amorosi della primavera non mancano neppure nelle *reverdies* epiche; vediamo alcuni esempi: «ce fu a Pasques, une feste joïe,/que Damedeu a en terre estable,/dont tote gent est le jor esbaudie», «pucele est liee qui est lez son ami», «molt est pansis amanz qui a amie,/sovant sopire qant ne l'an en baillie»⁹⁹, «que maintiennent amor cist danzel de jovent,/pucelles, damoisel s'entrebesent sovent/et font le geu d'amors trestot priveement», «grant joie vont menant li joene et li chenu,/et maintiennent amor cist vassal esleü»¹⁰⁰.

Nei generi narrativi ricordiamo la gioia degli uccelli che cantano nel passo del *Lai de Laüstic* già citato più sopra («cil oiselet par gran duçur/mainent lur joie en sum la flur», vv. 61-62), e i versi «maintenant li cuers del vandre/por le douz

96 BERNART DE VENTADORN, *Lancan folhon bosc e jarric*, vv. 6-8, in BERNARD DE VENTADOUR, *op. cit.*, p. 82.

97 JAUFRÉ RUDEL, *Quan lo rossinhols el foillos*, vv. 6-7, in JAUFRÉ RUDEL, *op. cit.*, p. 44.

98 GUGLIELMO IX D'AQUITANIA, *Pos vezem de novel florir*, vv. 1-6, in C. DI GIROLAMO, *op. cit.*, p. 34.

99 BERTRAND DE BAR-SUR-AUBE, *Girart de Vienne*, ed. cit., vv. 110-112, p. 7; v. 6793, p. 299; vv. 6166-6167, p. 8.

100 *Renaut de Montauban*, ed. cit., vv. 524-526, p. 103; vv. 218-219, p. 92.

tans li resjoï/et por le chant que il oi/des oisiaus qui joie feisoient»¹⁰¹, che raccontano come la dolcezza del tempo e il canto degli uccelli rendano gioioso Perceval stesso, una volta entrato nella foresta.

Il tema primaverile, quindi, può risultare più o meno ampio a seconda di quanti elementi un autore decida di impiegare nella sua creazione; difficilmente, però, riusciremo a trovare un *début printanier* che contenga tutti questi elementi.

Va infine specificato che non si può parlare di descrizione paesaggistica per questi versi: che le descrizioni paesaggistiche medievali siano poco realistiche è un dato di fatto, ma in questo caso si tratta del tratteggio di alcune costanti universali della primavera, come i fiori, il canto degli uccelli o il rinverdire delle piante, che vengono abbozzate nei versi esordiali di un'opera per inserirsi all'interno di una tradizione letteraria, senza l'intenzione di fornire un quadro realistico di un paesaggio primaverile.¹⁰²

101 CHRÉTIEN DE TROYES, *Perceval ou le Conte du graal*, ed. cit., vv. 86-89, p. 42.

102 Cfr. P. ZUMTHOR, *La misura del mondo. La rappresentazione dello spazio nel Medio Evo*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 82-87.

II. Alle origini delle *reverdies*

Quale possa essere l'origine delle *strophes printanières* della lirica e del *début printanier* degli altri generi non è ancora stato stabilito con certezza. A lungo gli studiosi hanno cercato di individuare le origini di queste *reverdies*, e in particolare delle *reverdies* liriche, da cui le altre hanno tratto ispirazione. Le ipotesi nel corso dei secoli e degli anni sono state numerose, alcune più plausibili di altre. Nelle prossime pagine si cercherà di illustrare le teorie più importanti, mettendo in luce i modelli da cui queste *reverdies* romanze sembrano poter derivare.

L'origine latina

Le convenzioni tematiche descritte nel capitolo precedente, impiegate nella poesia cortese, sembrano discendere da due temi della poesia latina: il *locus amoenus* e il ritorno della primavera.

Un primo nucleo del *tópos* del *locus amoenus* lo troviamo già nella letteratura greca ma verrà portato al successo dal poeta latino Virgilio, grazie al quale entrerà nella tradizione poetica occidentale. Il *locus amoenus*, così come

viene tramandato dalla letteratura classica, è «un angolo di natura, bello e ombroso; in esso si trovano almeno un albero (o parecchi alberi), un prato ed una fonte e un ruscello; vi si possono aggiungere, talvolta, anche il canto degli uccelli e i fiori; la descrizione più ricca comprende anche una tenue brezza.»¹

Gli elementi della *reverdie* si trovano quasi tutti in questa definizione, per quanto il *locus amoenus* abbia come elementi basilari e fondamentali proprio quelli meno trattati dalla letteratura romanza di Francia: la fonte d'acqua e l'ombra. La freschezza che il vento e l'acqua comportano era fondamentale nelle estati mediterranee, dove la calura era superiore a quella della Francia. Non ci stupisce quindi che nel tratteggiare il paesaggio ideale un autore greco o latino faccia leva soprattutto su queste due caratteristiche. Lo vediamo, ad esempio, nelle descrizioni naturalistiche del giardino di Alcinoò, creato dagli Dei, dove regna un'eterna primavera: risulta però indispensabile nella perpetua maturazione dei fiori e dei frutti del giardino il delicato soffio del vento primaverile e l'azione delle due fonti d'acqua.²

Il modello cui Virgilio si ispirerà è Teocrito di Siracusa, autore degli *Idilli*, con i quali verrà inaugurato il filone della poesia pastorale, destinato ad avere ampio seguito nella tradizione occidentale successiva grazie all'azione di recupero svolta proprio da Virgilio. I protagonisti pastori di Teocrito si muovono in uno

1 E. R. CURTIUS, *Letteratura europea e medioevo latino*, a cura di R. Antonelli, Scandicci, La Nuova Italia, 1992, p. 218.

2 Cfr. OMERO, *Odissea*, prefazione di F. Codino, versione di R. Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1981, canto VII, vv. 112-132, p. 183.

scenario caldo, la cui unica fonte di freschezza è rappresentata dagli alberi ombrosi e dalle fresche acque sgorganti dalle grotte. Un esempio è il settimo *Idillio*:

In gran numero a noi sul capo stormivano
pioppi e olmi; e da presso risuonava
la sacra acqua sgorgante dall'antro delle Ninfe.
Sui rami ombrosi le cicale bruciate dal sole
frinivano senza riposo, e l'usignolo
gorgheggiava lontano, nei fitti spini di rovi.
Cantavano le allodole e i cardellini, gemeva la tortora,
volteggiavano intorno alle fonti le bionde api.³

Nelle *Egloghe* virgiliane questo paesaggio agreste subisce una trasformazione: Virgilio sceglie di cambiare l'ambientazione delle sue opere, spostandola dalla Sicilia all'Arcadia, regione della Grecia, racchiusa da catene montuose, povera e popolata da pastori.

In questa sua operazione poetica, quindi, Virgilio recupera il modello teocriteo ma lo trasforma in un luogo di pace, fresco, ombroso, in cui i pastori oltre a badare alle loro bestie si dilettono a comporre canti d'amore, stesi all'ombra degli alberi. Nelle descrizioni paesaggistiche delle *Bucoliche* ritornano gli elementi tipici della primavera: la freschezza di Zefiro, i fiori, le acque limpide, l'erba e le foglie verdi degli alberi frondosi.

3 TEOCRITO, *Idilli e Epigrammi*, introduzione, traduzione e note di B. M. Palumbo Stracca, Milano, Rizzoli, 2001, Idillo VII, vv. 135-142, pp. 167-169.

Il *locus amoenus* ritornerà anche nel sesto canto dell'*Eneide*, nella descrizione dei Campi Elisi, dove si trovano boschi ridenti e verdi e un sole che favorisce la loro crescita. Un'eterna primavera divina anche questa, come quella del giardino di Alcinoò. È proprio in questo canto che si trova il termine *amoenus*, qui utilizzato per descrivere i luoghi dei beati, ma che verrà in seguito impiegato per indicare i luoghi ideali letterari sorti dopo la lezione virgiliana.

Non mancano tuttavia pareri discordanti circa l'origine di questo *tópos*: per alcuni, infatti, la sua origine sarebbe da ricercarsi nell'ambito della retorica, dalla quale Virgilio stesso avrebbe attinto nel tratteggiare i luoghi ameni del sesto canto dell'*Eneide* e delle altre opere.⁴ Che la sua origine sia retorica o letteraria, questo *tópos* di paesaggio ideale, dato da sole, ombra, alberi, acque e venti freschi, fiori, uccellini che cantano, che fa da sfondo a vicende amorose, avrà una grandissima fortuna anche molti secoli dopo, soprattutto tra IX e XVI secolo; inoltre, la tradizione medievale, e non solo, vi ricorrerà nella descrizione del Paradiso Terrestre.⁵

Tuttavia non si può vedere in queste descrizioni paesaggistiche il vero antecedente delle *reverdies* romanze; certamente gli elementi delle *reverdies* sono gli stessi del *locus amoenus* classico, ma le prime descrivono un momento, ovvero il cambiamento in atto della natura, la sua metamorfosi con il ritorno della

4 Questo lo pensava Eduard Norden, la cui opinione viene riportata da Curtius in *Letteratura europea e Medioevo latino*, ed. cit., alla p. 217, ma anche Roland Barthes in *La retorica antica*, come vedremo nelle prossime pagine.

5 Cfr. P. ZUMTHOR, *La misura del mondo. La rappresentazione dello spazio nel Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 104.

primavera, aprono il canto, fungono da pretesto per il poeta per iniziare a comporre un *vers*; il secondo, invece, racconta un luogo, uno scenario ameno in cui si muovono dei personaggi, dotato di una reale concretizzazione nella diegesi del racconto, cosa che al contrario manca nelle *reverdies*. Il *locus amoenus* pertanto non è la chiave per comprendere l'origine degli esordi primaverili romanzati.

Infine, per quanto riguarda le descrizioni primaverili degli autori latini, analogamente alle *reverdies* dei nostri testi romanzati, manifestano un carattere astratto e generale e pressoché gli stessi elementi topici. Un esempio lo troviamo in questo passo tratto dai *Fasti* di Ovidio:

Omnia tunc florent, tunc est nova temporis aetas;
Et nova de gravido palmitum gemma tumet,
Et modo formatis operitur frondibus arbor,
Prodit et in summum seminis herba solum,
Et tepidum volucres concentibus aera mulcent,
Ludit et in pratis luxuriatque pecus.
Tum blandi soles, ignotaque prodit hirundo
Et luteum celsa sub trabe figit opus;
Tum patitur cultus ager et renovatur aratro.
Haec anni novitas iure vocanda fuit.⁶

Qui ritroviamo la rinascita vegetale e floreale: tutte le cose fioriscono («omnia tunc florent»), le gemme sbocciano, gli alberi si coprono di fronde e l'erba spunta dal suolo («et nova de gravido palmitum gemma tumet, et modo

⁶ PUBLIO OVIDIO NASONE, *I Fasti*, introduzione e traduzione di L. Canali, note di M. Fucecchi, Milano, Rizzoli, 1998, I, vv. 151-160, p. 70.

formatis operitur frondibus arbor, prodit et in summum seminis herba solum»); ritroviamo il canto degli uccelli, il motivo del vento di primavera («et tepidum volucres concentibus aera mulcent») e del sole («tum blandi sole»); bella è l'immagine della rondine che ritorna al suo nido («ignotaque prodit hirundo et luteum celsa sub trabe figit opus»).

Sono gli stessi elementi che abbiamo visto essere utilizzati nella creazione delle strofe primaverili, per quanto in questi versi ovidiani essi vengano impiegati con una maggiore libertà e varietà espressiva. A questi, poi, si aggiungono elementi che non vengono accolti nelle primavere liriche romanze, come il gregge al pascolo («udit et in pratis luxuriatque pecus») e la coltivazione dei campi («tum patitur cultus ager et renovatur aratro»).

Naturalmente le descrizioni primaverili nella letteratura latina abbondano, ma già da questo esempio riusciamo a cogliere un loro aspetto importante: per quanto simili alle nostre *reverdies*, le evocazioni primaverili classiche sono fondate su un immaginario agreste di fecondità e legate pertanto alle attività umane, come il lavoro nei campi, cosa che invece manca completamente nelle *reverdies* romanze; queste evocazioni non vengono impiegate quindi come dei semplici preludi, come le *reverdies*, ma si integrano nello sviluppo del poema.⁷

Queste descrizioni di *locus amoenus* verranno schematizzate nella retorica

⁷ Cfr. A. COMBES, *La reverdie: des troubadours aux romanciers arthuriens, les métamorphoses d'un motif*, in *L'espace lyrique méditerranéen au Moyen Âge. Nouvelles approches*, sous la direction de D. Billy, F. Clément et A. Combes, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, pp. 121-156: «Les descriptions de ce genre ne sont pas de simples préludes mais s'intègrent au développement du poème: contrairement à la reverdie, elles ne sont pas clivées par rapport au texte qu'elles surplombent.», p. 130

della tarda antichità e dalla dialettica del XII secolo, giungendo alla loro trasformazione in *tópoi* della natura dalla quale attingere nell'elaborazione di opere retoriche e letterarie: sarà per merito di quest'operazione di schedatura tematica che la natura idealizzata della letteratura medievale avrà modo di nascere.

L'origine retorica

Secondo le regole della retorica, un'opera doveva essere formata dall'esordio, dall'argomentazione, dalla *refutatio* e dall'epilogo; ai fini del nostro studio circa l'origine delle *reverdies*, è l'esordio la parte più importante.

All'interno dell'esordio, infatti, un retore o un poeta doveva mettere in scena tutta una serie di tecniche volte a catturare l'attenzione del suo pubblico, come il dichiarare con una *propositio* il tema del suo discorso, a volte tramite formule ricorrenti, o l'utilizzo di un'invocazione o fingendo di non essere all'altezza del compito che si è prefissato (la cosiddetta *falsa modestia*). Fondamentale pareva essere comunque il tono umile, una consuetudine che tornerà anche negli esordi lirici romanzeschi, quando i poeti imploreranno la pietà della dama, loro superiore, non solamente per rango.

Posta questa struttura, rimane da chiarire come l'esordio di una canzone

trobadorica affondi le sue radici nelle tecniche della retorica. Secondo Roger Dragonetti, gli esordi primaverili della lirica francese medievale sembrano proprio conservare le tracce di una retorica in uso nella poesia mediolatina prima del XII secolo; sostiene infatti che «la vérité dans ces descriptions ne résulte pas d'une observation directe des choses de la nature, ni d'un sentiment subjective, mais d'une conformité à un cliché, c'est-à-dire à un modèle littéraire éprouvé, dont l'écrivain reprend et s'approprie les images et le style.»⁸ Dunque le descrizioni della natura presenti tanto nella retorica quanto nella poesia medievale non sono altro che l'elaborazione di un *tópos* retorico.

La retorica infatti forniva delle indicazioni per la descrizione dei paesaggi soprattutto nel genere giudiziario, quando cioè un retore doveva cercare di fornire delle prove a sostegno della sua tesi. Sono proprio gli *argumenta a loco* e gli *argumenta a tempore* del genere giudiziario a fornirci delle regole nella descrizione paesaggistica ma anche primaverile: l'*argumentum a loco* si proponeva di ricavare la prova dal luogo in cui si era svolta l'azione, mentre l'*argumentum a tempore* di ricavarla dal momento.

Altre regole circa la descrizione della natura potevano anche derivare dall'*inventio* del genere encomiastico: anche un paesaggio, infatti, può essere degno di elogio, tanto per la sua bellezza quanto per la sua salubrità.

Nell'elaborare queste descrizioni naturalistiche un retore poteva adoperare i

⁸ R. DRAGONETTI, *La technique poetique des trouveres dans la chanson courtois. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Brugge, De Tempel, 1960, p. 163.

tópoi di luogo e di tempo del genere giudiziario ma anche del genere encomiastico; il *tópos* del *locus amoenus*, secondo Roland Barthes, nasce in questo contesto e sarà proprio alla base delle descrizioni naturalistiche, presentando un contenuto fisso indipendentemente dal contesto in cui verrà impiegato: «il *paesaggio* viene staccato dal luogo, dato che la sua funzione è di costruire un segno universale: quello della Natura.»⁹ E i trattati di retorica medievale si ricorderanno del *locus amoenus* nelle loro descrizioni paesaggistiche, proprio perché esso rimarrà alla base della maniera comune di sentire e vedere la natura idealizzata.

Anche la descrizione stagionale risentirà di questo percorso retorico: in questo caso, si farà più attenzione agli *argumenta a tempore* e i motivi prediletti saranno proprio quelli primaverili. Roger Dragonetti riporta ad esempio i modelli descrittivi della primavera e dell'estate così come li aveva elaborati Matteo di Vendôme nella sua *Ars Versificatoria*:

Ver roseum tenero lascivit flore, laborat
Picturare Ream floridiore coma.
Solis amica calet estas estuque redundans
Nititur interpres nominis esse sui.¹⁰

9 R. BARTHES, *La retorica antica. Alle origini del linguaggio letterario e delle tecniche di comunicazione*, Milano, Bompiani, 2006, p. 79; sull'origine del *tópos* del *locus amoenus* in ambito delle prove giudiziarie della retorica, riporto le parole di Barthes: «il paesaggio ideale, Elisia o Paradiso (alberi, boschetti, fonte e prati) ha fornito un buon numero di “descrizioni” letterarie [...] ma l'origine è giudiziaria», p. 79.

10 MATHEI VINDOCINENSIS *Opera*, edidit F. Munari, III, *Ars Versificatoria*, Roma, edizioni di storia e letteratura, 1968, 1, 107, 1-4, p. 113.

Ver florum genitor, aestas nutricula fructus.¹¹

L'attenzione di Matteo di Vendôme è posta soprattutto sul motivo floreale in tutte e tre le descrizioni, che risultano non molto lontane dalle *reverdies* della lirica romanza. Queste formule di ritorno primaverile verranno ampiamente trattate nella letteratura post-classica e mediolatina e appaiono sia come delle descrizioni vere e proprie sia delle modalità di introduzione o di apertura di una narrazione, esattamente come saranno nella letteratura volgare.

Tutti questi elementi, quindi, rimangono negli esordi primaverili o stagionali della lirica cortese, ma la loro funzione introduttiva pretendeva una maggior stilizzazione dei motivi. Questo spiega quindi l'utilizzo sistematico di motivi fissi, presentati talvolta mediante formule ricorrenti, volti a evocare la primavera in pochi versi tramite elementi canonici e conosciuti che allietano l'uditorio, secondo le tecniche della *captatio benevolentiae* cui si è accennato più sopra.

Pertanto, possiamo concludere dicendo che il poeta medievale non inventa *ex novo* il linguaggio delle sue emozioni liriche: le recupera da una tradizione retorica con la quale ha dovuto familiarizzarsi. Le descrizioni primaverili esordiali infatti non tracciano mai un'impressione vera e profonda, per quanto vi si possano cogliere dei tratti vivi ed efficaci; vedere in esse dei racconti realistici di un paesaggio in fiore sarebbe una forzatura oltre che un errore.

Annie Combes, al contrario, ha sostenuto che, per quanto sia evidente il

¹¹ *Ibidem*, 1, 108, 4, p. 114.

legame tra le *reverdies* e questi testi retorici, vedere in descrizioni come quelle di Matteo di Vendôme la matrice delle evocazioni primaverili liriche non sia corretto. I versi incriminati dell' *Ars Versificatoria*, da molti considerati una sorta di antecedente diretto delle *reverdies*, secondo Annie Combes non sono altro che un esercizio stereotipato:

Flos sapit, herba viret, parit arbor, fructus abundat,
Garrit avis, rivus murmurat, aura tepet.¹²

Gli elementi della *reverdies* sono tutti espressi in questi due versi: lo sboccio dei fiori, il rinverdire dell'erba, il germinare degli alberi e dei frutti, il cinguettio degli uccelli, il mormorio dei fiumi e il tepore del vento. Ma Annie Combes sostiene che questo distico non sia altro che un modo per classificare le idee descrittive.¹³

Dello stesso parere è Michel Zink :«l'*Ars Versificatoria* semble bien n'être rien d'autre qu'une compilation de recettes par un auteur qui connaît Cicéron, Horace, Ovide, Lucain.»¹⁴ Quello che rivela in questi versi Matteo di Vendôme, conclude Zink, è la maniera in cui legge la poesia del suo tempo; in questi versi, e nei successivi, figurano certamente tutti gli elementi che ritroveremo nelle

¹² *Ibidem*, 1, 111, 153-154, p. 125.

¹³ A. COMBES, *op. cit.*, pp. 130-131: «Les deux vers où l'on pourrait croire découvrir une matrice de la *reverdies* [...] sont simplement un moule servant à classer les idées descriptives, chacun des substantifs pouvant être repris et amplifié.»

¹⁴ M. ZINK, *Nature et poésie au Moyen Âge*, Paris, Fayard, 2006, p. 103.

strophes printanières, ma senza pedanteria didattica.

L'origine popolare

Si è lungamente discusso circa l'origine della lirica in lingua d'oc: si è parlato di una sua derivazione dalle sperimentazioni musicali liturgiche dell'abbazia di san Marziale a Limoges, di una derivazione latina, ispano-araba e, infine, popolare.

Le ipotesi che chiamano in causa le origini popolari possiedono sempre un certo fascino, per quanto la loro veridicità risulti spesso difficilmente dimostrabile. Tuttavia, già prima che nascessero le lingue romanze, pare circolassero tra il popolo delle canzoni d'amore interpretate da donne, malviste dalla Chiesa. Dato il carattere aristocratico e talvolta sprezzante della lirica cortese nei confronti dei *rustici*, risulta un po' difficile credere che essa sia sorta tra i popolani. Eppure la *reverdie*, che sopravvive nelle strofe primaverili cortesi, sembra proprio riecheggiare le antichissime celebrazioni della stagione novella.¹⁵

I medievisti di fine Ottocento e inizi Novecento hanno voluto vedere in questi esordi primaverili della lirica trobadorica il tratto distintivo della nascente poesia romanza, che, secondo questa ipotesi, trae dunque le sue origini dalle canzoni che accompagnavano le danze tenutesi in occasione delle cosiddette

¹⁵ Cfr. M. ZINK, *La letteratura francese del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 51-65.

“feste di maggio” (*maieroles*), di origine antichissima, discendenti dalle feste consacrate alla dea Venere (chiamate *Floralia*); questi festeggiamenti, inoltre, rappresentavano uno dei pochi momenti di libertà nella vita delle donne, che potevano così sottrarsi al controllo delle madri o dei mariti e dedicarsi alle danze e ai canti festivi.¹⁶

Il primo a trattare questo argomento è Alfred Jeanroy, nel 1889. Jeanroy vede nella nascita della poesia dall'aspetto popolareggiante, come le pastorelle o le albe, un'evidente derivazione dalla lirica aristocratica dei trovatori, ma ha cercato ugualmente di rintracciare i generi più arcaici dai quali queste liriche potrebbero discendere.

L'autore ha osservato che in alcuni poemi cortesi si conservano dei frammenti di poesie più antiche che i poeti hanno adattato ai loro canti come se fossero dei ritornelli, ma che tradiscono, nel tono o nella versificazione, un'origine più arcaica. Anche altri Paesi, come l'Italia o la Germania, hanno tentato di emulare questi versi, nati in Francia: analizzando queste poesie straniere, Jeanroy ha creduto di poter cogliere i caratteri di questa lirica antica e scomparsa.

Le feste primaverili ritornano nella sua riflessione a proposito delle

16 Cfr G. PARIS, *Les origines de la poésie lyrique en France*, VII, in *Mélanges de littérature française du Moyen Âge*, publié par M. Roques, Paris, Honoré Champion, 1912, pp. 539-615: «C'est un moment d'émancipation fictive. [...] A la fête de mai, les jeunes filles échappent à la tutelle de leurs mères, les jeunes femmes à l'autorité chagrine de leur maris; elles courent sur les prés, se prennent par les mains, et, dans les chansons qui accompagnent leurs rondes, elles célèbrent la liberté, l'amour choisi à leur gré, et raillent mutinement le joug auquel elles savent bien qu'elles ne se soustraient qu'en paroles. [...] Toutes ces pièces ont pour point de départ des chansons de femmes dansant entre elles, s'excitant par l'absence des hommes et couvertes par l'immunité de la fête, par ce qu'on pourrait appeler la *libertas maia*», pp. 600-601.

chansons à danser: secondo Jeanroy, infatti, quelle canzoni dalle forme fisse accompagnavano le feste di maggio, che si celebravano in tutte le parti della Francia; del resto, anche i *Carmina Burana*, nel descrivere la bellezza di maggio in fiore, non mancano di ricordare anche le danze delle donne che accompagnavano le *maieroles*.

Jeanroy, quindi, non nega che le descrizioni primaverili della lirica occitanica derivino proprio da questi brani popolari: «C'est probablement de ces pièces purement populaires que la description du printemps a passé dans le chansons courtoises, dont elle est devenue, comme on le sait, le début à peu près invariable, et où elle a dû diminuer de plus en plus d'importance.»¹⁷

Di poco posteriore l'intervento di Jeanroy è quello di Gaston Paris, il quale, in quattro articoli comparsi sul *Journal de savants* tra il 1891 e il 1892, espone la sua teoria sui rapporti tra la lirica cortese e le *maieroles*, le feste di maggio; in maniera più evidente rispetto a Jeanroy, Gaston Paris colloca al centro della sua riflessione proprio i canti che accompagnavano le danze delle *maieroles*, facendo addirittura derivare da esse la lirica cortese intera.¹⁸

Le *chansons à danser* in effetti presentano molti temi propri della lirica trobadorica, come l'amore adulterino, la figura del marito geloso, l'amore in un quadro campestre analogo a quello della pastorella e soprattutto la *reverdie*; a

17 A. JEANROY, *Les Origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*, Paris, Champion, 1969, pp. 389-390.

18 Cfr G. PARIS, *Les origines de la poésie lyrique en France*, IX, ed. cit., pp. 539-615: «Ainsi la poésie que nous voyons s'épanouir au XII siècle dans le midi, et dont on a tant recherché l'origine, semble être essentiellement sortie des chansons de danse qui accompagnaient les fêtes de mai», p. 611.

proposito delle *reverdies* liriche, Paris sostiene che questi versi dal carattere ripetitivo e monotono altro non siano che i resti delle primitive canzoni delle *reverdies*, discendenti a loro volta dalle formule consacrate dalle canzoni di maggio.

Dunque, secondo la teoria di Paris, intorno alla metà del XII secolo, in una corte signorile, un primo poeta, naturalmente sconosciuto, ebbe l'idea di sfruttare le *chansons de mai* e di dotare i personaggi dei *rondeaux*, delle *chansons à danser*, di una maggiore complessità. Da queste canzoni avrebbe recuperato soprattutto i quadri primaverili, che ispireranno le *reverdies* cortesi.

Vediamo un esempio di *rondeau*:

De quoi que soit se doit renouveler
Uns jolis coers le premier jour de may,
Voire, s'il aime ou s'il pense a amer.
De quoi que soit [se doit renouveler];
Pour ce vous voel, ma dame, enmayoler,
En lieu de may, d'un loiiel coer que j'ay.
De quoi que soit [se doit renouveler
Un jolis coers le premier jour de may.¹⁹

La voce narrante racconta che il primo giorno di maggio un «jolis coers» si deve rinnovare, soprattutto se ama o se pensa di amare. Ed è per questo che vuole donare alla sua amata anziché un maggio il suo cuore leale («Pour ce vous voel, ma dame, enmayoler,/En lieu de may, d'un loiiel coer que j'ay»).

¹⁹ JEAN FROISSART, *Ballades et rondeaux*, édition R. S. Baudouin, Genève, Droz, TLF, 1978, rondeau 62, p. 81.

Il verbo «enmayoler», che viene normalmente tradotto con “offrire un maggio”, tradisce un collegamento con le feste di primavera: durante la notte che precede il primo maggio, un gruppo di giovani, uomini e donne, vestiti di bianco, entrano nel bosco “per andare a prendere maggio”; una volta nel bosco, tagliano rami con i germogli nascenti, sradicano arbusti, raccolgono fiori, dopo di che si recano alla casa più vicina per chiedere dei doni e poi si mettono a danzare e a cantare; il mattino del primo maggio, le donne trovano alle loro finestre dei doni, dei pegni d'amore, che potevano essere fiori, rami fioriti, talvolta accompagnati da frasi come «mai de core, je vous adore»²⁰.

Il *rondeau* di Froissart, oltre che lessicalmente, anche nella sua forma di genere legato alla danza sembra confermare questo legame: i *rondeaux*, infatti, sembrano derivare da una forma strofica molto antica; evocano, inoltre, tutti i temi lirici. Gli elementi topici della *reverdies*, tuttavia, in questo *rondeau* sono presenti solo *in nuce* nella ripetizione del mese di maggio, mese nel quale sono ambientate praticamente tutte le *reverdies* liriche, nella dichiarazione d'amore dell'*io* narrante, similmente a quelle dei trovatori nelle loro canzoni, e nel dono floreale tradizionale, “il maggio”, anche se in questo caso il poeta preferisce donare direttamente il suo cuore.

Un brano che sembra rendere ancor più lo spirito di queste *maieroles* è la cosiddetta canzone della «regina avrilloza», della regina di aprile:

²⁰ La citazione si trova nella ricostruzione del folklore primaverile di Bédier, in J. BÉDIER, *Les fêtes de mai et le commencement de la poésie lyrique au moyen âge*, in *Revue des Deux Mondes*, tome 135, 1896, p. 150.

A l'entrada del tems clar, eya,
 per joja recomençar, eya,
 E per jelos irritar, eya,
 Vol la regina mostrar
 Qu'el'es si amoroza.
 A la vi', a la via, jelos,
 Laissaz nos, laissaz nos
 Ballar entre nos, entre nos.
 El'a fait per tot mandar, eya,
 Non sia jusqu'à la mar, eya,
 Piucela ni bachalar, eya,
 Que tuit non venguan dançar
 En la dansa joioza.
 A la vi', a la via...
 Lo reis i ven d'autra part, eya,
 Per la dansa destorbar, eya,
 Que el es en cremetar, eya,
 Que om no li voill'emblar
 La regin'avrilloza.
 A la vi', a la via...
 Mais per nient lo vol far, eya,
 Qu'ela n'a sonh de viellart, eya,
 Mais d'un leugier bachalar, eya,
 Qui ben sapcha solaçar
 La domna savoroza.
 A la vi', a la via...
 Qui donc la vezes dançar, eya,
 E son gent cors deportar, eya,
 Ben pogra dir de vertat, eya,
 Qu'el mont non sia sa par,
 La regina jojosa.
 A la vi', a la via, jelos,
 Laissaz nos, laissaz nos
 Ballar entre nos, entre nos.²¹

La scena presentataci è quella di una donna, detta “la regina di aprile”, che il

21 Per la citazione rinvio a M. ZINK, *Nature et poésie au Moyen Âge*, ed. cit., pp. 121-122.

primo giorno della primavera («a l'entrada del tems clar») decide di far arrabbiare il marito, il «jelos», ballando e cantando con i giovani uomini e le giovani donne, fatti appositamente chiamare da ogni dove. Il marito, vecchio e geloso, detto “il re”, vorrebbe interrompere questi festeggiamenti, ma viene cacciato. Questa *chanson de mai* si apre con una formula che ricorda quelle delle *reverdies*, «a l'entrada del tems clar», che indica l'inizio della bella stagione. La figura della regina di maggio sembra riemergere da questi versi: la regina di maggio veniva scelta tra le giovani ragazze che partecipavano alle *maieroles*; simboleggiava lo spirito stesso della vegetazione.

L'atmosfera di questa canzone di maggio non può che ricordarci quella delineata nei versi delle *reverdies* liriche; un esempio:

Kalenda maia
ni fueills de faia
ni chans d'auzell
ni flors de glaia
non es qe·m plaia,
pros dona gaia,
tro q'un isnell
messagier aia
del vostre bell
cors, qi·m retraia
plazer novell,
q'amors m'atraia,
e jaia
e·m traia
vas vos,
donna veraia;
e chaia
de plaia

·l gelos,
anz qe·m n'estraia.²²

Nessun elemento della primavera, né le calende di maggio, né le foglie di faggio, né il canto degli uccelli né i gladioli piacciono al poeta, fino a quando non riceverà un messaggio dalla sua amata e il geloso non sarà caduto.

Il clima e il tono della ballata sono gli stessi di questo *début printanier* di Raimbaut de Vaqueiras: atmosfera di gioia, di allegria, data dalla nuova stagione, i cui elementi vengono elencati dal trovatore, mentre nella ballata vengono accennati o sottintesi. Per quanto le due liriche raccontino due vicende completamente diverse – la prima racconta delle danze cui una donna decide di prendere parte al fine di divertirsi e di vivere qualche istante di libertà dal marito, vecchio, geloso e opprimente, la seconda mette in scena, attraverso la voce del poeta, l'attesa di un messaggio dall'amata, un'attesa talmente snervante che nemmeno la bellezza della natura in fiore riesce a tranquillizzarlo – vengono accomunate da questi elementi gioiosi e primaverili. Da non dimenticare, poi, che anche in *Kalenda maia* compare la figura del marito geloso, minaccia per la concretizzazione della gioia, esattamente come nella *chanson* della regina di aprile.

Gaston Paris ha quindi sostenuto che la lirica cortese dei trovatori e dei trovieri affonda le sue radici in questi canti legati alle celebrazioni primaverili; le

22 RAIMBAUT DE VAQUEIRAS, *Kalenda maia*, vv. 1-12, in C. DI GIROLAMO, *I trovatori*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 207.

evocazioni primaverili con cui i poeti aprono le loro liriche sono forse una delle tracce più evidenti di questo retaggio popolare, così come le tematiche dell'amore legato alla rinascita vegetale e molte altre ancora: «Je voudrais en effet rendre vraisemblable cette thèse que la poésie des troubadours proprement dite, imitée dans le Nord à partir du milieu du XII siècle, et qui est essentiellement la poésie courtoise, a son point de départ dans les chansons de danses et notamment de danses printanières. [...] D'abord, un des traits le plus caractéristiques de la poésie des troubadours, c'est cette éternelle description du printemps qui commence leurs pièces. [...] Tout cela [...] provient des *reverdies*, des chansons exécutées en dansant, aux fêtes de calendes de mai.»²³

Joseph Bédier, invece, nel suo articolo del 1896 sempre relativo alle origini della lirica romanza, non si dimostra totalmente d'accordo con quanto sostenuto dai due colleghi, in particolare da Paris. Secondo Bédier, infatti, vedere un collegamento tra le feste primaverili e le canzoni che venivano eseguite in quell'occasione è possibile; non si può invece ipotizzare una continuità tra queste canzoni popolari e la lirica cortese tutta: per quanto i due generi dimostrino una grande affinità per via dei temi dell'amore, della giovinezza, della gioia e della primavera, in realtà questi sono tratti che si ritrovano in tutta la poesia di tutti i tempi, non solamente nelle canzoni delle feste di maggio.

