

Madonna mia.
Una riflessione sui *salutz*
e una nota per Giacomo da Lentini

Il genere del *salut*, a distanza di quasi un secolo e mezzo dal primo studio organico ad esso dedicato dal giovane Paul Meyer, pone ancora diversi problemi. Si dà generalmente per scontato che sia nato in lingua d'oc, per essere poi ripreso, con alcune modifiche formali, nel Nord; ma permangono dubbi su chi ne sia stato l'iniziatore. *Donna, cel qe-us es bos amics* (BdT, p. 351; BEdT 389.I), se fosse assegnabile con sicurezza a Raimbaut d'Aurenga, morto nel 1173, sarebbe il *salut* più antico, anteriore a quelli di Arnaut de Maruelh (BdT 30.I-V) e di Raimon de Miraval (BdT, p. 374; BEdT 406.I), due trovatori attivi nell'ultimo quarto del dodicesimo secolo o poco oltre, e a tutti gli altri, databili al tredicesimo secolo. Purtroppo un'incertezza del copista del manoscritto ambrosiano, testimone unico, che vi appose la rubrica *Rambaut d' varêga*, ha indotto il sospetto che l'autore fosse Raimbaut de Vaqueiras, morto tra il 1205 e il 1207, o, peggio, che entrambe le possibili attribuzioni siano poco credibili. Di recente, Francesco Carapezza ha ripreso la questione, dando una giustificazione paleografica dell'errore e appellandosi all'autorità di Appel, Schultz-Gora e Pattison per riconoscere al conte d'Orange la paternità del componimento sulla base di elementi stilistici e formali. Chi scrive è alquanto scettico sull'infallibilità degli accertamenti stilistici in ambito attributivo, e tanto più in questo caso: l'uno e l'altro Raimbaut erano degli sperimentatori, ma, essendo la prima lettera d'amore in versi appunto un esperimento, un nuovo tipo di poesia, è difficile il raffronto con il resto della loro produzione, che in entrambi i casi è variatissima e perfino ricca di contrasti per temi e forme. Carapezza ha avuto in ogni caso il merito di insistere, sulla scorta di Scheludko, sull'ispirazione marcatamente ovidiana del poemetto, come del resto di parecchi altri *salutz*, ingrediente che si affianca a quello, già segnalato da altri, della manifesta presenza dei dettami dell'epistolografia medievale.

Un approccio ricorrente nei non moltissimi studi sull'argomento è il tentativo di fornire una definizione del genere sulla base di una

serie di invarianti. Questa preoccupazione, che è stata esasperata in epoca strutturalistica ma che non sembra ancora superata, ha portato alla messa al bando di un numero di testi che, pur esibendo alcuni tratti caratteristici, risultavano eccentrici perché non rispondenti, se non in parte, alle aspettative del repertoriatore; e poiché la tolleranza o il rigore esercitati nella selezione variano, come è comprensibile, da soggetto a soggetto, disponiamo attualmente di più inventari di *salutz*. Un auspicio è che future indagini e edizioni di questo corpus, due delle quali sono già state annunciate, si ispirino a criteri più permissivi, consentendo il confronto e il dialogo tra quei componimenti che, presuntamente, dovrebbero occupare l'area centrale del genere e quelli che invece si dispongono alla sua periferia. Le brevi osservazioni che seguono, e che precedono la segnalazione di un *salut* italiano, vogliono essere appunto un contributo a problematizzare le cose piuttosto che a indicare soluzioni nitide.

