

Un *lai* a lungo dimenticato: *Amour* di Girard

Francesca Sanguineti
Università di Napoli Federico II

RIASSUNTO: *L'articolo propone l'analisi di un testo poco studiato: Il Lai d'Amour di Girard. In particolare, vengono affrontati i vari aspetti problematici che questo testo presenta: la sua appartenenza alla categoria dei lais, il suo rapporto con il salut d'amour e le sue analogie con altre opere della tradizione romanza.*

PAROLE-CHIAVE: *Narrativa breve – Lai – Salut d'amour*

ABSTRACT: *The article offers an analysis of a little-studied text: Girard's Lai d'Amour. In particular, the various problematic aspects that this text exhibits are addressed: its belonging to the category of lais, its relationship with the salut d'amour, and its analogies with other works in the Romance tradition.*

KEYWORDS: *Short Fiction – Lai – Salut d'amour*

Nel ms. BnF nouv. acq. fr. 1104, un'importante raccolta di ventiquattro *lais* bretoni,¹ è copiato alla c. 66 col. 2, in quartultima posizione, un *lai* che ha goduto di scarsissima fortuna da parte della critica, al punto che fino ad anni abbastanza recenti la sola edizione esistente risaliva a Gaston Paris

¹ I primi studi su questo ms., che è in antico francese e risale probabilmente alla fine del sec. XIII, si devono a Paris 1879, con descrizione del codice ed edizione di cinque *lais*, e Delisle 1880, pp. 438-440, che riporta le rubriche e i primi versi dei *lais* trascritti. Cfr. anche le osservazioni di Busby 2002, I, pp. 470-472.

in un lungo articolo apparso su *Romania* nel 1878.² Per un'edizione critica successiva, infatti, bisogna attendere il 2010, quando *Amour* figura insieme al *lai* d'*Ignauve* e a *Oiselet* in un volume curato da Glyn S. Burgess e Leslie C. Brook, mentre nel 2018 lo ritroviamo nell'edizione bilingue dei *lais* medievali diretta da Philippe Walter.³

Del resto, la valutazione del primo editore riguardo al valore artistico del componimento non era particolarmente entusiasta: Paris lasciava trasparire un giudizio di mediocrità sulla qualità del testo in questione, come si evince dall'uso di espressioni quali «un morceau d'une tout autre nature, beaucoup moins intéressant», «on ne saisit pas bien la raison d'être de cette pièce», fino a dubitare dello stesso statuto di *lai* che l'autore attribuisce al pezzo, «Girard a eu la fantasie de donner à son ouvrage le nom de *lais* [...] qu'il ne mérite ni pour le fond ni pour la forme».⁴ Converrà, quindi, affrontare una ad una le questioni che questo testo pone a noi lettori moderni, a partire dalla sua stessa appartenenza al genere narrativo del *lai*.

Preliminare e *conditio sine qua non* per analizzare in tutta la sua complessità e interezza *Amour* è chiarire la sua identità generica, il suo poter essere cioè classificato come un *lai*. In questa direzione, va riconosciuto ad Elizabeth W. Poe il merito di aver tentato di dimostrarne l'appartenenza alla categoria narrativa dei *lais*.⁵ Senza voler ripercorrere, come fa Poe, la rassegna dei giudizi dei vari studiosi che si sono pronunciati sull'argomento, ci si limiterà a focalizzare l'attenzione su quegli elementi che, in modo inconfutabile, consentono di riconoscere nel componimento firmato da Girard un esemplare, anche assai originale e maturo, della realizzazione della narrativa breve antico-francese forse più importante e raffinata. Converrà innanzitutto ricordare che la rigida nomenclatura moderna che siamo portati ad applicare ai testi medievali non aveva probabilmente all'epoca il senso che le attribuiamo oggi e questo è ancora più valido quando parliamo di narrativa breve, dal momento che, anche dal punto di vista della trasmissione manoscritta, spesso si trovano riuniti in-

² Paris 1878.

³ Si vedano rispettivamente *The Old French Lays of "Ignauve", "Oiselet" and "Amours"* (ed. Burgess - Brook), in cui l'edizione di *Amours* è curata da Elizabeth W. Poe alle pp. 197-251, e *Lais du Moyen Âge* (ed. Walter), in cui il testo del *lai* è stabilito, tradotto e annotato da Karin Ueltschi, pp. 638-663 (si cita da quest'ultima edizione).

⁴ Cfr. Paris 1878, pp. 407 e 408.

⁵ Poe 2011.

sieme in grandi codici miscellanei componimenti brevi di differente natura, testi che «seppur diversissimi per ispirazione, ideologia e struttura, sono sentiti come affini per il fatto di appartenere alla stessa tipologia retorica della *narratio brevis*». ⁶ Del resto, pur non giungendo alle estreme valutazioni di Zumthor, per il quale «entre les genres narratifs brefs [du XIII^e siècle], traditionnellement écrits en octosyllabes, fabliau, lai et “dit” (terme nouveau), il est impossible de relever des distinctions valables», ⁷ basterà osservare, come faceva notare anche Ménard, che nel secolo XIII i termini *lai*, *aventure*, *conte*, *fablel* e *dit* potevano essere adoperati in maniera interscambiabile, sicché «le lai d'*Amour* et le lai du *Conseil* auraient pu s'appeler des *dits*», dal momento che «il faut convenir que les déterminations littéraires médiévales restent assez floues». ⁸ Come si vedrà anche più avanti, tutte queste designazioni sono ricorrenti nel componimento di Girard e vengono impiegate con accezioni quasi sinonimiche, come accade ad esempio all'inizio, quando l'autore dichiara di possedere la migliore materia che si sia mai avuta per comporre una storia d'amore e utilizza la parola *dit* (cfr. vv. 1-7), sicché «le texte interroge sur les frontières du “lai” avec d'autre genres, en premier lieu avec le “dit”, forme brève, argumentative et didactique». ⁹

Al di là delle rigide griglie di classificazione che risentono del gusto moderno, ciò a cui possiamo affidarci per stabilire l'appartenenza di un singolo testo a una certa tipologia sono i dati oggettivi, cioè i parametri valutativi espressi direttamente dall'autore e/o dal copista che ha esemplato la raccolta effettuando una selezione del materiale. Nel caso di *Amour*, il compilatore del ms. 1104 non deve aver avuto alcun dubbio a inserirlo in quella che può essere considerata la più importante raccolta di *lais* antico-francesi, dal momento che ne tramanda ventiquattro e impone senza riserve la denominazione di *lai* a tutti i testi ivi trascritti, riportando oltretutto una rubrica iniziale di carattere generico, apposta a *Guigemar*, che recita *Cy commencent les lays de Bretagne* e una sigla finale *explicit les lays de Bretagne*. Alla scelta del copista di antologizzare nella collezione tramandata dal ms. 1104 anche *Amour*, si accompagna l'esplicita autodesignazione di genere dell'autore in chiusura, laddove ai vv. 516-518 leg-

⁶ Cfr. Picone 2012, p. 8.

⁷ Cfr. Zumthor 1954, p. 239.

⁸ Cfr. Ménard 1979, p. 78.

