

[201] Cap. III – La letteratura dei castelli e dei villaggi.

L'origine del lirismo medievale è uno dei grandi problemi della storiografia letteraria. Vengono segnalate influenze ovidiane, derivanti dalla poesia latina medievale, e influenze della mariologia che si sarebbe secolarizzata, trasformandosi in culto della dama; si discute dell'influenza araba sul lirismo provenzale e iberico. Si ammette, infine, come fonte del lirismo medievale, la canzone popolare degli stessi popoli europei. Quest'ultima ipotesi trova sostegno nello studio degli antichi canzonieri portoghesi, dov'è possibile distinguere uno strato anteriore all'imitazione del lirismo provenzale. Sono i *cossantes* e le *canções encadeadas* in lingua galiziana, canzoni d'amore, ballate, *serranilhas*, *cantigas* di pellegrinaggio, composizioni di sapore popolare, sebbene siano opera di poeti aristocratici che non disdegnavano di imitare con molta eleganza la poesia del popolo; a questo fatto dobbiamo la conservazione di quel lirismo primitivo nell'ambiente trovadorico dei canzonieri. Esistono poesie di questo tipo, semplici e delicate, di Nuno Fernandes Torneol, João Zorro, Pero Meogo, Martim Codax, Airas Nunes e altri. La poesia dei trovatori galiziano-portoghesi deve il suo carattere speciale a questa influenza popolare.

[202] Nella poesia aristocratica delle altre nazioni medievali non è possibile dimostrare l'influenza popolare con la stessa sicurezza con cui possiamo dimostrarla nella poesia della democratica Penisola Iberica. Ma la presenza del lirismo popolare, specialmente tra le popolazioni di origine germanica e celtica, rappresenta sempre una possibile fonte di ispirazione e precede, in questo senso, le forme convenzionali della poesia provenzale, sebbene le poesie popolari trascritte e conservate siano, in gran parte, posteriori.

La poesia popolare conserva una maggiore indipendenza nei paesi scandinavi, dove il provenzalismo penetrò poco. In Danimarca si distinguono, a seconda dei temi, i *Kaempeviser*, o canzoni eroiche, a volte reminiscenze mitologiche; i *Riddeviser*, o canzoni belliche, a sfondo storico, dell'epoca eroica della Danimarca medievale sotto i re di nome Valdemar, nel secolo XIII; i *Trylleviser*, o canzoni dei demoni, nelle quali compare tutta la mitologia nordica, trasformata in favole e leggermente cristianizzata. Queste canzoni danesi possiedono un incanto molto poetico; sono vicine al *Märchen* tedesco, e alcuni temi, come quello di Agnete che fu rapita dal demone del mare, compaiono nella raccolta dei fratelli Grimm. Le canzoni norvegesi hanno un aspetto più barbaro, essendo più vicine al paganesimo, ma questo soltanto per quanto riguarda lo stile. Non esistono canzoni propriamente mitologiche, e i *Kjempevisor* derivano dalla saga islandese. I *Trollevisor* assomigliano già alle favole; accanto a loro stanno gli *Heilgavisor*, sui santi cristiani. Per finire, i *Riddarvisor* utilizzano addirittura i temi importati di Rolando e Carlo Magno. La maggiore originalità della canzone popolare norvegese si trova nei *Gammelstev*, canzoni di danza,

di cui certe melodie di Grieg rivelano un riflesso. I *Folkvisor* svedesi non presentano, rispetto a quelli norvegesi e danesi, molta originalità.

[203] La poesia popolare europea (fatta eccezione, per il momento, per i popoli slavi) raggiunse la massima importanza nelle isole britanniche, dove le influenze celtiche rafforzarono certamente il lirismo anglosassone. Una canzone popolare, la famosa

Summer is icumen in!

*Loud sing cuckoo!*¹

è quasi il monumento più antico della letteratura in lingua inglese. Le poesie più belle sono quelle religiose; più difficile è apprezzare le poesie erotiche, che furono ritoccate e artefatte in epoca rinascimentale. In compenso, sussistono alcune specialità genuinamente inglesi che non si incontrano altrove, come il fantastico *mad song* (*From the hag and hungry goblin...*), che il popolo attribuiva a un mendicante matto, “Tom o’Bedlam”, e che, nella musicalità delle sue frasi illogiche, ricorda i poemi di Rimbaud. Ma il vero genio della poesia popolare inglese risiede nella ballata. Sarebbe preferibile chiamarla “celtica” piuttosto che “inglese”, perché le ballate più importanti sono quelle della Scozia, sebbene ve ne siano altre, ugualmente belle, dalla parte inglese del confine, e sia ben noto il genio degli anglosassoni nella poesia narrativa. Le ballate inglesi e scozzesi trattano in parte di personaggi storici, e in parte costituiscono vere e proprie *gestes* riguardanti figure popolari come l’eroe della frontiera Robin Hood. Di conseguenza, le ballate presentano gli stessi problemi delle epopee nazionali. Courthope e Raleigh sostengono la “*literary theory*” (teoria letteraria), secondo la quale le ballate sarebbero versioni letterarie di *gestes* medievali; l’origine tarda di molte ballate del secolo XVI e fino al XVII, è un argomento forte a favore di questa teoria. A. Lang, Kittredge e altri sostengono la “*communal theory*” (teoria collettiva), secondo la quale le ballate sarebbero opera del genio collettivo del [204] popolo. In effetti, il nucleo delle ballate risale ai secoli XIII e XIV, e le versioni posteriori non riuscirono a cancellare i tratti caratteristici della poesia primitiva: l’obiettività impassibile, che permette soltanto di intravedere l’emozione (o che la fa esplodere improvvisamente), le ripetizioni di frasi stereotipate, la narrazione scoordinata e a volte incompleta, che fa sì che la ballata lasci indovinare più di quanto esprime. Numerose ballate costituiscono delle *gestes* riguardanti Robin Hood e altri fuorilegge della frontiera; altre trattano avvenimenti della storia anglo-scozzese che impressionarono l’immaginazione popolare, come *Chevy Chase*, *Sir Patrick Spens*, *Hunting of the Cheviot*. Alcune ballate, come *Edward e Douglas*, arrivano a eguagliare la cupa grandezza della saga nordica, e brume nordiche avvolgono anche le

¹ N. d. t.: «L’estate è arrivata! / Canta forte, cuculo!», composizione del XIII secolo.

ballate di spettri e fantasmi (*Thomas Rymer, Tam Lin, Sweet Williams Ghost*). Le ballate amorose, del tipo di *Nut-Browne Maid*, rivelano uno spirito differente, tenero e un po' artificiale, dove l'influenza letteraria è più forte. In generale, l'intero *corpus* delle ballate britanniche subì alterazioni in base al gusto dei secoli posteriori, il che facilitò il successo enorme che riscossero quando il vescovo Percy, nel 1765, le riscoprì. La ballata britannica fu una delle grandi fonti di ispirazione del Preromanticismo.

