

CULTURA NEOLATINA

Rivista di Filologia Romanza fondata da Giulio Bertoni

ANNO LXIX - 2009 - FASC. 1-2

Direzione

ROBERTO CRESPO

ANNA FERRARI

SAVERIO GUIDA

Comitato scientifico

CARLOS ALVAR
Université de Genève
Svizzera

GÉRARD GOIRAN
Université de Montpellier
Francia

ASCARI M. MUNDÓ
Institut d'Estudis Catalans
Barcelona, Spagna

GIUSEPPE TAVANI
Università "La Sapienza"
Roma, Italia

FRANÇOISE VIELLIARD
École Nationale des Chartes
Paris, Francia

ELSA GONÇALVES
Universidade Clássica de Lisboa
Portogallo

ULRICH MÖLK
Universität Göttingen
Germania

WOLF-DIETER STEMPEL
Bayerische Akademie der Wissenschaften
München, Germania

MADELEINE TYSENS
Université de Liège
Belgio

FRANÇOIS ZUFFEREY
Université de Lausanne
Svizzera

MUCCHI EDITORE

L'angelo dell'alba. Una rilettura di *Reis glorios*

Reis glorios di Giraut de Borneil è tra le più antiche albe occitane a noi giunte. L'universalità del tema della separazione degli amanti alle prime luci del giorno, su cui hanno insistito Hatto e Dronke¹ e molti altri dopo di loro, e la sua attestazione, limitatamente alla sola cultura europea, nella poesia classica, mediolatina e volgare pretrobadorica fanno escludere in partenza che la situazione proposta dal genere sia l'invenzione di un trovatore; e quanto alla variante religiosa, in cui l'invettiva contro l'alba si trasforma nella sua trepida attesa dopo la notte del peccato, è ben possibile che essa costituisca, almeno a partire dall'inno *Aeterne rerum conditor* di Ambrogio o dall'*Hymnus matutinus* e da quello *Ad galli cantum* di Prudenzio, il rovesciamento simmetrico di un tema già caro ai poeti greci e latini (si pensi in particolare a Ovidio, *Amores* I 13).

Presso i trovatori, l'alba esibisce una blanda codificazione, al pari di altri 'piccoli generi' come la pastorella e il *salut d'amor*. Il recente studio di Christophe Chaguinian, premesso alla sua edizione delle diciannove albe occitane, incluse le trecentesche *Eras diray* e *E! Quant m'es greu*, entrambe di area catalana, fa esaurientemente il punto della questione, sicché ad esso si rimanda². Il corpus risulta così composto³:

¹ A. T. HATTO, *General Survey*, saggio introduttivo a *Eos: An Enquiry into the Theme of Lovers' Meetings and Partings at Dawn in Poetry*, edited by A. T. Hatto, London - The Hague - Paris 1965, pp. 17-102; P. DRONKE, *The Medieval Lyric*, London 1968, pp. 167-185.

² *Les albas occitanes*, étude et édition par C. CHAGUINIAN, transcription musicale et étude des mélodies par J. HAINES, Paris 2008. Si veda anche, tra i contributi più recenti, G. MONARI, «Son d'alba». *Morfologia e storia dell'alba occitanica*, in «Critica del testo», 8 (2005), pp. 669-763 sull'alba come genere e sulle due melodie conservate (quelle di Giraut de Borneil e di Cadenet).

³ Qui di seguito *et infra*, BdT: A. PILLET, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von H. CARSTENS, Halle 1933; Frank: I. FRANK, *Répertoire*

- Bernart de Venzac, *Lo pair'e-l filh e-l sant espirital* (BdT 71,2)
 Bertran d'Alamano, *Us cavaliers si jazia* (BdT 76,23)
 Cadenet, *S'anc fui belha ni prezada* (BdT 106,14)
 Falquet de Romans, *Vers Dieus, el vostre nom* (BdT 156,15)
 Guillem d'Autpol, *Esperansa de totz fermes esperans* (BdT 206,1)
 Giraut de Borneil, *Reis glorios, verays lums e clartatz* (BdT 242,64)
 Guiraut Riquier, *Ab plazen* (BdT 248,3)
 Guiraut Riquier, *Qui velha ses plazer* (BdT 248,70)
 Peire Espanhol, *Or levez sus, francha corteza gans* (BdT 342,1)
 Raimbaut de Vaqueiras, *Gaita be* (BdT 392,16a)
 Raimon de Las Salas, *Dieus, aydatz* (BdT 409,2)
 Cerveri de Girona, *Axi con cel c'anan erra la via* (BdT 434a,8)
 Uc de la Bacalaria, *Per grazir la bon'estrena* (BdT 449,3)
Ab la genser (BdT 461,3)
Drutç qui vol (BdT 461,99a; frammento o *cobla esparsa*)
En un vergier (BdT 461,113)
Eras diray (BdT 461,25a) (aggiunta di Frank alla BdT)
Quan lo rossinhols (BdT 461,203; frammento o *cobla esparsa*)
E! Quant m'es greu (*Rialc* 0,46)

Ricordo che mentre Martín de Riquer operava una tripartizione tra «albas propriamente dichas» (Bertran d'Alamano, Cadenet, Giraut de Borneil, Raimbaut de Vaqueiras, Raimon de Las Salas, *Ab la genser*, *Drutç qui vol*, *En un vergier*, *Eras diray*, *Quan lo rossinhols*); «contra-albas», nelle quali l'amante non teme ma desidera l'arrivo del giorno (Guiraut Riquier BdT 248,3, Uc de la Bacalaria); e «albas a lo divino» (Bernart de Venzac, Falquet de Romans, Guillem d'Autpol, Guiraut Riquier BdT 248,70, Peire Espanhol, Cerveri de Girona)⁴, Chaguinian distingue tra due gruppi di testi: le «albas de séparation» (Bertran d'Alamano, Cadenet, Giraut de Borneil, Raimbaut de

métrique de la poésie des troubadours, 2 voll., Paris 1953-1957; *Rialc: Repertorio informatizzato dell'antica letteratura catalana. La poesia*, 1999ss., www.rialec.unina.it; *Rialto: Repertorio informatizzato dell'antica letteratura trobadorica e occitana*, 2001ss., www.rialto.unina.it.

⁴ M. DE RIQUER, *Las albas provenzales*, Barcelona 1944 (fascicolo di 32 pp. non numerate). *Eras diray* fu successivamente edita dallo stesso Riquer nel 1950 (*Alba trovadoresca de autor catalán*, in «Revista de filología española», 34, 1950, pp. 151-165) e in quella occasione definita un'alba in senso proprio; *E! Quant m'es greu* è stata edita da I. DE RIQUER nel 1987 (*Alba trovadoresca inédita*, in *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, 4 voll., Barcelona 1986-91, vol. II, pp. 595-601).

Vaqueiras, Raimon de Las Salas, *Ab la genser, Drutç qui vol, En un vergier, Eras diray, Quan lo rossinhols*) e le «albas formelles», «dont la seule caractéristique est un trait formel, c'est-à-dire le retour du mot *alba* comme mot-refrain ou dans le cadre d'un refrain»⁵, a loro volta suddivisibili in albe erotiche (Guiraut Riquier BdT 248,3, Uc de la Bacalaria, *E! Quant m'es greu*) e albe religiose (Bernart de Venzac, Falquet de Romans, Guillem d'Autpol, Guiraut Riquier BdT 248,70, Peire Espanhol, Cerveri de Girona).

Il primato cronologico dell'alba di Giraut de Borneil, trovatore attivo fino al 1212 secondo Panvini, fino al 1199 secondo Riquer⁶, è messo in forse dall'alba di Raimbaut de Vaqueiras, morto tra il 1205 e il 1207, sicché grosso modo contemporaneo del limosino. Più antica di tutte potrebbe essere l'alba religiosa di Bernart de Venzac, la cui produzione, secondo Saverio Guida, andrebbe anticipata di qualche decennio, collocandosi nel terzo quarto del dodicesimo secolo e non tra il 1180 e il 1210, come riteneva Maria Picchio Simonelli⁷. Sempre secondo Guida, il vero nome del poeta sarebbe Bernart de Veuzac, come legge appunto la rubrica che **R** premette alla sua alba, unico componimento antologizzato. Veuzac era un piccolo villaggio, fiorito nel tredicesimo secolo ma, secondo lo studioso, sicuramente esistente anche prima, nei pressi dell'abbazia cistercense di Loc-Dieu in Rouergue, mentre Venzac, come aveva già indicato Picchio Simonelli, è toponimo di due località, sempre in Rouergue, di trascurabile importanza e senza tracce di insediamenti medievali⁸; ad esse ne andrebbe aggiunta un'altra, ugualmente insignificante, presso Cros-de-Ronesque in Alvernia. Se sembra convincente la retrodatazione dell'esile opera del trovatore sulla base di riferimenti interni ai suoi *vers*, alba esclusa,

⁵ CHAGUINIAN, *Les albas* cit., p. 11. Unica eccezione, *Ab la genser*, in cui la parola *alba* non compare.

⁶ B. PANVINI, *Giraldò di Bornelh, trovatore del sec. XII*, Catania 1949, p. 22; M. DE RIQUER, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 tomi, Barcelona 1975, t. I, p. 466.

⁷ S. GUIDA, *Rechercher dans les archives en Pays d'Oc*, in "Ab nou cor et ab nou talen". *Nouvelles tendances de la recherche médiévale occitane. Actes du Colloque AIÉO (L'Aquila, 5-7 juillet 2001)*, édité par A. Ferrari e S. Romualdi, Modena 2004, pp. 45-79, alle pp. 56-70; M. PICCHIO SIMONELLI, *Lirica moralistica nell'Occitania del XII secolo: Bernart de Venzac*, Modena 1974, p. 30.

⁸ GUIDA, *Rechercher dans les archives* cit., pp. 68-69; PICCHIO SIMONELLI, *Lirica moralistica* cit., pp. 33-35.

e la sua identificazione con un «Bernardus scriba de Venzach», testimone di un atto notarile del 1162 giuntoci in una copia forse anteriore al 1181⁹, lo è meno la nuova forma del nome. La grafia Venzac compare nel canzoniere **C** nelle rubriche dei sei testi ivi attribuitigli (BdT 71,1; 71,1a; 71,2; 71,3; 293,12; 323,6) e si può pensare che il copista sia stato coerente nel suo errore; d'altra parte, il nome compare nella stessa grafia, oltre che nella copia del documento del 1162, anche nel *Breviari d'Amor* (v. 33563), dove sono citati i vv. 49-52 di *Pos vei lo temps fer* (BdT 71,3)¹⁰. Per la sua forma, Venzac è chiaramente un antichissimo toponimo, poi utilizzato come cognome: al momento in cui scrivo, in Francia lo portano 371 persone, concentrate in gran parte in Provenza e in Alvernia e, come ci saremmo aspettati, a Parigi e nei suoi dintorni; il cognome Veuzac invece non risponde all'appello. Ora, è del tutto inverosimile pensare all'esistenza di due poeti, un Bernart de Venzac, autore di cinque dei sei componimenti assegnatigli da **C**, e un Bernart de Veuzac, autore della sola alba, il cui nome sarebbe stato correttamente riferito da **R** e scorrettamente da **C**; e naturalmente non è questo che Guida sostiene. D'altro canto, l'alba pone seri problemi di attribuzione, che nemmeno Picchio Simonelli, pur accettando la paternità bernardiana, si nascondeva («[la lirica] è del tutto diversa dalle altre cinque per tematica, linguaggio, struttura metrica») e che hanno indotto Chaguinian a ritenerla un prodotto del secolo successivo¹¹. Ed è con quest'ultimo studioso che, per parte nostra, si concorda.

