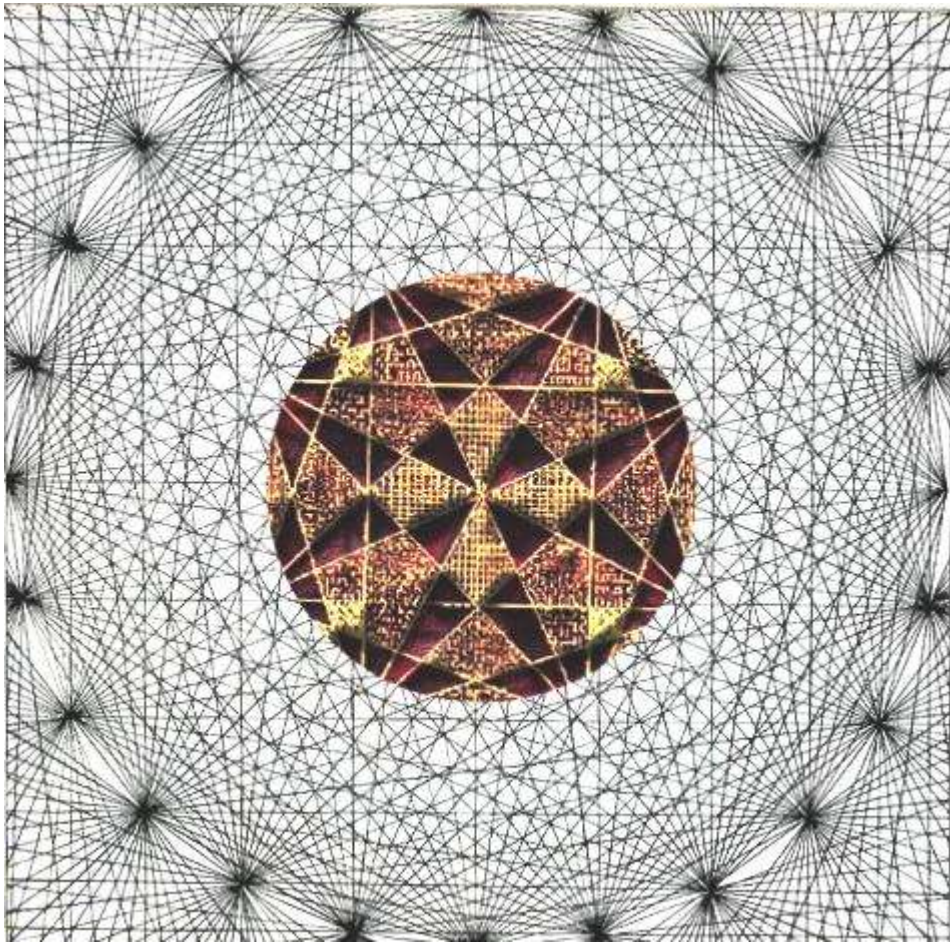


Συμμετρία



N.16 – Giugno 2012

In questo Numero:

Trovatori ed Islam

di N.D'Anna

Selezione di articoli, commenti, riedizioni, estratti e segnalazioni relative alle attività di Simmetria.

La rivista on-line, agile e di poche pagine, si affianca alla rivista cartacea di Simmetria, ha lo stesso comitato direttivo ed editoriale e sviluppa temi particolari, prescelti fra quelli di maggiore interesse fra i nostri lettori. Ha un carattere aperiodico e viene inviata gratuitamente a tutti i soci ed amici che ne facciano richiesta.



Trovatori ed islam

di N.D'Anna

Estratto dalla rivista n° 5 del 2004 riproponiamo ai nostri lettori questo interessante articolo di Nuccio D'Anna sui trovatori e l'Islam. Quello dei molteplici significati della "dama" nella lirica di corte medievale è un tema che ha congiunto tradizioni eterogenee, opposte in feroci battaglie durante le "guerre sante" ma in realtà assai vicine nella filosofia iniziatica orientata alla ricerca del Divino e della Verità.

Cristianesimo ed Islam nei secoli travagliati di Bernardo e delle Crociate, hanno avuto momenti di profonda sinergia spirituale. I poemi "cavallereschi" da una parte e dall'altra, riportano le stesse tematiche in un percorso che cela, sotto il "velame delli versi strani", una ricerca, un pellegrinaggio interiore, nei quali la "dama" assume sempre una veste assai complessa e consente il trasporto dall'umano al divino. La Sapienza Santa e la ricerca del Graal vengono mediati dal linguaggio d'amore che è linguaggio iniziatico, spesso ai con-

fini con l'eresia, nel quale mistici sufi e cristiani hanno trovato un ponte di profonda ed intima concordanza.

La differenza profonda di prospettiva delle liriche provenzali rispetto alle normali poesie d'amore può essere evidenziata a partire dai contenuti simbolici. A questo proposito è forse utile ricordare una strana canzone di Jaufré Rudel dedicata all'"amore di lontano", *amor de lohn*, la famosa "*Allor che i giorni sono lunghi in maggio*". Ci vuole proprio tutta la pesantezza del solito pregiudizio accademico nel pensare che la Dama di cui qui si parla e alla quale il poeta anela, sia una enigmatica contessa di Tripoli e non, invece, la personificazione di quella Sapienza Santa cui tendevano tutti i poeti di questo straordinario movimento spirituale. Certo, ci si può ancora ostinare a pensare che un crociato del re Luigi VII di Francia come Jaufré Rudel si fosse innamorato di una lontana e sconosciuta donzella. Tuttavia, sembrerebbe veramente più serio ed opportuno ritenere che la sua strana attenzione per la città di Tripoli (che era possesso in Terra Santa dei signori di Tolosa già dal tempo di Raimon de Saint-Gilles e della prima crociata, diventata poi sede di un importante presenza templare), assieme al cenno al "*Reame dei saraceni*" del v.13 di questa canzone, possono darci un'apertura sia sulle vere fonti orientali che stava-



no alla base dell'ispirazione dei vari poeti provenzali, sia sul reale significato di questa stranissima *Melisenda* (il cui nome ricorre curiosamente anche in altri autori e in diversi tipi di componimenti, e che per ciò stesso dovrebbe convincere anche i più ostinati che si tratta di un simbolo), l'improbabile nobildonna musulmana della quale egli, principe di Blaye, cristiano e crociato, dichiara incredibilmente di essere disposto a diventare schiavo!