⁹ Cfr. *Lais du Moyen Âge* (ed. Walter), p. 1284.

giamo «Car s'il revient et il aporte | autres noveles que devant, | Girarz dira des *lais* avant». A questo proposito, varrà la pena ricordare le parole di Frappier, il quale osservava che «quand l'auteur lui-même désigne son œuvre comme un *lai* [...] je me refuse en principe à lui infliger un démenti. Cet auteur devait savoir ce qu'il voulait dire».¹⁰ Lo studioso, chiedendosi quanto un lettore moderno possa essere legittimato a non accettare la denominazione del genere letterario con cui un autore medievale aveva classificato la sua opera, fa nello specifico riferimento alle designazioni attribuite da Jean Renart per il *Lai de l'ombre* (vv. 52 e 961) e da Huon le Roi per *Vair Palefroi* (v. 29), ma è evidente che un discorso analogo può essere fatto anche per Girard e il *Lai d'Amour*. Dunque, l'identità di *lai* per *Amour* sembra già di per sé dimostrata dalla definizione che ne fornisce l'autore e dall'interpretazione che ne davano i lettori medievali, tra cui rientra appunto l'amanuense del 1104. Ammessa l'opportunità di accettare la denominazione assegnata in modo congiunto dall'autore e dal copista, sussistono anche caratteristiche interne che ne avallano l'appartenenza al canone dei *lais*. Basti pensare ad aspetti oggettivi, come la terminologia impiegata, infatti «if the formal traits of the *Lai d'Amours* are not determinative, Girart's very conventional use of the terms *conter*, *aventure*, and *avenir* is».¹¹ In particolare, all'inizio del componimento Girard si serve proprio di questi tre termini («Mes l'*aventure* d'un haut home, | comme il *avint* vos voil *conter*», vv. 10-11), tra cui *aventure*, con cui definisce l'oggetto della sua narrazione e che corrisponde semanticamente al nucleo originario del *lai*, alla prima fase del suo processo formativo.¹²

Chiarita l'opportunità di includere *Amour* nel contesto narrativo dei *lais*, pur tenendo conto di come agli occhi di un autore medievale la distinzione tra i generi, soprattutto se simili formalmente e da un punto di vista retorico, non doveva essere avvertita come una regola assoluta, esamineremo il testo scardinandolo e analizzando i vari aspetti costitutivi che ne emergono.

¹⁰ Cfr. Frappier 1961, p. 26.

¹¹ Cfr. Poe 2011, p. 363. La studiosa si concentra soprattutto sui rapporti tra *Amour* e altri *lais* di Maria di Francia, universalmente riconosciuta come la codificatrice del genere.

¹² Picone 2012, pp. 38-39, analizzando il Prologo ai *Lais* di Maria di Francia come documento di poetica importante per comprendere come nasca un *lai*, distingue ed enumera tre tappe, di cui la prima coincide proprio con l'*aventure* (seguono la fase di elaborazione "giullaresca" e quella artistica dell'*écriture*).

Il componimento ha una lunghezza di 518 versi ed è realizzato da un certo *Girarz*, che menziona se stesso nel verso di chiusura, proprio quando appone al testo la marca distintiva di *lai*: l'autore dunque nel dare una catalogazione generica alla sua opera non dimentica di firmarla, testimoniando così, secondo una prassi che risale già ai *lais* di Maria di Francia, una certa consapevolezza autoriale in relazione alla propria composizione e un senso di responsabilità nella creazione letteraria.¹³ L'ambientazione del *lai* non è bretone, nella misura in cui Girard non fa un riferimento preciso al luogo o meglio ai luoghi in cui si svolgono le vicende, ma appare chiaro che si tratta di una scenografia realistica, che non lascia spazio al meraviglioso e all'elemento ferico su cui si incentra l'argomento bretone. Ciò sembra trovare oltretutto una rispondenza nella struttura stessa del ms., giacché, come evidenziato da Pickens, «as reading 1104 advances, the definition of “lays de Bretagne” shifts as links with Brittany and Britain weaken».¹⁴

In un contesto che non allude più al meraviglioso neppure come fucina letteraria di motivi, l'autore apre la narrazione con una dichiarazione di poetica: è detentore della migliore materia d'amore sulla quale sia possibile costruire un'opera e, a differenza di Maria di Francia che tende sempre a dare un titolo ai suoi *lais*, esprime un netto e (forse) parodico rifiuto di dare un nome al proprio racconto, per il semplice motivo che non ha alcuna voglia di farlo:

Car j'en ai si bele matire
 comme ot nus plus. Comment a non?
 Nomeré je de qoi? Je non!
 Por quoi? Ne veil, c'en est la some
 (vv. 6-9)

L'amore, che già in Maria è tema fondamentale ed è ciò muove e fa andare avanti l'*aventure*, coincide qui con l'oggetto stesso del componimento. Privato di ogni connotato trascendente e meraviglioso, tratto tipico della *matière de Bretagne*, l'amore è indagato da un punto di vista assai più intimo e psicologico, ma anche molto più concreto, e diviene così

¹³ Sull'emergere di tracce di soggettività e sulla comparsa di un atteggiamento nuovo da parte dell'autore in generi come il *lai* si rimanda a Lee 1996, p. 13.

¹⁴ Cfr. Pickens 2011, p. 348.

il fulcro di un' *aventure* che, non lasciando spazio al soprannaturale, si presenta, se non come vera, almeno come verosimile. Senza pretendere di dimostrare che si tratti di una storia reale o, al contrario, fittizia, ciò che importa sottolineare è come l'autore voglia convincere il suo pubblico della verità di quanto narrato (cfr. anche l'uso di espressioni come *et voirs fu* v. 29), assumendo come punto di partenza per la sua opera un piccolo fatto vero o come tale esibito ai lettori.

Protagonista di questa *aventure*, presentato al v. 10, è un *haut home* del quale vengono immediatamente enumerate le qualità, le maniere e le prodezze, che lo rendono, come enfatizzato dall'uso dell'anafora, «hauz en honors, hauz en richesces, | haut en lignage, hauz d'amis» (vv. 14-15), sicché per dirla in breve è *li plus hauz a droit* (v. 19), al punto che la sua nobiltà non consentirebbe neppure la possibilità di menzionarlo («car se jel nomoie orendroit, | l'en diroit que je ne di foi, | ainz seroie blasmez du poi», vv. 20-22). L'anonimato del protagonista sembra infatti vincolato proprio alla nobiltà, un po' come accadeva col *celar*, cioè il nascondere l'identità della dama nella poesia dei trovatori: l'*haut home* si inserisce, come vedremo più avanti, in un contesto ancora pienamente cortese, anzi sembra rappresentare il prototipo stesso della cortesia, di cui verranno messi in luce anche i limiti e la possibilità di superarne le aporie, attraverso una posizione assai più fattiva e dinamica della protagonista femminile. Non convince, a questo proposito, l'osservazione di Poe che, rifacendosi anche a Kroll, considera l'*haut home* come un non nobile, forse un uomo d'affari o un ricco mercante, ma comunque una figura borghese che si contrapporrebbe a quella aristocratica della dama: «the aventure (v. 10) consists in a bourgeois' unlikely conquest (through no apparent effort) of a noble lady who is richly endowed».¹⁵ Proprio l'insistenza sull'aggettivo *haut* 'eminente', ma anche 'nobile', sembra invece chiarire l'appartenenza dell'uomo a un rango sociale elevato, confermata oltretutto da una serie di indizi che si vedranno più avanti, tra cui le disposizioni date al suo *clerc*. L'*hautece*, inoltre, è una caratteristica per molti versi topica negli incipit dei *lais*, riscontrabile ad esempio nel poemetto ispirato alle *Metamorfosi* di Ovidio (libro quarto, vv. 55-166) *Piramus et Tysbé*, un racconto breve composto verso la fine del secolo XII in lingua d'oïl, che manifesta diversi punti di contatto coi *lais*, ai quali è assimilabile dal punto di vista

¹⁵ Cfr. Poe 2011, p. 366. La studiosa è influenzata da Kroll 1984.

strutturale, e che è soggetto a vistose riprese proprio in *Amour*.¹⁶

Il protagonista si vede costretto a un certo punto a lasciare il suo paese e a intraprendere un viaggio (vv. 23-27), che fornisce l'occasione di incontro con la protagonista, la quale rispecchia in modo speculare il personaggio maschile per quanto riguarda qualità, bellezza e nobiltà:

Erra et voirs fu qu'il avint
 que ou país la ou il vint
 une haute dame molt noble
 manoit: dusqu'en Costentinoble
 n'ot plus haute dame de lui
 (vv. 29-33)

Anche questa uguaglianza nella descrizione degli amanti trova riscontri nel *Piramus et Tysbé*, dove proprio all'inizio i due protagonisti appena bambini sono definiti *d'ingal biauté et d'uns semblanz* (v. 6).¹⁷ Circostanza del primo incontro è un'assemblea alla quale partecipano entrambi e l'innamoramento avviene in modo fulmineo attraverso lo sguardo:

Aussi tost come il s'entrevirent
 les cuers, les cors, o les elz mirent
 por esgarder; si s'entresgardent.
 Mes en l'esgart qu'il se regardent
 s'i fiert Amors, et li feus prent
 d'amors qui alume et esprent
 lor cuers, lor cors, et a surpris
 (vv. 59-65)

Fedele al principio retorico della *brevitas* (*einsi d'amors cil s'entrame-ment*, v. 79), l'autore condensa la descrizione della nascita dell'amore in

¹⁶ Per l'insistenza di *haut/bautece* negli *incipit* di questa tipologia di racconti cfr. *Piramus et Tysbé*, vv. 1-4: «En Babiloine la cité | furent dui homme renomme, | dui citeain de grant *bautece*, | de parente et de richece». Si cita da *Lais du Moyen Âge* (ed. Walter), pp. 1032-1075 (testo stabilito, tradotto e annotato da Karin Ueltschi).

¹⁷ La *paritas* nella *descriptio* degli amanti è, del resto, una prerogativa ovidiana, cfr. anche, oltre a *Piramus et Tysbé*, l'episodio di Ifi e Iante, Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi* (ed. Scivoletto), libro IX, vv. 718-721: «Par aetas, par forma fuit, primasque magistris | acceperere artes, elementa aetatis, ab isdem; | hinc amor ambarum tetigit rude pectus et aequum | vulnus utrique dedit, sed erat fiducia dispar».

pochi versi, dai quali si apprende la reciprocità del sentimento e il legame indissolubile di cuore e corpo già nel processo di infatuazione. Seguono arrivederci e nuovi incontri, attraverso cui inizia a prendere forma la relazione, alimentata dal piacere di rivedersi ogni volta («que la dame ot, je n'en dout mie, | joie d'ami et cil d'amie», vv. 83-84). Tutta questa fenomenologia dell'Amore che ferisce gli amanti, e che verrà sviluppata anche più avanti nel *lai* (cfr. i vv. 400-436) sembra essere una vera e propria ripresa ovidiana e trova un preciso corrispettivo nel *Piramus et Tysbé*:

Toucha Amors les .ii. enfanz
 et navra plus a cel endroit
 que lor aëz ne requeroit.
 [...]
 Aus amanz devint tels solas,
 nes pot garir ne hauz ne bas;
 nule maniere, nus aëz
 n'en eschape n'en soit navrez.
 Amors, je te faz bien savoir:
 contre ton dard n'a nus pooir
 ne contre li n'a nus essoingne
 doubles haubers ne double broingne.
 Ta saiete ne puet faillir:
 vers lui ne puet nus hom garir
 (vv. 14-32)

L'innamoramento, tuttavia, comporta anche degli effetti collaterali, dal momento che Amore è altresì tormento e passione irrazionale che pervade gli amanti e crea in loro scompiglio, sicché «cele se plaint, cil se demente, | cele soupire, cil tressaut» (vv. 88-89),¹⁸ finché se da un lato l'*haut home* si ritrae, perché trova sconveniente contravvenire alle regole della cortesia dichiarandosi all'amata, è invece proprio la dama che, sollecitata dal dissidio interiore, prende coraggio, fa un passo avanti e decide di confessarsi. La donna è però combattuta tra il desiderio di esporsi e il timore di farlo:

Einsint Amors en cest torment
 la tormente et li rent son droit

¹⁸ Cfr. ancora una volta i versi del *Piramus et Tysbé* a proposito della ferita inflitta dalla freccia di Amore: «Ele fet plaie sanz pertus | vers qui ne puet herbe ne jus. | Sanz dolor fet trere sous-pir | et sanz sanc espandre palir» (vv. 33-36).

et tant qu'ele dit orendroit,
li ira dire; or s'en repent
(vv. 110-113)

e questo atteggiamento oscillante tra due poli si riflette nell'instaurazione di un dialogo monologante, fatto di brevi interrogative e risposte tra il personaggio femminile e una sorta di sua istanza interiore (vv. 115-119). Questo monologo dialogato con sé stessa può essere confrontato con quello perfettamente simmetrico di Tisbe, che si mostra allo stesso modo divisa tra la volontà di agire e la cautela:

Mes com plus plain et plus m'esmai;
en quel guise prendrai conroi?
Amis, je dueil d'a toi parler!
– Tysbé, fole, veus tu derver,
veus tu chastee violer
et ton lignage vergonder?
– Ne faire!
– Garde reson, que c'est contraire»
(*Piramus et Tysbé*, vv. 221-228)

Sorprende in tal senso la consapevolezza della protagonista che, come del resto Tisbe, intravede nell'annuncio d'amore che è in procinto di fare un comportamento contrario all'etica dominante, ma sceglie comunque di parlare: liberando il suo sentimento, dicendo la verità sul suo amore, la dama infrange con lucidità uno stereotipo che vuole la donna passiva e in silenzio:

Pense et dit: “Dex, que diroie?
Contre toutes dames feroie.
Nu dirai pas: tere m'estuet.
Ne cis maus lessier ne me puet
s'il ne le set; et bien le sache!”
(vv. 115-119)

A differenza della figura maschile, ancorata a convenzioni, schiva e insicura, è qui la figura femminile che spezza il silenzio e asseconda con maturità i propri sentimenti scegliendo di conoscere l'altro. Così, senza più tergiversare e senza giri di parole, la dama confida i propri propositi al nobile signore:

“Sire, sachiez bien sanz doutance
vostre amor et vostre acointance
en cest païs voudroie avoir,
s’il vos plet; et sachiez de voir
que vostre sui, n’en doutez point”
(vv. 127-131)

e alla sua timida risposta («[...] car je feroie | por vos qanque fere por-
roie», vv. 139-140), ribatte senza esitazione e senza avere paura di sco-
prirsi

Ele respont isnel le pas:
“ce que pens, n’i pensez vos pas?
Einz est einsint, que tot a cors
vos di que je vos aing d’amors
(vv. 141-144)

Incredulo dinanzi alla concretezza dell’amata (« – D’amors? fet il. –
Voire, fet ele», v. 145), l’*haute home* manifesta la sua gioia e confessa di
non essersi fatto avanti per mancanza di audacia:

Et cil de la joie novele
lieve le cuer, si s’esjoï.
Puis respont: “[...]”
Molt volentiers, se ge osasse,
ançois de vos l’eüsse dit.”
(vv. 146-151)

Al momento della separazione vengono descritti i sintomi dell’innamo-
ramento, con una bella immagine che evidenzia il ruolo degli occhi come
veicolo di Amore («Mes au partir, quant il se partent, | l’un contre l’autre
miex et mieuz | ont fet aubalestiers des euz», vv. 160-162) e in cui sembra
riecheggiare, come suggerisce Poe, il ragionamento di Chrétien de Troyes
nel *Cligès* sulla funzione degli occhi rispetto al cuore.¹⁹

En cest païs, luogo indefinito e vago che è una sorta di corrispettivo
assai più reale e concreto dell’oltremondo ferico, ha luogo lo scambio re-