⁹ GUIDA, *Rechercher dans les archives* cit., pp. 56-57.

¹⁰ Né Picchio Simonelli né Guida menzionano la testimonianza del *Breviari d'Amor*, regolarmente segnalata in BdT. Cfr. l'edizione di P. T. RICKETTS, *Le Breviari d'Amor de Matfre Ermengaud*, t. V, Leiden 1976, dal cui apparato si evince che i numerosi testimoni (più di una decina) leggono *Venzac*, tranne uno che porta *Venezac*. Ringrazio Peter Ricketts per avere avuto l'amabilità di ricontrollare le lezioni sui microfilm, dal momento che la distinzione tra *u* e *n* è spesso problematica: dal riesame dell'editore risulta che solo un codice (**G** del *Breviari*) legge *Veuzac*, incorrendo quindi nello stesso errore di **R**. Va ricordato che Matfre Ermengau si servì di una fonte molto vicina a **C**, codice, com'è noto, a sua volta molto vicino a **R** (cfr., tra l'altro, D'A. S. AVALLE, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, nuova edizione a cura di L. LEONARDI, Torino 1993, pp. 92-95, con bibliografia): è ipotizzabile che la fonte comune a **CR** e al *Breviari* avesse la lezione *Venzac*, fraintesa da **R** e da un solo testimone del *Breviari*.

¹¹ PICCHIO SIMONELLI, *Lirica moralistica* cit., pp. 183-184; CHAGUINIAN, *Les albas*, p. 262. Se le difformità stilistiche possono trovare una spiegazione nelle regole di un genere

L'alba di Giraut è dunque la prima o la seconda del nostro corpus. Sulla paternità di *Gaita be*, assegnata da **S**^g, testimone unico, a Raimbaut de Vaqueiras e messa in discussione con argomenti inconsistenti da De Bartholomaeis, che la giudicava opera di un poeta galego-portoghese¹², non sembra qui il caso di tornare, sebbene il canzoniere catalano, com'è noto, non sia sempre affidabile nelle sue attribuzioni e sebbene la modesta qualità della composizione non deponga a favore della sua assegnazione al grande trovatore.

* * *

Reis glorios è trasmessa da sei codici, **CEPRS**^g**T**. Alle loro testimonianze va aggiunta la versione con forti alterazioni conservata nel recto della carta di guardia anteriore, numerata 1, del ms. latino 759 (sec. XIV, esemplato presumibilmente in Italia, di contenuto medico) della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco (**M**^{ün})¹³. **M**^{ün} omette la *cobla* VI; **CT** e **M**^{ün} contengono *coblas* addizionali ciascuna diversa dalle altre (una **C** e **M**^{ün}; due **T**); **T** inoltre fonde insieme i primi due versi della *cobla* VI con il terzo e il quarto della *cobla* V (26-27, 23-24)¹⁴; **RT** contengono alla fine un'ultima *cobla*, la VII della maggior parte delle edizioni, di discussa autenticità.

L'ordine delle strofi è il seguente:

lontano dall'asprezza moralistica e dalle sofisticazioni di stampo marcabruniano care al trovatore, più difficile da giustificare è la mancata osservanza della declinazione.

¹² V. DE BARTHOLOMAEIS, *Poesie indebitamente attribuite a Rambaldo di Vaqueiras*, in «Studi medioevali», n.s., IV (1931), pp. 321-341.

¹³ Ma la datazione della carta e dello stesso codice è ora *sub iudice*. All'Italia rimanda quanto meno una nota in italiano a c. 1v recante il titolo della prima delle tre opere contenute (il *Liber ad Almansorem*, i *Synonyma* e il *Liber divisionum* di al-Razi nella traduzione di Gherardo da Cremona). Sommara descrizione del codice e trascrizione dell'alba, con alcuni errori, in W. MEYER, *Zu Guiraut de Borneil's Tagelied "Reis glorios"*, in «Sitzungsberichte der philosophisch-philologischen und historischen Klasse der k. Bayerischen Akademie der Wissenschaften zu München», Jg. 1885, pp. 113-116. Il testimone è ignorato nell'edizione Sharman (cit. *infra*).

¹⁴ «Bell conpagnos, sa foira al peirons / mi pregest vos c'ieu non fos sonighlos; / non dormi pois prei santa Maria / ce vos mi rendes ma lial conpagnia, / ce venguda es l'alba».

C	I	II	III	IV	V	C ¹	VI		
EPS^g	I	II	III	V	IV		VI		
R	I	II	III	V	IV		VI	VII	
T	I	II	III	IV		VI...- ...V	T ¹	T ²	VII
M^{ün}	I	III	IV	V	II		M ^{ün1}		

(VII = R¹T³)

Aggiunte a parte, e fatto salvo il caso di **M^{ün}**, una trascrizione amatoriale che secondo Chaguinian porta tracce evidenti di trasmissione orale e tradisce l'incompetenza linguistica del menante¹⁵, la tradizione mostra un tasso di *mouvance* relativamente modesto. A 2 **R** legge *totz poderos* contro *Dieus (rei T, che a 1 ha Dieu) poderos* di tutti gli altri. Sono certamente adiafore le varianti di 17, *estelas CPS^g (estella T) / ensenhas ER (esenge M^{ün})*, benché la prima possa essere vista come un errore di ripetizione a distanza da 8. Il ms. **C**, usato come base da quasi tutti gli editori (ma non da Chaguinian né, prima di lui, da Gouiran, che si servono invece di **R**)¹⁶, è l'unico a offrire una successione accettabile delle strofi, essendo illogica e in violazione dello schema a *coblas doblas* l'inversione di IV e V in **EPRS^g**. D'altra parte, **C** include tra V e VI una strofe chiaramente avventizia.

Problemi più complessi presenta il v. 7. **C** propone come secondo emistichio una *lectio singularis*: *suau vos ressidatz*, mentre poco convincentemente **EPRS^g** riprendono alla lettera il secondo emistichio di 2: *senher, si a vos platz*. Chaguinian ha tentato di giustificare su base stilistica la ripetizione del sintagma e del rimante, ma appare anche incongrua la ricomparsa del vocativo *senher*, poco prima riferito a Dio, che implica qui una rispettosa presa di distanza della *gaita* dall'amico, costantemente chiamato *companho*. La lezione di **T**, *qe-l giorn es apropciatç*, proclama sbrigativamente l'arrivo del giorno, precedendo il graduale annuncio, nelle strofi II-IV, dei segnali dell'alba. Forse *senher, si a vos platz* era in archetipo e **C** e **T** si sono sentiti in dove-

¹⁵ CHAGUINIAN, *Las albas* cit., pp. 130-132.

¹⁶ G. GOUIRAN, "Et ades sera l'alba". *Angoisse de l'aube. Recueil des chansons d'aube des troubadours*, Montpellier 2005. Entrambi questi editori seguono però la successione delle *coblas* di **C** (Gouiran senza avvertire; nel suo specchio dell'ordine strofico, p. 32, per **R** e **S^g** «4 5» va corretto in 5 4).

re di eliminare la ripetizione, oltretutto assai banale, rifacendo a modo loro, in maniera più o meno adeguata al contesto, l'intero emistichio. D'altro canto, tutti gli altri testimoni, salvo **M^{ün}**, anticipano a 7 il primo emistichio di 12, *non dormatz (dormiatz C, dormetz T) plus* (p. manca in **C**): si può pensare a un espediente anaforico, ma è anche ipotizzabile una lacuna originaria dell'intero verso o un verso del tutto guasto e incomprensibile, a cui si è posto rimedio attaccando insieme due emistichi ripresi dalle strofi contigue. Isolata, nella sua apparente indecifrabilità, la lezione di **M^{ün}**: *cal kifazas sta suliuas*¹⁷, oltretutto ipometra. Il confronto con il trattamento delle vocali occitane osservabile in altre sedi (numerazione di **C**: 2 *a vos] aus*, 6 *velhatz] uuilaz*, 14 *que] ki*, 23 *ans preguiei] aprigar*, 24 *rendes] re(n)dis* ecc.) permette di gettare luce almeno sulla parte iniziale e su quella finale del verso di **M^{ün}**: *cal ke fazas...levas*, ossia *cal que fazatz ... levatz*, dove *cal que* sta a indicare «a limited choice 'whichever of two'»¹⁸, cioè l'alternativa tra il dormire o il vegliare del verso precedente¹⁹. La sequenza *sta su-* va a questo punto rimpolpata di due sillabe e corretta in qualche modo: si tratterà di un'aplografia, o meglio di un'aplologia, forse dovuta a un'erronea memorizzazione, in parte simile a quella osservabile nel *refranh*, sistematicamente trascritto in **M^{ün}** *edesera* (una volta *adesera*) *lalba*. Se prima di *levatz* ipotizziamo il pronome *vos* (da *-u-*), occorre dare corpo e senso a *sta*, e una soluzione plausibile potrebbe essere [*en e]sta[n]s*: la *s-* sarebbe staccata per un errore di segmentazione. Dunque: *Cal que fazatz, en estans vos levatz*²⁰. Dalla *Com* si ricava che la locuzione avverbiale *en estans (-t)* “in piedi” ricorre una quindicina di volte nel corpus narrativo in versi occitano²¹; tra queste, sei volte serve a specificare il verbo “levarsi”:

¹⁷ Non *fuliuas*, come trascrive Meyer.

¹⁸ F. JENSEN, *The Syntax of Medieval Occitan*, Tübingen 1985, § 469.

¹⁹ A 6, il *si* introduce quindi un'interrogativa (JENSEN, *The Syntax* cit., § 1152). La maggior parte degli editori, compresi in ultimo Gouiran e Chaguinian, mettono invece alla fine del verso una virgola, considerando *si ... o* congiunzioni correlative.

²⁰ Il verso era stato così ricostruito, dubitativamente e con una sillaba in meno, da Meyer: *cal ki fazas suau uos leuas* (p. 116).

