

MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA QUADRIMESTRALE

DIRETTA DA D'ARCO S. AVALLE, FRANCESCO BRANCIFORTI, GIANFRANCO
FOLENA, FRANCESCO SABATINI, CESARE SEGRE, ALBERTO VARVARO

VOLUME IV - 1977

NAPOLI GAETANO MACCHIAROLI EDITORE

ALCUNI ASPETTI DELLA DEISSI TEMPORALE NELLE CANZONI DI BERNARDO DI VENTADORN

Sviluppando le osservazioni del Bec, che definisce come « cycle inexorable, mais nécessaire » il ricorrere nella poetica bernardiana della dialettica tra elemento euforico ed elemento disforico¹, si può affermare che la figura del ciclo, se assunta come simbolo centrale della concezione temporale in Bernardo, presenta un aspetto duplice:

tempo = stagione ∞ attesa della natura
tempo = amore ∞ attesa del poeta

aspetto riscontrabile nelle canzoni di Bernardo e riconducibile sia ad un rapporto analogico (figura del ciclo), che ad una relazione antitetica (esterno/interno; naturale/psicologico), presente o all'interno stesso dell'esordio, oppure tra l'esordio ed il successivo svolgimento della canzone.

Tenendo allora presente la concezione scolastica², che intende l'eternità come circonferenza infinita, che abbraccia tutti i tempi e come centro che tutti li esclude, si può collocare in questa dimensione infinita la sfera del tempo finito, che tuttavia per l'uomo continua ad avere come proiezione l'eternità, pur non riuscendo egli a percepirla che come perpetuarsi eterno del tempo in un circuito chiuso, come sensazione di un tempo, di un fluire infinito, che segue una legge ineluttabile, a cui egli non può sottrarsi: è il cosiddetto tempo oggettivo o tempo della realtà esistenziale.

In questo mutare e scorrere, irreversibile, una volta che sia trascorso, per l'uomo, si distinguono due realizzazioni temporali diverse: quella naturale e quella soggettiva, che interiorizza il tempo e ne misura la durata affettiva e non solo reale, poiché, come sostiene sant'Agostino, per l'uomo è possibile far coesistere

¹ P. Bec, *L'antithèse poétique chez Bernart de Ventadour*, in *Mélanges de Philologie Romane dédiés à Jean Boutière*, Liège, 1971, vol. I, pp. 102-114.

² Cfr. G. Poulet, *Le metamorfosi del cerchio*, trad. it., Milano, 1971, pp. 11-34.

il tempo della memoria, il tempo della realtà e del presente, ed il tempo dell'attesa, nella considerazione del tempo come *distentio animi*³.

Nelle canzoni di Bernardo di Ventadorn sono espresse deitticamente, come vedremo, queste tre diverse, seppure confluenti, dimensioni e concezioni del tempo, sebbene tutte, si può affermare, siano sottilmente connotate dall'idea del ciclo, di un « eterno ritorno », di un fluire e rifluire costante. Infatti, sebbene compaia la tematica del « tempo che fugge »⁴, in una successione di istanti non più recuperabili, questa concezione non pare la più congeniale al poeta, che vi antepone nell'esordio l'idea del ciclo naturale-stagionale, la concezione cioè di una rigenerazione ciclica del tempo, che pone il problema dell'abolizione della « storia » in una coesistenza di passato e presente; e parallelamente l'idea di un ciclo sentimentale-psicologico presente generalmente all'interno della canzone come rigenerazione dell'amore dopo l'attesa, anche dolorosa.

Per la comprensione di questo mito dell'« eterno ritorno », Mircea Eliade⁵ fornisce una documentazione interessante, osservando che questa volontà di svalorizzazione del tempo, che coincide con la ripetizione di un gesto archetipico e con la struttura ciclica del divenire, per cui il primitivo vive come il mistico in un continuo presente, tradisce in effetti un'ontologia non contaminata del tempo. « Tutto comincia dal suo inizio in ogni istante; il passato non è che la prefigurazione del futuro, nessun avvenimento è irreversibile e nessuna trasformazione definitiva ». Nel Medioevo, accanto alla concezione storica del tempo, permane nella concezione filosofica cristiana la teoria dell'ondulazione ciclica, che spiega il ritorno periodico degli avvenimenti⁶. Inoltre, la

³ Cfr. E. Gilson, *Introduction a l'étude de Saint Augustin*, Paris, 1949, p. 243 sgg.

⁴ Cfr. Bernart von Ventadorn, *Seine Lieder mit Einleitung und Glossar*, ed. da C. Appel, Halle, 1915, c. XXX, vv. 1-2, e c. XXXIX, v. 46: « vai s'en lo tems, e perdem lo melhor! ».

