



## Il *Tu/Voi* lirico: l'appello alla donna tra i primi trovatori

Giulia Boitani\*

\* University of Cambridge

gb523@cam.ac.uk

Lo sviluppo e le modalità di espressione dell'*Io* lirico, dai suoi primi esordi provenzali alle sue piene realizzazioni nella lirica italiana, sono state oggetto di studio della critica romanza da almeno trent'anni.<sup>1</sup> Complementare alla ricerca delle origini e dell'evoluzione della nozione stessa d'interiorità – intesa come espressione del proprio *Io* da parte del poeta – questo studio si propone di indagare il processo lirico di creazione dell'*Altra*, vale a dire la *domna* e le sue modalità di rappresentazione nella lirica trobadorica.<sup>2</sup> La critica ha di fatti già osservato che tra i rimatori delle origini, essa assume la funzione di specchio che permette l'auto-rappresentazione del soggetto lirico.<sup>3</sup> Di conseguenza, chi volesse investigare le condizioni d'esistenza del *Io* lirico non potrà esimersi dal guardare alle forme d'appello diretto rivolte alla donna da parte di chi, all'interno del testo poetico, dice *Io*. Nel 2003 Maria Serena Sapegno gettava le fondamenta per questo tipo di indagine,<sup>4</sup> con il suo studio sull'uso del *Tu* e del *Voi* alla donna all'interno della *Vita Nova* e dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*: le conclusioni raggiunte in quella sede riguardo la lirica italiana del Trecento rimangono imprescindibili per il presente studio, che prende come oggetto di analisi prime generazioni trobadoriche, dal conte di Poitiers a Bernart de Ventadorn. Il vaglio<sup>5</sup> delle occorrenze di *Tu* o *Voi* femminili presenti nel repertorio poetico dei primi trovatori rivela importanti affinità con la lirica successiva, e anzi dimostra che l'incertezza del

<sup>1</sup> Cfr. Sarah Kay, *Subjectivity in troubadour poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990; i volumi monografici *Alle origini dell'Io lirico. Cavalcanti o dell'interiorità*, in «Critica del Testo» IV/1 (2001); e *L'Io lirico: Francesco Petrarca. Radiografia dei Rerum vulgarium fragmenta*, in «Critica del Testo» VI/1 (2004).

<sup>2</sup> Il lavoro è stato presentato in forma ridotta come poster durante il XXVIII Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza (Roma, 18 - 23 luglio 2016).

<sup>3</sup> Si veda per esempio J. Ferrante, *Woman as image in medieval literature. From the twelfth century to Dante*, New York, Columbia University Press, 1975.

<sup>4</sup> M. S. Sapegno, *TU, VOI: a chi si parla?* in «Critica del Testo» IV/1 (2003), pp. 93-102. Al di fuori della lirica si guardi S. Bianchini, *I pronomi allocutivi in Chretien de Troyes*, in «Cultura Neolatina» 31 (1971), pp. 69-114. Lo studio, che include anche un vaglio delle opere di Maria di Francia e di Andrea Cappellano oltre che i romanzi di Chretien de Troyes, divide i dialoghi riscontrati secondo uno schema sociologico (per cui si potrebbero vedere, nel nostro caso, le categorie del "dialogo tra innamorati" divisi secondo lo *status* sociale dei soggetti, pp. 84-86).

<sup>5</sup> Una nota metodologica: l'analisi si è fondata in primo luogo su una schedatura grammaticale di ogni *Tu/Voi* pronunciato dall'*Io* lirico e rivolto alla donna amata; inizialmente si è presa in considerazione ogni forma nominale, verbale, e pronominale che fosse direttamente rivolta ad un *Tu/Noi/Voi*, da cui solo in un secondo momento si sono isolati le seconde persone di genere femminile, poi nuovamente distinte in forme plurali (*Voi*) e singolari (*Tu*). Lo studio – esteso a tutti i componimenti lirici pervenuti, e in tutte le loro varianti manoscritte – ha escluso dal *corpus* poetico sia il genere della pastorella che i generi dialogici (scambi di *coblas*, *tenzos*, *partimen*), concentrandosi invece sui generi lirici più squisitamente cortesi.

soggetto nel rivolgersi all'interlocutrice/oggetto «immediatamente, che non è degno»,<sup>6</sup> e la preoccupazione di trovare «parole (...) che siano un mezzo»<sup>7</sup> sono elementi costitutivi e originari della lirica volgare. L'analisi dei primi *Voi* e *Tu* infine rivela che sin dalle sue origini romanze i rimatori in volgare hanno considerato la possibilità di una poesia completamente auto-riflessiva, che non necessitasse un'interlocutrice per poter essere espressa.