Tra le scoperte del Romanticismo c'è anche la poesia popolare tedesca². Essa possiede una maggiore emozione lirica rispetto alle altre poesie popolari, e ha sempre esercitato un'influenza irresistibile sullo spirito della nazione: la poesia lirica tedesca (quella letteraria, di Goethe e Liliencron) obbedisce, ancor oggi, alle leggi stilistiche e metriche della canzone popolare, il "*Lied*". Le ballate storiche sono molto inferiori a quelle inglesi, ma costituiscono una documentazione preziosa della storia tedesca, del Medioevo, delle turbolenze della Riforma, fino al XVIII secolo.

[205] Le canzoni popolari venivano cantate nei villaggi e nelle vie delle città, lungo le strade regie e presso i castelli. Non potevano non esercitare una certa influenza sulla poesia colta. Ma questa poesia aristocratica ha altre origini, la cui verifica costituisce un grande problema.

Non è più possibile considerare i provenzali come i creatori dal nulla del lirismo moderno. Ma di tutte le teorie, la meno convincente è quella dell'origine arabo-spagnola. Secondo Julián Ribera y Tarragó esistono grandi somiglianze tra la poesia dei trovatori e quella dell'arabo spagnolo Mohammed Ibn Guzmán (m. 1160), del quale possediamo un canzoniere. A dire il vero, le somiglianze sono superficiali, e la teoria è incapace di spiegare perché la poesia lirica sia nata in Provenza e non nella stessa Spagna. Le analogie tra l'espressione erotica dei trovatori e l'espressione mistica degli autori di inni mariani sono sempre state osservate; Wechsler³, riprendendo l'idea, ha richiamato l'attenzione sui frequenti scambi di lettere tra preti, religiose e dame, alle quali i confessori dovevano dare consigli di coscienza, anche in caso di problemi erotici. Ma ciò significa esagerare l'influenza del prete tra i provenzali, che erano eretici e anticlericali. Brinkmann⁴, infine, ricorda la poesia erotica ovidiana in lingua latina; l'*alba* o *aubade*⁵ si incontra già in Ovidio, e la maniera ovidiana di trattare l'amore come una disciplina scolastica piacque ai chierici e contribuì anche a creare il formalismo erotico dei trovatori. Ad Angers e nella biblioteca del convento di St. Martial, a Limoges, Brinkmann ha trovato documenti che permettono di

² La prima raccolta è la famosa *Des deutschen Knaben Wunderhorn*, pubblicata da Clemens Brentano e Achim von Arnim, 1805-1808; i due grandi poeti ritoccarono alquanto le canzoni (nuova edizione di F. Ranke, Leipzig, 1908.)

³ E. WECHSSLER, *Die Kulturprobleme des Minnesangs*, Halle, 1909.

⁴ H. BRINKMANN, *Entstehungsgeschichte des Minnesangs*, Halle, 1926

⁵ N. d. t.: Tipo di poesia erotica sul tema dell'alba.

affermare l'esistenza di una poesia di trovatori latini alla fine del XII secolo. Spanke⁶ ha esplorato il "Repertoire de Notre-Dame de Paris" [206] dal 1150 al 1230, scoprendo i modelli latini della strofa provenzale e del *rondeau*. Questo pare decisivo. Ciò che i provenzali aggiunsero (al di là del genio personale di alcuni dei loro poeti) fu la sistematizzazione dei generi (*debate*, pastorella, ballata, *canción con envío*, *alba*, serventese o canzone satirica), l'uso della personificazione allegorica nella descrizione dei moti psicologici dell'amore, e la rappresentazione della relazione tra dama e poeta come una relazione tra signore feudale e vassallo: tutti elementi immediatamente comprensibili all'uomo medievale, e altrettanto internazionali quanto la poesia in lingua latina. In questo modo il successo internazionale della poesia dei trovatori è adeguatamente spiegato.

La letteratura provenzale è un fenomeno stupendo: nel corso di pochi decenni una serie di poeti (alcuni dei quali molto grandi) crea una poesia lirica che dominerà l'Europa intera per secoli; e dopo quei pochi decenni essa sparisce del tutto e per sempre. Le circostanze esterne, da sempre riconosciute (la ricchezza del paese, l'elevata cultura dei signori feudali, i contatti con l'Oriente, la libertà di pensiero nel paese degli albighesi eretici, e infine la scomparsa repentina di quella civiltà a causa delle devastazioni crudeli della crociata contro gli albighesi) non sembrano una spiegazione sufficiente. In verità, la letteratura provenzale fu costituita principalmente dalla poesia lirica; quello che abbiamo oltre ad essa sono soltanto una *geste*, *Girart de Roussillon*, un romanzo arturiano, *Jaufré*, un interessantissimo romanzo realistico-erotico in versi, la *Flamenca*, [207] e alcuni libri didattici. Il resto (perché dev'esserci stato molto di più) fu distrutto. Per questo la nostra conoscenza di quella civiltà è così insufficiente che è difficile penetrarla. I poeti provenzali ci si presentano come figure isolate, quasi come i poeti lirici dell'Antichità greca; solo con un po' più di carne e ossa ne comprendiamo meglio la passione.

La passione è ciò che definisce Bernard de Ventadorn (1135-1195), l'amante esaltato di Eleonora di Aquitania e Ermengarda di Narbona:

*Non es meravelha s'eu chan
melhs de nulh autre chantador,
que plus mi tra-l cors vas amor*⁷.

