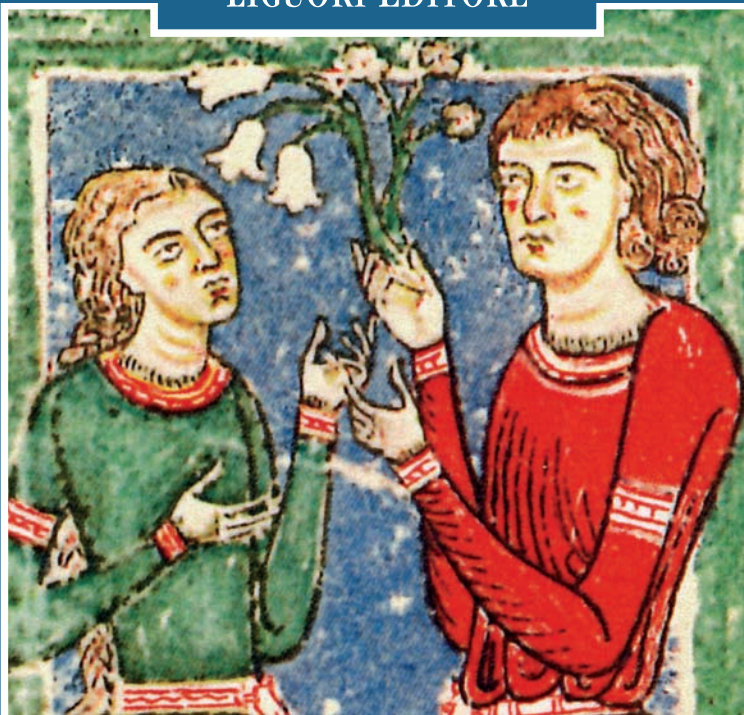


Armando Bisanti

LA POESIA D'AMORE
NEI
CARMINA BURANA

LIGUORI EDITORE



Nuovo Medioevo 84
Collana diretta da Massimo Oldoni

Armando Bisanti

La poesia d'amore
nei *Carmina Burana*

Liguori Editore

Questa opera è protetta dalla Legge 22 aprile 1941 n. 633 e successive modificazioni. L'utilizzo del libro elettronico costituisce accettazione dei termini e delle condizioni stabilite nel Contratto di licenza consultabile sul sito dell'Editore all'indirizzo Internet <http://www.liguori.it/ebook.asp/areadownload/eBookLicenza>.

Tutti i diritti, in particolare quelli relativi alla traduzione, alla citazione, alla riproduzione in qualsiasi forma, all'uso delle illustrazioni, delle tabelle e del materiale software a corredo, alla trasmissione radiofonica o televisiva, alla pubblicazione e diffusione attraverso la rete Internet sono riservati. La duplicazione digitale dell'opera, anche se parziale è vietata. Il regolamento per l'uso dei contenuti e dei servizi presenti sul sito della Casa Editrice Liguori è disponibile all'indirizzo Internet

http://www.liguori.it/politiche_contatti/default.asp?c=legal

Liguori Editore
Via Posillipo 394 - I 80123 Napoli NA
<http://www.liguori.it/>

© 2011 by Liguori Editore, S.r.l.

Tutti i diritti sono riservati

Prima edizione italiana Dicembre 2011

Bisanti, Armando :

La poesia d'amore nei Carmina Burana/Armando Bisanti

Nuovo Medioevo

Napoli : Liguori, 2011

ISBN-13 978 - 88 - 207 - 5392 - 4

1. Poesia medioevale 2. Medioevo latino I. Titolo II. Collana III. Serie

Aggiornamenti:

18 17 16 15 14 13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 0

INDICE

- IX Premessa
- 1 1.
La poesia d'amore mediolatina e l'influsso di Ovidio fra XII e XIII secolo
- 19 2.
I Carmina Burana 6 e 39 fra risonanze bibliche e 'mondo alla rovescia'
- 45 3.
L'Altercatio Phyllidis et Flore (CB 92)
- 83 4.
Cedit, hiems, tua durities (CB 135): esordio primaverile e inno all'Amore
- 101 5.
Tange, sodes, citharam (CB 121): "chiodo scaccia chiodo", Orazio e la disillusione d'amore
- 123 6.
Huc usque, me miseram! (CB 126): una "Chanson de femme" mediolatina
- 143 7.
"Pastorelle" mediolatine, provenzali, francesi e galego-portoghesi
- 159 8.
Un "falso" ovidiano del XIII secolo: gli Pseudo-Remedia amoris

193 *Bibliografia*

203 *Indice degli autori e delle opere anonime*

209 *Indice degli studiosi*

PREMESSA

Il mio interesse per la poesia d'amore classica e mediolatina (e, come logica continuazione, per quella umanistica) data ormai almeno da vent'anni, da quando cominciai ad avvicinarmi, con sondaggi prima sporadici e casuali, poi sempre più corposi e consistenti, a questo vastissimo, affascinante (e anche eterogeneo) *corpus* di testi letterari. Nato, all'inizio, in margine ai miei studi sulla "commedia elegiaca" latina del XII e XIII secolo (nella quale, è superfluo precisarlo, l'elemento amoroso ricopre un ruolo fondamentale), l'approccio alla poesia d'amore mediolatina si è andato vieppiù consolidando, negli anni, sia in virtù di una sempre maggiore e consapevole disamina dei testi principali (soprattutto i *Carmina Burana* – d'ora in poi, per brevità, *CB* – ma anche la poesia amorosa di Venanzio Fortunato e dei poeti "classicheggianti" della Valle della Loira fra XI e XII secolo, Marbodo di Rennes, Ildeberto di Lavardin, Balderico di Bourgueil), sia in relazione a precisi motivi personali (dei quali non sto qui certo a indicare l'origine), sia, infine, in corrispondenza con l'attività didattica da me espletata quale docente di Letteratura Latina Medievale e Umanistica nei corsi triennali di Beni Archivistici e Librari, Beni Culturali e Archeologici e Beni Demo-Etno-Antropologici, nonché nei corsi specialistici di Filologia Moderna e Scienze dell'Antichità presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Palermo: durante l'anno accademico 2008-2009, per esempio, ho svolto appunto un modulo di approfondimento tematico sulla poesia d'amore mediolatina, da Venanzio Fortunato fino al XIII secolo, mentre durante l'anno accademico 2007-2008 ho svolto un più breve modulo di approfondimento tematico dedicato proprio ai *CB* (dal quale alcuni degli studi qui presentati hanno tratto linfa e principio).

Nell'ambito dei miei studi sulla poesia d'amore mediolatina, un posto e un ruolo di rilievo hanno ricoperto appunto i *CB*, ai quali, negli anni, ho dedicato alcuni contributi specifici già apparsi in varie

sedi. Riprendendo e rielaborando gli interventi sui *CB* già pubblicati e aggiungendone altri nuovi, in questo volume quindi presento sei saggi (i capp. 2-7) sulla celebre silloge poetica mediolatina. In tutti i casi, si tratta di “letture” di singoli pezzi della raccolta di Benediktbeuren, con una netta prevalenza dei testi di argomento amoroso (cinque capitoli, dal 3 al 7) su quelli di carattere satirico-moralistico (un solo capitolo, il 2). Nell’analisi dei singoli *CB* ho cercato, di volta in volta, di individuare la fitta rete di allusioni, riferimenti, suggestioni attinte alla poesia classica (soprattutto l’eglia ovidiana, ma non solo) e cristiana, da un lato, e, dall’altro, ho tentato di fornire considerazioni circa i rapporti che la poesia dei *CB* intesse con la coeva produzione letteraria amorosa in volgare.

