

Llull e i trovatori: amore, saggezza e follia

Lucia Lazzerini
Università di Firenze

Un recente articolo di un noto fisico e filosofo della scienza (Rovelli, 5), dedicato all'influsso dell'*Ars Magna* di Ramon Llull sul pensiero occidentale e *in primis* sull'arte combinatoria di Leibniz, recava una breve postilla bibliografica in cui si citava l'ultima traduzione italiana del *Llibre d'amic e amat* (D'Amato), presentato con queste parole: "un libro sull'amore, travestito da testo mistico, come il *Cantico dei Cantici*". Si tratta certo di una nota frettolosa, probabilmente redazionale. Colpisce però la disinvoltata sicumera con cui secoli di discussioni sul testo biblico sono condensati in una pillola apodittica; mentre, per quanto riguarda il *Libro* lulliano, sembra quasi di cogliere un tacito invito a una reinterpretazione in chiave *gay*, giacché non si vede cos'altro potrebbe 'travestire' – detratto il senso spirituale – un testo che parla solo del tormentato rapporto tra l'amico e l'amato (peraltro dichiarando apertamente, come vedremo, l'identità di quest'ultimo).

In realtà, una provocatoria allusione in tal senso era già nel titolo del film di Ventura Pons *Amic/Amat* (1998), storia omoerotica il cui filo conduttore è appunto un saggio sull'opera del filosofo maiorchino. Non so se l'implicito suggerimento di Rovelli, autentico o apocrifo che sia, possa aprire un rigoglioso filone di studi sulla cripto-omosessualità lulliana (benché lo stesso *doctor illuminatus* abbia confessato, nel suo *Llibre de contemplació*, l'irresistibile attrazione che su di lui esercitava il sesso femminile prima della conversione: "La bellea de les fembres és estada pestilència e tribulació de mos ulls"):¹ vi si può scorgere, in ogni caso, un piccolo indizio della superficialità con cui spesso si affronta un argomento tutt'altro che semplice come quello del rapporto tra amore carnale e amore spirituale, legato alla più generale questione del discrimine tra sacro e profano, che appare incerto e fluttuante non solo in molti testi medievali, ma già nella Bibbia. Che cos'è, in origine, il *Cantico dei Cantici*, che sant'Agostino definiva "un enigma"? Un testo mitologico che mette in scena una ierogamia, o un semplice epitalmio? E quella dimensione allegorica che tanta importanza ha avuto nell'interpretazione, era già nelle intenzioni del poeta o appartiene alla storia della ricezione, come significato aggiunto dai posteri, 'intelligenza superaddita'? Le analogie col *wasf*, la descrizione del corpo femminile tipica della poesia araba, sono indiscutibili, e Rabbi Aqiba ci consegna un'importante testimonianza della circolazione profana dello *Šir haš-Šîrîm* quando esprime il suo biasimo per chi lo intona nelle osterie quasi fosse un qualunque canto popolare. Ma fu proprio lui il più convinto sostenitore, al Concilio di Jamnia (fine del I secolo d.C.), dell'introduzione di quello stesso testo nel canone, in virtù dell'interpretazione allegorica. Così, la vicenda di un canto audacemente ed esplicitamente erotico che, accolto nel più sacro dei libri grazie alla lettura spirituale, diviene poi per secoli oggetto delle *subtilitates* ermeneutiche di dotti esegeti a caccia di significati reconditi, assurge quasi a emblema della sfuggente distinzione tra amore carnale e amore mistico (non meno fluida, peraltro, è l'allegoria: la tradizione rabbinica vede nel *Cantico* la metafora dell'amore di Dio per Israele; i Padri della Chiesa vi scorgono la relazione di Cristo con la Chiesa, o il percorso di perfezionamento dell'anima individuale verso lo Sposo divino). Il secondo, sia chiaro, non è solo un'esperienza intellettuale di rapimento estatico: è unione, è possesso, è tormento, è passione che toglie senno e misura, come ben si vede in Llull e come acutamente fa notare Palau i Fabre, 25:

¹ Come ricorda, a proposito dell'apprendistato 'cortese' di Llull, Forgetta, 182.

He sentit sempre criticar, a casa nostra, en nom del seny i en nom dels benpensants, gairebé unànimement, els escriptors de passió desbordant, que es vessen en la seva obra. Aquest retret se li feia a Joan Puig i Ferrater abans de la guerra [...]. Joan Salvat-Papasseit també ha estat tingut en quarentena molt de temps a causa del seu franc erotisme, que ofenia la pudibunderia dominant. Ara em plau, tot llegint Llull, de constatar que el seu desbordament és constant, la seva passió gairebé sempre ‘excessiva’, i que ja en el seu temps, a causa d’això, era anomenat ‘lo foll’.

C’è una prima considerazione da fare sulle osservazioni lulliane di Palau i Fabre. La *pudibunderia* non appartiene al medioevo: è un dato importante di cui spesso non si tiene conto. Valga ad esempio, per l’ambito mediolatino, il brano seguente, dettagliata e inequivocabile descrizione di un frustrato tentativo di rapporto sessuale con l’amata; resoconto impietoso, insomma, di quello che noi chiameremmo un fiasco nella ‘prestazione’:

Invitus, ni fallor, avelleris a tuae Rachelis amplexibus, et quoties id pati contigerit, toties dolor tuus renovetur necesse est. At quando non contingit? Quoties vis, et incassum? Quoties moves, nec promoves? Quoties conaris, et non datur ultra; eniteris, et non paris? Tentas, et abriperis, et ubi incipis, ibi deficis [...].

[Contro la tua volontà, se non mi sbaglio, sei stato strappato all’amplesso della tua Rachele, e ogni volta che devi subire il distacco, ti si rinnova il dolore. Ma quando non ti accade? Quante volte la desideri, ma senza successo? Quante volte le vai incontro², e non riesci a muovere un passo? Quante volte tenti, e non riesci? Ti sforzi, e non concludi; riprovi, e sei trascinato via, e non appena incominci, lì subito ti afflosci (...)³.]

Chi è l’autore di queste righe che hanno imbarazzato non poco i traduttori? Un malizioso pornografo? Un buontempone indiscreto che, simulando solidarietà a un amico afflitto da problemi di scarsa efficienza, in realtà ne deride *coram populo* la scarsa virilità? Niente di tutto questo. È il *doctor mellifluus*, san Bernardo di Chiaravalle, che dedica il suo trattato *De consideratione* a papa Eugenio III, già monaco cistercense, costretto ad abbandonare l’amata *quies* claustrale per le gravose incombenze del soglio pontificio. La bella ma sterile Rachele, secondo la tradizionale interpretazione allegorica delle due mogli di Giacobbe, rappresenta la vita contemplativa, che non produce frutti visibili (Lia invece, feconda ma inadeguata, coi suoi occhi cisposi, a penetrare con lo sguardo i divini misteri, è figura della vita attiva); è dunque il *gaudium contemplandi* quell’amplesso cui l’ex monaco è stato strappato e che nella sua nuova condizione, nonostante gli sforzi vanamente profusi, non riesce più a consumare. L’abate di Chiaravalle scherza col destinatario della missiva, forte della comune familiarità con l’esegesi mistica e in particolare con l’immagine del connubio cui talvolta la *superna Deitas*⁴ amorosamente acconsente, senza alcun disdegno per

² Così, pudicamente, il traduttore; ma l’introduzione del “passo” fa un po’ sorridere, perché qui il moto cui si allude non è certo quello delle gambe. Il senso è: ‘ti ecciti, e non vai oltre’. Tornano in mente le sottili discussioni di teologia morale sui *primi motus* della carne, che, procedendo per forza di natura dalla *corrupta concupiscentia* indotta dal peccato originale, sono esenti da peccato mortale: “primi motus non sunt in potestate nostra”, e di ciò che non è imputabile a libera scelta (*ex electione*) non si è ovviamente responsabili.