Prima di tutto però devo dichiarare a mia volta quali sono i miei criteri. Intendo per *salut* un tipo di componimento in versi in cui l'amante, impedito dalla sua timidezza o da altre circostanze, invia un messaggio alla sua donna, per iscritto o per bocca di un messaggero, con cui le chiede di corrispondere al suo amore; non è nemmeno escluso che sia il messaggero stesso a prendere l'iniziativa. Il discorso può essere avviato in terza persona, se parla il messaggero (ma anche l'amante può presentarsi come 'colui che vi ama'), oppure in prima; o dalla terza persona si può passare alla prima. In qualche parte del testo il mittente può rivelare o far rivelare il proprio nome oppure affermare che è superfluo farlo, perché la destinataria già lo conosce, o ancora dire di tacerlo per paura. Il resto del componimento può contenere la descrizione del suo stato d'animo e dei suoi patimenti, l'elogio della dama, il ricordo di un incontro e di scambi di promesse e di doni; talvolta viene lasciato presso di lei il cuore. Spesso sono evocate, a modo di esempio, coppie celebri del passato o l'amata è paragonata a eroine dei romanzi. La situazione sociale a cui molto indirettamente si allude è la stessa della *canso* e l'innamorato può dichiarare alla dama di essere suo *hom* o *servidor*. Tra i tratti formali ricorrenti, ma non essenziali, si può segnalare il vocativo iniziale (a volte anche finale), *Domna*, e alcune parole-chiave come *messatge* 'messaggio' o 'messaggero', *salutz*, *mandar* 'mandare' o 'mandare a dire', *enviar*. Non considero discriminanti l'estensione del componimento (generalmente più lungo della canzone), la forma metrica (generalmente il *couplet d'octosyllabes*),

l'autonomia del testo rispetto a un altro testo che eventualmente lo ospita. Naturalmente, almeno alcuni degli elementi sopra elencati, non necessariamente tutti e nemmeno la maggioranza, devono essere presenti; sicché non tutti i messaggi d'amore rientrano, di per sé, nel genere. Per non fare che un esempio, il frammento in *couplets* decasilabici di Na Tibors, *Bels dous amics, ben vos puosc en ver dir* (BdT 440.1), giudicato da Frank (vol. II, p. 75) un *salut*, non mostra tratti realmente caratterizzanti, se non il vocativo d'apertura e la seconda persona con cui una dama si rivolge all'*amic*, entrambi comuni ad altre modalità poetiche.

*

La questione cronologica e quindi quella dell'invenzione del genere sono complicate in partenza dall'esistenza di un *salut* in francese, di datazione alta o molto alta, forse anteriore alla morte di Raimbaut d'Aurenga (ammesso che *Donna, cel qe-us es bos amics* sia suo), incastonato in un romanzo. Il romanzo è il *Tristan* di Thomas e il *salut* si legge ai vv. 2861-2912. Caerdino è solo con la regina:

Dame, fait il, ore entendez,
ço que dirrai, si retenez.
servise e saluz,
cum a dame, cum a s'amie
en qui main est sa mort e sa vie.
Liges hume vus est e amis,
a vus m'ad par busuig tramis.
Mande a vus ja n'avrat confort,
se n'est par vus, a ceste mort,
salu de vie ne santez,
dame, si vus ne li portez.
(vv. 2861-2872)

Al di là della formula di *salutatio*, che obedisce ai precetti e alla prassi dell'epistolografia, questi versi suonano fin qui come il prologo di un vero e proprio *salut*, condito di tutti gli ingredienti per noi necessari. Ma la richiesta di Tristano non riguarda la mercede amorosa, bensì il soccorso che solo Isotta può prestargli, guarendolo con le sue arti magiche dalla ferita di una spada avvelenata, che gli sarà di lì a poco fatale. Con le parole finali di Caerdino sembra che si ritorni a un per-

fetto epilogo da *salut*, solo che si immagini Tristano non ferito e intossicato ma in preda a una mortale malattia d'amore:

Del covenant vus dest membrer
 qu'entre vus fust al desevrer,
 einz el jardin u le baisates,
 quant vus cest anel li dunastes.
 Pramistes li vostre amisté.
 Aiez, dame, de li pité!
 Si vus ore nel sucurez,
 ja mais certes nel recovrez.
 Senz vus ne puet il pas guarir,
 pur ço vus i covent venir,
 car vivre ne puet autrement.
 Iço vus mande lealment.
 D'enseingnes cest anel emveie,
 gardez le, il le vus otreie».
 (vv. 2899-2912)

Caerdino parla a Isotta seguendo esattamente le meticolose istruzioni del cognato (vv. 2609-2725), dove c'è un ripetuto gioco di parole 'saluti-salute' («Dites li saluz de ma part, / que nule en moi senz li n'a part. / De cuer tanz saluz li emvei / que nule ne remaint od moi», vv. 2621-2624) e dove la descrizione delle sofferenze patite coincide, anche lì, con quella topica delle pene dell'amante, nei *salutz* come in qualsiasi altro genere cortese. È superfluo osservare che questa ambiguità non sarà certo né accidentale né involontaria; come del resto l'effetto dell'intossicazione (non la prima per Tristano), causata ora dalla spada avvelenata e descritta nei più crudi dettagli, non potrà non essere messo in rapporto da qualsiasi ascoltatore o lettore con le tragiche conseguenze dal filtro. Il messaggero ricorda a Isotta l'ultimo incontro, il giuramento d'amore, il dono dell'anello. La parola *message* compare non appena Caerdino ha finito di parlare: «Quant Ysolt entent cest message, / anguice est en sun curage, / e peine e pité e dolur: / unques uncore n'ot maür» (vv. 2913-2916).