⁵ M. Eliade, *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, Paris, 1949; ed. ital.: *Il mito dell'eterno ritorno*, Milano, 1975, pp. 92 sgg.

⁶ Cfr. M. Eliade, *op. cit.*, p. 148: « Un Alberto Magno, un S. Tommaso, un Bacone, un Dante (*Conv.* 2,14) e altri credono che i cicli e le periodicità della

diversa situazione tra natura e uomo, la cui possibilità di trascendere il tempo in una dimensione metastorica è messa in pericolo costantemente dall'esistenza storica e dalla libertà, di cui gode nei confronti della natura, è risolta nel significato positivo dell'esistenza divina, che conferisce un valore metastorico alla storia umana.

Veniamo ora ad esaminare più analiticamente gli elementi temporali caratteristici della poetica bernardiana. La dimensione stagionale presenta in Bernardo una rilevanza notevole, sia rispetto ai trovatori che lo precedono⁷, che offrono una scarsissima, quasi irrilevante, direi, presenza di strutture temporali nell'esordio, preferendo palesarne con congiunzioni causali l'aspetto convenzionale-retorico di motivazione al canto; sia rispetto al rapporto che Bernardo stabilisce tra momento stagionale e momento interiore, non più cioè di meccanica consequenzialità né di semplice analogia, ma al massimo di parallelismo o di antitesi, mettendo in risalto sempre, tuttavia, come unica causa del canto, l'Amore, l'*autre joi* rispetto al *joi* naturale. Delle ventidue canzoni che presentano l'esordio stagionale⁸, undici iniziano con la formula introduttiva *can* o *lancan*, introducendo una subordinata temporale, due presentano lo schema: avverbio di tempo + proposizione indipendente, una sola introduce un elemento causale, tre iniziano con una considerazione soggettiva e tre con una proposizione principale⁹. Questo iterato ricorrere del « quando » in apertura sollecita

storia del mondo siano retti dall'influenza degli astri, sia che questa influenza obbedisca alla volontà di Dio, e ne diventi lo strumento della storia, sia che la si consideri come una forza immanente al cosmo ».

⁷ È necessario tuttavia separare la produzione di Guglielmo IX e di Marcburno da quella di Jaufré Rudel, che per diversi aspetti si rivela valente precursore della tematica temporale (*can* esordivo e senso di una temporalità spaziale, spesso espressa dal *can* e dal dilatarsi del canto, favorito dalla musicalità dei versi, in uno spazio indefinito, che finisce col coincidere col tempo della memoria) ripresa e sviluppata dalla poetica bernardiana.

⁸ Le canzoni, seguendo l'ed. dell'Appel, sono, per l'esordio primaverile: IX, X, XXIV, XXVIII, XXXIX, XL, XLI, XLII, 70.38 e 392.27; per l'esordio invernale: VII, XIII, XXVII, XXXVII, XLIV; per l'esordio autunnale: XXV, XXVI; per gli esordi dedicati al *rossinhol* e alla *lauzeta*: XXIII, XXIX, XXXIII, XLIII; a parte si può considerare la V, originale dichiarazione di Bernardo nei confronti della connotazione stagionale.

⁹ Cfr. il quadro riassuntivo posto in fondo all'articolo.

una analisi della funzione deittica che esso svolge nell'esordio e all'interno della canzone e della carica referenziale che determina la scelta di una tale struttura.

Una breve analisi retrospettiva, che considera la produzione poetica antecedente all'opera di Bernardo, permette di inquadrare in modo più omogeneo e rigoroso il valore originale del *can* esordivo, e l'esame della frequenza che questo tipo di formula introduttiva presenta nelle canzoni dei predecessori di Bernardo ci consente di stabilire un implicito quadro comparativo.

Guglielmo di Poitiers non presenta mai la struttura temporale, né in apertura di canzone, né all'interno della prima strofa, ed anche nello sviluppo del *vers* il *can* non sembra assumere un particolare valore deittico. L'esordio presenta in questo trovatore l'argomentazione causale, che deve essere ascritta, a mio parere, oltre che ad un'assunzione della formula *e causa dicendi*, ad una consequenzialità genericamente emotiva e formale, che lega l'aspetto primaverile al tema della gioia universale ed umana, in un rapporto necessariamente ovvio e piuttosto impersonale, privo cioè di quella originalità soggettiva che si ritrova in Jaufré ed in Bernardo.