²¹ P. T. RICKETTS, *Concordance de l'occitan médiéval. COM 2: Les troubadours, Les textes narratifs en vers*, CD-rom, Turnhout 2005 (citazioni secondo le edizioni utilizzate da Ricketts).

s'es levatz en estans, latz un pilar marbrin
(*Canzone della Crociata*, 6, 2)

E·l senhor levec en estans
(*Guilhem de la Barra*, 738)

aquilh que·l viron son levat en estant
(*Rollan a Saragossa*, 149)

el si redreyssa e·s levet en estant
(Ivi, 178)

E le vielh si redreyssa e·s levet en estant
(Ivi, 742)

cant ill si levet en estantz
(*Vida de Sant Honorat*, 5620)

La locuzione non compare che una volta sola nei trovatori²², anche qui a poca distanza dallo stesso verbo, e il trovatore è Giraut de Borneil:

La nueit, can lo sons m'acluca,
dorm sobr'arc'o sobre banc,
tro que·m dolon ams mey flanc,
per qu'ai ma valor destrucha;
qu'en lieg no puesc ieu durmir,
ans m'en leu totz esbaitz
e pens de vos en estans
contra que m'es tan enigua.
(*Quant la brun'aura s'eslucha*, BdT 242,59, 25-32)²³

Così ricostruita, la lezione di **M^{ün}** appare indiscutibilmente migliore, oltre che *difficilior*, a confronto delle lezioni concorrenti. Il luo-

²² Al v. 31 di *Anz que l'haura bruna·s cal* (BdT 389,9), componimento falsamente attribuito a Raimbaut d'Aurenga, *en estan* ha pieno valore di gerundio (*Segnior, ben sai q'en estan / ani' a penr'un sol dan*: "restando fermo al mio posto"), come qui *en chantan* al v. 11 (W. T. PATTISON, *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange*, Minneapolis 1952).

²³ Qui e avanti cito da R. V. SHARMAN, *The Cansos and Sirventes of the Troubadour Giraut de Borneil: A Critical Edition*, Cambridge 1989, con alcuni ritocchi.

go presenta nel complesso il quadro tipico della diffrazione, anche se è difficile decidere se **M^{im}** sia portatore della lezione genuina, sebbene deteriorata, come comunque mi pare possibile ammettere, o se piuttosto non testimoni di un altro precedente tentativo di riparazione, più felice degli altri, a una lacuna o a un grave guasto, di cui potrebbe essere responsabile la rara locuzione avverbiale.

* * *

Rileggiamo l'alba. Riprendo con alcune modifiche l'edizione Sharman, che per le strofi I-VI segue da vicino il testo di **C**, con aggiustamenti della flessione a 4 (ms. *nuech*) e 23 (ms. *Dieus*) e un intervento a 17 (ms. *estelas*). Giudicando che la lezione del v. 7 ricostruibile in base a **M^{im}** sia da preferire alle altre perché forse rispecchia la lezione dell'originale, mi regolo di conseguenza (nell'edizione Sharman: *Non dormatz plus, suau vos ressidatz*; ma la correzione e l'integrazione della lezione di **C** *non dormiatz suau uos ressidatz* non sono segnalate in apparato). Per la strofe presente solo in **RT** (VII dell'edizione Sharman), che qui si tiene distinta dalle altre e si colloca tra le strofi aggiunte (**R^{1T³}**), l'editore si basa su **R** con un unico ritocco morfologico (33 = **R^{1T³}** 3 *genser R*, ma *gensor T*). Per parte nostra, abbiamo corretto allo stesso verso *qu'anc* in *que anc* (*q(ue) anc R*, *ceanc T*), perché l'elisione creerebbe ipometria, mentre è richiesta una dialefe; e a 34 (= **R^{1T³}** 4) *gayre* in *gaire*, secondo la grafia di entrambi i codici. Inoltre a 9 stampiamo *jorn* in luogo di *iorn* e di converso a 18 *sui* in luogo di *suji*, secondo i criteri più invalsi di trascrizione; altrove ripristiniamo, rispetto a Sharman, la grafia di **C** (2 *plaz*, non *platz*; 9 *qu'ieu*, non *qu'eu*). In assenza di VII (risposta del compagno), a I togliamo il trattino che introduce il discorso diretto. Mettiamo una virgola al posto del punto e virgola alla fine di 7 e sostituiamo con delle virgole i trattini di inciso a 9. Leggermente modificata, anche altrove, la punteggiatura. Il testo di **C** è stato ricontrollato e confrontato con quello degli altri codici servendoci di eccellenti riproduzioni digitali; le strofi aggiunte sono state ritrascritte *ex novo* senza interventi di alcun genere²⁴. Di **M^{im}** abbiamo visto l'originale.

²⁴ In **T²** integrare al secondo verso *-e* dopo *c* e al terzo *-i* dopo *dorm*.

-
- I Reis glorios, verays lums e clartatz,
 Dieus poderos, senher, si a vos plaz,
 al mieu companh siatz fizels aiuda,
 qu'ieu non lo vi, pos la nuechs fon venguda,
 et ades sera l'alba! 5
- II Bel companho, si dormetz o velhatz?
 Cal que fazatz, en estans vos levatz,
 qu'en orient vey l'estela creguda
 qu'amena·l jorn, qu'ieu l'ai be conoguda,
 et ades sera l'alba! 10
- III Bel companho, en chantan vos apel:
 non dormatz plus, qu'ieu aug cantar l'auzel
 que vai queren lo jorn per lo boscatge,
 et ai paor que·l gilos vos assatge,
 et ades sera l'alba! 15
- IV Bel companho, yssetz al fenestrel
 e regardatz las ensenhas del cel:
 conoisseretz s'ie-us sui fizels messatge;
 se non o faitz, vostres n'er lo dampnatge,
 et ades sera l'alba! 20
- V Bel companho, pos mi parti de vos,
 hieu non dormi ni·m moc de ginolhos,
 ans preguiei Dieu, lo filh Sancta Maria,
 que-us mi rendes per leyal companhia,
 et ades sera l'alba! 25
- VI Bel companho, la foras als peiros
 mi preyavatz qu'ieu no fos dormilhos,
 enans velhes tota nuech tro al dia;
 ara no-us platz mos chans ni ma paria,
 et ades sera l'alba! 30

Le strofi aggiunte sono le seguenti:

- C¹ Bel companho, quar es trop enueyos
que quant intrem pel portal ambedos
esgardetz sus, vis la genser que sia,
de mi-us partitz, lai tenguetz vostra via,
e ades sera l'alba!
- Mⁱⁿ¹ Bel nos compan, beno audii vostrum cant,
multu mi pilsa kinti trabalal tant,
ca tu mi trai del fund del paradis:
mon leit o fait, cumbra noi flor de lis,
edesera l'alba!
- T¹ Gloriosa ce tut lo mon capdella,
merce te clam, c'en preant t'en apella,
ce·l mieu compagn prendas e gidagie
o si ce vos li trametas messagie,
per c'ill conosca l'alba!
- T² Bel doltz compagn, ai Dieus, non m'entendes:
si vos ama tant sela c vos es pres
con ieu fais vos, ce anuoc no dorm,
aiso vos pleu e vos gur e vos afi
c'ai gardada l'alba!
- R¹T³ Bel dos conpanh, tan soy en ric sojorn
qu'ieu no volgra mays fos alba ni jorn,
car la gensor que anc nasques de mayre
tenc et abras, per qu'ieu non prezi gaire
lo fol gilos ni l'alba!

* * *

Il componimento non presenta nessun nodo interpretativo, per così dire, di superficie. I problemi, connessi l'un l'altro, riguardano l'autenticità dell'ultima strofe e il significato profondo, erotico o religioso, del testo.

Contro l'autenticità dell'ultima strofe depongono sia il fatto che essa è trasmessa da due soli testimoni, e potrebbe perciò trattarsi di un'aggiunta apocrifia al pari delle altre, sia ragioni formali. Kolsen la

relega in apparato, osservando che infrange lo schema a *coblas doblas* (e, si può aggiungere, modifica il ritornello, conservando solo il *mot refranh*); che cambia in *companh* la forma del vocativo, costantemente *companho* in II-VI; che contiene un errore di declinazione in rima, *jorn*²⁵. L'editore cita la dissertazione di Schläger, *Studien über das Tagelied*, che collega l'attacco dell'alba alle preghiere del mattino²⁶. Nel 1942 Lewent, in una recensione molto severa al libro di Francesco Piccolo, *Arte e poesia dei trovatori* (Napoli 1938)²⁷, si dichiara d'accordo con Kolsen sull'esclusione della strofe VII e, rimandando a Scheludko²⁸, ribadisce l'idea dell'origine liturgica dell'alba profana. Si noti tuttavia che questi autori, e molti altri dopo di loro, non definiscono affatto il componimento di Giraut un'alba religiosa, sottolineando piuttosto in esso la presenza di componenti o di toni religiosi. La 'solennità' della melodia, che com'è noto verrà riutilizzata all'interno del Mistero di sant'Agnese (sec. XIV) per il pianto della madre e della sorella della santa²⁹, è stata considerata un'ulteriore conferma di questa impressione³⁰.

In realtà, è solo Maria Picchio Simonelli che ha proposto, nella sua edizione di Bernart de Ventzac, una lettura in chiave univocamente religiosa di *Reis glorios*. La settima *cobla*, questo è il suo ragionamento, è apocrifia al pari di altre (C¹ e Mün¹) che danno voce al personaggio dell'amante, di cui i rifacitori sentivano la mancanza: «Le strofe, variamente inserite dai copisti di C di R di T o di Mün, tendono tutte a ricondurre la situazione ambigua alla chiarezza del cliché sul quale si erano stabilizzate le albe profane»³¹. L'unico riferimento al mondo cortese, la minaccia del *gilos* al v. 14, verrebbe meno se si pensa che

²⁵ A. KOLSEN, *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh*, 2 voll., Halle 1910-35, vol. II, pp. 95-96.

²⁶ G. SCHLÄGER, *Studien über das Tagelied*, Jena 1895 (che non ho visto).

²⁷ K. LEWENT, in «Annales du Midi», 51 (1942), pp. 421-428, alle pp. 424-425n.

²⁸ D. SCHELUDKO, *Beiträge zur Entstehungsgeschichte der altprovenzalischen Lyrik*, in «Archivum Romanicum», 15 (1931), pp. 137-206.

²⁹ A. JEANROY, *Le Jeu de Sainte Agnès*, Paris 1931, vv. 363-382.

³⁰ Secondo J. HAINES, *La musique des albas de Guiraut de Bornelh et de Cadenet*, in CHAGUINIAN, *Les albas* cit., pp. 91-97, Giraut «semble avoir vaguement évoqué le chant grégorien afin de prêter à son *alba* une certaine aura sacrée» (p. 95). Ampia la bibliografia sugli eventuali rapporti tra la melodia di *Reis glorios* e la musica sacra: si veda MONARI, «*Son d'alba*» cit., pp. 711-752.