Quando è stato composto il *Tristan* di Thomas? La datazione tradizionale lo colloca intorno al 1170-1173, ma non appare infondata, o quanto meno resta *sub iudice*, l'ipotesi che possa risalire a circa vent'anni prima. Nel primo caso, l'autore avrebbe potuto ispirarsi a qualche preesistente componimento lirico o forse proprio a *Donna, cel*

qe-us es bos amics, che, se è di Raimbaut d'Aurenga, potrebbe essere di poco anteriore al romanzo; nel secondo caso, si dovrebbe pensare, con non poche difficoltà, che il genere avesse già visto la luce verso il 1150, senza tuttavia lasciare la minima traccia. Un paio di allusioni a dei *salutz* alla dama in Bernart de Ventadorn («De l'aiga que dels olhs plor, / escriu salutz mais de cen, / que tramet a la gensor / et a la plus avinenen», BdT 70.6, 49-52; «de cui que-m volha, serai drutz, / e trametrau per tot salutz», BdT 70.19, 14-15) sembra troppo generica, potendosi trattare di semplici biglietti d'amore, per far sospettare l'esistenza di un genere consolidato; d'altra parte, anche se fosse vero il contrario, la produzione di Bernart va dal 1147 a almeno il 1170, sicché, se le due canzoni, non databili, appartengono al suo ultimo periodo, il genere poteva essere già nato. Aggiungo che sia il lacerto tristaniano sia i poemetti occitani non sembrano presentare affinità, se non molto marginali e apparentemente casuali, con l'unico altro importante precedente di epistolografia amorosa, in versi latini, dell'epoca, quello dei poeti della cosiddetta scuola della Loira, attivi nella regione di Angers a cavallo dei secoli XI e XII. Ora, la trasposizione narrativa di una forma lirica è un'operazione del tutto comprensibile per un narratore (si ricordi, tra i tanti altri esempi possibili, *Flamenca*, che incorpora, in *couplets*, una dozzina di versi di una presunta *kalenda maia*, vv. 3236-3247); e in effetti Thomas rivela un interesse per i generi lirici facendo esplicito riferimento ad alcuni di essi: la regina «En sa chambre se set un jor / e fait un lai pitus d'amur» (vv. 987-988), il *lai Guirun* del cuore mangiato; al corteo reale, Tristano e Caerdino, prima di scorgere Isotta, vedono passare cavalieri e donzelli che «chantent bels suns e pastures» (v. 1403), e poi nobili damigelle che «chantent suns e chant delitus» (v. 1407); nella *Folie* di Oxford, molto vicina alla maniera di Thomas se non addirittura legata al suo romanzo da qualche rapporto di dipendenza, non si menziona nessun genere, ma Tristano in veste di menestrello si esibisce in qualcosa che ricorda molto da vicino un *gap* (vv. 504-529). Tuttavia, se le pastorelle, i *gaps* (lirici) e ovviamente le canzoni fanno la loro comparsa già nella prima metà del dodicesimo secolo, e se i mitici *lais* bretoni, canzoni basate su storie sviluppate poi in forma di racconto, sono documentati, indirettamente, a partire all'incirca dal 1160, niente sappiamo del genere lirico dei *salutz*.