Nella *Vida* viene riportato un profilo scarno ed essenziale, ma interessante: *"Jaufré Rudel di Blaia fu uomo molto nobile, principe di Blaia. S'innamorò della contessa di Tripoli senza vederla, per il bene che ne aveva sentito dire dai pellegrini che venivano da Antiochia. Compose su di lei molte canzoni con buone melodie e con povere parole. E per desiderio di vederla si fece crociato e si mise per mare. Sulla nave lo colse una malattia e fu portato a Tripoli in un albergo come morto. Ne fu informata la contessa e andò da lui, al suo letto e lo prese tra le braccia. Lui seppe che lei era la contessa e recuperò l'udito e il fiato, lodò Dio e lo ringraziò per averlo mantenuto in vita tanto da poterla vedere, e così morì tra le sue braccia. Lei lo fece seppellire con grandi onori nella Casa del Tempio, e poi quel giorno si*

*fece monaca per il dolore che ebbe dalla sua morte"*¹. Non sfuggirà la centralità di tanti elementi simbolici: si fa crociato per "vedere" la contessa; il viaggio = pellegrinaggio in Terra Santa; le melodie composte quando la Dama era ancora lontana; il malore; l'abbraccio "salvifico" della Dama; l'udito e il "fiato" (= *flazar*, come secondo alcuni codici; altri riportano *flairar*, "odorato", che però non ha nessun rapporto con la narrazione) riacquistato; la conversione della Dama che sembra voler indicare una specie di simbiosi Islam-Cristianesimo; quel certamente inusuale ed inaspettato seppellimento nella Sede dell'Ordine del Tempio, il cui ruolo nella storia del movimento dei compositori d'amore è fondamentale come documenta, fra l'altro, il fatto che nei primi dieci anni susseguenti al Concilio di Troyes che statuí la fondazione del Tempio in difesa dei pellegrini, non fu in Palestina che i cavalieri-monaci esplicarono la loro prima attività, ma proprio in Linguadoca².

¹ Boutière-Schutz, *Biographies des Troubadours*, Paris 1950, p.16. Per il suo canzoniere cfr. Jaufré Rudel, *Les chansons de Jaufré Rudel*, a cura di A. Jeanroy, Paris 1915.

² Cfr. J.-A. Durbec, *Les Templiers en Provence. Formation des Commanderies et répartition géographique des leurs biens*, "Provence Historique", VIII, 1959, 35, pp.3-37; 37, pp.97-132. Più in generale, V. Carrière, *Les débuts de l'Ordre du Temple en France*, "Le Moyen Âge", 18, 1914, pp.308 e sgg.; M. Melville, *La Vie des Templiers*, Paris 1974, p.32, che a questo proposito aggiunge: "Et il se peut que le culte voué par les Templiers à "Notre Dame Sainte-Marie" ne soit que l'exaltation de celui, plus charnel, du troubadour pour sa dame"(p.33).



Ma è l'intera struttura del canto che ci dà una rappresentazione del rapporto amante-Amata che non è certo rapportabile alle usuali vicende sentimentali, specie là dove il poeta immagina di essere un *pellegrino* che si reca in Oriente vestito con il tradizionale saio e con il bastone, "*rimirato dai suoi begli occhi*"³:

*"Ben tengo per verace il Signore
 Per cui vedrò l'amore di lontano;
 Ma per un bene che me ne tocca,
 Soffro due mali, tanto m'è lontano.
 Ah! foss'io là un pellegrino.
 Sì che il mio bordone e il mio saio
 Fossero mirati dai suoi begli occhi".*
 (vv.29-35).

Non si tratta di una semplice raffigurazione poetica, una bizzarra volontà di farsi ammirare dall'amata vestito addirittura da pellegrino! E non è neanche un paragone strano e sostanzialmente di dubbio gusto, come vorrebbero troppi critici che si fermano al lato più esteriore della spiegazione. In realtà, qui il poeta ci dà il simbolo di uno status spirituale, della condizione realmente vissuta del *peregrinus* che intende accostarsi alla sua "Fonte di vita", alla Sapienza

³Per inciso, ricordiamo che anche i "Buoni Uomini" della gerarchia catara vestivano con un tipo di saio assimilabile a quello dei pellegrini e, come costoro, erano usi portare il bastone e la bisaccia.

Santa.