³¹ PICCHIO SIMONELLI, *Lirica moralistica* cit., p. 198.

nel Medioevo *zelosus* era «un attributo specifico del diavolo»³²; nello stesso verso, inoltre, *assatge* non avrebbe il valore di *ertrappen* “sorprendere”, come intendeva Kolsen, bensì di “tentare”, come al v. 2 di *Senher Dieu[s], que fezist Adam* (BdT 155,19 = 156,12a): «e assagiest la fe d'Abram»³³.

Il fraintendimento del testo bornelliano risale a cento e più anni dopo la composizione del testo medesimo, quando ormai il genere non era più sentito obbligatoriamente religioso. Anzi gli stessi copisti-rifattori dovevano avere in mente che gli antichi poeti, più liberi e impegnati nel giuoco della *fin'amor*, contrariamente ai moderni che vivevano in un clima più cupo e più dominato dalla influenza della Chiesa e che quindi erano stati costretti ad adattare il genere alle lodi di Maria, avessero scritto quasi esclusivamente albe profane. Concludendo, mi pare di poter affermare che le albe più antiche sono tutte religiose³⁴.

Questa conclusione, tuttavia, sembra forzata e affrettata. Il quadro che noi abbiamo della poesia del Medioevo non può che fondarsi sul poco che ce ne è rimasto; non significa però cadere in un atteggiamento antiscientifico ipotizzare degli anelli mancanti. Per non fare che un esempio, la prima pastorella occitana, quella di Marcabru, avrà indubbiamente avuto degli antecedenti, non necessariamente locali³⁵, che lasciano intravedere i lineamenti di un genere preesistente al di là della conversione nella chiave della morale cristiana che ne opera il poeta³⁶. Insomma, niente ci impedisce di pensare che Giraut de Bor-

³² Ivi, p. 205. Il diavolo compare altre due volte in Giraut de Borneil (242.18a, 24 e 242.73, 44): in entrambi i casi si allude a lui come a “colui che non si deve nominare”.

³³ Ivi, pp. 200-201. *Senher Dieu[s]* è edito da P. SQUILLACIOTTI in *Le poesie di Folchet-to di Marsiglia*, Pisa 1999 (anche in *Rialto*, 2002).

³⁴ PICCHIO SIMONELLI, *Lirica moralistica* cit., pp. 206-207.

³⁵ Come ammette anche una studiosa notoriamente prudentissima e poco incline a discostarsi dai dati documentari: L. LAZZERINI, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena 2001, p. 77.

³⁶ Secondo P. G. BELTRAMI, *Giraut de Borneil, la pastorella 'alla provenzale' e il moralismo cortese*, in «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», 111 (2001), pp. 138-164, *L'autrier jost'una sebissa* (BdT 293,30) potrebbe rientrare nel tipo delle «pastoretas a la usanza antiga» di cui parla il biografo di Cercamon (J. BOUTÈRE – A. H. SCHUTZ, *Biographies des troubadours*, avec la collaboration d'I.-M. CLUZEL et M. WORONOFF, Paris 1973³, p. 9), formulazione che caratterizzerebbe le pastorelle occitane nel loro complesso (contro quelle, poi più di moda, francesi), nelle quali il personaggio femminile ha maggiore risalto

neil si sia provato in un genere cortese in via di affermazione e lo abbia volto precocemente *a lo divino*, operazione facilitata da una sedimentata tradizione liturgica, alla sua epoca familiare a tutti.

Si è detto che il tema dell'alba erotica può essere considerato universale. Il primo trovatore a farlo proprio è Guglielmo di Poitiers, quando evoca *un mati* in cui, presumibilmente al momento della separazione, la dama ha offerto all'amante il suo amore e gli ha fatto dono di un anello:

Enquer me menbra d'un mati
que nos fezem de guerra fi
e que-m donet un don tan gran:
sa drudari⁷ e son anel.
(BdT 183,1, 19-22)³⁷

L'alba occitana non si esaurisce tuttavia nella situazione in sé ma si caratterizza per alcuni tratti ricorrenti o pressoché fissi. Eccezioni a parte, i due tratti principali sono dati sul piano della forma dal *refranh* o dal *mot refranh*; su quello tematico, nella maggior parte delle albe profane, dalla presenza della *gaita* (ma non si dimentichi che uno *spiculator/precò*, una 'vedetta/araldo', desta i pigri e i sonnolenti già nell'alba bilingue di Fleury, essa pure dotata di un ritornello, che è sicuramente un componimento religioso)³⁸. Si può ipotizzare che il genere, così codificato, abbia visto la luce verso la fine del dodicesimo secolo, quando i trovatori cominciarono a proporre al loro pubblico nuovi contenuti e forme di espressione che si allontanano dalla canzone classica, come il *salut* e le modalità popolareggianti. La novità più vistosa dell'alba è che, a differenza della canzone, essa configura un rapporto paritario tra gli amanti, situati in un luogo preciso e ossessionati dal trascorrere del breve tempo a loro concesso e dall'incombere di una minaccia esterna.

e spessore umano. Tuttavia, le note di moralismo cristiano sembrano specifiche del trovatore guascone, che avrebbe comunque fatto proprio un genere già diffuso impregnandolo del suo particolare messaggio.

³⁷ Guglielmo IX d'Aquitania, *Poesie*, a cura di N. PASERO, Modena 1973.

³⁸ Si veda LAZZERINI, *Letteratura* cit., pp. 19-23 e, della stessa, la messa a punto bibliografica (2008) in *Rialto*, nella sezione «Testi delle origini». L'alba bilingue è databile agli inizi dell'undicesimo secolo.

Come già la pastorella nelle mani di Marcabru, alcuni di questi generi, nel momento stesso in cui incontrano il successo del pubblico, possono essere radicalmente riconnotati. È il caso del *salut*, che nelle mani di Raimbaut de Vaqueiras assume la forma di una 'lettera epica': in luogo dell'amante che si vanta del suo servizio d'amore, semmai poco apprezzato e mal ricompensato, e che chiede di più alla sua dama, troviamo un cavaliere, anzi un «testimoni, cavalier e jocglar» (BdT 392,III, 118), che ricorda al suo signore la sua dedizione e il suo attaccamento in tempo sia di guerra sia di pace, non senza sollecitare, con molta discrezione, ulteriori manifestazioni di generosità («E si per vos no suy en gran rictat, / no semblara qu'ab vos aia estat / ni servit tan cum vos ai repropchat, / e vos sabetz qu'ieu dic del tot vertat, / senher marques», I, 39-43)³⁹; mentre la marca lessicale dei *salutz*, il vocativo iniziale «Domna», a cui fa eco spesso il versicolo finale, si trasforma in «Valen/Senher marques» di ogni lassa, echeggiato dal *petit vers* di chiusura «senher marques». Come ho cercato di argomentare altrove⁴⁰, l'innovazione dei *salutz*, o almeno della maggior parte di essi, sta nel fatto che dovevano essere recitati, come i racconti e i romanzi, e non cantati; ma la forma metrica della lettera epica lascia sospettare che il testo fosse salmodiato come le *chansons de geste*, con un ulteriore passaggio: il saluto d'amore alla dama diventa un saluto al signore e si riveste subito dei toni e del *son* dell'epica.

Un'operazione assai simile potrebbe avere condotta Giraut de Borneil, con risultati, effettivamente, più ambigui, nell'accezione propria di questo aggettivo, ma comunque nel solco della rimodulazione in senso religioso dei generi cortesi, a cominciare dalla canzone d'amore, che era già stata operata fin dal secondo quarto del dodicesimo secolo con Peire d'Alvernhe e forse anche prima con Jaufre Rudel. Ambiguità, quella di *Reis glorios*, certo non involontaria, che il trovatore offre all'abilità interpretativa del suo pubblico. L'austero attacco religioso e la drammatica rappresentazione del locutore che prega inginocchiato «Dieu, lo filh Sancta Maria» si scontrano con una si-

³⁹ *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, edited by J. LINSKILL, The Hague 1964.

⁴⁰ C. DI GIROLAMO, "Madonna mia". Una riflessione sui "salutz" e una nota per Giacomo da Lentini, in «Cultura neolatina», XVI (2006), pp. 411-422 e *Maria di Francia e il "salut d'amour"*, ivi, XVII (2007), pp. 161-165.

tuazione in apparenza tutta mondana. L'alta qualità del componimento, che si accompagna alla limpidezza del dettato e a uno schema strofico molto elementare (due coppie di decenari a rima baciata seguiti dal *refranh*), e, si presume, la sua popolarità devono avere incoraggiato l'interpolazione. E ovviamente le strofi aggiunte, o almeno una parte di esse, vanno nella direzione indicata da Picchio Simonelli: servono cioè ad allontanare ogni ambiguità, dando voce all'amante, che si proclama al colmo della gioia (Mün¹, R¹T³), o, quando è di nuovo la *gaita* che parla, dando corpo alla dama, scorta alla finestra (C¹) o immaginata accanto al compagno (T²). Sul versante opposto, tuttavia, un interpolatore avrà colto il significato religioso e vi ha calcato ulteriormente la mano, inserendo un'implorazione alla «Gloriosa ce tut lo mon capdella», chiamata ad accogliere il compagno sotto la sua salvaguardia o ad avvertirlo con un messaggio dell'arrivo dell'alba (T¹): si tratta di «une prière mariale ... qui double la prière à Dieu de la première *cobla*»⁴¹ e che sarebbe ben difficile prendere alla lettera come la sognata prefigurazione di una rocambolesca fuga dal luogo del misfatto con l'intervento della Vergine. Non poniamoci il problema se l'interpolatore di T¹ sia lo stesso di T²: **T**, o il suo modello, potrebbe avere fatto incetta di strofi avventizie, senza badare troppo alla loro conciliabilità; in ogni caso, assai prima di Picchio Simonelli, c'è stato almeno un altro lettore dell'alba che ne ha dato un'interpretazione in chiave inequivocabilmente religiosa.

Beninteso, è a tutti noto che nell'universo cortese Dio può essere liberamente chiamato in causa per favorire gli amanti; mai, tuttavia, con toni eccessivi o esagerati. Non ripeterò qui gli esempi che ho prodotto altrove per spiegare la singolarità della preghiera formulare incastonata in *Doutz braitz e critz* (BdT 29,8, 33-40), dove si menziona il miracolo di Longino per chiedere all'Onnipotente la grazia di potere ammirare il corpo nudo della dama alla luce di una lampada⁴². Ma se,

⁴¹ CHAGUINIAN, *Las albas* cit., p. 134.