¹⁹ Cfr. *The Old French Lays of “Igneure”, “Oiselet” and “Amours”* (ed. Burgess - Brook), p. 203.
Poe suggerisce un confronto tra i vv. 160-167 di *Amour* e i vv. 689-761 del *Cligès*.

ciproco, appagato e appagante, degli amanti finché gli impegni legati al vivere cortese e alla società non interferiscono *de loing* con questo spazio intimo e privato, richiamando all'ordine il protagonista:

De raler s'en noveles vindrent
 a haut homme de loing:
 par grant afere tel besoing
 orent sa gent de lui mander
 que li hanz hom contremander
 ne puet pas l'erre sanz mesprendre
 (vv. 170-175)

Alla dimensione amorosa si contrappone quindi la sfera sociale, che coi suoi doveri e le sue responsabilità induce l'innamorato a prendere congedo dall'amata. La dama, del resto, sembra comprendere le necessità della partenza

La dame, qui bien set de voir
 qu'il ne peut l'erre trestorner,
 car tost li peüst atorner
 a honte, nel nou vosist mie
 (vv. 180-183)

legata alle rigide regole della società feudale, e a *son ami* si rivolge da *amie* (v. 184), assicurandolo sulla indissolubilità dei loro cuori anche se lontani:

Biaus amis, vos vos en irez.
 Ensemble o vos anporterez
 mon cuer et ovec vos remaindra
 et li vostres me remaindra
 (vv. 185-188)

L'innamorato promette ugualmente fedeltà (vv. 196-199) e così i due si lasciano con l'impegno di preservare integro il sentimento che li lega: «Einsi li uns a l'autre otroie | leal amor a maintenir» (vv. 200-201). Una volta lontano, però, l'*haut home* si tormenta ripensando all'amata (cfr. anche l'anafora di *dame* ai vv. 212-215) e intraprende un lungo monologo con sé stesso sulla effettiva possibilità di dimostrare quanto detto da lei riguardo all'unione dei loro cuori nonostante la distanza (vv. 207-270).

Questo scetticismo sulla relazione tra cuore e corpo («Por qoi fu dit? Comment porroit | tex diz avenir par nul mestre, | que dui cuer peüssent uns estre?»), vv. 222-224), sembra ricalcare un'analoga disquisizione, presente nel *Cligès* di Chrétien de Troyes, sulla difficoltà di dimostrare che un solo cuore possa essere in due luoghi o che due cuori possano trovarsi in un solo corpo:

Ne dirai pas si com cil dient
 qui an un cors deus cuers alient,
 qu'il n'est voirs, n'estre ne le sanble
 qu'an un cors ait deus cuers ansamble;
 et s'il poient assanbler,
 ne porroit il voir resanbler
 (vv. 2805-2810)²⁰

Se per Chrétien de Troyes occorre distinguere con sottigliezza tra i cuori e le volontà, le quali possono fondersi e divenire un'unica cosa, al pari delle voci umane che possono unirsi nel canto,²¹ il protagonista di *Amour* paragona invece i due cuori a due ruscelli, che confluiscono in un unico corso:

Einsi puet estre qu'il avint
 que quant mes cuers a son cuer vint,
 que li dui cuer s'entracorurent
 et au corre ensemble corurent,
 que li dui ru qui assemblerent
 (vv. 241-245)

ma continua poi a interrogarsi su come possano avere un cuore in ognuno dei loro due corpi, se è vero che ne condividono uno solo:

²⁰ Si cita da Chrétien de Troyes, *Cligès* (ed. Walter).

²¹ Cfr. vv. 2823-2836 del *Cligès*, in cui la dimostrazione di come le volontà possano unirsi avviene attraverso un'immagine musicale: «Bien pueent lor vouloir estre uns, | et s'a adés son cuer chascuns, | ausi con maint home divers | pueent an chançons et an vers | chanter a une concordance | si vos pruis par ceste sanblance | c'uns cors ne puet deus cuers avoir, | ce sachiez vos trestot de voir; | ne por ce que se li uns set | quanqu'il covoite et quanqu'il het, | ne plus que les voiz qui assanblent | si que tote une chose sanblent, | et si ne pueent estre a un, | ne puet cors avoir cuer que un».

Ne sui je ci et ele est la,
 et j'ai du cuer et ele en a?
 Comment puet ester uns cuers seus
 tex qu'il peüst sosfire a deus,
 Comment? C'auré je tost trové
 (vv. 253-257)

Attraverso un sottile ragionamento, arriva alla conclusione che nei due corpi siano presenti due recipienti ossia due cuori, i quali attingono entrambi all'unico cuore che hanno in comune, sicché lui e l'amata possono sì avere due corpi, ma il cuore sarà sempre il medesimo:

Or soit posé qu'a ce ruissel
 vienent por emplir dui vessel;
 or sont empli, or sont tret hors.
 Tot aussi puisierent nos cors
 el cuer qui est el cors communs,
 et por ce n'est li cuers que uns
 (vv. 261-266)

Questo dettato monologante sfocia nella decisione di inviare un *salut* che sia naturale sviluppo della riflessione interiore dell'amante: «Douce dame, ne me tendroie | por riens que *saluz* ne vos mant» (vv. 274-275). La lontananza forzata è tale da indurre il protagonista ad architettare un piano che consenta di superarla: il messaggio scritto, il *salut* appunto, svolge così il compito di vettore del rapporto a distanza, ridisegnando una nuova modalità della relazione amorosa che non contempla la compresenza fisica delle due parti. È a questo punto che entra in scena una terza e importante figura, quella del *clerc* che ha il compito di mettere per iscritto il *salut*:

Li hauz hom a fet demander
 son *clerc* por le *salu* escrire:
 qui tot son cuer mist el descrire
 les regarz, les plaintes, les diz,
 point a point, si come jes ai diz;
 o le salu les mist el livre
 (vv. 282-287)

Proprio su questo personaggio si è concentrata l'attenzione degli studiosi, a partire da Gaston Paris, il quale suggeriva un'immedesimazione

del *clerc* con lo stesso Girard che si proclama autore del racconto: «rap-
 pelé à l'improviste dans son pays, le haut homme a fait composer par son
 clerc (v. 283), c'est-à-dire par notre Girard lui-même, un *Salut* qu'il a en-
 voyé à la belle». ²² Di uguale parere è anche Elizabeth W. Poe, che ravvisa
 una triplice presenza di Girard nel testo, come autore, narratore e person-
 aggio: «he inserts himself into the plot as a character, the clerk whom the
haut home has hired to write a *salut d'amour* to his lady»; giacché secondo
 la studiosa, «if the secretary is able to give an accurate rendering of what
 the author has been telling us, it is of course because they are one and the
 same person». ²³ In realtà non è possibile sostenere con certezza che il *clerc*
 sia l'autore stesso del *lai*, anzi i versi riportati da Poe a sostegno della sua
 tesi (vv. 284-286) ci dicono semplicemente che 'egli (il chierico) ci ha
 messo tutto il suo cuore nel descrivere gli sguardi, i lamenti, le parole,
 punto per punto, come ho raccontato', specificando una distanza tra la
 terza persona, quella del chierico (*son clerc ... qui*), e la prima persona (*si
 com jes ai diz*), che coincide con l'autore, il quale è in procinto di irrom-
 pere nella narrazione facendosi portavoce di interessanti riflessioni meta-
 narrative. Senza voler dimostrare che il *clerc* coincida qui con Girard o
 rappresenti soltanto il letterato, il 'chierico' appunto che lavora al servizio
 di un nobiluomo, ciò che è rilevante osservare è la momentanea interrup-
 zione del racconto che si verifica in seguito alla spedizione della lettera al-
 l'amata per mezzo di un messaggero. Al v. 290, infatti, l'autore compare in
 prima persona, manifestando non solo il desiderio di essere presente nella
 sua opera, ma anche l'opportunità di lasciare potenzialmente incompiuto
 il racconto, almeno finché non tornerà il messaggero e porterà con sé del
 nuovo materiale necessario a far proseguire la narrazione:

De cest conte plus ne diroie,
 par aventure qui aviengne,
 de si la que li mes reviegne.
 Je me sui de dire tenuz
 tant que li mes est revenuz
 qui m'en aporte la matire
 dont il m'estuet noveaus moz dire
 (vv. 290-296)

²² Cfr. Paris 1878, p. 407.