Del freddo formalismo che si è soliti biasimare nella poesia provenzale, nulla si percepisce in Bernard de Ventadorn. Il suo erotismo sembra più "moderno" della poesia d'amore degli stessi italiani del Trecento.

⁶ H. SPANKE, *Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinscher Lyrik, mit besonderer Berücksichtigung der Metrik und Musik*, Berlin, 1936.

⁷ N. d. t. « Non fa meraviglia s'io canto / meglio d'ogni altro cantore / chè verso l'amore più m'attira il cuore ».

La verità è che Bernard è eccezionale. Quegli italiani gli preferivano il “più erudito”, vale a dire il più formalistico, Arnaut Daniel (ca. 1150 – ca. 1210). Dante ne eternò la memoria (*Purgatorio*, XXV, 117) dichiarando che «soverchiò tutti». La posterità non volle, per molto tempo, ratificare l’elogio: trovò artificiale l’ermetismo impenetrabile delle sue venti canzoni. Solo le esperienze poetiche del nostro tempo hanno permesso di apprezzare la disciplina severa, il vaglio attraverso il quale passarono le emozioni di quel nobile cuore, cristallizzate poi in simboli un po’ enigmatici.

[208] Dante dichiara che Arnaut supera tutti, e specialmente «quel di Lemosi»: è un’allusione a Giraut de Bornelh (1138-1215), nativo del Limousin, il cui lirismo fresco e spensierato piacque meno al grande fiorentino. Ma anche questa volta la posterità non fu d’accordo: i critici del Romanticismo e del secolo XIX considerarono in generale Giraut come il più grande di tutti i provenzali. Fu un virtuoso che sapeva fare tutto, un “poeta di circostanza” nel senso goethiano del termine: la sua *alba* con il ritornello “*et ades sera l’alba*”⁸ è a mezza strada tra Ovidio e Petrarca. Giraut può essere definito come “il re del luogo comune della poesia provenzale”, vale a dire di ciò che allora era nuovo e in seguito divenne luogo comune; ma anche come un romantico *ante litteram*. I suoi contemporanei ne ammiravano la facilità, che non piacque a Dante. Nel secolo XIX tornò ad essere molto apprezzato; ma da allora il mondo ha fatto più di un giro, e oggi l’ermetico Arnaut Daniel raccoglie, ancora una volta, la maggioranza dei voti.

Bertran de Born (ca. 1140 – prima del 1215) è diverso da tutti. E’ guerriero furioso, rapitore di donne, usurpatore del castello di Hautefort, istigatore di una rivoluzione in Inghilterra: un uomo diabolico. Dante lo pose tra i criminali nella nona delle *malebolge* (*Inferno*, XXVIII, 133). Ma non era un traditore; era uomo da battaglia in campo aperto, pieno di soldati armati:

Et ai gran alegratge

Quan vei per champanha rengatz

*Chavaliers e chavals armatz*⁹.

Bertran è una voce all’aria aperta, ma non è l’usignolo della “favola concordata” dei suoi biografi. Mezzo guerriero e mezzo vagabondo fu il crociato Peire Vidal (fine XII – inizi XIII sec.) [209], cantore di molte guerre e molti amori in ogni parte del mondo e sempre pieno di nostalgie per la Provenza:

Ab l’alen tir vas me l’aire

qu’eu sen venir de Proensa;

⁸ N. d. t.: «E presto sarà l’alba».

⁹ N. d. t.: «E provo grande allegrezza / Quando nella campagna vedo schierati in file / Cavalieri e cavalli armati».

*tot quant es de lai m'agensa*¹⁰.

L'ultimo grande trovatore sarebbe Peire d'Alvernhe (fl. 1149-1170), che lasciò una specie di storia letteraria in versi del suo paese («*Chantarai d'aquestz trobadors...*»¹¹). Ma dopo questo “ultimo dei trovatori” viene ancora l'epilogo sinistro. Nelle canzoni di Peire Cardenal (1180-1278) si manifesta il credo eterodosso degli albigesi; Guilhem Figueira (fl. 1215-1240) scrive un serventese nel quale ciascuna delle ventiquattro strofe incomincia con la parola “Roma”, per accumulare accuse contro la *trichairitz* (fraudolenza), la *cobeitatz* (cupidigia), il *caps de la dechassensa* (capo della decadenza), la città dei papi. E Bernart Sicart de Marvejols (fl. 1230) può già intonare il lamento sulla devastazione dell'amato paese:

*Ai! Tolosa e Proensa
e la terra d'Agensa,
Bezers e Carcassey,
Que vos vi e quo-us vey!*¹²

E' soltanto in un ultimo germoglio della poesia provenzale, Guiraut Riquier, nel XIII secolo, che appare quel formalismo convenzionale che gli storiografi [210] hanno sempre sostenuto di trovarvi. Ma non c'è nulla di questo nei grandi trovatori che nel XX secolo furono giustamente dissepolti e riportati in vita dal poeta e critico americano Ezra Pound, arrivando a esercitare una notevole influenza sulla poesia moderna. La poesia dei trovatori è immortale perchè essi creano una delle grandi leggende dell'umanità: la leggenda di un paese pieno di sole. Non fu la Provenza reale, ma la Provenza dei trovatori che divenne indimenticabile come il sogno di un'infanzia remota e felice.

Il famoso “formalismo” della poesia provenzale, la regolamentazione dell'attività poetica in base a norme stabilite e rigorosamente osservate è un prodotto dell'origine feudale di quella poesia: le leggi complicate della *Cour d'Assises de Jerusalem*¹³, codice esemplare del feudalesimo europeo, corrispondono alle *Leys d'Amors*¹⁴ che Guilhem Molinier, cancelliere del “*Consistori del Gay Saber*”¹⁵, proclamò a Tolosa nel 1324: codificazione *post festum*, quando la grande poesia provenzale era già finita. Le espressioni sintattiche e metriche di quella legislazione erotica (il “formalismo” provenzale) hanno un altro significato storico: costituiscono la prima disciplina

¹⁰ N. d. t.: «Respiro l'aria / che sento venire dalla Provenza / tutto quanto proviene da là mi piace».

¹¹ N. d. t.: «Canterò di questi trovatori...».