Neppure per le descrizioni primaverili care ai trovatori crede vi sia una derivazione popolare: certamente le *reverdies* trobadoriche si presentano ripetitive

²³ G. PARIS, *op. cit.*, pp. 609-612.

e talvolta monotone, fino ad assumere i caratteri di una formula obbligatoria con cui aprire un canto d'amore, ma vedere in questo un retaggio delle feste di maggio pare una forzatura. Del resto, sostiene Bédier, nel Medioevo, ogni tema o idea soprattutto nell'ambito della poesia lirica, dimostra una tendenza alla ripetizione, diventando un luogo comune.²⁴

In tempi più recenti, Michel Zink ha espresso il suo parere a proposito di questa teoria: mostrandosi d'accordo con Bédier, anche Zink crede sia innegabile vedere un legame tra le feste di maggio e le *chansons à danser*, ma gli pare inverosimile che le strofe primaverili delle canzoni cortesi non abbiano nulla a che vedere con le *chansons à danser*. Lo stesso esordio delle pastorelle sembra garantire un legame tra le due. Naturalmente non risulta esserci una filiazione reciproca e cercare di situare in un punto preciso il punto di partenza di tutta l'avventura lirica sarebbe azzardato; questo però, sostiene Zink, non deve scoraggiare una ricerca del legame tra l'attività poetica e la descrizione primaverile presente nella lirica romanza delle origini.

Zink riconosce alle teorie di Jeanroy, Paris e Bédier il merito di aver preso seriamente in considerazione il motivo primaverile e di non aver visto in esso solamente un ornamento monotono e ripetitivo della lirica cortese o una traccia delle origini della lirica romanza, ma l'elemento fondatore di questa poesia, o il

24 Cfr. J. BÉDIER, *op. cit.*, p. 170: «Elles se réduisent presque toutes à quelques formules sentimentales, diverselement combinée, mais indéfiniment reprises. Chaque idée, chaque thème au moyen âge, et surtout dans la poésie lyrique, a une tendance invincible à se répéter».

luogo in cui essa ha avuto origine, molto più che l'amore cortese.²⁵

25 M. ZINK, *Nature et poésie au Moyen Âge*, ed. cit., p. 123: «Elle avait au moins l'avantage de prendre au sérieux le *Natureingang* et d'y voir, non pas ou non pas seulement une trace des origines lointaines du lyrisme roman, non pas un ornement monotone dont ce lyrisme allait bientôt se lasser, mais, plus profondément peut-être que le trop fameux amour courtois, l'élément fondateur de cette poésie, sa justification, le lieu où elle prend sens.»

III. La primavera nella lirica

La metamorfosi della natura

Come osserva Michel Zink, «les chansons de troubadours occitans et des trouvères français commencent systématiquement par une “strophe printanière”»¹: i trovatori e i trovieri cominciano le loro liriche con una strofa primaverile. Naturalmente l'esordio primaverile, o stagionale, è solo uno dei tanti modi con cui i trovatori impostavano i loro canti: non mancano infatti casi in cui i poeti si rifiutano di esordire in questo modo, preferendo ispirarsi ad altro, come Raimbaut d'Aurenga in *No chant ni per auzel ni per flor* («Non chan ni non fui chantaire, / Mas per midonz en cui m'enten»², vv. 6-7), ma questa loro reazione non fa altro che evidenziare come l'esordio primaverile nella lirica cortese fosse ormai un consolidato stereotipo letterario, probabilmente nato insieme alla lirica trobadorica stessa.

Già Guglielmo IX, infatti, considerato il primo trovatore, apriva le sue canzoni d'amore con strofe dedicate alla primavera; e ciò continuerà ad avere grande successo, andando a creare il *tópos* dell'esordio primaverile, sempre posto

1 Cfr. M. ZINK, *Nature et poésie au Moyen Âge*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2006, p. 11; cfr. M. ZINK, *Les Troubadours. Une histoire poétique*, Paris, Editions Perrin, 2013: «Toute chanson d'amour commence par une évocation du renouveau printanier.», p. 60

2 RAIMBAUT D'AURENGA, *No chant ni per auzel ni per flor*, vv. 6-7, in C. DI GIROLAMO, *I trovatori*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 123.

in apertura di canzoni dalla tematica amorosa. Questa era anche l'opinione di Alfred Jeanroy, il quale sosteneva che per iniziare un canzone d'amore i trovatori utilizzassero spesso delle descrizioni primaverili prive di sincerità e profondità, ma così tipiche da definire la *canço* come genere poetico.³

Sulla mancanza di velleità realistiche di tali descrizioni sembrano concordare quasi tutti gli studiosi, a cominciare da Annie Combes;⁴ e del resto, che le descrizioni naturalistiche medievali non fossero mai realistiche lo aveva già osservato Curtius⁵. La poesia medievale aveva infatti un carattere molto convenzionale, e dunque non stupisce l'assemblaggio di formule poetiche all'interno di composizioni letterarie. Di fatto, gli esordi stagionali servivano ai poeti per presentare il vero soggetto, ovvero lo stato d'animo dell'*io* lirico, non un plausibile scenario primaverile.

L'unica a contestare le teorie di Jeanroy è Eliza Miruna Ghil. La studiosa non nega che queste descrizioni naturalistiche svolgano la funzione di incipit dei componimenti, cosa per altro innegabile, ma ribatte che esse non sono solamente primaverili: a volte compare anche la natura invernale o autunnale nel *corpus*

3 A. JEANROY, *Les poésies lyriques des troubadours*, vol. II, Toulouse, Privat/Paris, Didier, 1934, p. 128.

4 Cfr. A. COMBES, *La reverdie: des troubadours aux romanciers arthuriens, les métamorphoses d'un motif*, in *L'espace lyrique méditerranéen au Moyen Âge. Nouvelles approches*, sous la direction de D. Billy, F. Clément et A. Combes, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, pp. 121-156: «La série descriptive relève elle aussi du général: elle ne forme pas un paysage crédible, mais esquisse seulement l'idée d'un paysage. Ses éléments, simplement juxtaposés, possèdent un caractère abstrait.», p. 127.

5 Cfr. E. R. CURTIUS, *Letteratura europea e medioevo latino*, a cura di R. Antonelli, Scandicci, La Nuova Italia, 1992: «Il Medio Evo, nel ritrarre la natura, non si propone di rappresentare la realtà; è un fatto riconosciuto per quanto riguarda l'arte romanica, ma non altrettanto per ciò che concerne la letteratura dello stesso periodo.», p. 207.

della lirica trobadorica; per questo nel suo intervento non parla di *tópos primaverile* ma *stagionale*. In secondo luogo, questo tipo di esordio non è caratteristica esclusiva di canzoni d'amore: un esempio è il sirventese *Be·m platz lo gais temps de pascor*, che esordisce con la primavera per poi esaltare la guerra.⁶

Ciò che la *reverdie* evoca all'interno della lirica trobadorica è lo scenario di una metamorfosi: nell'etimologia stessa della parola *reverdie* (dal verbo “re(n)verdir”, che significa “rinverdire”, “tornare verde di nuovo”)⁷ appare chiara la sua funzione, ovvero quella di far rinascere la vegetazione, che riacquista il suo verde, i suoi fiori e la sua forza vitale; anche l'etimologia della parola “natura” racconta una metamorfosi: deriva dal verbo latino “nascor, nasci”, che significa “nascere, sorgere, crescere, cominciare”.

Ancora una volta, Michel Zink osserva che «ce que la strophe printanière évoque, c'est avant tout le changement: celui de la nouvelle saison, le “nouveau temps” (c'est-à-dire le printemps) ou celui du passage de l'été à l'automne.»⁸ Di tale cambiamento il poeta stesso diventa partecipe e il risultato è il suo canto.

6 Cfr. E. M. GHIL, *The Seasonal Topos in the Old Provençal “canzo”: A Reassessment*, in *Studia Occitanica in memoriam Paul Remy*, vol. 1, *The Trobadours*, edited by H.E. Keller, Kalamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications, 1986, pp. 88-89; per i dati statistici della sua indagine sulla frequenza della ricorrenza degli esordi stagionali, si vedano le pp. 90-91.

7 Per l'etimologia del termine *reverdie* cfr. M. LE PERSON, *L'insertion de la “reverdie” comme ouverture ou relance narratives dans quelques romans des XII et XIII siècles*, in *Les genres insérés dans le roman*. Actes du Colloque International du 10 au 12 Décembre 1992, textes rassemblés par Monsieur le Professeur Cl. Lachet, Lyon, CEDIC, 1994, pp. 17-33.

8 Cfr. M. ZINK, *Nature et poésie au Moyen Âge*, ed. cit., p. 136.

Le formule temporali della “reverdie”

Nella lirica trobadorica la *reverdie* viene sempre inserita rispettando una determinata procedura; tuttavia, se paragonata alla *reverdie* epica, quella lirica dimostra una maggiore varietà nell'utilizzo dei motivi che vanno a costituirla, per quanto siano sempre gli stessi, non essendo vincolata da una rigidità formulare come accade invece nelle *chansons de geste*.

Nelle strofe in cui la *reverdie* è collocata, troviamo sempre l'utilizzo di congiunzioni o avverbi temporali (come «lanquan», «quant», «ara», «oimais»), che servono a indicare precisamente il periodo che si sta descrivendo; nel caso delle pastorelle, talvolta il poeta preferisce utilizzare avverbi di tempo come «l'autrier», che proiettano il componimento in un periodo temporale vicino al momento dell'esecuzione del canto, pur restando astratto e indefinito.

Analogamente a quanto vedremo per gli altri generi letterari anche nelle liriche si utilizzano espressioni ricorrenti ma allo stesso tempo varie per definire il tempo primaverile, come «temps novel»⁹ o «gai temps de pascor»¹⁰; talvolta si nomina direttamente il mese, come in «l'intrada d'abril»¹¹, come in «lanquan li jorn son lonc en mai», primo verso della canzone di Jaufré Rudel, oppure si

9 GUGLIELMO IX D'AQUITANIA, *Ab la dolchor del temps novel*, v. 1, in C. DI GIROLAMO, *op. cit.*, p. 39.

10 JOHAN ESTEVE, *L'autrier, el gay temps de pascor*, v. 1, in *Le poesie del trovatore Johan Esteve*, a cura di S. Vatteroni, Pisa, Pacini, 1986, p. 59; BERTRAN DE BORN, *Be-m platz lo gais temps de pascor*, v. 1, in *L'amour et la guerre. L'oeuvre de Bertran de Born*, édition critique par G. Gouiran, 2 voll., Aix-en-Provence, Université de Provence, 1985, II, p. 732.

11 GUILHEM D'AUTPOL, *L'autrier a l'intrada d'abril*, v. 1, in *Provenzalische Inedita aus pariser Handschriften*, herausgegeben von C. Appel, Leipzig, Fues's Verlag, 1890, p. 122.

nominano elementi che rimandano alla primavera, come nel primo verso di *Kalenda maia* di Raimbaut de Vaqueiras.

I verbi della “reverdie”

Solitamente i trovatori impiegano verbi che sottolineano la metamorfosi in atto nella natura (come «renovelar», «comensar», «florir», «reverdezir»), o termini che sottolineano il rinnovarsi dell'azione (come «de novel» nel primo verso di *Pos vezem de novel florir* di Guglielmo IX d'Aquitania), seguiti dalla percezione del poeta di tale cambiamento (percezione introdotta da verbi come «vezer» o «auzir»), dalla descrizione degli elementi naturali (quasi sempre gli stessi: vegetazione in fiore, uccelli che cantano, acque fresche, clima mite e, a volte, accenno alla luce) e dall'affermazione dell'effetto che la *reverdie* suscita nell'*io* lirico (desiderio, gioia, impulso a cantare).

Non sempre i trovatori utilizzano tutti questi motivi nella creazione delle loro strofe primaverili; vi sono casi di *reverdies* data da pochi elementi, come in *Lanquan li jorn son lonc en mai*, dove compaiono il motivo del canto degli uccelli, della luce e dei fiori; altri casi invece presentano *reverdies* più sviluppate, come in *Pos vezem de novel florir*, dove troviamo i motivi della vegetazione in fiore, delle acque chiare, della brezza primaverile e della gioia, ma manca un

motivo fondamentale come il canto degli uccelli. La varietà del tema è quindi dovuta alle scelte del poeta.

La rinascita della vegetazione

L'evento maggiormente descritto in queste strofe è il rinverdire delle foglie e delle piante, insieme alla rinascita dei fiori, che donano un tocco di colore alle evocazioni della bella stagione: si passa da versi come «foillo li bosc»¹², «pos vezem de novel florir/pratz, e vergiers reverdezir»¹³, «que fai foillas e flors venir»¹⁴, «e·lh flors pareis e·lh verdura»¹⁵, «fueills de faia», «flors de glaia»¹⁶, «reverdir de prada»¹⁷, che evocano il verde dei prati disseminati di fiori, a versi come «flor blancha, vermelh'e groya»¹⁸ e «er vei vermeills, vertz, blaus, blancs, gruocs/vergiers»¹⁹, che aggiungono le tonalità cromatiche allegre e sgargianti dei

12 GUGLIELMO IX D'AQUITANIA, *Ab la dolchor del temps novel*, v. 2, in C. DI GIROLAMO, *op. cit.*, p. 39.

13 GUGLIELMO IX D'AQUITANIA, *Pos vezem de novel florir*, vv. 1-2, in C. DI GIROLAMO, *op. cit.*, p. 34.

14 BERTRAN DE BORN, *Be·m platz lo gais temps de pascor*, v. 2, in *L'amour et la guerre. L'oeuvre de Bertran de Born*, ed. cit., p. 732.

15 BERNART DE VENTADORN, *Lancan folhon bosc e jarric*, v. 2, in BERNARD DE VENTADOUR, *Chanson d'amour*, édition critique par M. Lazar, Egletons, Carrefour Ventadour, 2001, p. 82.

16 RAIMBAUT DE VAQUEIRAS, *Kalenda maia*, v. 2 e v. 3, in C. DI GIROLAMO, *op. cit.*, p. 207.

17 RAIMBAUT D'AURENGA, *No chant ni per auzel ni per flor*, v. 4, in C. DI GIROLAMO, *op. cit.*, p. 123.

18 BERNART DE VENTADORN, *Tant ai mo cor ple de joya*, v. 3, in BERNART DE VENTADORN, *Canzoni*, a cura di M. Mancini, Roma, Carocci, 2003, p. 134.

19 ARNAUT DANIEL, *Er vei vermeills, vertz, blaus, blancs, gruocs*, vv. 1-2, in ARNAUT DANIEL, *L'aur'amara. Paradossi e rituali dell'amor cortese*, a cura di M. Eusebi, Parma, Pratiche, 1995, p. 118.

fiori appena nati.

Gli uccelli

Anche il canto degli uccelli trova spesso espressione nelle canzoni trobadoriche, talvolta occupando anche più di un verso; normalmente il verbo più usato per questo motivo è «chantar», come vediamo in questi esempi: «li aucei/chanton, chascus en lor lati,/segon le vers del novel chan»²⁰, «quant auzi·ls auzelhetz chantar»²¹, «m'es belhs dous chans d'auzelhs de lonh»²², «chans d'auzell»²³.

In altri casi i poeti impiegano diversi verbi per variare il motivo, come in «Quan lo rossinhòl el follós/dona d'amor e'n quier e'n pren,/e mòu son chant jauzent joyós»²⁴, «e·il votz dels auzels son'e tint/ab doutz acort maitin e tart»²⁵, «e'l rossinholelt el ram/vòlf e refranh ez aplan/son dous chantar e l'afina»²⁶, dove per altro va notato come il canto degli uccelli sia sempre legato alla gioia e all'amore.

Su tutti gli uccelli spicca l'usignolo anche nel mondo della lirica, diventando

20 GUGLIELMO IX D'AQUITANIA, *Ab la dolchor del temps novel*, vv. 2-4, in C. DI GIROLAMO, *op. cit.*, p. 39.

21 JOHAN ESTEVE, *L'autrier, el gay temps de pascor*, v. 2, in *Le poesie del trovatore Johan Esteve*, ed. cit., p. 59.

22 JAUFRÉ RUDEL, *Lancan li jorn son lonc en mai*, v. 2, in C. DI GIROLAMO, *op. cit.*, p. 60.

23 RAIMBAUT DE VAQUEIRAS, *Kalenda maia*, v. 3, in C. DI GIROLAMO, *op. cit.*, p. 207.

24 JAUFRÉ RUDEL, *Quand lo rossinhols el foillos*, vv. 1-3, in JAUFRÉ RUDEL, *Liriche*, a cura di R. Lafont, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 1992, p. 44.

25 ARNAUT DANIEL, *Er vei vermeills, vertz, blaus, blancs e gruocs*, vv. 3-4, in ARNAUT DANIEL, *op. cit.*, p. 118.

26 JAUFRÉ RUDEL, *Quan lo rius de la fontana*, vv. 4-6, in JAUFRÉ RUDEL, *op. cit.*, p. 44.

la voce predominante nel coro degli uccelli. L'usignolo come simbolo della primavera e dell'amore avrà grande fortuna anche negli altri generi letterari, come avremo modo di vedere.

I motivi delle acque e della dolce brezza primaverile

Un elemento che troveremo molto raramente nelle *reverdies* degli altri generi letterari, se non nella descrizione del *locus amoenus*, è l'acqua dei ruscelli e delle fontane; l'acqua che ritorna limpida dopo il freddo invernale è tuttavia un elemento importante del *tópos* primaverile; nella lirica trobadorica troviamo comunque alcuni esempi: «quan lo rius de la fontana/s'esclarzís»²⁷, «e'l riu son clar»²⁸, «rius e fontana esclarzir»²⁹

L'accento alla dolcezza del tempo e alla delicata brezza primaverile risulta piuttosto limitata, per lo meno nei testi presi in esame: i trovatori sembrano preferire a questi motivi quelli floreali, vegetali, insieme alla gioia diffusa e al canto degli uccelli. Due esempi sono tratti dai primi versi di due celebri canzoni di Guglielmo IX d'Aquitania: «Ab la dolchor del temps novel» (v.1), «Pos vezem de novel florir/pratz, e vergiers reverdezir,/rius e fontanas esclarzir,/auras e vens» (vv. 1-4).

²⁷ *Ibidem*, vv. 1-2, p. 40.

²⁸ JAUFRÉ RUDEL, *Quan lo rossinhols el foillos*, v. 5, in JAUFRÉ RUDEL, *op. cit.*, p. 44.

²⁹ GUGLIELMO IX D'AQUITANIA, *Pos vezem de novel florir*, v. 3, in C. DI GIROLAMO, *op. cit.*, p. 34.

I motivi della luce e della gioia

L'allungarsi delle giornate durante i mesi primaverili viene colto e raccontato, tra i testi scelti, solo da Jaufré Rudel nel verso esordiale di una sua celeberrima canzone: «Lanquan li jorn son lonc en mai» (v.1). Il motivo della luce primaverile ed estiva non è tra i più trattati né nella lirica né in altri generi letterari.

Un altro elemento fondamentale nella descrizione della primavera è l'atmosfera gioiosa che il poeta avverte attorno a sé; che egli si senta partecipe o meno di questo clima, nella strofa primaverile descrive sempre una grande allegria diffusa tra animali e vegetazione, dovuta alla rinascita naturale: «ben deu cascus lo joi jauzir/don es jauzen»³⁰, «pel novel depòrt que-y renha/mi vai grans jòys al còr jazer.»³¹, «per gaug que·m venc de la verdor»³².

Il rapporto tra natura e sentimenti

Possiamo quindi dire che il trovatore, partecipe della metamorfosi e dell'allegria del rinnovamento, “rinverdisce” a sua volta e trasforma la vitalità

30 GUGLIELMO IX D'AQUITANIA, *Pos vezem de novel florir*, vv. 5-6, in C. DI GIROLAMO, *op. cit.*, p. 34.

31 JAUFRÉ RUDEL, *Quan lo rossinhols el foillos*, vv. 6-7, in JAUFRÉ RUDEL, *op. cit.*, p. 44.

32 JOHAN ESTEVE, *L'autrier, el gay temps de pascor*, v. 3, in *Le poesie del trovatore Johan Esteve*, ed. cit., p. 59.

primaverile in un canto d'amore.³³ Basti vedere la prima strofa di *Lancan folhon bosc e jarric* di Bernart de Ventadorn:

Lancan folhon bosc e jarric
e·lh flors pareis e·lh verdura
pels vergers e pels pratz,
e·lh auzel, c'an estat enic
son gai desotz los folhatz,
autresi·m chant e m'esbaudei
e reflorisce reverdei
e folh segon ma natura.³⁴

Si notano in questi versi la congiunzione temporale «lancan», come prima parola di tutto il componimento, l'utilizzo dei verbi che marcano il cambiamento in atto, come «folhon», la presenza degli elementi canonici delle *reverdies* sopra descritti, quali alberi, prati in fiore («e·lh flors pareis e·lh verdura/pels vergers e pels pratz»), gli uccelli che cantano dopo la tristezza invernale («e·lh auzel, c'an estat enic/son gai desotz los folhatz»), e la reazione del poeta di fronte a tale spettacolo: anche lui decide di cantare, di gioire, di “rifiorire”, “rinverdire” e “ricoprirsi di foglie” («autresi·m chant e m'esbaudei/e reflorisce reverdei/e folh segon ma natura»). Sembra quindi descritta una sua immersione nella natura.

La descrizione naturalistica iniziale, che sia primaverile o meno, come detto

33 Cfr. A. COMBES, *op. cit.*, pp. 126-127: «Ainsi le poète s'unit à l'allégresse du renouveau, participe à la métamorphose générale et la subit à son tour, “reverdit” à sa manière [...] dans la creuset de sa voix, la vitalité printanière, par l'alchimie d'un jeu de sensations, se transforme en chant d'amour.»

34 BERNART DE VENTADORN, *Lancan folhon bosc e jarric*, vv. 1-8, in BERNARD DE VENTADOUR, *op. cit.*, p. 82.

sopra, viene sempre messa in rapporto con i sentimenti dell'*io* poetico: possono essere in rapporto di similitudine, come nell'esempio appena illustrato di Bernart de Ventadorn, o di contrasto.

Secondo Eliza M. Ghil, all'interno dell'esordio stagionale compare un elemento, da lei chiamato *qualifier* (“qualificatore”), che serve a imprimere una svolta negativa o positiva al *tópos*: può essere un aggettivo (come «dous»), un nome («la dolchor»), un diminutivo che indica l'attitudine positiva del poeta verso l'oggetto in questione («auzellet», per fare un esempio), un'affermazione («Bel m'es») o un verbo (come il «m'esbaudei» dei versi visti sopra).³⁵ Combinando gli elementi propriamente stagionali (la *temporality*) e quelli relativi all'effetto che la *reverdie* suscita nel poeta (*humanity*), Ghil sostiene che si possano ottenere quattro diverse relazioni semantiche all'interno del nucleo del *tópos*.

La prima è data dall'unione di elementi stagionali e umani positivi; un esempio lo osserviamo nei versi sopraccitati di Bernart de Ventadorn: alla dolcezza e all'allegria della natura corrisponde la gioia del poeta.

La seconda combina elementi stagionali positivi ed elementi umani negativi: mentre la natura risorge in tutto il suo splendore, il poeta soffre; la celebre *Ab la dolchor del temps novel* di Guglielmo IX d'Aquitania ci offre un esempio perfetto:

Ab la dolchor del temps novel
foillo li bosc, e li aucei
chanton, chascus en lor lati,

³⁵ Cfr. E. M. GHIL, *op. cit.*, p. 90.

segon le vers del novel chan:
adonc esta ben c'om s'aisi
d'acho dont hom a plus talan.

De lai don plus m'es bon e bel
non vei mesager ni sagel,
per que mos cors non dorm ni ri
ni no m'aus traire adenan,
tro qu'eu sacha ben de la fi,
s'e'l'es aissi com eu deman.³⁶

Nella prima stanza viene esaltata la natura nella sua metamorfosi gioiosa: con la dolcezza della primavera, i boschi rinverdiscono, gli uccelli cantano «en lor lati»; è dunque giusto, afferma Guglielmo, che ognuno si dedichi a ciò che più ama («adonc esta ben c'om s'aisi/d'acho dont hom a plus talan.»). Di segno completamente opposto è la seconda stanza, in cui il poeta dichiara la sua tristezza, dovuta a un amore non più corrisposto.

Un altro esempio di questa tipologia è la famosa lirica di Jaufré Rudel
Lanquan li jorn son lonc en mai:

Lanquan li jorn son lonc en mai
m'es belhs dous chans d'auzelhs de lonh,
e quan me sui partitz de lai
remembra-m d'un'amor de lonh.
Vau de talan embronc e clis,
si que chans ni flors d'albepis

36 GUGLIELMO IX D'AQUITANIA, *Ab la dolchor del temps novel*, vv. 1-12, in C. DI GIROLAMO, *op. cit.*, p. 39.

no·m platz plus que l'iverns gelatz.³⁷

Il poeta dichiara nei primi due versi quanto gli piaccia ascoltare il dolce canto degli uccelli, durante il mese di maggio («Lanquan li jorn son lonc en mai/ m'es belhs dous chans d'auzelhs de lonh»); tuttavia, non appena si distoglie dall'ascolto, subito subentra in lui il ricordo del suo amore lontano. E a quel punto diventa talmente triste che il biancospino o il canto degli uccelli gli sono tanto graditi quanto l'inverno («vau de talan embroncx e clis,/si que chans ni flors d'albepis/no·m platz plus que l'iverns gelatz»).

La terza combinazione accosta gli elementi stagionali negativi e gli elementi umani positivi; sono le cosiddette “*reverdies inverse*”. Troviamo ancora in Bernart de Ventadorn un esempio calzante nella canzone *Tant ai mo cor ple de joya*:

Tant ai mo cor ple de joya,
tot me desnatura.
Flor blancha, vermelh' e groya
me par la frejura,
c'ab lo ven et ab la ploya
me creis l'aventura,
per que mos pretz mont'e poya
e mos chans melhura.
Tant ai al cor d'amor,
de joi e de doussor,
per que·l gels me sembra flor
e la neus verdura.³⁸

37 JAUFRÉ RUDEL, *Lanquan li jorn son lonc en mai*, in C. DI GIROLAMO, *op. cit.*, p. 60.

38 BERNART DE VENTADORN, *Tant ai mo cor ple de joya*, vv. 1-12, in BERNART DE VENTADORN, *Canzoni*, ed. cit., p. 134.

Il poeta è talmente felice che si «desnatura»: il gelo pare un fiore bianco, rosso e giallo; il vento e la pioggia sembrano aumentare la sua buona sorte, al punto che il suo canto migliora («per que mos pretz mont'e poya/e mos chans melhura»); tanta è la gioia che prova nel cuore che l'inverno gli pare primavera («Tant ai al cor d'amor/ de joi e de doussor,/ que'l gels me sembra flor/ e la neus verdura»). Il motivo della sua gioia è ulteriormente spiegato nella seconda strofa, quando rivela che potrebbe anche uscire nel gelido inverno senza abiti, perché un vero amore lo protegge dalle intemperie («car fin'amors m'asegura/de la freja biza», vv. 14-15).

Ultima è l'unione di elementi stagionali e umani negativi: come la natura è triste e spenta durante l'inverno, così si sente il poeta, non corrisposto. L'esempio è *Entre gel e vent e fanc* di Raimbaut d'Aurenga:

Entre gel e vent e fanc
E giscl' e gebr' e tempesta
E-l braus pensars que-m
turmenta
De ma bella dompna genta
M'an si mon cor vout en pantais
C'ar vauc dretz e sempre biais;
Cen ves sui lo jorn trist e gais

E ges tres deniers no·m planc
L'ivern, anz m'o tenc a festa
– ves c'ai voluntat dolenta –.
Car de mi donz la plus genta,

Pos saup qu'en trop-amar nos trais
Cel'amors que·m sol tener frais,
O·l plaira que m'ai'o que·m lais.³⁹

Al gelo, al vento, al fango e alle tempeste della stagione invernale si aggiunge anche il cupo pensiero del poeta («E·l braus pensars que·m turmenta») sulla donna da lui amata; ne risulta talmente sconvolto che passa dalla gioia alla tristezza almeno cento volte al giorno («Cen ves sui lo jorn trist e gais») e l'inverno gli sembra una festa («E ges tres deniers no·m planc/L'ivern, anz m'o tenc a festa»).

L'amore, unica fonte d'ispirazione

Un ultimo caso interessante è rappresentato da quelle liriche di tema amoroso aperte da una strofa primaverile ma che nelle stanze successive, o addirittura nella stessa strofa in cui è espresso il tema, dimostrano come l'ispirazione del canto non sia legata alla metamorfosi naturale. Un esempio per tutti è la già citata *No chant ni per auzel ni per flor* di Raimbaut d'Aurenga:

39 RAIMBAUT D'AURENGA, *Entre gel e vent e fanc*, vv. 1-7, canzone X in *The life and works of the troubadour Raimbaut d'Orange*, by W. T. Pattinson, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1952.

No chant ni per auzel ni per flor
ni per ne uni per gelada
ni neis per freg ni per calor
ni per reverdir de prada,
ni per nuill autr'esbaudimen
non chan ni no fui chantaire,
mas per midonz en cui m'entren
car es del mon la bellaire.⁴⁰

Pur iniziando il suo componimento con alcuni elementi del *tópos* stagionale, come «auzel», «flor», «calor», «reverdir de prada», «ni per nuill autr'esbaudimen», motivi propri dell'esordio primaverile, o «ni per uni per gelada», «ni per neis per freg», propri invece dell'esordio invernale, il poeta dichiara che il suo canto non sorge in virtù del cambiamento stagionale. L'unico motivo per cui ha deciso di cantare è l'amore della sua donna, il quale non dipende né dall'euforia primaverile né dalla malinconia invernale: «non chan ni no fui chantaire,/mas per midonz en cui m'entren/car es del mon la bellaire».

Roger Dragonetti ha osservato che numerosi poeti, sia trovatori sia trovieri, hanno steso canzoni simili a *No chant ni per auzel ni per flor*: i poeti iniziano la canzone con un esordio stagionale ma ne prendono subito le distanze, dichiarando che la sola e unica fonte del loro canto è l'amore. In questa presa di distanza Dragonetti ha voluto vedere una sorta di critica nei confronti di quei poeti che componevano canzoni incentrate unicamente sulla primavera o su altri *tópoi*

40 RAIMBAUT D'AURENGA, *No chant ni per auzel ni per flor*, vv. 1-8, in C. DI GIROLAMO, *op. cit.*, p. 123.

analoghi; il poeta cortese, quindi, ci tiene a sottolineare il ruolo secondario dei motivi primaverili nella canzone e li riduce a mero elemento poetico che non fa che accompagnare l'argomento amoroso.

Dunque i trovatori e i trovieri non rifiutano il *tópos* primaverile, *tópos* che per altro useranno sempre abbondantemente, ma affermano che il loro canto e il loro amore non sono legati a una convenzione poetica, come invece sembra essere per i poeti delle canzoni «des feuilles et des fleurs».⁴¹

Il canto degli uccelli

Anche gli uccelli giocano un ruolo fondamentale nelle strofe primaverili; sono un elemento fondamentale del tema della primavera, sia per l'allegria che il loro canto diffonde nell'atmosfera tratteggiata nei versi inaugurali della lirica sia perché costituiscono la componente sonora della bella stagione, mentre fiori e prati verdi rappresentano la componente visiva; ma soprattutto gli uccelli, secondo Michel Zink, non sono un semplice elemento descrittivo, ma la voce della natura: «ils sont la voix de la nature à laquelle répond la voix du poète, la voix de l'amour, loi de la nature, à laquelle se soumet l'amour du poète.»⁴²

Inseriti nel contesto della *reverdie*, anche gli uccelli risentono del

41 Cfr. R. DRAGONETTI, *La technique poetique des trouveres dans la chanson courtois. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Brugge, De Tempel, 1960, p. 186.

42 Cfr. M. ZINK, *Nature et poésie au Moyen Âge*, ed. cit., p. 150.

cambiamento naturale in corso; il loro canto è, come già affermato, l'espressione stessa dell'armonia della natura, e con esso l'atmosfera gioiosa diventa anche sonora, oltre che visiva. Ed esso è un elemento talmente importante che il canto amoroso del poeta non può che nascere in virtù di quello degli uccelli:

Quan lo rossinhòl el follós
dona d'amor e'n quier e'n pren,
e mòu son chant jauzent joyós
e remira sa par soven,
e'l riu son clar e'l prat son gen,
pel novel depòrt que-y renha
mi vai grans jòys al còr jazer.⁴³

Questa canzone di Jaufré Rudel chiarifica quanto detto sopra: ascoltando il canto d'amore dell'usignolo e per il «*novel depòrt que-y renha*» tutto intorno, una grande gioia si insedia nel cuore del poeta. Così la *reverdïe*, con i suoi effetti sonori, coinvolge il poeta nell'esultanza generale.

La “reverdïe” nella pastorella: una metafora di inizio

La pastorella, come la *chanson de recontre*, è un genere narrativo breve, caratterizzato da una struttura ricorrente: in un quadro campestre-pastorale, primaverile, avviene l'incontro del protagonista (il poeta, a volte presentato come

⁴³ JAUFRÉ RUDEL, *Quan lo rossinhols el foillos*, vv. 1-7, in JAUFRÉ RUDEL, *op. cit.*, p. 44.

un cavaliere) con una donna di condizione inferiore, con la quale avrà un dialogo con lo scopo di sedurla; la conclusione del componimento racconta la riuscita dell'impresa o il suo fallimento.

Fin dall'esordio, le pastorelle presentano la ripetizione di elementi topici, la cui presenza è considerata fondamentale per indicare l'appartenenza o meno al genere di una lirica.⁴⁴ La *reverdie*, in questo caso, non ha più la funzione ricoperta nelle canzoni, di input iniziale precedente all'annuncio dei desideri o dello stato d'animo del poeta: si tratta in questo caso di convertire una primavera astratta in uno scenario concreto nel quale collocare l'azione, di creare una scenografia. Vediamo alcuni esempi:

L'autrier a l'intrada d'abril
per la doussor del temps novelh,
per gauch del termeni gentil
m'anava sols per un pradelh;
en un deve prop d'un cortil
trobey pastor' ab cors yrnel;
vestida fon d'un nier sardil
ab capa grizeta ses pelh;
bella es e genta;
s'amors m'atalenta,
tant es covienta;
e fes un capelh
de flor ab menta;
de motos a trenta;
sola si contenta
iost'un arborelh;
ab si meteyssa dish: "ay!
Sola suy e-l temps se-n vay;

44 Cfr. C. FRANCHI, «*Trobei pastora*». *Studio sulle pastorelle occitane*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. 117-144.

lassa! Be planc ma ioventa,
quar non ay amic veray.”⁴⁵

In questo componimento di Guilhem d'Autpol si inizia con l'indicazione del mese («intrada d'abril») e si specifica ulteriormente l'indicazione temporale con «doussor del temps novelh», al verso 2; compare un accenno alla gioia, che come sappiamo è un elemento strettamente legato alla stagione primaverile («gauch del termeni gentil»), dopo di che si inizia con il racconto: il poeta passeggia solo in un prato quando a un certo punto trova una graziosa pastorella. Il componimento si apre con una *reverdie* di tre versi, per poi sparire e lasciare qualche traccia con i fiori al verso 13 («flor ab menta»); una volta enunciata l'ambientazione spazio-temporale, si passa alla narrazione dei fatti.