I sei capitoli sui *CB* sono, per così dire, “incorniciati” da due altri capitoli, uno all’inizio, l’altro alla fine del libro. All’inizio ho tentato di tracciare, infatti, un quadro generale della poesia d’amore mediolatina e della fortuna di Ovidio, soprattutto, fra il XII e il XIII secolo, che funge un po’ da introduzione a tutta la materia successivamente trattata, anche per ciò che concerne le problematiche di tipo metodologico e critico. Il volume è poi chiuso da un capitolo sulla fioritura, sempre fra il XII e il XIII secolo, della cosiddetta letteratura “pseudo-ovidiana”, capitolo centrato anch’esso, in prevalenza, sull’analisi di un testo-campione (in questo caso, gli *Pseudo-Remedia amoris*). L’inserimento di quest’ultimo capitolo entro un libro quasi interamente dedicato ai *CB* giova poi, mi sembra, a meglio marcare ed evidenziare le differenze (ma, in taluni casi, anche le analogie) fra la letteratura “pseudo-ovidiana” e gli stessi *CB* e, magari, a far meglio risaltare la grandezza poetica dei *CB* (o almeno dei migliori di essi) apetto dei più topici e corrivi *Pseudo-Remedia amoris*.

Per entrare più nel dettaglio, il cap. 1 (*La poesia d’amore mediolatina e l’influsso di Ovidio fra XII e XIII secolo*), scritto nel gennaio 2009, è tratto dalla prima sezione (notevolmente ampliata e integrata) di una comunicazione sul medesimo argomento da me svolta nell’ambito del convegno *Falso e falsi* (Palermo, 26-28 febbraio 2009), organizzato dalla Facoltà di Scienze della Formazione dell’Università degli Studi di Palermo (attualmente in corso di stampa in «Studi Medievali»: il testo abbreviato della comunicazione – ridotto a meno di un quarto di quello qui presentato – è anch’esso attualmente in corso di stampa negli atti del convegno); il cap. 2 (*I CB 6 e 39 fra risonanze bibliche e “mondo alla rovescia”*) riprende, con alcuni ampliamenti e col titolo mutato, il saggio *Donne bibliche e “mondo alla rovescia” nei CB 6 e 39*,

scritto nel novembre del 1992 e apparso in «Mittellateinisches Jahrbuch» 30 (1995), pp. 61-75; il cap. 3 [L'«*Altercatio Phyllidis et Flore*» (CB 92)], che è il più lungo di tutti e con il quale inizia la corposa sezione del libro dedicata ai CB “amorosi”, nasce dalla fusione di tre lavori, la cui stesura, fra l'altro, è stata abbastanza distanziata nel tempo: L'«*Altercatio Phyllidis et Flore*» (CB 92) fra tradizione e innovazione, in «Pan» 24 (2008), pp. 197-222 (scritto fra il 2006 e il 2007); *Il mulo di Fillide e il cavallo di Flora* (CB 92, 44-59), in «Studi Medievali», n.s., 34,2 (1993), pp. 805-813 (scritto nel novembre 1992); e *La figura di Sileno nell'«Altercatio Phyllidis et Flore»* (CB 92, 70-71), in «Studi Medievali», n.s., 38,2 (1997), pp. 845-849 (scritto nel novembre 1996); i capp. 4 («*Cedit, hiems, tua durities*» (CB 135): *esordio primaveraile e inno all'Amore*), 5 («*Tange, sodes, citharam*» (CB 121): «*chiudo scaccia chiudo*», *Orazio e la disillusione d'amore*) e 6 («*Huc usque, me miseram!*» (CB 126): *una “chanson de femme” mediolatina*), tutti e tre scritti tra il febbraio e il marzo 2010, sono attualmente in corso di stampa, rispettivamente, in «Mediaeval Sophia», «Filologia Mediolatina» e «Bollettino di Studi Latini». Inedito è, invece, il cap. 7 («*Pastorelle*» mediolatine, provenzali, francesi e galego-portoghesi), anch'esso composto tra febbraio e marzo 2010 (ma anche utilizzando appunti stilati molti anni prima). Il cap. 8 (*Un “falso” ovidiano del XIII secolo: gli «Pseudo-Remedia amoris»*), infine, composto nel gennaio 2009, riproduce la seconda e più ampia parte della mia comunicazione svolta nell'ambito del convegno *Falso e falsi*, della quale si è detto poc'anzi. Chiude il volume una *Bibliografia*, suddivisa in tre sezioni (edizioni, traduzioni e studi, elencati in ordine cronologico), certo non esaustiva ma comunque molto ampia (circa 200 titoli) e utile – penso – per ulteriori letture e approfondimenti.

Come sempre, concludo questa premessa coi doverosi ringraziamenti a tutti coloro che, negli anni e soprattutto in questi ultimi tempi, mi sono stati vicini con consigli, indicazioni, suggerimenti di vario genere, dei quali ho tenuto debito conto nella redazione finale di questo lavoro (pur restando ovviamente ed esclusivamente mia la responsabilità di tutto ciò che ho scritto). Sperando di non dimenticare nessuno (e, qualora ciò dovesse verificarsi, chiedendone venia fin da adesso), ringrazio Ferruccio Bertini, Maurizio Massimo Bianco, Alfredo Casamento, Paolo Chiesa, Cristina Cocco, Giovanni Cupaiuolo, Edoardo D'Angelo, Antonio De Prisco, Patrizia Lendinara, Alessandro Musco, Gianna Petrone, Stefano Pittaluga, Ludovica Radif, Francesca e Vito Sivo, Francesco Stella e Sabina Tuzzo. Un ricordo affettuoso dedico

poi a due illustri studiosi che non sono più fra noi: Claudio Leonardi e Giovanni Orlandi, i quali mostrarono sempre di apprezzare i miei interventi sulla letteratura mediolatina, fatto, questo, che, provenendo da due grandi studiosi quali essi erano, è per me imperituro motivo di soddisfazione e di stimolo a continuare e a cercare di far sempre meglio. Ringraziamenti particolari vanno infine a Massimo Oldoni, che ha gentilmente accolto il libro in questa Collana da lui diretta; un pensiero speciale, infine, a mio figlio Eugenio che, pur essendo ancora un ragazzo di quattordici anni, ha compreso benissimo i motivi per cui suo padre, talvolta, lo trascurava: Eugenio mi è stato molto vicino, emotivamente e affettivamente, nei lunghi pomeriggi di studio e di scrittura al computer.

Dedico questo volume, *qualiscumque est*, alle donne che ho amato nella mia vita.

Palermo, 1° novembre 2010

ARMANDO BISANTI

1.

LA POESIA D'AMORE MEDIOLATINA E L'INFLUSSO DI OVIDIO FRA XII E XIII SECOLO

«Ovidio Maggiore,
che gli atti de l'amore,
che son così diversi,
rasembra 'n motti e versi»

(BRUNETTO LATINI, *Tesoretto*, vv. 2359-2362)

1.1. Durante i lunghi secoli del Medioevo si ebbe una produzione molto vasta, varia e diversificata di poesia amorosa, difficilmente riconducibile, proprio per l'estensione del *corpus* pervenutoci e per la molteplicità delle sue caratteristiche, a criteri semplici e univoci. Le poesie medievali di argomento amoroso sono tanto numerose e le loro reciproche relazioni sono tanto intricate da rendere pressoché impossibile, infatti, una classificazione fondata, per esempio, su un insieme di alberi genealogici (procedimento classificatorio, questo, che è invece possibile per altri generi letterari mediolatini la cui configurazione, tutto sommato, risulta assai meno complessa, quali, ad esempio, l'epica o il teatro).