²³ Cfr. *The Old French Lays of "Iguaure", "Oiselet" and "Amours"* (ed. Burgess - Brook), p. 210.
 L'identificazione di Girard col *clerc* è sostenuta anche da Beston 2015, secondo il quale «Girart

Ci troviamo, dunque, dinanzi a una forte attualizzazione della materia, giacché queste osservazioni dell'autore provano la contemporaneità del suo *lai*, il dover attendere prima di andare avanti perché non si possono raccontare gli eventi prima che essi siano accaduti. Il *lai* non è quindi più il racconto delle vicende di un passato lontano, pseudostorico e intriso di meraviglioso, ma è resoconto e quasi istantanea di avvenimenti presenti, secondo una caratteristica riscontrabile anche in altri generi brevi, come i *fabliaux*, improntati alle volte proprio sull'esposizione di avvenimenti che l'autore dichiara di aver vissuto in prima persona, ma imperniati su uno stile più basso e comico-parodico, assai distante dalla ricercatezza retorico-linguistica e dalla sottigliezza di *Amour*.

Gli eventi narrati sono, dunque, perfettamente contemporanei: il messaggero ritorna e la storia prende nuovamente forma. La dama, in risposta all'epistola ricevuta, manda infatti i saluti all'amato insieme a una risposta scritta in cui esprime le sue volontà (vv. 298-300). L'amata ribadisce la corrispondenza del sentimento amoroso e l'appartenenza reciproca degli innamorati (vv. 301-309), tale da far sì che qualsiasi stato si provi sia condiviso:

Se sains estes, dont suis je saine;
se rien n'avez, dont n'è je rien.
Se ge ai duel ou mal ou bien,
sanz riens oster ne departir,
je veil du tout a vos partir.
(vv. 310-314)

Ringrazia l'amato per *li douz salut* che le ha inviato e da cui ha tratto conforto (vv. 315-322) e dice di aver molto apprezzato la dimostrazione che egli ha fatto di come due cuori possano essere uno:

La provance que il a fete
com li dui cuer uns seus devienent,
et dit que molt bien s'entravienent
et molt li plet et bon li semble
(vv. 324-327)

keeps a low profile in the poem, portraying himself as a dutiful, compliant secretary, one who puts his heart and soul into reporting accurately everything that has been said and done» (p. 7).

Anche lei ha piacere che i loro cuori possano nutrirsi di salvifico amore (vv. 328-330), ma richiama al tempo stesso l'attenzione verso una maggiore concretezza del rapporto: al di là di sofisticati ragionamenti, è necessario che i due si adoperino per vedersi altrimenti il desiderio finirà con l'ucciderli

et face tant que il aviengne
qu'ele le voie, ou autrement
le desir de si longuement
l'ocirra; ce mande por voir
(vv. 334-337)

La declinazione del discorso amoroso assume pertanto tratti di maggiore realismo e corporeità nella voce femminile, fino ad arrivare all'esplicita rivendicazione, che evoca accenti di sensualità già presenti in alcune trovatrici,²⁴ di stringere il proprio amato tra le braccia e di abbandonarsi con lui a *joie* e *solaz*:

Puis dit: "Rien ne vodroie avoir,
biaus amis, qu'estre entre vos braz
por joie fere et por solaz:
une seule nuit vos tenisse
si nu a nu que je sentisse
vostre cors, vostre douce alainne,
la doce, la fine, la sainne,
que je tant desir assentir,
et que Diex vosist consentir
qu'a mes braz, dont cuers me semont,
vostre cors, le plus biau du mont,
estrainsisse por conforter"
(vv. 338-349)

²⁴ Si confrontino le parole della dama con i versi di Beatritz de Dia, *Estat ai en greu cossirier* (*BdT* 46.4), vv. 9-24, che presentano simili toni sensuali e spregiudicati: «Ben volria mon cavalier | tener un ser en mos bratz nut | q'el s'en tengra per ereubut | sol q'a lui fezes cosseillier | car plus m'en sui abellida | no fetz Floris de Blanchaflor | eu l'autrei mon cor e m'amor | mon sen, mos huoills e ma vida. | Bels amics, avinens e bos, | cora-us tenrai en mon poder, | e que iagues ab vos un ser, | e qe-us des un bais amoros? | Sapchatz, gran talan n'auria | qe-us tengues en luoc del marit, | ab so que m'aguessetz plevit | de far tot so qu'eu volria» (ed. Rieger 1991, p. 600).

A questa accorata richiesta, che non tralascia un'invocazione a Dio affinché si faccia complice della loro unione, segue l'invito a venire, senza indugio, da colei che *en douce esperance* lo attende (vv. 350-353). Alle complesse e astratte riflessioni dell'*haut home*, che elaborava sottili ragionamenti e si poneva interrogativi filosofici sulle dinamiche dell'amore a distanza, si contrappone la semplicità delle pretese della dama, che rivendica il diritto in quanto innamorata di fare l'amore con il suo amico. Secondo Gaston Paris, le parole della dama sono di gran lunga inferiori se confrontate con quelle del *clerc* che scrive per incarico dell'*haut home*: «la dame étrangère paraît avoir eu un clerc moins spirituel [...] ou peut-être écrivait-elle elle-même. [...] Girard devait trouver cette réponse bien au-dessous de ses compositions». ²⁵ Da una diversa prospettiva, si potrebbe al contrario rivalutare la risposta femminile che rimanda a un punto di vista alternativo rispetto a quello maschile, strettamente legato alla società feudale e cortese e alle sue regole, contrapponendo al protrarsi del desiderio la necessità di soddisfarlo e proclamando il bisogno di un'unione di cuore e corpo che sia materiale e non solo mentale o spirituale. Come all'inizio del racconto era stata la donna a dichiararsi all'amico, infrangendo il silenzio che si addiceva invece alla sua condizione, così attraverso lo scambio epistolare è la donna a puntualizzare che la relazione non può essere alimentata soltanto da promesse e belle parole ma richiede anche una presenza fisica e concreta.

La risposta del nobile signore è, del resto, in primo luogo una presa di coscienza di un approccio sbagliato al rapporto:

Et cil soupire qui entent
 les douz regrez et la complainte
 dont sa douce amie s'est plainte,
 tremble et tressaut et se detort,
 et dit: "Voirement ai ge tort,
 douce amie simple et plesant."
 (vv. 354-359)

e non va tralasciata la denominazione del messaggio femminile come *complainte*, che, oltre a essere un termine affine a *salut* per designare l'epistola d'amore in antico francese, ²⁶ si configura ancora una volta come una pro-

²⁵ Cfr. Paris 1878, p. 408.