L'autrier, el gay temps de pascor,
quant auzi·ls auzelhetz chantar,
per gaug que·m venc de la verdor,
m'en yssi totz sols delechar,
ez en un pradet, culhen flor,
cuend'e plazen,
mot covinen,
anhels seguen.
La flor culhen
dizia
qu'anc dia
de far amic non ac talen
quar via
s'en cria

45 GUILHEM D'AUTPOL, *L'autrier, a l'intrada d'abril*, vv. 1-20, in *Provenzalische Inedita aus pariser Handschriften*, ed. cit., pp. 122-123.

don malvestatz pren nayssemen.⁴⁶

Anche in questa lirica di Johan Esteve ritorna la primavera in posizione di apertura; oltre alla semplice menzione della primavera («el gay temps de pascor»), compaiono anche il canto degli uccelli («quant auzi·ls auzelhetz chantar») e la gioia causata dal rinverdire della natura che fa venire voglia al protagonista di uscire a passeggiare, di cogliere fiori in un prato («per gaug que·m venc de la verdor,/ m'en yssi totz sols delechar,/ ez en un pradet, culhen flor»); subito dopo avviene l'incontro con la pastora.

L'integrazione della *reverdie* nella costruzione del quadro d'azione in queste due liriche è poco sviluppata, ma vi sono casi di pastorelle aperte da *reverdies* nella prima strofa che non vengono integrate nella diegesi, come in questo anonimo poeta in lingua d'oïl, riportato da Annie Combes:

Quant noif remaint et glace funt,
Qe resclarcisent cil ruissel
Et cil oisiel grant joie funt
Por la doçor del tens novel
Et florissent cil arboisiel
Et tuit cil pré plain de fluer sunt
Et fine Amor ce mi sunt
Que je face un sonet novel.

Un main suer mon palefroi munt,
En mai quant chantent cil oisiel,

46 JOHAN ESTEVE, *L'autrier, el gay temps de pascor*, vv. 1-16, in *Le poesie del trovatore Johan Esteve*, ed. cit., p. 59.

Si ai troveé au pié d'un munt,
Chapel faisant en un prael,
La fille au seignor d'un chastel.⁴⁷

La *reverdie* viene esposta nella prima stanza e poi ripresa nella seconda, al secondo verso («En mai quant chantent cil oisiel»), ma l'azione non si svolge in quello scenario descritto. Quello che accade in questo componimento è che la descrizione primaverile della prima strofa serve solamente ad annunciare metonimicamente la tematica amorosa, per il successo che il binomio *reverdie*/amore ha ottenuto con le canzoni.

Trasformare la *reverdie* in uno sfondo realistico è piuttosto complicato, e, sempre secondo Annie Combes, rari sono i testi che riescono in tale impresa; un esempio è *A la fontana del vergier* di Marcabru:

A la fontana del vergier,
on l'erb'es vertz josta-l gravier,
a l'ombra d'un fust domesgier,
en aiziment de blancas flors
e de novelh chant costumier,
trobey sola, ses companhier,
selha que no vol mon solatz.⁴⁸

La *reverdie* di questo poema di Marcabru non è la stessa delle canzoni cortesi, anche perché si tratta di evocare un incontro amoroso e non di annunciare

⁴⁷ Per la citazione, cfr. A. COMBES, *op. cit.*, p. 138.

⁴⁸ MARCABRU, *A la fontana del vergier*, vv. 1-7, in M. DE RIQUER, *La lírica de los trovadores*, ed. cit., p. 45.

la composizione di un canto. Tuttavia compare attraverso i suoi esiti materiali, quali l'erba verde, i fiori bianchi e il novello canto degli uccelli («l'erb'es vertz», «blancas flors», «novelh chant»), per diventare un paesaggio campestre percepito e descritto dal protagonista dell'azione, ben distinto dalla *strophe printanière*.

Va tuttavia ricordato come *A la fontana del vergier* da molti non sia ritenuta una vera pastorella, sia per la sua ambientazione in un verziere sia perché la donna protagonista è la figlia del signore di un castello, non una pastora o una contadina.⁴⁹

In altri casi, infine, la *reverdie* è completamente assente, come in *L'autrier jost'una sebissa*, sempre di Marcabru, dove lo scenario dell'incontro è dato dall'accenno a una siepe, alla pianura e al prato, ma non si nomina neppure la stagione.

Abbiamo visto quindi che sia nella canzone sia negli altri generi poetici, minori o meno, si suole iniziare una lirica di tematica amorosa con la primavera. Considerato che la primavera è la stagione in cui la vegetazione torna a vivere di nuovo, a rinascere, grazie al bel tempo, si può affermare che essa rappresenta una metafora dell'inizio, della vita come dell'amore. Per tanto, con la sua adozione da parte degli altri generi letterari, la *reverdie* diventerà un *tópos* di grande successo: svolgerà sempre la funzione di apertura della narrazione o di rilancio dopo un momento di stallo. La sua metafora di tempo degli inizi passa dal mondo naturale

⁴⁹ Cfr. C. FRANCHI, *op. cit.*, p. 128.

al mondo narrativo.

«*Be·m platz lo gais temps de pascor*»: *l'esultanza della guerra*

Un discorso a parte merita il sirventese *Be·m platz lo gais temps de pascor*. Considerato il componimento più celebre di Bertran de Born, nonostante la paternità sia tuttora discussa⁵⁰, costituisce l'esempio più lampante della *reverdie* guerresca in contesto lirico:

Be·m platz lo gais temps de pascor
Que fai foillas e flors venir;
E platz mi, qand auch la baudor
Dels auzelz que fant retentir
Lor chan per lo boscatge;
E plaz me, qand vei per los pratz
Tendas e pavayllons fermatz;
Et ai gran alegratge,
Qand vei per campaignas rengatz
Cavaillers e cavals armatz.⁵¹

I primi cinque versi sembrano preannunciare la classica declinazione amorosa della *reverdie*, così come l'abbiamo vista nella *canso*; ma il poeta introduce nella seconda parte della stanza un'innovazione: ciò che ama della primavera è la guerra.

⁵⁰ Per le diverse attribuzioni di *Be·m platz*, cfr. M. LOPORCARO, «*Be·m platz lo gais temps de pascor*» di Guilhem de Saint Gregori, in *Studi mediolatini e volgari*, 35, 1988, pp. 27-68.

⁵¹ BERTRAN DE BORN, *Be·m platz lo gais temps de pascor*, vv. 1-10, in *L'amour et la guerre. L'oeuvre de Bertran de Born*, ed. cit., pp. 732-734, qui p. 732.

È molto gradito dal poeta lo spettacolo delle tende e dei padiglioni dei soldati, dai colori vivi e accesi, che prefigurano la battaglia, disseminati per il prato proprio come se fossero dei fiori, segnale euforico ed energizzante di festa; ma è la vista dei cavalieri armati a cavallo a scatenare la sua euforia («Et ai gran alegratge/ Qand vei per compaignas rengatz/ Cavalliers e cavals armatz»).

Ciò che il poeta celebra con questo sirventese è un aspetto legato alla primavera scarsamente trattato nella lirica: la ripresa della guerra. Com'è noto nel Medioevo il ritorno della primavera segnava la ripresa delle operazioni militari, dato che si combatteva durante la bella stagione; per un cavaliere, quindi, l'anno si divideva in stagione della guerra e stagione della pace. Pertanto, il poeta attende con trepidazione, come i cavalieri, l'avvento della bella stagione per godersi così le attività belliche.

Può colpire il fatto che il trovatore provi gioia alla vista degli uomini in arme, ma come nota Andrea Fassò «già nei testi epici la gioia può essere [...] anche quella dell'assalto, del combattimento, del movimento veloce.»⁵² E del resto, l'azione di rinascita propria della *reverdie* risveglia tanto il desiderio d'amore quanto la pulsione aggressiva insita negli uomini, ed è esattamente quello che viene descritto in questa prima *cobla*.

Notiamo quindi, fin da subito, la polarità tra la forma naturale (nei primi sei versi della stanza) e la dinamica militare (nei restanti quattro versi); quel «gran

52 A. FASSÒ, *Gioie cavalleresche. Barbarie e civiltà fra epica e lirica medievale*, Roma, Carocci editore, 2005, p. 243.

alegratge» (v. 8) è l'allegria «ritual, sacramentaria, concupiscente, por ese instante inicial, por esa situación de umbral ante el acto mismo de la batalla. La alegría del sacrificio como inicio absoluto de un momento ritual omniinclusivo [...] La batalla debe verse como el símbolo de la ruptura con el ritmo natural.»⁵³

L'elenco delle cose amate prosegue nelle stanze successive:

E plaz mi, qan li corredor
Fant las gens e l'aver fugir;
E plaz mi, qand vei apres lor
Gran ren d'armatz ensems venir;
E plaz me e mon coratge,
Qand vei fortz chastels assetgatz
E·ls barris rotz et esfondratz
E vei l'ost el ribatge
Q'es tot entorn claus de fossatz
Ab lissas de fortz pals serratz.

Et atressi·m plaz de seignor,
Qand es primiers a l'envazir,
En caval armatz, ses temor,
C'aissi fai los sieus enardir
Ab valen vassalatge.
E pois que l'estorns es mesclatz,
Chascus deu esser acesmatz
E segre·l d'agradatge,
Que nuills hom non es ren prezat
Troq'a mains colps pres e donatz.⁵⁴

53 J. E. RUIZ DOMÉNEC, *El sonido de la batalla en Bertran de Born*, in *Medievalia*, II, 1981, p. 104.

54 BERTRAN DE BORN, *Be·m platz lo gais temps de pascor*, vv. 11-30, in *L'amour et la guerre. L'oeuvre de Bertran de Born*, ed. cit., p. 732.

Molto piace al nostro poeta vedere l'inseguimento dei primi fuggiaschi, gli assedi dei grandi e forti castelli, i bastioni rotti e diroccati; adora quando è il signore a partire per primo all'attacco, senza alcun timore, diffondendo così coraggio ai suoi uomini, che nella mischia assesteranno molti colpi, dimostrando il proprio valore («Que nuills hom non es ren prezat/ Troq'a mains colps pres e donatz»).

Nella quarta e quinta strofa lo scenario si fa più macabro:

Massas e brans, elms de color
Escutz trancar e desgarnir
Veirem a l'intrar de l'estor
E maint vassal essem ferir,
Don anaran aratge
Cavaill dels mortz e dels nafratz.
E qand er en l'estor intratz,
Chascus hom de paratge
Non pens mas d'asclar caps e bratz,
Que mais val mortz que vius sobratz.

E·us dic que tant no m'a sabor
Manjar ni beure ni dormir
Cuma qand auch cridar: “A lor!”
D'ambas las partz et auch brüir
Cavals voitx per l'ombratge
Et auch cridar: “Aidatz! Aidatz!”
E vei cazer per los fossatz
Paucs e grans per l'erbatge
E vei los mortz que pels costatz
Ant los troncons ab los cendatz.⁵⁵

⁵⁵ *Ibidem*, vv. 31-50, p. 734.

La quarta *cobla* dipinge la caotica scena dell'impatto degli eserciti nella lotta: mazze, elmi colorati, scudi, spade fracassati; i cavalli dei guerrieri morti o feriti vaganti nel campo di battaglia; un elenco che ritroveremo nelle descrizioni delle battaglie dell'epica. Ogni uomo che entra nella mischia, afferma il poeta, non deve pensare che a mozzare teste e braccia, perché è meglio essere morti che vivi e sconfitti. Nulla gli dà più piacere dello spettacolo funereo di uomini caduti nei fossati, sull'erba, stesi con i tronconi delle lance conficcate nel petto.

Il poeta prova quindi un piacere vero e proprio nel mostrare dapprima i preparativi della guerra, come abbiamo visto con la rappresentazione dei tendaggi, padiglioni e delle armate pronte all'attacco della prima stanza (vv. 6-10), poi la realizzazione effettiva dello scontro con i suoi risultati di distruzione e morte, nelle strofe seguenti.

Quella che viene presentata nelle ultime due stanze citate è la descrizione di un rituale, di un olocausto, con il quale le armi e gli oggetti, presentati all'inizio del sirventese in tutta la loro bellezza e integrità, devono essere distrutti; è un *potlatch*, durante il quale, oltre agli oggetti, vengono offerte in sacrificio anche le vite umane. Lo ha ben detto Gérard Gouiran, notando come le immagini della violenza che ritroviamo in questo sirventese sembrano fare parte di un rituale.⁵⁶

A tal proposito, Mario Mancini ha evidenziato come in questo sirventese si

56 G. GOUIRAN, *Bertran de Born, troubadour de la violence?*, in *La violence dans le monde médiéval*, Aix-en-Provence, CUER MA, 1994, pp. 237-251: «Les descriptions de bataille de Bertran de Born ressortissent d'autant moins au pittoresque, en dépit de la sauvage beauté que dégagent certaines images que cette violence fait partie d'un rituel.», p. 247.

scontrino due nuclei, quello euforico del *plazer* e quello disforico della morte. Se il primo nucleo dimostra la «baldanzosa gioia della guerra» nel segno del piacere, il secondo fa emergere i segni della morte, nelle prime strofe in maniera implicita, nelle ultime in maniera diretta, attraverso le «diapositive di morte» della quarta e quinta stanza.⁵⁷

Insomma, questo sirventese dimostra come il *tópos* stagionale non sia un'esclusiva degli esordi delle canzoni d'amore: esso può infatti avere diverse declinazioni, anche guerresche. Inoltre, *Be·m platz* è probabilmente l'unica lirica che sottolinea il legame tra la primavera e la guerra in maniera anche più chiara dell'epica in lingua d'oïl, come avremo modo di vedere.

Bertran de Born, il poeta della guerra

Come accennato all'inizio del paragrafo, vi sono alcuni dubbi circa la paternità di *Be·m platz lo gais temps de pascor*, dovuti alle diverse attribuzioni nelle rubriche dei quindici testimoni che lo tramandano, oltre che ad altri problemi di carattere stilistico e filologico. Michele Loporcaro ha sostenuto che il vero autore del poema debba essere individuato in Guilhelm de Saint Gregori, adducendo a sostegno della sua tesi il fatto che se il sirventese fosse stato scritto realmente da Bertran de Born non ci sarebbero state tutte quelle diverse

⁵⁷ Cfr. M. MANCINI, *Metafora feudale. Per una storia dei trovatori*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 139.

attribuzioni a vantaggio di autori minori.⁵⁸

Ma l'erronea attribuzione è facilmente comprensibile: Bertran de Born da sempre è stato conosciuto come il poeta della guerra tra i trovatori, per via dell'argomento prevalentemente politico delle sue liriche ma anche per la sua concezione aristocratica della guerra: del resto Bertran era un nobile, e, come dice Gouiran, l'esistenza della casta dei guerrieri cui apparteneva trovava una sua giustificazione proprio nella guerra e nel monopolio della violenza.⁵⁹

Non stupisce quindi che per i copisti Bertran fosse il poeta della guerra e della violenza, ecco quindi perché gli è stato attribuito anche *Be·m platz*; il sirventese del resto ha un carattere spiccatamente betrandiano, non solo perché celebra la bellezza della guerra, ma anche per la stessa composizione.

Lo possiamo confrontare ad esempio con la prima stanza di un sirventese di certa attribuzione a Bertran de Born, *Cant vei pels vergiers desplegar* in cui il poeta gioca sugli elementi costitutivi del *tópos* primaverile, sostituendoli con elementi del mondo militare, proprio come abbiamo visto in *Be·m platz*:

Cant vei pels vergiers desplegar
Los cendatz grocs, indis e blaus,
M'adoua la vos del cavaus
E·l sonet que fan li juglar
Que viulen de trap en tenda,
Trombas e corn e graile clar.

⁵⁸ Cfr. M. LOPORCARO, *op. cit.*, pp. 27-68.

⁵⁹ G. GOUIRAN, *Bertran de Born, troubadour de la violence?*, ed. cit., p. 238: «Le seigneur d'Hautefort est un noble, c'est-à-dire qu'il fait partie de la caste des combattants dont l'existence ne trouve de justification que dans la guerre et le monopole de la violence.».

Adoncs voill un sirventes far
Tal que·l coms Richartz l'entenda⁶⁰

In questa prima *cobla* assistiamo allo scivolamento da un genere all'altro, dalla canzone al sirventese: il primo verso si apre con una formula tipica dell'esodio primaverile, che, come sappiamo, costituiva un inizio topico per le canzoni d'amore; il verbo «desplegar» potremmo tradurlo con “sbocciare” per rimanere all'interno della metafora floreale che Bertran viene a delineare in questi versi: le bandiere gialle, indaco e blu, elementi umani e militari, sostituiscono i fiori disseminati sul prato per i loro colori: «alors que l'efflorescence naturelle apporte généralement peu de couleurs aux *cançons*, essentiellement le blanc, les bouquets d'étendards sont d'une riche variété, même si le poète a pris le soin de sélectionner des coulerus possibles pour des fleurs.»⁶¹

In *Be·m platz* la situazione era la stessa: il poeta esordiva dichiarando il suo amore per la primavera, iniziando poi, secondo la prassi del *début printanier*, l'elenco delle bellezze della stagione, con le foglie e i fiori che germogliano, ma qualche verso dopo sui prati inserisce tendaggi militari, non fiori.

Al verso 3 troviamo un altro verbo canonico «m'adouza», “mi è dolce”, al quale segue questa volta la percezione uditiva: al poeta piace la voce dei cavalli unita a quella dei giullari e alla sinfonia di strumenti militari («Trombas e corn e

60 BERTRAN DE BORN, *Cant vei pels vergiers desplegar*, vv. 1-8, in *L'amour et la guerre. L'oeuvre de Bertran de Born*, ed. cit., p. 482.

61 G. GOUIRAN, *Bertran de Born, troubadour de la violence?*, ed. cit., p. 243.

graile clar»); in *Be·m platz* nella prima stanza si restava nel classico motivo del canto degli uccelli, ma l'elemento acustico veniva ulteriormente ampliato dalle grida umane in battaglia e dai nitriti dei cavalli della quinta *cobla* («E·us dic que tant no m'a sabor/Manjar ni beure ni dormir/Cuma qand auch cridar: “A lor!”/D'ambas las partz et auch bruir/Cavals voitz per l'ombratge/Et auch cridar: “Aidatz! Aidatz!”», vv. 41-46).

Con questi elementi acustici, i due sirventesi sorgono da un'esperienza estetica che lega a un fenomeno uditivo e ritmico: «con el cual trata de explicar Bertran la totalidad de sus experiencias sobre el mundo gótico y sobre ese agudo desvarío que les condujo a idear la batalla como rito, como instante extremo, desolador, de las promesas y los destinos de toda la sociedad.»⁶²

62 J. E. RUIZ DOMÉNEC, *op. cit.*, p. 98.

IV. Guerre di primavera: il risveglio della violenza cavalleresca

La razzia di primavera

Nella prossima sezione relativa all'epica in lingua d'oïl vedremo come il *tópos* della primavera venga associato alle guerre raccontate dalle *chansons de geste*. Con questa sua collocazione precedente alla narrazione dell'evento bellico vero e proprio, il tema sembra voler creare una sorta di parallelismo tra la rinascita della natura e la ripresa delle ostilità, così come con la resurrezione della violenza e della forza bruta del cavaliere in guerra.

Tale legame, a prima vista semplice recupero degli esordi delle canzoni trobadoriche, rivela invece una consuetudine dell'arte della guerra. È risaputo, infatti, che le guerre nel Medioevo venivano ad assumere i tratti di un gigantesco brigantaggio praticato in concomitanza dell'arrivo della bella stagione: ecco allora spiegata questa unione all'interno delle *chansons de geste* tra tema primaverile e narrazione delle guerre. Esattamente come nelle campagne militari dell'epica, anche quelle reali e storiche si combattevano in primavera, o per lo meno durante le stagioni più miti, anche se non mancano casi di guerre combattute durante l'inverno, o durante le estati più torride.

La guerra era il momento più importante nella vita di un guerriero, che

sprofondava invece nell'ozio e nella noia durante la sospensione delle ostilità. Non stupisce, quindi, che l'avvento della bella stagione venga visto come un momento di gioia: è con la primavera che il cavaliere può finalmente tornare a combattere. Le energie violente, assopite durante il periodo di riposo forzato, si risvegliano con il bel tempo e si scatenano con tutta la loro brutalità durante l'impresa militare.

In guerra, infatti, il cavaliere poteva finalmente abbandonarsi alle sue prodezze rapaci: saccheggi, devastazioni, razzie e violenze nelle guerre dichiarate legittime non prevedevano punizioni. Del resto, nel Medioevo e non solo, le guerre non vedevano alcuna distinzione tra l'azione militare vera e propria e il saccheggio; anzi, si può dire che per tutta l'età medievale la guerra assumesse i tratti di una scorreria devastatrice, configurandosi «come una prova di forza in cui, per costringere l'avversario a cedere, risulta conveniente ricorrere non tanto a battaglie campali quanto alla privazione dei suoi mezzi di sussistenza [...] il modello, in altre parole, rimane la guerra primitiva protesa alla ricerca del bottino.»¹ La guerra era quindi una fonte di guadagno per i cavalieri, che arraffavano le ricchezze e le risorse che preferivano, andando a creare un bottino di guerra da spartire al termine dell'impresa.

Ogni esercito in età medievale era infatti incapace di astenersi dal predare: il suo solo passaggio in un luogo costituiva una grave sciagura per gli abitanti. Gli

¹ A. A. SETTIA, *Rapine, assedi e battaglie. La guerra nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 2002, p. 4.

uomini a cavallo sembravano trattenere la violenza in tempo di pace per poi farla esplodere in tutta la sua potenza in tempo di guerra, con il ritorno della primavera, comportandosi come delle bestie avidi in cerca di una preda. La Chiesa cercherà di scusare queste abitudini dei guerrieri, dichiarando legittimo un bottino di guerra, se la guerra stessa è legittima, pur individuando dei limiti legati al rischio, agli scopi perseguiti e al trattamento riservato ai prigionieri e ai civili.

Per quanto la guerra fosse una fonte di guadagno immediato per i guerrieri, essa per loro rappresentava qualcosa di molto più importante: era una festa, un'occasione di *exploits*: era la loro «primavera fiorita.»² Un'espressione, quest'ultima, che rende appieno il legame esistente da tempi immemori tra la guerra e la stagione primaverile.

Come già anticipato, infatti, non esisteva alcuna legge che impedisse lo svolgimento di una guerra durante la stagione invernale o durante la calura estiva; anzi, per certi versi, la guerra intrapresa durante queste stagioni estreme poteva garantire il successo, come durante gli assedi. Ma la scelta di combattere in primavera o alla fine dell'estate era legata a ragioni prevalentemente pratiche: durante la primavera, infatti, il clima è mite, più adatto alla vita all'adiaccio o sotto i tendaggi militari, le giornate si allungano, nei prati abbondano i foraggi per i cavalli, i fiumi e i mari tornano navigabili. Come ricorda Settia, circa il 70% delle imprese riportate dalle sue fonti si concentrava tra i mesi di maggio e agosto.³

² Cfr. F. CARDINI, *Quell'antica festa crudele. Guerra e cultura della guerra dall'età feudale alla grande rivoluzione*, Bologna, Il Mulino, 2013, p. 67.

³ Cfr. A. A. SETTIA, *op. cit.*, p. 212.

La prassi di situare i combattimenti in questo periodo risulta assai remota, dal momento che affonda le sue radici nel lontano XVII secolo a. C., quando nel Vicino Oriente l'utilizzo del cavallo nelle spedizioni militari diventò sempre più importante: trasportare scorte di foraggio durante la guerra risultava scomodo, e si preferì, dunque, combattere nel momento dell'anno in cui è possibile trovare naturalmente sui prati il nutrimento per il destriero.

Per la stessa ragione si è a lungo discusso sullo spostamento del “campo di marzo” dei Franchi al mese di maggio; alcuni storici hanno sostenuto che tale scelta sia stata fatta da Carlo Martello nel 755, proprio per l'abbondanza di erba sui prati con cui nutrire i cavalli, divenuti ormai indispensabili anche per i guerrieri franchi; altri hanno ribattuto che l'espressione “campo di maggio” viene documentata prima di quella data e che la locuzione “campus Martius” non solo alluda al dio romano della guerra, Marte, e non al mese di marzo, ma che non alluda nemmeno al raduno annuale dei Franchi, che viene invece indicato con «kalenda Martias», questa volta veramente legate al mese di marzo.⁴

Ma la scelta della primavera come stagione della guerra viene legittimata addirittura dalla Bibbia: nel secondo libro di Samuele, o dei Re, infatti, si nomina la primavera come «eo tempore quo solent reges ad bella procedere» («il tempo in cui i re muovono di solito alla guerra»)⁵. Questo collegamento tra primavera e

⁴ *Ibidem*, p. 216.

⁵ *Liber secundus Samuelis*, 11, 1, in *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam*, nova editio, logicis partitionibus aliisque subsidiis ornata a A. Colunga et L. Turrado, IV editio, Matriti, La Editorial católica, 1965, p. 255.

guerra verrà recuperato dapprima dagli autori mediolatini dell'età carolingia, e in seguito dai cronisti che, nei secoli successivi, sceglieranno spesso di ricordare tale legame nei loro testi, collocandosi all'interno di uno schema divenuto ben presto un consolidato stereotipo letterario.

La primavera è dunque la stagione del risveglio: si risveglia la natura, si risveglia la vita umana, si risvegliano le passioni; non può che risvegliarsi, di conseguenza, anche la guerra. Il *tópos* letterario dell'esordio primaverile si troverà declinato nelle più svariate eccezioni: come esordio di una narrazione intera (si pensi al *Roman de la rose*), di un' *aventure* cavalleresca (si veda il *Perceval* di Chrétien de Troyes), come stagione cornice alla rinascita di un amore, come nella lirica trobadorica, o, di nuovo, alla ripresa delle ostilità belliche nelle *chansons de geste*.

La primavera è la stagione che smuove gli animi e che fa iniziare il viaggio: è il viaggio del cavaliere che parte alla ricerca di un' *aventure*, tanto nei romanzi quanto nella vita reale, o il viaggio dell'esercito in marcia, o del pellegrino, del mercante, degli ecclesiastici chiamati ai loro sinodi o dei giudici chiamati alla giustizia itinerante. Il collegamento della primavera con la guerra, dunque, viene sancito da un lato (e prevalentemente) da ragioni pratiche, dall'altro dalla Bibbia; fuori dal mondo letterario, tale legame verrà ripreso anche dall'iconografia occidentale del XII e XIII secolo, che raffigurerà il mese di maggio come un cavaliere armato di lancia e scudo.⁶

⁶ Cfr. A. A. SETTIA, *op. cit.*, p. 218.

Cavalieri predoni

Si è detto all'inizio del capitolo che la rinascita della primavera associata alla ripresa delle guerre scatenava le forze e le energie dei guerrieri, così come avremo modo di vedere nel prossimo capitolo dedicato alla primavera nelle *chansons de geste*. Il cavaliere, dunque, una volta in guerra poteva liberare le sue energie, scatenare la sua violenza e devastare, depredare e stuprare: poteva abbandonarsi alla sua vera natura.

Il vero cavaliere era infatti ben altra cosa rispetto a quella figura ideale che nell'immaginario moderno ha preso il sopravvento: il cavaliere ideale è un campione di moralità, raddrizzatore di torti, salvatore di damigelle in difficoltà, cortese, nobile, cristiano devoto e garante della giustizia divina oltre che umana. Un'immagine che deriva dai romanzi del ciclo bretone, che mettono in scena cavalieri cortesi, nel vero senso della parola.

Si pensi, ad esempio a Perceval che salva il castello della bella Blanchefleur dall'assedio di Clamadeu e del suo siniscalco Anguingueron, o al duello che Yvain deve combattere contro Galvano per difendere la sorella minore del castello di Nera Spina dall'ingiusta diseredazione cui la sorella maggiore vuole sottoporla, o, ancora, a Lancillotto, che affronta le prove più umilianti e pericolose pur di salvare la donna amata.

Questi racconti tuttavia non descrivono situazioni verosimili, sia perché collocati all'interno della finzione romanzesca sia perché nella realtà i cavalieri si comportavano in maniera assai differente. Abbiamo già visto la condotta tenuta in guerra dai cavalieri: razzie, devastazioni e violenze gratuite.

Un comportamento certo ben distante da quello dimostrato nei romanzi arturiani, ma più simile forse a quello dei cavalieri delle *chansons de geste*. Questi paladini vengono descritti mentre combattono nella brutalità della guerra, valorosi, coraggiosi, guidati e illuminati da Dio, certamente, ma tutt'altro che cortesi e gentili. Anche in questo caso, però, siamo di fronte alla finzione letteraria: l'ardore religioso che anima i paladini di Carlo Magno nelle loro guerre contro gli infedeli nella realtà trova riscontro in una finalità religiosa assai superficiale.⁷

E di certo anche i cavalieri delle *chansons de geste* risentono di un'idealizzazione: per quanto non compaia l'amore all'interno dell'epica, compaiono molte altre virtù necessarie a un cavaliere e che Orlando, Oliviero, Ruggeri il Danese e gli altri dimostrano di possedere. Non vedremo mai Orlando razzare un villaggio per il solo gusto del guadagno, anche se lo vedremo propenso al rapimento e allo stupro di Alda, sotto alle mura di Vienne, nel *Girart de Vienne*.

Nella realtà, quindi, il cavaliere era un predone violento e brutale. Il

⁷ Cfr. A. FASSÒ, *Gioie cavalleresche. Barbarie e civiltà tra epica e lirica medievale*, Roma, Carocci editore, 2005, p. 239.

cavaliere - nel senso del francese *chevalier*, altra cosa rispetto al *cavalier*, il combattente a cavallo - prima di potersi definire tale dovrà compiere un lungo cammino. Se infatti il *cavalier* compare fin dagli albori della sua storia, il *chevalier* si verrà a costituire lentamente, nel corso dei secoli, soprattutto nelle terre francesi e imperiali; egli è il depositario della dignità e della distinzione cavalleresca acquisite iniziaticamente; egli rispetta le norme etiche che è chiamato a osservare.

Fin dai tempi più remoti, i predoni a cavallo attaccavano i loro nemici tramite due particolari tipologie di attacco: la razzia e il *raid*. La razzia è una rapida incursione limitata nello spazio, realizzata da una forza armata in un territorio nemico con lo scopo di prelevarne le ricchezze e devastarne le risorse, come le messi ancora sul campo; il *raid* veniva invece condotto da truppe montate e apparteneva a uno schema strategico più elaborato.

Anche nelle razzie, come nella guerra, ritorna il legame con la primavera: era infatti con il richiamo della bella stagione, che bande di giovani armati a cavallo invadevano il territorio nemico e lo depredavano di ogni cosa riuscissero ad asportare, dagli ornamenti alle risorse alimentari, agli esseri umani, per i quali potevano richiedere un riscatto.⁸ Una prassi, questa dei *raids* e delle razzie, che apparteneva a una forma primitiva logistica di sostentamento: rapinare il nemico delle sue risorse era necessario per la sopravvivenza del popolo predatore; in questo senso la guerra appare come una forma regolare di attività economica di

⁸ Cfr. A. A. SETTIA, *op. cit.*, p. 3.

grande rilievo.⁹

Nel Medioevo la situazione era quindi questa: non esistevano i cavalieri dei romanzi, ma dei ladri e degli stupratori, che terrorizzavano i *rustici*; basti pensare alle parole della madre di Perceval, nell'omonimo romanzo di Chrétien de Troyes, che raccontano la paura che la sola vista degli uomini armati a cavallo suscitava nella gente: «Biaus filz, a Deu te rant,/ Que mout ai grant peor de toi:/ Tu as veü, si con je croi,/ Les anges don les janz se plainnent,/ Qui ocient quanqu'il ataignent».¹⁰ Sono detti «angeli» perché bellissimi nelle loro armature scintillanti e colorate, ma talmente violenti che «uccidono tutto ciò che toccano».

La fama dei cavalieri è tale che con il passare dei secoli termini specifici indicanti posizioni onorevoli e onorate della cavalleria vengono ad acquisire significati molto diversi: si pensi a parole come “masnadiere” o “brigante”, che originariamente indicavano cavalieri appartenenti a masnade o brigate d'armi, ma che oggi ricoprono un significato completamente negativo, dovuto ai comportamenti tenuti da questi guerrieri nel passato.¹¹

La violenza dei cavalieri continuò ad essere esercitata liberamente fino a quando, nel periodo della cosiddetta “anarchia feudale”, la Chiesa e i Signori territoriali della Francia non cercarono di porre un controllo e un freno alle loro brutalità. L'età dell'anarchia feudale è soprattutto un periodo di disordine

9 Cfr. G. DUBY, *Le origini dell'economia europea. Guerrieri e contadini nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1975, pp. 62-63.

10 CHRÉTIEN DE TROYES, *Perceval ou le Conte du graal*, Paris, GF Flammarion, traduction inédite et présentation de J. Dufournet, Paris, GF Flammarion, 1997, vv. 396-400, p. 58.

11 Cfr. A. A. SETTIA, *op. cit.*, pp. 9-10.

endemico, di vacanza del potere centrale e di guerre private: tutto ciò fece sì che «per lungo tempo i *milites* costituissero, con la loro violenza, un vero flagello per le popolazioni.»¹²

La violenza di questo gruppo armato infatti si traduceva spesso in razzie e devastazioni ai danni dei contadini, delle donne, dei monaci, ovvero degli *inermes*, sui quali il *miles*, il guerriero a cavallo, privo di alcun controllo, trionfava, soprattutto nelle zone a sud della Loira, dove la situazione era molto più critica che al nord: «il cavaliere è pertanto un guerriero aristocratico che trionfa in un mondo di inermi; per quanto ciò possa, in termini moderni, sembrare un paradosso, quella dell'età solitamente indicata come feudosignoriale è una società demilitarizzata concepita per la guerra: cioè una società d'inermi a capo della quale vi sono dei guerrieri.»¹³

Su questa crisi delle aristocrazie guerriere si instaura la volontà riformatrice dei circoli ecclesiastici: dalle riforme ecclesiastiche che andavano maturando in quegli anni, si giunse alla nascita nel Sud della Francia dei movimenti della *Pax Dei* e della *Tregua Dei*, che cercheranno di risolvere la situazione; questi due movimenti rispondono a un tentativo di addomesticamento del guerriero medievale, tentando di eliminare, o per lo meno limitare, la violenza, tramite l'imposizione di alcune norme, che proibivano gli scontri armati, ora limitati a determinate fasce orarie di determinati giorni della settimana, da esercitarsi

12 F. CARDINI, *Quell'antica festa crudele. Guerra e cultura della guerra dall'età feudale alla grande rivoluzione*, ed. cit., p. 41.