Un modo abbastanza proficuo e denso di spunti per affrontare correttamente e con discreti risultati la “selva selvaggia” costituita dalla produzione amorosa, in latino, durante i secoli dal VI al XIII, è stato indicato da uno specialista dell'argomento quale Jan M. Ziolkowski, e consiste nel cercare di tracciare gli orizzonti letterari all'interno dei quali i poeti mediolatini formarono le loro concezioni poetiche e al di là dei quali i più ambiziosi fra di essi tentarono di avventurarsi.¹ Un altro modo di accostarsi alla poesia d'amore medio-

¹ J.M. ZIOLKOWSKI, *La poesia d'amore*, ne *Lo spazio letterario del Medioevo*. I. *Il Medioevo latino*, dir. da G. Cavallo [et alii], vol. I. *La produzione del testo*, t. II, Roma 1993, pp. 43-71 (che nelle pagine iniziali di questo cap. seguono assai da vicino: in partic., p. 43).

latina consiste, sempre secondo quanto ha argomentato lo Ziolkowski, da un lato nell'esaminare le dinamiche sociali esistenti tra i creatori, gli esecutori, i patroni (cioè i mecenati e i protettori degli artisti) e il pubblico; dall'altro, nell'identificazione dei principali generi e sottogeneri in cui essa può essere divisa, nonché degli elementi necessari e basilari della retorica e dell'ideologia a essa sottese. Infine, sempre secondo lo Ziolkowski, può essere interessante considerare le vie per cui le poesie d'amore del Medioevo latino sono giunte all'età presente e i modi attraverso i quali tale produzione poetica continua, ancor oggi, a fornire esempi di temi, modelli, alla letteratura europea e alle letterature a essa collegate.

Il primo elemento da prendere in considerazione riguarda l'ispirazione e le fonti cui i poeti d'amore del Medioevo latino attinsero per le loro composizioni. La poesia latina, fin dalle sue origini, è stata fortemente allusiva, cioè fondata su una rete di intertestualità molto densa e raffinata. I poeti latini (e certo non solo i poeti d'amore) fondavano la loro tecnica di scrittura sul concetto di *imitatio* di poeti e scrittori a loro precedenti (in particolare i poeti e gli scrittori greci, ma non soltanto essi), una *imitatio*, però, che non va valutata come qualcosa di riduttivo (come una "imitazione" modernamente intesa, come una sorta di plagio più o meno abilmente dissimulato),² bensì come una forma di competizione nei confronti dei modelli da loro di volta in volta usufruiti, una, per dir così, "imitazione-ricreazione" o, se si vuole, una "riscrittura" che entra in contatto (e talvolta in conflitto) dialettico col modello utilizzato. Gli studi sulla tecnica allusiva nella poesia classica (e, in particolare, in quella latina) sono, come è noto, numerosissimi e si sono vieppiù potenziati e consolidati dopo le direttive imprescindibili indicate in questo campo da Gian Biagio Conte agli inizi degli anni '70 del secolo appena trascorso,³ anche se già Giorgio Pasquali, circa trent'anni prima, aveva parlato dell'allusione e della tecnica allusiva nella letteratura latina.⁴ Questa allusività ha fatto sì che la stragran-

² Su questa tematica, cfr. F. TRONCARELLI, *L'attribuzione, il plagio, il falso*, ne *Lo spazio letterario del Medioevo*. I. *Il Medioevo latino* cit., vol. I. *La produzione del testo*, t. I, Roma 1992, pp. 373-390.

³ G.B. CONTE, *Memoria dei poeti e sistema letterario*. *Catullo Virgilio Ovidio Lucano*, Torino 1974; cfr. anche G.B. CONTE-A. BARCHIESI, *Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità*, ne *Lo spazio letterario di Roma antica*, dir. da G. Cavallo [et alii], vol. I. *La produzione del testo*, Roma 1989, pp. 81-114; e M. GUGLIELMINETTI, *La tecnica dell'allusione*, ivi, IV, *L'attualizzazione del testo*, Roma 1991, pp. 11-45.

⁴ G. PASQUALI, *Arte allusiva*, ne «L'Italia che scrive» (1942), pp. 185-187 (poi in Id.,

de maggioranza dei prodotti della poesia latina (e continuiamo a riferirci alla poesia latina classica) fosse pienamente comprensibile (nei suoi caratteri contenutistici e, soprattutto, in quelli formali) a un ristretto pubblico di iniziati, cioè a quel gruppo di ascoltatori (la poesia veniva spesso letta ad alta voce) o di lettori la cui cultura letteraria permetteva di cogliere e comprendere appieno le allusioni verbali e le imitazioni (più o meno accortamente dissimulate o, al contrario, scopertamente e palesemente esibite) da altri poeti precedenti (quella che Giovanni Nencioni ha suggestivamente definito l'“agnizione di lettura” che si instaura, anche a secoli di distanza, fra il lettore colto e lo scrittore),⁵ di capire i riferimenti mitologici e/o storici, di giudicare i personaggi, le emozioni e gli eventi descritti in una composizione poetica sullo sfondo dei modelli offerti e proposti dalla letteratura antecedente. Orbene, anche nel Medioevo tale amore per l'allusività continuò praticamente inalterato, mentre, per converso, mutava, di volta in volta a seconda dei contesti sociali, delle richieste del pubblico e dei cambiamenti di gusto e di ideologia, il canone degli autori utilizzati.

Occorre però, a questo punto, operare una distinzione preliminare. Infatti, mentre per la poesia latina classica la ricerca e l'identificazione dei modelli cui i vari autori (e, segnatamente, i poeti d'amore) si sono ispirati è ormai praticamente giunta al termine, è stata schedata, catalogata ed è ben nota agli specialisti (fra l'altro, per l'indubbio e innegabile vantaggio costituito dal fatto che la quantità di poesie latine giunteci dall'epoca classica, ancorché consistente, è infinite volte meno numerosa rispetto alla dilagante quantità di poesie mediolatine), per la poesia latina medievale, invece, il lavoro di scavo e di raccolta delle allusioni ad autori anteriori (poeti latini classici, ma anche poeti medievali precedenti) e delle tecniche di rielaborazione e di riscrittura esperite è ancora agli albori, sia perché esso è stato inaugurato in modo serio e sistematico solo da pochi anni (in quest'ambito si distinguono in Italia, fra gli altri, studiosi ancora abbastanza giovani, quali Francesco Stella ed Edoardo D'Angelo), sia perché, ripeto, la mole disarmante di testi rende difficile prevedere un possibile completamento, in tempi ragionevoli, di tale lavoro.

Pagine stravaganti, II, Firenze 1968², pp. 275-282).

⁵ Cfr. G. NENCIONI, *Agnizioni di lettura*, in «Strumenti Critici» 2 (1967), pp. 191 ss. Ottime considerazioni, in tal senso, anche nel saggio di M. SCOTTI, *La poesia d'amore*, ne *Lo spazio letterario di Roma antica* cit., vol. IV, cit., pp. 91-116.

Ma vi sono altri problemi non indifferenti. Come lo Ziolkowski ha ben chiarito,⁶ occorre, da un lato, considerare l'assorbimento e l'adattamento di parole, *tópoi*, temi e personaggi della letteratura classica, ma anche della Sacra Scrittura⁷ e della letteratura cristiana delle origini, all'interno della poesia latina medievale (per far solo alcuni esempi, basti dire che nel Medioevo molti personaggi della storia antica, della mitologia classica e anche della Bibbia subiscono un processo di simbolizzazione, per cui Alcibiade diviene il simbolo del perfetto chierico, grazie alla propria cultura e alla propria raffinatezza, Cicerone è il modello di ogni perfetta eloquenza, Crasso il simbolo della irrefrenabile avidità di denaro e della smodata ricchezza, Didone quello della fedeltà in amore, Elena il modello della suprema bellezza, Ippolito il simbolo della castità, Nerone quello della perversità e della crudeltà, le bibliche Lia e Rachele rispettivamente le figurazioni della vita attiva e della vita contemplativa, Paride – in ciò contrapposto ad Alcibiade – diventa il modello dell'amante ideale e del perfetto cavaliere, Pompeo simboleggia il diffusissimo *tópos* della mutevolezza della sorte e della varietà della fortuna, Taide è il nome canonico di ogni cortigiana esperta nelle lusinghe e nelle arti femminili, il ciceroniano Verre diventa simbolo dell'avidità di guadagni illeciti e della corruzione politico-economica, Virgilio quello della perfetta poesia, e così via),⁸ dall'altro, evitare di cedere alla comprensibile tentazione di leggere come fenomeni squisitamente ed esclusivamente libreschi (cioè come pura letteratura avulsa dalla realtà) poesie che probabilmente raggiunsero la maggior parte del loro pubblico medievale non come opere scritte, soggette quindi all'analisi e allo smontaggio da parte degli studiosi che avevano sottomano (come noi oggi) testi e intertesti a volontà, banche-dati e CD-Rom, concordanze computerizzate e mo-

⁶ J.M. ZIOLKOWSKI, *La poesia d'amore* cit., p. 44.