⁴² C. DI GIROLAMO, *Longino che vide. Una riflessione sulle preghiere formulari e una nota per Arnaut Daniel*, in «Romania», 123 (2005), pp. 384-405. In questo studio ho proposto di denominare 'preghiere formulari di richiesta di una grazia' le preghiere (da alcuni definite 'epiche', ma presenti anche fuori dall'epica) in cui all'implorazione di una grazia si fa precedere un'invocazione più o meno articolata a Dio: in essa si ricordano eventi prodigiosi del Vecchio e del Nuovo Testamento che normalmente presentano delle analogie con la situazione in cui versa il richiedente.

una volta compreso il meccanismo di quel tipo di preghiera, si manifestava lì evidente l'intento trasgressivo, quasi blasfemo, di Arnaut Daniel, lo stesso non può affatto dirsi per *Reis glorios*, dove la grandiosità dell'invocazione d'apertura e la patetica preghiera della strofe V apparirebbero del tutto fuori luogo, stonate, in un contesto erotico⁴³. In effetti, anche se l'invocazione dell'alba non contiene riferimenti a episodi della storia sacra, come avviene invece nelle preghiere formulari, essa ha in comune con queste ultime il fatto che il locutore si rivolge alla prima(-seconda) persona della Trinità, evocata nella sua maestà e nel suo aspetto di sovrano potente e glorioso piuttosto che in quello di padre misericordioso. Tra i tanti possibili attributi di Dio, colpisce la scelta al primo verso di «verays lums e clartz», la «lux vera» del Vangelo di Giovanni 1,9, ripresa in dittologia sinonimica, che non può non essere in rapporto con la luce del giorno. Il *refranh* «et ades sera l'alba» è quindi ambivalente: se da un lato sembra annunciare un pericolo, dall'altro suggerisce l'imminente apparizione della vera luce di Dio. Naturalmente questa ambivalenza, che è stata ben colta da Sarah Spence⁴⁴, è spiegabile se nella notte si vede la condizione del peccato e nell'alba la possibile ma incerta salvezza dell'anima, che dovrà presentarsi al temibile giudizio divino. È la stessa simbologia degli inni di Ambrogio e di Prudenzio che ho già ricordato o dell'inno del Breviario romano *Nox et tenebrae et nubila*; una simbologia da ricondurre a sua volta alle parole di Paolo nella lettera ai Romani 13,11-12: «hora est iam vos de somno surgere; nunc enim propior est nobis salus quam cum credidimus. Nox processit, dies autem appropriavit. Abiciamus ergo opera tenebrarum et induamur arma lucis».

⁴³ L'unica invocazione a Dio paragonabile a questa nel canzoniere di Giraut è contenuta in *Be veg e conosc e sai* (BdT 242,26), su cui torneremo più avanti.

⁴⁴ S. SPENCE, "Et ades sera l'alba": *Revelations as Intertext for the Provençal "alba"*, in «Romance Philology», 35 (1981-82), pp. 212-217. Secondo la studiosa «the refrain line ... immediately rises questions in the listener's mind because it provides no logical conclusion to the strophe. Since the first four lines project a fear of night and a desire for morning, one would assume that the refrain, if it dealt with the dawn at all, would present either a plea for the dawn to hurry up, or a thankful aside that the dawn was on its way» (p. 214). Spence, che non considera *Reis glorios* un'alba religiosa, vede comunque in essa l'influenza degli inni cristiani del mattino e nel *refranh* una traduzione dell'ammonimento relativo al giudizio finale ripetuto per due volte nell'Apocalisse: «tempus enim prope est» (1,3 e 22,10).

Alla luce del complesso di questi riscontri, l'ipotesi interpretativa che si sta qui portando avanti non dovrebbe suonare temeraria; ma se si può ammettere che la situazione dell'alba erotica sia facilmente trasferibile, nei suoi tratti essenziali, sul piano religioso, resta un elemento del tutto incongruo che è dato dalla *gaita*. Se non è in questione un convegno adulterino, chi è e chi o che cosa cerca di proteggere, disperatamente, il personaggio della sentinella? Picchio Simonelli lo identifica, poco convincentemente, con un generico sodale: «la parola *companho* non indicherebbe un individuo particolare, ma acquisterebbe il valore generico di 'uomo altro da sé', di chiunque è destinato a dividere la stessa sorte o lo stesso pane, di quella creatura 'uomo' che Dante definirà "compagnevole animale"»⁴⁵. In realtà, il guardiano resta qui un guardiano, ma deve stare necessariamente per qualcun altro, qualcuno del tutto distinto dalla *gaita* delle albe erotiche. La nostra ipotesi è che la *gaita* sia l'angelo custode (o angelo guardiano, o di guardia) dell'uomo avvolto nel buio del peccato, che è stato da lui allontanato e che gli annuncia l'imminente e inesorabile irrompere della luce⁴⁶.

La prima menzione degli angeli custodi nella tradizione giudaico-cristiana è nel Salmo 91 (90 secondo la numerazione della Settua-ginta e della Vulgata): «Non accedet ad te malum, et flagellum non appropinquabit tabernaculo tuo, quoniam angelis suis mandabit de te, ut custodiant te in omnibus viis tuis. In manibus portabunt te, ne forte offendas ad lapidem pedem tuum. Super aspidem et basiliscum ambulabis et conculcabis leonem et draconem» (10-13), versetti occasionalmente ricordati dai Padri della Chiesa; ma è solo a partire dalla prima

⁴⁵ PICCHIO SIMONELLI, *Lirica moralistica* cit., p. 202.

⁴⁶ In tutte le lingue romanze, tranne che in italiano, l'angelo custode è denominato 'angelo guardiano' o 'di guardia'; lo spagnolo ha entrambe le denominazioni (*ángel custodio* o *de la guarda*). Se non sbaglio, tuttavia, queste locuzioni sostantivali si affermano relativamente tardi: ancora nel secolo XV il volgarizzatore occitano dell'*Elucidarium* (vedi *infra*) rende la locuzione latina *angelus custos* con una varietà di perifrasi: «angel [dato da Dio] per garda», «angel ... per gardar», «angels ... que lo gardon [l'uomo]» (G. REYNAUD, *Elucidarium sive Dialogus summam totius christianæ theologiæ breviter complectens* [edizione del testo occitano], in «Revue des langues romanes», 33, 1889, pp. 217-250, 309-357, alle pp. 328-329). Anche in italiano antico la locuzione è assente (cfr. la base di dati dell'Opera del Vocabolario italiano): si parla piuttosto della 'guardia degli angeli', dell'angelo che è guardiano di qualcuno' ecc.

metà del dodicesimo secolo che se ne definiscono con qualche precisione i caratteri e i compiti⁴⁷. Nell'*Elucidarium* di Onorio di Autun, un'opera che ebbe un'enorme diffusione e che fu tradotta in molte lingue volgari, il discepolo pone su di essi quattro domande al maestro, che gli dà delle brevi risposte⁴⁸. Si deve poi a Bernardo di Chiaravalle un più sistematico approfondimento della problematica: il Doctor Mellifluus vi tornò più volte in diversi suoi scritti, in particolare nel trattato *De consideratione* e nei sermoni *In Psalmum XC* e *In festo Sancti Michaelis*⁴⁹. Nella religiosità dell'epoca l'angelo custode doveva dunque essere percepito come una vera e propria novità teologica, interessante quanto rassicurante.

L'angelo assiste in ogni modo l'anima a cui è assegnato e a lui è dovuto il giusto rispetto:

Angelis suis mandavit de te, ut custodiant te in omnibus viis tuis. Quantam tibi debet hoc verbum inferre reverentiam, afferre devotionem, conferre fiduciam! reverentiam pro praesentia, devotionem pro benevolentia, fiduciam pro custodia. Caute ambula, ut videlicet cui adsunt angeli, sicut eis mandatum est, in omnibus viis tuis. In quovis diversorio, in quovis angulo, angelo tuo reverentiam habe. ... Verumtamen etsi ille mandavit, ipsis quoque, qui et ei ex tanta charitate obediunt, et nobis subveniunt in tanta necessitate, ingratos esse non licet. Simus ergo devoti, simus grati tantis custodibus: redamemus eos, honoremus eos quantum possumus, quantum debemus. ... In ipso itaque, fratres, affectuose diligamus angelos ejus, tanquam futuros aliquando cohaeredes nostros, interim vero actores et tutores a Patre positos, et praepositos nobis. Nunc enim filii Dei sumus, etsi nondum appareat quid erimus, eo quod adhuc parvuli sub tutoribus et actoribus simus, tanquam nihil interim differentes a servis. (In Psalmum XC 12,6-7; PL 183, coll. 233-234)

⁴⁷ Si ricordi che nell'Antico Testamento gli angeli, oltre a svolgere mansioni di messi, sono principalmente preposti alla difesa delle città. Il loro culto, diffuso in molte religioni, compresa quella pagana, fu tutt'altro che incoraggiato nei primi secoli del cristianesimo (rare, ad esempio, le chiese ad essi dedicate) per il timore che le credenze popolari li identificassero con dei nuovi dei. Sull'argomento, cfr. la voce *Anges* di H. LECLERCQ, nel *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, 15 tt., 30 voll., Paris 1907-53, t. I, vol. II (1924), coll. 2080-2126.

⁴⁸ Honorii Augustodunensis *Elucidarium sive Dialogus de summa totius christianae theologiae*, in PL 172, coll. 1109-1176, a col. 1154 (PL: *Patrologiae cursus completus. Series Latina*, accurante J.-P. MIGNE, 221 tomi, Parisiis 1845-1864).

⁴⁹ PL 182, coll. 727-808; 183, coll. 185-254; 183, coll. 447-454.