²⁶ Si veda a questo proposito *Lettres d'amour du Moyen Âge. Les Saluts et Complaintes* (ed. Lefèvre - Uuldurs), p. 35; il rapporto tra *salut* e *complainte* è indagato anche da Uuldurs 2012.

babile eco del *Piramus et Tysbé*: «Et quant ses complains li refraint, | Tysbé commence le complaint» (vv. 474-475). Segue una lunga apostrofe laudativa all'amata:

Ha, Douce amie, douce suer,
 douce de cors, douce de cuer
 douce de totes bones mors,
 espice de toutes douçors,
 fontaine de toutes bontez,
 mireors de toutes biautez,
 gentis sor toute gentillesce,
 rose d'amor, ciel de hautesce!
 (vv. 361-368)

che sfocia nella decisione di dimostrare la veridicità di tali elogi affinché quanto dichiara possa avere un valore reale («Bien doi prover, ou autrement | ne vaudroit rien ce que je di», vv. 370-371). Il ragionamento dell'amante prosegue in questa direzione divagando in paragoni con il cielo e le nuvole («qu'ausi com par desus le nues | sor totes est plus haut le ciel, | ... | est sa douçor sor totes mestre», vv. 374-377; «aussi com li ciex fet la nue | plus bele, fet bonté plus sage | ma dame, de cuer, de corage», vv. 382-384) intramezzati dal *topos* cortese della cautela perché non conviene essere troppo arditi («Diex! Mes cuers, comment s'enhardi | que j'amasse si hautement?», vv. 386-387). Il nobiluomo si interroga poi sulle ragioni del loro innamoramento, cercando di fornire valide spiegazioni e riconducendolo a una ferita inflitta nei loro cuori dal dardo d'amore:

Si est bien droiz que je retraie
 qui fist le coup dont vint la plaie,
 comment a non li dars d'amors,
 li darz qui fet muer colors,
 li darz qui ocit et refride,
 as uns nuit, as autres aïde
 (vv. 405-410)

La digressione sul dardo e sulla ferita va avanti per molti versi, in cui si sviluppa un sillogismo atto a provare l'esistenza di una sola piaga amorosa, condivisa tra gli amanti («Sont une plaie, non pas .II. | Por qoi? Por ce c'uns cops toz seus | fist les .II. plaies a un trait», vv. 427-429; «Et por ce que par force estuet | c'une santé lor soit commune, | ne font les .II. plaies

que une», vv. 434-436). Tali riflessioni innescano il ricordo degli abbracci dell'amata, il desiderio vivo di poter rivivere quelle sensazioni e nuove considerazioni sulla possibilità di abbracciarla da lontano:

Embraz? Comment? Quant nos cors n'ont
que un cuer, que li dui uns font,
tant ont les braz du cuer bracié
qu'il s'entresont entrembracié
(vv. 451-454)

Ne scaturisce una dissociazione tra corpo e cuore sicché il cuore riesce a gioire, mentre il corpo è privato di ogni forma di piacere («Por tant ai ge, je m'en dot point, | cuer en joie, cors en mal point, | qu'il ne joïst de riens que j'oié», vv. 455-457), motivo per cui il cuore è accusato di avidità («Molt est mes cuers gloz devenuz», v. 460; «Dont n'est il gloz? Oïl! C'est faute!», v. 463). L'unica soluzione che si prospetta come possibile è quella di ricongiungere ad unità cuore e corpo, attraverso la decisione di mettere fine alle distanze e di recarsi dalla dama:

Et dit mes cuers, se g'i aloie,
que j'avroie du tout solaz,
plain cuer, plain cors, plains elz, plains braz.
Cuers, g'i irai, je te creant;
cuers, je ferai tout ton creant
(vv. 486-490)

La decisione di raggiungere l'amata è comunicata attraverso un nuovo scritto, in cui l'innamorato avverte l'amica dell'obiettivo che si è prefissato e annuncia il suo imminente arrivo da lei:

que de voir sache et par l'escrit,
qu'il quiert le point et le porchace,
dont ja mes ne faudra la chace
en son cuer devant qu'il la voie,
et qu'il se metra a la voie
hastivement, ce ne dout point.
(vv. 502-507)

Il *lai* si conclude con alcune osservazioni dell'autore stesso, che comunica la veridicità di quanto narrato («einsi com je vos ai conté | o le salu li

envoia», vv. 510-511) e la necessità di interrompere bruscamente il racconto almeno finché il messaggero non farà ritorno («...Et cis contes remaint, | jusqu'a tant que besoinz remaint | le mesage qui l'escrit porte», vv. 513-515). I versi finali condensano in una clausola metanarrativa di congedo la posizione dell'autore sul suo componimento, rivelandoci oltretutto il suo nome: «Car s'il revient et il aporte | autres noveles que devant, | Girarz dira des lais avant» (vv. 516-518). La narrazione proseguirà se ci saranno altre *noveles* da comunicare, delle notizie nuove, dei piccoli fatti veri su cui tramare e costruire racconti (*lais*).

Termina così il *lai d'Amour* di Girard, un piccolo gioiello nascosto della narrativa antico-francese, un testo non privo di originalità ed interesse, che offre diversi spunti di riflessione: dalle tracce di soggettività disseminate nel racconto, all'opportunità di catalogarlo come *lai*, alla contemporaneità e attualizzazione della narrazione, all'indissolubilità di cuore e corpo provata in modo metafisico e filosofico dal protagonista maschile e in modo fisico e materialistico dalla protagonista femminile, che assume anzi un ruolo assai attivo e concreto, scardinando gli stereotipi solitamente legati alla dama nella letteratura cortese. Non da ultimo, questo *lai* esibisce diverse riprese, se non vere e proprie citazioni, ovidiane, che sembrano filtrate in particolare attraverso un altro testo affine, come si è detto, per tipologia, il *Piramus et Tysbé*, con cui sono ravvisabili parecchie analogie, dall'alternanza dei monologhi dialogati alla retorica stessa di tali monologhi, fino alla precedenza di Tisbe nell'azione, che trova un corrispettivo nel modo di agire della protagonista di *Amour*. Converterà a questo punto fare un'ultima postilla su un altro aspetto di questo componimento che merita di essere messo a fuoco e rimanda ugualmente ad Ovidio, vale a dire il suo rapporto col genere del *salut*.²⁷

Senza voler rimarcare cose già note, ci si limiterà a ricordare che con *salut* si intende un componimento in versi in cui un innamorato, per ragioni che possono essere molteplici, invia all'amata un messaggio (solitamente scritto) mediante un messaggero, dichiarando il suo amore e avanzando delle richieste amorose; oltre al messaggio possono essere poi presenti elogi, espressioni di sentimenti e/o manifestazioni di sofferenza, ricordi di incontri e di promesse, dichiarazioni varie, come quella volta ad affermare che il cuore risiede presso la dama. Tale tipologia di testi pre-

²⁷ Sul genere del *salut d'amor* nella letteratura occitana e francese si vedano Meyer 1867; Bec 1961; Uulders 2011. Sul rapporto tra il *salut* e le *Heroides* ovidiane si veda Scheludko 1934.

vede poi l'impiego di una terminologia ricorrente: verbi come *mander* o *envoier*, così come sostantivi quali *saluz*, *mesage* e *messenger* rappresentano delle parole chiave che possono essere considerate, insieme al vocativo iniziale, marche distintive di questa modalità letteraria o almeno caratterizzanti.²⁸ Ricordiamo, inoltre, che la stessa parola *salut* può figurare in una triplice accezione: può indicare semplicemente il saluto o i saluti, può riferirsi alla missiva indirizzata all'amata o anche designare il componimento nel suo complesso.

Tutti questi elementi, o buona parte di essi, sono riscontrabili nel *lai* di Girard, dove nello specifico è possibile rinvenire tre epistole, denominate proprio *saluz*, a partire dal v. 283 («li haut hom a fet demander | son clerc por le *salu* escrire», vv. 282-283). Secondo Poe, proprio la triplice presenza di *saluz* all'interno di un'unica narrazione giustificherebbe un'oscillazione nell'adozione del singolare e del plurale da parte dell'autore, il quale si riferisce al suo testo sia utilizzando il singolare *conte* (vv. 290, 508, 513), sia impiegando il plurale *lais* alla fine (v. 518).²⁹ Un'analisi dettagliata delle tre lettere inglobate nel *lai* è stata già compiuta da Leslie C. Brook,³⁰ ma converrà soffermarsi brevemente su di esse per meglio comprendere qual è la loro funzione all'interno del *lai*.