⁷ Si pensi soltanto, per es., all'influsso determinante che il *Cantico dei Cantici* ha esercitato sulla poesia amorosa mediolatina: su tale tematica, cfr. almeno P. DRONKE, *The «Song of Songs» and Medieval Love-Lyric*, in *The Bible and Medieval Culture*, edd. W. Lourdaux-D. Verhelst, Leuven 1979, pp. 236-262 (poi in ID., *The Medieval Poet and his World*, Roma 1984, pp. 209-236); e S. PITTALUGA, *Il «Cantico dei Cantici» fra amor sacro e amor profano nella poesia latina medievale*, in *Realtà e allegoria nella interpretazione del «Cantico dei Cantici»*, a cura di A. Ceresa Gastaldo, Genova 1989, pp. 63-83.

⁸ Su questa tematica, mi permetto di rinviare ai miei studi *L'«interpretatio nominis» nella tradizione classico-medievale e nel «Babio»*, in «*Filologia Mediolatina*» 10 (2003), pp. 127-218; *L'«interpretatio nominis» nel «Geta», nell'«Aulularia», nell'«Alda» e nella «Lidia» (e in altre «commedie elegiache»)*, in «*Maia*», n.s., 57,1 (2007), pp. 83-149 (entrambi poi confluiti nel vol. *L'«interpretatio nominis» nelle commedie elegiache latine del XII e XIII secolo*, Spoleto 2009, pp. 1-287).

tori di ricerca, bensì per via orale come fenomeni musicali (la poesia mediolatina – soprattutto quella ritmica, come è noto – è spessissimo connessa alla musica, e di molti componimenti poetici mediolatini ci è anche giunta la notazione musicale).⁹

I poeti d'amore del Medioevo latino erano condizionati da almeno tre grandi e imprescindibili modelli d'ispirazione:

- 1) la poesia d'amore classica (in particolare, se non esclusivamente, latina);
- 2) le Sacre Scritture e la liturgia cristiana;
- 3) le poesie d'amore in volgare.¹⁰

La presenza dei primi due modelli si stende e si spalma in maniera, tutto sommato, uniforme e costante durante tutti i secoli dal VI al XIII (certo con alcune punte in alto e alcuni periodici affondamenti in basso), mentre, per quanto riguarda il terzo fra i modelli qui individuati, esso comincia a entrare in gioco, evidentemente, soltanto a partire dal XII secolo, in concomitanza, appunto, con l'inizio, la fioritura e l'affermazione delle letterature in volgare, soprattutto quelle in lingua d'*oc* e in lingua d'*oïl*.

Per quanto attiene alla prima componente (la poesia d'amore classica, segnatamente latina), che è quella che, in questa sede, ci interessa in maniera pressoché esclusiva, non bisogna certo pensare che i dotti e i poeti medievali (soprattutto quelli dell'Alto Medioevo) potessero procurarsi un *corpus* di scrittori vasto quale quello cui oggi noi possiamo attingere. Infatti, come è noto e come è stato ulteriormente chiarito da innumerevoli studi in tal direzione,¹¹ il canone degli *auctores* letti a scuola durante l'Alto Medioevo era, tutto sommato,

⁹ In tal direzione basti ricordare, fra le iniziative più recenti e meritorie, la pubblicazione, da poco iniziata, del *Corpus Rhythmorum Musicum saec. IV-IX*, diretto da Fr. Stella: *Corpus Rhythmorum Musicum saec. IV-IX*, dir. by Fr. Stella. I. *Songs in Non-Liturgical Sources – Canti di tradizione non liturgica*. 1. *Lyrics / Canzoni*, with CD-Rom, textual editions by M.P. Bachmann [et alii], musical edition by S. Barrett, introduction to the manuscripts by P. Stoppacci, Firenze 2007, cui hanno fatto da “premessa” tre incontri/convegni di cui sono stati pubblicati i relativi atti: cfr. *Poesia dell'Alto Medioevo europeo: manoscritti, lingua e musica dei ritmi latini. Atti delle euroconferenze per il “Corpus dei ritmi latini (IV-IX sec.)”* (Arezzo, 6-7 novembre 1998; Ravello, 9-12 settembre 1999), a cura di Fr. Stella, Firenze 2000; *Poetry of the Early Medieval Europe. Manuscripts, Language and Music of the Rhythmical Latin Texts. III Euroconference for the Digital Edition of the “Corpus of Latin Rhythmical Texts, 4th-9th Century”*, ed. by E. D'Angelo-Fr. Stella, Firenze 2003; *Poesía medieval (Historia literaria y transmisión de textos)*, ed. V. Valcárcel Martínez-C. Pérez González, Burgos 2005.

¹⁰ Cfr. J.M. ZIOLKOWSKI, *La poesia d'amore cit.*, pp. 44-51; E. D'ANGELO, *La letteratura latina medievale. Una storia per generi*, Roma 2009, pp. 261-263.

¹¹ Cfr., in generale, B. MUNK OLSEN, *I classici nel canone scolastico altomedievale*, Spoleto 1991.

abbastanza ristretto, circoscritto a pochi autori appunto canonici (la cui conoscenza, cioè, era assolutamente imprescindibile per chiunque fosse fornito di cultura) e, all'interno di questo gruppo di autori, i poeti d'amore erano assai poco rappresentati.

Per esempio, prima dell'Umanesimo circolavano pochissimi manoscritti di odi e di epigrammi di autori classici, come le *Odi* e gli *Epodi* di Orazio (di cui, però, si conoscevano le *Satire* e le *Epistole*, onde ancora Dante Alighieri, nel IV canto dell'*Inferno*, v. 89, menziona «Orazio satiro»)¹² e gli epigrammi di Marziale: questi ultimi, in particolare, furono “riscoperti” soltanto durante il XV secolo (e quindi con l'Umanesimo), anche perché i principi etici, la morale sessuale e il paganesimo cui tali testi davano voce risultavano incompatibili col mondo e con l'etica cristiana medievale (anche se certo durante il Medioevo non mancano, qua e là, sparsi echi che possano far pensare a una diretta conoscenza del poeta di Bilbilis).¹³ La poesia amorosa di altri poeti, come Cornelio Gallo (alcune composizioni del quale sono state ritrovate solo nella seconda metà degli anni '70 del secolo scorso grazie a fortunate scoperte papiracee effettuate in Egitto),¹⁴ era ancor meno accessibile ai lettori medievali di quanto non lo sia oggi per noi (se non forse indirettamente, attraverso le elegie di Massimiano). Anche Catullo era poco letto, pur se la conoscenza delle sue poesie non si obliò mai del tutto durante l'Alto (e, in parte, anche durante il Basso) Medioevo: Raterio di Verona, per esempio, nel X secolo mostrava di conoscerlo e di essere consapevole che il poeta veronese,

¹² Cfr. G. BRUGNOLI-R. MERCURI, *Orazio Flacco, Quinto, sub voc.*, in *Enciclopedia Dantesca*, vol. IV, Roma 1973, pp. 173-180.

¹³ Sulla fortuna (forse sarebbe meglio dire sulla “sfortuna”) di Marziale nel Medioevo e nel primissimo Umanesimo, rinvio a G. MARTELOTI, *Petrarca e Marziale*, in «Rivista di Cultura Classica e Medioevale» 2 (1960), pp. 388-393 (poi in ID., *Scritti petrarcheschi*, a cura di M. Feo-S. Rizzo, Padova 1983, pp. 276-284); ID., *Marziale in Italia*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», n.s., 7 (1977), pp. 1559-1562 (poi in ID., *Dante e Boccaccio e altri scrittori dall'Umanesimo al Romanticismo*, a cura di V. Branca-S. Rizzo, con una premessa di U. Bosco, Firenze 1983, pp. 433-438). Più di recente, a una conoscenza degli epigrammi di Marziale da parte di alcuni autori del Medioevo latino (Alto e Basso), da Venanzio Fortunato a Reginaldo di Canterbury, ha mostrato di credere Cr. COCCO, *L'opera letteraria come “frutto”: un uso metaforico di “poma” (da Marziale a Leon Battista Alberti)*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari», n.s., 24 (2006), pp. 87-104.