In Marcabruno, invece il « quando » compare nelle canzoni con esordio stagionale ben sei volte, cinque volte espresso da *quant* e una da *lanquan*; quattro volte inoltre dopo la formula *Bel m'es* nel primo verso, introducendo una proposizione temporale. Però solo in due canzoni « quando » costituisce il primo elemento del primo verso della strofa:

Lanquan fuelhon li boscatge (XXVIII, v. 1)
 Quan l'aura doussana bufa (XLII, v. 1)

ambidue con esordio primaverile; le altre menzioni si hanno nel secondo verso in III e VIII, primaverili, e in IV, invernale, e al v. 5 della II, primaverile¹⁰. Ricompare anche all'interno del primo verso nella XXXIII:

¹⁰ *Poésies complètes du troubadour Marcabru*, ed. Dejeanne, Toulouse, 1909:

III, v. 2: Quan per la branca pueja'l succs...
 IV, v. 2: Quand plovon del bosc li glandutz...
 VIII, v. 2: Quand la doutz gem e la fonz bruig...
 II, v. 5: Quant li prat son vermelh e groc...

Lo vers comens *quan* vei del fau.

Considerando le altre formule introduttive, diverse canzoni esordiscono con sintagma nominale introdotto dalla preposizione *A* o *Al*, in una concezione del tempo che semanticamente appare più statica e locativa¹¹, altre con la formula causale (*Per...* in XXXVI e *Pois...* in XXXVIII), altre con avverbi temporali: *L'autrier* in XXIX, *Ans...* in VII, *Pois...* in XXXIX ecc.

Difficile è stabilire una valutazione di carattere semantico, parallelamente a queste osservazioni, ma si potrebbe in fondo concludere che in Marcabruno il *quan* rientra nel sistema di variazioni sintattiche, più che assumere un significato circostanziale ben definito, anche se è proprio in questo trovatore che se ne notano i primi esempi formulari in seguito ripresi, ovvero: cong. temporale + elemento naturale + qualificativo + forma avverbiale. Un unico esempio, che ci avvicina ad una formula, poi sintomatica in Bernardo, si riscontra nella canzone XXXIII:

Lo vers comens *quan* vei del fau
ses foilla lo cim e·l branquill¹² (vv. 1-2).

In generale, si può osservare che per Marcabruno il *quan* rappresenta il « tempo della legge naturale e divina »; egli si propone pertanto una formulazione oggettiva di questo tempo e della realtà, nella concezione di una sua preminenza su quanto è frutto di ciò che egli considera sentimentalismo dannoso e fuorviante.

Ben diversa, se non addirittura antitetica, è la conclusione che si impone nel considerare le canzoni di Jaufré Rudel, il poeta

¹¹ Ed. Dejeanne, *op. cit.*:

- I, v. 1: A la fontana del vergier...
- II, v. 1: A l'alena del vent doussa...
- III, v. 1: Al departir del brau tempier...
- IV, v. 1: Al prim comens de l'ivernaill...

¹² Per l'uso di *quant* seguito da *vezer*, riporto di Marcabruno anche questo esempio:

Ladonc quecs avols hom se plaig
quand ve·l temps frei a las palutz (IV, vv. 7-8).

È interessante ribadire questa oggettivazione che è propria di Marcabruno *laudator temporis acti* e che concorda con la sua veste di poeta del costume e acceso moralista.

dell'*amor de lonh*. Questo martellante senso della « lontananza », di quell'« aura di memorabilità » e di allusività, voluta o spontaneamente realizzantesi nella musicalità raffinata delle canzoni, pare fin dall'inizio acquistare una sua risonanza nelle strofe esordive delle quattro canzoni, che presentano il *quan*¹³.

L'esempio più evidente ci è fornito dalla più famosa di queste: « Lanquan li jorn son lonc en mai », in cui mediante una minuziosa analisi lo Zumthor ha rilevato, per quanto concerne la prima strofa, l'importanza del legame a livello fonico tra *lonc* e *lonh* del v. 2, e tra *de lonh* e *de lai*, che li allaccia in un indubbio nodo semantico-memorale¹⁴ e convoglia in un unico centro associativo la dimensione temporale espressa da *lanquan* e da *lonc* e quella spaziale e deittica indicata da *lonh* e *de lai*.

In questa nuova accezione di un « tempo locativo » e di una « temporalità spaziale », che coincide con il tempo della memoria, si deve intendere il ricorso della congiunzione temporale, che ha sempre funzione introduttiva in un enunciato positivo e dove gli elementi risentono di una, seppur impercettibile, partecipazione soggettiva: così in « Quan lo rius de la fontana », v. 2, *si cum far sol; flors aigentina; rossinholetz*. È soprattutto con Bernardo che viene anche formalmente espressa questa concezione interiore del tempo, sia che si tratti dell'avvicinarsi delle stagioni (*can vei...*), sia che il poeta individui il « momento » estatico e dolce della visione di « midons » (*can vei... ecc.*), come vedremo in seguito.