Il primo *salut* ripropone in blocco, *point a point*, il lungo monologo precedente che, unitamente ai saluti, viene messo per iscritto («o le salu les mist el livre», v. 287) e inviato alla dama tramite il messaggero. La seconda epistola, designata invece come *escriit*, è la risposta inviata dall'amata in maniera congiunta ai *saluz*, qui intesi esclusivamente come saluti. In effetti, la replica della dama si articola in tre parti: la prima in discorso diretto (vv. 301-314) è seguita da una sezione in discorso indiretto, in cui l'amata ringrazia l'amico del suo *salut* («puis le merci du salu», v. 315) e dice di averne tratto molto conforto («et molt la conforta | li douz saluz», vv. 317-318), e infine si ha un'ultima sezione, nuovamente in discorso diretto, in cui la donna invita l'innamorato a recarsi da lei (vv. 338-353). La lettera finale, la seconda inviata dall'*haut home*, ha una struttura abba-

²⁸ Queste ed altre caratteristiche del *salut* sono sinteticamente riassunte in "Salutz d'amor" (ed. Gambino), alle pp. 11-12.

²⁹ Cfr. Poe 2011, p. 367. Secondo la studiosa il *lai* avrebbe proprio la funzione di spiegare l'esistenza di composizioni preesistenti, vale a dire i *salutz d'amour*.

³⁰ Brook 2018. Il saggio mette a confronto il *Lai d'Amours* con il *Salu d'Amours* di Philippe de Remi, mettendone in luce le divergenze nella forma e nel contenuto.

stanza speculare a quella della dama, con alternanza di porzioni di discorso diretto accompagnate da una breve riflessione centrale che fa da collante. Quest'ultima epistola è denominata *escrit* al v. 501 ed è, come le altre, accompagnata dal saluto («li hauz hom derechief salue | s'amie et presente un escrit», vv. 500-501), mentre al v. 511 sembra comparire proprio la designazione di *salut* («Einsi com je vos ai conté | o le salu li evoia», vv. 510-511). Dunque ci troviamo dinanzi a tre lettere d'amore, inserite nel contesto narrativo di un *lai*, che testimoniano un'interessante diffusione del *salut* in Francia settentrionale.³¹ Come sottolinea anche Brook, «within the poem, therefore, the three missives, whether referred to as “salu”, “complaincte” or simply “escrit”, are all in effect carefully constructed *saluts*».³²

Il *lai* di Girard ci porta, dunque, a focalizzare l'attenzione su una questione che è stata già sollevata da alcuni importanti studi, vale a dire la problematica genesi del *salut* come genere letterario fiorente in ambito trobadorico e la sua presenza accennata in opere narrative di area francese.³³ Come ha infatti evidenziato Costanzo Di Girolamo, il problema cronologico, relativo cioè all'invenzione del genere che si riteneva fosse nato in lingua d'oc, è complicato dalla presenza di quello che parrebbe essere a tutti gli effetti un *salut*, anzi il più antico *salut* a noi noto, ai vv. 2861-2912 del *roman* di *Tristan* di Thomas. Proprio a partire dall'analisi di questo inserto, Di Girolamo suggeriva di interpretare il *salut* occitanico come lo sviluppo di una tecnica narrativa, vale a dire l'inserimento di una lettera d'amore in un contesto narrativo, il cui esempio più antico sarebbe rinvenibile nel romanzo di Thomas, accettandone una datazione alta agli anni cinquanta del secolo XII.³⁴ Una visione ugualmente problematica dell'origine del *salut* è stata proposta in contemporanea da Poe, che è giunta

³¹ Ricordiamo che il *salut* come genere in forma autonoma si diffonde nella letteratura antico-francese nel secolo XIII. Cfr. Uulders 2012a, a p. 264: «Le genre fait son entrée dans la littérature française seulement dans la deuxième moitié du XIII^e siècle, apparemment en imitation du *salut* occitan plus ancien». Sul *salut d'amour* antico-francese e sulla ricezione del genere al Nord cfr. anche Uulders 2012.

³² Cfr. Brook 2018, p. 27.

³³ Si vedano, a questo proposito, i contributi di Di Girolamo 2006 e 2007; e l'articolo di Poe 2006.

³⁴ È questa l'ipotesi innovativa formulata da Di Girolamo 2006, p. 415: «Si potrebbe dunque pensare che sia Thomas l'inventore del *salut*, che tuttavia nel suo romanzo non è ancora un genere bensì una componente narrativa funzionalizzata allo sviluppo della storia».

a una serie di conclusioni, come ad esempio quella per cui «the *salut* was practiced in the north by no later than the 1160s», o che «by the time of Marie de France, the *salut* has evolved to the point where it operated not only as an independent ‘lyric’ genre but also as a narrative topos». ³⁵ Tali as-
sunti derivano dal riconoscimento di *salutz d’amor* in alcuni testi narrativi degli anni sessanta del secolo XII, in particolare il *Roman d’Eneas* (vv. 8769-8792) e il *lai* di *Milun* di Maria di Francia. Secondo Poe, nel model-
lare la scena del *salut* nel suo *lai*, Maria si sarebbe servita dell’episodio cor-
rispondente del romanzo, a sua volta di matrice ovidiana; inoltre «in
calling upon the *Heroides* and *Roman d’Eneas*, Marie did not deplete the
literary arsenal over which she had command. She also had at her disposal
material from the repertoire of the troubadours, including, it would ap-
pear, some *saluts d’amour*». ³⁶ Stando alla ricostruzione della studiosa, un
ruolo cruciale nella diffusione del genere in Francia settentrionale sarebbe
stato giocato da Eleonora d’Aquitania e, nel *milieu* culturale della sua
corte, da Bernart de Ventadorn, attraverso il quale Maria sarebbe potuta
entrare in contatto col *salut* occitano. In sostanza, nella scena di *Milun* in
cui il protagonista riceve per mezzo di un cigno una lettera d’amore dall’a-
mata, Maria di Francia si sarebbe ispirata sia al *Roman d’Eneas* sia a Ber-
nard de Ventadorn (del quale tuttavia non ci sono pervenuti *salutz*, bensì
solo accenni a *salutz* nelle sue canzoni), ³⁷ che a loro volta avrebbero at-
tinto alle *Heroides* ovidiane. Su questa suggestiva ipotesi formulata da Poe
è ritornato poi Di Girolamo, che ha rilevato la problematicità di conside-
rare i luoghi dell’*Eneas* e del *lai* di *Milun* indicati dalla studiosa come dei
salutz veri e propri, giacché non si tratterebbe a rigore di «inserti episto-
lari», bensì di «sintetici resoconti in discorso indiretto del contenuto dei
messaggi». ³⁸ Secondo Di Girolamo, dunque, il motivo narrativo del mes-
saggio d’amore, inteso come comunicazione scritta di tipo epistolare tra
gli amanti sarebbe il vero oggetto sul quale si focalizza l’analisi di Poe e sa-
rebbe accertato nel *Milun*, ma andrebbe ben distinto dal problema dell’o-
rigine del *salut* come genere, per il quale lo studioso suggerisce una
possibile «origine narrativa [...] nel *Tristan* di *Thomas* e un suo sviluppo
lirico [...] in anni intorno al 1170, quando la sperimentazione dei trova-

³⁵ Cfr. Poe 2006, p. 323.

³⁶ Cfr. *ivi*, p. 308.

³⁷ Si vedano ad esempio *BdT* 70.6, vv. 49-52; 70.19, vv. 14-15.