Accanto al simbolismo universalmente diffuso del pellegrinaggio, che giustifica l'atteggiamento interiore del poeta pervaso da una speciale "malinconia" per l'assenza dell'amata, in un *iter imaginalis* che qui oscilla fra la dimensione "sottile" del sogno e quella di una realtà apparente, in questa canzone che i soliti "*litterali*" vorrebbero esclusivamente sentimentale, Jaufré Rudel fa uso anche di quello più particolare degli "occhi" della Donna i quali, in realtà, spesso sono il simbolo sia dell'"anima rivolta verso l'Eternità", sia di "Dio che guarda verso il mondo". Per usare le illuminanti parole di Abraham bar Hiyya, "*il senso di "Dio vide" è che Dio ha dato alla Sapienza la facoltà di mostrare ciò che è buono e di comprenderlo*". 'E lo stesso tema che si ritrova, per es., nella ballata di Guido Cavalcanti "*Veggio negli occhi de la Donna mia*", nella quale Ezra Pound ha ritenuto di poter scoprire persino un "itinerario" spirituale che è del tutto simile a quello indicato nel simbolismo alchemico per ottenere la simbolica "pietra filosofale".

Secondo la Scuola dei Vittorini che fiorisce quasi contemporaneamente al movimento dei fedeli d'amore, ma che ripete formulari presenti in tutti i grandi contemplativi cristiani, gli oc-



chi simbolizzano l'Amore e l'Intelletto, i due aspetti dello stesso "Essere Divino", secondo un simbolismo che intende "spiegare" il noto passo di *Isaia 33, 6*: "le ricchezze che salvano sono la Sapienza e la Scienza"⁴. Dante chiarisce nel modo migliore il rapporto occhi-Sapienza-luce-verità: "gli occhi de la Sapienza sono le sue dimostrazioni con la quale si vede la veritade certissimamente; e lo suo riso sono le sue persuasioni, ne le quali si dimostra la luce interiore de la Sapienza senza alcuno velamento"⁵

Nel simbolismo alchemico, così importante in tutte le arti "cortesi" d'Oriente e d'Occidente, l'occhio di destra è il Sole e corrisponde allo zolfo, mentre quello di sinistra è la Luna e corrisponde al fluido mercurio: la loro "unione contemplativa" permette di oltrepassare i limiti delle apparenze e sperimentare una condizione cosmica. Nell'Islam, la dottrina dell'*Ayn al-Qalb*, dell'"occhio dell'anima" che contempla l'"Intimità" di Dio, si ritrova con facilità presso

⁴ E appena il caso di fare notare che ovviamente qui il profeta Isaia intende alludere alla "scienza dei misteri divini". Anche Guglielmo di Saint-Thierry, nel suo *Commento al Cantico dei Cantici*, n. 76, evidenzia questo simbolismo mistico-contemplativo degli occhi.

⁵ *Conv.* III,15,2. 'E ovvio che non si tratta di "dimostrazioni" logico-razionali, ma di "forme" dell'Intelletto che operano nell'interiorità del contemplativo e, una volta "realizzate" sul piano spirituale, ne trasformano la capacità percettiva. Ci si trova nell'ambito dell'*ālam al-mithāl*, il *mundus imaginis* delle dottrine dei sufi.

molti sufi e persino nelle opere dell'autentico Avicenna lumeggiato da H. Corbin⁶. Nei trattati sufi gli "occhi di Dio" simbolizzano spesso gli archetipi celesti, le "idee eterne" delle quali è contessuto sapientemente il creato.

Non deve stupire che quasi sempre si sia potuta confondere la Dama-Sapienza dei fedeli d'amore con una donna realmente esistente e della quale si è ritenuto che il poeta si fosse invaghito. Persino lo stesso Muhyiddin Ibn Arabi, lo *Shaykh al-Akbar*, "il più grande dei Maestri spirituali", quando scrisse "*L'Interprete dei desideri*" (*Tarjumàn al-Aswàq*) fu accusato dai soliti legalisti del tempo, di aver scritto un poema erotico dietro il velo di un trattato spirituale!

Per la verità, Ibn Arabi rispose prontamente ai suoi critici scrivendo un commento al proprio poema, il "*Trattato dei tesori e delle ricchezze contenute nell'Interprete dei desideri*", la cui lettura provocò la conversione di alcuni dei suoi stessi critici. La compilazione de "*L'interprete dei desideri*" era scaturita dall'incontro dello Shaykh con una Fanciulla = Sapienza alla Mecca, mentre adempiva ai suoi doveri rituali immerso in uno stato di

⁶ Cfr. H. Corbin, *Avicenne et le Récit visionnaire*, 2 voll., Paris 1954; S. H. Nasr, *Three Muslim Sages*, Cambridge (Mass.), 1963, parte prima; vd pure S. Pinès, *La conception de la conscience de soi chez Avicenne et chez Abū'l-Barakāt al-Bagdādī*, "Arch. d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge", Paris 1955.



contemplazione pura. Il nome della Fanciulla era *Qurrat al-ayn*, "Freschezza degli occhi", che cela molti simboli che abbiamo trovato sia nei poeti musulmani che nei fedeli d'amore europei, esattamente come la Beatrice di Dante che stravolse la vita del poeta fiorentino e determinò molta parte della sua produzione poetica. La visione di *Qurrat al-ayn* ispirò quattro versi che per il tipo di linguaggio usato, per la loro strutturazione complessiva, per il ruolo che vi assume l'apparizione della Fanciulla, per il tipo di simbolismo che Ibn Arabi svela nella contemplazione di quello che appare come il "supporto" corporeo della Divina Sapienza, potrebbero spiegare benissimo cosa nascondono veramente i canti d'amore di un qualunque autentico trovatore medievale:

*"Mai avevo visto un volto più bello,
un linguaggio così gradevole, intel-
ligente, sottile e spirituale.*

*Superava le genti della sua età per
grazia, cultura, saggezza e conoscenza.*

*Mi chiese: Maestro, cosa hai detto
?"⁷*

Nella loro essenzialità sono i me-

desimi contenuti spirituali che trovia-
mo celati dietro il simbolismo di un
celeberrimo sonetto di Dante, nel qua-
le si fondono salvezza e visione, cuor
gentile ed esperienza contemplativa,
ossia i tre *magnalia* di cui discorre nel
suo trattato linguistico, *Salus, Venus et
Virtus*:

*"Tanto gentile e tanto onesta pare
la donna mia quand'ella altrui saluta,
ch'ogne lingua deven tremando muta,
e li occhi no l'ardiscon di guardare.*

*Ella si va, sentendosi laudare,
benignamente d'umiltà vestuta;
e par che sia cosa venuta
da cielo in terra a miracol mostrare.*

*Mostrasi sì piacente a chi la mira,
che dà per li occhi una dolcezza al
core,
che 'ntender no la può chi no lo prova:
e par che de la sua labbia si mova
uno spirito soave pien d'amore,
che va dicendo a l'anima: Sospira."*

In un'altra famosa canzone di Jaufre
Rudel, "Quando il rivolo della sorgente",
il ruolo dell'Amata diventa più
chiaro. La "bella cristiana" del v.17,
questa straordinaria Dama, permette
addirittura all'amante di nutrirsi della
biblica manna (vv.20-21), uno dei
simboli più precisi della funzione vivi-
ficante e beatificante della Sapienza

⁷ Ibn Arabi, *L'Interprète des désirs*, a cura di M. Gloton,
Paris 1966



Divina. Nella seconda strofa (vv.8-14), poi, il poeta accenna al fatto che egli "*trova medicina*" in una Donna di un "*verziere o sotto cortinaggi*" (v.13), che verosimilmente è un'allusione alla possibilità di essere accolti in "Centri" spirituali secondari derivati dalla Sede centrale che, stando a quanto ci dice lo stesso Jaufrè Rudel, deve trovarsi in Oriente, come quella famosa "Rosa di Sorìa" di cui parleranno più tardi ampiamente i poeti siciliani. Non solo, ma il cenno dell'ultima strofa di questa canzone ad un enigmatico "Figlioccio" (comunemente ritenuto un Giulare, ma forse si tratta di un iniziato con funzioni particolari, assimilabile per molti aspetti a qualcuno di quegli "inviati" che nel Tibet tradizionale portavano i vari "messaggi" nelle diverse regioni del Paese memorizzandone il contenuto) che dovrà portare la sua canzone nel Berry, nella Guyenne e in Bretagna, sembra una precisa indicazione di un "tracciato" di una probabile confraternita iniziatica che si prolunga ben oltre la Provenza e va a toccare le più diverse regioni del regno di Francia. Ci troviamo di fronte ad un messaggio simbolico nel quale il poeta delinea la funzione di un Centro spirituale radicato nella Sapienza divina, dal quale verosimilmente sono derivati alcuni "Centri" secondari (spesso celati dietro

l'immagine delle varie "Donzelle" che i poeti andavano incontrando), sparsi in varie regioni del regno di Francia, cui lo stesso poeta sembra essere stato ammesso e per questo intende darne conto ad altri confratelli. Sarà un caso, ma le regioni menzionate in questa canzone sono proprio quelle che, secondo i risultati degli studi del grande simbolista L. Charbonneau-Lassay, costituivano il cuore delle sedi nelle quali in terra di Francia veniva custodito il cosiddetto "culto" del Santo Graal, ossia la Francia occidentale (Anjou, Poitou e Bretagna) e la regione franco-spagnola a nord e a sud dei Pirenei orientali⁸. Anche se appena accennata, com'è ovvio in questo tipo di composizioni, nell'ambito delle creazioni artistiche di alcuni poeti provenzali sembra serpeggiare una enigmatica presenza di temi graalici che può lasciare solamente sconcertati coloro che intendono fermarsi agli aspetti meramente "erotico-sentimentali" della letteratura trovadorica.

I cenni a questi simboli di grande

⁸ Charbonneau-Lassay, *Il Santo Graal*, Rimini 1995, p.21. Questi territori sono significativamente presenti anche nel componimento indirizzato da Jaufrè Rudel al conte di Lusignano Ugo VII il Bruno, là dove si fa menzione del Poitou, del Berry, dell'Aquitania e della Bretagna. Per dare significato a questi dati pensiamo che andrebbe ripresa e sviluppata la teoria del vecchio, buon Joseph Bédier (*Les légendes épiques. Recherches sur la formation des Chansons de geste*, 4 voll., Paris 1908-1913), sul misterioso legame che esiste fra i santuari che costituivano le tappe dei pellegrinaggi medievali e la formazione dei testi delle *Chansons de geste*. C'è un rapporto strettissimo fra la disposizione geografica dei vari santuari ed i simboli che arricchiscono i racconti cavallereschi.



ricchezza spirituale, che per di più spesso si trovano intrecciati con un retroterra dottrinale presente anche nel mondo islamico, possono solo additarci un orizzonte culturale non limitabile agli aspetti formali della cultura trovadorica.

Nella poesia di Jaufré Rudel, come del resto in quelle di tanti altri trovatori e persino in certe composizioni del Petrarca, in realtà molti temi particolarmente caratterizzanti come il viaggio immaginario, il tormento interiore, la strenua invocazione dell'amata, il lamento per la sua assenza, la speranza di una felicità da condividere con la propria Dama, la contemplazione di una Contrada lontana, la solitudine, la capacità introspettiva, sembrano ripetere con modalità identiche quelli presenti nei componimenti del poeta, teologo e storico delle religioni ispano-islamico Ibn Hazm, al punto che uno studioso della Spagna musulmana della perizia di un Lévi-Provençal poté affermare tranquillamente senza temere di essere smentito, che *"l'amore platonico di Ibn Hazm è assai vicino all'amore cortese"*⁹.