Il *couplet d'octosyllabes* è la forma metrica per eccellenza della narrativa, oltre che della poesia religiosa, degli *ensenhamens* ecc., ed è singolare la sua scelta in un genere di stampo marcatamente cortese,

contiguo, al di là della tendenza all'*amplificatio*, alla canzone, e in cui comunque ha una forte, perfino petulante presenza il soggetto lirico; quanto alla componente didattica, che pure può comparire, essa non è affatto estranea alla canzone. Insomma, non si vede perché per questo genere non sia stato impiegato lo strofismo abituale, adatto a qualsiasi modalità trobadorica, dal grande canto cortese alla pastorella. La scelta del metro porta con sé la rinuncia al canto, giacché è implausibile che dei *couplets d'octosyllabes* fossero messi in musica né è verosimile che fossero cantilenati. I testi dovevano essere recitati, semmai in maniera enfatica, in esecuzioni di tipo drammatico e che al pubblico dovevano ricordare da vicino la lettura ad alta voce di romanzi e racconti. È perciò possibile un percorso inverso del *salut*: non dalla lirica al romanzo, ma dal romanzo alla lirica. L'inclusione di lettere in una narrazione è anche nel romanzo moderno una tecnica diffusa, che serve a dare voce a un personaggio in forme diverse dal dialogo e dal monologo; ma l'inserito epistolare del *Tristan*, o piuttosto il messaggio 'mandato a dire', assume toni particolarmente efficaci, trascendendo la situazione concreta e colorandosi di un intenso pathos lirico. Si potrebbe dunque pensare che sia Thomas l'inventore del *salut*, che tuttavia nel suo romanzo non è ancora un genere bensì una componente narrativa funzionalizzata allo sviluppo della storia: sarà stata proprio la felicità di questo indugio emotivo che avrà ispirato *salutz* lirici svincolati da qualsiasi narrazione.

Della sua origine narrativa il *salut* conserva il metro e, in parecchi esemplari, il ricorso, in tutto il testo o in parte di esso, al discorso indiretto, che comporta la trasformazione dell'io in lui. Una volta autonomo, il *salut* può ammettere diverse variazioni, a partire dall'elementare situazione di base: i poeti possono dunque scegliere nuove forme metriche, compresa quella della canzone (che presuppone il ritorno al canto), ridurre l'estensione, introdurre nuovi ingredienti tematici (come la timidezza) e formali (come l'invocazione finale, fuori schema, *Domna*), eventualmente ripresi da altri poeti. In seguito, il genere potrà essere tornato alla narrativa stavolta come vero e proprio inserto lirico: tali appaiono, manifestamente, i *salutz* incastonati nel *Jaufre* (vv. 7405-7441) e in *Flamenca*. Quest'ultimo è perduto, per la caduta di due carte del manoscritto (dopo il v. 7099), ma se ne conserva, nei versi successivi alla lacuna, una descrizione fisica dell'immaginaria fattura: è una pergamena ripiegata, ornata da una bellissima miniatura («Comme on voit», annotava Meyer, «les salutz d'amour pouvaient

être aussi élégamment ornés que le sont encore de nos jours en Angleterre les lettres de la Saint-Valentin»); e che la lettera non contenesse nessun riferimento alla vicenda, che cioè fosse priva di qualsiasi valore diegetico, è dimostrato dal fatto che il protagonista, Guillem de Nivers, la affida al gelosissimo marito di Flamenca, fingendo che sia dedicata a un'altra dama. Nelle *Novas del papagay*, invece, al *salut*, dove subito si nomina il mittente, segue la risposta della dama al pappagallo, che in questo modo dà il via a un dialogo.

Converrà riflettere ulteriormente su alcuni aspetti formali. Se Thomas si fosse ispirato a un genere della lirica preesistente, saremmo costretti ad ammettere che i trovatori già prima del 1170, o già prima del 1150, avevano elaborato un tipo di poesia cortese destinato alla recitazione e non al canto, quindi del tutto estraneo ai precetti del *trobar* a quel tempo vigenti, secondo i quali l'*obra* è fatta di *motz* e di *so*; né sembra sensato ipotizzare una fantomatica tradizione francese con queste caratteristiche alla stessa epoca. Certamente davanti all'evidenza possiamo cambiare le nostre convinzioni e arrivare a pensare che i trovatori in pieno dodicesimo secolo avevano anticipato la rivoluzione dei poeti del Nord, che con la poesia 'detta' e non cantata (i *dits*), oltre a trattare i temi più vari, avrebbero avviato la messa in scena dell'io; ma sembra molto più economico e ragionevole, soprattutto in assenza di qualsiasi altro riscontro, vedere nel *salut* un caso molto particolare di eccezione narrativa, non tanto per i contenuti, perché i testi restano lirici, anzi caricati di un lirismo spesso eccessivo e di maniera, quanto per la veste metrica originaria e prevalente e, appunto, per la destinazione alla recitazione. Del resto, la seconda metà del dodicesimo secolo è l'epoca dell'affermazione indiscussa del romanzo, che porta con sé forme nuove di comunicazione letteraria: la lettura pubblica o in piccoli gruppi. Lirica e romanzo stabiliscono subito un rapporto di osmosi, e i *salutz* potrebbero essere visti come un'apertura della lirica a modalità di consumo letterario tipiche della narrativa.