³ Gastaldelli 1984, 762 (testo) e 763 (traduzione).

⁴ S. Bernardo, sermone 52 *Super Cantica Cantorum* (Leclercq/Talbot/Rochas, II: 91).

l'anima esule (ossia non ancora libera dalla prigione corporea). L'allegoria, che è l'*habitus* mentale dell'*homo mediaevalis*, ha anche aspetti paradossali, perché il senso ulteriore tutto autorizza e tutto riscatta: stravaganti commistioni di sacro e di profano, metafore licenziose, allusioni ignare di *pruderie*. Ricordo, per inciso, che uno sberleffo feroce e indecente colpisce san Bernardo nel *De nugis curialium*, opera vergata dall'impetosa penna non d'un goliardo in vena di battute da suburra, ma dell'arcidiacono di Oxford, canonico della cattedrale di Hereford e per due volte candidato all'episcopato Walter Map. A parziale scusante dell'oscena freddura⁵, potremmo osservare che chi di doppio senso ferisce, di doppio senso perisce, e chissà che proprio le realistiche variazioni sul tema dell'amplesso di Rachele non abbiano stimolato il sarcasmo del letterato britannico. C'è, al riguardo, un dettaglio interessante. L'aneddoto della mancata resurrezione è preceduto dal racconto di un altro incontro conviviale: siamo alla mensa di Thomas Becket, arcivescovo di Canterbury, e si sta leggendo la lettera in cui Bernardo parla "ad Eugenium papam, qui suus fuerat monachus" della condanna di Pietro Abelardo. Le accuse rivolte al "principe dei nominalisti" indignano Giovanni Planeta, collaboratore di Becket, che prende la parola per narrare un significativo infortunio occorso al cistercense in quel di Montpellier. Chiamato per liberare un uomo dalla possessione diabolica, Bernardo era stato preso a sassate, dopo la benedizione, dallo stesso esorcizzato; il quale –ecco il veleno *in cauda* all'intervento– era sempre mite e amabile con tutti, ma diventava improvvisamente violento quando gli compariva davanti un *ypocrita* (ossia un buffone-finto santo, un impostore). Il particolare curioso è che non ci è pervenuta alcuna epistola a papa Eugenio in cui l'abate di Chiaravalle accenni agli errori dell'odiato avversario, denunciati invece in una lettera a papa Innocenzo II. Il riferimento all'altro pontefice, Eugenio, è forse una sorta di cortocircuito mentale? Un *lapsus* freudiano che rivela come già l'autore avesse presente il Bernardo *inventor* di metafore e si apprestasse a sfidarlo sul suo stesso terreno, sbeffeggiandolo con ancor più grevi anfibologie?

I brani mediolatini sopra citati sono ampiamente noti; ma capita ancora, purtroppo, d'imbattersi in deprimenti paginette ove grezzi principianti danno per scontata la pertinenza di canzoni licenziose a una nebulosa cultura 'laica', ignorando la concomitante gestione, in gran parte della letteratura medievale, di *seria* (testi che oggi definiremmo 'impegnati', percorsi da sottili implicazioni dottrinali) e *ludicra/lubrica*. Tale duplicità di registro è flagrante non solo nel primo maestro del *trobar*, Guglielmo IX, ma nei più grandi *vulgares eloquentes* delle generazioni successive, come Raimbaut

⁵ Map racconta che due abati cistercensi, in presenza del vescovo di Londra Gilberto Foliot, parlavano con ammirazione dei miracoli di Bernardo. Ma uno di loro, a un certo punto, disse di avere assistito a un clamoroso fallimento della *gracia miraculorum* dell'abate di Chiaravalle: "Vir quidam marchio Burgundie rogavit eum ut veniret et sanaret filium eius. Venimus et invenimus mortuum. Iussit igitur corpus deferri dompnus Barnardus in talamum secretum, et eiectis omnibus incubuit super puerum, et oratione facta surrexit; puer autem non surrexit, iacebat enim mortuus" (Latella I, 129). Il racconto, con quel finale che infrange comicamente il mito del taumaturgo, è un'irriverente parodia del miracolo compiuto da Eliseo e descritto in *Liber Regum* (= *Liber Malachim*) IV, 34: il profeta, chiamato a risuscitare un fanciullo, salì sul letto, si distese sul morticino – *incubuit super puerum* –, pose la bocca sulla sua bocca, gli occhi sui suoi occhi, le mani sulle sue mani, *et calefacta est caro pueri*, 'la carne del bambino si riscaldò'. Ma Walter Map non si accontenta di seppellire il carismatico cistercense nel ridicolo del mancato miracolo, e commenta lo smacco con una battuta davvero poco consona a una conversazione tra ecclesiastici d'alto rango: "Monachorum infelicissimus hic fuit. Numquam enim audiui quod aliquis monachus super puerum incubuisset, quin statim post ipsum surrexisset puer" [Fu il più sfortunato dei monaci. Non ho mai sentito che un monaco si sia steso sopra un fanciullo, senza ritrovarselo subito ritto dietro]. L'abate arrossì, aggiunge Map, e molti lasciarono la stanza per ridere. È superfluo sottolineare l'equivoco osceno costruito sul verbo *incumbo* e sulla 'resurrezione della carne', metafora blasfema che ricompare nella novella di Alibech (Boccaccio, *Decameron*, III, 10).

d'Aurenga e Arnaut Daniel (si pensi alla comico-grottesca oscenità della tenzone del *corn*), ed emerge con particolare evidenza nelle poesie di trovatori per niente laici come il canonico ruergate Daude de Pradas o il Monge de Montaudon. Richiamare l'attenzione su certi spregiudicati *lusus monachorum* –del resto allegramente emulati, lo si è appena visto, dall'élite ecclesiastico-culturale dell'epoca– non sarà dunque inutile, considerata la necessità di sgombrare il campo degli studi medievali, e soprattutto trobadorici, dagli inveterati luoghi comuni che lo infestano. Sacro e osceno, san Bernardo *docet*, possono persino fondersi nel segno dell'allegoria, che tutto redime (i più coriacei *sectatores* della lettera troveranno materia su cui riflettere nell'analisi delle metafore erotiche care al poeta persiano Rūmī [Tourage] o, per restare in ambito romanzo, nell'acuta lettura transletterale del v. 36 della sestina dantesca proposta –a partire da un'immagine non proprio castigata– da Brugnolo). Sarebbe anche proficuo rivedere certe perspicaci notazioni di Auerbach (I: 165-171) sulla mescolanza degli stili come carattere decisivo e dirompente della letteratura cristiana, giacché proprio a quella non-separazione fa riscontro la continua interferenza tra sacro e profano che, variamente modulata, connota tanta parte della letteratura medievale, dai testi sapientemente predisposti per un'interpretazione *in utramque partem* alle parodie più scandalose. Merlin Cocai (alias don Teofilo Folengo, benedettino) e François Rabelais (*cordelier*), inquieti e dottissimi umanisti che nelle loro opere fanno giocosa esibizione di oscenità e scatology, innestano sulla 'nuova' cultura il retaggio di una tradizione monastica in cui creatività verbale e irriverenza erano il liberatorio contraltare della più compunta devozione e di una pervasiva allegoresi.