13 *Ibidem*, p. 27.

solamente in apposite aree.

Trasgredire a tali norme comportava una severa punizione, che prevedeva la scomunica, l'espulsione dal consorzio del *corpus christianorum*, l'esposizione dei beni e della persona dell'*effractor pacis* in balia degli uomini incaricati di far rispettare la pace e i canoni; per reprimere questa violenza, quindi, la Chiesa non esitava a utilizzare gli stessi mezzi, con la creazione della *militia Christi*, detta così perché le spade dei guerrieri passano al servizio dei programmi riformatori.¹⁴

Con questo pacifismo armato siamo di fronte a un disegno etico-ideologico della Chiesa, che prevede la conversione dei violenti a una nuova morale, basata tanto sugli antichi valori della fedeltà e del coraggio quanto sulla difesa della cristianità e degli *inermes*.¹⁵

Si viene quindi elaborando *l'idealtypus* del cavaliere: quello delle *chansons de geste*, fedele al suo sovrano, al suo Dio e agli ideali di coraggio e valore che deve rispettare una volta entrato nella cerchia della cavalleria; quello (soprattutto) dei romanzi: come ad esempio Yvain, che nel *Chevalier au lion*, nel periodo successivo alla pazzia, si ritrova ad errare e a rispondere alle richieste di aiuto che i deboli gli rivolgono; si va dall'aiuto offerto a Lunete, condannata ingiustamente al rogo per tradimento, alla sconfitta del gigante Harpin, che ha distrutto un villaggio intero, alla liberazione delle fanciulle schiavizzate nel castello di Malaventura, fino ad arrivare al duello con Galvano per far trionfare la sorella

14 Cfr. F. CARDINI, *Guerre di primavera. Studi sulla cavalleria e la tradizione cavalleresca*, Firenze, Le Lettere, 1992, p. 214.

15 C. CARDINI, *Quell'antica festa crudele*, ed. cit., p. 42.

minore di Mala Spina. Un cavaliere che difende e protegge i deboli e, soprattutto, le donne: la figura di Yvain è chiaramente un modello offerto alla classe cavalleresca.

Di contro, l'antico predone nei romanzi viene ad acquisire dei tratti sempre più negativi, al punto da venire addirittura demonizzato al fine di dimostrare ai cavalieri quale fosse la strada dalla quale discostarsi: lo abbiamo visto nei versi di Chrétien de Troyes tratti dal *Perceval*, che presentano un vivo spaccato della brutalità di questi «anticavalieri»¹⁶, ma all'interno della letteratura cavalleresca i demoni-cavalieri abbondano e chiarificano ancor più il punto di vista della Chiesa e degli inermi che dovevano sopportarne angherie e rapine. L'anticavaliere, agendo da predone e da cattivo cristiano, tradiva quell'insieme etico-comportamentale che condivideva con i suoi fratelli d'arme e diventava, in questo modo, peggiore dell'infedele.

Franco Cardini riporta, all'interno del suo *Guerre di primavera*, la testimonianza del cronista Ekkeardo d'Aura, il quale, all'inizio del XII secolo, segnalava la scandalosa coesistenza in certi guerrieri di una condizione cavalleresca sotto il profilo formale e di una trasgressione di norme che tale condizione comportava sotto il profilo sostanziale: «praedones [...] sub nomine equitum [...] villas et agros ecclesiarum invadebant, colonos domi forisque spoliabant.»¹⁷ Con questa citazione il cronista sostiene che i cavalieri non possono

16 Il termine “anticavaliere” l'ho ricavato da F. CARDINI, *Guerre di primavera. Studi sulla cavalleria e la tradizione cavalleresca*, ed. cit., p. 209.

17 Per la citazione rimando a F. CARDINI, *Guerre di primavera. Studi sulla cavalleria e la*

abbandonarsi alle razzie e ai saccheggi, in quanto un simile comportamento va contro l'appartenenza all'ordine cavalleresco e contro l'etica cavalleresca, che nel XII secolo, almeno nei punti più importanti, era già fissata.

L'etica cavalleresca si viene quindi formando in questi anni, grazie alle attività normative svolte dai concili e dalle leghe di pace, grazie all'impegno delle chiese, che proteggono tanto i poveri e i deboli quanto il potere pubblico dalla violenza delle bande di cavalieri, e grazie al riaffermarsi di un potere politico più forte: «i tumulti che ad ogni primavera fanno uscire da ogni castello, con il pretesto dell'onore, piccoli sciami di cavalieri predoni, che vanno alla caccia di qualsiasi occasione per rapinare, cominciano ad essere un po' frenati dalla mano di un conte, di un duca o di un re.»¹⁸

Con l'arrivo della bella stagione, il cavaliere sente risorgere dentro di sé lo spirito dell'antico predone violento che la Chiesa ha cercato di addomesticare il più possibile. La guerra sarà quindi l'unico luogo legittimo in cui poter sfogare questa violenza trattenuta e repressa.

tradizione cavalleresca, ed. cit., p. 212.

18 G. DUBY, *La domenica di Bouvines. 27 luglio 1214*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 39-40.

V. La primavera nelle *chansons de geste*

La formularità della “reverdie” epica

La *reverdie* nasce nel contesto lirico, e tuttavia scivola nei generi narrativi senza perdere la sua essenza perché ammette delle variazioni nelle sue funzioni.¹ Le *reverdies* nelle *chansons de geste* risentono dell'influenza esercitata dalle *strophes printanières* ed evocano anche qui uno scenario primaverile vago e astratto con la ripetizione di elementi fissi: ad esempio, la locuzione «*novel tens d'esté*», il verbo «*reverdissent*», riferito ai prati e alle chiome degli alberi, qualche accenno ai fiori che sbocciano sui prati («*Florissent bois et verdissent cil pré*»²), al soave canto degli uccelli nei boschi («*Cil oisel chantent doucement et soef*»³), a una dolce brezza («*Soau vente li venz devers autan*»⁴) e alle acque dei ruscelli che ritrovano la loro purezza («*Ces douces eves retraient en chanel*»⁵); a volte si

1 Cfr. A. COMBES, *La reverdie: des troubadours aux romanciers arthuriens, les métamorphoses d'un motif*, in *L'espace lyrique méditerranéen au Moyen Âge. Nouvelles approches*, sous la direction de D. Billy, F. Clément et A. Combes, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, pp. 121-156: «C'est parce qu'elle admet des variations dans ses fonctions que la reverdie a pu glisser dans les genres narratifs sans perdre son essence.», p. 135.

2 *La prise d'Orange. Chanson de geste (fin XII-début XIII siècle)*, édition bilingue, texte établi, traduction, présentation et notes par C. Lachet, Paris, Champion, 2010, v. 39, p. 90; *Renaut de Montauban*, édition critique par J. Thomas, Genève, Droz, 1989, v. 3528, p. 212; v. 4214, p. 236; v. 4917, p. 261.

3 *La prise d'Orange*, ed. cit., v. 42, p. 90; BERTRAND DE BAR-SUR-AUBE, *Girart de Vienne*, publié par W. Van Emden, Paris, Société des Anciens textes français, 1977, v. 3061, p. 139.

4 *La chanson de Girart de Roussillon*, traduction, présentation et notes de M. de Combarieu du Grès et G. Gouiran, Paris, Librairie Générale Française, 1993, v. 6990, p. 528.

5 *La prise d'Orange*, ed. cit., v. 41, p. 90.

nomina anche il mese in cui viene collocata l'azione («Ce fu en mai», in piena primavera), oppure una festa forte dell'anno, tipicamente primaverile («Ce fu a Pentecoste, el printanz gai»⁶); non mancano aggettivi o avverbi che sottolineano l'atmosfera di gioia e allegria che il cambiamento apportato dalla stagione novella diffonde nel mondo animale e vegetale («Chantent li oiseillon por elx esbanoier»⁷, «grant joie vont menant li joene et li chenu»⁸).

Negli esordi primaverili delle *chansons de geste* troviamo dunque una struttura ripetitiva, comprensibile data l'origine e la natura stessa del genere: l'epica, come è risaputo, nasce e si diffonde a partire dalla dimensione orale; funzionale sia alla memorizzazione del testo sia alla conquista dell'attenzione del pubblico era la sua struttura cadenzata e ripetitiva, di cui rimane traccia nelle *chansons de geste* tramandateci per iscritto.

La ripetizione - e non solo lessicale: a volte si trova la reiterazione di una lassa diverse volte con solo qualche minima variazione, secondo la tecnica delle “lasse parallele” - è forse la caratteristica principale dell'epica, che in questo modo fa appello agli effetti fisici del linguaggio: «l'incanto e quasi l'ipnosi della ripetizione; la vertigine della stessa assonanza che risuona, verso dopo verso, per tutte le lasse e quella di una melodia molto semplice, ripetuta, sempre identica, verso dopo verso.»⁹ Dunque anche le formule indicanti la *reverdie* sono

6 *La chanson de Girart de Roussillon*, ed. cit., v. 30, p. 44.

7 *Renaut de Montauban*, ed. cit., v. 6394, p. 314.

8 *Ibidem*, v. 218, p. 92.

9 M. ZINK, *La letteratura francese del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 39.

inevitabilmente parte integrante di questa ricorsività: tornano praticamente inalterate, con gli stessi elementi e occupando quasi sempre la stessa posizione all'interno della lassa.

Le *reverdies* dell'epica sono sempre aperte da formule stereotipate legate alla cronologia; nei testi presi in esame, la locuzione «Ce fu en mai», insieme alle sue variazioni, come «A l'entree de mai» o «Che fu el mois de mai», è quella che ricorre più frequentemente: tredici volte su ventisette esempi contenenti il motivo primaverile; in altri casi, la formula viene variata introducendo le feste cristiane di primavera (Pasqua e Pentecoste): nei nostri esempi questa variante ricorre otto volte, sei con la Pentecoste, due con la Pasqua; non mancano infine le perifrasi che indicano la bella stagione, come «Al tans que faille e flors», che ricorrono sei volte.

Potremmo dividere questi versi esordiali in due emistichi: nel primo troviamo sempre la locuzione formulare, nel secondo un'apposizione che precisa o definisce meglio quanto enunciato nell'emistichio precedente; vediamo due esempi:

Ce fu en mai, el novel tens d'esté¹⁰

Ce fu en mai, que la rose est florie¹¹

¹⁰ *Le Charroi de Nîmes*, édition bilingue présentée et commentée par C. Lachet, Paris, éditions Gallimard, 1999, v. 14, p. 46; *La prise d'Orange*, ed. cit., v. 39, p. 90.

¹¹ BERTRAND DE BAR-SUR-AUBE, *Girart de Vienne*, ed. cit., v. 6162, p. 7.

Nel primo caso, la stagione del mese di maggio è detta «esté», l'estate, forse per ragioni metrico-rimiche; ad ogni modo, l'estate indica il momento di massimo rigoglio della natura, dunque un'idea non troppo lontana da quella espressa dalla primavera. Nel secondo esempio, viene menzionata la regina dei fiori, la rosa, che come sappiamo fiorisce proprio in maggio.

Lo stesso discorso vale per le variazioni:

Ce fu el mois de mai, a l'entree d'esté¹²

Ce fu el mois de mai, droit el comencement¹³

L'idea che viene espressa con la menzione stessa del mese di maggio è quella di primavera, dunque di rinnovamento e di inizio, immagine perfetta per un esordio narrativo; un'idea che viene potenziata dal secondo emistichio, con l'apposizione al mese di maggio.

Il discorso non cambia con la menzione delle feste di Pentecoste e Pasqua, che simboleggiano la primavera: in un primo emistichio comparirà la festa, nel secondo un'apposizione:

Ce fu a Pasques, une feste joïe¹⁴

12 *Renaut de Montauban*, ed. cit., v. 4213, p. 236; v. 4369, p. 241; v. 4915, p. 261; *Fierabras. Chanson de geste du XII siècle*, éditée par M. Le Person, Paris, Champion, 2003, v. 5270, p. 399.

13 *Renaut de Montauban*, ed. cit., v. 521, p. 103.

14 BERTRAND DE BAR-SU-AUBE, *Girart de Vienne*, ed. cit., v. 110, p. 7.

Ce fu a Pentecoste, el printanz gai¹⁵

Nel caso delle perifrasi manca la virgola, che tuttavia è un espediente editoriale, utile a rendere visivamente immediata la divisione del verso; ciononostante si riesce a intendere ugualmente il verso come formato da due elementi, il primo indicante la primavera, il secondo la sua apposizione:

Ce fu a icel tens que l'erbe se remue¹⁶

Ce fu en icel tens que mais prent a entrer¹⁷

La definizione della primavera

Tra le formule più ricorrenti legate alla cronologia vanno ricordate anche le formule sul tempo estivo, già nominate sopra, come «el novel tens d'esté»¹⁸, che nei nostri esempi ricorre due volte; numerose sono le varianti di questa locuzione, che tuttavia esprimono il medesimo concetto: «a l'entree d'esté»¹⁹, che ricorre quattro volte, «quant esté fu entrez»²⁰, «que l'en dit en esté»²¹, «aiso fo en estat»²²,

15 *La chanson de Girart de Roussillon*, ed. cit., v. 30, p. 44.

16 *Renaut de Montauban*, ed. cit., v. 2049, p. 158.

17 *Ibidem*, v. 4213, p. 236.

18 *Le Charroi de Nîmes*, ed. cit., v. 14, p. 46; *La prise d'Orange*, ed. cit., v. 39, p. 90.

19 *Renaut de Montauban*, ed. cit., v. 4213, p. 236; v. 4369, p. 241; v. 4915, p. 261; *Fierabras. Chanson de geste du XII siècle*, ed. cit., v. 5270, p. 399

20 *Renaut de Montauban*, ed. cit., v. 3527, p. 212.

21 BERTRAND DE BAR-SUR-AUBE, *Girart de Vienne*, ed. cit., v. 3059, p. 139.

22 *La chanson de Girart de Roussillon*, ed. cit., v. 5028, p. 386.

«qu'il fait chaut et seri»²³, «ce fu a Pentecoste, une feste en esté»²⁴. La primavera viene nominata direttamente solo con la formula «el printanz gai», che negli esempi analizzati ricorre soltanto una volta.²⁵

Il motivo vegetale e floreale

Formulari sono anche le descrizioni della rinascita della vegetazione e dei fiori sui prati e sugli alberi: «florissent li bois et verdissent li pré»²⁶, «feuillissent gaut, reverdissent li pré»²⁷, «praz prent a flurir, bos a fullar»²⁸, «florisent gaut et herbe reverdie»²⁹, «foillissent bois et pré sont reverdi»³⁰, «li gaut sunt flori, li pré et li vergier»³¹.

Con questa formula riusciamo a immaginare in un colpo solo alberi e boschi nuovamente verdi e carichi di fiori, grazie al bel tempo. L'epica infatti non concede ampie descrizioni floreali, se non in rari casi come: «l'erbe est vert et rosier sont flori»³², «a Pentecoste qe naist la flors el pré»³³, «ce fu en mai, que la

23 BERTRAND DE BAR-SUR-AUBE, *Girart de Vienne*, ed. cit., v. 97, p. 7; v. 6791, p. 299.

24 *Renaut de Montauban*, ed. cit., v. 8304, p. 380.

25 *La chanson de Girart de Roussillon*, ed. cit., v. 30, p. 44.

26 *La prise d'Orange*, ed. cit., v. 39, p. 90; *Renaut de Montauban*, ed. cit., v. 3528, p. 212; v. 4214, p. 236; v. 4917, p. 261.

27 *Le Charroi de Nîmes*, ed. cit., v. 15, p. 46.

28 *La chanson de Girart de Roussillon*, ed. cit., v. 2388, p. 202.

29 BERTRAND DE BAR-SUR-AUBE, *Girart de Vienne*, ed. cit., v. 6164, p. 7.

30 *Ibidem*, v. 6792, p. 299.

31 *Renaut de Montauban*, ed. cit., v. 6393, p. 314.

32 BERTRAND DE BAR-SUR-AUBE, *Girart de Vienne*, ed. cit., v. 98, p. 7.

33 *Raoul de Cambrai. Chanson de geste du XII siècle*, texte édité par S. Kay, Paris, Librairie Générale Française, 1996, v. 3588, p. 250.

rose est florie»³⁴, e «vit l'erbe fresche et le rosiers plantez»³⁵ (in quest'ultimo caso però siamo fuori dai versi esordiali della *reverdies*).

La brezza primaverile e i ruscelli

Il vento, elemento importante nella descrizione del *locus amoenus* e della primavera, nelle *reverdies* delle *chansons* prese in esame compare raramente, solo una volta («soau vente li venz devers autan»³⁶); nemmeno i ruscelli e le fontane sembrano riscuotere un grande successo: compaiono una volta nella *Prise d'Orange* («ces douces eves retraient en chanel», v. 41) e una nel *Girart de Vienne* («chascune eve est en son chanel vertie», v. 6165), come vedremo più avanti.

Il canto degli uccelli

Il canto degli uccelli, motivo tipico di grande successo nelle descrizioni primaverili, compare anche nelle *chansons de geste* con una forte frequenza e sempre con una grande ripetitività: «cil oisel chantent doucement et soef»³⁷ è la formula che ricorre più spesso, a volte con minime variazioni come «cil oisel

34 BERTRAND DE BAR-SUR-AUBE, *Girart de Vienne*, ed. cit., v. 6162, p. 7.

35 *La prise d'Orange*, ed. cit., v. 60, p. 90.

36 *La chanson de Girart de Roussillon*, ed. cit., v. 6990, p. 528.

37 *La Prise d'Orange*, ed. cit., v. 42, p. 90; BERTRAND DE BAR-SUR-AUBE, *Girart de Vienne*, ed. cit., v. 3061, p. 139.

chantent belement et soé»³⁸, «cil oisel chantent clerement et seri»³⁹; accanto a queste, ritorna spesso l'immagine degli uccelli che cantano sui rami degli alberi o nel fitto della foresta: «cil oiselet chantent el parfont gaut ramé»⁴⁰, «li oiseillon chantent parmi le bois ramu»⁴¹, «cil oisillon chantent en la selve fuillue»⁴².

Non mancano casi in cui, pur restando all'interno della fissità epica, si nota una variazione maggiore, inserendo qualche elemento nuovo, come la gioia provata dagli animali, o descrivendo il tipo di uccelli: «l'orïeus chante et la mauviz s'escrie»⁴³, «chant la mauviz et la merle ensement/enz el brueillet ramu par esbaudissement»⁴⁴, «l'aloë commence hautement a chanter»⁴⁵, «ce fu au main que l'aloë canta»⁴⁶, «la mauviz ot et le melle chanter»⁴⁷.

Rispetto alle descrizioni che vedremo nei romanzi, l'epica dimostra una maggior inventiva nella creazione del motivo degli uccelli, inserendo specie diverse; nei casi esaminati nel capitolo relativo ai romanzi, vedremo che l'usignolo primeggerà su tutti gli altri.

38 *Le Charroi de Nîmes*, ed. cit., v. 16, p. 46.

39 BERTRAND DE BAR-SU-AUBE, *Girart de Vienne*, ed. cit., v. 302, p. 299.

40 *Renaut de Montauban*, ed. cit., v. 4215, p. 236.

41 *Ibidem*, v. 217, p. 92.

42 *Ibidem*, v. 2050, p. 158.

43 BERTRAND DE BAR-SU-AUBE, *Girart de Vienne*, ed. cit., v. 6163, p. 7.

44 *Renaut de Montauban*, ed. cit., vv. 522-523, p. 103.

45 *Ibidem*, v. 4214, p. 236.

46 *Aspremont. Chanson de geste du XII siècle*, présentation, édition et traduction par F. Suard, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2008, v. 3897, p. 288.

47 *La prise d'Orange*, ed. cit., v. 61, p. 90.

Il motivo della luce

La luce del sole, sia dell'alba sia del giorno fatto, è un altro elemento non sempre inserito nelle *reverdies* epiche; tuttavia lo ritroviamo in almeno cinque casi: «ce fu a deluns, quant l'aube appar»⁴⁸, «es prins lons jors de mai ke tans aunde»⁴⁹, «li jor sunt plenier»⁵⁰, «l'aube aparut et li soulaz leva»⁵¹, «car li jorz fu molt clars en mai au man»⁵². La luce del sole declinata in formule stereotipate e ricorrenti compariva prevalentemente nelle *chansons de geste* più antiche, come avremo modo di vedere nell'ultimo paragrafo di questo capitolo.

La gioia primaverile

Anche l'atmosfera di gioia e di amore che la stagione novella diffonde nel mondo tra tutti gli esseri viventi rientra tra le situazioni formulari delle nostre *chansons*; l'allegria che l'avvento della bella stagione comporta spesso è ridotta ad aggettivi («ce fu a Pentecoste, el printanz gai», «ce fu a Pasques, une feste joïe»⁵³), ma non sempre: «dont tote gent est le jor esbaudie»⁵⁴, «grant joie vont

48 *La chanson de Girart de Roussillon*, ed. cit., v. 2387, p. 202.

49 *Ibidem*, v. 3287, p. 262.

50 *Renaut de Montauban*, ed. cit., v. 6396, p. 314.

51 *Aspremont*, ed. cit., v. 3898, p. 288.

52 *La chanson de Girart de Roussillon*, ed. cit., v. 6989, p. 528.

53 *La chanson de Girart de Roussillon*, ed. cit., v. 30, p. 44; BERTRAND DE BAR-SUR-AUBE, *Girart de Vienne*, ed. cit., v. 110, p. 7.

54 BERTRAND DE BAR-SU-AUBE, *Girart de Vienne*, ed. cit., v. 112, p. 7.

menant li joene et li chenu»⁵⁵.

Il legame topico tra primavera e amore che viene illustrato ampiamente nel mondo della lirica torna a farsi sentire anche nelle *reverdie* dell'epica, sempre utilizzando immagini stereotipate, probabilmente prestiti della lirica: «molt est pansis amanz qui a amie,/sovant sopire qant ne l'a en baillie»⁵⁶, «pucele est liee qui est lez son ami»⁵⁷, «que maintiennent amor cist danzel de jovent,/pucelles, damoisel s'entrebesent sovent/et font geu d'amors trestot priveement»⁵⁸, «et maintiennent amor cist vassal esleü»⁵⁹.

La “reverdie”, tempo degli esordi

Il *tópos* primaverile quindi presenta elementi ricorrenti, e tuttavia nella sua fissità vediamo anche una variabilità, data dal modo di descrivere lo scenario primaverile, combinando elementi diversi. Queste combinazioni vanno a formare quelle che Nelly Andrieux ha definito *isotopies*; quest'ultime, correlate e gerarchizzate di fatto dalle *figures sémiques* vanno a costituire il motivo primaverile.

Dunque il *motif printanier* appare nelle sue forme piene includendo cinque figure semiche, quali la bella stagione, le acque fresche, il dolce canto degli

55 *Renaut de Montauban*, ed. cit., v. 218, p. 92.

56 BERTRAND DE BAR-SU-AUBE, *Girart de Vienne*, ed. cit., vv. 6166-6167, p. 8.

57 *Ibidem*, v. 6793, p. 299.

58 *Renaut de Montauban*, ed. cit., vv. 524-526, p. 103.

59 *Ibidem*, v. 219, p. 92.

uccelli, il fresco venticello primaverile e la *reverdie*⁶⁰. Tra le figure semiche qui elencate, quella che interessa alla nostra analisi è senza dubbio quella della *reverdie*. All'interno delle *chansons de geste* la *reverdie*, la rinascita vegetale, viene spesso associata alla forza dei guerrieri.

Se nella lirica la vitalità primaverile scatenava nel poeta il desiderio di comporre un canto d'amore, nell'epica in lingua d'oïl l'esordio primaverile compare frequentemente in relazione alla guerra e questo soprattutto per due motivi: da un lato perché la guerra è l'argomento principale dell'epica, nonostante non manchino accenni al tema dell'amore, trattato però sbrigativamente⁶¹; dall'altro per motivi storici, dal momento che la guerra nel Medioevo avveniva in primavera.

La *reverdie*, dunque, posta in principio delle *chansons de geste*, avvia la narrazione degli eventi, situandoli in uno scenario primaverile astratto. Un primo esempio ci è offerto dal *Charroi de Nîmes*:

Ce fu en mai, el novel tens d'esté:
Fueillissent gaut, reverdissent li pré,
Cil oisel chantent belement et soé.
Li cuens Guillelmes reperoit de beser

60 Cfr. N. ANDRIEUX, *Une ville devenue désir: la Prise d'Orange et la transformation du motif printanier*, in *Mélanges de langue et de littérature édiévales offerts à Alice Planche*, Paris, Les Belles Lettres, 1984, pp. 22- 32: «Le “motif” naît de la consécution d'au moins deux de ces formules qui s'y organisent sémantiquement en “isotopies”, lesquelles se trouvent corrélées et hiérarchisées du fait de “figures sémiques” engendrées par la concaténation syntaxique, dans un même module formulaire, d'éléments lexicaux pouvant relever d'isotopies différentes [...] Ce motif printanier apparaît sous sa forme plénière comme incluant cinq figures sémiques elles-mêmes constitutives de sept isotopies.», p. 22.

61 A. FASSÒ, *Gioie cavalleresche. Barbarie e civiltà fra epica e lirica medievale*, ed. cit., p. 244.

D'une forest ou ot grant piece esté.⁶²

In questi versi il ritorno dalla caccia del conte Guglielmo è collocato in un momento dell'anno non meglio precisato (si dice solamente «Ce fu en mai»). Come detto sopra, oltre all'indicazione temporale, compaiono i verbi «fueillissent» e «reverdisent», propri della *reverdie*, che sottolineano il cambiamento in atto della natura: gli alberi fogliano, i prati rinverdiscono.

Un caso particolare è costituito dall'esordio primaverile della *Chanson de Girart de Roussillon*:

Es vos passat iveir, marc et febrer,
Vient estiuz, que florissent cist verder,
A laudor juglar et cevaler.
Tres sunt remasut sen freite e ner.
Sestu, mongres corteiz, clerz de moster,
S'estaveit desos l'onbre d'un auliver,
E ferma en son cuer un cosier.⁶³

Nei versi 20-26 troviamo il monaco Sestu, che all'ombra di un ulivo, durante il bel tempo della primavera («Vient estiuz, que florissent cist verder»), inizia il racconto delle gesta di Girart de Roussillon. L'esordio vero e proprio della *chanson* lo si trova qualche verso più sotto, sempre all'insegna della primavera:

⁶² *Le Charroi de Nîmes*, ed. cit., vv. 14-18, p. 46.

⁶³ *La chanson de Girart de Roussillon*, ed. cit., vv. 20-26, p. 42.

Ce fu a Pentecoste, el printanz gai,
Que Carles tint sa cort a Reinz en mai.⁶⁴

Un espediente analogo lo troviamo in *Girart de Vienne*:

Ce fu en mai, qu'il fait chaut et seri,
que l'erbe est vert et rosier sont flori;
a Bar sor Aube, .I. chastel signori,
la sist Bertrans en un vergier flori,
uns gentis clers qui ceste chançon fist.⁶⁵

In uno scenario di piena metamorfosi naturale («que l'erbe est vert et rosier sont flori») il chierico Bertrand siede in un verziere in fiore, prima di scrivere la sua storia, che inizierà sempre in primavera:

Ce fu a Pasques, une feste joie,
que Damedeu a en terre estable,
dont tote gent est le jor esbaudie.⁶⁶

In questi due esordi si viene a creare una sorta di parallelismo tra l'azione di Sestu e Bertrand e quella dei loro personaggi: è come se l'eterno ritorno dei riferimenti naturali e calendariali permettesse al tempo della scrittura e al tempo dei fatti di riunirsi in una stessa apertura indefinita⁶⁷.

⁶⁴ *Ibidem*, vv. 30-31, p. 44.

⁶⁵ BERTRAND DE BAR-SUR-AUBE, *Girart de Vienne*, ed. cit., vv. 97-101, p. 7.

⁶⁶ *Ibidem*, vv. 110-112, p. 7.

⁶⁷ Cfr. M. BONANSEA, *Fonctionnement et signification du "printemps épique": une étude du motif printanier dans la chanson de geste*, in *Chanter de geste. L'art épique et son rayonnement. Hommage à Jean-Claude Vallecalle*, études recueillies par M. Possamai-Perez et J.-R. Valette,

Altro caso di *reverdie* è quello offertoci dalla *Prise d'Orange*. La primavera non risulta legata alla dimensione militare, ma piuttosto allo stato d'animo del protagonista: la *chanson*, infatti, porta in scena il conte Guglielmo nel suo palazzo di Nîmes; in un momento di ozio, il conte osserva la bellezza della sua città, rappresentata nello splendore del mese di maggio:

Ce fu en mai, el novel tens d'esté:
Florissent bois et verdissent cil pré,
Ces douces eves retraient en chanel,
Cil oisel chantent doucement et soëf.
Li quens Guillelmes s'est par matin levez,
Au mostier vet le service escouter,
Puis s'en issi quant il fu definez
Et monta el palés Otran le deffaé,
Qu'il ot conquis par sa ruiste fierté.
As granz fenestres s'est alez acoster;
Il regarda contreval le regné,
Vit l'erbe fresche et les rosiers plantez,
La mauviz ot et le melle chanter.⁶⁸

Nella lassa seguente il conte ha «mout le cuer joiant» mentre osserva il rigoglio della natura⁶⁹. Tuttavia la percezione della primavera fa riflettere Guglielmo su ciò che gli manca, ovvero le donne e la guerra, e dà sfogo al suo lamento nelle lasse seguenti (IV, V). Sarà il racconto degli splendori della città di

Paris, Honoré Champion, 2013, pp. 35-50: «La *reverdie* offre un prélude topique à la *chanson*, mais elle permet aussi, en l'occurrence, un parallèle avec l'enclenchement de l'action à la lisse suivante [...], comme si l'éternel retour des repères naturels et calendaires permettait au temps de l'écriture et au temps des faits de se rejoindre en une même ouverture indéfinie.», p. 38.

⁶⁸ *La Prise d'Orange*, ed. cit., vv. 39-61, p. 90.

⁶⁹ *Ibidem*, v. 79, p. 94.

Orange (sempre all'insegna della primavera⁷⁰) e della bellezza di Orable, dama della città, ad opera di Gilbert de Laon, cavaliere cristiano appena scappato di lì, a far risorgere in Guglielmo il desiderio sfrenato di conquista, sia militare sia amorosa, della città e della dama.

Nella *Prise d'Orange*, per tanto, dall'esordio primaverile gioioso subentra la coscienza della mancanza delle imprese militari e dell'amore, per poi giungere all'evento che risolverà questa condizione⁷¹, ovvero la conquista di Orange. Contrariamente agli esempi precedentemente citati, in questo caso la *reverdie* pare avere un inserimento più concreto all'interno della diegesi: dopo i quattro versi iniziali che collocano l'azione in un vago quadro primaverile, Guglielmo osserva la natura in fiore del suo giardino («Vit l'erbe fresche et les rosiers plantez,/La mauviz ot et le melle chanter»). È dunque in qualche modo una sorta di realizzazione della *reverdie* esordiale.⁷²

70 Cfr. *La Prise d'Orange*, ed. cit., vv. 244-254, pp. 104-106: «S'i estiez le premier jor d'esté, / Lors orriéz les oiseillons chanter,/ Crier faucons et cez oistoirs müez,/ Chevaus hennir et cez muls rechaner,/ Cez Sarrazins deduire et deporter;/ Cez douces herbes i flerent mout soëf,/ Pitre et quanele, dom il i a assez./ La porriéz dame Orable aviser;/ Ce est la feme au roi Tiebaut l'Escler,/ Il n'a si bele en la crestienté/ N'en paienimme qu'en i sache trouver.»

71 Cfr. N. ANDRIEUX, *op. cit.*, p. 31: «Contrairement à Orange, Orable répond à un manque bien antérieurement formulé [...]; sa relation avec le motif printanier conjoint en un seul ensemble – la ville-femme – le manque d'amour(s), préexistant au discours de Gillebert et celui qui vient d'y être créé, de la ville. La résolution que prend Guillaume d'avoir et la dame et la cité marque la conscience d'une fixation du premier manque éprouvé [...], de sa conjonction avec celui de la ville et un ébauche de réponse à ceux-ci.»

72 Cfr. A. COMBES, *op. cit.*, p. 146: «Le comte accoudé à sa fenêtre découvre, non pas exactement des vv. 39 à 43, mais son “application” au pied du château, avec les rosiers plantés, la grive et le merle. La *reverdie* ne se transmue pas en un lieu mais suscite le décor du jardin.»

La “reverdie” come rilancio dell'azione narrativa

Il motivo primaverile tuttavia non compare solamente nei versi iniziali delle *chansons*: esso ritorna anche nel corso della narrazione. In questo caso fungerà da punto di riferimento nel *continuum* dell'azione⁷³, segnalando una svolta all'interno della narrazione stessa.

È questo il caso del *Girart de Roussillon*, in cui troviamo un accenno di due versi alla primavera prima della battaglia di Fiernause:

Al tans que faille e flors par en rause
Fu faite iste bataille soz Fiernause.
La maisnade au rei ne se repause:
Carles se trait arere a gent descaluse,
E Girarz prez lo camp, car faire l'ause.⁷⁴

Più avanti prima della battaglia di Vaubeton, sempre ridotta a due versi:

Ce fu a deluns, quant l'aube appar,
Que praz prent a flurir, bos a fullar,
Carles faiz trente grailles ensanz sonar.
Li cor furent d'ivoire blanc e perclar.
Dunc sorent li baron de son afar
Qu'en bataille campau a son pensar.
Prent l'ost a sosmover e a levar;
Anc non vis tan menut unde de mar

⁷³ Cfr. M. BONANSEA, *op. cit.*, p. 39: «Les évocations printanières offrent donc des points de repères dans le *continuum* de l'action».

⁷⁴ *La chanson de Girart de Roussillon*, ed. cit., vv. 1351-1355, p. 134.

Com viraz les enseignes au vent annar.⁷⁵

E infine prima della battaglia della Gironda:

Es prins lons jors de mai ke tans aunde,
Que Carles se combat sobre Girunde
A paians d'Esclaudie, une gent blunde,
E ac i d'Aufricans neirs cun arunde.⁷⁶

La *reverdie* in questi riferimenti è segnalata dall'uso delle espressioni «tans que faille et flors», al v. 1351, «praz prent a flurir, bos a fullar», v. 2388, e «prins lons jors de mai ke tans aunde», v. 3282, che esaltano la trasformazione della natura, da fredda e spoglia durante il rigore invernale a vitale e gioiosa, e segnalano la ripresa dei combattimenti con l'avvento della bella stagione.