Mentre gli appelli diretti a figure maschili sono pervasivi, e anzi aprono il corpus trobadorico con i «compagni» a cui si rivolge Guglielmo IX, l'appello alla donna è sorprendentemente raro tra i poeti della prima generazione: la prima sezione di quest'indagine si dedicherà dunque a Guglielmo IX, Jaufre Rudel, Marcabru, Alegret, Cercamon, e Bernart Marti, alla ricerca delle condizioni di esistenza dell'appello alla donna amata. Il primo *Voi* femminile compare con Jaufre Rudel, in *Quan lo rius de la fontana* e *Quan lo rossinhols el foillos*: facilitato, come si vedrà, dalla lontananza dell'amata, la cui materialità è relegata in *terra londhana*, e da processi proto-allegorici che assicurano e al contempo rivelano l'irrimediabile fusione dell'oggetto d'amore all'*Io* lirico. La seconda parte di questo studio, invece, si concentrerà su *Can vei la lauzeta mover* di Bernart de Ventadorn, in quanto autore centrale, che si rivolge alla dama dandole, per primo, del *tu*. L'analisi del *Tu* ventadorniano permetterà di osservare che le soluzioni poetiche adottate dal trovatore limosino non sono lontane da quelle che saranno poi di Guido Cavalcanti: sono la morte del poeta e la trasformazione della donna in specchio a permettere, infine, l'espressione di un *Tu*. Eppure, nel rivolgere le sue parole al *Miralh*, Bernart non esce dal circuito chiuso dell'interiorità: il più forte appello alla donna che troviamo nelle opere dei trovatori della prima generazione non è, in realtà, che un *Io*. Ma questo cortocircuito del processo dialogico *Io-Tu* non è ancora stato risolto, come farà poi Dante, seguito in Francia da Froissart, sostituendo la silenziosa interlocutrice con l'atto poetico stesso (le «parole che lodano la donna mia»)<sup>8</sup>, o il libro stesso che la racchiude (la *Prison Amoreuse*).<sup>9</sup> Nel momento in cui il *Tu/Voi* è espresso solo quando può essere sostituito con l'*Io*, l'atto poetico diventa completamente auto-riflessivo: privato anche della finzione di dialogo che la presenza della dama garantiva, l'*Io* non ha più alcuna possibilità se non quella di interrompere il canto.

### ***Il Voi alla donna nelle prime attestazioni liriche provenzali***

Il repertorio di liriche in cui il soggetto si rivolge direttamente all'amata non può vantare un testo del primo fra i trovatori, Guglielmo IX,<sup>10</sup> né può dirsi presente un appello alla donna in

---

<sup>6</sup> *Vita Nova* XII, 8. Seguo numerazione e testo di De Robertis: cfr. Dante Alighieri, *Vita Nuova*, a c. di D. de Robertis, Milano, Napoli, Ricciardi, 1980.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Vita Nova*, XVIII, 6.

<sup>9</sup> Cfr. Jean Froissart, *La prison amoureuse*, a c. di Anthime Fourier, Paris, Klincksieck, 1974, e su questo argomento L. de Looze, *From Text to Text and from Tale to Tale: Jean Froissart's Prison Amoureuse*, in *The centre and it's compass, studies in medieval literature in honor of Professor John Leyerle*, a c. di R. A. Taylor, Kalamazoo, Western Michigan University, 1993, pp. 87-110; K. Busby, *Froissart's Poetic Prison: Enclosure as Image and Structure in the Narrative Poetry*, in *Froissart across the Genres*, a c. di Donald Maddox e Sara Sturm-Maddox, University Press of Florida, 1998, pp. 81-100, in particolare pp. 94-95: «What we witness in Froissart's work, then, is a major shift in mentality from the insistence, which dates back to the troubadours and the classical poets, on an association of erotic talent and poetic craft. The alliance between procreation and literary creation that an author such as Jean de Meun was so concerned to maintain gives way in Froissart to a conscious elision of the former in favour of the latter. [...] As Chaucer will also do, Froissart depicts poet-personages as finding their inspiration not in their ladies' eyes but in books.

<sup>10</sup> L'unico appello ad una donna nel corpus del *coms peiteus* è alla 'dompna conja' (v. 19) di *Farai chansoneta nueva* (BdT 183,6). Tuttavia già Monteverdi escluse, su argomenti metrici, la paternità guglielmina della canzone: cfr. A. Monteverdi, *La chansoneta nueva attribuita a Guglielmo d'Aquitania*, in «Siculorum Gymnasium» VIII (1955), pp. 6-15.

Marcabru o Alegret, che si rivolgono esclusivamente a prosopopee di Amore.<sup>11</sup> L'unico caso presente nel repertorio di Cercamon è circondato da dubbi riguardo all'attribuzione del testo.<sup>12</sup> È il canzoniere di Jaufre Rudel che si rivela invece fondamentale per un'analisi del *Tu/Voi* femminile nei componimenti lirici dei primi trovatori. Un appello appare in *Quan lo rius de la fontana* (BdT 262,5):<sup>13</sup>

Amors de terra lonhdana,  
per vos totz lo cors mi dol.  
E no-n puosc trobar meizina  
si non vau al sieu reclam  
ab atraich d'amor doussana  
dinz vergier o sotz cortina  
ab dezirada companha. (vv. 7-14)