¹² N. d. t.: «Ahi, Tolosa e Provenza / e la terra di Agen / Béziers e Carcassonne / Avervi vedute, e vedervi ora!».

¹³ N. d. t.: Le “Assise di Gerusalemme”, con riferimento al diritto del Regno Crociato del XII secolo.

¹⁴ N. d. t.: *Leggi d'amore*: trattato che codificava lo stile di composizione dei trovatori, redatto tra il 1328 e il 1356.

¹⁵ N. d. t.: “Concistoro della Gaia Scienza”, accademia poetica fondata a Tolosa nel 1323.

europea del lirismo. La poesia provenzale conobbe un successo internazionale come nessun'altra nella letteratura latina e nel Rinascimento italiano; alcuni poeti stranieri fecero addirittura il tentativo di scrivere nella *langue d'oc*, prima di avventurarsi nell'imitazione nella loro lingua madre¹⁶.

Molti “*trouvères*” (trovieri) esistevano, naturalmente, nel vicino paese della *langue d'oïl*, la Francia¹⁷: Conon de Béthune, Gui le Châtelain de Couci, Blondel de Nesle, Jean Bodel d'Arras, Thibaut IV de Champagne, Adam de la Halle. Alcuni di loro lasciarono una leggenda personale di amori e disgrazie. Ma nessuno andò al di là formalismo convenzionale, fino all'apparire di Rutebeuf (sec. XIII), il rude uomo del popolo, che ridiede vita al lirismo aristocratico esaurito.

Nell'Italia settentrionale¹⁸ del secolo XIII si utilizzò la lingua provenzale soltanto per cantare l'amore, e tra i vari Lanfranco Cigala, Bonifácio Calvo [211] e Bartolommeo Zorzi, uno almeno non fu dimenticato, Sordello da Goito (inizi XIII sec. – 1269), che deve la sua immortalità a Dante (*Purgatorio*, VI, 74). In Sicilia, alla corte del grande imperatore Federico II, si impiegava il dialetto dell'isola, e un uomo di intelligenza superiore, il cancelliere imperiale Pier della Vigna (ca. 1190 – 1249), lasciò un canzoniere, come pure la memoria della sua disgrazia e del suo suicidio (*Inferno*, XIII, 33); nel *Purgatorio* (XXIV, 56) Dante si ricordò pure del trovatore siciliano Giacomo da Lentini (ca. 1210 – ca. 1250); la poesia provenzale era presente in ogni parte d'Europa, come pure nei tre regni dell'altro mondo dantesco.

Il ramo più originale della poesia mediterranea lo si incontra nella Penisola Iberica, tra i galiziano-portoghesi: tre canzonieri famosi, quello di Ajuda, quello della Biblioteca Vaticana e il Codex Colocci-Brancuti, contengono quasi duemila poesie di duecento poeti; tra le poesie, una varietà abbastanza ampia di *cantigas de amor*, *cantigas de amigo* e *cantigas de maldizer*, e tra i poeti alcuni molto raffinati, come i galiziani Martin Codax, João Airas e Airas Nunes, e la figura importante del portoghese il re Dom Dinis (Dionigi del Portogallo, 1261-1325). I trovatori galiziano-portoghesi sono gli unici che potrebbero reggere il confronto con i provenzali, se avessero una maggiore originalità. Ma la decadenza fu relativamente rapida. Il *Cancioneiro Geral* di Garcia de Resende (stampato nel 1516) è già caratterizzato degli artifici del XV secolo.

[121] Non si può dire molto sui trovatori catalani: cominciano a cantare in lingua provenzale (Giraut de Cabreira, Cervert de Gerona), e quando osano impiegare la lingua materna già si avvicina il tempo della poesia italiana. Né si può dire molto di buono sui trovatori castigliani; il primo canzoniere castigliano, il *Cancionero de Baena* (1426-30), deve quanto contiene di valido ai

¹⁶ E. BARET, *Les troubadours et leur influence sur la littérature du midi de l'Europe*, Paris, 1867.

¹⁷ A. JEANROY, *Les origines de la poésie lyrique en France*, 2.^a ed. Paris, 1904.

¹⁸ G. BERTONI, *I Trovatori d'Italia*, Modena, 1915.

galiziani, ad Afonso Álvarez de Villasandino, al famoso Macías (sec. XIV). E l'altro, il *Cancioneiro de Lope de Stuniga*, è già un prodotto della decadenza del secolo XV.

Occupava una posizione del tutto a parte l'unico ramo della poesia alla maniera provenzale in lingua germanica: il *Minnesang* (canto d'amore) dei tedeschi¹⁹. E' ovidiano, come gli altri, e paragonato alla poesia dei trovatori provenzali non è molto originale; tuttavia si distingue per la forte influenza della canzone popolare, che gli conferisce una sorprendente freschezza. Le *albas* e le *despedidas* del signore di Kurenberg ("Der von Kurenberg", sec. XII) sono, in forme provenzali, dei *Lied* tedeschi; anche Dietmar von Aist (prima del 1139 – dopo il 1171) conserva una certa maniera arcaica. Ma Heinrich von Morungen (m. ca. 1220) e Reinmar von Hagenau (2.a metà del XII sec.) sono già artisti della forma, e la combinazione dei due elementi, quello nazionale e quello straniero, produce uno dei maggiori poeti del Medioevo: Walther von der Vogelweide (ca. 1170 – ca. 1230), probabilmente nativo dell'Austria. Nella poesia amorosa coltiva il tono popolare, senza tracce di aristocratismo. Nel bellissimo *Lied* [213] che inizia coi versi *Under der linden, an der heide* (Sotto il tiglio, presso il prato), idillio di due amanti all'ombra degli alberi, col ritornello melodioso "tandaradei", soltanto l'analisi più acuta è in grado di scoprire l'arte consumata del metro e degli accostamenti vocalici al di là delle apparenze della canzone popolare. Walther supera i provenzali nel serventese politico: è un lottatore serio, dalla parte dell'imperatore e contro il papa e i chierici; è addirittura un nazionalista tedesco, in rivolta contro le pretese romane. Ma alla fine prevalgono le espressioni personali, la meditazione e al malinconia. La canzone malinconica sulla nostalgia della gioventù e sugli "anni scomparsi" («*Owê, war sint verswunden alliu miniu jâr!*»²⁰) è il suo commiato. Un epigono, Hugo von Trimberg (1230-1313), gli dedicò un epitaffio memorabile: «provo pena per coloro che arrivassero a dimenticarsi del poeta»:

*Her Walther von der Vogelweide,
swer des vergaeze, der taet' mir leide*²¹.