Stesso discorso vale per questi versi del *Fierabras*, dove le vittorie di Carlo, sceso in campo per salvare i suoi prodi paladini assediati a Mautrible dagli infedeli, vengono introdotte dall'indicazione temporale:

Che fu el mois de mai, a l'entree d'esté,
Ke foillissent cil bois et verdissent chil pré.
K[ar]ll[es] a pris Maltrible, ou mout avoit pené;
Par devers Aigremore n'enn a mais fermeté.⁷⁷

⁷⁵ *Ibidem*, vv. 2387-2395, p. 202.

⁷⁶ *Ibidem*, vv. 3282-3285, p. 262.

⁷⁷ *Fierabras*, ed. cit., vv. 5270-5273, p. 399.

Ancora, lo vediamo in *Raoul de Cambrai*:

Ei vos le tans et le terme passé.
A Pentecoste qe naist la flors el pré
Il ont d'Arras le sor Gueri mandé,
Et li vint a molt riche barné.⁷⁸

Lo troviamo in *Girart de Vienne*, in due occorrenze, nel primo caso con l'enunciazione degli elementi primaverili e con l'aggiunta dell'elemento amoroso:

Ce fu en mai, que la rose est florie,
l'orieus chante et la mauviz s'escrie,
florisent gaut et herbe reverdie,
chascune eve est en son chanel vertie;
molt est pansis amanz qui a amie,
sovant sopire qant ne l'a en baillie.⁷⁹

Qui troviamo, oltre alla *reverdie* («la rose est florie», «florisent gaut et herbe reverdie»), il canto degli uccelli («l'orieus chante et la mauviz s'escrie»), le acque che dopo l'inverno ritrovano il loro corso abituale («chascune eve est en son chanel vertie») e l'associazione amore/primavera, evidente retaggio della *reverdie* lirica.

Nel secondo caso la digressione primaverile introduce una festa tenuta in onore di san Maurizio, nel palazzo di Vienne:

⁷⁸ *Raoul de Cambrai*. ed. cit., vv. 3587- 3590, p. 250.

⁷⁹ BERTRAND DE BAR-SUR-AUBE, *Girart de Vienne*, ed. cit., vv. 6162-6167, pp. 7-8.

Ce fu en mai qu'il fait chaut et seri,
foillisent bois et pré sont reverdi,
pucele est liee qui est lez son ami,
cil oisel chantent clerement et seri.
A une feste del baron seint Moris
Ch[arles] tint cort, ainz plus riche ne vi,
dedanz Vienne, el palés signori,
avec lui ot meint chevalier hardi;
de riches mes furent molt bien servi.⁸⁰

E in *Renaut de Montauban* la *reverdie* segna una svolta nella narrazione in almeno quattro punti: in primo luogo, quando il giovane Lohier, figlio di Carlo Magno, raggiunge il duca Beuves per recapitargli il messaggio del padre:

Ce fu el mois de mai, droit el comencement,
Que chant la mauviz et la merle ensemment
Enz el brueillet ramu par esbaudissement,
Que maintiennent amor cist danzel de jovent,
Pucelles, damoisel s'entrebesent sovent
Et font le geu d'amors trestot priveement,
Ja n'i avra mandé ne ami ne parent,
Que li filz Karlemaigne devant la tor descent,
Et ot en sa compagne chevaliers .iiii.c.⁸¹

Vediamo qui una *reverdie* di ben sei versi, caratterizzata dalla menzione del mese («mois de mai»), dal canto degli uccelli («Que chant la mauviz et la merle ensemment/ Enz el brueillet ramu par esbaudissement»), dall'amore che si diffonde

⁸⁰ *Ibidem*, vv. 6791-6799, pp. 299-300.

⁸¹ *Renaut de Montauban*, ed. cit., vv. 521-529, p. 103.

in primavera tra i giovani («Que maintiennent amor cist danzel de jovent,/ Pucelles, damoiseil s'entrebesent sovent/ Et font le geu d'amors trestot priveement»): da, insomma, una generale allegria che coinvolge tutti gli esseri viventi.

In secondo luogo, quando, dopo un periodo di latitanza nella foresta delle Ardenne, i quattro figli di Aimone decidono di tornare a Dordonne per rivedere la loro madre:

A l'entree de mai, quant esté fu entrez,
Que florissent li bois et verdissent li prez,
Chaitif en autre terre sont forment adolez:
Por les fiz Aymon est cist reprovier trovez,
Qui mult ont grant mesaise sofert et endurez.⁸²

Diversamente dal primo esempio, qui la *reverdie* è limitata a due versi iniziali in cui si indica il mese e il rinnovamento della vegetazione («A l'entree de mai, quant esté fu entrez,/ Que florissent li bois et verdissent li prez»).

In terzo luogo, quando, di ritorno da una battuta di caccia, Aalart trova il luogo adatto per edificare la fortezza:

Ce fu le mois de mai, a l'entree d'esté,
Que florissent li bois et verdissent li pré,
Que cil oiselet chantent el parfont gaut ramé.
Et Renaut et si frere sunt par matin levé,
En la forest d'Ardenne en sunt chacier alé,
.iiii. cers i ont pris, mult se sunt deporté;
Arriere s'en reperent parmi .i. bois ramé,

⁸² *Ibidem*, vv. 3527-3531, p. 212.

Lez l'eve de Dordone se sunt acheminé.
Si con virent le flot dedenz Gironde entré,
Enz el mileu de l'eve ont .i. leu esgardé:
Une montaigne haute et .i. tetre quarré,
Desus esr longue et large quant ont i est monté.
Quant Aalart le vit s'a la regne tiré,
Il apele ses freres et si lor a mostré.⁸³

Qui, oltre al motivo della *reverdie*, entra in scena anche il motivo del canto degli uccelli («Que cil oiselet chantent el parfont gaut ramé»).

Infine, come indicazione temporale delle sortite di Renaut e dei suoi fratelli dalla città per rubare le provviste dei loro assediati:

Ce fu en icel tens que mais prent a entrer,
Que l'aloë commence hautement a chanter,
Que li dus Renaut prist Montauben a fermer.
La vile fist garnir sanz point de demorer
Et blé et vin et char i a fet amener.
Maintes foiz s'en issirent por les Franceis grever,
Mes mult amenuissierent, ce vos puis graanter,
Quer mult petit avoient de vitaille a user:
Karlles les destrinot, li emperere ber.⁸⁴

Gli esempi in questa *chanson* non finiscono qui: si ritrovano almeno altri quattro simili riferimenti alla *reverdie*, alcuni con la ripetizione del verso «Ce fu el mois de mai», sempre prima di passare a raccontare nuovi eventi⁸⁵.

⁸³ *Ibidem*, vv. 4213-4226, p. 236.

⁸⁴ *Ibidem*, vv. 11692-11700, p. 506.

⁸⁵ Lo vediamo ai versi 2000-2001, p. 156 («Ce fu el mois de mai que je vos voil conter/ Que les oz s'assemblerent sanz point de demorer»), ai versi 4369-4371, pp. 241-242 («Ce fu el mois de mai, a l'entree d'esté,/ Que Renaut et si frere sunt par matin levé,/ Et Renaut est venu a Bordeaux cité.»),

Non mancano casi in cui la primavera viene introdotta con la menzione di una delle feste più importanti dell'anno, di solito la Pasqua e la Pentecoste, perché feste celebrate in primavera; a volte la festa è nominata in relazione all'adunata della corte di Carlo o degli altri sovrani, come avviene nei romanzi arturiani. Ed esattamente come nei romanzi del ciclo bretone durante queste adunate cortesi di primavera si manifesta un evento che scatenerà una guerra.

Nella *Chanson d'Aspremont*, si racconta fin dall'esordio che Carlo Magno tiene una grande festa nel suo palazzo il giorno di Pentecoste; di lì a poco l'arrivo di Balant, messaggero dell'emiro Agoulant, farà iniziare la spedizione di Carlo nell'Aspromonte:

Un jor tint cort l'emperere au vis fier
A Pentecoste, si ot maint chevalier.⁸⁶

Era il giorno di Pentecoste anche quando Renaut de Montauban venne bandito dalla corte di Carlo Magno, come ricorda Renaut stesso:

Ce fu a Pentecoste, une feste en esté,
Que Kalles tint sa cort a Paris sa cité.
Ocis avoit mon oncle qui tant ot de bonté;
Je l'en demandai droit oiant tot le barné,

ai versi 4915-4918, p. 261 («Ce fu el mois de mai, a l'entree d'esté,/ Que florissent li bois et verdissent li pré;/ Li fiz Aymon estoient en .i. vergier entré;/ Desoz Monleheri mult i ot grant barné.») e infine ai versi 6392-6396, p. 314 («Aprés la Pentecoste, que li jor sunt plener,/ Que li gaut sunt flori, li pré et li vergier,/ Chantent li oiseillon por elx esbanoier,/ Renaut le fiz Aymon repaire de chacier,/ Et avoit .iiii. cers trossez sor .i. somier.» in *Renaut de Montauban*, ed. cit. 86 *Aspremont*. ed. cit., vv. 40-41, p. 72.

Et Kalles m'apela malvés garçon enflé.⁸⁷

La festa di Pentecoste ritorna in un terzo esempio, tratto di nuovo dal
Renaut de Montauban:

Ce fu a Pentecoste, que li gaut sont foillu,
Que li oiseillon chantent parmi le bois ramu:
Grant joie vont menant li joene et li chenu,
Et maintiennent amor cist vassal esleü.
Tant a alé li mes par val e per herbu,
Et le cheval soz lui avoit tant debatu
Qu'a l'entrer de la vile li estoit recreüz.
Au perron de la sale il est li mes descenduz,
El palés est montez qui Jule Cesar fu,
La ou voit le duc Beuf saluz li a rendu.⁸⁸

Il duca Beuves non ha prestato l'aiuto dovuto a Carlo Magno nella guerra contro i Sassoni. Dal momento che è un suo vassallo, Carlo decide di inviargli il giorno di Pentecoste il figlio Lohier per intimargli di presentarsi a corte. Una spia, però, di nascosto parte e raggiunge il duca per avvisarlo delle intenzioni di Carlo. La *reverdie* dei primi quattro versi, che risveglia la natura, dona gioia a giovani e anziani e diffonde l'amore introduce l'atto di tradimento che sta compiendo il messaggero, creando un contrasto tra la bellezza dell'ambiente circostante e la tragedia che sta per consumarsi.

⁸⁷ *Renaut de Montauban*, ed. cit., vv. 8304-8308, p. 380.

⁸⁸ *Ibidem*, ed. cit., vv. 216-225, p. 92.

La primavera e la violenza guerriera

L'utilizzo del *tópos* primaverile è dunque un espediente molto amato anche dalla *chanson de geste* per lanciare la narrazione e collocare in un momento vago e astratto gli eventi bellici narrati. E tuttavia il rapporto tra primavera e guerra non si esaurisce in questi espedienti narrativi: la primavera, come detto all'inizio, era il momento più adatto per le guerre nel Medioevo, sia per il clima mite, sia per l'abbondanza di foraggi nei campi con cui nutrire i cavalli, ormai fondamentali nei combattimenti⁸⁹. Tale legame, basato su motivi reali e storici, tuttavia non viene mai citato nelle nostre *chansons de geste*.

Si potrebbe dire che come nella lirica la *reverdie* fa sorgere nel cuore del poeta il desiderio di scrivere un poema e di amare, così nell'epica sembra far rinascere nell'animo dei guerrieri l'impulso di combattere e di cercare nuove imprese. La primavera e la guerra quindi traducono una tensione comune come quella dell'amore nella lirica, e la *chanson de geste* diventa il luogo di effusione di queste pulsioni vitali. I sentimenti bellici e quelli amorosi si ritrovano attorno alle nozioni di conquista e desiderio di possesso.⁹⁰

Nella mentalità della classe cavalleresca la guerra non era solamente una professione: era anche, o meglio, soprattutto una festa; per i cavalieri essa era «la

89 Cfr. F. CARDINI, *Quell'antica festa crudele. Guerra e cultura della guerra dall'età feudale alla grande rivoluzione*, Bologna, Il Mulino, 2013, p. 31.

90 Cfr. M. BONANSEA, *op. cit.*, p. 42: «Les sentiments belliqueux et amoureux se rejoignent donc autour des notions de conquête et de désir de possession. Ces associations supposent un même jaillissement de vie dans l'amour et dans le combat.»

loro gaia giovinezza, la loro primavera fiorita»⁹¹, mentre il rigido inverno era il momento di un ozio noioso durante il quale ai guerrieri non restava che attendere il ritorno della primavera. In questo senso dunque devono essere interpretate le ricorrenze della *reverdie* legate alle scene belliche: un parallelismo tra la gioia della natura e la gioia degli uomini, che possono prendere parte al gioco della guerra. E se la vegetazione si riaccende con il calore del sole primaverile, allo stesso modo i guerrieri vengono pervasi dalla forza rigeneratrice della natura. L'euforia del combattimento trova espressione anche nelle nostre *chansons de geste*. Nel ciclo dei vassalli ribelli, gli esempi sono più numerosi, come vediamo ancora una volta in *Renaut de Montauban*:

Ce fu a icel tens que l'erbe se remue
Et cil oiseillon chantent en la selve fuillue,
Que l'ost se departi contre la nuit oscure.
Assez i ot le jor de bone gent perdue,
Tantes testes sanz bu i veïssiez chaüe;
Mainte dame le jor i fu mult irascue,
Mainte gente pucele en povreté chaüe,
Qui puis fist malvestié par sofrete d'aiue.⁹²

La *reverdie* dei primi due versi introduce la guerra in tutta la sua violenza: molti uomini, ottimi guerrieri, sono caduti in quello scontro, il campo di battaglia è disseminato di teste senza busto («Tantes testes sanz bu i veïssiez chaüe»). Una

91 F. CARDINI, *Quell'antica festa crudele. Guerra e cultura della guerra dal Medioevo alla Rivoluzione francese*, ed. cit., p. 67.

92 *Renaut de Montauban*, ed. cit., vv. 2049-2056, pp. 158-159.

descrizione a prima vista macabra e negativa, ma che invece risponde alla volontà di celebrare la guerra, poiché la violenza e la morte di tanti prodi cavalieri sono il risultato di un'euforia che viene scatenata dalla *reverdie* stessa e che trova nella distruzione di oggetti e vite umane il suo sfogo. Negli ultimi tre versi troviamo invece il dolore delle donne, rese vedove dalla guerra, che apre uno spiraglio, seppur minimo, sulla realtà femminile.

Un'analoga descrizione la ritroviamo in un altro punto della stessa *chanson*, anche se in questo caso svincolata dalla primavera:

La peüssiez voer maint chevalier proisié:
Quant il virent l'enseigne, forment en furent lié,
Chascun point le cheval s'a l'escu enbracié;
Donc veïssiez l'estor durement comencié:
Tante hanste i ot frainte et tant escu percié,
Tante teste copee, tant pié, tant poing trenchié;
Des morz et des navrez sunt li sablon jonchié.⁹³

Qui viene raffigurata la scena di una battaglia vera e propria, con uomini a cavallo che imbracciano le loro armi e si gettano nella mischia, spezzano lance, rompono scudi, tagliano teste e altre membra, lasciando una folla di cadaveri a terra.

Gli effetti dell'euforia mortale di cui si è detto sopra sono qui esplicitati ulteriormente, soprattutto quando il narratore si rivolge direttamente al suo pubblico («Donc veïssiez l'estor durement comencié:/ Tante hanste i ot frainte et

⁹³ *Ibidem*, vv. 4708-4714, p. 256.

tant escu percié,/ Tante teste copee, tant pié, tant poing trenchié;/ Des morz et des navrez sunt li sablon jonchié»); lo stesso elenco delle armi fracassate durante lo scontro evidenzia lo scoppio prepotente della forza distruttiva ma gioiosa della guerra.

Un'altra simile macabra descrizione di armi e corpi morti sparsi su un prato fiorito ritorna in *Girart de Roussillon*:

Vira(r)z terre propreize d'escuz voutiz,
De blans aubers e d'elmes ab aur sartiz,
Dunt resplent li cristaus e l'aumatiz,
De gonfanons od lances taus plaisadiz!
De mors vassaus qui jaçent per pras fluriz
Fu toz li cans cubers e roveziz.⁹⁴

La bellezza della guerra è data qui anche dalla descrizione delle splendide armi, colorate, ricoperte di pietre preziose, distrutte o abbandonate insieme ai corpi quasi come un'offerta sacrificale al termine della cerimonia sacra della guerra («De blans aubers e d'elmes ab aur sartiz,/ Dunt resplent li cristaus e l'aumatiz,/ De gonfanons od lances taus plaisadiz!»). Un'offerta sacrificale che sembra ritornare in altre due sequenze della stessa *chanson*:

Bos ne Folchers ne Folches a dun Segin,
Cil gident lor enseignes per bruel fraisnin.
Ce nen est autres bruelz qu'eu vos devin:
Les flors des fraisnes furent fer acerin,

⁹⁴ *Girart de Roussillon*, ed. cit., vv. 2895-2900, p. 236.

Enseignes de cendaz e d'aucassin,
Gonfanons ab aufreis e neu porprin,
Dunt tan nobil vassaus receit grant fin.

Aiso fo en estat, el mes d'abri;
Soz Mont Ameli foren li enemi;
Entre Girart e Karle foron aici.
A tans bons cavaler lo jorn feni,
E tantas belas dompnas pert son mari!⁹⁵

Nella prima occorrenza, entrando nel bosco, i cavalieri scoprono insegne e armi abbandonate in mezzo alla natura; l'autore anche qui passa in rassegna gli oggetti bellici, sottolineandone, oltre al valore, anche l'efficienza nell'uccidere e nello smembrare i corpi; nella seconda occorrenza, si insiste di più nel ricordare l'esito della guerra primaverile («Aiso fo en estat, el mes d'abri»), ovvero la morte di molti buoni cavalieri.

Una critica implicita alla guerra?

Marion Bonansea sostiene che l'utilizzo del *tópos* primaverile all'interno delle *chansons de geste* serve anche all'autore per dare un giudizio negativo, seppure implicito, sulla guerra. Questo lo si può notare in quei passi introdotti da versi sul rigoglio vitale della natura che torna in tutta la sua potenza, per poi
⁹⁵ *Ibidem*, vv. 2661-2667, p. 220; vv. 5028-5032, p.386.

cambiare bruscamente direzione, descrivendo scenari di morte, di dolore o di tragedie.

Vi sono infatti dei passaggi che dimostrano l'opposizione tra l'amore e la guerra, introducendo il dolore delle donne per i loro amati che combattono e muoiono, immagine sentimentale, ma che viene inglobata nel motivo primaverile. Oltre ai versi visti sopra di *Renaut de Montauban* («Mainte dame le jor i fu mult irascue,/ Mainte gente pucele en povreté chaüe,/ Qui puis fist malvestié par sofrete d'aiue», vv. 2054-2056), di *Girart de Vienne* («Molt son pansis amiz qui a amie,/ Sovant sopire qant ne l'a en baillie», vv. 6166-6167), e di *Girart de Roussillon* («E tantas belas dompnas pert son mari!», v. 5032), un altro esempio è tratto da quest'ultima *chanson*: dopo la descrizione del bel tempo, il narratore descrive il dolore provato dalle donne per la perdita dei loro amati nella battaglia di Civaux:

La ribere fu jente, la terre plane;
Li solz fu caus en mai la meriane.
La viraz tan donzel, chascuns s'afane
De ferire e d'aucire, non d'autre urfane.
Mil en viraz jazer a color vane;
Li plus vielz n'a trente anz nel pel en chane.⁹⁶

L'opposizione tra la *reverdie* e la guerra emerge anche nei passi citati più sopra, dove la bellezza della primavera cozza contro le descrizioni dei cadaveri smembrati abbandonati nei campi di battaglia fioriti; il mondo euforico della

⁹⁶ *Girart de Roussillon*, ed. cit., vv. 5853-5859, p. 444.

guerra, la festa cui partecipano i cavalieri dopo i rigori invernali, presenta un duplice aspetto, gioioso per chi vi partecipa in prima persona per via della sua professione, tragico e luttuoso per chi invece aspetta con ansia che questa festa termini, come le donne.

Per tanto la *reverdie* è in prima istanza legata alla dimensione gioiosa e potente della guerra, sia perché è all'arrivo della primavera che riprendono le imprese militari sia perché la metamorfosi cui è sottoposta la natura investe in pieno anche i guerrieri e ne potenzia le forze, coinvolgendoli nell'euforia generale; il risultato è la distruzione della guerra, che assume la valenza di una festa crudele e sacra; ma in seconda istanza la guerra è anche perdita di vite e di energie vitali, come durante le lunghe immobilità degli assedi:

Ce fu a Pasque, que l'en dit en esté,
foillisent bois et verdissent cil pré,
cil oisel chantent doucement et soef;
Ch[arles] estoit en son demoine tré,
desoz Vienne, la mirable cité.
Einz i ot sis .VII anz a ost banie
qu'il ne s'en mut, ne por vent ne por pluie,
del siege de Vienne.⁹⁷

Le ostilità all'interno delle cosiddette «canzoni feudali» iniziano sempre nel tentativo di ristabilire un ordine che è stato violato. Lo abbiamo visto, ad esempio, nel *Renaut de Montauban*⁹⁸, e in *Raoul de Cambrai*, quando Aalais, la madre di

97 BERTRAND DE BAR-SUR-AUBE, *Girart de Vienne*, ed. cit., vv. 3059-3066, p. 139.

98 *Renaut de Montauban*, ed. cit., vv. 2049-2056, pp. 158-159.

Raoul, chiede al nipote Gautier di riprendere le ostilità, dopo la morte del figlio.⁹⁹

Come sottolinea la Bonansea, la guerra non obbedisce ad alcuna legge determinante, ma deriva dall'articolazione di due temporalità: il tempo ciclico, quello della periodicità del cosmo, dunque il tempo delle *reverdies*; il tempo vissuto, che dà spazio ai tentativi umani di ristabilire l'ordine¹⁰⁰. In queste *chansons de geste* viene presentata l'idea di una guerra infinita, scatenata da un evento e che l'odio e l'orgoglio degli uomini continuano a fomentare; il motivo primaverile, attuando un evidente contrasto con la narrazione, serve a sottolineare il rischio di queste faide eterne.

Il motivo della primavera militare, dunque, trae un ulteriore significato dal contrasto tra la stabilità del ciclo eterno (la *reverdie*) e l'instabile ricerca di un equilibrio (attraverso le guerre). Il parallelismo tra il rinnovarsi della natura e della guerra non dissimula queste divergenze, anzi le sottolinea maggiormente.¹⁰¹

La luce solare nelle “chansons de geste”

Nelle *chansons de geste* più antiche mancano riferimenti precisi e dettagliati alla *reverdie*; che l'azione sia collocata in primavera anche in queste *chansons*, lo si deduce da altri elementi, come la presenza di alberi frondosi o carichi di fiori

⁹⁹ *Raoul de Cambrai*, ed. cit., vv. 3587-3590, p. 250.

¹⁰⁰ Cfr. M. BONANSEA, *op. cit.*, p. 47: «Le phénomène guerrier apparaît plutôt à l'articulation de deux temporalités: un temps cyclique qui reproduit la périodicité du temps cosmique et auquel renvoient les évocations printanières; un temps vécu qui fait place aux efforts des hommes pour trouver l'ordre – même imparfait – auquel ils aspirent, dans une économie générale du Salut.»

¹⁰¹ *Ibidem*, pp. 48-49.

(«Vivien vit jesir sor un estanc,/ Desoz un arbre foillu et verdoiant», *Aliscans*, vv. 797-798; «Desoz un abre qui estoit tot floriz», *Aliscans*, vv. 2320), e ricordando che le guerre nel Medioevo venivano combattute durante la bella stagione.

Uno dei motivi per cui in queste *chansons* mancano gli esordi primaverili, che abbondano invece in quelle più tarde, può essere dovuto al fatto che esse siano nate in concomitanza con la poesia trobadorica in lingua d'oc: la *chanson* più antica, la *Chanson de Roland*, nella versione del manoscritto di Oxford risale al 1098 circa, nello stesso periodo in cui nel Midi francese Guglielmo IX d'Aquitania (1071-1127), considerato il primo *trobador*, iniziava la sua attività poetica.

L'esordio primaverile, quindi, inaugurato, se così si può dire, da Guglielmo, inizia a diffondersi prima tra gli altri *trobadors* e poi negli altri generi letterari. Quando nascono le prime *chansons de geste*, quindi, l'esordio primaverile non aveva ancora ottenuto successo al di fuori della lirica trobadorica d'amore.

Per tanto, la *reverdie* che abbiamo visto nelle altre *chansons* svolgere la funzione di esordio o di rilancio dell'azione narrativa è assente, e viene in questi casi sostituita da minimi accenni al bel tempo o al sole che illumina il campo di battaglia, caratterizzati sempre da una forte ripetizione formulare. La funzione di questi versi è la stessa: li troviamo spesso in apertura di lassa, prima di riprendere la narrazione dopo una situazione di stasi, o per segnalare l'inizio di un evento importante.

Ne vediamo alcuni esempi all'interno della *Chanson d'Aliscans*:

Biax fu li jorz et li soleus leva.
Li quens Guillelmes devant l'ost chevaucha,
Et Renoart mout pres de lui ala.

Li jorz fu biaux, si prist a esclarier.
Lors se leverent par l'ost li chevalier.

Biau fu li jorz, li solaus raia cler.

Biax fu li jorz et li soleuz levez.
Fos de ses tentes est issuz Desramez,
Ensemble o lui .xv. rois coronez.

Biaus fu li jorz et li solauz luit cler¹⁰²

In tutti e cinque gli esempi l'accento è limitato a un solo verso il quale risulta diviso in due emistichi: nel primo si nomina il giorno, definito “bello”, nel secondo si parla del sole, presentatoci come alto nel cielo oppure mentre risplende chiaro; nel caso di «Li jorz fu biaux, si prist a esclarier», l'elemento luminoso compare sempre nel secondo emistichio, anche se non viene nominato il sole.

Questa ripetizione potrebbe risalire addirittura alla dimensione orale dell'epica, dove le stilizzazioni formulari aiutavano nella memorizzazione del testo, tant'è vero che simili espedienti non li riscontriamo in una sola *chanson* ma

¹⁰² *Aliscans*, presentation, notes et traduction de J. Subrenat, Paris, Honoré Champion, 2007, vv. 4009-4011, p. 282; vv. 4705-4706, p. 322; v. 4874, p. 332; vv. 5248-5250, p. 352; v. 5924, p. 386.

anche in altre. Lo vediamo ad esempio nella *Chanson de Guillaume*:

Clers fu li jurz e bels li matins,
Li soleil raed, si est li jurz esclariz.¹⁰³

E nella *Chanson de Roland*:

Clers est li jurz e li soleilz luisanz.¹⁰⁴

Il primo esempio appare più sviluppato rispetto a quelli tratti dall'*Aliscans*: il riferimento al bel tempo è formato da due versi che uniscono gli elementi della luce, della bellezza, del sole e del giorno, formando anche un chiasmo tra il primo emistichio del primo verso e il secondo emistichio del secondo verso («Clers fu li jurz/ li jurz esclariz»). Anche l'esempio della *Chanson de Roland* unisce in chiasmo i due emistichi: l'elemento luminoso apre e chiude il verso, mentre i sostantivi sono collocati al centro.

La *Chanson d'Aspremont* presenta la stessa stilizzazione ma introduce qualche variante, come in:

Haute est la feste, biau jor faisor et cler¹⁰⁵,

103 *La Canzone di Guglielmo*, a cura di A. Fassò, Parma, Pratiche, 1995, vv. 232-234, p. 108.

104 *La Canzone di Orlando*, introduzione e testo critico di C. Segre, traduzione di R. Lo Cascio, premessa al testo, note e indici di M. Bensi, Milano, Rizzoli, 1995, v. 2646, p. 366.

105 *Aspremont*, ed. cit., 2008, v. 364, p. 90; v. 811, p. 114.

che compare in due occorrenze, dove il sole viene sostituito dalla festa;
oppure in:

La nuiz fu froide et li jorz ajorna.
L'aube est crevee et li solauz leva.

dove oltre al giorno e al sole, compaiono due elementi nuovi, la notte e
l'alba; l'alba in particolare ritorna anche in altre ricorrenze, come in:

Ce fu au main que l'aloë canta;
L'aube aparut et li soulaz leva.¹⁰⁶

In quest'ultimo caso, per quanto la primavera non sia nominata direttamente, ritroviamo alcune sue componenti, come il canto degli uccelli («l'aloë canta»), uniti alla menzione dell'alba e del sole alto nel cielo. La scena che viene descritta, tuttavia, è molto diversa dal rigoglio vegetale cantato nella lirica e nelle *chansons* viste in precedenza: più che una rinascita della natura ci troviamo di fronte alla rinascita del giorno. Ma la luce, che sia del mattino o della primavera, rappresenta ugualmente la giovinezza del mondo e la speranza di rinnovamento.¹⁰⁷

106 *Ibidem*, vv. 3897-3898, p. 288; vv-2254-2256, p. 196; altri esempi con l'alba sono: «Au matinet qant li jorz parut cler,/Li apostoles va la messa escouter», vv. 10781-10783, p. 660; «Au matinet, qant l'aube fu crevee,/Li apostoles n'a pas l'evre oublïee», vv.11070-11071, p. 676.

107 Cfr. J. FRAPPIER, *Le thème de la lumière, de «la Chanson de Roland» au «Roman de la Rose»*, in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1968, n. 20, pp. 101-124: «Toujours, ou peu s'en faut, elle [la lumière] est celle du matin et du printemps, signifiant la jeunesse du monde et l'espoir d'un renouveau.», p. 105.

Analogamente alla *reverdie*, anche il motivo della luce svolge una funzione di esaltazione della dimensione bellica; se la *reverdie* sottolineava la gioia della rinascita, tanto della vegetazione quanto delle forze umane, la gioia della ripresa dei combattimenti fino a descrivere la guerra come un momento di festa, la nascita del giorno crea un parallelismo tra il sorgere del sole e il risveglio della forza; con l'avvento del giorno e del bel tempo, l'esercito riacquista il suo vigore e si garantisce la vittoria. La bellezza della guerra viene ravvivata dalla luce del sole quando colpisce le armi dei cavalieri schierati in battaglia. Eccone alcuni esempi:

Biau fu li airs, plenièrs fu li estez.
De l'or des armes est mout grant la clartez.¹⁰⁸

A Orange sono giunti altri rinforzi; il giorno è bello e splendente, le armi dorate dei cavalieri brillano ancora di più. Alla bellezza della natura, esaltata nel primo verso, si unisce quella delle armi.

Biau fu li tans et li jors esclaira,
La niule chiet et li solauz leva.
Contre la roie mainte arme flamboia.
Li uns chevax por l'autre braidona.
Sonent cil cor et deça et dela,
Plus de .II. liues l'oië en ala.¹⁰⁹

Clers fu li jurz e bels fu li matins;

108 *Aliscans*, ed. cit., vv. 4352-4353, p. 302.

109 *Ibidem*, vv. 5233-5238, p. 350.

Li soleiz raie qui les armes esclargist.¹¹⁰

In questi due esempi, dopo la menzione del bel tempo in un verso più o meno stilizzato, l'attenzione si pone sulle armi e sugli altri elementi bellici, come i corni e i cavalli; le armi, in particolare, grazie all'azione del sole risplendono («Contre la roie mainte arme flamboia», «Li soleiz raie qui les armes esclargist»).

Ma è quando l'autore passa in rassegna le armi dei cavalieri o descrive una scena bellica che l'accento alla luce e al bel tempo acquista un significato celebrativo più evidente; lo vediamo in due casi nella *Chanson d'Aliscans*:

La cort depart, as ostiex sont alez.
Devant le jor, ainz que parust clartez,
S'esmut li olz environ de toz lez.
Metent lor seles, s'ont lor hernois trossez,
Es chevax montent coranz et abrivez.
La veïssiez tant bons escuz boclez,
Et tant vers elmes et tant hauberc safrez,
Et tant penons en ces lances fermez,
Et tant espiez tranchant et afilez,
Et tantes glaives et tanz branz acerez
Et tant destriers baucent et pomelez.
Cornent boisines, s'ont les grelles sonez,
Ces cors d'arein ont hautement cornez.
Grant fu la noise desoz Loon es prez.
Li olz s'aroute, es les acheminez.
Et Aymeris fu trestoz atornez,
Et Looïs et Guillelme au cort nes,
Et la roïne qui mout avoit bontez,
Et Aalis les convoia assez,
Ses oncles a besez at acolez.

110 *La Canzone di Guglielmo*, ed. cit., vv. 1730-1731, p. 208.

Biau fu li jorz, li soleus est levez.¹¹¹

Dopo la riconciliazione con il cognato re Luigi, Guglielmo d'Orange è pronto per partire con un grande esercito. L'autore si rivolge direttamente al suo pubblico mentre descrive le armi e i destrieri dei guerrieri in partenza, sottolineandone la qualità oltre che l'efficacia («La veïssiez tant bons escuz boclez/ Et tant vers elmes et tant hauberc safrez,/ Et tant penons en ces lances fermez,/ Et tant espiez tranchant et afilez,/ Et tantes glaives et tanz branz acerez/ Et tant destriers baucent et pomelez.»).

Il verso finale recupera la formularità esposta precedentemente ma pare essere anche un giudizio a posteriori di una persona che conosce i fatti: di lì a poco l'esercito di Guglielmo sconfiggerà i nemici. Anche per questo quindi quello raccontato è un bel giorno.

Devant le jor font soner la menee.
François s'aprestent de la terre sauvee.
La veïssiez tante broigne endossee,
Lacier meint elme et ceindre tante espree,
Tant bon destrier a la crope tuilee.
Serré chevauchent quant l'aube fu crevee.
Sonent cil grelle par mout grant aïree.
Biaus est li jorz, clere est la matinee.
Des armes est la terre estancelee.¹¹²

111 *Aliscans*, ed. cit., vv. 3893-3913, pp. 276-278.

112 *Ibidem*, vv. 5033-5041, p. 340.

Al sorgere del sole, l'esercito cristiano si mette in marcia per raggiungere il luogo della battaglia; anche in questo caso, il narratore si rivolge al pubblico («La veïssiez») per focalizzarne l'attenzione sugli armamenti e sulla prodezza dei cavalieri. Di nuovo il verso «Biaus est li jorz, clere est la matinee» ricorda che l'azione si svolge durante una bella giornata di primavera, anche se la stagione non viene menzionata, e preannuncia l'esito della guerra.