E in *Quan lo rossinhols el foillos* (BdT 262,6):  
Amors, alegre-m part de vos  
Per so car vau mon mieillz querem;  
e son d'aitan aventuros  
qu'enquar n'aurai mon cor jauzen:  
la merce de mon Bon Guiren,  
que-m vol e m'apel' e-m deigna  
e m'a tornat en bon esper. (vv. 29-35)

Si noterà che Jaufre non si rivolge propriamente ad una *domna*, bensì ad *Amors* in ambo i componimenti. La *cobla* di *Quan lo rius de la fontana* sopra citata è stata oggetto di due interpretazioni diverse: se da una parte Chiarini traduce «Amore di terra lontana, per voi tutto il mio essere soffre. / E non posso trovarci rimedio / se non accorro al suo richiamo, / per la lusinga di un dolce amore / dentro un verziere o sotto il baldacchino con una compagnia desiderata»; Beltrami propone invece di accostare *ab atraich* a *meizina*: «Amore di terra lontana, per voi tutto il cuore [...] mi duole. E, se non vado al suo richiamo, non ne posso trovare medicina con l'attrattiva di un amore dolce in giardino o sotto cortina con una compagna desiderata.»<sup>14</sup> Secondo Beltrami (seguito poi da Lazzerini),<sup>15</sup> nella *cobla* sarebbe in gioco un'opposizione di stampo marcabruniano tra il nobile *amors de terra lonhdana* e il volgare *amor doussana*, che non necessita altro di una *dezirada companha* e «un luogo propizio».<sup>16</sup> Ma l'appello all'amore lontano di *Quan lo rius* è tuttavia ben distante dalla prosopopea di *fin'Amors*, intesa come astratto ideale opposto alla lista di peccati che ritroviamo in *Pos mos coratges esclarzis* di

---

<sup>11</sup> Vi è solo un appello a *fin'Amors* personificata in *Pos mos coratges esclarzis* (BdT 293,40), di cui si parlerà; Alegret si rivolge ad *Amors* (chiaramente distinta però dalla donna, di cui parla in terza persona ad Amore) in *Aissi com cel qu'es vencutz e sobratz* (BdT 17.1). La canzone tuttavia sembra sensibilmente posteriore alla produzione di Alegret, e non anteriore alla produzione di Bernart de Ventadorn.

<sup>12</sup> *Ges per lo freg temps no m'irais* (BdT 112,2), dove il trovatore si rivolge a una *Bella domna* (v. 55). Ma, come nel caso di BdT 183,6, la paternità della canzone è molto dubbia (cfr. su questo V. Tortoreto, *Il trovatore Cercamon*, Modena, Mucchi, 198, pp. 41- 42). Il testo è attribuito ora a Cercamon (mss. D<sup>a</sup>IK), ora a Peire Vidal (ms. V), a Peire d'Alvernhe (ms. E), a Bernart da Ventador (ms. L), a Gaucelm Faidit (ms. N). Per di più, la *cobla* interessata, cioè l'ultima, è tradita dai soli mss. D<sup>a</sup>IK.

<sup>13</sup> Jaufre Rudel, *L'amore di lontano*, a c. di G. Chiarini, Roma, Carocci, 2003.

<sup>14</sup> P. G. Beltrami, *Ancora su Guglielmo IX e i trovatori antichi*, in «Messana» 4 (1990), pp. 5-45 (pp. 27-29)

<sup>15</sup> L. Lazzerini, *La trasmutazione insensibile. Intertestualità e metamorfismi nella lirica trobadorica dalle origini alla codificazione cortese (I parte)* in «Medioevo Romanzo» XVIII (1993), pp. 153-205 (pp. 184-185).

<sup>16</sup> P. G. Beltrami, *Ancora su Guglielmo IX*, cit., p. 29.

Marcabru. Dietro l'*Amors de terra lonhdana* si può invece facilmente intravedere la *domna*, la «più gentile tra tutte le donne cristiane, ebreo o saracene» (vv. 12-14). Come afferma Zufferey: «s'il est vrai que son identité n'est guère précisée [...] il n'en demeure pas moins qu'il s'agit d'une femme réelle (et non d'une abstraction), que le troubadour peut être tenté d'aller rejoindre [...] dans le lieu habituel de la rencontre amoureuse».<sup>17</sup>