Se le cose stanno così, l'attribuzione a Raimbaut d'Aurenga di *Donna, cel qe·us es bos amics* potrebbe trovare un'indiretta conferma. Il trovatore che aveva scelto il nome di Tristano come uno dei suoi *senhals* molto probabilmente conosceva, come pensano molti, proprio la versione di Thomas della leggenda, ed è a essa in particolare che sembrano fare riferimento lui stesso, Bernart de Ventadorn e Chrétien de Troyes nel loro celebre dibattito sull'amore (BdT 389.32, 70.43, RS 1664); sicché Raimbaut avrebbe potuto ispirarsi al brano del romanzo

per creare un genere nuovo nella lirica, un altro dei suoi *no-say-que-s'es*, ovviamente con l'aggiunta di nuovi elementi, a cominciare dal passaggio dal lui all'io dopo i primi versi fino agli echi ovidiani nel prologo e nell'epilogo e alla strutturazione secondo la tradizione epistolare. Un'affinità tra il *message* del romanzo e il *salut* in questione si può cogliere nella non usuale richiesta di attenzione rivolta alla dama: si confrontino infatti «Dame, fait il, ore entendez, / ço que dirrai, si retenez» (*Tristan*) e, con notevole *amplificatio*, «Donna, cel qe·us es bos amics, / a cui vos es mals et enics, / vos clama merce d'una re: / c'auiaz cho qe·us vol dir per be / aici en esta carta escrit, / ez escoutaz com o a dit. / E prega·us qe non respondaz / tro qe tot auzit o aiaz, / qe tal ren i aura ben leu / al fenir qe ja no·s er greu» (*Donna*). Un altro sia pure tenue indizio a favore dell'attribuzione è dato dal fatto che, a nostra conoscenza, Raimbaut è il primo trovatore a sperimentare una poesia senza *so*. Proprio in *Escotatz, mas no say que s'es* (BdT 389.28) la *cobla* è costituita da sei versi (a8 b8 a8 b8 a8 b8) seguiti da prosa: in teoria, i versi potevano essere musicati e cantati come la normale fronte di una canzone per poi cedere il posto, con catastrofici effetti di dissonanza, al parlato; ma è anche possibile (e l'argomento si presta assai bene) che l'intero testo fosse recitato, potremmo dire teatralizzato. Né vale l'obiezione che *Escotatz* è un componimento comico-parodico e il *salut* un componimento ovviamente serio, dal momento che Raimbaut in più occasioni rivisita gli stessi temi (un esempio per tutti: quello della castrazione) nell'una e nell'altra maniera: lo stesso potrebbe avere fatto nel proporre dei testi, uno comico-parodico e uno serio, privi di melodia; nel secondo caso senza alcuna provocazione, ma con l'intenzione di uno sconfinamento fuori genere. Tutto ciò va comunque detto con estrema cautela, anche perché *Donna, cel qe·us es bos amics* non riprende affatto da vicino il *message* tristaniano: tra i *salutz* occitani, è forse il più originale e manca perfino delle più ricorrenti parole segnaletiche che contraddistinguono la maggior parte degli esemplari. Se perciò il poemetto è di Raimbaut d'Aurenga, dovremmo in ogni caso supporre che i poeti a lui posteriori, e soprattutto Arnaut de Marueilh, avessero anch'essi una conoscenza diretta dei versi di Thomas, al punto da riprenderne più fedelmente alcuni tratti, aggiungendone allo stesso tempo altri ancora. In sostanza, l'innovazione di Raimbaut sarebbe consistita nel legittimare una forma di poesia lirica senza musica a partire da una componente narrativa ripresa da un romanzo famoso: i successori avrebbero poi provveduto a una blanda codificazione, risalendo alla fonte.