A lui dobbiamo affidarci completamente:

Caeterum etsi tam parvuli sumus, et tam magna nobis, nec modo tam magna, sed et tam periculosa via restat; quid tamen sub tantis custodibus timeamus? Nec superari, nec seduci, minus autem seducere possunt, qui custodiunt nos in omnibus viis nostris. Fideles sunt, prudentes sunt, potentes sunt: quid trepidamus? Tantum sequamur eos, adhaereamus eis, et in protectione Dei coeli commoremur. Vide enim quam tibi necessaria sit ista protectio, ista custodia in omnibus viis tuis. *In manibus.* inquit, *portabunt te, ne unquam offendas ad lapidem pedem tuum.* Parum tibi videtur, quod sit lapis offensionis in via? Considera quae sequuntur: *Super aspidem et basiliscum ambulabis, et conculcabis leonem et draconem.* Quam necessarius paedagogus, imo etiam bajulus, praesertim parvulo inter haec gradienti! *In manibus,* inquit, *portabunt te.* In tuis quidem viis custodient te, et deducunt parvulum, qua potest parvulus ambulare. Caeterum non te patientur tentari supra quam sustinere potes, sed in manibus tollent, ut pertranseas offendiculum. Quam facile transit, qui illis portatur in manibus! quam suaviter, juxta vulgare proverbium, natat, cujus alter sustinet mentum! (Ivi, 12,8; *PL* 183, col. 234)

È sempre vigile e da buon guardiano non dorme né sonnecchia, anche se a volte sembra che non presti ascolto:

Quoties ergo gravissima cernitur urgere tentatio, et tribulatio vehemens imminere, invoca custodem tuum, ductorem tuum, adiutorem tuum in opportunitatibus, in tribulatione. Inclama eum, et dic: *Domine, salva nos, perimus.* Non dormit, neque dormitat, etsi ad tempus quandoque dissimulet, ne forte periculosius ab illius te manibus ipse praecipites, si te eis ignoraveris sustentatum. Spirituales enim sunt manus istae, et auxilia utique spiritualia, quae singulis electorum pro cujusque discriminis modo et objectae difficultatis, tanquam lapideae molis quantitate, ab his qui sibi deputati sunt angelis spiritualiter et multipliciter exhibentur. Dico ego tamen aliqua ex his quae communia magis arbitror, et paucis qui inter vos sunt inexperta. Turbatur aliquis vehementer, seu corporali quovis incommodo, seu tribulatione aliqua saeculari, seu acedia spiritus et quadam animi defectione languescens? Jam tentari incipit supra quam valeat sustinere, jam impinget et offendet in lapidem, si non fuerit qui subveniat. Quis vero est lapis iste? Ego illum intelligo lapidem offensionis, et petram scandali, in quam si offenderit quis, collidetur: super quem vero ceciderit, conteret eum; lapidem utique angularem, electum, pretiosum, qui est Dominus Christus. In hunc lapidem offendere, est murmurare adversus eum, scandalizari a pusillanimitate spiritus et tempestate. Itaque opus illi est angelica consolatione, angelicis manibus, qui jam defecit, jam propemodum offendit in lapidem. Et vere offen-

dit in lapidem qui murmurat et blasphemat, se ipsum collidens, non eum in quem furibundus impingit. (Ivi, 12,9; PL 183, col. 235)

L'angelo è dunque con noi; può indignarsi dei nostri peccati, ma può solo esortarci al bene, non farlo al posto nostro o imporci di farlo:

Vae enim nobis, si quando provocati peccatis et negligentis nostris, indignos nos judicaverint praesentia et visitatione sua, ut jam necesse habeamus et nos plangere, et dicere cum Propheta: *Amici mei et proximi mei adversum me appropinquaverunt, et steterunt; et qui juxta me erant, de longe steterunt, et vim faciebant qui quaerebant animam meam; elongatis nimirum eis, quorum praesentia protegere nos, et propulsare poterat inimicum.* (*In festo Sancti Michaelis* 1,5; PL 183, coll. 450)

Memini scriptum: *Et angelus qui loquebatur in me.* Atqui differentia et in hoc. Inest angelus suggerens bona, non ingerens: inest hortans ad bonum, non bonum creans. Deus sic inest ut afficiat, ut infundat, vel potius ut infundatur et participetur, ita ut unum perinde cum nostro spiritum esse dicere quis non timuerit, etsi non unam personam, unamve substantiam. Habes enim: *Qui adhaeret Deo, unus spiritus est.* Angelus ergo cum anima, Deus in anima. (*De consideratione* 5,5,12; PL 182, col. 795)

Di conseguenza,

Ille ut contubernalis animae inest, Deus ut vita. (*Ibid.*)

È il termine usato da Bernardo che ci porta all'alba di Giraut. *Contubernalis* è l'esatto corrispondente latino di *companho*, o meglio, quest'ultimo è l'esatta traduzione del primo. Al di là dell'etimologia semanticamente affine (*cum + taberna* "chi condivide lo stesso alloggio"; *cum + panis* "chi condivide lo stesso pane", lat. med. *companio*, calco di una voce germanica), entrambi hanno un identico significato originario, quello di "commilitone, compagno d'armi", poi esteso ad accezioni civili: "amico intimo, compagno di lavoro" ecc. Essendo *companho* un appellativo, logicamente, reciproco, cioè applicabile sia alla *gaita* sia al suo amico, può essere interessante osservare che esso è impiegato solo in *Reis glorios*. Nelle altre albe l'amante si rivolge alla sua sentinella chiamandola *gaita* (anche *gaiteta*), una volta con l'aggiunta di *amic* («Gait', amics...», BdT 392,16a, 8); mentre que-

sta si rivolge a lui chiamandolo *drut*: i due personaggi sono cioè denominati, le poche volte che ciò avviene, esclusivamente in base al loro ruolo, alla parte che svolgono. La ripetizione in anafora, a partire dalla seconda strofe, del vocativo *companho*, anticipato al caso regime, *companh*, nella prima⁵⁰, sembra enfatizzare un *compagnonnage* di cui non esiste traccia nelle altre albe e che può essere unicamente spiegato con riferimento al tipo di rapporto tra l'angelo e l'anima descritto da Bernardo. L'abate di Chiaravalle, famoso fondatore di decine di abbazie, era un autore notissimo al tempo di Giraut de Borneil: vissuto tra il 1090 circa e il 1153, fu canonizzato da Alessandro III nel 1174. Il suo pensiero sarà stato certamente ripreso e divulgato, perfino *verbatim*, nelle prediche in ogni parte d'Europa.

Ricorda nuovamente le parole di Bernardo («Non dormit, neque dormitat...») la strofe V, dove la *gaita* afferma che è rimasta sveglia («eu non dormi», 22) per tutta la notte, pregando in ginocchio e assecondando così la richiesta dello stesso compagno, nella strofe VI, a non appisolarsi («qu'ieu no fos dormilhos», 27). Il suo accorato appello a Dio (23-24), che abbiamo definito fuori luogo in un'alba profana, si giustifica se lo leggiamo come l'implorazione dell'angelo affinché gli venga restituita l'anima in pericolo che si è allontanata da lui, in modo che ritorni alla sua «leyal companhia», al suo affidamento. E non sarà nemmeno casuale che qui la *gaita* si rivolga al compagno cantando (il canto è indiscutibilmente associato agli angeli), come è detto due volte (11, 29), quando invece nelle altre albe si fa sentire gridando (i verbi sono *braidar*, *criidar*, *escriidar*); solo in un caso, oltre a urlare, dà fiato alla sua ciaramella per segnalare il pericolo (*En un vergier*, BdT 461,113, 15), mentre in un altro la donna si dichiara contenta di avere, oltre a un «fin amic», anche una «guaita plazen / que mi fes son d'alba» (Cadenet BdT 106,14, 6, 8-9). Infine, anche il «fizels messatge» di 18 fa riflettere: a meno che non si voglia intendere l'intero verso, banalmente, “capirete se vi dico la verità”, il fedele messaggero non porta in realtà il messaggio di nessuno e il termine sarebbe qui inappropriato; ma non lo è se lo si applica all'angelo, cioè propriamente al

⁵⁰ Su questa curiosa declinazione della parola vedi CHAGUINIAN, *Las albas* cit., pp. 149-150.

messaggero o nunzio («Graeca ... lingua angeli nuntii ... vocantur»)⁵¹ che qui annunzia l'alba con tutti i significati ad essa associati.

Esiste un altro componimento di Giraut de Borneil che contiene un appello al peccatore a sottrarsi al suo destino di dannazione. In *Be veg e conosc e sai* (BdT 242,26) chi dice io dichiara di pentirsi per avere amato troppo il mondo, perché «l'amars / d'aquest secgle es amars» (13-14), e invoca Dio con termini non molto lontani da quelli dell'alba: «Senher Dieus, drechuriers, cars, / humils⁵², resplandens e clars» (9-10); l'io penitente assume poi il tono del moralista cristiano che pronuncia un terribile *memento mori* a un indefinito tu a cui ricorda

Que ja saps be que morras
et ades vas la mort vas,
e s'ans c'o te met'el vas,
no-n pensas, ja no seras
nuls temps ses dol e ses pena.

Vols que-t done bon conort?
Fai de to cor feble fort
et aissi de ton gran tort
trobaras ab Dieu acort.

Si non o fas, tem que-t port
tos fols volers a tal port
que viuras apres la mort
totztems ab dol et ab pena.

Qu'om no viu dos jorns essem
ses trebalh e pueis falh temps
c'om mor doloiros ab gems
e put plus mil tans que fems;
e si vols venir per tems
a Dieu, ni l'amas ni-l tems,
ja no seras de joi sems
ni trairas mais dol ni pena.
(20-40)

⁵¹ Gregorii Magni *XL Homiliarum in Evangelia libri duo*, in *PL* 76, coll. 1075-1312, Homilia 24,1, a col. 1250. Gregorio così prosegue: «Sciendum quoque quod angelorum vocabulum, nomen est officii, non naturae. Nam sancti illi coelestis patriae spiritus semper quidem sunt spiritus, sed semper vocari angeli nequaquam possunt, quia tunc solum sunt angeli, cum per eos aliqua nuntiantur» (*ibid.*).

⁵² Qui *humils* sicuramente nel senso di “benevolo, indulgente”.

Come si vede, la voce anonima dell'apocalittico predicatore di *Be veg e conosc e sai* si trasforma in *Reis glorios* in quella di un compagno premuroso; al macabro avvertimento del prossimo disfacimento della carne si sostituisce l'esortazione, preoccupata ma non priva di speranza, a cercare, finché si è in tempo, la luce al termine della notte.

* * *

A differenza di Picchio Simonelli, e pur senza entrare nella questione, insolubile o comunque mal posta, dell'origine religiosa o profana dell'alba occitana⁵³, non penso affatto che l'alba religiosa di Guiraut sia indipendente dall'alba profana. Tutto il componimento è calcolato su uno svolgimento (apparentemente) cortese, che doveva essere ben riconoscibile a chi ascoltava: qualcuno messo di guardia avverte un uomo appartatosi per una notte d'amore con la sua amata in casa di lei che il giorno si avvicina e con esso la minaccia del marito geloso. La convenzionale concretezza di questa scena è accentuata da alcuni dettagli, come il canto degli uccelli, la posizione delle stelle nel cielo, l'accento all'ultimo scambio di battute tra i due sui gradini della casa. E quanto al *gilos*, ha perfettamente ragione Riquer quando osserva che «en una composición provenzal de fines del siglo XII, es muy difícil que el término *gilos* no sugiera al auditorio contemporáneo el concepto de 'marido celoso', siempre presente en el alba profana amorosa»⁵⁴. Ma esattamente lo stesso si verifica nella trasposizione *a lo divino* della canzone d'amore. Un esempio illuminante, sebbene più tardo, è dato da *Yeu cuyava soven d'amor chantar* di Guiraut Riquier (BdT 248,88), l'ultimo pezzo, nel suo libro, della sezione delle *cansos*, a cui fanno seguito i *vers*. Si tratta in tutto e per tutto di una canzone d'amore, con un lungo, convenzionale e altisonante elogio della dama, anzi di Belh Deport, la dama più volte cantata nel canzoniere del trovatore («Ma dona puesc nomnar ben per dever / Mon Belh Deport, pus ay mon bon esper / qu'ilh me fassa selh que razos m'essenha, / per que

⁵³ La storia della questione è dettagliatamente ripercorsa da MONARI, «*Son d'alba*» cit., pp. 681-696.