Anche la natura dell'*amors* che Jaufre abbandona in *Quan lo rossinhols el foillos* è ampiamente dibattuta. Se Spitzer vi intravede la donna («à cause de la supériorité de l'école de Jesus à toute chose, il peut quitter "gaïment" sa dame»), per Zufferey l'addio del trovatore è rivolto «au dieu Amour (non à l'objet de son amour)».<sup>18</sup> Tuttavia, l'oggetto che precede immediatamente questo addio fa riferimento alla donna in termini fin troppo tangibili: «qu'anc non nasquet sai entre nos / neguna c'aia cor tan gen; / graille es, fresc'ab cors plazen». Ciò che più interessa ai fini di questa analisi è rilevare come, in entrambi i componimenti, oggetto e sentimento di amore provato dall'*Io*, donna e amore, siano volutamente confusi insieme.<sup>19</sup> Come osserva Kay: 'if the subject position is extended, by allegory, into a self where Love and other forces interact, then the boundaries of this self [...] are fundamentally unclear».<sup>20</sup> Ma cosa accade invece quando, come nel caso di Rudel, *Amors* svolge la funzione di sfumare in primo luogo i confini dell'oggetto, ossia del *Voi* lirico anziché dell'*Io*? I contorni dell'amata a cui si tenta di rivolgere la parola si dissolvono nel sentimento, *Amors*, che rende difficilmente distinguibili oggetto e soggetto di amore. Di conseguenza, il *Voi* cui si appella Jaufre non costituisce un vero e proprio atto dialogico, perché in questo processo pseudo-allegorico bisognerà leggere non solo un riferimento alla donna amata, ma anche la proiezione di un'*Io* lirico.

*Quan lo rius de la fontana* e *Quan lo rossinhols el foillos* testimoniano la difficoltà per il soggetto poetico di appellarsi alla donna in maniera diretta. Per Rudel, l'apostrofe al *Voi* femminile può prendere forma solo a patto che la materialità dell'oggetto sia nascosta dietro il velo di *Amors*. La donna è resa poi ancora più inaccessibile grazie alla lontananza, prima vissuta in *Quan lo rius* e poi espressamente ricercata e creata con l'addio di *Quan lo rossinhols*. Come afferma Zufferey, «Le subtil chantre de l'amour de loin devait avoir l'intime conviction que, s'il pouvait légitimement espérer voir l'objet de son amour [...] il devait avoir la sagesse de ne jamais céder à cette tentation, car la seule vision de la dame lointaine l'eût contraint au silence».<sup>21</sup> La possibilità di avvicinarsi alla realtà della donna è contemplata solo in sogno, a cui l'autore torna ossessivamente: «lai ai joi meravelhos, per qu'ieu la jau jauzitz jauzen», (*BdT* 262,6 vv. 17-18); «Anc tan suau no m'adurmi / mos esperitz tost no fos la, / ni tan d'ira non ac de sa / mos cors ades no fos aqui» (*BdT* 262,3, vv. 19-24); «Lai es mos cors si totz c'alhors / non a ni sima ni raitz, / et en dormen sotz cobertors / es lai ab lieis mos esperitz» (*BdT* 262,4, vv. 33-36), e infine il «rêve éveillé»<sup>22</sup> delle strofe 2-4 di *Lanquan li jorn son lonc en mai*. Sogno, dematerializzazione

<sup>17</sup> F. Zufferey, *Nouvelle approche de l'amour de loin*, in «Cultura Neolatina» 69 (2009), pp. 7-58 (p. 55).

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>19</sup> Per un'analisi della sovrapposizione tra donna e amore, cfr. J. Ferrante, *Woman as image*, cit., p. 66: «in the lyric, love and the lady are virtually interchangeable: they have the same powers and the same effect on the lovers; the same images and pronouns are used for both, making it impossible at times to tell which is meant. This is an intentional confusion, because it is one the poet feels. He selects the lady he loves or, to put it another way, he incarnates Love in a lady.»

<sup>20</sup> Kay, *Subjectivity*, cit., p. 55. Si veda anche S. G. Nichols, *The promise of performance: discourse and desire in early troubadour lyric*, in *The dialectic of discovery. Essays on the teaching and interpretation of literature presented to Lawrence E. Harvey*, a c. di J.D. Lyons e N. J. Vickers, Lexington, Kentucky, French Forum, 1984, pp. 93-108.

<sup>21</sup> F. Zufferey, *Nouvelle approche*, cit., p. 45.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 45. Espediente cui si appellerà anche Guillem de Nevers, protagonista di *Flamenca*, il cui spirito sarà portato da *Fin'Amors* nella torre della sua amata prima di ottenere il vero incontro con Flamenca: Si vedano i vv. 2150-2157 in *Flamenca. Romanzo occitano del XIII secolo*, a cura di R. Manetti, Modena, Mucchi, 2008.

della donna sotto il velo di *Amors* – che permette al *Voi* di confondersi con l'*Io* – infine lo stilema rudeliano della lontananza, che suggella l'intangibilità della dama: sono queste le condizioni che permettono l'espressione del primo appello alla donna. Questi elementi, raccolti per la prima volta proprio nel canzoniere rudeliano, saranno ancora gli stessi che adopereranno più di due secoli dopo Guillaume de Machaut e Jean Froissart nel tentativo di cancellare definitivamente la figura dell'amata dai loro *Dits*.<sup>23</sup>