¹⁴ Cfr. R.D. ANDERSON [et alii], *Elegiacs by Gallus from Quasr Ibrim*, in «Journal of Roman Studies» 69 (1979), pp. 125-155. La scoperta e la pubblicazione del “nuovo” Cornelio Gallo hanno prodotto, ovviamente, una ricchissima bibliografia: cfr. A.M. MORELLI, *Rassegna sul nuovo Gallo*, in *Disiecti membra poetae. Studi di poesia latina in frammenti*, II, a cura di V. Tandoi, Foggia 1986, pp. 140-183.

prima di lui, non fosse stato più letto ormai da tanti anni, forse da secoli (*Catullus numquam antea lectus*, come egli stesso scrive).¹⁵ Altri poeti classici d'amore, come Tibullo e Propertio, risultavano ancor meno diffusi prima dell'inizio dell'Umanesimo, ed erano parzialmente conosciuti tramite vari brani estrapolati dalle loro elegie e contenuti nei *florilegia*.¹⁶

A questo, punto, escludendo Orazio lirico e Marziale, Tibullo e Propertio, Catullo e (a maggior ragione) Cornelio Gallo, è evidente che nel Medioevo (sia nell'Alto sia, soprattutto, nel Basso) il vero e proprio, e pressoché esclusivo, rappresentante della poesia amorosa classica latina è Ovidio, autore canonico della scuola medievale, la cui conoscenza non venne mai meno durante tutti i lunghi secoli dell'Età di Mezzo:¹⁷ non solo l'Ovidio elegiaco (e quindi specificamente “amo-

¹⁵ «Catullo, mai letto prima d'ora» (avverto qui, una volta per tutte, che, ove non diversamente indicato, le traduzioni dei brani latini sono mie; e si tratta, in tutti i casi, di traduzioni “di servizio”). Sul problema della conoscenza, o no, di Catullo durante il Medioevo esiste un'ampia bibliografia. Mi limito qui a rimandare a Fr. DELLA CORTE, «*Sub modio clausa papyrus*», in Id., *L'altro Catullo* (da *Due studi catulliani*, Genova 1951, pp. 63-78; poi in Id., *Opuscula III*, Genova 1972, pp. 227-243); Id., «*Catullus numquam antea lectus*», ivi, pp. 215-218; E. ZAFFAGNO, *L'epigramma di Benvenuto de' Campesani «De resurrectione Catulli poetae Veronensis»*, ne *I Classici nel Medioevo e nell'Umanesimo. Miscellanea filologica*, a cura di G. Puccioni, Genova 1975, pp. 289-298; Guido BILLANOVICH, *Appunti per la diffusione di Seneca tragico e Catullo*, in *Tra latino e volgare. Per Carlo Dionisotti*, I, Padova 1974, pp. 147-166; V. DI BENEDETTO, *Probabili echi di Catullo in Petrarca*, in «*Quaderni Petrarcheschi*» 4 (1987), pp. 225-227; A. BISANTI, *Catullo nel XII secolo? Il «Geta», il «Babio» ed il «Novus Avianus Astensis»*, in «*Aufidus*» 23 (1994), pp. 67-78.

¹⁶ Su questa tematica, si leggano i saggi di M. SPALLONE, *I percorsi medievali del testo: “accessus”, commenti, florilegi*, ne *Lo spazio letterario di Roma antica* cit., vol. III. *La ricezione del testo*, Roma 1990, pp. 387-471 (sui *florilegia*, pp. 443-471); e di J. HAMASSE, *Parafraresi, florilegi e compendi*, ne *Lo spazio letterario del Medioevo. I. Il Medioevo latino* cit., vol. III, *La ricezione del testo*, Roma 1995, pp. 197-220.

¹⁷ Sulla fortuna di Ovidio nel Medioevo vi è, ovviamente, una bibliografia amplissima. I titoli più significativi sono probabilmente i seguenti: E.K. RAND, *Ovid and his Influence*, London 1925; L.P. WILKINSON, *Ovid Recalled*, Cambridge 1955, pp. 366-398; A. MONTEVERDI, *Ovidio nel Medioevo*, in «*Rendiconti delle Adunanze Solenni dell'Accademia Nazionale dei Lincei*» 5 (1958), pp. 707-724 (= *Studi Ovidiani*, Roma 1959, pp. 63-78); V. USSANI, *Appunti sulla fortuna di Ovidio nel Medioevo*, in *Atti del Convegno Internazionale Ovidiano (Sulmona, maggio 1958)*, II, Roma 1959, pp. 159-180; A. MONTEVERDI, *Aneddoti per la storia della fortuna di Ovidio nel Medioevo*, ivi, pp. 181-192; P. LEHMANN, *Betrachtungen über Ovidius im lateinischen Mittelalter*, ivi, pp. 193-207; Fr. MUNARI, *Ovid im Mittelalter*, Zürich-Stuttgart 1960; D.R. ROBATHAN, *Ovid in the Middle Ages*, in *Ovid*, cur. J.W. Binns, London-Boston 1973, pp. 191-209; B. MUNK OLSEN, *Ovide au Moyen Age (du IX^e au XII^e siècle)*, in *Le strade del testo. Studi di tradizione manoscritta*, a cura di G. Cavallo, Bari 1987, pp. 67-96; Fr. MUNARI, *Ovidio nel Medioevo*, in *Tredici secoli di elegia latina. Atti del Convegno internazionale (Assisi, 22-24 aprile 1988)*, a cura di G. Catanzaro-Fr. Santucci, Assisi 1989, pp. 237-247; J.-Y. TILLETTE, *Savants et poètes du Moyen Age face à Ovide: les débuts de l'«Aetas Ovidiana»*, in *Ovidius redivivus. Von Ovid zu Dante*, hrsgg. M. Picone-B. Zimmermann, Stuttgart 1994, pp. 63-104; *Aetates Ovidianae. Lettori di Ovidio dall'Antichità*

roso”) degli *Amores*, delle *Heroides*, dell’*Ars amatoria*, dei *Remedia amoris* e dei *Medicamina faciei femineae*, ma anche quello epico-mitologico (ma un’epica mitologica nella quale l’elemento amoroso, come è noto, ricopre uno spazio preponderante) delle *Metamorfosi* (basti pensare alle celebri storie d’amore e morte di Orfeo ed Euridice, di Narciso, di Piramo e Tisbe soprattutto, modello, quest’ultima, nella letteratura del Medioevo latino e volgare, di vicenda amorosa esemplare).

L’interesse per la produzione poetica di Ovidio, già abbastanza diffuso durante i primi secoli del Medioevo (basti pensare a un Venanzio Fortunato¹⁸ e poi alla poesia fiorita nel secolo IX alla corte di Carlo Magno, laddove un Modoino d’Autun aveva preso lo pseudonimo di *Naso*),¹⁹ crebbe notevolmente nella Francia del XII secolo (in quell’epoca che Ludwig Traube definì appunto come *Aetas Ovidiana*, anche se tale definizione, alla luce di indagini recenti e approfondite, va adeguatamente, se non drasticamente, ridimensionata).²⁰ Non solo, ma durante il XII secolo (e, pur se in misura meno massiccia, durante il XIII) si assiste alla creazione di un vasto *corpus* di componimenti pseudo-ovidiani (dei quali si tornerà a parlare), nonché di glosse, commenti,²¹ *florilegia* di passi tratti dalle scritture del Sulmonese.