Un altro esempio lo troviamo nella *Chanson de Roland*:

Esclagiz est li vespres e li jurz;
Cuntre soleil reluisent cil adub,
Osbercs e helmes i getent grant fla<m>bur,
E cil escuz, ki ben sunt peinz a flurs,
E cil espiez, cil orét gunfanun.¹¹³

Quando l'esercito di Carlo ode risuonare il corno di Orlando, raggiunge il luogo dello scontro. Le armi dell'esercito francese risplendono al sole chiaro del vespero, elmi e usberghi scintillano. I cavalieri cristiani, illuminati dalla luce solare, sembrano così inviati da Dio per far trionfare la giustizia. L'accenno alla luce e al bel tempo, oltre a fornire un'indicazione temporale e a indicare un parallelismo tra la rinascita del giorno e la rinascita del vigore umano, pare anche indicare il favore divino. Del resto, l'idea della divinità come luce, oltre ad essere un elemento tipico della religiosità e dell'immaginario medievale, affonda le sue radici in tradizioni antichissime e giunge in quella cristiana attraverso il

¹¹³ *La Canzone di Orlando*, ed. cit., vv. 1807-1811, p. 288.

neoplatonismo.¹¹⁴

Dunque non sorprende vedere nelle *chansons de geste* le vittorie cristiane collocate in giornate luminose e belle; al contrario quando l'esercito cristiano ha la peggio l'atmosfera e l'ambiente circostante vengono descritti come tenebrosi e cupi, segno del trionfo del Male. Basti pensare alla morte di Orlando, che prende chiaramente per modello la morte di Cristo così come viene narrata nei Vangeli¹¹⁵, oppure nei versi seguenti, sempre tratti dalla *Chanson de Roland*:

Halt sunt li pui e li val tenebrus,
Les roches bises, les destreitz merveillus.
Le jur passerent Franceis a grant dulus.¹¹⁶

L'armata francese supera i valichi e giunge in Guascogna; ma il paesaggio viene descritto come un *locus horribilis*, e il percorso come triste e faticoso: Carlo ha lasciato il nipote in Spagna e piange preoccupato. La descrizione preannuncia la morte di Orlando.

Tuttavia anche il vigore dei Saraceni viene esaltato dalla luce del giorno:

Paien s'adubent d'osbercs sarazineis,
Tuit li plusur en sunt dublez en treis.
Lacent lor elmes mult bons sarraguzeis,
Ceignent espees de l'acer vaineis;
Escuz unt genz, espiez valentineis,

114 Cfr. U. ECO, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milano, Bompiani, 1987, p. 59.

115 *La Canzone di Orlando*, ed. cit., vv. 1420-1437, p. 248.

116 *Ibidem*, vv. 814-816, p. 188.

E gunfanuns blancs e blois e vermeilz.
Laissent les muls e tuz les palefreiz,
Es destrers muntent, si chevalchent estreiz.
Clers fu li jurz e bels fut li soleilz:
N'unt guarnement que tut ne reflambeit.¹¹⁷

Le armi dei nemici sono pregiate, colorate e risplendono chiare alla luce del sole, tanto quanto quelle dei cristiani, e questo perché, come ha affermato Jean Frappier, «François et Sarrasins, héros surhumains, combattent les uns et les autres dans une même lumière idéalisante, qui convient à l'exaltation de la prouesse et de la guerre sainte.»¹¹⁸ La luce solare che illumina le armi e lo scontro tra i due eserciti ne esalta il valore e colloca in una luce idealizzante la guerra che stanno combattendo.

¹¹⁷ *Ibidem*, vv. 994-1003, p. 210.

¹¹⁸ J. FRAPPIER, *op. cit.*, pp. 109-110.

VI. La primavera nel romanzo

Nel romanzo le *reverdies*, collocate in apertura dell'opera, simboleggiano la pulsione narrativa, analogamente a quanto avveniva nelle *strophes printanières* della lirica; quando sorgono nel corso della narrazione, invece, rappresentano il desiderio di cominciare una nuova fase del racconto oppure permettono l'inserimento dell'avventura. L'utilizzo della *reverdies* nei vari generi letterari ha permesso a questa tipologia di arricchirsi costantemente, fino a diventare, da semplice motivo descrittivo confinato in pochi versi iniziali, un motivo molto più sviluppato nei romanzi del XII e XIII secolo.

Marc Le Person ha descritto quelli che sono gli elementi ricorrenti nella costituzione del motivo primaverile nel genere romanzesco: oltre alla descrizione di uno scenario primaverile, sempre molto vago e astratto, tramite l'elencazione di elementi fissi già visti precedentemente (il riferimento temporale al mese di maggio o a una festa primaverile, l'accento ai prati e agli alberi che rinverdiscono, ai fiori che sbocciano, ai ruscelli che recuperano il loro corso, il canto degli uccelli, l'ingresso in una foresta o in un verziere), Le Person segnala anche l'incontro amoroso e il dialogo tra il poeta e la donna amata (oppure di una bella incontrata nel bosco, come nelle pastorelle) con il conseguente ritratto canonico della bellezza femminile.¹

¹ Cfr. M. LE PERSON, *L'insertion de la "reverdies" comme ouverture ou relance narratives dans*

Le formule cronologiche della “reverdie”

Rispetto a quanto detto a proposito delle *reverdies* epiche, quelle romanzesche sembrano dotate di una minore rigidità: gli elementi che le compongono sono chiaramente gli stessi, ma nel romanzo il poeta ha maggior libertà di espressione e il motivo risulta quindi più vario.

Abitualmente anche le *reverdies* romanzesche si aprono con formule cronologiche stereotipate; alcune nominano il mese di maggio («el mois de mai, el tans d'esté»², «il estoit mais»³), altre le feste religiose di Pentecoste e di Pasqua (a volte l'Ascensione, anche se festa estiva e non primaverile); altre si mostrano più generiche, scegliendo di esprimere il tempo primaverile tramite delle perifrasi: «Au renovelement d'esté»⁴, «Au tans qu'arbre florissent»⁵, «Icelle saison nouvelle»⁶, «Ce fu un jor d'esté,/en icel tens que l'en aoste,/un poi après la Pentecoste»⁷.

quelques romans des XII et XIII siècles, in *Les genres insérés dans le roman. Actes du Colloque International du 10 au 12 Décembre 1992*, textes rassemblés par Monsieur le Professeur Cl. Lachet, Lyon, CEDIC, 1994, pp. 17-33.

2 *Le Meraviglie di Rigomer (Les Merveilles de Rigomer)*, tradizione manoscritta e tradizione narrativa, a cura di M. Lecco, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013, v. 22, p. 53.

3 GUILLAUME DE LORRIS, *Le Roman de la rose*, traducción castellana y notas por C. Alvar, Barcelona, El festin de Esopo, Quaderns Crema, 1985, v. 45, p. 44.

4 CHRÉTIEN DE TROYES, *Cligés*, in CHRÉTIEN DE TROYES, *Cligés, Philomena, Chansons*, traduction et présentation par M. Rousse, Paris, GF Flammarion, 2006, v. 6350, p. 326.

5 CHRÉTIEN DE TROYES, *Perceval ou le Conte du graal*, traduction inédite et présentation de J. Dufournet, Paris, GF Flammarion, 1997, v. 69, p. 42.

6 GUILLAUME DE LORRIS, *Le Roman de la rose*, ed. cit., v. 97, p. 47.

7 BÉROUL, *Tristan et Iseut*, I, édition et traduction par H. Braet et G. R. De Lage, Paris-Louvain, Peeters, 1989, vv. 1774-1776, p. 102.

La vegetazione

L'elemento vegetale può comparire con formule simili a quelle epiche, prestando attenzione al dettaglio dello sboccio floreale e della rinascita di foglie e germogli degli alberi e dei boschi, come vediamo nelle seguenti formule: «arbre florissant/fuellent boschage, pré verdissent»⁸, «bien verdoie l'erbe nouvele»⁹, «li boiz recovrent leur verdure»¹⁰, «quant flors et fuelles d'arbres issent»¹¹, «ces vergiers qui florissoient»¹²; queste sono formule non molto diverse da quelle dell'epica, nelle quali si sottolineava il ritorno del verde vegetale principalmente tramite i verbi «florissant» e «verdissent».

Il motivo floreale

Talvolta un autore può scegliere di arricchire la bellezza del prato prestando particolare attenzione ai colori dei fiori lì presenti, cosa che manca nelle lasse epiche; un esempio ce lo fornisce Guillaume de Lorris nell'esordio del *Roman de la Rose*:

Lors devient la terre si gobe

8 CHRÉTIEN DE TROYES, *Perceval ou le Conte du graal*, ed. cit., vv. 1-2, p. 42.

9 *Le roman de Thèbes*, édition bilingue, publication, traduction, présentation et notes par A. Petit, Paris, Honoré Champion, 2008, v. 7224, p. 448.

10 GUILLAUME DE LORRIS, *Le Roman de la rose*, ed. cit., v. 53, p. 44.

11 CHRÉTIEN DE TROYES, *Cligés*, ed. cit., v. 6351, p. 326.

12 GUILLAUME DE LORRIS, *Le Roman de la rose*, ed. cit., v. 102, p. 47.

qu'el veult avoir nouvelle robe,
si fait si cointe robe faire
que de couleurs i a cent paire;
d'erbes, de fleures indes et perses
et de maintes couleurs diverses,
c'est la robe que je devise,
pour quoi la terre mieulx se prise.¹³

La descrizione floreale in questi versi è piuttosto limitata se paragonata agli ampi cataloghi di fiori e piante che Guillame de Lorris farà all'interno della descrizione del giardino di Déduit.¹⁴

Il motivo della luce

La luce del sole, che abbiamo visto ricorrere con rigida formularità nei versi delle *chansons de geste* più arcaiche, compare anche nelle *reverdies* del romanzo; può essere sia la luce dei primi albori del giorno sia quella del sole alto nel cielo: «li soleux luist cler comme en mai»¹⁵, «par un matin, a la rousee»¹⁶, «li jors est cler, la pree est bele,/ ben verdoie l'erbe nouvele»¹⁷, «li soleux lieve par matin,/li rousignolz s'escrie el pin»¹⁸.

Il motivo della luce, tuttavia, non è tra i più trattati: spesso si sceglie di concentrarsi su elementi più caratteristici della bella stagione, come i fiori e il

¹³ *Ibidem*, vv. 59-66, p.45.

¹⁴ Si vedano ad esempio i versi 1344-1423, pp. 112-116 dell'edizione citata del *Roman de la rose*.

¹⁵ *Le roman de Thèbes*, ed. cit., v. 5043, p. 336.

¹⁶ BÉROUL, *Tristan et Iseut*, ed. cit., v. 1777, p. 102.

¹⁷ *Le roman de Thèbes*, ed. cit., vv. 7223-7224, p. 448.

¹⁸ *Ibidem*, vv. 3555-3556, p. 260.

canto degli uccelli; non mancano casi in cui si sceglie di far coincidere l'inizio di un'*aventure* con il ritorno della primavera e con il sorgere del sole, come nel caso del *Roman de Tristan* e del *Conte du Graal*.

In tal senso, quindi, la tematica della luce diviene un elemento costitutivo del tema primaverile e permette di creare un parallelismo tra la rinascita del giorno, della vegetazione, la ripresa o l'inizio della narrazione e l'inizio dell'*aventure* del protagonista.

Gioia e dolcezza

La dolcezza e la gioia, elementi cari tanto alle *reverdies* epiche quanto a quelle liriche, vengono impiegate anche nelle formule romanzesche, sempre legate al tempo primaverile: «Por le douz tans li resjoï»¹⁹, «por la douçor del tans serain»²⁰, «lors estuet jeunes gens entendre/a estre gaiz et amoureux/pour le temps qui est doulcereux»²¹. La rinascita della primavera permette la ripresa delle attività all'aperto, da quelle agricole alla guerra, comporta un clima più mite e dolce, oltre che alla rinascita della vegetazione; in un'atmosfera tanto piacevole, rallegrata ulteriormente dal canto degli uccelli, qualunque creatura vivente viene travolta dalla gioia della stagione.

19 CHRÉTIEN DE TROYES, *Perceval ou le Conte du graal*, ed. cit., v. 87, p. 42.

20 *Ibidem*, v. 91, p. 42.

21 GUILLAUME DE LORRIS, *Le Roman de la rose*, ed. cit., vv. 78-80, p. 46.

Il canto degli uccelli

L'elemento forse più ricorrente nel *décor printanier* del romanzo è il canto degli uccelli; il motivo permette all'autore di aggiungere agli elementi visivi della primavera anche quelli acustici, che contribuiscono a rendere più dolce la stagione ma anche più gioiosa, come già accennato più sopra: «cil oisel an lor latin/doucement chantent au matin/et tote riens de joie anflame»²², «Et por le chant que il oï/des oisiaus qui joie feisoient»²³, «li oisel chantent l'ainzjornee»²⁴, «cil oiselet s'esjoïssent/qui font lor joie en lor latin»²⁵, «sont en may pour le temps serin/si lié qu'ilz moustrent en chantant/qu'en leurs cuers a de joie tant/qu'i[l] leur estuet chanter par force»²⁶, «oir des oiseaulx les sons,/qui chantent parmi ces buissons [...] m'en vois lors tout seul esbatant/et les oisellons escoutant,/qui de chanter s'efroissoient»²⁷.

Il *Roman de la Rose*, tra l'altro, dedicherà molti versi alle varietà di uccelli, sia nell'esordio («li rossignolz lores s'esforce/de chanter et de faire noise;/lors s'esverture et lors s'envoise/li papegaiz et la kalende»²⁸) sia nel corso della narrazione.²⁹ Normalmente nelle *reverdies* l'uccello più spesso menzionato è l'usignolo, che finisce per diventare un simbolo della primavera oltre che

22 CHRÉTIEN DE TROYES, *Perceval ou le Conte du graal*, ed. cit., vv. 71-73, p. 42.

23 *Ibidem*, vv. 88-89, p. 42.

24 BÉROUL, *Tristan et Iseut*, ed. cit., v. 1778, p. 102.

25 CHRÉTIEN DE TROYES, *Cligés*, ed. cit., vv. 6352-6353, p. 326.

26 GUILLAUME DE LORRIS, *Le Roman de la rose*, ed. cit., vv. 70-73, p. 46.

27 *Ibidem*, vv. 95-96 e vv. 99-102, p. 47.

28 *Ibidem*, vv. 74-77, p. 46.

29 *Ibidem*, vv. 669-708, pp. 77-79.

dell'amore; questo lo abbiamo già visto nella lirica, ma non mancano esempi nel genere romanzesco: «Avint que Fenice un matin/oïr chanter le rossignol»³⁰, «li rousignolz s'escrie el pin»³¹.

I ruscelli

L'ultimo elemento costitutivo del tema primaverile è quello dell'acqua, che compare sia nei ruscelli sia nelle fontane. Nei romanzi presi in esame l'acqua compare però più spesso nella descrizione del *locus amoenus*: «An une praerie bele/lez le sors d'une fontanele»³², «Si trovent .i. praerie/de totes flors si bien florie/qu'ainc nu ne vit si biele a painne./Enmi avoit .i. fontaine,/dont li ruissaus estoit plus clers/que ne soit cristaus esmerés»³³, «Pas petit ruisseaux, que Deduiz/ i ot fait venir par consuiz,/ s'en venoit l'eave faisant/une noise douce et plaisant./Entour les russiaux et les rives/des fontaines cleres et vives/pongnoit l'erbe fresche et drue/couchier comme sus une coute,/car la terre iert mole sans doute»³⁴.

Il *locus amoenus* fin dalle sue prime attestazioni nelle letterature classiche presenta una fonte d'acqua come elemento fondamentale per donare un tocco di freschezza al luogo ideale tratteggiato; questo e altri elementi originari del *locus*

30 CHRÉTIEN DE TROYES, *Cligés*, ed. cit., vv. 6354-6355, p. 326.

31 *Le roman de Thèbes*, ed. cit., v. 3556, p. 260.

32 CHRÉTIEN DE TROYES, *Perceval ou le Conte du graal*, ed. cit., vv. 639-640, p. 70.

33 *Le meraviglie di Rigomer*, ed. cit., vv. 17265-17270, pp. 183-184.

34 GUILLAUME DE LORRIS, *Le Roman de la rose*, ed. cit., vv. 1412-1422, p. 115.

amoenus verranno conservati nei luoghi ameni del Medioevo, come si evince dagli esempi sopraccitati; tuttavia, le *reverdie* essendo una rievocazione della bella stagione e non di un bel luogo, spesso escludono dai loro versi l'elemento acquatico, per concentrarsi maggiormente su elementi più immediati.

La “reverdie”: l'inizio di un' “aventure”

Quello che cambia nel passaggio al genere romanzesco è la funzione espressiva della *reverdie*: l'io della lirica cede il posto ai protagonisti dell'opera il cui desiderio non è più cantare o scrivere un poema, ma accedere a un cambiamento analogo a quello che sta sconvolgendo la natura. La primavera, infatti, riaccende il ciclo vitale della vegetazione ma al contempo risveglia anche le forze assopite degli uomini e soprattutto dei cavalieri. Il richiamo all'avventura, oltre a ricollegarsi, come già detto, a motivazioni storiche reali, avviene sempre in concomitanza della stagione novella. La stessa corte di re Artù si raduna in primavera, di solito durante una delle feste più importanti della cristianità, per attendere l'arrivo di una nuova *aventure*:

Par un biau jor d'un diemence
Estoit li rois Karlion,
Li chevalier et li baron;
Ja i avoit .v. jor esté,
El mois de mais, el tans d'esté.
Durent asseoir al mangier,

Mais par deduit et par dangier
Atendoient qu'eure venist
Qu'aucune aventure avenist.³⁵

Questi versi delle *Merveilles de Rigomer* costituiscono un esempio perfetto di quanto detto sopra: la corte di Artù, radunata una domenica di maggio, «el tans d'esté», viene raffigurata in un momento di ozio, in attesa che qualcuno giunga alla corte a portare una sfida o un'avventura («atendoient qu'eure venist/ qu'aucune aventure avenist»).

Da questo punto di vista anche l'esordio del *Chevalier au lion* offre una raffigurazione delle abitudini della corte di Artù:

Artus, li boens rois de Bretaingne
La cui proesce nos enseigne
Que nos soiens preu et cortois,
Tint cort si riche come rois
A cele feste qui tant coste,
Q'an doit clamer la Pantecoste.
La corz fu a Carduel en Gales;
Aprés mangier, parmi ces sales
Li chevaliers s'atopelerent
La ou dames les apelerent
Ou dameiseles ou puceles.
Li un recontoient noveles,
Li autre parloient d'Amors³⁶

³⁵ *Le Meraviglie di Rigomer*, ed. cit., vv. 18-26, pp. 53-54.

³⁶ CHRÉTIEN DE TROYES, *Il cavaliere del leone*, a cura di F. Gambino, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011, vv.1-13, pp. 44-46.

Radunati a Carduel il giorno di Pentecoste, i cavalieri pranzano insieme al loro re e poi si diletano a raccontarsi storie di avventure o di amore.

Più dettagliata è la *reverdie* che Béroul inserisce nel *Roman de Tristan* per marcare l'inizio di una nuova avventura:

Seignor, ce fu un jor d'esté,
en icel tens que l'en aoste,
un poi après la Pentecoste.
Par un matin, a la rousee,
li oisel chantent l'ainzjornee;
Tristran de la loge ou il gist,
çaint s'espee, tot sol s'en ist.³⁷

Qui abbiamo un riferimento temporale («un jour d'été») ampliato ulteriormente con la menzione della mietitura e della festa di Pentecoste; subito dopo viene descritta una vaga scena mattutina, con la rugiada («la rousee») che bagna i prati e gli uccelli che cantano sereni. È in questa atmosfera che Tristano esce dal suo nascondiglio.

La guerra e la primavera nel romanzo

Come detto sopra, la *reverdie* all'interno del romanzo continua a svolgere la sua funzione di rilancio narrativo dell'azione, che sia essa posta all'inizio o all'interno dell'intreccio; nella *chanson de geste* la primavera spesso apriva scene

³⁷ BÉROUL, *Tristran et Iseut*, ed. cit., vv. 1774-1780, p. 102.

belliche, per marcare il forte contrasto tra il ciclo vitale della natura e la morte degli uomini in guerra o per dimostrare un'analogia tra il rigoglio vegetale e l'effervescenza delle forze dei cavalieri.

L'associazione primavera/guerra rimane nel *Roman de Thèbes*, che del resto, per la sua stessa origine (volgarizzamento e riadattamento della *Tebaide* di Stazio), pare appartenere più al mondo dell'epica che a quello del genere romanzesco:

Li soleux luist cler come en mai,
el curre d'or fierent li rai;
desus en reluist la montaingne
et de desouz toute la plaingne.
Du curre et des garnemenz
s'esbahissent tuit cil dedenz.
Cil dedenz s'esbahissent tuit,
li plus hardiz avant li fuit,
qu'il cuident que soit aucun dex
qui se combate por les Griex.³⁸

Ice fu entre tierce et prime,
que li soleux abat la frime;
li jors est cler, la pree est bele,
bien verdoie l'erbe nouvele.
Les compaignes iluec josterent,
de granz colees se donnerent,
mes li archier qui de ça sont
a ceus de la mout grant mal font,
car si com il vindrent au joindre,
li mil archiers ont pris a poindre,
a descouvert ensemble traient

³⁸ *Le roman de Thèbes*, ed. cit., vv. 5043-5052, p. 336.

et chevaliers et chevaux plaient.³⁹

Nella prima ricorrenza, l'accento alla primavera è minimo, ridotto solo al primo verso («Li soleux luist cler conme en mai»); lo sguardo è più rivolto all'azione del sole, che colpisce le armi facendole risplendere e rendendo così i guerrieri greci belli e terrificanti allo stesso tempo, al punto che i tebani credono che siano delle divinità («qu'il cuident que soit aucun dex/ qui se combate por les Griex»).

Nel secondo caso la *reverdie* appare in maniera più evidente per la descrizione della bella giornata di sole, del prato e dell'erba novella che «bien verdoie». Due accenni minimi, quindi, il mese di maggio e il suo sole splendente, in un caso, l'erba dei prati che rinverdisce nel secondo, ma che riescono tuttavia a dimostrare anche in ambito romanzesco come la primavera non sia solamente stagione d'amore o di avventure, ma anche di guerra.

La primavera in un'avventura magica

Un discorso a parte merita il motivo primaverile all'interno di *Meraugis de Portlesquez* in un episodio in particolare: Meraugis combatte nella foresta contro Marés d'Esclades ma viene interrotto dall'arrivo del temibile cavaliere chiamato Outredouté; l'Outredouté vuole uccidere Meraugis per un affronto (aveva gettato a

³⁹ *Ibidem*, vv. 7221-7232, p. 448.

terra il suo scudo) e a sua volta Meraugis deve vendicare Laquis, cavaliere reso guercio dall'Outredouté. L'inseguimento termina in un luogo incantato: Meraugis si ritrova improvvisamente circondato da giovani fanciulle che cantano e ballano in una primavera magica, dal momento che fuori da quel luogo è inverno. Meraugis cade vittima dell'incantesimo fino a quando non si rende conto dell'inganno:

Lors monte e li chevax le porte
Fors dou chastel e quant il fu
Fors, si i vit le tref tendu
Devant le porte, dont it ot
Mout grant merveille. Semprez ot
Le rossignol chanter e voit
L'erbe vert dont la flors estoit
Fresche e li bois floriz.
E Meraugis qui fu hardiz
S'arreste e dit: «Diex, dont vieg gié?
Sui enchantez ou ai songié?
Ne sai par foi, mes j'oi mervelles
Quant j'oi chanter a mes orelles
Le rossignol: “oci, oci”.
E orendroit que je fui ci
Ert il niegé par cest país
Plain pié d'espés, ce m'est avis.
E j'oi le rossignol chanter,
Qui le fet por moi enchanter!»⁴⁰

La primavera della “prigione” di Meraugis è frutto di una manipolazione della natura per scopi magici, una «denaturalizzazione» che sovverte le leggi

40 RAOUL DE HOUDENC, *Meraugis de Portlesguez*, édition bilingue, publication, traduction, présentation et notes par M. Szkilnik, Paris, Honoré Champion, 2004, vv. 4307-4325, pp. 342-344.

giuste della natura.⁴¹ La stessa primavera incantata la ritroviamo nel giardino della Gioia della Corte in *Erec et Enide*.⁴² Accostabile a questi esempi, anche se di senso opposto, dato che la primavera compare dopo una magia, è questa sequenza tratta dal *Chevalier au lion*:

Et quant vi l'air cler et pur,
De joie fui toz asseür;
Que joie, s'onques la conui,
Fet tost oblïer grant enui.
Des que li tans fu trespassez
Vir sor le pin toz amassez
Oisiax, s'est qui croire le vuelle,
Qu'il n'i paroït branche ni fuelle,
Que tot ne fust covert d'oisiax;
S'an estoit li arbres plus biax.
Douceman li oïsel chantoïent
Si que mout bien s'antracordoïent;
Et divers chanz chantoït chascuns;
C'onques ce que chantoït li uns
A l'autre chanter ne oï.
De lor joie me resjoï;
S'escoutai tant qu'il orent fet
Lor servise trestot a tret.⁴³

Calogrenant racconta agli altri cavalieri la sua avventura con la fontana

41 Cfr. M. ZINK, *Nature et poésie au Moyen Âge*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2006: «Une notion combine tout particulièrement les idées de nature et de changement: celle qui s'exprime dans le mot "dénaturer". [...] Le verbe est en principe péjoratif. Il vaut mieux rester fidèle à sa nature qu'en changer et il vaut mieux obéir à la nature que se rebeller contre elle. Les deux sens du mot se rejoignent en effet dans la conviction que la nature (l'essence) de chaque être est conforme à la loi de la nature.», p. 124.

42 CHRÉTIEN DE TROYES, *Erec et Enide*, traduction, présentation et notes de J.M. Fritz, Paris, Librairie Générale Française, 1992.

43 CHRÉTIEN DE TROYES, *Il cavaliere del leone*, ed. cit., vv. 453-470, pp. 88-90.

magica; dopo aver provocato la tempesta magica versando l'acqua sul blocco di smeraldo, Calogrenant osserva il ritorno della primavera, che lui stesso aveva alterato: l'aria torna chiara e serena, gli uccelli si radunano sopra il pino e iniziano a cantare; il ritorno del tempo sereno, il canto degli uccelli, segni dell'armonia ristabilita, sono talmente belli che incantano Calogrenant e lo fanno gioire, come si ricorda diverse volte nella sequenza sopraccitata: «Et quant vi l'air cler et pur,/De joie fui toz asseür», «Que joie, s'onques la conui,/ Fet tost oblier grant enui» e «De lor joie me resjoï».

La concretizzazione della “reverdies”

Il problema delle *reverdies*, secondo Annie Combes, è che non vengono mai realmente integrate nella linea del racconto: la *reverdies* con cui si apre la narrazione rimane un quadro evocativo astratto che non ha alcuna concretizzazione nel corso dell'opera, se non parziale, come abbiamo visto nel caso della *Prise d'Orange*, dove alla *reverdies* esordiale segue una qualche sua ripresa nei giardini di Nîmes che il conte Guglielmo osserva meditabondo.⁴⁴ Nel romanzo abbiamo invece tre casi che sembrano rendere reale questa fusione.

⁴⁴ Cfr. A. COMBES, *La reverdies: des troubadours aux romanciers arthuriens, les métamorphoses d'un motif*, in *L'espace lyrique méditerranéen au Moyen Âge. Nouvelles approches*, sous la direction de D. Billy, F. Clément et A. Combes, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, pp. 121-156: «Mais, dans tous les cas, se pose la question de la fusion de la reverdies avec la diégèse.», p. 141.

«Cligés»

Il primo caso di concretizzazione della *reverdie* esordiale è nel *Cligés*:

Au renovelement d'esté
Quant flors et fuelles d'arbres issent
Et cil oiselet s'esjoïssent
Qui font lor joie en lor latin
Avint que Fenice un matin
Oïr chanter le rossignol.⁴⁵

Dopo la *reverdie* dei primi quattro versi («Au renovelement d'esté/ Quant flors et fuelles d'arbres issent/ Et cil oiselet s'esjoïssent/ Qui font lor joie en lor latin»), si racconta che Fenice, dopo un anno trascorso nella torre senza poter uscire, sente, con l'arrivo della bella stagione, il canto degli uccelli proveniente dall'esterno e avverte il forte desiderio di immergersi nuovamente nella natura. Il canto dell'usignolo, di solito elemento descrittivo della *reverdie* iniziale, è in questo caso reale: Fenice lo percepisce. Come risultato di questo suo desiderio, Cligés la conduce in un giardino, protetto dall'esterno da un alto muro, in cui Fenice può godersi la bella stagione:

Par l'uis est antree el vergier
Qui mout li plest et atalante.
Anmi le vergier ot une ante
De flors chargiee et bien foillue,

45 CHRÉTIEN DE TROYES, *Cligés*, ed. cit., vv. 6350-6355, p. 326.

Et par dessus iere estandue.⁴⁶

Prima il canto dell'usignolo che irrompe nella monotona realtà di Fenice, rinchiusa nella torre, poi il giardino fiorito e frondoso: sembrano una concretizzazione, seppure parziale, della *reverdie* enunciata in partenza. Non è un caso, per altro, che la concretizzazione della *reverdie* nel giardino ameno tra le mura della prigione dorata di Fenice sia introdotto dal canto dell'usignolo: esso è il simbolo dell'amore ma anche, e soprattutto, l'uccello della primavera per antonomasia. Già dalla menzione dell'animale ci si deve aspettare uno scenario primaverile qualche verso dopo, proprio come avviene in questo romanzo.

«*Le Roman de la rose*»

Il secondo esempio è tratto dal *Roman de la Rose*:

Avis m'iert que il estoit mais,
il y a bien cinq ans ou mais,
que ou mois de may je songoie,
ou temps amoureux, plain de joie,
ou temps que toute riens s'esgaie,
que il n'est ne buisson ne haie
qui en may parer ne se vueille
et couvrir de nouvelle feuille.
Li boiz recovrent leur verdure,
qui sont sec tant comme ivert dure;
la terre meismes s'orgueille

⁴⁶ *Ibidem*, vv. 6399-6403, p. 328.

pour la rosee qui la moueille,
et oublie la povreté
del iver ou elle a esté;
lors devient la terre si gobe
qu'el veult avoir nouvelle robe,
si fait si cointe robe faire
que de couleurs i a cent paire;
d'herbes, de fleurs indes et perses
et de maintes couleurs diverses,
c'est la robe que je devise,
pour quoi la terre mieulx se prise.
Li oisel, qui se sont teu
tant comme il ont le froit eu
et les temps divers et frarin,
sont en may pour le temps serin
si lié qu'ilz moustrent en chantant
qu'en leurs cuers a de joie tant
qu'i[l] leur estuet chanter par force.
Li rossignolz lores s'esforce
de chanter et de faire noise;
lors s'esverture et lors s'envoie
li papegaiz et la kalende;
lors estuet jeunes gens entendre
a estre gaiz et amoureux
pour le temps qui est doulcereux.⁴⁷

Anche nell'esordio del *Roman de la rose* la *reverdie* viene percepita in una dimensione sempre vaga e indefinita, tra maggio e la notte del sogno («Advis m'iert que il estoit mais,/ il y a bien cinq ans ou mais,/ que ou mois de may je songoie»); indeterminato è l'esordio della narrazione, così come indeterminato è solitamente il tempo delle *reverdies*.

Il tempo della primavera è definito amoroso: è il momento in cui tutte le

47 GUILLAUME DE LORRIS, *Le Roman de la Rose*, ed. cit., vv. 45-80, pp. 44-46.

cose avvertono gli effetti dell'esultanza naturale («ou temps amoureux, plain de joie,/ ou temps que toute riens s'esgaie»), gli arbusti mettono le foglie; la terra stessa viene coinvolta nella metamorfosi: viene infatti descritta come talmente inorgogliata dalla rugiada che la bagna che dimentica la povertà provata durante l'inverno («La terre meismes s'orgueille/ pour la rosee qui la moueille,/ et oublie la povreté/ del iver ou elle a esté»). La terra poi decide di indossare degli abiti nuovi: così i prati si ricoprono di fiori colorati e rinverdiscono («Lors devient la terre si gobe/ qu'el veult avoir nouvelle robe,/ si fait si cointe robe faire/ que de couleurs i a cent paire;/ d'herbes, de fleurs indes et perses/ et de maintes couleurs diverses»).

Con l'avvento di maggio gli uccelli riprendono a cantare perché provano una tale gioia che non possono tacere («qu'i[1] leur estuet chanter par force»). Ancora una volta si nomina l'usignolo, simbolo della primavera e dell'amore. Gli ultimi tre versi riprendono il classico collegamento primavera/amore, già introdotto dal motivo del canto degli uccelli, affermando che i giovani si sentono allegri e innamorati per la dolcezza del tempo primaverile.

Quando Guillaume de Lorris si sveglia, avverte lo stesso desiderio di Fenice, rinchiusa nella torre: uscire e ascoltare per davvero, da vicino, il canto degli uccelli; entrambi desiderano immergersi nell'ambiente primaverile in fiore:

Hors de ville oi talent d'aler
pour oir des oiseaulx les sons,
qui chantent parmi ces buissons
en icelle saison nouvelle.

Cousant mes manches a vindele,
m'en vois lors tout seul esbatant
et les oisellons escoutant,
qui de chanter s'efroissoient
par ces vergiers qui florissoient.⁴⁸

Così il protagonista esce di casa, seguendo il canto degli uccelli nei verzieri in fiore («et les oisellons escoutant,/ qui de chanter s'efroissoient/ par ces vergiers qui florissoient»). L'astrazione della *reverdie* viene concretizzata nel giardino allegorico nel quale di lì a poco il poeta entrerà, ma inizia già a manifestarsi con il canto degli uccelli che il protagonista avverte.

Si manifesta qui, come nota Annie Combes, la tendenza propriamente romanzesca, a legare il tempo e lo spazio per convertire l'astrazione temporale in un quadro boscoso e fiorito.⁴⁹ Lo scenario primaverile descritto in questi versi è quello di una dimensione onirica che viene estesa a tutto il romanzo. La primavera sognata dall'autore diventa soggetto e materia di un romanzo allegorico.⁵⁰ Se nel *Cligés* quindi la primavera faceva irruzione nella vita di Fenice grazie al canto dell'usignolo, nel *Roman de la rose* essa appare dapprima nel sogno per poi manifestarsi nella sua concretezza nel giardino di Déduit.

48 *Ibidem*, vv. 94-102, p. 47.

49 Cfr. A. COMBES, *op. cit.*, p. 148: «Se manifeste ainsi la tendance fondamentale de la reverdie romanesque à lier le temps et l'espace pour convertir l'abstraction temporelle en un cadre boisé et fleuri, parfois proche du *locus amoenus*.»

50 Cfr. M.LE PERSON, *op. cit.*, p. 32: «La reverdie rêvée par l'auteur devient elle-même le sujet et la matière d'un roman allégorique sur l'amour et le désir de la rose du jardin assimilée à une femme ou à un idéal inaccessible».