⁹ Lévi-Provençal, *Histoire de l'Espagne musulmane*, cit., p.143. Bisogna poi ricordare che nelle dottrine dei sufi le "influenze spirituali" che determinano l'arte dei poeti ispirati scaturiscono dal Cielo di Venere (*zahrāh*), esattamente come ripete Dante nel suo *Convivium*. Anche il trovatore Peire d'Alvernhe (Pillet-Carstens, *Bibliographie des Troubadours*, Halle 1933, p.323, 10) riprende il tema dell'*amor de lonh* con una accentuazione della dimensione spirituale

Sono le stesse conclusioni alle quali giunse A.R. Nykl dopo la sua traduzione dell'opera fondamentale di Ibn Hazm *"Il Collare della Colomba"* (*Tawq al-Hamama*), la cui tesi di fondo è che l'amore universale, con i suoi ritmi e con le sue gradualità, permea di sé l'intero cosmo e scandisce ogni aspetto della vita umana. Perciò il poeta andaluso esalta l'amore a prima vista, si sofferma a descriverne le implicazioni e le caratteristiche, e conclude il suo libro trattando dell'eccellenza della castità. Ibn Hazm arriva persino ad esclamare che dietro l'apparenza della forma umana con la quale la "Donna" si presenta agli occhi dell'amante, c'è una realtà spirituale, una "Forma teofanica" che solo una intensa meditazione riesce a rendere intellegibile: *"Io vedo una forma umana, ma se medito più a fondo, ecco che essa mi appare come un corpo venuto dal mondo celeste delle Sfere"*, una frase che è l'esatto equivalente orientale di quel verso di Guido Guinizzelli che invoca la *"lucente Stella (= "Luce celeste") ch'ha preso forma di figura umana"*.

Come notò H. Corbin con la sua consueta vasta dottrina, l'amore di Ibn Hazm non è il mezzo che trasporta

talmente forte da indurre alcuni critici a parlare di "significati mistici". Per Erich Köhler nelle poesie di Peire d'Alvernhe l'etica cristiana *"significa anche il ritiro dal mondo e la fuga in se stesso"* (*Sociologia della "fin'amor"*. Saggi trovadorici, Padova 1976, pp.173 e sgg.).



dall'oggetto umano all'oggetto divino, una specie di sublimazione estrema dei sentimenti umani, ma richiede una trasmutazione totale dello stesso amore umano, è "l'unico ponte che varca il torrente del Tawhîd"¹⁰. È in tale ambito che va collocata la famosa figura della schiava *Khalwa* (= "Solitudine") che ammaliò il poeta ar-Ramadi di Cordova, ma che pare egli non riuscì mai ad accostare: la sua "concretezza evanescente" sembra più avvicinarla ad un *senhal* del tipo diffuso nella poesia provenzale (cfr. per es. i temi presenti nelle canzoni di Jaufre Rudel), dietro il cui simbolismo si cela la solita immagine della Dama trasfigurata, che non ad una persona realmente esistita.

Successivamente A. R. Nykl intese affrontare il rapporto complessivo della poesia ispano-islamica con quella dei trovatori¹¹. Scoprì così non tenui collegamenti storici, ma reali affinità che facevano emergere rapporti vivi, profondi e duraturi fra le

¹⁰ Le frasi di H. Corbin si trovano in Id., *Storia della filosofia islamica*, tr.it., Milano 1973, p.230. Questo strano amore somiglia in modo straordinario a quello che il sufi persiano Rûzbehân descrive ne *Le Jasmin des Fidèles d'Amour*. Cfr. H. Corbin, *En Islam Iranien*, 4 voll., Paris 1972, III, pp. 64 e sgg. Sulla dottrina del Tawhîd, cfr. L. Schaya, *La doctrine soufrique de l'Unité*, Paris 1962; R. Guénon, *Et-Tawhid*, in Id., *Aperçus sur l'ésotérisme islamique et le Taoïsme*, Paris 1973, pp.36 e sgg.

¹¹ Ibn Hazm, *The Ring of the Dove*, London 1953; A.R. Nykl, *A Book Containing the Risâla as "the Dove's Neck-Ring about Love and Lovers"*, Paris 1932; Id., *Hispano-arabic Poetry and its Relations with the Old Provençal Troubadours*, Baltimore 1946; cfr. R. Menéndez Pidal, *Poesia araba y poesia europea*, Madrid 1946, cap.I.

due forme di creazione poetica. Si pensi, per es., all'importante poesia strofica di Ibn Quzmân¹², nella quale ricorre il termine dialettale arabo *mawixxaha* che designa un tipo di strofa inventata dal poeta arabo-andaluso Macaddan Ibn Muafà el Cabrì detto il Cieco, vissuto alla fine del IX e all'inizio del X secolo. Da *mawixxaha* deriva il termine più "popolare" *markaz*, che ha l'identico significato dello spagnolo "*estribillo*" ("ritornello") usato nella lingua "romanza" del tempo dai cristiani dei territori arabi. La forma compositiva della *zêjel*, che designa questo tipo di "canto-ballata", fu poi ripresa significativamente persino nelle similari composizioni poetiche in lingua ebraica formulate da poeti ispano-giudei, cosa che non può non documentare la "vicinanza" che vi era in quel tempo fra i maestri della tradizione sufi e i loro confratelli kabbalisti.