Prima infatti è interessante interpretare, alla luce di questo quadro preliminare, la funzione che il *can* acquista nelle formule

¹³ Jaufré Rudel, ed. Jeanroy, Paris, 1915:

Tre canzoni nel primo verso:

Quan lo rossinhols el folhos (c. I, v. 1);

Quan lo rius de la fontana (c. II, v. 1);

Lanquan li jorn son lonc en mai (c. V, v. 1).

Una canzone nel secondo verso:

Belhs m'es l'estius e'l temps floritz

quan l'auzelh chanton sotz la flor (c. IV, v. 2).

¹⁴ Cfr. P. Zumthor, *Lingue e tecniche poetiche nell'età romanica*, trad. it., Bologna, 1973, pp. 223-236 e p. 202: « In ogni elemento del discorso poetico si annodano numerosi legami memoriali di natura melodica, ritmica, fonica, sintattica, lessicale, topica, in linea di massima tutti insieme. Ogni elemento diventa così un centro associativo; la forma che lo rinchiude è come intessuta da una rete di relazioni di somiglianza, di ripetizione, di complementarità, ecc. ».

introduttive delle canzoni di Bernardo, in cui la frequenza di tale elemento deittico temporale è la più alta finora riscontrata. E proprio in seguito a questa prima constatazione, mi pare che si possa affermare che il valore della congiunzione temporale, che viene a sostituirsi alle altre ed in particolare a quella causale, indica uno scadere dell'aspetto convenzionale-retorico: non si tratta più di stabilire una consequenzialità al canto, individuabile nella dolcezza della stagione, poiché in Bernardo unica causa del canto è l'amore, e questa è anche la misura autentica del tempo. La formula temporale consente al massimo di stabilire un parallelo; infatti in Bernardo abbiamo soltanto in tre casi dei nessi correlativi di ripresa, e precisamente: *adonc* (XXXVIII, v. 7), *adoncs* (X, v. 5), *autresi* (XXIV, v. 6). In quest'ultimo caso il tema stesso *autr-* ci richiama alla mente l'*autre joi*, la distinzione tra « esterno » fisico ed interiorità psicologica, e il rapporto di semplice analogia e non di causalità, che lega il primo al secondo¹⁵. Il tempo del *joi* pare identificarsi con una primavera spirituale che fa germogliare fino a rigogliosa fioritura il canto.

Complessa è la funzione deittica assegnabile alla congiunzione temporale negli esordi di Bernardo, ed è indispensabile a questo riguardo una distinzione dal punto di vista formale ed una concomitante valutazione delle forme verbali che reggono il *can* esordivo. È possibile, infatti, ottenere una riduzione alle seguenti formule:

- (a) *can* o *lancan* + sogg. naturale + qualificativo + forma verbale: in XXIV, XXXVII, XXXIX, 70.38 e 392.27;
Es.: « *Can* la frej'aura venta »;
- (b) *can* o *lancan* + *vei* + ogg. naturale con o senza qualificativo: in IX, XXV, XXVI, XLII e XLIII;
Es.: « *Can vei* la flor, l'erba vert e la folha »;
« *Can vei* la lauzeta »;
- (a) + (b) *can* + sogg. + forma verbale + *e* + *vei* + *tems* + *renovelar*;
in XL: « *Can* lo boschatges es floritz
e vei lo tems *renovelar* »;

¹⁵ C. Appel, *ed. cit.*, XLII, vv. 1-4: « *Can vei* la flor, l'erba vert e la folha / et au lo chan dels auzels pel boschatge, / *ab l'autre joi*, qu'eu ai en mo coratge, / *dobla mos jois e nais e creis e brolha* ».

oppure:

+ aggett. descrittivi sostitutivi:

in XLI: « *Can* par la flors josta·l vert folh
e vei lo tems clar e sere ».

Mentre nelle canzoni che presentano la formula (a) il tempo è quello propriamente stagionale, e, staccato da ogni considerazione soggettiva, rientra in una dimensione ciclica, in quelli di tipo (b) e (a) + (b) campeggia la figura del poeta, che si fa non solo interprete, ma soggetto dell'aspetto temporale e conferisce al *can* una referenza assai diversa, di più intima partecipazione. Si potrebbe infatti postulare una progressiva interiorizzazione: da (a) e (b) ad (a) + (b), in cui al verso che indicava il mutamento ed il rinnovamento stagionale si sostituisce il *vei* in prima persona.