«*Perceval ou le Conte du Graal*»

Infine, l'ultima meravigliosa occorrenza della *reverdie* romanzesca è quella del *Conte du Graal* di Chrétien de Troyes:

Ce fu au tans qu'arbre florissent,
Fuellent boschage, pré verdissent
Et cil oisel an lor latin
Doucelement chantent au matin
Et tote riens de joie anflame,
Que li filz a la veve dame
De la gaste forest soutainne
Se leva, et ne li fu painne
Que il sa sele ne meist
Sor son chaceor et preïst
Trois javeloz, et tot einsi
Fors del manoir sa mere issi
Et pansa que veoir iroit
Herceors que sa mere avoit,
Qui ses avainnes li herçoient:
Bués doze et sis herces avoient;
Einsi an la forest s'an antre.
Et maintenant li cuers del vantre
Por le douz tans li resjoï
Et por le chant que il oï
Des oisiaus qui joie feisoient:
Totes cez choses li pleisoient.
Por la douçor del tans serain
Osta au chaceor son frain,
Si le leissa aler peissant
Par l'erbe fresche verdeant.
Et cil qui bien lancier savoit
Des javeloz que il avoit,
Aloit environ lui lançant
Une ore arriere et autre avant,
Une ore an bas et autre an haut
Tant qu'il oï parmi le gaut

Venir cinc chevaliers armez.⁵¹

Nella *reverdie* dei versi 69-73 tornano gli elementi chiave che già abbiamo visto, quali i verbi «florissent», «fuellent» e «verdissent», legati ovviamente al prato e agli alberi, gli uccelli che cantano dolcemente «an lor latin», l'accenno alla luce, seppure implicito, in «au matin»; appare, infine, una constatazione sull'effetto della primavera nell'ambiente circostante: tutti sono infiammati dalla gioia della rinascita («Et tote riens de joie anflame»).

Il protagonista appare al verso 74 e viene definito in relazione alla madre, la «veve dame/ de la gaste forest soutainne»: Perceval proviene da una dimensione sterile e arida, estranea al cambiamento in atto nella natura. Ma una volta entrato nella foresta, ritrovandosi circondato dalla dolcezza del tempo e incantato dal melodioso canto degli uccelli, Perceval non solo dimentica il motivo per cui era entrato nella foresta (sorvegliare i contadini di sua madre mentre lavorano), ma avverte in prima persona lo slancio vitale della natura in mutazione, proprio come Calogrenant nel *Chevalier au lion*: «Et maintenant li cuers del vandre/ Por le douz tans li resjoï/ Et por le chant que il oï/ Des oisiaus qui joie feisoient: Totes cez choses li pleisoient». Lascia quindi il suo cavallo libero di brucare l'erba fresca e si diverte a giocare con i suoi giavellotti.

La *reverdie* dei primi cinque versi, quindi, da astratta e fissa, nel dispiego di elementi topici, diventa concreta dal verso 85, quando Perceval entra nella foresta

⁵¹ CHRÉTIEN DE TROYES, *Perceval ou le Conte du Graal*, ed. cit., vv. 69-101, p. 42.

e viene travolto dall'euforia prorompente della primavera, in tutta la sua concretezza.

Marc Le Person sostiene che Chrétien de Troyes qui utilizzi la primavera per tradurre la forza della vocazione cavalleresca di Perceval assimilandola al risveglio della natura, dopo il lungo sonno invernale, e al risveglio del sentimento amoroso: l'incontro amoroso, infatti, avverrà a partire dal verso 101, ma non sarà con una donna, bensì con cinque cavalieri armati che con il fracasso delle loro armi rompono l'armonia della primavera e del canto degli uccelli.⁵² Quello che travolge Perceval è un classico colpo di fulmine: una volta scoperta l'esistenza della cavalleria, il giovane dichiarerà amore eterno a quella realtà dalla sfavillante bellezza.

All'inizio del romanzo Perceval vive in una dimensione femminile, matriarcale, in cui quella maschile è stata repressa e dimenticata, a causa della morte dei fratelli e del padre in nome di un principio ideologico che è quello della cavalleria; in questa sfera femminile, Perceval vive in una condizione quasi di *recréantise*: ignora completamente l'esistenza della cavalleria, ignora completamente quelle che sono le sue origini e quello che dovrebbe essere il suo destino; ma è una *recréantise* involontaria: è stata sua madre a tenerlo all'oscuro dell'esistenza di quel mondo cui Perceval appartiene per nascita e diritto. Il

52 Cfr. M. LE PERSON, *op. cit.*, p. 31: «Chrétien de Troyes ne se contente pas d'une transposition romanesque mais réutilise la reverdie dans une intention symbolique qui n'est plus simplement l'amorce d'une action: il s'agit de se servir de la reverdie pour traduire la force de la vocation chevaleresque en l'assimilant à l'éveil du sentiment amoureux et à la reprise de l'activité de la vie.»

mistero delle origini del protagonista viene rivelato dalla madre, dopo aver udito dell'incontro del figlio con i cavalieri:

La mere se pasme a cest mot
Quant chevalier nomer li ot,
Et quant ele fu redreciee,
Si dist con fame correciee:
«Ha! Lasse, con sui mal baillie!
Biaus douz filz, de chevalerie
Vos cuidoie si bien garder
Que ja n'an oïssiez parler
Ne que ja nul n'an veïssiez.
Chevaliers estre deüssiez,
Biaus filz, se Damedeu pleüst
Que vostre pere vos eüst
Gardé et voz autres amis.»⁵³

Per sua stessa ammissione, la madre ha cercato con tutte le sue forze di proteggere il figlio dalla cavalleria, sperando che non ne sentisse mai parlare; per quanto quello sia il destino di Perceval, la madre spera di preservare almeno l'ultimogenito dal destino di morte cui sono stati condannati il padre e i fratelli maggiori. Sono l'amore materno e la paura a convincere la vedova della foresta a far vivere il figlio nella *recréantise*. Ma il richiamo del suo destino è troppo forte e Perceval decide di partire all'*aventure* e di farsi ordinare cavaliere da re Artù: «Ne sai de quoi m'areisonez; / Mes mout iroie volantiers / Au roi qui fet les chevaliers, / Et je irai, cui qu'il an poist.»⁵⁴ Il giovane partirà, che alla madre

⁵³ CHRÉTIEN DE TROYES, *Perceval ou le Conte du Graal*, ed. cit., vv. 403-415, p. 58.

⁵⁴ *Ibidem*, vv. 492-495, p. 62.

piaccia o meno, perché non può che seguire il suo destino.

Quando dal fitto della foresta arrivano i cavalieri, il giovane si trova di fronte al maschile che prorompe prepotentemente nel femminile, che cattura il ragazzo e lo indirizza verso la sua vera strada; è lo sbocciare della natura e dell'inizio della nuova fase della vita del ragazzo che penetra nell'area sterile, arida, matriarcale nella quale è vissuto fino a quel momento; è un richiamo archetipico cui Perceval non può che rispondere. Non è ovviamente un caso che questo incontro e questo richiamo avvengano in primavera.

Il *début printanier* di questo romanzo è, infatti, anche l'inizio della vita: le nozioni di primavera, alba e giovinezza del protagonista vengono associate in questi versi per sottolineare il risveglio di Perceval, come se avesse dormito per tutto l'inverno per poi risvegliarsi con la bella stagione.⁵⁵

Perciò in questi versi assistiamo a numerosi inizi e risvegli: all'inizio della narrazione del romanzo, dopo i versi iniziali del prologo di Chrétien, un inizio narrativo che procede di pari passo con la rinascita della natura, colta e dipinta nei colori e nei suoni della primavera, e con la rinascita del giorno, presentandoci la bellezza della natura in sboccio in parallelo con la bellezza dell'alba e del risveglio del sole; è anche lo sbocciare delle energie, animali ma anche umane, che con il sorgere del sole e il rifiorire della natura si trovano nell'aria, palpabili, coinvolgendo in un'atmosfera di gioia e di dinamicità tutti gli esseri viventi,

55 Cfr. M. ZINK, *op. cit.*, p. 178: «Comme si, semblable à la végétation, il avait dormi tout l'hiver et ne se réveillait qu'au printemps.»

compreso il protagonista.

È la nascita di un amore, quello di Perceval per la cavalleria, la quale irrompe prepotentemente nella dimensione infantile di Perceval quasi come un'epifania, con cinque cavalieri bellissimi e temibili, avvolti dalla luce del sole; è, di conseguenza, la nascita di una vocazione, la scoperta di un destino, quello del protagonista, che appartiene alla sfera della cavalleria per nascita ma che, come abbiamo detto, ne vive all'oscuro.

Questa *reverdie* è la rinascita di Perceval, da ragazzino rozzo e ignorante a giovane uomo cavaliere: una nascita che viene concretizzata con la sua decisione di partire all'*aventure*, abbandonando la dimensione sterile, repressiva e infantile della vita nel castello della madre, per entrare a far parte della prorompente energia guerriera, e ritornando, possiamo dire, alle sue origini. È, in conclusione, l'inizio della sua *aventure*, che lo condurrà all'ingresso nel mondo della cavalleria e nel mondo degli adulti. Tutto ciò è un rito di passaggio, che segna un taglio netto con il passato e con la sua famiglia, un abbandono della sfera infantile.⁵⁶

La presa di coscienza di Perceval del suo destino e del suo amore per le armi avviene un mattino in cui la natura rinasce, in primavera. L'esordio del *Perceval* è quindi un esordio per antonomasia, mettendo in scena una rinascita collettiva di numerose e diverse dimensioni.

Dunque, come nota egregiamente Zink, la primavera non è riservata

⁵⁶ Cfr P. MÉNARD, *Le chevalier errant dans la littérature arthurienne. Recherches sur les raisons du départ et de l'errance*, in *Voyage, quête, pèlerinage dans la littérature et la civilisation médiévales*, Aix-en-Provence, CUER MA, diffusion par Paris, Champion, 1976, p. 297.

solamente al desiderio dell'amore, ma anche quello dell'avventura⁵⁷: questo esordio, infatti, sarà quello di un romanzo il cui protagonista, attraversando svariate avventure, giungerà alla scoperta di sé, dell'amore e della realtà esterna a quella della *gaste forest soutainne* in cui ha vissuto. E del resto, l'*aventure* dei veri cavalieri veniva fatta iniziare proprio in primavera, come l'*aventure* romanzesca di Perceval.

La bellezza della cavalleria

Abbiamo visto come nell'epica la primavera fosse quasi sempre inglobata nella sfera della guerra, per motivazioni storiche, soprattutto, ma anche per l'argomento stesso del genere letterario; nel romanzo le guerre tendono a scomparire per lasciare il posto alle avventure che il cavaliere va a cercare, errando per i boschi o per terre misteriose, o che vengono presentate alla corte di Artù come sfida o come richiesta d'aiuto.

Le avventure che il cavaliere è chiamato a compiere sono sempre legate al mondo militare, dal momento che in ogni impresa egli deve dimostrare il suo valore con le armi contro nemici umani e sovrumani. I passi che raccontano le sue prodezze hanno un chiaro intento celebrativo, soprattutto quando l'autore si

57 M. ZINK, *op. cit.*, p. 173: «Le cadre printanier n'est pas, au Moyen Âge, exclusivement réservé à la seule expression lyrique de l'amour. C'est donc que les oiseaux ne sont pas seulement associés à l'amour et que leur chant peut exprimer un autre désir. Lequel? Peut-être, précisément, celui de l'aventure, de la découverte du monde et de soi-même- la promesse du récit.»

dilunga in descrizioni volte a coinvolgere il lettore nello spettacolo che il protagonista osserva.

Un esempio concreto si nota nel romanzo *Le Bel Inconnu*, quando l'autore passa in rassegna le armi dei cavalieri radunati per un torneo:

Quant armé furent li baron
en la plainne sous Valenton,
la veïssiés tant elme cler,
et tante ensaingne venteler,
et tans destriers bauchant et bai,
.....
et tans escus reflanboier,
et tante guiple desploier,
sor elmes tantes conissances,
tant blanc hauberc et tantes lances
paintes a or et a ason,
fremir tant vermel siglaton
et tant pingnon et tante mance,
et çainte tnat espee blanche,
et tant bon chevalier de pris,
tant roi, tant conte, tant marcis;
ja mais tels jens n'iert asanblee.
Li jors fu bials par la contree,
et la place fu grand et lee.⁵⁸

Come visto precedentemente nel capitolo sull'epica, anche in questo caso l'autore si rivolge direttamente al suo pubblico di lettori («la veïssiés») per poi elencare la gran quantità di armi pregiate presenti in quell'occasione, come elmi chiari, usberghi, scudi resi scintillanti dal riverbero del sole («elme cler», «escus

58 RENAUT DE BEAUJEU, *Le bel Inconnu*, publié, présenté et annoté par M. Perret, traduction de M. Perret et I. Weill, Paris, Honoré Champion, 2003, vv. 5593-5611, p. 332.

reflanbloier»), lance dorate, spade bianche; anche i cavalieri radunati al torneo sono di grande valore, così come i re, i conti e i marchesi («et tant bon chevalier de pris,/ tant roi, tant conte, tant marcis;/ ja mais tels jens n'iert asanblee»). La descrizione si conclude con un accenno al bel tempo che ricorda quelle viste per le *chansons de geste*: «Li jors fu bials par la contree,/ et la place fu grans et lee.»

Rispetto alle scene dell'epica, introdotte dalla *reverdie* e poi raffiguranti la mischia in tutta la sua brutalità, questi versi costituiscono una sorta di catalogo degli armamenti dei cavalieri che si apprestano a fronteggiarsi nel torneo. Non si coglie la presenza della morte che attende la fine della cerimonia bellica. Tuttavia anche in questa descrizione l'attenzione è rivolta al valore e alla prodezza dei cavalieri e alle loro armi, bellissime e pregiate: analogamente alle armi-oggetti sacrificali che venivano presentati nelle scene epiche, anche queste verranno fracassate e rotte, durante il torneo; gli stessi cavalieri valenti e coraggiosi possono diventare delle vittime del gioco della guerra con più facilità rispetto alla guerra vera e propria.

Des chevaliers as hiaumes verz
Fu li prez après lui coverz;
Estanduz après lui les leisse.⁵⁹

Questi versi della *Troisième continuation du Conte du Graal* seguono alla

59 MANESSIER, *La Troisième continuation du Conte du Graal*, édition bilingue, publication, traduction, présentation et notes par M. N. Toury, Paris, Honoré Champion, 2004, vv. 41109-41111, p. 568.

descrizione di un torneo (vv. 41054-41247); l'accento è minimo, ma dimostra comunque il compiersi della festa della guerra: una volta rinvivate le forze umane dalla *reverdie*, i guerrieri devono scaricare l'eccedenza di energia uccidendo, combattendo, rompendo, fracassando; gli elmi verdi che ricoprono il prato sembrano testimoniare silenziosi la festa appena conclusa.

La bellezza della guerra è anche nelle armi, nei loro colori, nelle pietre preziose ornamentali, nelle tende e nei padiglioni colorati che spuntano sul prato come dei fiori:

L'oz s'est sor Tamise logiee:
Tote la pree est herbergiee
Des paveillons verz et vermauz.
Es colors se fiert li solauz,
S'an reflamboie la riviere
Plus d'une grant liue pleniere.⁶⁰

Tant va qu'en une praerie
Devant lui choisit deus loriers
Et deus pins et deus oliviers,
Si biaux qu'en tant com ot vescu
Autex ne vit, et un escu
A chascun des arbres pendoit.
Percevaux, qui molt entandoit
A errer, les escuz regarde;
Ne onques por ce ne se tarde
Que li des arbres ne s'avance.
Et vit qu'il avoit une lance
Apoïe a chascun des arbres,
Mes onques ne fu si verz marbres
Com estoit une de cez lances

60 CHRÉTIEN DE TROYES, *Cligés*, ed. cit., vv. 1261-1266, p. 70.

Et de l'escu les conoissances.
 Et l'autre fu conme nois blanche,
 Et l'escu qui tint a la branche
 Fu autresi blans conme nois.
 Et tant vos di et reconois
 Que li tierz plus jaunes estoit
 Que la flors que li prez portoit,
 Et la lance autretel[e] fu;
 Et sanz dote le quart excu
 Fu inde com flor d'aubefain.
 Molt avoit Percevaux grant fain
 Que il les veïst de plus pres.
 Li quinz escuz qui ert après,
 Si estoit de sinople paint;
 Escuz et lance fu d'un taint.
 Li sextes escuz fu changiez
 Des autres, quar il fu vergiez;
 De blanc et de jaune et de vert
 Et d'inde fu taint et covert,
 Entremeslé et [de] vermoil.⁶¹

Nel primo esempio, il sole primaverile, colpendo i padiglioni, le tende e le armi, fa risplendere i loro colori e la riviera appare illuminata da una viva luce colorata («Es colors se fiert li solauz/ S'an reflanboie la riviere»); nel secondo caso, tratto dalla *Troisième continuation du Conte du Graal*, Manessier redige una sorta di catalogo di bellissime armi insistendo soprattutto sui loro colori brillanti («verz marbres», «nois blanche», «blanche conme nois», «plus jaunes estoit/que la flors que li prez portoit», «inde com flor d'aubefain», «de blanc et de jaune et de vert/et d'inde fu taint et covert,/ entremeslé et de [de] vermoil»). Di lì a poco Perceval, in un clima soave da primavera («Ne venta ne grella ne plut,/ Ainz fist si

61 MANESSIER, *La Troisième continuation du Conte du Graal*, ed. cit., vv. 42118-42151, pp. 628-630.

soëf com en mai»), le distruggerà scontrandosi con i loro proprietari.

È nel *Conte du Graal* però che si avverte maggiormente la bellezza del mondo bellico, proprio perché ci viene presentata attraverso gli occhi innamorati del protagonista:

Mes quant il les vit an apert
Que del bois furent descovert,
Et vit les hiaumes clers et luisanz
Et les lances et les escuz
Que onques mes n'avoit veüz,
Et vit le vert et le vermoil
Reluire contre le soloil
Et l'or et l'azur et l'arjant,
Si li fu mout et bel et jant,
Et dist: «Ha! Sire Deus, merci!
Ce sont ange que je voi ci.
Hé! voir, ore ai je mout pechié,
Qui dis que c'estoient deable.
Ne me dist pas ma mere fable,
Qui me dist que li ange estoient
Les plus beles choses qui soient,
Fors Deu qui est plus biaux que tuit.
Ci voi je Damedeu, ce cuit,
Car un si bel an i esgart
Que li autre, se Deus me gart,
N'ont mie de biauté le disme.»⁶²

Prima di vedere i cavalieri avanzare nel bosco, Perceval li percepisce solamente; e il fracasso delle loro armi contro gli alberi e contro gli usberghi è tale da fargli credere che di lì a poco dal fitto della foresta sarebbero spuntati dei

62 CHRÉTIEN DE TROYES, *Perceval ou le Conte de Graal*, ed. cit., vv. 127-149, pp. 44-46.

diavoli.⁶³ Ma quando i cavalieri alla fine emergono dalla boscaglia, il giovane resta interdetto e crede a questo punto di essere al cospetto di un gruppo di angeli, data la loro incredibile bellezza («Ne me dist pas ma mere fable,/ Qui me dist que li ange estoient/ Les plus beles choses qui soient»).

Il sole che colpisce le armi non fa che rendere il loro aspetto ancora più divino, risaltando i loro colori, il verde, il rosso, l'oro, l'azzurro e l'argento. La luce qui non è solamente una componente del bel tempo primaverile, così come era stato descritto nei versi 86-94, ma diventa un elemento fondamentale nell'esaltazione della bellezza degli uomini armati: senza la luce, le armi non risplenderebbero e i loro colori apparirebbero meno carichi.

Il gusto per i colori vivaci è tipicamente medievale e questi versi di Chrétien ce ne offrono un assaggio, quasi come se l'autore avesse descritto una miniatura; inoltre, l'equivoco di Perceval, che crede i cavalieri degli angeli scesi in terra, non sarebbe altrettanto comprensibile senza la luce solare che li avvolge, e ci ricorda i tebani del *Roman de Thèbes*, anch'essi vittime dello stesso equivoco.⁶⁴

Certamente i cavalieri erano ben lontani dall'essere considerati degli angeli (basti ricordare il giudizio della madre di Perceval sulla cavalleria, che la dice lunga anche sulla realtà della cavalleria, fuori dalla finzione letteraria)⁶⁵; e tuttavia la bellezza che la luce primaverile e l'accostamento di colori forti e vivaci

⁶³ *Ibidem*, vv. 100-126, p. 44.

⁶⁴ Cfr. *Le roman de Thèbes*, ed. cit., vv. 5050-5052, p. 336: «li plus hardiz avant li fuit,/ qu'il cuident que soit aucun dex/ qui se combatte por les Griex.»

⁶⁵ Cfr. CHRÉTIEN DE TROYES, *Perceval ou le Conte du Graal*, ed. cit., vv. 398-400, p. 58: «Tu as veü, si con je croi,/ Les anges don les janz se plaingent,/ Qui ocient quanqu'il ataignent.»

conferiscono loro ci riporta a quella dimensione festosa della guerra, nella quale vengono sacrificati oggetti colorati, preziosi e bellissimi insieme a uomini valorosi e forti; lo sperpero di tale bellezza è necessario affinché l'energia guerriera risvegliata dalla *reverdie* si manifesti e si realizzi.

VII. L' *aventure*: erranze di primavera

L'avventura dalla realtà alla finzione

Nei romanzi della materia bretone, una delle figure più affascinanti è il cavaliere errante, che vaga per il mondo alla ricerca di avventure. I motivi per i quali un cavaliere inizia il suo percorso sono molteplici: si va dalla ricerca di un oggetto magico-sacrale alla salvezza di una dama rapita.

Lungo il suo percorso troverà numerose avventure, grazie alle quali potrà non solo mettersi alla prova ma anche accrescere la sua fama di eccellente cavaliere. Gli eroi dei romanzi si mettono in marcia alla ricerca di *aventures* anche quando non ci sono minacce o sfide mosse contro la corte di Artù, perché l'avventura affascina il cavaliere in quanto incontro aleatorio, carico di mistero e pericolo, che obbliga il cavaliere non solo a rischiare la sua vita ma anche a superare se stesso e i propri limiti.¹

Non molto diverso è il concetto di *aventure* applicato ai cavalieri reali: infatti, oltre alle avventure che un cavaliere incontra lungo il suo percorso nei romanzi cortesi, il termine si riferisce anche a un preciso periodo nella vita e nella

¹ P. MÉNARD, *Le chevalier errant dans la littérature arthurienne. Recherches sur les raisons du départ et de l'errance*, in *Voyage, quête, pèlerinage dans la littérature et la civilisation médiévales*, Aix-en-Provence, CUER MA, diffusion par Paris, Champion, 1976, pp. 291-306: «L'aventure fascine l'homme parce qu'elle est une rencontre aléatoire, chargée de mystère et de dangers, qui oblige à risquer sa vie et à se dépasser soi-même», p. 299.

formazione di un cavaliere. I cavalieri, infatti, e nello specifico i cadetti, una volta addobbati si ritrovavano ad attraversare una fase della loro vita di totale libertà: senza alcun vincolo o aiuto economico, dovevano cercare il modo di sopravvivere, di mettersi alla prova, di superare i propri limiti, fino a quando, raggiunta un'età matura, non si sarebbero accasati, preferibilmente con una ricca ereditiera.

La *chanson* di Guglielmo il Maresciallo, a tal proposito, ci fornisce un esempio calzante di quella che poteva essere la carriera di un cadetto. Guglielmo era infatti il figlio secondogenito di Giovanni il Maresciallo (dal quale erediterà il titolo) e pertanto non godeva delle agiatezze e delle attenzioni riservate invece al primogenito.

Guglielmo si ritrova proiettato fuori di casa prima ancora di aver compiuto dieci anni: il padre lo dona in ostaggio come garanzia al re Stefano, durante le lotte del tempo con la regina Matilde. Per quanto strano possa sembrare, la sortita dalla casa paterna in tenera età era la prassi nel Medioevo: si mandavano bambini sui dieci anni presso la casa di un *senior* che avrebbe garantito loro l'educazione e l'investitura cavalleresca.

È quindi l'abbandono della dimensione femminile, protettiva e materna in favore di quella maschile, violenta e forte. Una scena simile, nel mondo romanzesco, è quella del giovane Perceval che, una volta assistito all'epifania della lucente cavalleria nel bosco, decide di recarsi alla corte di re Artù per essere addobbato cavaliere. L'abbandono del nido materno è in parte differente nelle

vicende dei due cavalieri, in quanto la partenza di Perceval è volontaria, quella di Guglielmo è obbligata, ma la situazione è la medesima: sono due giovani cavalieri che si avventurano verso l'età adulta, verso il polo maschile della prodezza e del valore. E del resto, se la madre di Perceval non avesse tentato di proteggere il figlio tenendolo all'oscuro del suo destino, anche la partenza di Perceval sarebbe stata obbligata come quella di Guglielmo.

Il piccolo Guglielmo, dunque, abbandona la madre, le sorelle e anche il padre, che non rivedrà mai più, e si reca da Guglielmo di Tancarville, in Normandia, dove verrà addestrato e addobbato cavaliere. Ma una volta terminato questo apprendistato, Guglielmo con gli altri novelli cavalieri deve abbandonare anche la casa del suo *senior*. È un secondo abbandono: l'abbandono del nido protettivo, questa volta paterno e maschile, del suo patrono. È questo l'inizio della sua *aventure* cavalleresca.

Da questo momento Guglielmo diventa un uomo adulto che deve badare a se stesso, alla sua vita, al suo sostentamento; deve fronteggiare i pericoli che incrocerà lungo la sua strada e mantenere alta la sua fama, comportandosi rettamente, da bravo cavaliere cortese, senza ricevere alcun aiuto economico dalla sua famiglia o dal suo *senior*: non essendo figlio primogenito, Guglielmo non ne ha diritto, deve cavarsela da solo.

Anche in questo caso, il paragone con il *Conte du Graal* sorge spontaneo: anche Perceval, una volta investito cavaliere ed educato nelle tecniche del

combattimento da Gornemant de Gort, riparte all'avventura. Ma di nuovo, anche qui la partenza di Perceval è dettata da una sua decisione, non del *senior*.

La partenza di Guglielmo il Maresciallo dalla casa del *senior*, privo di fondi e di mezzi, non costituisce alcuna novità, in quanto «ogni anno, a primavera, centinaia di giovani si trovavano [...] proiettati fuori dai covi della nobiltà, come un impetuoso fermento: la società si difendeva: incanalava questo fiotto di giovinezza; si affrettava a inquadrare prontamente un'irruenza inquietante.»²

Con l'arrivo della primavera, quindi, i novelli cavalieri, rilasciati dal *senior* senza un soldo e senza alcun tipo di aiuto, si radunavano in gruppi e partivano alla ricerca dell'*aventure*. Non si può che vedere in queste masnade che circolavano armate e in libertà l'ombra dell'antico predone che tanto terrorizzava gli *inermes*. E di fatto, la partenza dei gruppi di *iuvenes* dal castello del *senior* cadeva proprio in primavera, come era usanza nei *raids* e nelle spedizioni distruttive e razziatrici.

Inoltre, contrariamente a quanto ci viene presentato nella finzione romanzesca, un cavaliere rispettabile non poteva che unirsi a un gruppo di altri giovani guerrieri: il cavaliere che errava da solo in giro per il mondo era decisamente malvisto. Come nota Duby, «la società si difendeva» e cercava di fronteggiare e contenere la loro «irruenza inquietante» durante il periodo dell'*aventure*.

Nel periodo in cui visse Guglielmo il Maresciallo, tra il 1145 circa e il 1219, l'etica cavalleresca si è ormai consolidata; il controllo sulla violenza endemica

2 G. DUBY, *Guglielmo il Maresciallo. L'avventura del cavaliere*, Roma-Bari, Laterza, 1985, p. 92.

della cavalleria continua ad essere esercitato, nel caso in cui lo spirito dell'antico predone riemergesse dall'animo del novello cavaliere. Ma i giovani cavalieri, animati dall'entusiasmo della nuova vita cavalleresca e rinvigoriti dal risorgere della primavera, continuavano a rappresentare una minaccia per la società.

Anche l'*aventure* di Perceval inizia proprio in primavera: alla rinascita della natura con la bella stagione, corrisponde l'ingresso del novello cavaliere nella vita adulta. Non è un caso che, tanto nei romanzi quanto nella vita reale, la stagione prescelta per l'inizio delle avventure cavalleresche sia la primavera: abbiamo già visto le motivazioni pratiche che soggiacciono alla scelta di far coincidere l'inizio della primavera con l'inizio delle imprese militari; tuttavia questa scelta non può che ricondurre a una sorta di richiamo archetipico che sorge in primavera e al quale il cavaliere, nella primavera della sua vita, non può che rispondere.

Una volta proiettato nella dimensione dell'*aventure*, un cavaliere deve badare a se stesso: deve procacciarsi il proprio sostentamento. Uno dei mezzi più immediati per guadagnare qualcosa era il torneo. Perché se è vero che un cavaliere non deve conservare del denaro nelle sue mani, dal momento che deve essere liberale, è anche vero che il denaro nel XII secolo diviene molto importante e necessario per la sopravvivenza di un cavaliere altrimenti perduto.³

Un cavaliere, infatti, con soltanto la propria intraprendenza e le proprie armi, non poteva far altro che combattere nelle guerre, alle quali partecipava da mercenario, o cercare un nuovo *senior*, oppure gareggiare nei tornei, che come

³ *Ibidem*, p. 110.

abbiamo visto sopra permettevano di mettere le mani su ricchi bottini tanto quanto la guerra di saccheggio.⁴

E infatti Guglielmo il Maresciallo farà tutto questo durante la sua *aventure*: cercherà un nuovo *senior*, lo zio materno Patrizio di Salisbury; entrerà nelle grazie della regina Eleonora d'Aquitania e del re Enrico II, che lo incaricherà di seguire e custodire il figlio Enrico il Giovane durante le sue erranze nel continente europeo; parteciperà a numerosi tornei, che gli permetteranno non solo di arricchirsi ma anche di accrescere la sua fama; partirà crociato, una volta morto Enrico il Giovane, e poi continuerà a torneare fino al matrimonio con la ricca Isabella di Striguil di soli diciassette anni.

Il matrimonio quindi rappresenta il riposo del cavaliere, il suo ritiro dalla dimensione dell'*aventure*. Il che non significa che un cavaliere una volta sposato abbandonasse i suoi doveri: una condizione simile faceva precipitare il cavaliere nella *recréantise*, e i romanzi di Chrétien de Troyes, *Erec et Enide* in testa, ci tramandano la visione che la classe cavalleresca del tempo aveva nei confronti di questi uomini che trascuravano i doveri della loro casta per dedicarsi ad altro. Guglielmo il Maresciallo continuerà a esercitare i suoi obblighi, come la custodia del piccolo re d'Inghilterra, Enrico III, insieme all'amministrazione dei ricchi feudi della moglie.

La figura del cavaliere errante romanzesco condivide numerosi aspetti con

⁴ Cfr. F. CARDINI, *Quell'antica festa crudele. Guerra e cultura della guerra dall'età feudale alla grande rivoluzione*, Bologna, Il Mulino, 2013, p. 41.

la reale esistenza del cavaliere, in particolare con la fase della sua formazione; non va dimenticato, tuttavia, che il cavaliere errante del romanzo sembra appartenere alla tribù degli eroi vagabondi dei racconti popolari: l'immagine del viaggio dell'eroe protagonista di un racconto è un motivo tradizionale del folklore mondiale.⁵ Il cavaliere errante racchiude in sé un duplice legame: con il mondo del folklore e con la realtà.

Del resto le differenze tra il cavaliere errante romanzesco e il cavaliere errante reale sono numerose; basti paragonare la vita di Guglielmo il Maresciallo, che fortunatamente è stata documentata, e quella dei personaggi dei romanzi. Il cavaliere, nel periodo dell'*aventure*, si cerca una piccola masnada: «la consuetudine di andare errando da soli esisteva solo nella finzione romanzesca. [...] Nella realtà i guerrieri tremavano al pensiero di restar soli: l'isolamento li copriva di vergogna. Colui che si vedeva cavalcare senza compagnia faceva la figura di un pezzente o di un esiliato.»⁶ Nei romanzi, invece, assistiamo a numerose partenze in solitaria degli eroi protagonisti, al fine di accrescere la propria fama o di adempiere a una *quête*.

Le motivazioni per le quali un cavaliere romanzesco parte all'avventura sono molteplici: sono motivi nobili, come la liberazione di un compagno o di una donna, tenuti in ostaggio da un cavaliere nemico, come vediamo nelle partenze di Lancillotto e di Galvano nel *Chevalier de la charrette*. Talvolta un cavaliere lascia

⁵ P. MÉNARD, *op. cit.*, p. 293.

⁶ G. DUBY, *Guglielmo il Maresciallo. L'avventura del cavaliere*, ed. cit., pp. 92-93.

la corte di Artù in cerca di un mezzo per potenziare il proprio onore, come nel caso di Calogrenant nel *Chevalier au lion*.⁷

Vi è anche il caso della partenza di Perceval, che sembra invece la risposta più ovvia alla scoperta delle sue origini e del suo destino: Perceval non parte tanto per ricoprirsi di onori e per far trionfare la giustizia in un mondo di soprusi, ma per diventare come i bellissimoi cavalieri incontrati nella foresta. Naturalmente anche Perceval si impegnerà a far trionfare il bene, durante le sue avventure, ma la motivazione alla base della sua partenza è in qualche modo differente, proprio perché è un personaggio diverso da Lancillotto o da Galvano: non è ancora un cavaliere.

Anche nella realtà *l'aventure* permetteva a un cavaliere di accrescere il proprio onore, grazie alla partecipazioni ai tornei, alle guerre e ai suoi servizi offerti a un *senior*. Rendersi noto per imprese valorose era certamente importante, ma il periodo dell'*aventure* nella vita di un cavaliere non era una scelta, come appare invece nei romanzi, ma era un obbligo. Lo abbiamo già visto nel caso di Guglielmo il Maresciallo: dopo l'investitura, il signore di Tancarville comunica a lui e agli altri giovani cavalieri che da quel momento devono badare a se stessi. E così è come se venissero al mondo per la seconda volta: affrontando *l'aventure* da soli, i novelli cavalieri diventavano uomini.

La ricerca di mezzi di sostentamento nel periodo dell'*aventure* di un

⁷ Cfr P. MÉNARD, *op. cit.*, p. 299: «Le grand but de la vie errante, c'est bien la recherche de l'honneur.»

cavaliere cadetto come Guglielmo il Maresciallo è fondamentale. Una volta lasciato il suo *senior*, infatti, Guglielmo si ritrova da solo, con solo la spada e l'usbergo rotto. Non ha nemmeno il cavallo. Per ovvi motivi, un cavaliere nelle condizioni di Guglielmo il Maresciallo non può che cercare un modo per guadagnare del denaro e sopravvivere.

Non si trova mai, invece, un cavaliere romanzesco che erra in cerca di denaro: sono tutti di alto lignaggio e pertanto il denaro non è un problema. O per lo meno, non ci viene mai presentato questo aspetto della loro erranza.