Tornando per un istante ad Arnaut de Maruelh, produttore in serie di *salutz*, ci si potrebbe chiedere perché il suo biografo tiene a informarci che «lesia romans» (VII 5): a giudicare dai tanti riferimenti a personaggi romanzeschi disseminati nel corpus dei trovatori, non era certo l'unico a farlo; ci viene forse detto che aveva una particolare predilezione per questo genere, degna di essere sottolineata, o, come intende il suo editore Johnston, che «il avait des connaissances littéraires assez étendues»? D'altra parte, questa proposizione è coordinata alla precedente: «cantava ben e lesia romans» (i due verbi sono accostati solo nella *vida* di Peire Cardenal: «et apres letras, e saup ben lezer e cantar», L 2, ma lì si parla della sua educazione da chierico): poiché il *cantar* è un'attività che si esercita, normalmente, davanti a un pubblico, le letture di Arnaut erano anch'esse pubbliche? Ovvero, 'declamava', 'raccontava' (*SW*, s.v. *legir*, al n. 2, e *PD*, sotto la stessa voce) dei romanzi a corte? Ma un interrogativo ne genera un altro: i *romans* (hapax nelle *vidas*) sono i romanzi (e quali e in che lingua?) o più genericamente delle composizioni non strofiche, non musicate, come i *salutz* e gli *ensenhamens*? Quali che possano essere le risposte, il biografo ci fa capire che Arnaut segna un consapevole momento di contatto, forse il primo a sua conoscenza o il primo sistematicamente portato avanti dopo l'eventuale esperimento rambaldiano, tra lirica e narrativa, o comunque tra la forma lirica tradizionale e modalità nuove o perché ispirate al romanzo o perché recitate e non cantate.

In ultimo, una postilla metrica. Come ho già detto, oltre al *couplet d'octosyllabes* si applicano al *salutz* altre forme, tra cui quella della canzone, innovazione che sembra abbastanza precoce, se il primo *salutz* strofico è, probabilmente, *Dompna, ieu vos sui messatgiers* (BdT 234.7) di Guillem de Saint Leidier, morto nel 1200 o poco prima. Degno di nota è il metro di *Dona, la genser c'om demanda* di Raimon de Miraval, che si apre con due terzetti monorimi di *octosyllabes* e poi continua con un *quadrisyllabe* che dà la rima ai due *octosyllabes* che lo seguono: a8 a8 a8 b8 b8 b8 c4 c8 c8 d4 d8 d8, ecc. Questa forma, anch'essa di tipo chiaramente narrativo e affine alla più tarda *codolada* (a8 a8 b4 b8 c4 c8 d4 d8, ecc.), altro non è che il *tercet coué*, come lo denomina Edmond Faral, di Rutebeuf, morto intorno al 1285, con la sola differenza che nel poeta francese l'avvio dispone di un solo terzetto di *octosyllabes*: a8 a8 a8 b4 b8 b8 c4 c8 c8, ecc. Faral, che accenna a qualche vago antecedente francese ma non menziona Miraval, pensa che il meccanismo del terzetto servisse a facilitare la memorizzazione.

* * *

Le pagine precedenti saranno servite, spero, a guardare al *salut* in termini meno rigidi: la modalità del messaggio d'amore è stata interpretata dai poeti, nel corso del tempo, in maniera abbastanza libera, sia dal punto di vista formale che tematico; e ciò non può certamente sorprendere, dal momento che la poetica medievale, quella immanente alle opere, non quella dei precettisti, non conosce generi rigorosamente regolamentati o picchettati. L'allargamento della nostra prospettiva ci riserva a questo punto una sorpresa: un *salut* italiano. Si tratta della canzone, o piuttosto canzonetta, di Giacomo da Lentini, *Madonna mia, a voi mando*, che cito dall'edizione di Roberto Antonelli del 1979, in attesa della sua nuova edizione per i Meridiani Mondadori:

Madonna mia, a voi mando in gioi li mei sospiri, ca lungiamente amando non vi porea mai dire com'era vostro amante e lealmente amava, e però ch'eo dottava non vo faceva sembrante.	4 8
Tanto set'alta e grande ch'eo v'amo pur dottando, e non so cui vo mande per messaggio parlando, und'eo prego l'Amore, a cui prega ogni amanti, li mei sospiri e pianti vo pungano lo core.	12 16
Ben vorria, s'eo potesse, quanti sospiri eo getto, c'ogni sospiro avesse spirito e intelletto, c'a voi, donna, d'amare dimandasser pietanza, da poi ch'e' per dottanza non vo posso parlare.	20 24