In questo caso il « quando » non indica più un tempo oggettivo e reiterante, bensì un tempo soggettivo o comunque soggettivato, come preciso momento della vita e del canto di Bernardo, che vede la natura ed i suoi mutamenti nello stesso modo in cui sente il desiderio d'amore, ne gode e ne soffre perché deluso. Ma esiste una dialettica, un rapporto preciso tra il *can* esordivo ed il ricorrere della stessa funzione nella canzone? Ritengo si possa rispondere affermativamente e prima di passare alla seconda parte dell'analisi, sul *can* all'interno del componimento, penso si possa fornire una sintesi preliminare, che ripropone più dettagliatamente la concezione ciclica del tempo, quale essa risulta nella poetica di Bernardo.

Il « quando » esordivo acquista in molte occorrenze il valore di ripetizione periodica di un particolare momento: il risveglio primaverile, inteso come rigenerazione della gioia in tutte le creature¹⁶. La primavera risulta essere il tempo « archetipico » a cui Bernardo talora adegua o contrappone il suo tempo interiore-soggettivo, come se la constatazione di una realtà ciclica esterna, evidenziata dalla polarità cosmica¹⁷ di struttura temporale delle sta-

¹⁶ Cfr. ed. Appel, XXVIII, vv. 1-6, e 392,27, vv. 1-6.

¹⁷ L'Eliade osserva che molte polarità, sia cosmiche che umane, si implicano mutuamente; cfr. M. Eliade, *La nostalgia delle origini*, trad. it., Brescia, 1972, pp. 186-193.

gioni, in cui per Bernardo l'aspetto primaverile è essenziale¹⁸, si ponesse come postulato di una realtà ciclica interiore, di quel tempo il cui archetipo è invece costituito dalla tensione verso l'amore che rigenera il poeta:

NEL TEMPO INFINITO

ciclo di un <i>tems</i> stagionale	ciclo di un <i>tems</i> interiore
polarità cosmica = le stagioni	polarità interna alla <i>fin'amor</i> = il poeta e <i>midons</i>
ATTESA della Natura	ATTESA del Poeta
rigenerazione primaverile	rigenerazione della promessa o fiducia amorosa
JOI cosmico	JOI interiore, e se l'attesa risulta delusa DOLH.

Infatti al « quando » stagionale esordivo, che è spesso soggettivo in Bernardo e può determinare la neutralizzazione tra momentaneo ed abituale¹⁹, si giustappone con una certa frequenza all'interno delle canzoni, sia in quelle con esordio stagionale che nelle altre, il « quando » coincidente con la visione dell'amata, motivo formulare nuovo che non si riscontra nei trovatori precedenti. Generalmente la stessa formula che compare per descrivere le bellezze della natura ed il suo rifiorire (« can vei ») è impiegata nell'esprimere l'estatico abbandono del poeta, provocato dal dolce sguardo, dalle sembianze e forme aggraziate di *midons*:

¹⁸ A prescindere dalla menzione esplicita negli esordi primaverili del *tems de pascor* o da quella espressa attraverso i suoi elementi costitutivi, anche nelle canzoni invernali compare sempre il riferimento stagionale antitetico all'inverno: V, v. 2; XIII, v. 2; XXV, v. 6; XXVI, v. 4; XXXVII, v. 4; e nelle due canzoni in cui avviene la metamorfosi stagionale (VII e XLIV).

¹⁹ Tra gli esordi si individuano esempi in cui il « quando » ha valore reiterante (XLII, XXIV ecc.) ed esempi in cui la congiunzione esprime un istante poetico particolare, che rientra nel tempo del « quando » iterativo, ma dove il momentaneo diventa emblematico. Così in « Can vei la lauzeta » è enunciata la condizione perenne del *joi* e del *chan*.

... *can vei* la bela
 que·m soli' acolhir:
 ara no m'apela
 ni·m fai vas se venir (XXV, vv. 15-18).

Can vei vostras faissos
 e·ls bels olhs amoros,
 be·m meravilh de vos
 com etz de mal respos (XXVIII, 57-60)

Cant eu la vei, be m'es parven
 als olhs, al vis, a la color,
 car aissi tremble de paor
 com fa la folha contra·l ven (XXXI, vv. 41-44).

E *can la vei*, sui tan fort envezatz:
 vejaire m'es que·l cors al cel me salha (XXXV, vv. 29-30).