È dunque nel corpus di Rudel che va ricercata la genesi dell'appello alla donna. Questo atto di nascita – difficile, incerto – sancisce anche la modalità in cui ci si rivolgerà, di qui in poi, all'oggetto d'amore: vale a dire con la seconda persona plurale, *Voi*.<sup>24</sup> Ancor di più, Jaufrè Rudel pone le fondamenta per le condizioni di esistenza del *Voi* femminile: ci si appella alla donna solo nel momento in cui essa è già distante, quando la sua pericolosa corporalità è proiettata in terra lontana. Di fatti, qualora si volesse spiegare anche il *Bella donna* nell'incerta occorrenza di Cercamon (*Ges per lo freg temps no m'irais*, *BdT* 112,2), non si dovrà andar lontano per trovare la mediazione rudeliana: «no-us si'esmais / Car no vede[z] vostr'amador» (vv. 55-56): è ancora il motivo della lontananza che accompagna l'appello alla donna. E ancora, l'unico *Voi* riscontrabile nel canzoniere di Bernart Marti (*Quant la pueja e-l vens e-l tempiers*, *BdT* 63,7a) è espresso di lontano, se l'unico desiderio del trovatore è quello di trovarsi «lonc lo seu cors dolgat e gras» (v. 23) nella speranza però che la dama si ricordi ancora di lui («Bella, si me membre-us»: così inizia la sesta *cobla*, di cui però non rimane che questo verso).

Infine, nel canzoniere di Peire d'Alvernhe, che conta venti componimenti, solo uno riporta una forma individuabile come appello diretto alla donna. In *Gent es, mentr'om n'a lazer* (*BdT* 323,18),<sup>25</sup> ci si trova infatti di fronte ad una interlocutrice: qui Peire persegue la scelta già rudeliana dell'addio alla donna, abbandonata in favore del servizio di Dio. Il componimento è stato per questo definito «canzone dell'opzione religiosa» che «scandisce il momento dell'abbandono dell'amor cortese in favore dell'*Amor Dei*». <sup>26</sup> Nei vv. 50-63 il trovatore afferma:

Amors, be-m degra doler  
si degus autr'enginhaire,  
mas lo dreituriers iutiayre,  
de vos me pogues mover,  
que per vos er'enriquitz,  
essaussatz et enantiz  
e pel senhor de Belhcaire.

Mas so non pot remaner,  
cortez'amors de bon aire,  
don mi lais esser amaire,  
tan m'agrad'er a tener  
lai on vol sanhs esperitz;

---

<sup>23</sup> Cfr. C. Attwood, *The image in the fountain: fortune, fiction and femininity in the Livre du voir dit of Guillaume de Machaut*, in «Nottingham French Studies» 38:2 (1999), pp. 137-149; e Sylvia Huot, *From song to book. The poetics of writing in old French lyric and lyrical narrative poetry*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1987, pp. 302-327.

<sup>24</sup> Alle stesse conclusioni arriva Bianchini, *I pronomi allocutivi* cit., pp. 84-86 e 110, che sottolinea l'uso preponderante del *Voi* nelle opere da lei analizzate – il *Tu*, quando appare, è usato principalmente dalla donna.

<sup>25</sup> Peire d'Alvernhe. *Poesie*, a c. di A. Fratta, Manziana, Vecchiarelli, 1996. È presente un *nos dos* in *Chantarai, pus vey qu'a far m'er* (*BdT* 323.12), v. 30.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 122.

hueymais el mezeys m'es guitz:  
no-us pes s'ab vos non repaire.

Come Jaufre Rudel, anche Peire d'Alvernhe compie la scelta di celare la dama dietro un *Amors* in grado di attenuare la componente materiale e immanente dell'alterità femminile. *Gent es, mentr'om n'a lazer* approfondisce il tema del "meglio per sé", già presente in *Quan lo rossinhols el foillos*, vale a dire quello della scelta della via religiosa come migliore per il trovatore. Le parole di Jaufre, «per so car vau mon mieilliz queren» (v. 30), riecheggiano ben due volte in quelle di Peire: «s'enans de son mielhs a faire» (v. 2), «en que puesc esser miraire / de mo mielhs e sordey raire» (vv. 24-25). Anche l'invettiva contro chi, al contrario del poeta, non opta per la via religiosa è ulteriormente elaborata: mentre in *Quan lo rossinhols* essa occupa esclusivamente l'ultima *cobla*, in *Gent es* pervade gran parte del componimento (*coblas* I-VII, in particolare vv. 27-28: «et aquelh par plus falhitz / qu'a sos pos n'es enguanaire»). In entrambi i testi, infine, l'addio alla donna occupa le ultime *coblas* (*Gent es*: VIII-X, *Quan lo rossinhols*: V-VI). Tuttavia, mentre il componimento rudeliano si concentra – nelle *coblas* che precedono l'addio alla donna – sull'esaltazione dell'amata, quello dell'alverniate esplicita i motivi che lo spingono verso la via religiosa e che dovrebbero spingere chi ascolta a fare lo stesso. Anche Peire d'Alvernhe, dunque, si rivolge all'amata solo nel momento in cui viene a crearsi una lontananza.<sup>27</sup> Ancor di più, la lontananza definitiva è prodotta proprio grazie all'appello diretto che permette di dire «addio». Ma l'addio all'oggetto di amore significa inevitabilmente l'interruzione del canto d'amore: il *Voi* alla donna (o meglio ad *Amors*, in grado di assorbire anche l'*Io* lirico stesso) ha coinciso con il cessare dell'atto poetico. Nelle pagine seguenti si vedrà come il primo *Tu* della lirica trobadorica sviluppi ulteriormente questi processi, con *Can vei la lauzeta mover*.