³⁸ Cfr. Di Girolamo 2007, p. 162.

tori verso forme nuove, in questo caso verso la recitazione in luogo del canto, si fa più vivace».³⁹

Senza alcuna pretesa di voler chiarire in questo contesto quale sia stata l'effettiva direzione di diffusione del genere, questa breve digressione può però essere utile al fine di osservare il rapporto che legherebbe il *lai* di *Milun* sopra menzionato al *lai d'Amour*, dal momento che si tratta di testi solitamente associati proprio per l'impiego dello scambio epistolare. A differenza di *Milun*, in cui sembra esserci poco più di un'allusione a una forma di comunicazione mediante una lettera, nel *lai d'Amour*, che approssimativamente è più tardo e ascrivibile tra la fine del sec. XII e la prima metà del XIII,⁴⁰ tre *salutz* sono effettivamente incastonati nella narrazione e il *salut* sembra porsi proprio come ciò che, in quanto letteratura, rende possibile l'amore a distanza e il prosieguo della relazione nonché della narrazione. Ci troveremmo, dunque, dinanzi a un percorso circolare che parte dall'individuazione della presenza, sotto varie forme, del motivo epistolare nella letteratura francese antica, prevede il suo sviluppo quale genere in lingua d'oc e la sua diffusione in forma autonoma in lingua d'oïl nel secolo XIII, e ci riporta alla ripresa cosciente di tale motivo, una volta divenuto stabile, divenuto appunto un'effettiva modalità poetica, nella narrativa, come testimonierebbe proprio il nostro a lungo dimenticato *lai* di Girard.

³⁹ Cfr. *ivi*, p. 165.

⁴⁰ Anche se non ci sono elementi interni che consentono di datare con precisione il *lai*, la datazione comunemente riconosciuta si aggira tra la fine del XII e la prima metà del XIII secolo. Per la datazione si vedano Paris 1878, p. 408; e *The Old French Lays of "Igneure", "Oiselet" and "Amours"* (ed. Burgess - Brook), p. 199.

BIBLIOGRAFIA

- BdT = Alfred Pillet - Henry Carstens, *Bibliographie der Troubadours*, Halle, Niemeyer, 1933.
- Bec Pierre 1961, *Pour un essai de définition du "salut d'amour": les quatre inflexions sémantiques du terme, a propos du salut anonyme "Dompna. vos m'aves et amors"*, «Estudis Romànics», 9, pp. 191-201.
- Beston John 2015, *The Role of the Secretary Girart in the Old French Lay of "Amours"*, «Le Cygne», 2, pp. 7-16.
- Brook Leslie C. 2018, *The "Salut" and the "Lay d'Amours" of BnF, MS fr. 1104*, in Sara Jane Miles - Martin Stephen (ed.), *"Il fist que proz": Essays in Honour of Robert Francis Cook*, Edinburgh, Société Rencesvals British Branch, pp. 15-31.
- Busby Keith 2002, *Codex and Context: Reading Old French Verse Narrative in Manuscript*, 2 voll., Amsterdam, Rodopi.
- Chrétien de Troyes, *Cligès*, Philippe Walter (ed.), in Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, Daniel Poirion (ed.), avec la collaboration d'Anne Berthelot - Peter F. Dembowski *et al.*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 173-336, 1114-1170.
- Delisle Léopold 1880, *Mélanges de paléographie et de bibliographie*, Paris, Champion.
- Di Girolamo Costanzo 2006, *"Madonna mia". Una riflessione sui "salutz" e una nota per Giacomo da Lentini*, «Cultura neolatina», 66, pp. 411-422.
- 2007, *Maria di Francia e il "salut d'amour"*, «Cultura neolatina», 67, pp. 161-165.
- Frappier Jean 1961, *Remarques sur la structure du lai: essai de définition et de classement*, in *La littérature narrative d'imagination*, Colloque de Strasbourg (23-25 avril 1959), Paris, PUF, pp. 23-39.
- Kroll Renate 1984, *Der narrative Lai als eigenständige Gattung in der Literatur des Mittelalters*, Tübingen, Niemeyer.
- Lais du Moyen Âge. Récits de Marie de France et d'autres auteurs (XII^e-XIII^e siècle)*, Philippe Walter (ed.), avec la collaboration de Lucie Kaempfer - Ásdís R. Magnúsdóttir - Karin Ueltschi, Paris, Gallimard, 2018.
- Lee Charmaine 1996, *La soggettività nel Medioevo*, Roma, Vecchiarelli.
- Lettres d'amour du Moyen Âge. Les Saluts et Complaintes*, Sylvie Lefèvre - Hedzer Uulders (ed.), Texte établis, traduits et annotés par Estelle Doudet, Marie-Laure Savoye, Agathe Sultan, Paris, Le Livre de Poche, 2016.
- Ménard Philippe 1979, *Les lais de Marie de France*, Paris, PUF.

- Meyer Paul 1867, *Le "salut d'amour" dans les littératures provençale et française*, «Bibliothèque de l'École des Chartes», 28, pp. 124-170.
- Paris Gaston 1878, *Un lai d'amours*, «Romania», 7, pp. 407-415.
- 1879, *Lais inédits de "Tyolet", de "Guingamor", de "Doon", du "Lecheor" et de "Tydorel"*, «Romania», 8, pp. 29-72.
- Pickens Rupert T. 2011, *BnF, nouv. acq. fr. 1104: Marie de France and "Lays de Bretagne"*, in Catherine M. Jones - Logan E. Whalen (ed.) *"Li premerains vers": Essays in Honor of Keith Busby*, Amsterdam, Rodopi, pp. 341-356.
- Picone Michelangelo 2012, *Il racconto nel Medioevo. Francia, Provenza, Spagna*, Bologna, il Mulino.
- Poe Elizabeth W. 2006, *Marie de France and the "salut d'amour"*, «Romania», 124, pp. 301-323.
- 2011, *Lai d'Amours as lai*, in Catherine M. Jones - Logan E. Whalen (ed.) *"Li premerains vers": Essays in Honor of Keith Busby*, Amsterdam, Rodopi, pp. 357-368.
- Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, Nino Scivoletto (ed.), Torino, UTET, 2005.
- Rieger Angelica 1991, *Trobairitz: Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus*, Tübingen, Niemeyer.
- "*Salutz d'amor*". *Edizione critica del corpus occitanico*, Francesca Gambino (ed.), Roma, Salerno Editrice, 2009.
- Scheludko Dimitri 1934, *Ovid und die Trobadors*, «Zeitschrift für romanische Philologie», 54, pp. 129-174.
- The Old French Lays of "Ignaure", "Oiselet" and "Amours"*, Glyn S. Burgess - Leslie C. Brook (ed.), Cambridge, Gallica, 2010.
- Uuldens Hedzer 2011, *"Salutz e amors". La lettre d'amour dans la poésie des troubadours*, Paris-Leuven-Walpole, MA, Peeters.
- 2012, *Ambienti culturali e generi letterari: il caso del "salut d'amour" antico-francese*, in Francesco Benozzo et al. (ed.), *Culture, livelli di cultura e ambienti nel Medioevo occidentale*, Atti del IX Convegno della Società Italiana di Filologia Romanza (Bologna, 5-8 ottobre 2009), Roma, Aracne, pp. 969-990.
- 2012a, *La chanson des trouvères et le "salut d'amour": interférences génériques dans quelques "saluts" méconnus*, in Marie-Geneviève Grossel (ed.), *La chanson de trouvères: formes, registres, genres; secondes journées valenciennes autour des chansons en langue d'oïl, l'art des trouvères*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, pp. 261-277.
- Zumthor Paul 1954, *Histoire littéraire de la France médiévale, VI^e-XIV^e siècles*, Paris, PUF.