Come scoprirono l'arabista S. M. Stern e il suo collega spagnolo E. Garcia Gómez, nelle *kharje* ("strofe finali") delle sue *zêjeles* Ibn Quzmân spesso inserisce incredibilmente versi in lingua "romanza", in un periodo talmente antico che non può non documentare l'influsso ispano-islamico nella formazione dell'arte compositiva provenzale¹³. Partendo da queste pre-

¹² Cfr. A.R. Nykl, *Cancionero de Aben Guzmàn*, Madrid 1933

¹³ Cfr. soprattutto S.M. Stern, *Les chansons mozarabes*, Palermo 1953; E. Garcia Gómez, *La lirica hispano-árabe y la aparición de la lirica romanica*, Madrid 1954. Cfr. H. Pèrès,



messe, Menéndez Pidal ha persino potuto dimostrare non solo la notevole importanza della *zéjel* nella poesia spagnola, in quella portoghese e in quella francese delle origini (e in modo particolare nel canzoniere del primo compositore provenzale, Guglielmo IX), ma anche la sua presenza in alcuni poeti italiani di quel tempo¹⁴. A questo proposito è forse utile aggiungere, anche se la cosa può sembrare un po' esagerata, che persino il modo stesso del verseggiare tonico-sillabico tipicamente provenzale, basato sul numero delle sillabe e sulla posizione degli accenti tonici (che lo diversifica notevolmente dalla versificazione "quantitativa" delle sillabe, propria alle composizioni poetiche greche e latine se-

guite spesso dagli altri poeti medievali), secondo alcuni può farsi risalire addirittura ad uno speciale "adattamento" alla lingua d'oc delle particolarità fonetiche della lingua araba e delle necessità ritmiche che caratterizzano la sua formulazione poetica¹⁵.

Quando nel 1245 Innocenzo IV con una bolla papale condannò l'uso della lingua "romanza" e ne proibì l'insegnamento perché "lingua eretica", era certamente consapevole che con quella proibizione non si stava colpendo solamente la "lingua volgare" usata dagli eretici catari nei loro rituali e nei loro testi sacri, ma si andava a toccare uno dei pilastri del movimento trovadorico, quel "veicolo espressivo" nel cui ritmo compositivo e musicale questi poeti usavano "incardinare" quelle dottrine che ora invece si riteneva di voler tacitare¹⁶. La bolla papale faceva seguito a tutta una serie di decisioni che erano culminate nel divieto formale decretato addirittura da due Concili, quello di Tolosa del 1229 e quello di Tarragona del 1234 (celebrati nel pieno del territorio che vide la fioritura della poesia trovadorica) che erano

La poésie andalouse en arabe classique au XI siècle, Paris 1953; A. Roncaglia, *La lirica arabo-ispánica e il sorgere della lirica romanza fuori della penisola iberica*, Convegno di Scienze morali, storiche e filologiche (12° Convegno Volta), Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1957, pp.275 e sgg. Più in generale, sui rapporti culturali fra l'Islam e il Cristianesimo, vd. J.Vernet, *La cultura hispano-arabe en Oriente y Occidente*, Barcellona 1978; L.Sánchez-Albornoz, *El Islam de España y el Occidente*, in AaVv., *L'Occidente e l'Islam nell'Alto Medioevo*, "Centro It. Studi Alto Medioevo", Spoleto 1965, pp.149-308. La questione è stata esaminata anche da I.Cluzel, *Quelques réflexions à propos des origines de la poésie lyrique des troubadours*, "Cahiers de Civilisation Médiévale", IV, 1961, pp.179 e sgg., che però sembra volersi fermare ad una semplice elencazione di dati e fatti.

¹⁴ Menéndez Pidal, *op.cit.*, (cit. dall'ed. arg. del 1946) pp.41 e sgg. Non è privo di interesse, rispetto al problema dei Giullari (sui quali si può cfr. N.D'Anna, *Giullari e Teatro*, "Vie della Tradizione", n.129, 2003, pp.1-14), l'attenzione posta da Menéndez Pidal ai "Giullari di Dio" e ad una tradizione popolare che probabilmente perpetuava in Italia forme compositive particolari, alle quali verosimilmente possono aver attinto anche San Francesco e frà Jacopone da Todì.

¹⁵ Come ha fatto rilevare Lévi-Provençal (*Histoire de l'Espagne musulmane*, cit., III, p.409), caso unico in tutto il mondo islamico, nella Spagna musulmana l'insegnamento della lingua araba si basava sullo studio della poesia che addirittura qui precedeva lo studio dello stesso *Corano*. Sulle particolarità del dialetto arabo andaluso, cfr. H.Pèrès, *L'arabe dialectal en Espagne musulmane*, "Mélanges Marçais", Paris 1937, pp.291 e sgg.

¹⁶ Fauriel, *op.cit.*, vol.I, p.24.



giunti a vietare i Testi Sacri tradotti in volgare o in "romanico", e che intendevano imporre l'uso della lingua latina non solo nella varie forme della vita liturgica, ma persino nello stesso uso personale dei Testi Sacri, come la recita dei *Salmi* o del *Breviario*. Chi era in possesso di questi Testi in una versione "volgare" doveva consegnarli al proprio Vescovo perché fossero dati immediatamente alle fiamme, il rifiuto comportava l'accusa di eresia. Come spiega bene lo storico Gioacchino Volpe, nella prospettiva di questa lotta, *"lingua volgare ed eresia sono insomma quasi i due termini di un binomio"*¹⁷.