Tornando al nostro *doctor illuminatus*, diciamo subito che la sua tensione spirituale non giunge mai ad espressioni 'fisicamente' estreme, all'oltranza mistico-erotica dell'immaginifico *doctor mellifluus*. Ma l'appellativo quasi fisso dell'*amic, foll*, indica già di per sé che l'amore esclusivo per l'*amat* implica un *excessus* (*excessus mentis* è appunto il sintagma con cui i Padri della Chiesa traducono il termine greco *ekstasis*), un'uscita da ciò che si suol definire 'razionalità': condizione necessaria per l'esperienza dell'incontro, seppur fuggevole, con la divinità. La *visio* che viene concessa quando, "[...] appressando sé al suo disire, / nostro intelletto si profonda tanto, / che dietro la memoria non può ire" (*Par. I, 7-9*), è possibile solo nello stato di grazia legato a un transitorio superamento della natura umana (il dantesco *trasumanar*) la cui contiguità rispetto al campo semantico della follia –quella follia che Llull attribuisce costantemente all'*amic*– è rivelata da sinonimi come *amentia* (cfr. Tertulliano, *De anima*, cap. XLV: "Hanc vim ecstasin dicimus, excessum sensus et amentiae instar") o *alienatio* (Beda, *Expositio in Canticum Abacuc prophetae*: "Sive autem stupor sive alienatio sive excessus mentis dicatur").⁶

Ora, ben sapendo che Llull è anche trovatore, e che il tema della 'follia d'amore' è un *topos* della lirica medievale in lingua d'oc (Atturo), ci possiamo domandare: quali sono le analogie, e quali le differenze, formali e sostanziali, tra la follia mistica e quella cantata da tanti poeti cronologicamente e linguisticamente così vicini al Maiorchino? Diciamo subito, per ricollegarci all'osservazione iniziale di questo scritto, che Llull non "traveste" alcunché: se l'allegoria dell'amico e dell'amato si 'veste' talvolta d'immagini e di allusioni oscure (in cui possiamo forse ravvisare un'analogia col *trobar clus*), c'è un motivo preciso che viene spiegato con cristallina perspicuità (Soler/Santanach, 520):

⁶ La glossa di Beda si riferisce al passo di *Hab. 3, 14 iuxta LXX*, "Praecidisti in alienatione capita potentium".

[354] –Digues, foll, per que parles tan subtilment?

Respós: –Per ço que sia ocasió a exalçar enteniment a les noblees de mon amat e perquè per mes homes sia honrat, amat e servit.

[–Di', folle, perché parli con tanta sottigliezza?– Rispose: –Perché questo serva a elevare l'intelligenza all'altezza del mio amato e perché da più persone egli sia onorato, amato e servito.]

Quella lulliana, a dire il vero, è un'oscurità più apparente che reale. Basta scorrere il testo per trovare aforismi (*mataforas morals*, Soler/Santanach, 429) che non lasciano adito a equivoci sull'identità dell'amato:

[148] Blasmava l'amich los crestians con no meten lo nom de son amat, Jesuchrist, primeramen en lurs letres, per ço que li faesen la honor que·ls sserrayns fan a Mafumet, qui fo home galiador, al qual fan honor con lo nomenen primeramen en lurs letres (Soler/Santanach, 465).

[L'amico biasimava i cristiani che non mettono il nome del suo amato, Gesucristo, all'inizio dei loro scritti, per rendergli l'omaggio che i saraceni rendono a Maometto, che fu un imbroglione; eppure lo onorano cominciando i loro scritti nel suo nome.]⁷

[312] –Amat, qui en .i. nom est nomenat hom e Deu! En aquel nom, Jesucrist, te vol ma volentat e home e Deu (Soler/Santanach 509).

[Amato, che in un solo nome vien chiamato uomo e Dio! In quel nome, Gesucristo, ti vuole la mia volontà uomo e Dio.]

Altrettanto chiaro è l'*explicit* del *Llibre d'amic e amat* (Soler/Santanach, 522):

Cor Blaquerna havia a tractar del llibre de la “Art de contemplació”, per açó volch finir lo *Libre de l'amic e-l'amat*, lo qual es acabat a gloria e a lausor de nostre senyor Deus.

[Siccome Blaquerna doveva scrivere il libro sull'*Arte della contemplazione*, volle porre fine al *Libre de l'amic e-l'amat*, terminato a gloria e lode di Dio nostro Signore.]

Il tratto saliente della lirica trobadorica, invece, è l'ambiguità. Lì l'oggetto d'amore, la *domna* inaccessibile cui presta devoto servizio l'io lirico, è quasi sempre pura astrazione, modello polifunzionale –probabilmente generato da un geniale sincretismo biblico-agostiniano-boeziano– applicabile con tenui variazioni ai più diversi referenti: Sapienza/Cristo, la Gerusalemme terrena e celeste degli ideali di crociata, la Vergine Maria nel più tardo *trobar*. Anche la chiesa catara poteva surrettiziamente appropriarsi dell'allegoria, come confessa un eretico torchiato dall'inquisizione; e, beninteso, la palese formularità del canto non escludeva affatto l'occasionale dedica della lode a dame in carne e ossa. In apparenza immutabile, quell'amore camaleontico (etichettato, con discutibile semplificazione, come 'cortese') si è in realtà continuamente riplasmato attraversando epoche, luoghi e ideologie differenti. Sostituita questa interpretazione dinamica e 'aperta' alla consueta immagine del povero cavaliere-menestrello in

⁷ D'Amato, 75 censura, oscurandolo con una sua toppa fantasiosa (“anche su scritti ordinari” per *fo home galiador*), il politicamente scorrettissimo Llull.

perpetua adorazione della bella castellana, potremmo intraprendere un esercizio provocatorio: utilizzando il testo lulliano (che ci fornisce una chiave d'accesso inequivoca) come cartina di tornasole, rovesciare la maldestra definizione di “libro sull'amore travestito da testo mistico” per porre invece questa domanda: quante liriche trobadoriche “travestono” da poesia d'amor profano un canto mistico, o meglio, parlano intenzionalmente un linguaggio bifronte?

Cominciamo dal vero motivo fondante del *trobar*, l'*amor de lonh* di Jaufre Rudel:

Mas no sai quoras la veirai,
car trop son nostras terras lonh:
assatz i a pas e camis,

[Ma non so quando la vedrò [l'amor, *femminile in lingua d'oc*], perché i nostri paesi sono tanto lontani: troppi sono i valichi e i sentieri (...)]

cantava il principe di Blaia nella sua lirica più celebre, *Lanquan li jorn son lonc en mai*, vv. 17-19 (Chiarini, 89-90), un testo in cui s'intersecano e si fondono spirito di crociata e struggimento d'amore. Quegli insidiosi *pas e camis* che l'amante dovrà superare nel suo arduo cammino verso l'*amor de lonh*, se da un lato evocano i rischi reali di una crociata di terra quale fu quella predicata da san Bernardo e guidata dall'imperatore Corrado III e dal re di Francia Luigi VII, dall'altro sembrano anticipare gli accidentati percorsi spirituali di Llull (beninteso, un significato non esclude l'altro):

[2] Les carreres per les quals l'amich encercha son amat son longues, perilloses, poblades de consideracions, de sospirs e de plors, he enluminades d'amors (Soler/Santanach, 429).

[Le vie per cui l'amico cerca il suo amato sono lunghe, pericolose, popolate di pensieri, di sospiri e di pianti, e illuminate d'amore.]

[337] Avia l'amich a anar longues carreres e dures e aspres; e era temps que anás per aquelles e que portás lo gran feix que amor fa portar a sos amadors. E per açó l'amich aleujá sa anima dels pensaments e ls plaers temporals per ço que l cors pugués portar lo carrech pus leugerament e l anima anás per aquelles carreres en companyia ab son amat (Soler/Santanach, 516).

[L'amico doveva andare per vie lunghe, dure e aspre; ed era tempo che partisse col gran fardello che amore fa portare ai suoi amanti. Così l'amico alleggerì la sua anima dei pensieri e dei piaceri temporali, perché il corpo potesse più agevolmente portare il carico e l'anima andasse per quelle strade in compagnia dell'amato.]