Non va dimenticato neppure Neidhart von Reuenthal (fl. 1.a metà del XIII sec.), ma per altri motivi. Le sue canzoni, molto ricche di spirito, sono rivolte alle ragazze del villaggio. Anticamente, Neidhart fu considerato come una sorta di oppositore dell'aristocrazia, ma oggi si ammette che utilizzò le più raffinate forme provenzali per prendersi gioco dei contadini; la satira rivolta ai contadini è uno dei motivi preferiti della letteratura medievale. Il *Minnesang* finisce nella parodia. Un cavaliere anacronistico, Ulrich von Lichtenstein (ca. 1200 - 1275), descrive nel *Frauendienst* (Il

¹⁹ Il principale conazoniere tedesco è il *Manoscritto Manesse* della Biblioteca di Heidelberg.

²⁰ N. d. t.: «Ohimè, dove sono spariti tutti i miei anni!».

²¹ N. d. t.: «Signor Walther von der Vogelweide / Chi lo dimenticasse mi causerebbe dolore».

servizio dell dame, 1225) il viaggio fantastico da lui intrapreso per mostrare a tutte le genti le sue qualità di cavaliere innamorato; e confessa francamente di essere stato considerato un pazzo. Il sano realismo dei borghesi e dei contadini non sopportava più lo spettacolo della festa aristocratica che si stava trasformando in carnevale.

[214] La poesia di tipo provenzale non poté sopravvivere alla decadenza della classe dei cavalieri feudali. In Germania, i borghesi fecero un tentativo di salvataggio: fondarono associazioni di artigiani (sarti, calzolai, carpentieri) per coltivare una poesia “letteraria” di contenuto differente, più morale e più religioso. Ma il tentativo finì in nel formalismo vuoto dei *Meistersaenger* (i maestri cantori) che oggi si ricordano solo grazie all’opera di Wagner, *I Maestri Cantori di Norimberga*. Il salvataggio della poesia colta riuscì soltanto là dove c’era una borghesia colta: nell’Italia del “dolce stil novo”.

La poesia provenzale lasciò nello spirito europeo un segno profondo. Era la prima poesia profana che l’Occidente avesse creato; insegnò a tutti un nuovo atteggiamento più positivo di fronte alla vita; invertì i valori. Riuscì addirittura a ottenere una cosa che la Chiesa non aveva potuto ottenere: l’eliminazione dell’elemento germanico-pagano, che ancora si incontrava nelle *gestes* e nelle epopee nazionali. Sostituì quell’elemento col paganesimo “moderno”, quello erotico. La rude epopea nazionale si trasformò in romanzo mondano.

Il fatto decisivo è, però, la “provenzalizzazione” dei temi. E’ questo che trasforma la *geste de Charlemagne* in una serie di avventure fantastiche di cavalieri erranti, più preoccupati per le dame che per gli infedeli. Molto somigliante è la trasformazione della materia celtica: la regina Ginevra e le avventure amorose di Lancillotto sono poste in evidenza, e il romanzo di Tristano e Isotta diviene popolarissimo. Le questioni d’amore si impongono anche a proposito della guerra di Troia, e la storia di Enea e Didone è interamente “provenzalizzata”. Con tutto ciò, esistono influenze secondarie: Ovidio è l’autore latino più letto nelle scuole del XII secolo, e un’oscura letteratura ovidiana di seconda mano e di second’ordine contribuisce all’affinamento dei modi e alla complicazione della psicologia amorosa²².

Prodotto tipico è il “*roman courtois*” (romanzo cortese) di Chrétien de Troyes (ca. 1135 – prima del 1190). Non è un poeta, ma è un artista. E’ stato forse il primo autore che ha saputo raccontare [215] come un “moderno”, e l’arte considerevole del suo verso conferisce una certa dignità alla maniera un po’ frivola di trasformare tutta la leggenda arturiana in una serie di romanzi d’amore di Lancillotto e Ginevra, di Erec e Enide. I cavalieri di Chrétien sono persone galanti; Chrétien è francese, mondano e ricco di spirito, un Bourget medievale senza velleità cattoliche, con un po’ di Anatole France. Il suo mondo è la “*cosmopolis*” del XIII secolo, senza il papa.

²² E. FARAL, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois*, Paris, 1913.

Il successo internazionale del *roman courtois* ha diverse ragioni. L'idealizzazione della vita dei cavalieri corrisponde alla decadenza già sensibile del ruolo politico di questa classe: i poemi epici sono già destinati a conferirle un lustro che aveva perso²³. Tra le *gestes* della materia di Carlo Magno si preferiscono ora i cicli di *Doon de Mayence*, *Renaud de Montauban* e *Raoul de Cambrai*, che riflettono la rivolta dei signori feudali contro il potere regio. La materia bretone permette di trattare liberamente le questioni amorose, l'esaltazione franca dell'amore adultero e dell'amore libero. Il romanzo di Troia deve parte della sua popolarità agli arbitrari alberi genealogici di molti principi medievali, che ritenevano di discendere da eroi troiani. L'episodio di Didone e Enea, preso dall'*Eneide*, è trattato in uno stile più ovidiano che virgiliano. Il romanzo di Alessandro Magno soddisfa il piacere inesauribile del lettore medievale nell'udire narrazioni di viaggi fantastici. Si introducono nuovi motivi romanzeschi per soddisfare la curiosità. In alcune fonti bizantine venne trovata la *Storia di Apollonio di Tiro* (fine II – inizio III sec.), della quale esisteva già una versione in lingua anglosassone; essa compare, intorno al 1390, nella *Confessio Amantis* (La confessione dell'amante) di John Gower (ca. 1330 – 1408), e già prima era apparsa anche nel *Libro de Apolonio* spagnolo (metà del XIII sec.); esiste altresì in versione italiana e come tema di un romanzo tedesco (stampato nel 1491), e più tardi fornì a Shakespeare la trama di un'opera fantastica²⁴. La maniera un po' romantica e un po' barocca di trattare presunti temi dell'Antichità greco-romana troverà innumerevoli intrecci adeguati nelle *Gesta Romanorum*²⁵.