Can eu vei midons ni l'esgar,
 li seu bel olh tan be l'estan:
 per pauc me tenh car eu vas lei no cor (XXXIX, vv. 19-21).

e·l freis es tals, qu'e·n sui marritz,
can la vei de me deslonhar,
 que·l focs que m'en sol eschalfar,
 fug, e remanh escolorit (XL, vv. 37-40)²⁰.

Accanto a queste occorrenze, che ripropongono la struttura esordiva (b), Bernardo ne presenta altre, in cui il *vei* è sostituito con soluzione di maggiore intensità dal verbo *remirar*:

e car ela no sospira
 sai qu'en lei ma mortz *se mira*,
can sa gran beutat *remir* (IX, vv. 38-40).

e sai be, *can la remire*,
 c'anc om belazor no·n vit (XXVII, vv. 32-33).

Can eu remire so cors gai,
 com es be faihz a totz chautitz,

²⁰ Si osservi come questa immagine del freddo che arriva, del caldo che scompare, possa essere interpretata metaforicamente come una situazione di trapasso stagionale: il poeta parrebbe allora identificarsi con la foglia che al cambio di stagione scolorisce e muore, poiché il sole non dà più calore.

sa cortezi' e sos bels ditz,
ja mos lauzars no m'er avans (XXXIII, vv. 15-18).

De tal dousor sui replenitz,
can de prop la posc remirar,
c'a totz jorns vei lo meu sobrar,
ta fort sui de s'amor techitz (XL, vv. 33-36).

Quest'uso del verbo *remirar* ci rammenta indubbiamente l'unica occorrenza in senso attivo che lo stesso termine presenta nelle canzoni di Jaufré Rudel, e precisamente nella I dell'edizione Jeanroy:

Quan lo rossinhols el folhos
dona d'amor e n quier e n pren
e mou son chan jauzent joios
e *remira* sa par soven (I, vv. 1-4).

Due sono le osservazioni che si possono qui evidenziare:

1) da un lato, l'attribuzione al *rossinhol*, in chiave emblematica, dell'irrealizzabile sogno del trovatore e la rappresentazione metaforica della situazione ideale, a cui aspira il poeta; l'uso in espressione ottativa di *remirar* al passivo, in cui la donna ed il suo sguardo acquisirebbero ruolo attivo nei confronti di Jaufré, confermano decisamente questa ipotesi:

Ai! car me fos lai pelegris
si que mos fustz e mos tapis
fos pels sieus belhs huelhs *remiratz!* (V, vv. 12-14).

Il poeta ritrae dunque con una vena di malinconica invidia l'immagine festosa dell'usignolo, quando canta in amorosa compagnia, e pone quasi un tacito confronto nella strofa II della I, parlando della nostalgica disposizione amorosa verso la donna, da cui « vorrebbe » ottenere l'amore in dono:

D'un amistat sui enveyos,
quar no sai joya plus valen,
c'or e dezir, que bona m fos
si m fazia d'amor prezen (I, vv. 8-11).

2) dall'altro, l'uso del verbo *remirar*, unito all'indicazione di tempo *soven*, a ribadirne l'intensità, non trova riscontro in Bernardo,

dove *remirar* è di solito strettamente legato a *can* e determina in tal modo la sensazione del momentaneo e non di una situazione duratura e stabile nel tempo: sembra quasi si tratti di un momento atemporale, quasi di un lampo di luce improvviso, ma breve, raro e fugace²¹.

Il momento della visione per il poeta pare coincidere con il momento del rispecchiamento interiore, punto di partenza e di arrivo del ciclo spazio-temporale; la donna è uno specchio ammalatore che fa smarrire a Bernardo la dimensione della realtà cosciente, in un *quando* senza tempo:

Anc non agui de me poder
ni no fui meus *de l'or' en sai*
que·m laisset en sos olhs *vezer*
en un miralh que mout me plai.
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 (XLIII, vv. 17-25)²².

Raro è invece che sia la donna a rivolgere lo sguardo al poeta; c'è una sola occorrenza:

can ma donna·m garda ni·m ve (XVII, v. 42),

o che gli conceda volontariamente di mostrarsi ai suoi occhi:

can cela·m mostra bels semblans (XV, v. 37),

mentre a suo arbitrio ella può scegliere il momento della concessione amorosa o del possibile rifiuto, mediatrice quindi del tempo e dell'attesa del poeta; numerose occorrenze lo confermano:

²¹ Queste riflessioni del resto collimano perfettamente con la poetica dei due trovatori: negativa ed eterea in Jaufré Rudel, più positiva e concreta in Bernardo di Ventadorn.