Per sostenere il 'carico' d'amore, l'*amic* si deve liberare di un diverso e pesante *feix*, il fardello dei pensieri e dei piaceri mondani che frena il cammino dell'anima. Il tema evoca un altro componimento rudelliano, *Belhs m'es l'estius e l temps floritz*, uno dei testi più enigmatici di questo trovatore; dove si accenna a un misterioso assalto notturno (“la nueit quant ieu fui assalhitz”, v. 39) e ad aggressori senza nome che “aissi·s n'aneron rizen, / qu'enquer en sospir e·n pantais” (vv. 41-42). È un'allusione alle insidie demoniache, alle tentazioni peccaminose della carne? La *cobla* VII parrebbe confermare l'ipotesi, con l'accento all'inevitabilità dell'errore: “E nulhs hom non a tan de sen, / que pusc'aver cominalmen, / que ves calque part non biais”, vv. 47-49. Alla saggezza (*sen*) si contrappone l'abbandono della retta via (*biaisar* 'sgarrare'); ma presto al temporaneo traviamiento subentra la felicità per il ritorno sulla buona strada, che si esprime con un

canto gioioso e liberatorio: “qu’ie·m tenc per ric e per manen, / car soi descargatz de fol fais”, vv. 55-56. *Fol* conferma qui, con ogni probabilità, l’abituale contiguità col campo semantico del peccato; sicché in quel *fais* possiamo intuire qualcosa di molto simile al *feix* delle cure terrene deposto dall’*amic* lulliano. Ma vedremo più oltre che la follia non è solo *desmesura* diabolica, disobbedienza alla legge divina, dissennata sottomissione al dominio della carne: esiste anche una santa follia che disprezza tutto ciò che il mondo più ama e desidera. La poesia dei trovatori, fin dalle origini così elusiva e proteiforme, non ci offre certezze interpretative al riguardo; al solito, il confine tra amor sacro e amor profano si rivela in molti casi evanescente. E certi versetti del *doctor illuminatus*, quando sembrano recuperare e volgere ‘a lo divino’ note immagini trobadoriche, fanno sorgere il dubbio che neppure quelle liriche ‘cortesi’ fossero in realtà aliene da mistiche risonanze:

[341] Esguardava l’amich si mateix per ço que fos mirall on veés son amat. E sguardava son amat per ço que li fos mirayll on agués conexença de si mateix. E es questió a qual dels dos miralls era son enteniment pus acostat (Soler/Santanach, 517).

[L’amico guardava se stesso per diventare lo specchio in cui poter vedere l’amato. E guardava l’amato perché fosse per lui lo specchio in cui conoscere se stesso. Ci si domanda in quale dei due specchi fosse più a fondo penetrata la sua intelligenza.]

Il pensiero va subito ai vv. 21-24 della più celebre canzone di Bernart de Ventadorn, *Can vei la lauzeta mover* (Appel, 250-254):

Mirals, pus me mirei en te
m’an mort li sospir de preon,
c’aissi·m perdei com perdet se
lo bels Narcisus en la fon.

[Specchio, da quando mi specchiai in te mi hanno ucciso i sospiri venuti dal profondo, e così mi persi come si perse il bel Narciso nella fonte.]

Riprendendo la metafora dello specchio, tanto diffusa nella letteratura medievale,⁸ alla luce dell’insegnamento di san Paolo sull’unica forma di conoscenza del divino possibile in questa vita –*per speculum in aenigmate* (1 Cor. 13, 12)–, Lull introduce il motivo del *nosce te ipsum*⁹ e offre anche, a posteriori, suggestive chiavi di lettura per i versi di Bernart, dove la reminiscenza scritturale (Sapienza è “speculum sine macula Dei maiestatis” in *Sap.* 7, 26) s’intreccia con l’eco del mito ovidiano. Eco tutta profana? O forse, con una di quelle sintesi ingegnose che fioriranno poi negli *Ovides moralisés*, la figura di Narciso già personifica l’*amor sui* nell’inebriante/tormentoso rapporto con l’Amato? Il tema dell’amore di sé era stato oggetto privilegiato della speculazione introspettiva di Guglielmo di Saint-Thierry, l’amico di san Bernardo, il mistico anti-Ovidio del XII secolo, che così argomenta nel *De contemplando Deo* (Zambon, I: 22):

Sed forsitan cum amo amorem, non amo amorem quo amo quod amare volo, et amo quicquid amo, sed me amantem, cum in Domino laudatur et amatur a me anima mea, quam procul dubio detestarer et odio haberem, si eam alibi quam in Domino et in eius amore invenirem.

⁸ Cfr. Melchior-Bonnet, 129-138, e Tagliapietra, 146-152.

⁹ Su cui si veda l’eccellente studio di Courcelle.

È uno spunto, questo, che ritroviamo anche nella meditazione del Maiorchino:

[345] Amava la volentat del amic si mateixa. e l'enteniment demanà-li si era pus semblant a son amat en amar si mateixa o en amar son amat, com sia cosa que son amat sia pus amant si mateix que nulla altra cosa (Soler/Santanach, 518).

[La volontà dell'amico amava se stessa, e l'intelligenza le domandò se era più simile al suo amato nell'amare se stessa o nell'amare l'amato, dato che l'amato ama se stesso più di ogni altra cosa.]

Credo che quanto abbiamo fin qui esposto confermi la sostanziale identità delle parole e delle immagini adibite a esprimere l'amore mistico con quelle che descrivono l'amore carnale. E come potrebbero essere diverse, visto che l'esperienza contemplativa è assimilata a una passione travolgente, non al vago, etereo sentimento che si suole impropriamente definire platonico? Ma forse possiamo spingere oltre la nostra riflessione.

È stato osservato che nella letteratura religiosa in volgare, scritta da donne (in genere vicine, per formazione culturale, agli ordini mendicanti e alla predicazione dei *fratres*) e destinata a un pubblico femminile, che si sviluppa in Europa a partire dal XIV secolo, “on constate une interpénétration entre culture profane et culture religieuse: les manuscrits peuvent regrouper romans courtois et textes de dévotion, les élans mystiques emprunter au vocabulaire de la *fine amor* et la symbolique courtoise s'imprégner de spiritualité” (Cazal, 131-132). L'“interpenetrazione” non stupisce e non è una novità. Il processo era avviato già da tempo, con l'aprirsi della liturgia alla lingua del popolo, ed è interessante constatare che già nelle epistole farcite del XII secolo i tropi in volgare diffondono tra i laici le interpretazioni figurali della Scrittura elaborate dai Padri e riprese dall'esegesi monastica (Cazal, 104, 124): “Jhesus, nostre bons avoeiz, / Sapiencie dieu est nomeiz, / Car par lui est li sens monstreiz” [Gesù, nostro buon avvocato, / Sapienza di Dio è chiamato, / ché da lui il senso è rivelato]. Il ‘senso’ è quello letterale delle oscure profezie veterotestamentarie, divenute chiare alla luce di Cristo e dell'intelligenza spirituale. Per la lirica medievale, benché la lettura che potremmo definire ‘ingenua’ non sempre sia la più plausibile, l'ipotesi della profonda compenetrazione è ancora guardata con scetticismo e diffidenza, tanto è radicato il luogo comune che vede nell'amore trobadorico –sensuale o spiritualizzato– l'affermazione del primato del sentimento sul vincolo coniugale di convenienza, nonché una sorta di rivendicazione ‘laica’ di libertà dalle coercizioni della morale cattolica. Ma si tratta di una semplificazione artificiosa e fuorviante, perché l'apparente invarianza dell'*amor* può celare i referenti più diversi. Invece, sulle orme delle interpretazioni romantiche (il provenzalismo anticlericale e orientaleggiante di Stendhal) o sociologiche (le teorie di Köhler e Duby, irricevibili ancorché gratificate da un successo planetario, sui *paubres cavaliers* e le origini della *fin' amor*), si sono confinati i trovatori nella gabbia della nostra inadeguatezza ermeneutica, allergica al pensiero simbolico, riducendo a una banale univocità i testi mirabilmente polisemici di questi poeti raffinati, cultori d'una lirica più intellettuale che sentimentale, e identificando in larga misura il loro pubblico con una rozza soldataglia da *polir par l'amour*, come l'Arlecchino di Marivaux. Così, mentre si esperivano analisi formali sempre più sofisticate per mettere in luce ogni minimo dettaglio delle strutture metriche, dei libretti timbrici e della creatività verbale, si dava per scontato che nulla d'interessante vi fosse da scoprire sul fronte delle idee: non erano forse, i temi ripetitivi e quasi mummificati di quella lirica, mero pretesto per la creazione di una precoce *poésie formelle*?