### **Il Tu in Bernart de Ventadorn**

Del canzoniere del trovatore di Ventadorn<sup>28</sup> ventisei componimenti dei quarantacinque a lui certamente attribuiti presentano un *Voi* femminile.<sup>29</sup> La frattura tematica e concettuale tra Bernart de Ventadorn e la poesia lirica trobadorica precedente è dunque lampante: dove prima l'appello alla donna è raro e determinato da condizioni di esistenza ben precise, in Bernart il *Voi* femminile non è solo pervasivo, ma costituisce parte strutturale della sua poetica.<sup>30</sup> Ci troviamo

---

<sup>27</sup> Evocata esplicitamente nella *cobla* VIIIa di *Be m'es plazen* (BdT 323,10), dove compare a chiare lettere l'*amors de loing* (v. 64). La *cobla* è mutila, e non è dunque possibile affermare con certezza che si tratti di una seconda persona, ma non sembra d'altronde del tutto illegittimo leggersi un vocativo: «...amors de loing / m'agra besoing / qe pogues tener e baillar», vv. 64-66.

<sup>28</sup> C. Appel, *Bernart von Ventadorn, seinelieder mit einleitung und glossar*, Halle, M. Niemeyer, 1915.

<sup>29</sup> BdT 70,1(vv. 50-60), 3 (vv. 42-65), 4 (vv. 49-60), 6 (v. 57), 7 (vv. 54-57), 8 (vv. 4-7, 41-50), 12 (vv. 43-45), 13 (vv. 10-18), 16 (vv. 1-2, 9-11 con il *senhal* «Conortz»), 19 (vv. 41-54), 20 (vv. 37-48), 21 (vv. 41-48), 22 (vv. 49-50), 25 (vv. 85-87), 26 (vv. 19-21), 28 (vv. 50-66), 30 (vv. 50-58), 31 (vv. 49-56), 33 (vv. 29-40), 36 (vv. 46-53), 37 (vv. 31-36), 39 (vv. 45-55), 40 (vv. 45,57), 41 (vv. 20-48), 44 (vv. 53-60).

<sup>30</sup> È interessante notare che, con l'eccezione di Jaufre Rudel e Peire d'Alvernhe (che lo imita da vicino), la paternità dei testi che offrivano un appello alla donna sono stati tutti messi in discussione dalla critica. *Farai chansoneta nueva* (BdT 183,6) di Guglielmo IX, *Ges per lo freg temps no m'irais* (BdT 112,2) di Cercamon, *Aissi com cel qu'es vencutz e sobratz* (BdT 17.1) di Alegret (dove l'appello è però ad *Amors*) – a cui si può aggiungere lo scambio di *coblas* tra Uc Catola e una *Bella Amiga*, non considerata nel nostro repertorio, v. nota metodologica a n. 5 –, *No-m posc mudar, bels amics, q'en chantanz* (BdT 451.2, la cui paternità è messa in dubbio da J-M-L, Dejeanne, *Poésies complètes du troubadour Marcabru*, Toulouse, Privat, 1909, p. 219; e U. Mölk, *Romanische frauenlieder*, München, Fink, 1989, pp. 62-63 e pp. 199-200) sono state ritenute più tarde su basi contenutistiche e metriche. Data l'enorme discrepanza che sussiste tra i primi trovatori e Bernart de Ventadorn nell'uso dell'appello diretto alla donna, è possibile che questo possa corroborare gli argomenti di attribuzione ad autori più tardi.

difatti di fronte a una poesia compiutamente cortese, in cui ciò che permette l'appello quasi ossessivo alla donna a cui si chiede *joy* in cambio del servizio amoroso è il *martire* sopportato dal poeta. Come afferma Antonelli nella sua analisi del corpus di Bernart de Ventadorn:

Potremmo dire che finché esiste la richiesta amorosa, sull'*avere* il corpo della donna (ché questo in ultima analisi è il *joy* [...]), siamo in presenza di una lirica in cui i due soggetti, per quanto possa essere sublimato il rapporto con il *Tu*, ovvero la donna amata, sono entrambi protagonisti, o quantomeno esistenti, pur se ovviamente quel che sempre risulta in primo piano è l'*Io* agente e poeta [...].<sup>31</sup>

Nel canzoniere del limosino si muovono i primi passi verso la formazione di una nuova figura femminile, silente destinataria delle preghiere del soggetto. L'apostrofe alla donna è ormai ben consolidata all'interno dell'economia del testo poetico, ed acquisisce un ruolo fondamentale nel rinnovato gioco di polarità emotive su cui si costruisce il discorso dell'*Io*. Problematiche simili a quelle rudeliane sorgono, tuttavia, nel momento in cui Bernart, per la prima volta nella lirica trobadorica pervenutaci, si accinge a dare del *Tu* alla dama. Quest'unica, straordinaria occorrenza si trova nella ben nota *Can vei la lauzeta mover* (BdT 70,43):