Lo studio delle arti del Trivio (grammatica, retorica, dialettica), che costituiva la base della scuola medievale, era il momento in cui i *clerici* avevano maggiore possibilità di entrare in contatto con la poesia di Ovidio e degli altri poeti classici. Ma spesso la poesia ovidiana, per la sua spiccata sensualità che cozzava apertamente con le dottrine

al Rinascimento. *Atti del Convegno internazionale (Salerno-Fisciano, 25-27 gennaio 1993)*, a cura di I. Gallo-L. Nicastri, Napoli, 1995; L. Rossi, *Ovidio*, ne *Lo spazio letterario del Medioevo*. II. *Il Medioevo volgare* cit., III. *La ricezione del testo*, Roma 2003, pp. 259-301.

¹⁸ Cfr. S. BLOMGREN, *De locis Ovidii a Venantio Fortunato expressis*, in «*Eranos*» 79 (1981), pp. 82-85; Fr.E. CONSOLINO, “*Amor spiritualis*” e linguaggio elegiaco nei «*Carmina*» di Venanzio Fortunato, in «*Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*», n.s., 7 (1977), pp. 1351-1368; M.I. CAMPANALE, *L’Ovidio “eroico” di Venanzio Fortunato*, in *Aetates Ovidianae* cit., pp. 133-152.

¹⁹ Cfr. almeno A. EBENBAUER, *Nasos Ekloge*, in «*Mittellateinisches Jahrbuch*» 11 (1976), pp. 13-27.

²⁰ L. TRAUBE, *Vorlesungen und Abhandlungen*, II. *Einleitung in die lateinische Philologie des Mittelalters*, München 1911, p. 113; nonché Ch.H. HASKINS, *La rinascita del XII secolo*, trad. ital., Bologna 1972, *passim*; G.C. ALESSIO-Cl. VILLA, *Il nuovo fascino degli autori antichi tra i secoli XII e XIV*, ne *Lo spazio letterario di Roma antica* cit., III. *La ricezione del testo* cit., pp. 473-511; Cl. VILLA, *I classici*, ne *Lo spazio letterario del Medioevo*. I. *Il Medioevo latino* cit., I. *La produzione del testo*, t. I, cit., pp. 479-522.

²¹ Cfr. R.J. HEXTER, *Ovid and Mediaeval Schooling. Studies in Mediaeval School Commentaries on Ovid’s «Ars amatoria», «Epistulae ex Ponto» and «Epistulae Heroidum»*, München 1986.

del Cristianesimo, veniva moralizzata, subiva, cioè, un processo di moralizzazione e di attualizzazione che ne snaturava, in gran parte, le componenti essenziali (sono ben noti i commenti ovidiani di Arnolfo d'Orléans, gli *Integumenta Ovidii* di Giovanni di Garlandia, il *Reductorium morale* di Pierre Bersuire e il vastissimo affresco rappresentato dall'*Ovide moralisé* del XIII secolo).²²

1.2. La fortuna di Ovidio durante il XII e il XIII secolo, appunto, è sterminata e si stende pressoché uniformemente su un vastissimo campo di opere e generi (soprattutto, come è evidente, poetici, ma non solo), interessando sia le forme del contenuto sia le forme dell'espressione. Come ha scritto a tal proposito un'autorità in questo campo quale Franco Munari, «di questa enorme popolarità di Ovidio nel XII secolo, noi abbiamo, oltre che nel gran numero di codici, testimonianze, si può dire, in ogni angolo della letteratura di quest'epoca».²³

Lungi dal voler operare, in questa sede, una rassegna esaustiva (o anche semplicemente indicativa) di generi e opere nei quali la presenza del poeta di Sulmona è innegabile e/o preponderante, basti ricordare, un po' a volo d'uccello, l'influsso da lui esercitato sul genere (tipicamente medievale) della "commedia elegiaca" latina del XII e XIII secolo, in particolare in testi quali il *De nuntio sagaci* (non a caso tramandato anche col titolo di *Ovidius puellarum*),²⁴ il

²² Cfr. E. ALTON, *The medieval Commentators of Ovid's «Fasti»*, in «Hermathena» 44 (1926), pp. 119-151; F. GHISALBERTI, *Arnolfo d'Orléans: un cultore di Ovidio nel secolo XII*, in «Memorie dell'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere» 24 (1932), pp. 157-234; GIOVANNI DI GARLANDIA, *Integumenta Ovidii, poemetto inedito del sec. XIII*, a cura di F. Ghisalberti, Messina-Milano 1933; F. GHISALBERTI, *L'«Ovidius moralizatus» di Pierre Bersuire*, in «Studi Romanzi» 23 (1933), pp. 5-136; *Ovide moralisé*, ed. C. De Boer, 5 voll., Amsterdam 1915-1938; S. PITTALUGA, *Ovidio «ethicus» fra satira e parodia nella commedia latina medievale*, in *Aetates Ovidianae* cit., pp. 209-222 (poi in ID., *La scena interdetta. Teatro e letteratura fra Medioevo e Umanesimo*, Napoli 2002, pp. 59-71, alle pp. 59-63); M.-R. JUNG, *Aspects de l'«Ovide moralisé»*, in *Ovidius redivivus* cit., pp. 149-172; ID., *Les éditions manuscrites de l'«Ovide moralisé»*, in «Romanische Zeitschrift für Literaturgeschichte» 20 (1996), pp. 251-274; ID., *L'«Ovide moralisé» glosé*, in *Festschrift Ulrich Molk*, Heidelberg 1997, pp. 81-93.

²³ Fr. MUNARI, *Ovidio nel Medioevo* cit., p. 241.

²⁴ Le due migliori edizioni sono quella a cura di G. Rossetti, *De nuntio sagaci*, in *Commedie latine del XII e XIII secolo*, II, Genova 1980, pp. 11-125; e di Gr. Lieberz, *Ovidius puellarum (De nuntio sagaci)*, Frankfurt am Main 1980 (sulle quali cfr., rispettivamente, E. CECCHINI, *Sul teatro latino medioevale*, in «Giornale Italiano di Filologia», n.s., 11 [1980], pp. 305-317; e ID., recens. a *Ovidius puellarum* cit., in «Maia», n.s., 34 [1982], pp. 77-78: ora entrambi rist. in ID., *Scritti minori di filologia testuale*, a cura di S. Lanciotti [et alii], Urbino 2008, pp. 125-143, 144-146). Fra gli studi specifici, cfr. S. PITTALUGA, «*De nuntio sagaci*» e «*Pamphilus*»: studio parallelo, ne *L'eredità classica nel Medioevo: il linguaggio comico. Atti del Convegno internazionale (Viterbo, 26-28 maggio 1978)*, a cura di F. Doglio, Viterbo 1979, pp. 291-300 (poi in ID., *La scena interdetta* cit., pp. 13-22); G. ROSSETTI, *A proposito*

*Pamphilus*²⁵ e il *De tribus puellis* (vera e propria “comédie ovidienne”, quasi un centone confezionato con passi tratti dalle opere del Sulmonese),²⁶ che rappresentano una sorta di “sceneggiatura” (se così può dirsi) delle situazioni descritte dal poeta latino e degli insegnamenti da lui dettati negli *Amores*, nell’*Ars amatoria* e nei *Remedia amoris*, e che apriranno la strada a trattati di comportamento quali il *Facetus*, *Moribus et vita*²⁷ o di casistica amorosa quali il *De amore* di Andrea Cappellano²⁸ o ancora di epistolografia amorosa quali la *Rota Veneris* di Boncompagno da Signa.²⁹

Non si dimentichi, poi, quanto di ovidiano sia individuabile nei componimenti di Marbodo di Rennes, di Ildeberto di Lavardin, di Balderico di Bourgueil,³⁰ cioè dei tre poeti classicheggianti della Scuola di Angers fra l’XI e il XII secolo (ai quali va aggiunto anche Gof-

del «*De nuntio sagaci*», in «Sandalion» 4 (1981), pp. 201-211.

²⁵ *Pamphilus*, a cura di S. Pittaluga, in *Commedie latine del XII e XIII secolo*, III, Genova 1980, pp. 11-137.