Voi, donna, m'aucidete e allegiate a penare: da poi che voi vedete ch'io vo dotto parlare,	28
perché non mi mandate tuttavia confortando, ch'eo non desperi amando de la vostra 'mistate?	32
Vostra cera plagente, mercé quando vo chiamo, m'incalcia fortemente ch'io v'ami più ch'io v'amo,	36
ch'io non vi poteria più coralmente amare, ancor che più penare poria, sì, donna mia.	40
In gran diletanz'era, madonna, in quello giorno quando ti formai in cera le bellezze d'intorno:	44
più bella mi parete ca Isolda la bronda, amorosa gioconda che sovr'ogn'altra sete.	8
Ben sai ch'e' son vostr'omo, s'a voi non dispiacesse, ancora che 'l meo nomo, madonna, non dicesse:	52
per vostro amor fui nato, nato fui da Lentino; dunqua debb'esser fino, da poi c'a voi son dato.	56

Mi astengo da un commento puntuale, che sarà presto offerto dall'editore, e mi soffermo solo sugli aspetti che caratterizzano con ogni evidenza il componimento come un *salutz*, non privo di alcuni spunti originali.

Dopo l'invocazione a madonna, l'amante le manda non un messaggero («e non so cui vo mande / per messaggio parlando», vv. 11-12) e nemmeno un messaggio, bensì i suoi sospiri e pianti (vv. 11 e 15). Vorrebbe infatti che ogni sospiro fosse in grado di sollecitare quella pietà che per timidezza, per paura, non osa implorare direttamente (vv. 17-24). Si domanda perché la dama non gli presti continuo conforto, in modo da non lasciarlo disperare del suo amore (vv. 29-32). L'immagine di lei ritorna ossessiva, aumentando l'amore e la pena (vv. 33-40). Viene evocato il giorno di un incontro, forse il primo (vv. 41-44), e l'amata è paragonata a Isotta la bionda (vv. 45-46). L'amante si dichiara infine suo *omo*, e lei dovrebbe saperlo anche se non le dicesse il nome; ma subito dopo il nome viene detto (49-56).

Gli aspetti originali si concentrano all'inizio e alla fine. Il poeta rifiuta i tramiti consueti e sceglie come messaggeri i suoi stessi sospiri: sospiri e pianti non mancano nei *salutz*, ma nessuno li aveva usati «per messaggio». Singolare anche l'ultima stanza, dove si gioca sulla rivelazione del nome: il Notaro afferma che è inutile dirlo, per poi contraddirsi, chiudendo la canzone con un'*autonominatio* che, sebbene da lui usata anche altrove (*Meravigliosamente*, vv. 62-63), è insolita nei *salutz*, almeno in questa sede, e che qui acquista la funzione di una vera e propria firma che sugella il componimento come un'epistola.

Potremmo per concludere chiederci se *Madonna mia* sia il solo *salut* italiano. Composto in Italia, ma in occitano, è il *salut* in forma di canzone *D'un saluz me voill entremetre* (BdT 281.3) di Rambertino Buvaletti: il trovatore bolognese, ambasciatore e podestà di varie città del Centro-Nord, fu attivo tra il 1201 e il 1221 e il suo componimento poté costituire per Giacomo un autorevole e non remoto precedente. In Provenza o ancora in Italia fu composto il breve, forse perché mutilo (due *coblas unissonans* di 8 e 6 versi), *salut* di Sordello (1200?-1269), *Dompna valen, saluz et amistaz* (BdT 437.14), non databile. In Italia, ma in prosa latina e con citazioni di versi tratti da poemi erotici latini in chiusura di ogni periodo, fu anche redatta la lettera amatoria di Piero della Vigna: «una specie di *salut*», come la definì Bertoni, che rilevò precise affinità con i poemetti occitani (e così anche Torraca). In italiano, con visibili tratti sicilianeggianti, è invece un frammento di *salut*, un frammento di *salut*, la fronte di un sonetto secondo Orlando, che si conserva nei Memoriali bolognesi (Mem. 86, 1294, sem. I):

Mille saluti colu' cc'à 'n sé amore
a vui li manda, dona de beleçe;

de tute cosse Deo ve di' onore
a chomplemento d'omne alegreçe.
Clara fontana che sorge alo nictore,
sopro li altre posto m'ày 'n altece;
conforto me duni e tuto bon valore,
tanto me place vostre avenanteçe.