Determinante, in questa fruizione dimidiata della poesia trobadorica, è stato l'intenzionale depistaggio delle *vidas* e delle *razos*, volto a stornare dal repertorio in lingua d'oc –la lingua degli eretici 'albigesi'– ogni sospetto di eterodossia: abbinando ai testi un ben congegnato *sensus historicus*, si spianava la via all'auspicata interpretazione minimalista. Certo, è probabile che alcune canzoni siano state composte *soltanto* a scopo adulatorio, in omaggio alla bellezza e al 'pregio' di qualche doviziosa sovrana o feudataria. Ma su questa poesia d'occasione, tipica del più tardo e ripetitivo *trobar*, si è subdolamente innestata l'invenzione più astuta, lo stratagemma perfetto: ricondurre a uno stesso schema tutta la lirica amorosa, trasformando anche i più sottili *poetae-philosophi* in menestrelli di corte o velleitari spasimanti, e i loro componimenti in innocue canzonette. I lettori moderni sono caduti pari pari nella trappola, con qualche eccezione.

Cerchiamo di chiarire la questione esaminando un caso emblematico. Il trovatore Peire Rogier, nella seconda strofe di *Per far esbaudir mos vezis*, dichiara di accontentarsi di *vezer* la sua amata (*midons*); aspirare al *plus* sarebbe follia (Nicholson, 60-61):

De midons ai lo guap e·l ris,
 e suy fols, s'ieu plus li deman,
 ans dey aver gran joy d'aitan;
 a Dieu m'autrey;
 non ai donc pro car sol la vey?
 Del vezer suy ieu bautz e letz;
 plus no m'eschai, que ben o say,
 mas d'aitan n'ai ieu joy e pretz
 e m'en fauc ricautz a sazoz
 a guiza de paubr'ergulhos.

[Della mia signora ho la lode e il sorriso, e sarei pazzo a chiederle di più; anzi, di ciò devo essere più che contento, Dio mi guardi (da altre pretese): il solo vederla non mi procura forse beneficio? Quando la vedo sono allegro e lieto; di più non mi tocca, lo so bene, ma tanto basta a darmi gioia e valore, e a farmi sentire talvolta fiero come un povero vanesio.]

Midons dovrebbe identificarsi con la viscontessa Ermengarda di Narbona, destinataria del componimento, secondo la *vida* (dove si narra di una chiacchierata relazione fra il trovatore e la gran dama, che avrebbe indotto quest'ultima ad allontanarlo per troncane le voci malevole) e l'opinione corrente degli studiosi. Alla stessa nobildonna Bernart de Ventadorn parrebbe aver inviato *La dousa votz ai auzida* (si noti però che due soli canzonieri, C e V, recano la *tornada*, e solo C ha *midons de Narbona*, contro V *midons a Narbona*: cfr. Appel, 137). *L'ambiguity of performance* e l'ancor più inquietante nebulosità del rapporto tra dama cantata e dama 'mecenata', forse coincidenti o forse no, sono state acutamente indagate, con speciale attenzione a questo testo di Peire, da Kay, 153-156. Ne emerge un testo elusivo e contraddittorio, in cui "the ostentatious intertextual play, and the implication that love is a fantasy, reflect back on the ludic choice of *senhal* [*Tort-n'avetz*] to remind them [*listeners*] that the singer invents his love affair" (Kay, 156). È chiaro che le informazioni del biografo suggeriscono una precisa direzione interpretativa: se nella III *cobla* il poeta dichiara d'essere il più 'cortese' degli amanti ("De totz drutz [...] lo plus fis", v. 23) e di voler corteggiare *midons* di nascosto e in silenzio ("totz celatz e cubertz e quetz", v. 28) perché nessun invidioso sappia di questo amore segreto, chi abbia letto o ascoltato la

vida collegherà subito questa strategia della dissimulazione con la disavventura ivi narrata, e nei vv. 40-44 –“Doncs amarai / so qu’ieu non ai? / Oc, qu’eyssamen n’ay joy e pretz / e son allegre e joyos, / quant res non es, cum si vers fos” [Amerò dunque ciò che non ho? Sì, perché ne ho lo stesso gioia e valore, e sono allegro e contento di quel che non esiste come se fosse vero]– scorgerà l’intento di riaffermare la natura puramente ideale e fittizia di quell’amorosa devozione.

Il testo di Peire Rogier non si discosta dai tanti, intercambiabili esercizi di rielaborazione dei *tópoi* trobadorici: il devoto servizio d’amore che nulla chiede in premio; il *celar* per timore degli onnipresenti *lauzengier*, di cui l’*enoios* del v. 32 è un equivalente; il *pretz* che *midons* elargisce al suo *drut*. L’esercizio è qui impreziosito da un “gioco intertestuale” (su cui ha richiamato l’attenzione la stessa Sarah Kay) che coinvolge in particolare Guglielmo IX. Il rapporto con *Farai un vers de dreit nien* è evidente nell’analogia della struttura metrica e nel rovesciamento polemico delle paradossali, beffarde asserzioni del conte di Poitiers: al v. 33 del *vers* guglielmino, “quan no la vei, be m’en deport”, replica il v. 16 di Peire, “non ai donc pro car sol la vey?”; il v. 45, “Per s’amor viu, e s’en moris”, evoca le antitesi del *vers de dreit nien*. Nei vv. 54-55, invece (“de vos m’es totz mals bes, dans pros, / foldatz sens, tortz dregz e razos”), si avverte l’eco di un altro testo guglielmino, *Molt jauzions, mi prenc amar*: un componimento agli antipodi del *vers de dreit nien* –tanto che quest’ultimo ne sembra la scanzonata parodia–, che inaugura i *tópoi* lirici del *joi* supremo procedente da *midons*, del servizio che le dev’essere tributato senza spocchia (“no·m dei gabar”, v. 7), del *celar* (v. 39), del timore d’incorrere nella sua ira (“tal paor ai c’ades s’azir”, v. 44), della salute/salvezza che da lei dipende (“pos sap c’ab lieis ai a guarir”, v. 48), e che ai vv. 25-30 celebra le lodi della potentissima signora con queste parole (Eusebi, 71):

Per son joi pot malaus sanar,
e per sa ira sas morir,
e savis hom enfolezir
e belhs hom sa beutat mudar
e·l plus cortes vilanejar
e·l totz vilas encortezir.

[Per la gioia che viene da lei il malato può guarire, e per il suo sdegno il sano può morire, e il saggio impazzire, e il bello perdere la sua bellezza, e il più cortese diventar villano, e il più villano diventar cortese.]

Non sono, come pure è stato detto, i tratti di una fattucchiera: è un ritratto che ricorda da vicino, per molti aspetti, quello della *bella domina* dell’antico *Boeci*, da *philosophia* boeziana trasformata in Sapienza-Cristo giudice (Schwarze, 118):

Hanc no vist omne, ta grant onor agués,
s’il forpez tan dont ella·s rangurés,
ses corps ni s’anma miga per ren guaris;
quoras que·s vol, s’en a lo corps aucis,
e pois met l’arma en efferen el somsis;
tal l’i comanda qui tot dias la bris.

[Non si è mai visto nessuno, per quanto potente, che, dopo aver commesso un’azione di cui lei s’indignasse, riuscisse a salvare il corpo e l’anima; lei, quando vuole, ne uccide il corpo e poi sprofonda l’anima all’inferno, nell’abisso; la consegna a chi in eterno ne faccia strazio.]