Rispetto al ruolo che nelle poesie trovadoriche gioca la visione dell'amata, nel contempo idea astratta, *forma intellectualis* e figura quasi corporea (che spesso ci viene presentata dietro il velo di un simbolico *senhal*), particolarmente interessante appare la dottrina dell'"immagine" spirituale che Ibn Hazm riteneva potesse prendere forma nell'intelletto dell'amante che ha saputo coltivare nel modo dovuto la "forza" interiore suscitata dall'amore. È la stessa struttura espressiva che intende tradurre la visione dell'amata in Luce divina quale è possibile scoprire anche nei componimenti di al-Walîd

Ibn Yazîd¹⁸. Siamo al limite di quella "sfera archetipale", il *mundus imaginalis*, (*Alam al-mithâl*) che i risultati delle ricerche di Henri Corbin pongono alla base dell'insegnamento di tanti sufi ed in particolare del grande Muhyiddîn Ibn Arabi e della sua particolare formulazione della dottrina dell'"immaginazione creatrice", quel "potere di creare" (*himmah*) che in una dimensione meditativa permette di oggettivare nello specchio dell'interiorità umana l'immagine della Donna-Sapienza fino a contemplarla come se possedesse una sua vita autonoma¹⁹. Dall'*Alam al-mithâl* scaturiscono i "luoghi epifanici" (*mazâhir*) che danno consistenza a quell'"energia spirituale" che permette alle Idee divine di configurarsi come immagini corporee, fra le quali la Dama=Sapienza coltivata dai fedeli d'amore d'Occidente appare essere una delle più importanti²⁰.

¹⁸ Cfr. F. Gabrieli, *Al-Walîd ibn Yazîd. Il califfo e il poeta*, "Rivista di Studi Orientali", XV, 1934, pp.1-64.

¹⁹ H. Corbin, *L'immaginazione creatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi*, Paris 1976, pp.170 e sgg. Anche Ezra Pound, *Lo spirito romanzo*, Milano 1991, p.103, aveva affermato che "si potrebbe pensare che il trovatore, o per maggior indolenza o per maggiore logica, vada oltre la correlazione di tutte quelle comparazioni particolari e prenda tutto in blocco: la Donna contiene il catalogo, è più completa; essa serve come una specie di *mantra*".

²⁰ H. Corbin (*En Islam Iranien*, cit, IV, p.424) così sintetizza questa visione interiore: "Vi è visione di una essenza nella sua forma singolare, perché il mondo spirituale al di sopra dei concetti astratti della Logica, ha la sua natura concreta e la sua singolarità proprio con delle forme che non possono essere percepite nell'assenza di un organo che è l'immaginazione metafisica, organo sul quale si basa la filosofia profetica descrivendone l'effusione della luce dell'Angelo simultaneamente sull'intelletto del filosofo e sulla potenza immaginativa del visionario".

¹⁷ Così G. Volpe, *Movimenti religiosi e sette ereticali*, Firenze 1977, p.73.



In un'opera di Raimondo Lullo affiorano significativamente i medesimi contenuti spirituali espressi con gli stessi simboli femminili. Nell'*Arbre de filosofia d'amor* appare una Dama che si chiama "Filosofia d'Amore", accompagnata da un corteggio di "dame d'amore" e di "damigelle d'amore" che secondo l'ermeneutica di H. Corbin non sono altro che "essenze celesti", "energie reali e oggettive" che si manifestano come "dame d'amore" e vengono percepite come "vere" e "concrete" nell'interiorità del contemplativo²¹.

Secondo i kabbalisti la "Grazia" divina che si irradia dalla "sfera celeste" può manifestarsi come una presenza femminile angelica che solitamente viene avvertita solo dal contemplativo, ma talvolta può arrivare ad essere percepita come una realtà "incarnata" nella concreta esistenza della propria donna. Certi "innamoriamenti" di alcuni trovatori che le *Vidas* ci danno come cosa indubitabile, quando non si tratti di racconti simbolici o di fraintendimenti e incomprensioni dei vari compilatori che tendono a materializzare un'esperienza di tutt'altro livello, trovano qui

la loro spiegazione. La donna vera, concreta, in carne ed ossa, in questo caso diventa il supporto di una "rivelazione", in un'esperienza che trascende la sua stessa povera umanità e viene sperimentata dal contemplativo come una modalità di incarnazione della Divina Sapienza, come un'"Idea Eterna" che per tal via si svela nel tessuto del mondo.

E qui che trova consistenza la cosiddetta "meditazione amorosa" caratteristica di molte poesie provenzali che, come spiega Ulrich Mölk, "*per la verità mostra una certa analogia con la contemplazione mistica e l'estasi religiosa*"²². Il verbo *cossirar*, infatti, che in alcuni casi viene usato per designare questa particolare condizione del trovatore e che serve ad esprimere la sua realtà interiore, indica non una "riflessione" propriamente mentale, astratta, di tipo logico-esplicativo, ma si riferisce a ciò che è inerente al "cuore" quale organo della conoscenza spirituale. *Cossirar* è perciò un "pensare col cuore" che introduce in una dimensione meditativa che si alimenta nel silenzio, nella solitudine, nel distacco dal mondo. Secondo quanto ci dice Bertrand de Ventadorn, questo "pensare col cuore" conduce ad una specie di estraniamento dalle sensazioni che caratterizzano il modo di es-

²¹ Il testo dell'*Arbre de filosofia d'amor* di Raimondo Lullo si trova in *Obres de Ramon Llull*, a cura della Comissió Editora Lulliana, Palma de Mallorca, 1906-1950, XVIII, 67-227. H. Corbin commenta questo libro nel suo *En Islam Iranien*, cit., II, pp.366 e sgg, basandosi sull'ed. fr. curata da L.Sala-Molins, Lulle, *L'Arbre de Philosophie d'amour*, Paris 1967, pp.208 e sgg.

²² U. Mölk, *La lirica dei trovatori*, Bologna 1986, p.83.



sere ordinario.