²⁶ Ediz. a cura di S. Pittaluga, *De tribus puellis*, in *Commedie latine del XII e XIII secolo*, I, Genova 1976, pp. 304-333. Dello stesso Pittaluga, cfr. *Le «De tribus puellis» comédie ovidienne*, in «Vita Latina» 61 (1976), pp. 2-13; 62 (1976), pp. 2-14; *Encore au sujet du «De tribus puellis»*, in «Mittellateinisches Jahrbuch» 18 (1983), pp. 128-130; *Ovidio «ethicus» fra parodia e satira* cit., pp. 67-70; cfr. inoltre M.D. REEVE, *Early Editions of «De tribus puellis»*, in «Mittellateinisches Jahrbuch» 15 (1980), pp. 131-133; ID., *Dating «Three Girls»*, in «Filologia Mediolatina» 4 (1997), pp. 319-324.

²⁷ Cfr. A. GODDARD ELLIOTT, *The «Facetus», or the Art of Courtly Living*, in «Allegorica» 2 (1977), pp. 27-57; L. MOISELLO, *Echi ciceroniani in un poema latino del XII secolo*, in «Maia», n.s., 45,1 (1993), pp. 63-71.

²⁸ Su questa linea interpretativa, cfr. l’introd. di S. Pittaluga all’ediz. del *Pamphilus* cit., pp. 18-31; ed E. MALATO, *Amor cortese e amor cristiano da Andrea Cappellano a Dante*, in ID., *Lo fedele consiglio de la ragione. Studi e ricerche di letteratura italiana*, Roma 1989, pp. 126-227.

²⁹ Cfr. BONCOMPAGNO DA SIGNA, *Rota Veneris*, a cura di P. Garbini, Roma 1996 (di quest’opera si tornerà a discorrere nell’appendice al sesto cap. di questo libro).

³⁰ In questo senso, per Marbodo sono fondamentali gli studi di W. BULST, *Studien zu Marbods «Carmina varia» und «Liber decem capitulorum»*, in «Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen», n.s., 2 (1939), pp. 173-241; e ID., *Liebesbriefgedichte Marbods*, in *Liber Floridus. Mélanges Paul Lehmann*, hrsg. von B. Bischoff, St. Ottilien 1950, pp. 287-301 (poi in ID., *Lateinisches Mittelalter. Gesammelte Beiträge*, hrsg. von W. Berschin, Heidelberg 1984, pp. 182-196). Per Ildeberto cfr., in generale, P. VON MOOS, *Hildebert von Lavardin, 1056-1133. Humanitas an der Schwelle des höfischen Zeitalters*, Stuttgart 1965; G. ORLANDI, *Ildeberto di Lavardin, sub voc.*, in *Orazio. Enciclopedia Oraziana*, III, Roma 1998, pp. 289-291; A. BISANTI, *Ildeberto di Lavardin. Vita, opere, problemi attribuiti*, in «Quaderni Medievali» 59 (2005), pp. 310-328. Per Balderico, bastino i rimandi a BALDRICUS BURGULIANUS, *Carmina*, hrsg. von K. Hilbert, Heidelberg 1979; e a BAUDRI DE BOURGUEIL, *Poèmes*, éd. par J.-Y. Tilliette, 2 voll., Paris 1998-2002. Cfr. inoltre W. VON DEN STEINEN, *Humanismus um 1100*, in ID., *Menschen im Mittelalter*, Bern 1967, pp. 196-214; e BALDERICO DI BOURGUEIL, MARBODO DI RENNES, ILDEBERTO DI LAVARDIN, *Lettere amorose e galanti*, a cura di M. Sanson, introd. di C. Cremonini, con una premessa di Fr. Zambon, Roma 2005.

fredo di Reims),³¹ al punto che (come è noto), sono via via entrati a far parte dei *corpora* poetici dei primi due, e soprattutto di Ildeberto, innumerevoli composizioni spurie e apocrife (talvolta ben precedenti, talvolta molto più tarde) che hanno determinato problemi non indifferenti nella corretta attribuzione dei pezzi originali,³² per non parlare del fatto che lo stesso Ildeberto fu già definito (forse un po' troppo pomposamente) *alter Ovidius*,³³ mentre all'interno del ricchissimo *corpus* poetico di Balderico di Bourgueil si annoverano la narrazione di un sogno e la sua spiegazione allegorica (*carm.* 2, sul modello della pseudo-ovidiana elegia *De sompno*), due lunghe epistole responsive (sul modello delle ultime sei *Heroides*), di Paride a Elena e di Elena a Paride (*carm.* 7-8), e altre due epistole responsive, di Floro a Ovidio e di Ovidio a Floro (*carm.* 97-98).³⁴

Ma anche la poesia goliardica dei *Carmina Burana* presenta, al suo interno, numerose suggestioni di matrice ovidiana (soprattutto nella seconda sezione della celebre raccolta, quella comprendente, appunto, le composizioni di carattere amoroso), anche se spesso tali suggestioni (soprattutto in alcuni componimenti quali *CB 83 Sevīt aure spiritus*, 105 *Dum curata vegetarem*, 117 *Lingua mendax et dolosa* e 178 *Volo virum vivere viriliter*) vengono sapientemente sottoposte a una consapevole ironizzazione e a una voluta parodizzazione degli originari elementi costitutivi.³⁵

Si diceva, poi, nel primo paragrafo di questo capitolo, che non furono solo le opere "erotiche" di Ovidio (*Amores*, *Heroides*, *Ars ama-*

³¹ Cfr. GOTTFRIED VON REIMS, *Kritische Gesamtausgabe. Mit einer Untersuchung zur Verfasserfrage und Edition der ihm zugeschriebenen «Carmina»*, eing., hrsg. und komm. von E. Broecker, Frankfurt am Main 2002.

³² Cfr. A. WILMART, *Le florilège de St. Gatien. Contribution à l'étude d'Ildebert et de Marbode*, in «Revue Bénédictine» 48 (1936), pp. 3-40 e 147-181; G. ORLANDI, *Doppia redazione nei «Carmina minora» di Ildeberto?*, in «Studi Medievali», n.s., 15,2 (1974), pp. 1019-1049 (ora in ID., *Scritti di filologia mediolatina*, raccolti da P. Chiesa [et alii], Firenze 2008, pp. 605-634); A. BISANTI, *Su alcuni «carmina minora» di Ildeberto di Lavardin*, in «Filologia Mediolatina» 12 (2005), pp. 41-101.

³³ «Un secondo Ovidio»: cfr. R. ANGELINI, «Alter Ovidius» o «consarcinator»? Bilancio delle prospettive di interpretazione e nuove proposte di studio su Ildeberto di Lavardin, in «Filologia Mediolatina» 13 (2006), pp. 215-227.

³⁴ BALDRICUS BURGULIANUS, *Carmina* cit., pp. 11-14, 21-40, 104-112 Hilbert.

³⁵ Cfr. A. GODDARD ELLIOTT, *The Bedraggled Cupid. Ovidian Satire in «Carmina Burana» 105*, in «Traditio» 37 (1981), pp. 426-437; EAD., *The Art of the Inept Exemplum. Ovidian Deception in «Carmina Burana» 117 and 178*, in «Sandalion» 5 (1982), pp. 353-368; S. PITTALUGA, *Modelli classici nei «Carmina Burana»*, in *Dalla tarda latinità agli albori dell'Umanesimo. Alla radice della storia europea*, a cura di P. Gatti-L. De Finis, Trento 1998, pp. 399-417; S. TUZZO, *Memoria poetica e amore sensuale in CB 83*, in «Bollettino di Studi Latini» 39,1 (2009), pp. 45-58.