[216] Al lettore medievale questi romanzi piacevano immensamente. Nell'economia spirituale dell'epoca il *roman courtois* occupa esattamente il posto del romanzo nell'economia spirituale moderna. Allora come oggi, il suo maggiore consumatore era la donna; si scrive per il piacere della dama del castello, occupata

...à lire leur psautier

Et faire oeuvre d'or ou de soie,

Ouïr de Thèbes ou de Troie²⁶.

Il verso è un ostacolo alla facilità della lettura? Allora si abolisce il verso. La trasformazione dei romanzi in versi in romanzi in prosa accompagna la "prosaicizzazione" della vita medievale, la decadenza del prestigio politico dei signori feudali; è sintomo importante dell'evoluzione sociale. Dal punto di vista della storia letteraria l'importanza della trasformazione non è minore: la prosa, al

²³ R. R. BEZZOLA, *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident*, 2 voll., Paris, 1944, 1960.

²⁴ N. d. t.: Il dramma *Pericles Prince of Tyre* (Pericle principe di Tiro).

²⁵ Raccolta di aneddoti e racconti in latino, composta tra i sec. XIII e XIV. Cfr. 3.1, p. 268.

²⁶ N. d. t.: «...a leggere il loro salterio / E a fare lavori in oro o in seta / e ad ascoltare [le storie] di Tebe o di Troia», versi tratti da *Galeran de Bretagne* di Jean Renaut (sec. XIII).

posto del verso, facilita molto la traduzione e rende possibile la sorprendente diffusione internazionale del *roman courtois* tra tutte le nazioni e in tutte le letterature, dalla Spagna all'Islanda, dall'Inghilterra alla Bulgaria. Ma dal punto di vista della critica letteraria, la differenza è insignificante: i versi non furono migliori della prosa, e lo spirito che informa le versioni in prosa e quelle in versi è il medesimo. *Roman courtois* in versi e *roman courtois* in prosa, assieme, costituiscono la letteratura internazionale dell'epoca. Per questo non vale la pena distinguerli nel panorama dell'internazionale letteraria del secolo XIII.

L'eroe più popolare della *geste de Charlemagne* rimase lo stesso Carlo Magno, accanto a Rolando e agli altri pari. Menéndez Pidal trovò, nel 1917, un frammento assai antico (secolo XIII) di un romanzo spagnolo di Rolando; anche il Fierabras spagnolo deriva, probabilmente, dal Fierabras provenzale. Del secolo XV è la *Historia del emperador Carlos Magno y de los doce pares de Francia* (Storia dell'imperatore Carlo Magno e dei dodici pari di Francia) contemporanea delle versioni in prosa portoghesi: la *Vida de Carlos Magno* galiziana sembra più antica. Le versioni inglesi si occupano di più dei personaggi secondari, abbastanza anglicizzati, come *Sir Bewis of Hamton*, *Sir Otuel*, *Sir Ferumbras*, [217] *Roland and Vernagu*; l'immaginazione celtica si lascia dominare dalla versione gaelica dello Pseudo-Turpino latino. Nei Paesi Bassi, Klaas von Haarlem tradusse, intorno al 1200, il *Guillaume d'Orange*; esistono anche un *Roelantslied* (Canto di Rolando) e un *Karel ende Elegast* (Carlo ed Elegast, sec. XII-XIII); ma il senso pratico degli olandesi resiste alle avventure, e solo nel secolo XV vediamo comparire il "*Volksbuch*"²⁷ intitolato *Strijt opten berch van der Roncevale in Spaengien* (La battaglia della montagna di Roncisvalle in Spagna). Del secolo XII è il *Rolandslied* tedesco, del "*pfaffe*" (prete) Konrad. Molto differente da tutte le altre versioni è la *Karlamagnussaga* (Saga di Carlo Magno) norvegese-islandese, fortemente "clericale" e destinata alla propaganda del cristianesimo nel Nord; fu tradotta anche in lingua danese e svedese. Ma la versione italiana del codice XIII della Biblioteca Marciana di Venezia è un mero tessuto di avventure fantastiche. Da lì viene il *Volksbuch* italiano *I Reali di Francia*, opera di Andrea de' Mengabotti (ca. 1370 – ca. 1432), uno dei libri più letti dal popolo incolto in Italia; sarà la fonte del Pulci e dell'Ariosto.

Le altre *gestes* del ciclo francese entrano nella letteratura "letteraria" della Francia: Adenet le Roi (1240-1330) ci ha dato la versione definitiva di *Berte aux grands pieds* e *Enfances Ogier*, Bertrand de Bar-sur Aube (sec. XII-XIII) quella di *Aimeri de Narbonne*, che divennero dei *Volksbuecher*; da

²⁷ I "*Volksbücher*" [libri popolari], termine della germanistica, sono gli ultimi prodotti dell'evoluzione delle *gestes*, versioni in prosa adatte ai gusti delle classi incolte (sec. XV e XVI). I *Volksbücher* tedeschi trattano di Sigfrido, dei figli di Haimon, Fortunatus, ecc., e costituiscono, a partire dal Romanticismo, un oggetto di studio prediletto dagli studiosi del folclore.

Renaud de Montauban deriva il *Volksbuch* dal titolo *Quatre fils Aymon* (I quattro figli di Aimone), tradotto in tutte le lingue.

La *geste de Charlemagne*, con le sue derivazioni, sostituì ovunque le *gestes* nazionali, che si conservarono solo come leggende pseudostoriche incluse nelle cronache; anche questa è una forma di “prosaicizzazione”. Scomparvero, in questo modo, le versioni più antiche delle *gestes* secondarie spagnole; nella *Primera Crónica general* (Prima cronaca generale) del re Alfonso X (detto il Saggio, 1221-1284), Menéndez Pidal trovò la versione in prosa della *geste* degli Infanti di Lara²⁸. Allo stesso modo, le *gestes* di altre nazioni entrarono nelle cronache storiche [218] o pseudostoriche, deformando il passato o creando favolosi alberi genealogici dei principi e preistorie fantastiche dei popoli. La materia bretone, in particolare, piena di “*celtic twilight*” (crepuscolo celtico), zona crepuscolare tra storia e finzione, servì a questo scopo; Don Chisciotte ancora non saprà distinguere tra romanzo e realtà.