Una volta di più il confine tra discorso amoroso e discorso religioso appare labile, e anche i versi di Peire Rogier, alla luce del modello guglielmino, assumono connotazioni in cui è davvero arduo distinguere se sia il testo profano ad accogliere mistiche suggestioni o la consuetudine col sacro a modellare il canto della *fin'amor* a sua immagine (vv. 52-55):

e si mal tray
ni muer per vos, joys m'es e pretz:
de vos m'es totz mals bes, dans pros,
foldatz sens, tortz dregz e razos.

[e se per voi soffro o muoio, per me è gaudio e gloria: per me ogni male che mi venga da voi è un bene, il danno vantaggio, la follia saggezza, il torto diritto e ragione.]

A una follia d'amore travicante, che porta alla perdizione, si oppone dunque una *foldatz-sens* che conduce alla salvezza. Chi ha fatto della follia sapienza? Lo dice con chiarezza san Paolo: "Verbum enim crucis pereuntibus quidem stultitia est; iis autem qui salvi fiunt, id est nobis, Dei virtus est" (1 Cor. 1, 18). Viceversa, "nonne stultam fecit Deus sapientiam huius mundi?" (*ibid.* 1, 20). Come il Cristo crocifisso è scandalo e *stultitia* per giudei e pagani, mentre per i cristiani è *Dei virtus* e *Dei sapientia*, così la follia lulliana è stravaganza e, per il mondo, oggetto di scherno. L'*amic*, il *foll* per antonomasia, è l'avatar cristiano-paolino dell'amante di sapienza (φιλόσοφος) in preda al delirio d'ispirazione divina, la *μανία* di cui già Platone affermava la superiorità sulla saggezza degli uomini (*Fedro* 244c); è quel 'filosofo' ritenuto fuori di testa perché lontano da ciò che gli uomini bramano abitualmente e tutto rivolto al divino, e che invece è posseduto da un dio:¹⁰

[54] Anava l'amic per una ciutat com a foll, cantant de son amat; e demanaren-li les gents si havia perdut son seny (Soler/Santanach, 440-441).

[Vagava l'amico per una città come un folle, cantando del suo amato; e la gente dli domandò se aveva perduto il senno.]

[142] Escarnien e reprenien les gents l'amich per ço cor anava con a foll per amor. E l'amich menyspreava lurs scarns e reprenia les gents per ço cor no amaven son amat (Soler/Santanach, 463).

[La gente scherniva e rimproverava l'amico perché vagava come un folle per amore. E l'amico non si curava degli scherni, ma rimproverava la gente perché non amava il suo amato.]

Amore e follia sono coinvolti nella stessa costitutiva ambivalenza. "Avete mai trovato uno più matto di me?", chiede ad Amore Bernart de Ventadorn (*Amors, e que-us es vejaire?*, v. 2: "Trobatz mais fol mas can me?"). E in *Be-m cuidei de chantar sofrir* il *joi* è descritto come alienazione totale, che include la perdita della vista, dell'udito e della coscienza delle proprie azioni; non c'è *sen* o *mezura* che tenga (v. 24). Ma anche qui rintoccano mistici accenti: "Nonne hic amoris gradus videtur animum hominis quasi in amentiam vertere, dum non sinit eum in sua emulatione modum mensuramve tenere?", scrive Riccardo di San Vittore a proposito del quarto grado della violenta

¹⁰ Sulla "spiritualità du fou de Dieu, du saint qui, à la suite du texte de Paul sur la folie de la Croix, recherche la folie aux yeux du monde pour paraître sage aux yeux de Dieu" cfr. Fritz, 311-318.

carità (Sanson, 148; Zambon, II: 528). È inevitabile, sostiene Bernart, che chi ama *bene* esca di senno (“pero be sai c’uzatges es d’amor / c’om c’ama be non a gaire de sen”, vv. 26-27). Per chi ha perso la testa il trovatore innamorato? È una bella castellana che lo fa impazzire, oppure il suo canto si rivolge a *entendedors* (amanti/intelligenti) che avevano ben presente la differenza tra l’intemperanza erotica e la *sancta insania* di cui parla Guglielmo di Saint-Thierry nel trattato *De natura et dignitate amoris* (Zambon, I: 68)?

Audi sanctam insaniam: “Siue mente”, inquit Apostolus, “excedimus Deo” [2 Cor. 5, 13].

“Se usciamo di senno è per Dio” vale anche per qualche poetica follia? A dispetto dell’incapacità di conservare *sen e mezura* (vv. 23-24) attribuita al buon amante, *razos e mezura* ricompaiono al v. 41 della stessa lirica ventadoriana, e forse ci danno qualche utile indizio sull’oggetto d’amore:

Per leis es razos e mezura
qu’eu serva tota creatura;
neis l’enic de apelar senhor (Appel, 78).

[È giusto e ragionevole che per lei io mi metta al servizio di ogni creatura; persino il nemico devo chiamare signore.]

Il passo ricorda da vicino il conte di Poitiers, *Molt jauzions mi prenc amar*, vv. 19-20:

Totz jois li deu humeliar
e tota ricors obezir (Eusebi, 20)

[Ogni gioia deve riconoscersi a lei inferiore, e sottomettere e ogni potenza deve a lei (*midons*) obbedire];

alla reminiscenza guglielmina s’intreccia un omaggio a Jaufre Rudel, *Pro ai del chan essenhadors*, vv. 25-26 (Chiarini, 66):

Totz los vezis apel senhors
del renh on sos jois fo noiritz

[Chiamo signori tutti gli abitanti del regno in cui fu cresciuta lei, che ne è la gioia.]

Si potrà sproloquiare all’infinito sull’identità tutta terrestre e carnale della *domna/Amor* cantata dai trovatori –o sulle “belle storie” che qualche zelante paladino dell’*integumentum* vorrebbe proteggere non tanto dagli sfregi di eventuali sovrasensi, quanto da letture non allineate con l’interpretazione egemone–, ma mi par difficile negare in questi versi un riferimento alla raccomandazione che Pietro rivolge nella sua prima epistola (2, 13: “Subiecti igitur estote omni humanae creaturae propter Deum”) e che Guglielmo di Saint-Thierry riprende, nella parte finale dell’*Epistola aurea*, a beneficio dei contemplativi (*cogitantes*). Qual è allora il nesso tra questa citazione neotestamentaria e l’aspirazione a favori erotici? In effetti si stenta a scorderlo, a meno che le grazie da ottenere non siano, dietro lo schermo (o *integumentum*) della ritualità ‘cortese’ e nell’ambito di una ludica complicità ‘filosofica’, di natura trascendente. Le obiezioni sull’esiguità del pubblico in grado di accedere a tale senso ulteriore sono ovviamente inconsistenti: oggi come allora, pochi autori disdegnano il successo di

massa, ma ancor di meno sono quelli che non cerchino il plauso di critici celebrati e di circoli intellettuali alla moda; ergo, l'interpretazione della lirica trobadorica come raffinato gioco di colti clerics non esclude affatto una più vasta platea di *naïfs*, cui è offerto in godimento il primo livello di significazione. La poesia, come la Scrittura (il poeta medievale, nel più alto esercizio delle sue funzioni, non è forse il *philosophus*, l'amante e disvelatore di sapienza del celebre passo in cui sant'Agostino inventa il nucleo fondante della lirica medievale¹¹?), parla all'intelletto dei propri fruitori secondo le rispettive capacità di comprensione.

Riconosciuta questa costante e premeditata polisemia, davvero possiamo affermare senz'ombra di dubbio che Bernart de Ventadorn, in *Be·m cuidei de chantar sofrir*, vv. 16-18, rivolga alla sua dama quella che il senso morale dell'epoca avrebbe giudicato una proposta indecente?

e car vos plac que·m fezetz tan d'onor
lo jorn que·m detz en baizan vostr'amor,
del plus, si·us platz, prendetz esgardamen!

[e visto che vi siete degnata di farmi un onore tanto grande il giorno che mi concedeste con un bacio il vostro amore, pensate ora, vi prego, al resto!]