⁵⁴ RIQUER, *Los trovadores* cit., t. I, p. 513.

la prec, per merce, que·m revenha», 41-44)⁵⁵. Ma Belh Deport non è più la dama terrena bensì quella celeste, come è poi detto chiaramente altrove, nel primo dei *vers*, *Cristian son per Jhesu Crist nomnat* («A la Verge, digna maire d'amor, / de qu'ieu ai fag Bel Deport, si l'agensa, / coman mi eys, e no·m gar ma falhensa, / per karitat prec per me·l Salvador», BdT 248,86, 45-48)⁵⁶. L'unico indizio presente nella canzone concesso al pubblico per comprendere il cambiamento di identità, ma relegato nelle ultime due *tornadas* e tutto sommato alquanto oscuro (45-50), è che il poeta-amante dichiara di non essere geloso, ma vuole che tutti amino la sua donna e che lei a tutti conceda la sua mercede. Fino alla fine, tuttavia, l'armamentario retorico resta quello del grande canto cortese.

Anche nel caso di Giraut de Borneil proprio in questo, nel giocare sui due registri, consiste l'operazione di conversione *a lo divino* di un genere probabilmente appena nato o, se si preferisce, di una nuova situazione della lirica cortese. Sono in primo luogo il solenne attacco liturgico e la potenza della melodia, a cui si aggiunge la presenza di altri elementi, che dovevano consentire a un ascoltatore competente l'identificazione del locutore e del suo taciturno destinatario; o meglio, che dovevano orientarlo immediatamente verso il registro religioso per poi farlo riflettere su chi potesse avere la parola. A questo punto, anche i dettagli che a prima vista servono a specificare una situazione concreta possono essere letti diversamente: l'esortazione ad alzarsi («en estans vos levatz») riprende alla lettera gli imperativi degli inni mattutini («Surgamus ergo strenue» in Ambrogio, *Aeterne rerum conditor*, 17; «Somno gravati surgite» nell'inno mozarabico *Noctis tempus iam preaterit*, 5; ecc.)⁵⁷ oltre che le già ricordate parole di Paolo ai Romani; l'astro che nasce a oriente acquista il valore simbolico che ha,

⁵⁵ Guiraut Riquier, *Las Cansos*, kritischer Text und Kommentar von U. MÖLK, Heidelberg 1962 (con ritocchi alla punteggiatura).

⁵⁶ M. LONGOBARDI, *I vers del trovatore Guiraut Riquier*, in «Studi mediolatini e volgari», 29 (1982-83), pp. 17-163. Sui «fili sottili» che creano la transizione dal piano cortese a quello religioso in Guiraut si veda V. BERTOLUCCI, *Morfologie del testo medievale*, Bologna 1989, p. 116.

⁵⁷ Rispettivamente in *Early Latin Hymns*, with introduction and notes by A. S. WALPOLE, Cambridge 1922; e in *Analecta Hymnica Medii Aevi*, herausgegeben von C. BLUME und G. M. DREVES, 55 voll., Leipzig 1854-1909, vol. XXVII (1897), *Hymnodia Gotica. Die mozarabischen Hymnen des alt-spanischen Ritus*, p. 83.

ancora una volta, negli inni mattutini e, già prima, nel Nuovo Testamento («Et habemus firmiorem propheticum sermonem, cui bene facitis attendentes quasi lucernae lucenti in caliginoso loco, donec dies illucescat, et lucifer oriatur in cordibus vestris», 2 Pe 1,19); le stelle osservate alla finestra segnalano il tempo che precipita e l'imminenza di un evento («Et erunt signa in sole et luna et stellis...», Lc 21,25); l'uccello, più che annunciare il giorno, va ad esso incontro ansiosamente in volo, in un'immagine forte e drammatica, attraverso il buio del fogliame; la minaccia del geloso è, diventa, il pericolo della dannazione eterna ad opera del demonio, invidioso o 'geloso' fin dall'Antico Testamento: «invidia autem Diaboli mors introivit in orbem terrarum» (Sap 2,24), versetto più volte commentato da Bernardo⁵⁸.

Il nostro angelo non può non ricordarci l'araldo dell'alba bilingue. Scrive Lucia Lazzerini «Lo *spiculator* che esorta al risveglio [«*Spiculator pigris clamat: "Surgite!"*», 3] è dunque una sentinella solo in senso figurato: in realtà egli è il banditore del verbo divino; ... i nemici in agguato – «*hostium insidie*» [6] – non sono altro che presenze demoniache (il diavolo, nelle lingue neolatine, è il *nimico*, l'*aversier*, l'*enemigo*)»⁵⁹. Non mi sembra azzardato scorgere nel *gilos* dell'alba di Giraut il risultato di un procedimento di attualizzazione, all'interno della poetica cortese, di un apparato figurale in origine bellico: da 'nemico' il demonio si trasforma qui nel 'geloso', con il ricorso a un'altra delle sue caratterizzazioni a portata di mano; come non mi sembra azzardato vedere anche nella «sentinella solo in senso figurato» dell'alba di Fleury un angelo: chi altri infatti, se non un angelo, è designato a portare un messaggio di salvezza a quanti sono disposti ad ascoltarlo?⁶⁰

⁵⁸ *Epistola VII ad Adam monachum* 18, in *PL* 182, coll. 93-105, a col. 104; *De Sancto Clemente* 1, in *PL* 183, coll. 499-502, a col. 499; *Sermones de diversis* 39,1, in *PL* 183, coll. 645-647, a col. 645; *Sermones in Cantica Cantorum* 17,6, in *PL* 183, coll. 855-859, a col. 857. L'azione del *gilos* è paragonata alle opere del diavolo nei termini in cui ne parla Bernardo da B. SAOUMA, *Le diable chez saint Bernard et les jaloux dans la fin'amor*, in «La France latine. Revue d'études d'oc», n. 142 (2006), pp. 95-102 (già nel n. 120, 1995, pp. 82-91, della stessa rivista): lo studio sembra indipendente dalle pagine, non citate, di Picchio Simonelli.

⁵⁹ LAZZERINI, *Letteratura* cit., p. 20.

⁶⁰ In subordine, potrebbe trattarsi del sacerdote, come sembra suggerire Lazzerini: «una solida tradizione esegetica identifica appunto col sacerdote lo *spiculator* [leggi qui *speculator*] di Ez 33,7» (*ibid.*). *Speculator*, nel latino classico «soldato mandato in avanscoperta, ricognitore», anche «vedetta, sentinella», è nel latino biblico un calco del greco *epískopos*

Ancora, il duplice riferimento astronomico in *Reis glorios* (8-9, 17), raffrontabile solo con spunti simili, sebbene più sintetici, contenuti in due albe religiose⁶¹, ci ricorda la meticolosa descrizione del cielo nel componimento bilingue: «Ab Arcturo disgregatur Aquilo, / Poli suos condunt astra radios, / Orienti tenditur Septemtrio» (11-13).

Naturalmente è impensabile, o quanto meno improbabile, che il trovatore conoscesse l'alba di Fleury; d'altro canto, quest'ultima, a parte il suo bilinguismo, non va affatto considerata un testo isolato. Gli inni del mattino, che fanno spesso corpo con gli inni dedicati alle altre ore canoniche e a quelli *de tempore* sulle ricorrenze religiose dell'anno, sono prodotti a gettito continuo per tutto il Medioevo. Un demonio «hostem», per giunta «hostem invidum», si trova ad esempio nell'inno mozarabico *In matutinis surgimus*:

Christum rogemus et patrem,
Christi patrisque spiritum,
ut det nobis auxilium,
repellat hostem invidum⁶².

È un nemico, altrove definito anche «invidentem» e «insidiantem»⁶³, che ci assale principalmente di notte (*Deus, qui certis legibus*):

Te noctis inter horridae
tempus precamur, ut, sopor
mentem dum fessam detinet,
fidei lux illuminet;

hostis ne fallax incitet
lascivis cura gaudiis

“sorvegliante, supervisore”, come già spiegava Isidoro di Siviglia (*Etymologiarum sive Originum libri XX*, VII, 12,12): il sacerdote-*speculator* della Profezia di Ezechiele è dunque più un ispettore che un nunzio. La voce compare tuttavia negli autori cristiani anche in un'accezione non tecnico-ecclesiastica. Nell'alba il suo significato mi sembra chiarito dall'altro termine che segue (8), *preco* “araldo, banditore”: la vedetta vede qualcosa e l'annunzia.

⁶¹ Bernart de Venzac (BdT 71,2, 36) e Falquet de Romans (BdT 156,15, 2); in Guiraut Riquier (BdT 248,70, 36) l'«estela de mar» è la Vergine.

⁶² Vv. 13-16, in *Hymnodia Gotica. Die mozarabischen Hymnen des alt-spanischen Ritus*, p. 71.

⁶³ *Lucis auctor clemens*, vv. 14, 19; ivi, p. 112.

secreta noctis advocans
blandos in aestus corporis⁶⁴.

Al di fuori dei *corpora* propriamente liturgici, si applicano alla composizione di inni anche autori con interessi variati e diversi. Intorno al 1130, per esempio, Abelardo manda a Eloisa una raccolta di 93 pezzi, l'*Hymnarius Paraclitensis*, ad uso delle vergini del suo monastero «per totum anni circulum», che contiene tra l'altro parecchi inni mattutini farciti dei soliti luoghi comuni⁶⁵. L'alba di Fleury, con il suo ritornello volgare, testimonia della diffusione del tema in epoca molto precoce anche in ambito paraliturgico.

Se lì lo *spiculator/preco* che annunzia il giorno fosse identificabile con un angelo, ci troveremmo in presenza di un'anticipazione dell'alba di Giraut de Borneil. La differenza principale è che mentre la creatura dell'alba bilingue fa appello all'intera umanità dei *pigri*, degli *incauti* e dei *torpentes*, quella di *Reis glorios* ha un unico destinatario, rivolgendosi all'anima a lui affidata, con la quale stabilisce un dialogo diretto: di qui la sua commossa partecipazione a una situazione di pericolo individuale. Tra le due albe si colloca l'"invenzione", o quanto meno la reinvenzione o la messa a fuoco, della figura dell'angelo custode.