Miralhs, 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. (vv. 21-24)

Bernart de Ventadorn e i suoi predecessori avevano già l'abitudine di dare del *Tu* alla canzone, e in una occasione all'ideale astratto di *Fin'Amors*,<sup>32</sup> ma le poche occorrenze in cui l'*Io* lirico si rivolgeva direttamente all'amata sono state – lo si è visto – sistematicamente in forma di *Voi*. Verrebbe da chiedersi cosa permette, allora, l'apparire di questa eccezionale seconda persona singolare. Sapegno si pone una simile domanda per l'uso del *Tu* nella *Vita Nova* e nei *RVF*. In queste opere, la soluzione al quesito è da ricercare nella morte della donna: «se dunque la vista terrena [di Beatrice] produceva un collasso del soggetto (...) la vista dell'anima "in pace" produce nel soggetto la *beatitudine*, una analoga mancanza di conflitti emotivi: nella mancanza del corpo si rende possibile perfino un prima impensabile TU.»<sup>33</sup> Analogamente, il *Voi* a Laura rimarrà una costante nei *RVF* «fino al momento in cui la morte ne abbia sancito l'inattigibilità.»<sup>34</sup> Di conseguenza, nelle liriche di Dante e Petrarca solo la lontananza irrevocabile della la morte permette al soggetto di rivolgersi all'oggetto d'amore con «l'immediatezza del TU».<sup>35</sup> Un'operazione simile è riscontrabile in *Can vei la lauzeta mover*, in cui il tema della morte assume un ruolo centrale, ma, almeno ad una prima lettura, non colpisce la donna amata. Di fatti nell'ultima *cobla* della canzone è chi dice *Io* a dichiararsi morto: «Mort m'a, e per mort li respon». È la morte del poeta che permette la risposta diretta, permette di rivolgersi a lei, finalmente, come *Tu*. Questo assassinio, compiuto con gli occhi, che toglie al poeta sé stesso («Tout m'a mo cor, e tout m'a me» v. 13; «Anc non agui de me poder / Ni no fui

<sup>31</sup> R. Antonelli, *Avere o non avere: dai trovatori a Petrarca in Vaghe stelle dell'Orsa. L'"Io" e il "Tu" nella lirica italiana*, a c. di F. Bruni, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 41-75 (a p. 48).

<sup>32</sup> BdT 293,40.

<sup>33</sup> Sapegno, *TU, VOI* cit., p. 97.

<sup>34</sup> *Ead.*, *La costruzione di un Io lirico al femminile nella poesia di Vittoria Colonna*, in «Versants: revue suisse des littératures romanes» 46 (2003), pp. 15-48 (alla p. 22).

<sup>35</sup> *Ead.*, *TU, VOI* cit., p. 97.

meus de l'or' en sai / Que-m laisset en sos olhs vezer» vv. 17-19) risponde a una poetica che potremmo definire proto-cavalcantiana;<sup>36</sup> e difatti già Antonelli – che riconosce a Bernart, proprio con *BdT* 70,43, di essere «ben conscio del proprio percorso e del senso profondo di parte della fenomenologia amorosa “cortese”»<sup>37</sup> – ripercorre le affinità tra i due poeti nel momento in cui scelgono la strada mortale già percorsa da Narciso. La sostituzione della donna con il *Miralh*<sup>38</sup> è fondamentale per spiegare la presenza della prima attestazione del *Tu* all'amata. Se già Jaufrè Rudel aveva confuso l'*Io* lirico con il *Voi* sotto il velo di *Amors*, l'operazione poetica di Bernart è una vera e propria sostituzione del soggetto per l'oggetto, a cui si toglie anche il genere femminile che Jaufrè, con il lessema *Amors*, aveva mantenuto. *Can vei la lauzeta mover* rivela che già in Bernart de Ventadorn sono presenti i sintomi di quella crisi della lirica che richiede di slegare la creazione poetica dal suo oggetto. Difatti, se è vero che l'*Io* bernartiano si dà per morto, rimane da chiedersi: quale *Io* è morto? Colui che ancora parla e risponde o quello invece riflesso nello specchio? Proiettando il suo *Io* nello specchio-donna, Bernart infine parla solo a sé stesso. Nelle parole che per prime nella lirica romanza si rivolgono alla donna in maniera diretta, con l'utilizzo della prima persona singolare, l'interlocutrice è in realtà del tutto assente. La tensione dialogica che la presenza se pur fittizia della donna garantiva è dunque collassata su sé stessa, perché i due poli dell'atto dialogico si rivelano infine come consustanziali. Il discorso poetico ora nasce e finisce nell'*Io*, dunque, non può che portare il poeta a scegliere la strada del silenzio: «m'en vau, chaitius, no sai on. / De chantar me gic e-m recre, / e de joi e d'amor m'escon» (vv. 58-60). Ciò che questa analisi ha rivelato è che, l'inaugurazione di una nuova forma di appello diretto all'oggetto di amore (il primo *Voi* di Jaufrè e il primo *Tu* di Bernart) coincide, paradossalmente, con la fine del canto d'amore. Questi due eventi non sono legati esclusivamente da un rapporto causale: il trovatore non si rivolge alla donna in maniera diretta semplicemente perché ha preso la decisione di concludere la propria attività di poeta. L'atto poetico si è risolto in silenzio perché, nel dare del *Voi* e del *Tu* alla dama per la prima volta, l'alterità del *Tu/Voi* è collassata sull'identità dell'*Io*: come si è tentato di dimostrare, l'assorbimento dell'Altra all'interno dell'interiorità di chi canta è infatti ciò che consente le prime apostrofi alla dama. Al tempo stesso, però, questo processo poetico dimostra che la forza dell'appello diretto è tale da smascherare la finzione di alterità che il poeta costruisce attraverso la donna amata: all'interno dell'atto lirico l'oggetto d'amore costituisce sempre e comunque una proiezione dell'*Io*. Le prime apostrofi alla *domna* irrimediabilmente svelano l'artificio di una simulazione dialogica che ha luogo interamente nell'interiorità del soggetto.