Colpisce, certo, la richiesta del *plus* in un testo che rivela significative correlazioni con *Per far esbaudir mos vezis* di Peire Rogier (il quale, come abbiamo visto, si accontentava del *vezer*). Ma dubito che sia saggio, e utile al progresso degli studi, sentenziare categoricamente che qui si parla di richiesta sessuale, ignorando la trama sottile di riferimenti intertestuali e di sensi ulteriori che, annidati nelle pieghe del discorso poetico, di sicuro non sfuggivano a un'élite da sempre educata alla scoperta della dimensione simbolica di testi e immagini. Un'interpretazione aperta e problematica è di gran lunga preferibile: siamo di fronte a uno scambio d'opinioni –su un argomento che esiteremmo a definire centrale nel panorama culturale dell'epoca– tra un poeta di tendenza libertina (Bernart) e uno più austero (Peire), o a una schermaglia tutta intellettuale che lascia trasparire, nella tipicamente medievale commistione di *seria* e *ludicra*, un discorso d'altro genere? *Tensos e partimens* su argomenti frivoli, ridicoli o anche smaccatamente osceni non mancano nella letteratura trobadorica. Questo non autorizza né a postulare in ogni caso l'esistenza di significati reconditi, né a negarla per partito preso. La buona filologia insegna che il testo è sempre un'ipotesi di lavoro: come l'edizione critica procede per tentativi (congetture e confutazioni) verso la sua meta ideale, la ricostruzione dell'originale perduto, così l'ermeneutica avanza mettendo in discussione le precedenti proposte, e in particolare le interpretazioni totalizzanti fondate su improbabili categorie onnicomprensive (il citato 'amor cortese', l'infondata equivalenza *amore trobadorico* = *amore adultero* e simili). I testi, compresi quelli dei trovatori, 'parlano' solo se collocati entro un sistema di relazioni che coinvolge anche opere d'ambito molto diverso; ognuno dev'essere analizzato nella propria individualità, nei peculiari rapporti con la storia e la cultura coeva. Sarebbe quasi grottesco enunciare principi simili nel XXI secolo, se decenni di esercizi formali (in qualche caso ingegnosi, ma più spesso uggiosi e sterili) non avessero largamente contribuito a provocare, all'insegna di un efferato terrorismo finto-tecnicistico, una diffusa desertificazione delle idee e un malinconico ristagno degli studi umanistici.

In una recuperata prospettiva comparatistico-sperimentale potremmo invece

¹¹ *Soliloquia*, I, xiii, 22: "Nunc illud quaerimus, qualis sis amator sapientiae, quam castissimo conspectu atque complexu nullo interposito velamento quasi nudam videre ac tenere desideras, qualem se illa non sinit nisi paucissimis et electissimis amatoribus suis" (Catapano, 514).

riprendere il filo esordiale per chiederci se lo scambio d'opinioni sul tema “fino a che punto ci si può spingere nella richiesta di favori all'amata?” non “travesta” implicazioni teologiche: in altri termini, se il *plus* di Bernart de Ventadorn non sia il corrispettivo giocoso dell'audacia speculativa¹² con cui Guglielmo di Saint-Thierry descrive il desiderio di giungere, attraverso la contemplazione, a una fruizione anticipata del *plenum osculum plenusque amplexus* riservati all'eterna beatitudine; o un'altrettanto scherzosa allusione ai vari tipi di bacio che scandiscono l'ascesa all'estasi e che san Bernardo, commentando il *Cantico dei Cantici*, passa minuziosamente in rassegna con sottili distinguo (Carré, 316-317).

Analoga riflessione si può forse estendere ad altri motivi ricorrenti. Il corteggiamento che il *drut* Peire Rogier definisce “totz celatz e cubertz e quetz”, sarà davvero così riservato soltanto per timore delle voci maligne? L'interpretazione, in questo caso, deve fare i conti con una spinosa questione attributiva. I canzonieri ABN attribuiscono la lirica a Giraut de Bornelh; I la assegna a Bernart de Ventadorn, R a un fantomatico P. Luzer; Ca¹ la trascrivono sotto il nome di Peire Rogier de Mirapeis, e solo DK recano l'attribuzione, accolta dagli studiosi, a Peire Rogier. Peire Rogier de Mirapeis (oggi Mirepoix, nell'Ariège) era un signore di comprovata fede catara (Guida, 30-32); se fosse lui l'autore, il ‘celare’ suggerirebbe ovviamente implicazioni nicodemitiche. Invece Peire Rogier, se diamo credito al biografo, era un colto alverniate che, dopo essere stato canonico a Clermont, avrebbe abbandonato l'abito ecclesiastico per farsi giullare. Non siamo “Adepti del Velame” e non inseguiamo sovrainterpretazioni avventurose¹³; osserviamo però che se Guglielmo IX d'Aquitania apre i suoi versi alla *bella domina* trascendente e alle immagini del *Boeci* limosino, come si può escludere che nel gioco intertestuale dell'ex canonico Peire Rogier s'insinui, oltre al primo trovatore, anche qualche diffuso testo mediolatino? *Humilitas* e segreto sono due capisaldi della contemplazione, secondo Guglielmo di Saint-Thierry (Déchanet 2004, 384): “Cogitantis ergo est, in omnibus humiliare semetipsum”, “in contemplatione Dei vilescere sibi”, “bona sua non ponere in ore hominum, sed celare in cella sua, et recondere in conscientia”; il motto di chi aspira a godere della visione ineffabile dev'essere sempre quello del profeta Isaia (24, 16): “Secretum meum mihi, secretum meum mihi”. Ed ecco come Lull fa propria la raccomandazione dell'*Epistola aurea*:

[32] Dix l'amich: –Turmenten-me los secrets de mon amat con les mies obres los revellen, e cor la mia bocha los te secrets e no·ls descobre a les gents (Soler/Santanach, 436).

[Disse l'amico: –Mi tormentano i segreti del mio amato quando le mie opere li rivelano, e quando la mia bocca li tiene segreti e non li palesa alla gente.]

¹² Sul pensiero di Guglielmo di Saint-Thierry (non di rado oscuro e problematico) in merito alla conoscenza transrazionale cfr. McGinn, 373-411. La posizione di Guglielmo si differenzia da quella di san Bernardo e altri mistici del XII secolo in quanto ammette la possibilità, già in questa vita, di una breve estasi con visione quasi *facie ad faciem* (negata dalla Scrittura: “non enim videbit me homo et vivet”, *Ex.* 33, 20; persino l'*amic* lulliano, pur nella sua travolgente follia amorosa, resta al di qua di quella soglia e si limita a vedere l'*amat* nello specchio del creato, “cor totes coses vesibles me representen mon amat” [40]). Il mistico liegese dà un'interpretazione spirituale del citato testo biblico: “nemo potest videre [Deum] et vivere *mun*do” (Déchanet, 382; morendo al mondo, ossia nel completo distacco da pensieri e piaceri temporali, la *visio* diviene in qualche modo accessibile).

¹³ Si vedano, su questi temi, le diverse opinioni critiche raccolte in Eco.

Talvolta basta un termine chiave per aprirci l'orizzonte di una metafora latente. Emblematico è il caso dell'oblio preliminare al rapimento estatico e al volo dell'anima, un'immagine di ascendenza platonica: nel *Fedro* (249d), quando la bellezza terrena risveglia nella mente dell'amante di sapienza il ricordo della vera, suprema bellezza, il filosofo mette le ali e guarda in alto, impaziente di spiccare il volo, noncurante (ἀμελῶν) delle cose di quaggiù, τῶν κάτω. Il *tópos* si diffonde nella scia dell'*auctoritas* paolina (*Phil.* 3, 13: “quae quidem retro sunt obliviscens, ad ea vero quae sunt priora extendens me ipsum, ad destinatum perseuor”) ed è variamente declinato dalla maggior parte dei mistici, da san Bernardo (*Sententiae*, II: 13: “ea quae retro sunt mens oblita, ad solam faciem Conditoris anhelans” [Gastaldelli 1990, 300]; III, 109: “Cella vinaria contemplatio, qua cum quadam mentis iucunditate sic inebriatur anima, ut omnia terrena posponat et cum Apostolo, posteriorum oblita, in anteriora se extendat” [Gastaldelli 1990, 554]) a Llull:

[133] Hublidá l'amich tot ço qui es dejús lo subirá çel per ço que·l enteniment pugués pus alt puyar a conexer l'amat [...] (Soler/Santanach, 461).