Nell’elaborazione romanzesca e nella divulgazione internazionale della materia bretone²⁹ la letteratura francese fu particolarmente capace, come se si trattasse di una questione nazionale; la Francia è realmente per metà celtica. Chrétien de Troyes³⁰ si occupò delle figure più romanzesche della Tavola Rotonda, di Erec, Lancillotto e Ginevra; creò anche la versione fondamentale di Parsifal e della Ricerca del Santo Graal. Un altro tema importante della letteratura arturiana fu francesizzato da un poeta fine e penetrante, l’anglo-normanno “Maitre” Thomas (Tommaso d’Inghilterra, sec. XII), in *Tristan et Iseut* (Tristano e Isotta)³¹. La versione in prosa del Tristano francese fu uno dei libri medievali più diffusi.

Gli episodi centrali della leggenda arturiana, perdendo i tratti dell’immaginazione celtica, mostrarono sempre più un carattere di avventure misteriose, cosa per cui rappresentano i predecessori del romanzo di Amadigi; solo che l’elemento erotico, ovidiano è più forte. Così accadde nelle versioni inglesi: *Arthur and Merlin* (Artù e Merlino), *Morte d’Arthur* (Morte d’Artù), *Sir Gawayne and the Green Knight* (Sir Gawain e il Cavaliere Verde, uno dei romanzi più popolari del secolo XIV), *Ywain and Gawayne*, *Sir Launfal*. Appartengono al medesimo gruppo il *Roman de Jaufre* provenzale, la *Tavola redonda* italiana, la *Faula ó poema de Artús* del catalano Guillén de Torroella, del secolo XV, il fantastico *Roman van Waldwein* fiammingo, il *Roman van Merlijn* dell’olandese Maerlant, l’*Erec* e lo *Iwein*, del notevole tedesco Hartmann von Aue (1060-70 – 1210-20), che riapparvero in Islanda come *Erexsaga* e *Ivenssaga*, e in Svezia come *Yvein*.

²⁸ R. MENÉNDEZ PIDAL, *La leyenda de los Infantes de Lara*, Madrid, 1896.

²⁹ J. D. BRUCE, *The Evolution of Arthurian Romance from the Beginnings down to the Year 1300*, 2 vols. Goettingen, 1923/1924; J. MARX, *La Légende Arthurienne et le Graal*, Paris, 1952.

³⁰ Cfr. pp. 214-215.

³¹ Di quest’opera esiste solo un frammento di 3000 versi.

[219] Nella materia bretone si nascondevano dietro la monotonia delle avventure dei cavalieri due elementi molto differenti: l'elemento erotico, di origine provenzale-francese e ovidiana, che si rivela nelle avventure di Lancillotto e Ginevra; e l'elemento fantastico, di origine celtica, che si rivela nelle avventure di Gawain con il "Cavaliere Verde". L'elemento erotico si sviluppò liberamente nel romanzo di Tristano e Isotta, quello fantastico nelle avventure di Parsifal e nella Ricerca del Santo Graal.

Il romanzo di Tristano e Isotta manifesta l'individualismo violento dei celti e si basa su una saga irlandese. Ma solo in Francia gli venne aggiunto l'erotismo intenso che si trasmise a tutta la letteratura novellistica francese. In generale, le versioni letterarie del tema derivano dall'opera di Thomas. Soltanto la versione italiana si basa su un'altra opera francese anteriore a Thomas e oggi perduta. Non c'è molta differenza tra il *Sir Tristrem* inglese e il *Don Tristán de Leonis* spagnolo (stampato nel 1501). Ma si distingue in modo particolare il *Tristan und Isolde* dell'alsaziano tedesco Gottfried von Strassburg (ca. 1180 – ca. 1215), che era un poeta dall'intensa passione, la cui opera supera alquanto il modello francese. Gottfried è poeta e artista, e quasi un pensatore indipendente. Nella sua opera lo scontro tra l'erotismo e la tradizione cristiana produce una crisi spirituale. La versione tedesca fu il modello della *Tristramssaga* norvegese-islandese e di una versione ceca.

La *geste* di Parsifal e del Santo Graal appare molte volte come una specie di appendice o parte integrante della leggenda arturiana; tuttavia non presenta ancora nulla di particolare. Si può menzionare il *Lancelot du Lac* (Lancillotto del Lago) anglo-normanno, che include la *Quête del Saint Graal* (Ricerca del Santo Graal) e che fu in altri tempi attribuito al poeta goliardo Walther Map (ca. 1135 – ca. 1210); ne esiste una traduzione olandese. Appartengono alla medesima tipologia la *História dos Cavaleiros da Mesa Redonda e da Demanda do Santo Gral* (Storia dei cavalieri della Tavola Rotonda e della ricerca del Santo Graal), versione portoghese del secolo XIV, e la versione spagnola [220] *La demanda del santo Gral con los maravillosos fechos de Lanzarotes del Lago* (La ricerca del Santo Graal con i fatti meravigliosi di Lancillotto del Lago, stampata nel 1515). Qua e là, in queste opere, il tema romanzesco rivela aspetti religiosi: Parsifal come uomo angustiato in cerca della presenza di Dio e il Santo Graal come oggetto misterioso di culto di una compagnia di cavalieri quasi monaci. In questa forma la leggenda conquistò l'Europa³². E' come se gli ideali dei crociati, smentiti dalla realtà politica, avessero trovato rifugio nella leggenda. Ma le idee religiose riguardo al Santo Graal non erano esattamente ortodosse. L'origine della leggenda è già stata attribuita a residui della religione celtica³³, o anche all'eresia degli albigesivi provenzali, che a sua

³² A. PAUPHILET, *Étude sur la Queste de Saint-Graal*, Paris, 1921; W. GOLTHER, *Parzival und der Gral in der Dichtung des Mittelalters*, Stuttgart, 1925; R. JAFFRAY: *King Arthur and the Holy Grail*, London, 1928.