COSTANZO DI GIROLAMO

NOTA BIBLIOGRAFICA

Ho citato cursoriamente P. MEYER, *Le salut d'amour dans la littérature provençale et française*, in «Bibliothèque de l'École des chartes», XVIII (1867), pp. 124-170 (la citazione è da p. 137); F. CARAPEZZA, *Raimbaut travestito da Fedra (BEDT 389.I). Sulla genesi del 'salut' provençale*, in «Medioevo romanzo», XXV (2001), pp. 357-395 (da cui traggio una citazione di *Donna, cel qe-us es bos amics*); D. SCHELUDKO, *Ovid und die Troubadors*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», LIV (1934), pp. 129-174; G. BERTONI, *Una lettera amorosa di Pier della Vigna*, in «Giornale storico della letteratura italiana», LVII (1911), pp. 33-46; F. TORRACA, *Studi di storia letteraria*, Firenze 1923, pp. 36-38; inoltre, l'Introduzione di R. C. JOHNSTON a *Les poésies lyriques du troubadour Arnaut de Mareuil*, publiées ... par R. C. J., Paris 1935 (citazione da p. xii); e quella di E. FARAL a *Œuvres complètes de Rutebeuf*, publiées par E. F. et Julia Bastin, 2 voll., Paris 1959-1960 (citazione da p. 205 del vol. I). La retrodatazione del *Tristan* agli anni cinquanta è stata proposta da A. PUNZI, *Materiali per la datazione del «Tristan» di Thomas*, in «Cultura neolatina», XLVIII (1988), pp. 9-71, anche sulla base delle opinioni in tal senso espresse da Aurelio Roncaglia «in varie occasioni, nel corso di seminari» (p. 20n.), ma mai pubblicate. Propende ancora per la datazione tradizionale, più bassa (anni settanta), Marchello-Nizia, nella Nota alla sua edizione citata *infra* (p. 1224).

Nuove edizioni dei *salutz*, una antologica e una completa, sono state annunciate da Ute Limacher-Riebold, al Congresso AIEO di Messina (2002), e da Speranza Cerullo e Francesca Gambino, al Convegno SIFR di Padova (2006).

Cito il testo di Thomas nell'edizione di C. MARCHELLO-NIZIA in *Tristan et Y-seut. Les premières versions européennes*, édition publiée sous la direction de C. M.-N., Paris 1995; per *Flamenca* e *Jaufre* la numerazione dei versi rinvia alle edizioni curate, rispettivamente, da M. MANCINI (che riproduce il testo di U. GSCHWIND, *Le Roman de Flamenca. Nouvelle occitane du 13^e siècle*, 2 voll., Bern 1976) e da Ch. LEE, entrambe Roma 2006. Il testo della lettera amorosa di Piero della Vigna si legge in J. L. A. HUILLARD-BRÉHOLLES, *Vie et correspondance de Pierre de la Vigne*, Paris 1865, pp. 417-421. *Vidas*: J. BOUTIÈRE et A. H. SCHUTZ, avec la collaboration de I.-M. CLUZEL et M. WORONOFF, *Biographies des troubadours*, Paris 1964 (1950¹).

Per i due testi italiani: Giacomo da Lentini, *Poesie*, edizione critica a cura di R. ANTONELLI, I. *Introduzione, testo, apparato*, Roma 1979; e *Rime due e trecentesche tratte dall'Archivio di Stato di Bologna*, edizione critica a cura di S. ORLANDO con la consulenza archivistica di G. MARCON, Bologna 2005.

Repertori: BdT] A. PILLET, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von H. CARSTENS, Halle 1933; BEdT] *Bibliografia elettronica dei trovatori*, a cura di S. ASPERTI, 2003ss. (www.bedt.it); RS] G. Raynauds *Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, neu bearbeitet und ergänzt von H. SPAN-

KE, I, Leiden 1955; Frank] I. FRANK, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 voll., Paris 1953-57.

Dizionari: SW] E. LEVY, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, 8 voll., Leipzig 1894-1924; PD] id., *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg 1909.

[C. D.G.]