Il torneo, uno «sfogo gratuito dell'aggressività» cavalleresca

Durante il periodo dell'*aventure*, un novello cavaliere doveva iniziare a muovere i primi passi nel mondo: farsi un nome, ottenere onore, accrescere la propria fama e badare al proprio sostentamento. Una risposta pratica a tutte queste esigenze era il torneo, nato nella Francia del XII secolo e fin da subito condannato severamente dalla Chiesa. Il termine appare attestato per la prima volta nella cronaca di Saint-Martin di Tours del 1066 («torneamenta inventit»)⁸, per quanto non si possa affermare con certezza che sia stato inventato in quell'occasione.

Il torneo veniva biasimato dalla Chiesa da un lato per il circolo di denaro, dall'altro per il libero dispiego della violenza da parte dei cavalieri che vi

⁸ G. DUBY, *La domenica di Bouvines. 27 luglio 1214*, Torino, Einaudi, 1977, p. 103.

partecipavano; il papa, infatti, condannò solennemente questa pratica nel 1130 soprattutto perché durante i tornei morivano molti più cavalieri che nella vera guerra. Questo perché nella guerra conveniva maggiormente catturare e non uccidere i guerrieri, pensando in questo modo sia al riscatto che si sarebbe potuto ottenere sia alle faide che gli assassini si sarebbero attirati uccidendo il prigioniero.

Ma nonostante le solenni condanne ecclesiastiche, il torneo continuò ad essere praticato nella Francia medievale, sostenuto dai signori territoriali. Il torneo infatti svolgeva un'importante funzione nell'educazione militare del giovane cavaliere: una volta terminato l'apprendistato presso il suo *senior* e prima di potersi accasare e amministrare un feudo, il novello cavaliere doveva attraversare il periodo dell'*aventure*, durante la quale poteva, tra le altre cose, partecipare ai tornei.

Questi “giochi della guerra” costituivano per i cavalieri una fonte di guadagno, oltre che un tirocinio guerriero e scuole di cortesia per conquistare le dame. Si pensi a Guglielmo il Maresciallo: nella *chanson de geste* a lui dedicata si parla di ben sedici tornei cui Guglielmo ha preso parte durante la sua vita, prima delle nozze. Per un cavaliere privo di sostentamento economico, il torneo rappresentava una sicura fonte di guadagno e un'occasione per accrescere la sua fama.

Il carattere predatorio della guerra medievale, che conserva le antiche

caratteristiche delle guerre di rapina, si conserva anche nella sua rappresentazione ludica: i cavalieri che partecipavano al torneo speravano di poter arraffare destrieri, armi, finiture oltre che una parte del bottino conquistato dal caposquadra.⁹

Il torneo permetteva inoltre ai cavalieri di sfogare le loro pulsioni aggressive, pulsioni che dovevano essere represses durante il periodo di assenza della guerra e durante i periodi stabiliti dalle Leghe della Pace. Lo osserva Duby: i tornei «non erano forse una specie di danze rituali della pace ritrovata e della fine dei vecchi rancori, alle quali venivano invitati, come a un rito, i giovani guerrieri? Essi si collocano comunque in modo evidente al limite dell'ordine stabilito, come uno sfogo gratuito dell'aggressività, come la sua necessaria proiezione ludica.»¹⁰

In un momento in cui era necessario controllare l'antico predone che viveva nel profondo del cavaliere, il torneo costituiva un'opportunità importante per dare libero sfogo alla sua voce e alle sue pulsioni durante l'*aventure* o in attesa della vera guerra, catturando, distruggendo e conquistando tutto ciò che si riteneva necessario.

9 Cfr. G. DUBY, *Guglielmo il Maresciallo. L'avventura del cavaliere*, ed. cit., p. 125.

10 G. DUBY, *La domenica di Bouvines. 27 luglio 1214*, ed. cit., p. 106.

VIII. La primavera nei generi narrativi brevi

I «Lais» di Marie de France

Abbiamo visto come l'utilizzo della *reverdie* diventi sempre più diffuso e importante, a partire dai suoi primi impieghi nella lirica fino ad arrivare alle sue declinazioni belliche nelle *chansons de geste*. La primavera viene di volta in volta associata a temi differenti: dalla classica associazione con l'amore, ampiamente trattata e, talvolta, rifiutata dai poeti, a quella più innovativa con la guerra e la rinascita delle energie furiose dei combattenti; ma la *reverdie* diviene soprattutto una metafora di inizio, tant'è vero che nei vari generi letterari, epica compresa, viene spesso e volentieri scelta per iniziare una narrazione o per segnalare un evento importante all'interno della stessa.

Il discorso non cambia nei generi narrativi brevi. In particolare, all'interno dei *Lais* di Marie de France, la *reverdie* viene scelta abitualmente come esordio di una vicenda o come espediente per marcare una svolta nella vicenda narrata. I *Lais* sono brevi narrazioni in *octosyllabes* e uniscono la tradizione degli antichi racconti celtici e dell'innovativa lirica trobadorica; i *Lais* raccontano storie d'amore, talvolta anche di morte, e molto spesso sono permeati di elementi del meraviglioso celtico; vanno dunque letti tenendo presente il loro legame con la

letteratura cortese fiorita in quegli anni, a partire dai *trobadors* del Midi francese fino ad arrivare a Chrétien de Troyes, contemporaneo di Marie. Di conseguenza l'impiego della *reverdie* anche in questo genere minore deriverà dalla lirica e ne mutuerà gli elementi e i significati.

Gli elementi della “reverdie”

Anche in questo genere dunque il tema primaverile si presenta con le componenti abituali: si apre normalmente con una formula cronologica relativa al periodo primaverile, talvolta nominando un mese, o una festa cristiana primaverile o estiva, oppure nominando la stagione, di solito l'estate, esattamente come accadeva nei generi precedentemente analizzati: «ceo fu el meis de avril entrant»¹¹, «ceo vient a un esté»¹², «al tens d'esté»¹³, «un jur d'esté», «tant que après une paske vient»¹⁴.

Si aggiungono poi gli accenni alla rinascita della vegetazione, anche se nei *Lais* presi in esame il motivo viene trattato solamente una volta («que bruil e pre sunt reverdi»¹⁵); anche il motivo floreale risulta scarsamente impiegato nelle formule delle *reverdies* («e li vergier ierent fluri»¹⁶); si aggiunge più spesso la

11 MARIE DE FRANCE, *Lai de Yonec*, v. 51, in MARIE DE FRANCE, *Lais*, édition bilingue de P. Walter, Paris, Gallimard, 2000, p. 224. Tutti i passi dei *Lais* che citerò d'ora in avanti saranno tratti da questa edizione.

12 MARIE DE FRANCE, *Lai de Laüstic*, v. 58, p. 260.

13 MARIE DE FRANCE, *Lai de Guigemar*, v. 544, p. 70.

14 MARIE DE FRANCE, *Lai de Chaitivel*, v. 72, p. 306; v. 381, p. 314.

15 MARIE DE FRANCE, *Lai de Laüstic*, v. 59, p. 260.

16 *Ibidem*, v. 60, p. 260.

componente sonora del canto degli uccelli, che comporta un clima di gioia e di felicità nell'ambiente circostante: «cil oiselet par gran duçur/mainent lur joie en sum la flur»¹⁷, «quant cil oisel meinent lur chant»¹⁸; talvolta la scena primaverile viene ampliata dall'elemento luminoso, che colloca l'azione al mattino: «li sires fu matin levez»¹⁹, «al tens d'esté par un matin»²⁰.

Primavera, stagione dei raduni cortesi

La *reverdies* nei *Lais* presenta quindi le stesse caratteristiche delle *reverdies* già viste in precedenza; analogamente ai romanzi del ciclo arturiano, anche i *Lais* a volte si aprono mostrandoci una delle più consuete abitudini della corte di Artù: radunarsi in occasione delle feste forti dell'anno, in particolare a Pentecoste. Il *Lai de Lanval* si apre proprio con la menzione della Pentecoste:

A Kardoel surjurnot li reis,
Artur, li pruz e li curteis,
Pur les Escoz e pur les Pis,
Que destrui[ei]ent le païs:
En la terre de Loengre entroënt
Et mut suvent la damagoënt.
A la Pentecuste en esté
I aveit li reis sujurné.²¹

¹⁷ *Ibidem*, vv. 61-62, p. 260.

¹⁸ MARIE DE FRANCE, *Lai de Yonec*, v. 52, p. 224.

¹⁹ *Ibidem*, v. 53, p. 224.

²⁰ MARIE DE FRANCE, *Lai de Guigemar*, v. 544, p. 70.

²¹ MARIE DE FRANCE, *Lai de Lanval*, vv. 5-12, p. 166.

In questo caso, la vicenda del cavaliere Lanval inizia all'interno di una cornice ben nota, quella della corte arturiana; dopo aver combattuto contro gli Scoti e i Piti, popolazioni per altro realmente esistite, re Artù soggiorna a Carduel il giorno di Pentecoste, festa che cade in primavera ma qui definita «esté». In occasione di questa festa, il re procederà con l'elargizione di beni e doni di vario genere, dame comprese, dimenticandosi del prode Lanval. La narrazione della storia di Lanval discende completamente da questo esordio primaverile.

Lo stesso discorso vale per il *Lai de Chevrefoil*:

Li reis i veolt sa curt tenir;
A pentecuste i serunt tuit,
Mut i avra joie e deduit,
E la reïne i sera.²²

La corte evocata in questo caso è quella di re Marco; anche se all'interno della vicenda di Tristano e Isotta, restiamo comunque nel mondo arturiano. Del resto, come abbiamo già avuto modo di vedere, l'usanza di radunare la corte durante una festa importante, tanto primaverile quanto invernale, non è un'esclusiva di re Artù: anche nelle *chansons de geste* Carlo Magno e gli altri sovrani dimostrano la stessa usanza. In queste due formule esordiali appena descritte, il *début printanier* è fornito solamente dalla ricorrenza di una festa, la

22 MARIE DE FRANCE, *Lai de Chevrefoil*, vv. 40-43, p. 320.

Pentecoste, che sembra quasi costituire una sineddoche della primavera.

La concretizzazione della “reverdie”: il «Lai de Yonec» e il «Lai de Laüstic»

Gli esordi di altri due *lais* presentano invece delle *reverdies* molto più sviluppate: sono il *Lai de Yonec* e il *Lai de Laüstic*.

Ceo fu al meis de avril entrant,
Quant cil oisel meinent lur chant.
Li sires fu matin levez;
De aler en bois s'est aturnez.²³

In questa *reverdie* ritroviamo la formula cronologica esordiale («ceo fu al meis de avril entrant»), che definisce la primavera tramite una perifrasi e la menzione del mese di aprile, preferito al più classico mese di maggio. Il secondo verso introduce il motivo del canto degli uccelli («quant cil oisel meinent lur chant»), che oltre ad essere uno dei motivi più amati all'interno del *tópos* primaverile troverà una sua concretizzazione nel racconto stesso: Yonec, dal quale il *lai* prende il nome, è il figlio di una nobile dama, rinchiusa in una torre da un marito vecchio e geloso, e di un cavaliere magico, che riesce a entrare nella torre trasformandosi in un uccello.

Infine compare l'elemento della luce quando si descrive il signore del

²³ MARIE DE FRANCE, *Lai de Yonec*, vv. 51-54, p. 224.

castello che si alza al mattino e va nel bosco a cacciare, un'immagine che ritorna sovente sia nell'epica (basti pensare ai numerosi esempi tratti da *Renaut de Montauban*) sia nel romanzo (un esempio per tutti è l'esordio del *Conte du Graal*, anche se il protagonista effettivamente non entra nel bosco per cacciare).

Lungement se sunt entramé,
Tant que ceo vient a un esté,
Que bruil e pre sunt reverdi
E li vergier ierent fluri.
Cil oiselet par gran duçur
Maintent lur joie en sum la flur.
Ki amur ad a sun talent,
N'est merveille s'il i entent.²⁴

La *reverdie* che apre il *Lai de Laüstic* è ancor più dettagliata della precedente; oltre alla definizione della stagione in cui si ambienta la vicenda («ceo vient a un esté»), si trova il rinverdire delle piante, dei prati e il rifiorire dei verzieri, unico esempio all'interno dell'intera raccolta («que bruil e pre sunt reverdi/e li vergier ierent fluri»).

I versi finali sono consacrati al canto degli uccelli e al loro effetto su chi li ascolta: «cil oiselet par gran duçur/mainent lur joie en sum la flur./Ki amur ad a sun talent,/n'est merveille s'il i entent». L'immagine del gioioso canto degli uccelli, invogliati a cantare proprio grazie alla dolcezza del tempo primaverile, viene associata all'amore: Marie afferma che non sorprende che chi è libero di

²⁴ MARIE DE FRANCE, *Lai de Laüstic*, vv. 57-64, p. 260.

amare si abbandoni all'amore quando è immerso nella dolcezza visiva e sonora della primavera.

Non è un caso che in anche in questo esordio sia dato ampio spazio proprio al motivo del canto degli uccelli: anche nel *Lai de Laüstic*, come dice il titolo stesso («Laüstic» significa “usignolo”, come spiega l'autrice stessa nell'esordio del *lai*²⁵), un ruolo importante lo riveste un uccello, in questo caso un usignolo, l'uccello primaverile per antonomasia presente fin dalle liriche trobadoriche e ricorrente in tutte le altre opere letterarie che assumono il tema primaverile; ma se nel *Lai de Yonec* l'uccello era in realtà un cavaliere in grado di trasformarsi in un animale, l'usignolo del *Lai de Laüstic* è una sorta di messaggero d'amore: quando l'usignolo canta, durante la notte, la dama e il suo amante si affacciano alla finestra per potersi parlare e trascorrere qualche momento insieme, nonostante la lontananza fisica. Il canto dell'usignolo, unitamente alla vista del proprio amato, riempiono di gioia il cuore della dama:

«Sire, la dama li respunt,
Il nen ad joië en cest mund,
Ki n'ot le laüstic chanter.
Pur ceo me vois ici ester.
Tant ducement l'i oi la nuit
Que mut me semble grant deduit;
Tant me delit' e tant le voil
Que jeo ne puis dormir de l'oil.»²⁶

25 MARIE DE FRANCE, *Lai de Laüstic*, vv. 1-6, p. 256: «Une aventure vus dirai,/Dunt li Bretun firent un lai:/Laüstic ad nun,ceo m'est vis,/Si l'apelent en lur païs;/Ceo est russignol en franceis/E nihtegale en dreit engleis.»

26 MARIE DE FRANCE, *Lai de Laüstic*, vv. 83-90, pp. 260-262.

Una volta intuito il sotterfugio della moglie, il marito geloso ucciderà l'animale e lo getterà addosso alla donna con crudeltà. L'usignolo, quindi, simbolizza l'aspirazione amorosa che provano una dama malmaritata e il suo amante. Una volta ucciso, l'animale diventerà una reliquia di quell'amore ferito. Come già notato da Michel Zink, gli uccelli rappresentano metaforicamente l'essere amato fin dalle tradizioni più antiche, e possono giocare il ruolo di messaggeri d'amore, come nel caso del *Lai de Laüstic*, oppure l'amante vero e proprio, come nel *Lai de Yonec*.²⁷

La bella stagione come rilancio narrativo

L'utilizzo della primavera come espediente per segnalare un nuovo avvio della narrazione è ormai un dato accertato e presente in tutti i generi letterari esaminati; i *Lais* non differiscono da questi procedimenti e anche qui il ricorso alla primavera come segnale di un momento di svolta è documentato. L'ampiezza della *reverdie* in questi casi è molto più limitata:

²⁷ Cfr. M. ZINK, *Nature et poésie au Moyen Âge*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2006: «Les oiseaux ne sont pas seulement les annonceurs du printemps. Leur chant n'encourage pas seulement le poète à commencer le sien. Ils peuvent représenter métaphoriquement l'être aimé. Ils peuvent aussi jouer le rôle de messagers et de conseillers de l'amour», p. 164; «Beaucoup plus fréquent que l'oiseau de chasse est l'oiseau printanier, messenger de l'amour. Il se rencontre si souvent, des premiers troubadours à la fin du Moyen Âge et au-delà, jusqu'aux chansons populaires [...] Et l'on sait que l'oiseau messenger d'amour peut devenir oiseau amant, du lai d'*Yonec* de Marie de France à *L'oiseau bleu* de Mme d'Aulnoy», pp. 167-168.

Al tens d'esté par un matin
Just la dame lez le meschin²⁸

Un jur d'esté après de manger
Parlot la dame al chevalier.²⁹

Questi due casi presentano degli accenni veramente minimi alla bella stagione: nel primo caso la formula risulta quella classica, ricorrente («Al tens d'esté par un matin»), con la quale ci si limita ad affermare la stagione in cui viene collocato l'evento che comporterà una svolta nella vicenda (in questo caso la scoperta dei due amanti).

Nel secondo caso la primavera si limita addirittura a un solo emistichio («un jur d'esté»), eliminando completamente gli elementi propri del tema primaverile.

Nell'operazione di rilancio dell'azione narrativa dopo un momento di stasi la scelta sarà quindi sempre l'estate o la primavera, anche se ridotta al minimo con una semplice formula cronologica. Talvolta possiamo trovare con le stesse modalità il riferimento alla bella stagione tramite l'inserimento di feste cristiane minori e poco conosciute ma che ricadono durante l'estate o la primavera; vi sono due casi nella raccolta dei *Lais*:

Apré la feste de saint Johan³⁰

28 MARIE DE FRANCE, *Lai de Guigemar*, vv. 544-545, p. 70.

29 MARIE DE FRANCE, *Lai de Chaitivel*, vv. 181-182, p. 314.

30 MARIE DE FRANCE, *Lai de Lanval*, v. 220, p. 178.

A la feste seint Aaron,
C'on selebrot a Karlion
E en plusurs autres citez,
Li sire aveit esté mandez
Qu'il alast od ses amis
A la custume del païs³¹

In questi due esempi sono state scelte due feste, san Giovanni e sant'Aaron, che cadono durante l'estate, rispettivamente il 23 giugno e il primo luglio. Per quanto non sia corretto parlare di *reverdîe* in questi casi, dal momento che mancano completamente i suoi elementi fondamentali, rimane tuttavia il fatto che si è scelto di segnalare la svolta narrativa tramite la menzione di due feste estive: durante il raduno della corte di Artù, il giorno di san Giovanni, Lanval, ferito nell'orgoglio dalle parole di Ginevra, offenderà la regina e da questo insulto deriveranno altre peripezie fino al lieto fine; durante la celebrazione della festa di sant'Aaron, festa importante tanto nel regno di Artù quanto in altre città («A la feste seint Aaron,/C'on selebrot a Karlion/E en plusurs autres citez»), Yonec scoprirà la vera identità di suo padre e vendicherà la sua morte decapitandone l'assassino, ovvero il patrigno.

La primavera vera e propria nel rilancio della narrazione riemerge in altri due casi, questa volta con la menzione della festa di Pasqua:

31 MARIE DE FRANCE, *Lai de Yonec*, vv. 467-472, p. 250.

Tut un yver, ceo m'est avis,
Conversa Milun al païs.
Plusurs bons chevalers retient,
De s[i] que pres la paske vient,
K'il recumentent les turneiz
E les gueres e les dereiz.³²

Tant que après une paske vient,
que devant Nantes la cité
ot un turneiement crié.³³

Nei due esempi si ritrova la menzione di una festa liturgica molto importante, la Pasqua, ma questa volta non più collocata all'interno di una *reverdie* con tutte le sue componenti canoniche, bensì associata a un'usanza reale della società medievale, ovvero la ripresa delle guerre e dei tornei con il ritorno della bella stagione.

La primavera associata agli scontri armati o ai tornei era una prerogativa dell'epica, per quanto i tornei compaiano ampiamente anche nei romanzi; il legame tra primavera e dimensione bellica, sia essa la guerra vera e propria o il torneo, era un dato sottinteso ma mai specificato in nessun esempio visto più sopra di *reverdie* epica o romanzesca. È curioso quindi che in un genere narrativo minore come quello dei *lais*, legato soprattutto al tema dell'amore, venga esplicitata questa relazione.

32 MARIE DE FRANCE, *Lai de Milun*, vv. 381-386, p. 290.

33 MARIE DE FRANCE, *Lai de Chaitivel*, vv. 72-74, p. 306.

I «Fabliaux»

I *Fabliaux* rappresentano un genere narrativo ben diverso da quelli visti fino ad ora, in particolare per le tematiche trattate, per i protagonisti delle vicende e per il registro utilizzato. I *Fabliaux* sono dei brevi racconti in ottosillabi rimati a coppie o assonanzati, composti per lo più tra il XIII e il XIV secolo, in un periodo quindi più tardo rispetto agli altri generi. Joseph Bédier li ha definiti «contes à rire en vers.»³⁴

Le tematiche sono molto diverse da quelle del romanzo, dei *Lais* o dell'epica, così come molto diversi sono i personaggi e le vicende in cui si trovano implicati: i protagonisti sono normalmente villani o borghesi; spesso compaiono anche preti e sempre coinvolti in storie di adulteri o imbrogli. I *Fabliaux* quindi portano in scena temi della vita quotidiana della gente modesta, talvolta con l'intento parodico, oltre a quello comico o moralistico.

Si è detto che le *reverdies* vengono legate al tema dell'amore e della guerra, due tematiche nobili e complesse nella loro definizione; ne risulta di conseguenza che la primavera viene impiegata per inaugurare storie, episodi o liriche di argomento alto. Il che spiegherebbe per quale motivo all'interno della raccolta dei *Fabliaux*, il *tópos* della primavera ricorra in una sola occasione, ridotto a una semplice menzione del mese di maggio, nel *fabliau* intitolato *Del prestre taint*:

³⁴ J. BÉDIER, *Les fabliaux. Études de la littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1894, p. 30.

Il est bien droiz que je retraie,
puis que nus hons ne m'en deloie,
d'une aventure que je sai
qu'avint en l'entree de mai
a Orliens la bone cité
ou j'ai par meinte foiz esté.
L'aventure est et bone et bele
et la rime fresche et novele,
si con je la fis l'autre jour
a Orliens ou fui a sejour.³⁵

Come si evince da questi versi, la *reverdie* viene ridotta a una mera definizione temporale del mese in cui si svolge la vicenda («en l'entree de mai»), venendo ormai privata del valore e dell'importanza che le abbiamo visto ricoprire negli altri generi letterari, compresi i *Lais* di Marie de France. L'accenno alla stagione primaverile viene scelto per l'apertura di questo *fabliau*, dal sapore boccaccesco, quasi come per rispondere a una prassi consolidata, ma che, con il passare dei secoli, inizia a perdere il suo profondo significato di rinascita e di inizio.

Non va tuttavia dimenticata la natura ironica e parodica dei *Fabliaux*: il tema della *reverdie* lo abbiamo visto inaugurare canzoni d'amore, romanzi e racconti cortesi, in cui il tema dell'amore rimane uno dei pilastri fondamentali. In questo *fabliau* comico e spinto, una relazione amorosa c'è, ma meramente carnale e sessuale, ben lontana dall'amore cortese che animava la lirica, il romanzo e i

³⁵ *Del prestre taint*, vv. 1-10, in *Fabliaux. Racconti francesi medievali*, a cura di R. Brusegan, Torino, Einaudi, 1980, p. 272.

Lais.

La stessa scelta della parola «aventure» potrebbe rispondere a questo intento parodico e denigratorio: *aventure* è parola piena di significati archetipici fondamentali nel romanzo, impiegata per definire quella dimensione temporale nella vita e nella carriera di un cavaliere tra la fine del suo tirocinio presso un *senior* e il suo matrimonio; nel romanzo, i cavalieri partono in solitudine alla ricerca delle avventure, fondamentali per definire il proprio essere, per crescere e migliorarsi.

In questo *fabliau* la parola ricopre semplicemente il significato di “vicenda”, “accaduto”; viene quindi privata del suo valore originario, ma non può essere un caso che venga scelta proprio la parola «aventure» per indicare la peripezia che vede protagonista un prete adultero, e dunque una vicenda ben lontana da ciò che il termine soleva indicare.

Pertanto, la scelta di aprire un racconto dalle tonalità basse e comiche come questo con un esordio che riecheggia le *reverdis* romanzesche e liriche, per quanto solo con un verso, e con il termine *aventure*, svilendone la dimensione cavalleresca e associandola a tematiche tutt'altro che elevate, potrebbe essere una spia della parodia dell'amore cortese che questo racconto mette in scena. Gli stilemi e gli stereotipi letterari del genere cortese, così fortunati nel corso dei secoli, vengono sbeffeggiati dai *Fabliaux* declinandoli in maniere comiche e satiriche.

Bibliografia

1. Testi

Aliscans, presentation, notes et traduction de J. Subrenat, Paris, Honoré Champion, 2007.

L'amour et la guerre. L'oeuvre de Bertran de Born, édition critique par G. Gouiran, 2 voll., Aix-en-Provence, Université de Provence, 1985.

ARNAUT DANIEL, *L'aur'amara. Paradossi e rituali dell'amor cortese*, a cura di M. Eusebi, Parma, Pratiche, 1995.

Aspremont. Chanson de geste du XII siècle, présentation, édition et traduction par F. Suard, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2008.

BÉROUL, *Tristran et Iseut*, I, édition et traduction par H. Braet et G. R. De Lage, Paris-Louvain, Peeters, 1989.

BERTRAND DE BAR-SUR-AUBE, *Girart de Vienne*, publié par W. Van Emden, Paris, Société des Anciens textes français, 1977.

BERNART DE VENTADORN, *Canzoni*, a cura di M. Mancini, Roma, Carocci, 2003.

BERNARD DE VENTADOUR, *Chansons d'amour*, édition critique par M. Lazar, Egletons, Carrefour Ventadour, 2001.

Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam, nova editio, logicis partitionibus aliisque subsidiis ornata a A. Colunga et L. Turrado, IV editio, Matriti, La Editorial católica, 1965.

La Canzone di Guglielmo, a cura di A. Fassò, Parma, Pratiche, 1995.

La Canzone di Orlando, introduzione e testo critico di C. Segre, traduzione di R. Lo Cascio, premessa al testo, note e indici di M. Bensi, Milano, Rizzoli, 1995.

La chanson de Girart de Roussillon, traduction, présentation et notes de M. de

- Combarieu du Grès et G. Gouiran, Paris, Librairie Générale Française, 1993.
- Le Charroi de Nîmes*, édition bilingue présentée et commentée par C. Lachet, Paris, éditions Gallimard, 1999.
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Cligés, Philomena, Chansons*, traduction et présentation par M. Rousse, Paris, GF Flammarion, 2006.
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Erec et Enide*, traduction, présentation et notes de J.M. Fritz, Paris, Librairie Générale Française, 1992.
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Il cavaliere del leone*, a cura di F. Gambino, con un'introduzione di L. Spetia, Alessandria, Edizioni dell' Orso, 2011.
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Perceval ou le Conte du graal*, traduction inédite et présentation de J. Dufournet, Paris, GF Flammarion, 1997.
- Fabliaux. Racconti francesi medievali*, a cura di R. Brusegan, Torino, Einaudi, 1980.
- Fierabras. Chanson de geste du XII siècle*, éditée par M. Le Person, Paris, Champion, 2003.
- JEAN FROISSART, *Ballades et rondeaux*, édition R. S. Baudouin, Genève, Droz, TLF, 1978.
- GUILLAUME DE LORRIS, *Le Roman de la rose*, traducción castellana y notas por C. Alvar, Barcelona, El festin de Esopo, Quaderns Crema, 1985.
- JAUFRE RUDEL, *Liriche*, a cura di R. Lafont, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 1992.
- The life and works of the troubadour Raimbaut d'Orange*, by W. Pattinson, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1952.
- MANESSIER, *La Troisième continuation du Conte du Graal*, édition bilingue, publication, traduction, présentation et notes par M. N. Toury, Paris, Honoré Champion, 2004.
- MARIE DE FRANCE, *Lais*, édition bilingue de P. Walter, Paris, Gallimard, 2000.
- MATHEI VINDOCINENSIS *Opera*, III, *Ars Versificatoria*, edidit F. Munari,

Roma, edizioni di storia e letteratura, 1968.

Le Meraviglie di Rigomer (Les Merveilles de Rigomer), tradizione manoscritta e tradizione narrativa, a cura di M. Lecco, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013.

OMERO, *Odissea*, prefazione di F. Codino, versione di R. Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1981.

Provenzalische Inedita aus pariser Handschriften, herausgegeben von C. Appel, Leipzig, Fues's Verlag, 1890.

PUBLIO OVIDIO NASONE, *I Fasti*, introduzione e traduzione di L. Canali, note di M. Fucecchi, Milano, Rizzoli, 1998.

Le poesie del trovatore Johan Esteve, a cura di S. Vatteroni, Pisa, Pacini, 1986.

La Prise d'Orange. Chanson de geste (fin XII-début XIII siècle), édition bilingue, texte établi, traduction, présentation et notes par C. Lachet, Paris, Champion, 2010.

Raoul de Cambrai. Chanson de geste du XII siècle, texte édité par S. Kay, Paris, Librairie Générale Française, 1996.

RAOUL DE HOUDENC, *Meraugis de Portlesgues*, édition bilingue, publication, traduction, présentation et notes par M. Szkilnik, Paris, Honoré Champion, 2004.

Renaut de Montauban, édition critique par J. Thomas, Genève, Droz, 1989.

RENAUD DE BEAUJEU, *Le bel Inconnu*, publié, présenté et annoté par M. Perret, traduction de M. Perret et I. Weill, Paris, Honoré Champion, 2003.

Le roman de Thèbes, édition bilingue, publication, traduction, présentation et notes par A. Petit, Paris, Honoré Champion, 2008.

TEOCRITO, *Idilli e Epigrammi*, introduzione, traduzione e note di B. M. Palumbo Stracca, Milano, Rizzoli, 2001.

2. Studi critici

N. ANDRIEUX, *Une ville devenue désir: La prise d'Orange et la transformation du motif printanier*, in *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Alice Planche*, Paris, Les Belles Lettres, 1984, pp. 21-32.

R. BARTHES, *La retorica antica. Alle origini del linguaggio letterario e delle tecniche di comunicazione*, Milano, Bompiani, 2006.

J. BÉDIER, *Les fabliaux. Études de la littérature populaire et d'histoire littéraire du moyen âge*, Paris, Champion, 1894.

J. BÉDIER, *Les fêtes de mai et le commencement de la poésie lyrique au moyen âge*, in *Revue des Deux Mondes*, tome 135, 1896, pp. 146-172.

M. BONANSEA, *Fonctionnement et signification du "printemps épique": une étude du motif printanier dans la chanson de geste*, in *Chanter de geste. L'art épique et son rayonnement. Hommage à Jean-Claude Vallecalle*, études recueillies par M. Possamaï-Perez et J. R. Valette, Paris, Honoré Champion, 2013, pp. 35-50.

F. CARDINI, *Guerre di primavera. Studi sulla cavalleria e la tradizione cavalleresca*, Firenze, Le Lettere, 1992.

F. CARDINI, *Quell'antica festa crudele. Guerra e cultura della guerra dall'età feudale alla grande rivoluzione*, Bologna, Il Mulino, 2013.

A. COMBES, *La reverdie: des troubadours aux romanciers arthuriens, les métamorphoses d'un motif*, in *L'espace lyrique méditerranéen au Moyen Âge. Nouvelles approches*, sous la direction de D. Billy, F. Clément et A. Combes, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, pp. 121-156.

E. R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medioevo latino*, a cura di R. Antonelli, Scandicci, La Nuova Italia, 1992.

M. DE RIQUER, *La lírica de los trovadores*, I, Barcelona, Escuela de Filología, 1948.

C. DI GIROLAMO, *I Trovatori*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.

R. DRAGONETTI, *La technique poetique des trouveres dans la chanson*

- courtois. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Brugge, De Tempel, 1960.
- G. DUBY, *Guglielmo il Maresciallo. L'avventura del cavaliere*, Roma-Bari, Laterza, 1985.
- G. DUBY, *La domenica di Bouvines. 27 luglio 1214*, Torino, Einaudi, 1977.
- G. DUBY, *Le origini dell'economia europea. Guerrieri e contadini nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1975
- U. ECO, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milano, Bompiani, 1987.
- A. FASSÒ, *Gioie cavalleresche. Barbarie e civiltà fra epica e lirica medievale*, Roma, Carocci editore, 2005.
- C. FRANCHI, «Trobei pastora». *Studio sulle pastorelle occitane*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006.
- J. FRAPPIER, *Le thème de la lumière, de «La Chanson de Roland» au «Roman de la Rose»*, in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1968, n. 20, pp. 101-124.
- E. M. GHIL, *The Seasonal Topos in the Old Provençal "canzo": A Reassessment*, in *Studia Occitanica in memoriam Paul Remy, vol. 1, The Troubadours*, edited by H.E. Keller, Kalamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications, 1986, pp. 87-99.
- G. GOUIRAN, *Bertran de Born, troubadour de la violence?*, in *La violence dans le monde médiéval*, Aix-en-Provence, CUER MA, 1994, pp. 237-251.
- A. JEANROY, *Les Origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*, Paris, Champion, 1969.
- A. JEANROY, *Les poésie lyrique des troubadours*, Toulouse, Privat/Paris, Didier, 1934.
- M. LE PERSON, *L'insertion de la "reverdie" comme ouverture ou relance narratives dans quelques romans des XII et XIII siècles*, in *Les genres insérés dans le roman. Actes du Colloque International du 10 au 12 Décembre 1992*, textes rassemblés par Monsieur le Professeur Cl. Lachet, Lyon, CEDIC, 1994, pp. 17-33.

M. LOPORCARO, «*Be·m platz lo gais temps de pascor*» di Guilhem de Saint Gregori, in *Studi mediolatini e volgari*, 35, 1988, pp. 27-68.

M. MANCINI, *Metafora feudale. Per una storia dei trovatori*, Bologna, Il Mulino, 1993.

P. MÉNARD, *Le chevalier errant dans la littérature arthurienne. Recherches sur les raisons du départ et de l'errance*, in *Voyage, quête, pèlerinage dans la littérature et la civilisation medievales*, Aix-en-Provence, CUER MA, diffusion par Paris, Champion, 1976, pp. 291-306.

G. PARIS, *Les origines de la poésie lyrique en France*, in *Mélanges de littérature française du Moyen Âge*, publié par M. Roques, Paris, Honoré Champion, 1912, pp. 539-615.

J. E. RUIZ DOMÈNEC, *El sonido de la batalla*, in *Medievalia*, II, 1981, pp. 77-109.

A. A. SETTIA, *Rapine, assedi, battaglie. La guerra nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 2002.

M. ZINK, *La letteratura francese del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1992.

M. ZINK, *Les Troubadours. Une histoire poétique*, Paris, Editions Perrin, 2013.

M. ZINK, *Nature et poésie au Moyen Âge*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2006.

P. ZUMTHOR, *La misura del mondo. La rappresentazione dello spazio nel Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1993.