[L'amico dimenticò tutto quello che c'è sotto il cielo perché la sua mente potesse salire più in alto a conoscere l'amato (...)]

In questa prospettiva, anche la *lauzeta* di Bernart de Ventadorn che *s'oblida* sembra assumere le connotazioni antropomorfe che le attribuisce Alexander Neckam (Wright, 115: “[*alauda*] desides arguit somnolentiae, et contemplativorum studia ex parte repraesentat”) e diviene figura dell'anima alata, ridando vita all'immagine del *Fedro* attraverso il salmo 54, 7: “quis dabit mihi pinnas columbae, ut volem et requiescam?”

Can vei la lauzeta mover
de joi sas alas contra·l rai
que s'oblida e·s laissa cazer
per la doussor c'al cor li vai

[Quando vedo l'allodola che muove di gioia le ali verso il sole, e perde coscienza e si lascia cadere per la dolcezza che le invade il cuore (...)]

Tra paradossi, indeterminatezza semantica e incroci di culture si dispiegano dunque le speculazioni dei mistici e il canto enigmatico dei trovatori, che dialogano tra loro sulla base di un codice condiviso, ma plurivoco e mutevole, di cui spesso ci sfuggono le chiavi. Sano antidoto alla nostra insipienza può essere proprio il riconoscimento di questa pervasiva ambiguità, della trasmutabilità infinita dell'oggetto d'amore: “sul piano della metafora amore carnale e amore mistico non sono più distinguibili. Ne deriva un'intima contraddizione, una sorta di convergenza fra il simbolo superiore e il simbolo inferiore: una inquietante convergenza fra mistica ed erotismo” (Sanson, 41). Una commistione su cui la lirica occitana ha imbastito un gioco di raffinatissima intelligenza, applicando all'antica tradizione dell'arte allusiva una *subtilitas* non meno penetrante di quella che i monaci coevi profondevano nell'esegesi mistica della Scrittura.

Opere citate

- Appel, C. ed. B. von Ventadorn. *Seine Lieder* mit Einleitung und Glossar. Halle a.S.: Max Niemeyer, 1915.
- Atturo, V. “*Cor ai fol: la folia dei trovatori*”. In S. Bianchini ed. *Variabili della follia. Materiali di studio*. Roma: Edizioni Nuova Cultura, 2007. 13-66.
- Auerbach, E. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*. Con un saggio introduttivo di A. Roncaglia. Traduzione di A. Romagnoli & H. Hinterhäuser. Torino: Einaudi, 1964. 2 voll.
- Brugnolo, F. “Unter dem Gewand. Exegetische Exkurse zu einem Vers des Sestine von Dante.” *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte/Cahiers d’Histoire des Littératures Romanes* 40 (2016): 357-373.
- Carré, Y. *Le baiser sur la bouche au Moyen Age. Rites, symboles, mentalités. XI^e-XV^e siècles*. Paris: Le Léopard d’Or, 1992.
- Catapano, G. ed. A. Agostino. *Tutti i dialoghi*. Milano: Bompiani, 2006.
- Cazal, Y. *La voix du peuple - Verbum Dei. Le bilinguisme latin – langue vulgaire au Moyen Âge*. Genève: Droz, 1998.
- Chiarini, G. *Il canzoniere di Jaufre Rudel*. L’Aquila: Japadre, 1985.
- Courcelle, P. *Conosci te stesso. Da Socrate a san Bernardo*. Presentazione di G. Reale. Introduzione e traduzione di F. Filippi. Milano: Vita e Pensiero, 2010.
- D’Amato, F. ed. R. Lullo, *Il libro dell’amico e dell’amato*. Introduzione di F. Torralba Roselló. Traduzione e note di F. D’Amato. Magnano: Edizioni Qiqajon/Comunità di Bose, 2016.
- Déchanet, J. ed. G. de Saint-Thierry. *Lettre aux frères du Mont-Dieu (Lettre d’or)*, Paris: Les Éditions du Cerf, 2004.
- Eco, U. *Interpretazione e sovrainterpretazione. Un dibattito con Richard Rorty, Jonathan Culler e Christine Brook-Rose*. A cura di S. Collini. Milano: Bompiani, 2004.
- Eusebi, M. ed. Guglielmo IX. *Vers. Canti erotici e amorosi del più antico trovatore*. Parma: Pratiche Editrice, 1995.
- Forgetta, E. “Ramon Llull: l’allegorismo ‘cortese’ nell’*Arbre de filosofia d’amor*.” *Quaderns d’Italià* 18 (2013): 181-200.
- Fritz, J.-M. *Le discours du fou au Moyen Age. XII^e - XIII^e siècles*. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.
- Gastaldelli, F. ed. San Bernardo. *Trattati (Opere, vol. I)*. Milano: Scriptorium Claravallense/Fondazione di Studi Cistercensi, 1984.
- . ed. San Bernardo. *Sentenze e altri testi (Opere, vol. II)*. Milano: Scriptorium Claravallense/Fondazione di Studi Cistercensi, 1990.
- Guida, S. “Un signore-trovatore cataro: Peire Rogier de Mirapeis.” *Cultura Neolatina* 67 (2007): 19-77.
- Kay, S. *Subjectivity in Troubadour Poetry*. Cambridge: University Press, 1990.
- Latella, F. ed. W. Map. *Svaggi di corte*. Parma: Pratiche Editrice, 1990. 2 voll.
- Leclercq, J., Ch. H. Talbot & H. M. Rochas eds. Sancti Bernardi. *Sermones super Cantica Canticorum*. Roma: Editiones Cistercienses, 1957-1958. 2 voll.
- McGinn, B. *Storia della mistica cristiana in Occidente. Lo sviluppo (VI-XII secolo)*. Traduzione di M. Rizzi. Genova/Milano: Marietti, 2003.
- Melchior-Bonnet, S. *Storia dello specchio*. Prefazione di J. Delumeau, traduzione di M. Giovannini. Bari: Dedalo, 2002.
- Nicholson, D. E. T. ed. *The Poems of the Troubadour Peire Rogier*. Manchester/New

- York: University Press/Barnes & Noble Books, 1976.
- Palau i Fabre, J. "Llull de més a prop." In *Quaderns de l'Alquimista*. Barcelona: Proa, 1997.
- Rovelli, C. "L'eremita che immaginò il computer." *La Lettura del Corriere della Sera* (9 ottobre 2016).
- Sanson, M. ed. R. di San Vittore. *I quattro gradi della violenta carità*. Parma: Pratiche Editrice, 1993.
- Schwarze, Ch. *Der altprovenzalische "Boeci"*. Münster Westfalen: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1963.
- Soler, A. & J. Santanach eds. R. Llull. *Romanç d'Evast e Blaquerna*. Palma: Patronat Ramon Llull, 2009.
- Tagliapietra, A. *La metafora dello specchio. Lineamenti per una storia simbolica*. Milano: Feltrinelli, 1991.
- Tourage, M. *Rūmī and the Hermeneutics of Eroticism*. Leiden/Boston: Brill, 2007.
- Wright, Th. ed. A. Neckam. *De naturis rerum libri duo*. London: Her Majesty's Stationery Office, 1863.
- Zambon, F. ed. *Trattati d'amore cristiani del XII secolo*. Milano: Fondazione Lorenzo Valla/Arnoldo Mondadori Editore, 2007-2008. 2 voll.