La lirica volgare non nasce, dunque, accompagnata dall'apostrofe alla donna. Quest'ultima viene invocata – in forma di *Voi* – per la prima volta da Jaufrè Rudel, grazie al dispositivo mediatore della lontananza e l'uso di *Amors*, che confonde i confini tra soggetto e oggetto d'amore. I pochi che, nella prima generazione di trovatori, arriveranno ad appellarsi all'amata

<sup>36</sup> Si ricordino i versi di XXI, *O donna mia, non vedestù colui*, dove appare – forse non a caso – una delle quattro occorrenze di *Tu* alla donna nel corpus di Guido (oltre a XII,9, XVII,3, XX,I): «E' trasse poi de li occhi tuo' sospiri, / i qua' me saettò nel cor sì forte, / ch'ì' mi partì' sbigotito fuggendo. / Allor m'aparve di sicur la Morte.» (vv. 9-12), cfr. Guido Cavalcanti, *Rime*, a c. di R. Rea e G. Inglese, Roma, Carocci, 2011. Naturalmente la fenomenologia della morte in Cavalcanti è necessariamente diversa da quella presente in *Can vei la lauzeta mover*, giacché Guido attinge a fonti mediche e filosofiche ben precise: per queste ultime si cfr. per esempio Natascia Tonelli, *Lirica d'amore e scienza. De Guidone de Cavalcantibus physico* in *Ead., Fisiologia della passione. Poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015, pp. 3-70.

<sup>37</sup> R. Antonelli, *Per forza convenia che tu morissi*, in *Guido Cavalcanti laico e le origini della poesia europea nel VII centenario della morte*, Atti del Convegno Internazionale (Barcellona, 16-20 ottobre 2001), a cura di R. Arqués, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 203-16 (alla p. 212).

<sup>38</sup> Sullo specchio si veda Frederick Goldin, *The Mirror of Narcissus in the Courtly Love Lyric*, Ithaca, Cornell University, 1967.

ricorreranno al medesimo espediente. Sarà Bernart de Ventadorn a rendere l'apostrofe alla donna un canone della poesia volgare: ma l'oggetto d'amore, già sublimato da una lontananza sociale,<sup>39</sup> diviene nel suo canzoniere sempre meno concreto e al contempo più interiorizzato proprio nel momento in cui gli si dà del *Tu*. Le problematiche che saranno di Cavalcanti e Dante, come di Froissart e Machaut, sono già in germe nelle liriche di Jaufrè Rudel e Bernart de Ventadorn: il primo *Voi* ed il primo *Tu* alla donna nascono nella lirica romanza già irrimediabilmente compromessi, poiché gli elementi che permettono l'apostrofe alla donna sono gli stessi che consentiranno, secoli dopo, l'eliminazione definitiva dell'oggetto d'amore. In *Vita Nova* XXV,6, Dante afferma: «lo primo che cominciò a dire sì come poeta volgare, si mosse però che volle fare intendere le sue parole a donna». Quella di Dante è certamente un'operazione «storico-critica»<sup>40</sup> volutamente travicante, perché, come si è visto, nel momento in cui i primi rimatori volgari si appellano alla donna in maniera diretta, l'*Io* lirico già occupa tutte le parti dell'atto dialogico.

---

<sup>39</sup> R. Antonelli, *Avere o non avere: dai trovatori a Petrarca in Vaghe stelle dell'Orsa. L'"Io" e il "Tu" nella lirica italiana*, a c. di F. Bruni, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 41-75 (a p. 48).

<sup>40</sup> Come la definisce M. S. Sapegno, *TU, VOI*, cit., p. 93.