³³ R. S. LOOMIS, *Celtic Myth and Arthurian Romance*, New York, 1927.

volta aveva radici nel dualismo persiano³⁴. Non sempre il senso religioso venne pienamente compreso: quasi sparisce nel *Perceval* (Parsifal) di Chrétien de Troyes, e non si distingue molto nella *Historia van de Graal* dell'olandese Jacob van Maerlant. Ma è evidente nella *Parzivalssaga* norvegese-islandese, che è la versione nordica del *Parzival* (Parsifal) del grande poeta tedesco Wolfram von Eschenbach (ca. 1170 – ca. 1220). E' questa un'epopea autentica, in uno stile difficile e oscuro; la moltitudine degli episodi non arriva a soffocare l'impressione profonda che essa suscita. Nessun'altra opera letteraria suggerisce, più di questa, il confronto tra lo stile gotico e lo stile barocco. Ma soltanto la forma appare barocca; l'idea centrale è gotica, nel senso in cui i pilastri delle cattedrali sembrano cercare di raggiungere il cielo. Il *Parzival* è il romanzo dell'evoluzione religiosa di un'anima; precede quei numerosi romanzi tedeschi moderni che, a partire dal *Wilhelm Meister* di Goethe, descriveranno il cammino di un uomo lungo la strada della vita alla ricerca di sé stesso.

[221] La letteratura francese presenta, ancora una volta, l'opera principale del ciclo di Troia: *Le roman de Troie* (Romanzo di Troia) di Benoît de Saint-More (sec. XII), vasta epopea di trentamila versi basata sugli scritti apocrifi di Ditti e Darete, che trasforma il tema antico in un *roman courtois* dei più banali; a Benoît de Saint-More è attribuito anche il *Roman de Thèbes* (Romanzo di Tebe), basato su Stazio, che raggiunse la stessa popolarità, nonché una versione dell'Eneide, il *Roman d'Enéas* (Romanzo di Enea). La valutazione di queste opere, oggi illeggibili, come "anacronismi enormi" non è del tutto giusta. Benoît e i suoi contemporanei adattarono l'Antichità al gusto del loro tempo, né più né meno di quanto fecero altre epoche, e l'enormità dell'anacronismo è compensata dal risultato: i temi "morti" tornano ad essere nuovamente vivi. La filologia moderna non è riuscita a tanto. In questo senso, il successo internazionale fu ben meritato³⁵: abbiamo perfino una *Conquista de Troya* galiziana, nonché una *Istorietta trojana* composta nel dialetto dei suburbi di Roma. Ma il grande mediatore fu, questa volta, un italiano, Guido delle Colonne (ca. 1210 – ca. 1287), che scrisse in latino, intorno al 1287, la *Historia Destructionis Troiae* (Storia della disruzione di Troia). Di quest'opera tediosa esistono numerose traduzioni e versioni, in versi e in prosa: la spagnola di López de Ayala, la galiziana di Fernán Martínez, la *Geste Historiale of the Destruction of Troy* e il *Troy Book* de John Lydgate, la *Histoire van Troyen* dell'olandese Jacob van Maerlant, un'epopea tedesca di Konrad von Würzburg, una versione ceca, e perfino una gaelica e una bulgara. Il *Romanzo di Tebe* esiste parimenti in varie lingue, nella misura in cui il successo dell'episodio di Didone e Enea, trattato con spirito più ovidiano che virgiliano, si limitava ai circoli aristocratici: dopo il romanzo di Benoît de Saint-More, che fu letto sia in Francia che

³⁴ W. RAHN, *Der Kreuzzug gegen den Gral*, Leipzig, 1933.

³⁵ W. GREIF, *Die mittelalterlichen Bearbeitungen der Trojanersage*, Marburg, 1886.

nell'Inghilterra normanna, si segnalano la *Eneit* (ca. 1180) dell'olandese Hendrik van Veldeke, scritta in tedesco medievale.

[222] Una grande fortuna arrivò al romanzo fantastico di Alessandro Magno³⁶. Il Medioevo conosceva la traduzione latina che un certo Julius Valerius aveva fatto del romanzo bizantino dello Pseudo-Callistene; le versioni latine dell'*Arciprete* di Napoli e di Gualterius de Châtillon continuarono la tradizione, che si cristallizzò nel XII secolo, del *Roman d'Alexandre* de Lambert le Tort e Alexandre de Bernay. È una *geste* geografica di viaggi in paesi di miracoli, orrori, mostri ridicoli e rivelazioni misteriose. Esistono due "Alessandri" inglesi, (*Kyng Alisaunder* e *The Wars of Alexander*), non meno di tre tedeschi (Lamprecht, Rudolf von Ems, Ulrich von Eschenbach), il *Libro de Alixandre* spagnolo (attribuito a Gonzalo Berceo), la *Alexanders Gheesten*, dell'olandese Jacob van Maerlant, oltre a versioni in islandese, irlandese e perfino in bulgaro. La versione ceca del secolo XIV, libera traduzione dell'opera di Gualterius de Châtillon, è uno dei primi grandi documenti della letteratura ceca.

Questa enumerazione è stata lunga e noiosa; quelle opere, lette anticamente con tanto interesse, costituiscono oggi l'angolo più abbandonato di quel grande cimitero malinconico che è la storia della letteratura universale. Tuttavia, soltanto così è stato possibile dare un'idea del prodigioso internazionalismo della letteratura medievale, della "prodigiosa somiglianza" che Tocqueville riscontrò dappertutto³⁷. La letteratura aristocratica medievale rafforzò l'unità europea che il latino liturgico aveva creato tra le nazioni principali: italiani e francesi, spagnoli e portoghesi, provenzali e catalani, inglesi, tedeschi e olandesi; estese le frontiere letterarie dell'Europa fino alla Danimarca, alla Svezia, alla Norvegia e all'Islanda. Preparò perfino la futura occidentalizzazione degli slavi.

³⁶ P. MEYER, *Alexandre le Grand dans la littérature du Moyen Âge*, 2 voll., Paris, 1886; G. CARY, *The Medieval Alexander*, Cambridge, 1956.

³⁷ N. d. t.: Cfr. 2.2, p. 184.