* * *

Questa chiave di lettura di *Reis glorios*, se è vero che non è esplicitata nel testo, è resa accessibile, come si è già detto, da una serie di indizi che verosimilmente dovevano risultare assai più chiari all'udienza dell'epoca che non a noi oggi. *Reis glorios* non presenta alcuna oscurità e non evoca nemmeno da lontano il *trobar clus* del Maestro dei trovatori: l'unica difficoltà consiste nel riconoscimento del vero locutore; se si vuole, un'altra difficoltà consiste nel cogliere un secondo livello di lettura e dunque nella necessità di andare oltre il piano della lettera, un'operazione però a cui il pubblico contemporaneo doveva essere bene allenato.

⁶⁴ Vv. 8-12; ivi, p. 80.

⁶⁵ Petri Abelardi *Hymni et sequentiae*, in *PL* 85, coll. 1765-1816.

È superfluo ricordare che nella lirica del Medioevo alla voce che dice io può corrispondere una varietà di soggetti: dall'io concreto del poeta, perché sarebbe una petizione di principio supporre che l'io autobiografico non abbia diritto di cittadinanza nella poetica medievale (1); all'io ancora una volta concreto, che può perfino presentarsi con il suo nome, ma che assume le vesti di un personaggio (2); all'io astratto o esemplare del poeta-amante o del moralista o del penitente o del partitario di uno schieramento, che può identificarsi con un io-noi e mirare all'immedesimazione da parte del pubblico (3); all'io a cui deve essere attribuita da chi ascolta un'identità: generalmente quella di un personaggio o di un tipo, di qualcuno cioè che non è né l'autore in persona, né l'autore-personaggio, né un soggetto astratto o esemplare e nemmeno un individuo particolare dotato di una sua identità biografica (4). Ciascuno può facilmente riempire queste caselle, a cui del resto se ne potrebbero aggiungere altre, con numerosi esempi. Per non farne che alcuni, e prescindendo dalla terza casella, che è quella più affollata, nella prima rientreranno il compianto del conte di Poitiers sulla sua difficile situazione feudale o la *rotrouenge* in cui Riccardo Cuor di Leone prigioniero chiede ai suoi sudditi di essere riscattato; nella seconda, le pastorelle di Guiraut Riquier o diversi poemetti di Rutebeuf; ma è evidente che è la quarta casella, la meno frequentata, quella che ci interessa più da vicino. Spesso l'attribuzione di identità, o ciò che potremmo chiamare *interpretatio vocis*, è un'operazione abbastanza elementare: il caso più vistoso e diffuso in tutte le tradizioni europee è quello delle canzoni di donna, dove è un personaggio femminile, destinato a diventare presto uno stereotipo, che prende la parola⁶⁶. Esistono tuttavia casi più complessi e sofisticati. Nella famosa 'rimenata' di Guido Cavalcanti indirizzata a Dante, se ha visto giusto, come credo, Domenico De Robertis, chi parla non è il poeta, bensì Amore; molto prima di De Robertis, Carl Appel aveva pensato a Beatrice⁶⁷. Nel

⁶⁶ Non è però riconducibile allo stereotipo, per esempio, la dama della *sirventesca* di Peire Basc, *Ab greu cossire* (BdT 327,1), che lamenta l'applicazione delle leggi suntuarie contro gli indumenti di lusso: cfr. P. DI LUCA, "Sirventesca": *le sirventés en parodié*, in «Revue des langues romanes», 112 (2008), pp. 405-434.

⁶⁷ Si veda il cappello al sonetto XLI, *I vengo 'l giorno a te 'nfinite volte*, in Guido Cavalcanti, *Rime*, a cura di D. DE ROBERTIS, Torino 1986, pp. 158-159, e C. APPEL, *Das Sonett Guido Cavalcantis "I vegno 'l giorno a te infinite volte"*, in *Mélanges de philologie romane*

sonetto della *Vita nuova* (XXII) *Se' tu colui c'hai trattato sovente* prendono la parola le donne che partecipano al lutto di Beatrice per la morte del padre: qui è il poeta stesso a informarcene, ma in prosa, a margine del testo poetico. In area occitana, i precedenti più significativi si trovano in Marcabru. Nel gap *D'aiso laus Dieu* (BdT 293,16), ha voce un personaggio completamente negativo e immorale, il che non comporta affatto che il *vers* sia rubricabile come una parodia. Più intricato, ma riconducibile alla stessa tecnica, l'avvicinarsi di voci nel primo componimento del dittico dello stornello (BdT 293,25 e 26). Il trovatore propone dunque al pubblico, più di una volta, dei locutori che non possono in nessun modo essere fatti rientrare nelle caselle 1, 2 e 3. Tornando al gap, l'esatto identikit di chi ha la parola è controverso, ma anche qui, come nell'alba, ci imbattiamo in un copista che si è dato da fare per chiarire le cose: secondo Linda Paterson, la *cobla* VII di C, manipolata e deturpata da un errore di rima, fa balenare l'immagine del diavolo in veste di cacciatore⁶⁸. Benché inservibile ai fini della ricostruzione del testo, il rimaneggiamento è prezioso perché ci lascia capire che la tecnica di esprimersi *en travesti* era comprensibile e produttiva. Un altro caso, per certi aspetti più semplice, ma per altri più complesso (trattandosi di voci apparentemente sovrapponibili), è quello studiato da Pietro Beltrami: nel *vers* di Giraut de Borneil *Ben cove, pus ja bayssa-l ram* (BdT 242,25) la prima strofe è in voce del poeta che si rivolge al suo pubblico, mentre nelle successive «chi parla è il personaggio amante», che «enuncia una serie di 'luoghi comuni' della poesia d'amore trobadorica [...]». A differenza di quello della prima parte, quello che qui si articola su questi temi non è il discorso di una persona determinata, ma quello di un 'tipo' ideale»⁶⁹.

Nel caso di *Reis glorios*, saremmo ovviamente in presenza di un doppio passaggio. Se, come è probabile, esisteva già il genere occitano dell'alba profana caratterizzato, oltre che da alcuni tratti formali,

dediés a Carl Wahlund à l'occasion du cinquantième anniversaire de sa naissance (7 janvier 1896), Macon [1896], pp. 325-335.

⁶⁸ L. PATERSON, *L'édition de Marcabru: "D'aisso lau Dieu" (PC 293, 16)*, in *Actes du IV^e Congrès International de l'AIEO (Vitoria-Gasteiz, 22-28 août 1993)*, communications recueillies et éditées par R. Cierbide, 2 voll., Vitoria-Gasteiz 1994, vol. I, pp. 263-274.

⁶⁹ P. G. BELTRAMI, *Giraut de Borneil, "Ben cove, pus ja bayssa-l ram" (BdT 242.25)*, in «*Lecturae tropatorum*», 2 (2009), pp. 31, www.lt.unina.it, a p. 6.

dalla presenza del personaggio della *gaita*, Giraut avrebbe trasformato quest'ultimo in una creatura soprannaturale, complicando l'*interpretatio vocis* sottoposta al suo pubblico, costretto a correggere le proprie aspettative. Il doppio passaggio invece non ci sarebbe per quanti (se ce ne sono) pensino che proprio l'alba di Giraut abbia inaugurato il genere, poi formatosi semmai sulla scia della sua notorietà e riportato dal cielo alla terra, fatte salve le sporadiche riprese della variante religiosa.

Alla domanda se un ascoltatore dell'epoca fosse in grado di riconoscere un angelo sotto le mentite spoglie di un'ordinaria *gaita*, si può dare più di una risposta. Che la menzione di Longino nel componimento di Arnaut Daniel, a cui ho già accennato, sia inserita in una preghiera formulare con un suo meccanismo preciso è passato inosservato a generazioni di filologi, che non si sono mai chiesti a che titolo comparisse un centurione romano nel bel mezzo di una canzone d'amore; ma possiamo avere la certezza che i contemporanei del trovatore ne cogliessero al volo il significato. Nell'alba, una miriade di spunti, a cominciare come si è detto dalle invocazioni iniziali, orienta il pubblico verso un'interpretazione in chiave religiosa del testo, più esattamente nella chiave di una richiesta della grazia della salvezza per un peccatore in voce dell'angelo custode, vale a dire dell'angelo guardiano, dell'angelo *gaita*.

Ma si può dire altro. Noi ignoriamo in che modo le composizioni dei trovatori venissero eseguite. È più che verosimile che i giullari fornissero all'uditorio qualche notizia sull'autore e talvolta anche qualche spiegazione su quanto avevano appena cantato o si accingevano a cantare. Non bisogna pensare che queste parentesi di parlato nel corso di uno spettacolo anticipassero in tutto e per tutto le *vidas* e le *razos*, ma ci sono buoni motivi per ipotizzare che esse non mancassero, oltretutto per permettere agli esecutori di riprendere il fiato. In alcuni casi, poteva essere il trovatore stesso ad affidare la chiave di lettura (mi si passi il termine qui improprio) al suo giullare, poi arrivata di mano in mano, nel corso del tempo, almeno per un tempo limitato, ad altri giullari. Le puntuali notizie che le rubriche di **C** e di **R** ci trasmettono sulle date e sulle occasioni dei componimenti di Guiraut Riquier non possono provenire che dall'autore stesso, dal «sieu libre ... escrig per la sua man» (C 288r). Si tratta, com'è noto, di un caso del tutto particolare, che testimonia della nascita dei canzonieri d'autore: esso do-

cumenta comunque come un poeta potesse fornire ragguagli ad altri, siano essi degli intermediari o i destinatari finali, sulla sua opera; ed è plausibile che un tipo simile di informazioni i trovatori potessero darle anche ai giullari, a voce o semmai su fogli volanti contenenti un gruppo di testi. Nel caso della canzone *Yeu cujava soven d'amor chantar*, la nuova identità della titolare del *senhal* è glossata nel componimento che nel libro la segue o che il pubblico avrebbe ascoltato in un'altra circostanza. Se il sonetto *Se' tu colui* non fosse inserito nella cornice narrativa della *Vita nuova* e non fosse spiegato da Dante, l'identità del soggetto collettivo che si rivolge al poeta-personaggio ci sfuggirebbe. Ciò che si vuole dire è che non va esclusa l'esistenza di informazioni esterne al testo che potevano venire in aiuto dell'udienza. Tuttavia, se si considera che fin dalle sue origini l'arte dei trovatori si caratterizza, almeno nelle sue punte più alte e impegnate, per la sua continua sollecitazione delle competenze esegetiche del pubblico, in una sfida che tocca il suo apice prima con Jaufre Rudel e Marcabru, poi con la poetica del *trobar clus*, c'è da supporre che l'autore di *Reis glorios* non giudicasse i suoi destinatari bisognosi di soccorso, ma che anzi potesse ascrivere a proprio vanto una composizione di disarmante trasparenza, che però nasconde-rivela un significato morale e religioso a portata di mano per quanti sapevano bene intendere.

COSTANZO DI GIROLAMO
Università di Napoli "Federico II"
cdg@unina.it