²² L'immagine della morte, che rientra nella dicotomia morte-vita, e costituisce un motivo ricorrente nella produzione di Bernardo, non è che l'alternativa al miraggio di *midons* e del *guerredon* o *jauzimen* amoroso. Coincide anch'essa con la fine dell'attesa, quando il tempo affettivo collima con quello oggettivo della vita umana, in una duplice tensione tra polo positivo, tempo dell'amore e del canto e polo negativo, tempo della morte e dell'assenza.

Lemozi, mout fetz gran enjan
 la bela qui·m pogr' enrequir,
 que, *can mi poc* de se aizir,
 et ela·m tornet en soan (XIV, vv. 19-22).

De midons me lau cent aitans
 qu'eu no sai dir; et ai be drei,
 que, *can pot*, me fai bels semblans
 se sona me gent e suau (XXI, vv. 33-36).

C'ab sol lo bel semblan que·m fai
can pot ni aizes lo·lh cossen,
 ai tan de joi que sol no·m sen,
 c'aissi·m torn e·m volv' e·m vire (XXVII, vv. 28-31).

pero ilh sap mo mal e ma dolor,
 e *can li plai*, mi fai ben et onor,
 e *can li plai*, eu m'en sofert ab mens,
 per so c'a leis no·n avenha blastens (XXXIX, vv. 29-32).

Ma, tuttavia, in altrettanti casi il « quando » indica un momento, che può verificarsi indipendentemente dalla volontà umana ed in cui il poeta spera con fiducia, senza sapere quando si realizzerà:

loncs tems pot nostr'amor durar,
 sol *can locs er*, volham parlar,
 e *can locs non er*, remanha (XIX, vv. 46-48).

midons, c'a valor e sen,
 prec m'esmen dins son ostatge
 l'afan, *can veira sazo*,
 e no i gart dreih ni razo (XX, vv. 24-27).

Deus! *Can aurai vassalatge*
 que denan leis me prezen? (XX, vv. 32-33).

e *can Deus m'i fai be*,
 no·l refut ni·l soan;
 e can bes no m'ave,
 sai ben sofrir lo dan (XXXVI, vv. 39-42).

De solatz m'es umana
can locs er ni s'eschai,
 per qu'eu sai c'a sotzmana
 n'aurai encara mai (XXXVII, vv. 45-48).

e plus francs, *can Deus me fai be* (XLI, v. 36).

In questa varia dimensione connotativa che acquista il « quando » come momento di consapevolezza delle cause contingenti, che ostacolano l'amore del poeta, e di una provvidenza divina che condiziona la vita umana, si inserisce anche il « quando » della riflessione, ora come momento ragionato²³ di obiettiva valutazione della realtà interiore, vissuta dal poeta; ora come momento del confronto tra *midons* e le altre donne²⁴, momento della richiesta²⁵, del desiderio²⁶ e del canto²⁷, oppure come tempo individuato da quella sentenziosità didattica, tesa a chiarire metaforicamente e ad oggettivare la situazione del momento²⁸. In quest'ultimo caso il « quando » ricorre assai frequentemente insieme a *tro* e *tro que*, ad indicare uno spazio temporale già concluso²⁹ e delimitato.

Accanto però a questo « quando » situazionale, accanto al *can* che introduce il tempo della visione amorosa (*can vei*), esiste il motivo dell'ascolto: *can au* (ms. V) di chi menzioni *midons* (cfr. gli esordi canori):

can de leis *au* re retraire,
que mo cor no i vire
e mo semblan no·m n'esclair (XLIV, vv. 63-65).

²³ Cfr. le seguenti canzoni: IV,13-14: « e can plus m'en cuit estraire / eu no posc, c'Amors me te »; e vv. 51-52: « qu'e us ai, can be m'o cossire / c'anc re mais non amei tan »; e v. 58: « domna, can eu re us deman »; IX,31-32: « e can eu l'en arazona / ilh me chamja ma razo »; XIII,22-24: « cen vetz trobi, can m'o cossir / qu'eu degr' aver sen e mezura / (si m'ai adoncs; mas pauc me dura) »; XXII,37-40: « que val aitals amor aurana / can ges no pot una setmana / us bos amics ab l'autr'estar en patz / ses grans enois e ses enemistatz? »; e vv. 53-55: « A Deus! can malamen m'afana / can so que·m trais e m'enjana / m'aven amar, si tot me pez' o·m platz! »; XXV,43-44: « can be m'o cossire/ no·n ai guerrer peyor »; XXXI,13-16: « ja Domnedeus no·m azir tan / qu'eu ja pois viva jorn ni mes, / pois que d'enoï serai mespres / ni d'amor non aurai talan »; XXXVI, 3-4: « e can cuit chantar, plor / a l'ora c'o essai ».