"*Ai las ! com mor de cossirar !
 Que manhatas vetz en cossir tan
 Lairò m'en poirian portar,,
 Que re no sabria que's fan*"²³.

Si tratta di una esperienza fondamentale dell'uomo tradizionale che si ritrova con aspetti di uniformità in molte tradizioni. Si pensi per es. alle formulazioni del *Vajrayâna* tibetano, specie quelle dei rituali che si fondano sulla contemplazione della dea *Târâ*, la Madre Divina, la manifestazione femminile della Saggezza(=*Prajñâ*) che, simile ad un fiore(=*Fanciulla*), sboccia nella mente del meditante come una realtà "oggettivata" che deve essere coltivata intensamente perché possa guidare l'asceta per gli ardui sentieri che portano oltre ogni illusione ed apparenza. Nello Shivaismo del Kashmir si dice che la "Divina Potenza" o *dùti* deve essere visualizzata come una fanciulla-serpente che dorme nel "so-stegno radicale", il *mûlâdhâra chakra* posto in corrispondenza simbolica del plesso sacrale. Solamente

quando tale "potenza femminile" verrà svegliata l'asceta potrà sperimentare le profondità spirituali che i diversi gradi di conoscenza simbolizzano. Nel suo *Tantrâloka* (XXIX, 96 e sgg) Abhinavagupta, il più grande dei maestri di questa corrente detta del *Trika tantra*, rivela che certi arcani rituali iniziatici della scuola *Kula* non possono effettuarsi senza la presenza fisica di una fanciulla nella quale si incarna questa "divina potenza", la *dùti*.

'E la stessa dottrina che nell'arte compositiva dei trovatori si esprime tramite il *senhal*, quel supporto immaginativo che incardina nella "caverna del cuore" la Fanciulla amata e ne fa percepire la realtà vivificante; la stessa che permise la contemplazione delle figure femminili degli stilnovisti italiani, Beatrice, Selvaggia, Fiammetta, Laura, Giovanna, Primavera; la stessa che nel ciclo del Santo Graal diede vita al simbolo di *Repanse de Joie*, il "Pensiero di Gioia" la cui presenza percorre i romanzi di Chrétien de Troyes e di Wolfram von Eschenbach; la Dama che nel mistico corteo del Graal è la portatrice della Sacra Coppa nella quale si svelano i misteri celesti, quasi fosse il "Supporto" della Presenza Divina nel nostro mondo. 'E, ancora, la stessa dottrina che il poeta arabo Ibn Sâra di Santarem (1095-1123) ha ripetuto con simboli che ritroveremo in tanti poeti d'amore europei ed in modo

²³ "*Oh lasso ! muoio per meditare !/Quando sono immerso a fondo nella meditazione /i ladri mi potrebbero trascinare via/ senza che io mi accorga di cosa fanno*". 'E merito di Ulrich Mòlk aver attirato l'attenzione su tale realtà meditativa, ma egli non ha sviluppato le implicazioni della sua scoperta e si è accontentato di distinguere fra "autoisolamento meditativo" e una irrilevante "responsabilità sociale", tra la "follia d'amore" ed una inconsistente "coscienza cortese".



particolare in quel tipo di composizione provenzale chiamata "Alba":

*"Spesso la mia Amica mi ha visitato
 nella notte nera
 come la sua capigliatura
 ed è rimasta da me fino all'alba,
 (splendente) come il suo viso.
 L'ho avuta come commensale, mentre
 Amore era lì,
 e il vino assaliva il mio spirito
 come la pupilla dei suoi occhi".*

Ritorniamo sul significato di questi simboli. Per ora basterà notare lo straordinario susseguirsi di immagini come quella dell'"Amica", della "notte", della "luce splendente", del "vino", della "pupilla degli occhi", la cui ricchezza tematica percorre con sconcertante uniformità le poesie d'Oriente e d'Occidente. Non può trattarsi evidentemente di un semplice canovaccio al quale avrebbero attinguto (chissà come, ma poi perché esclusivamente proprio a questo canovaccio?) poeti di formazione e di provenienza diversissima, per di più "fondati" su tradizioni spirituali che spesso si combattevano senza tregua. Sono simboli che ritroveremo in molti trovatori, non solo nei componimenti più ricchi di elementi formali ed estetici, ma anche in quelli che sembrano ripetere stancamente un

modello attorno al quale appare loro necessario costruire ritmi, melodie ed assonanze poetiche.



Condizioni per riprodurre i materiali

Tutti i materiali, i dati e le informazioni pubblicati all'interno di questo sito web sono "*no copyright*", nel senso che possono essere riprodotti, modificati, distribuiti, trasmessi, ripubblicati o in altro modo utilizzati, in tutto o in parte, senza il preventivo consenso di

Simmetria, a condizione che tali utilizzazioni avvengano per finalità di uso personale, studio, ricerca o comunque non commerciali e che sia citata la fonte attraverso la seguente dicitura, impressa in caratteri ben visibili: "**www.simmetria.org**". Ove i materiali, dati o informazioni siano utilizzati in forma digitale, la citazione della fonte dovrà essere effettuata in modo da consentire un collegamento ipertestuale (link) alla *home page*

www.simmetria.org o alla pagina dalla quale i materiali, dati o informazioni sono tratti. In ogni caso, dell'avvenuta riproduzione, in forma analogica o digitale, dei materiali tratti da www.simmetria.org dovrà essere data tempestiva comunicazione

al seguente indirizzo: info@simmetria.org, allegando, laddove possibile, copia elettronica dell'articolo in cui i materiali sono stati riprodotti.