²⁴ Cfr. I,53 e VIII,39.

²⁵ Cfr. IV,58 e XXV,31.

²⁶ Cfr. XX,32.

²⁷ Cfr. II,5.

²⁸ Cfr. le seguenti canzoni: I,25; XII,9 e 11; XVI,33-40; XIV,16; XVIII,8; XXVII,35; XXVIII,52 e 62; XXXII,38; XXX,14 e 20; XXIX,48; XXXIX,49; XLI, 41; XLI,33.

²⁹ Cfr. le canzoni XII,9 e 11; XVI,33 e 40; XXIX,4; XLI,41.

Infine in Bernardo, come già in Jaufré, il *can* può introdurre al tempo della memoria e del ricordo di un passato generalmente gioioso se confrontato con il presente incerto e disperato:

Peire, mout ai lo cor dolen,
can d'una faussa *me sove*,
 que m'a mort, e no sai per que,
 mas car l'amava finamen (II, vv. 36-39).

Mas e·m pes qu'enaissi·m prenha
 com fetz al comensamen,
can me mis al cor la flama (III, vv. 7-9).

Bels Conortz, *can me sove*
 com gen fui per vos onratz
 e *can era m'oblidatz*,
 per un pauc no·n mor desse! (XVI, vv. 9-12).

Empero tan me plai
can de leis me sove,
 que qui·m crida ni·m brai,
 eu no·n au nula re (XXXVI, vv. 19-22).

qu'en aquella setmana
can eu parti de lai,
 me dis en razo plana
 que mos chantars li plai (XXXVII, vv. 53-56).

Can me membra com amar solh
 la fausa de mala merce,
 sapchatz c'a tal ira m'o colh,
 per pauc vius de joi no·m recre (XLI, vv. 25-28).

Dopo aver esaminato la ricorrenza del « quando » esordivo e del « quando » come momento di consapevolezza amorosa, è necessario sottolineare come questa risulti essere la congiunzione temporale più frequente nelle canzoni. Da uno spoglio effettuato, infatti, congiunzioni che indicano l'anteriorità o il futuro presentano un'occorrenza assai scarsa³⁰, mentre ricorre con maggiore

³⁰ L'idea di anteriorità è espressa dalla cong. *ans que* e *abans que* solo in due canzoni; in XXVI,3 e 44 e in XXXIX,16; invece *pois* ed espressioni simili sono in VIII,23; XXX,8; XXXI,15; XLIII,17 (ma solo nella lezione di QV).

frequenza la congiunzione *tro que* e *entro que*³¹, a sottolineare e delimitare il tempo dell'attesa in Bernardo.

Il « quando » dell'amore è dunque per il poeta un momento perenne e statico, pur nel dinamismo dell'alternanza continua tra momento euforico e momento disforico, in una ciclica successione di stati d'animo chiave, individuabili da un lato nella costanza del poeta (*ades, tostems*) e dall'altro nell'incostanza di *midons* (*ja mais, ja ... non, anc*), in cui elemento di raccordo è lo scorrere dell'esistenza, di cui Bernardo mette in risalto l'*ara*, il momento presente e il *can*, pur in una complessità, come si è visto, talora ambigua e assai differenziata di occorrenze.

TIZIANA MORICHI
Vittorio Veneto

QUADRO RIASSUNTIVO DELLE FORME INTRODUTTIVE DELL'ESORDIO STAGIONALE IN BERNARDO DE VENTADORN	
Formule introduttive	Occorrenze
<i>can</i> o <i>lan can</i> + Prop. temporale	11 canzoni distinte, a seconda della formulazione che presentano dopo la congiunzione temporale, in tre gruppi: (a) 5 canzoni: XX, XXXVII, XXXIX, 70.38, 392.27; (b) 4 » : XXV, XXVI, XLII, XLIII; (a) + (b) 2 » : XL, XLI.
<i>avv. di tempo</i> + prop. indipendente	2 canzoni: V, VII
<i>Bel m'es</i> + prop. subordinata	2 canzoni: IX, X
<i>prep. causale</i> + sostantivo + prop. relativa	1 canzone: XXXIII
<i>avv. o cong.</i> + prop. indipendente (consider. soggettiva)	3 canzoni: XIII, XXVII, XLIV
<i>p. principale</i> priva di cong. o avv. introduttivi	3 canzoni: XXIII, XXVIII, XXIX

³¹ Cfr. le seguenti canzoni: XII,9; XVI,35; XXIII,34; XXV,84; XXX,14 e 21; XLII,42.