toria, *Remedia, Medicamina*) a esercitare un influsso durevole e perspicuo nell'ambito della poesia (segnatamente quella amorosa) dei secoli XII e XIII, ma anche le storie d'amore e morte narrate all'interno delle *Metamorfosi*. La ricchissima casistica di tipo, se si vuole, novellistico-mitologico contenuta nel poema maggiore stimolò infatti la composizione di brevi pezzi poetici (in genere in distici elegiaci), sovente legati all'ambiente della scuola, nei quali le patetiche storie ovidiane subivano un processo di rielaborazione e di riscrittura (e talvolta anche di adattamento e di attualizzazione). Basti pensare, in quest'ambito, alla fortuna esercitata dalla narrazione ovidiana della dolorosa vicenda di Piramo e Tisbe,³⁶ destinata a conoscere un numero assai alto di rifacimenti, i più celebri dei quali sono probabilmente quelli di Matteo di Vendôme³⁷ e di Gervasio di Melkley.³⁸ Ma una fortuna, quella delle vicende d'amore tragico immortalate dal poeta di Sulmona, che investe (come, d'altronde, tutta la produzione ovidiana) anche la contemporanea poesia in volgare (lo studio e l'indagine della quale non dovrebbero mai essere scissi dall'indagine e dallo studio della coeva produzione letteraria in latino), dall'influsso esercitato, ancora una volta, dalla storia di Piramo e Tisbe nel *lai* di Marie de France *Deus amanz*³⁹ e, soprattutto, nell'anonimo poemetto oitanico *Piramus et Thisbé*,⁴⁰ alle riscritture delle vicende di Eco e Narciso⁴¹ e di Orfeo ed Euridice,⁴² esperite rispettivamente nei *lais* di *Narcissus*⁴³ e di

³⁶ Ov. *Met.* IV 55-156.

³⁷ MATH. VIND. *Piramus et Tisbe*, in MATHEI VINDOCINENSIS *Opera*. II. *Piramus et Tisbe*. *Milo. Epistulae. Tobias*, a cura di Fr. Munari, Roma 1982, pp. 45-56. Lo studioso aveva già pubblicato una prima edizione del poemetto negli «Studi Italiani di Filologia Classica» 31 (1959), pp. 65-78.

³⁸ GERVA. DE SALTU LACTEO *Piramus et Thisbe*, in E. FARAL, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age*, Paris 1924, pp. 328-335.

³⁹ MARIE DE FRANCE, *Deus amanz*, in MARIA DI FRANCIA, *Lais*, a cura di G. Angeli, Milano 1983, pp. 162-177 (e cfr. C. SEGRE, *Piramo e Tisbe nei «Lais» di Maria di Francia*, in *Studi in onore di Vittorio Lugli e Diego Valeri*, Venezia 1961, pp. 845-853).

⁴⁰ *Piramus et Thisbé*, a cura di Fr. Branciforti, Firenze 1965; *Piramo e Tisbe*, a cura di C. Noacco, Roma 2005: cfr. inoltre Fr. A. UGOLINI, *I cantari di Piramo e Tisbe*, in «Studi Romanzi» 24 (1934), pp. 19-201; F. SCHMITT VON MÜLENFELS, *Pyramus und Thisbe. Rezeptionstypen eines Ovidienischen Stoffes in Literatur, Kunst und Musik*, Heidelberg 1972. Sulla successiva fortuna del mito, cfr. Cl. SCARPATI, *Il nucleo ovidiano dell'«Aminta» del Tasso*, in *Medioevo e latinità. In memoria di Ezio Franceschini*, a cura di A. Ambrosioni [et alii], Milano 1993, pp. 441-453 (poi in Id., *Tasso, i classici e i moderni*, Padova 1995, pp. 75-104).

⁴¹ Ov. *Met.* III 339-512.

⁴² Ov. *Met.* XI 1-66.

⁴³ *Il lai di Narciso*, a cura di M. Mancini, Parma 1990. Per la successiva fortuna del mito di Narciso, cfr. R. CRESPO, *Narciso nella lirica italiana del Duecento*, in «Studi di Filologia Italiana» 47 (1989), pp. 5-10.

Orphée (quest'ultimo perduto, ma parzialmente ricostruibile attraverso l'antico-inglese *Sir Orfeo*, degli inizi del XIV secolo).⁴⁴

Assai importante, in tal direzione, risulta la posizione di Chrétien de Troyes, certo il più grande poeta in lingua d'oïl (e forse il più grande fra tutti i poeti del Medioevo occidentale prima di Dante), vissuto presso la corte della Champagne durante la seconda metà del XII secolo e autore di cinque romanzi pervenutici (alcuni dei quali incompiuti), e cioè *Erec et Enide*, *Cligès*, *Lancelot*, *Ivain* e *Perceval* (per non parlare della problematica attribuzione del *Guillaume d'Angleterre*),⁴⁵ nonché di altre opere, molte delle quali non arrivate a noi. Fondamentale, come è noto, è quanto egli stesso scrive nel prologo del secondo dei suoi romanzi giunti fino a noi, il *Cligès*:

«Colui che narrò di *Erec e di Enide*, mise in romanzo i *Comandamenti* e l'*Arte di Amare* di Ovidio, e scrisse le storie del *Banchetto della spalla*, di *Re Marco e di Isotta la Bionda* e della *Metamorfosi dell'upupa, della rondine e dell'usignolo*, inizia qui un nuovo romanzo di un valletto del lignaggio di re Artù che viveva in Grecia».⁴⁶

Questi versi sono stati accuratamente studiati e profondamente analizzati, e sono per noi di notevole aiuto non solo per conoscere e comprendere adeguatamente l'apprendistato letterario di Chrétien de Troyes, ma anche per avere una sorta di "spaccato" dei temi e delle forme principali della poesia del XII secolo (non solo quella in volgare ma anche quella in latino). Orbene, fra le opere citate da Chrétien nel prologo del *Cligès*, soltanto il romanzo *Erec et Enide* è giunto fino a noi,⁴⁷ mentre la *Philomena*, un testo in versi di media lunghezza fondato sulla truce storia di Tereo, Progne e Filomela narrata da Ovidio nelle *Metamorfosi*,⁴⁸ è parzialmente ricostruibile grazie al più tardo e anonimo *lai* oitanico dallo stesso titolo.⁴⁹ Ma la presenza di Ovidio (sia l'Ovidio erotico, sia quello del più ampio poema metamorfico) è

⁴⁴ *Sir Orfeo*, a cura di E. Giaccherini, Parma 1994. Si tratta di quelli che D. POIRION (*Il meraviglioso nella letteratura francese del Medioevo*, Torino 1988, pp. 43-44) ha definito i «racconti sulla morte».

⁴⁵ CHRÉTIEN [DE TROYES], *Guiglielmo d'Inghilterra*, a cura di G.C. Belletti, Parma 1991.

⁴⁶ CHRÉTIEN DE TROYES, *Cligès*, vv. 1-10 (trad. ital. di G. Agrati-M.L. Magini, in CHRÉTIEN DE TROYES, *Cligès*, Milano 1983, p. 3).

⁴⁷ CHRÉTIEN DE TROYES, *Erec e Enide*, a cura di C. Noacco, introd. di Fr. Zambon, Roma 2000.

⁴⁸ Ov. *Met.* VI 412-674.

⁴⁹ Cfr. R.J. CORMIER, *Three Ovidian Tales of Love*, New York-London 1986; M. PICO-NE, *Il racconto*, ne *La letteratura romanza medievale. Una storia per generi*, a cura di C. Di Girolamo, Bologna 1994, pp. 193-247 (alle pp. 220-221).

fortissima in questa testimonianza e avvalora viepiù (qualora ve ne fosse ancora bisogno) il perdurante influsso esercitato dal poeta latino sulla poesia medievale. Quando Chrétien de Troyes fa cenno, infatti, alle sue traduzioni dei *Comandamenti* e dell'*Arte di Amare* di Ovidio, è evidente che si riferisce ai *Remedia amoris* e all'*Ars amatoria*, mentre *Il banchetto* (o *Il morso*) *della spalla* (neanch'esso pervenutoci) era probabilmente un poemetto in cui si narrava la vicenda mitologica di Pelope figlio di Tantalò, attinta ancora una volta alle *Metamorfosi*.⁵⁰ Abbiamo (o, meglio, avremmo, perché non ci sono giunti) ben quattro testi di ispirazione ovidiana, il che la dice lunga sul fatto che un poeta in volgare come Chrétien rivelasse indubbie relazioni con la cultura classica e scolastica.⁵¹

Ovidio (moralizzato o no che sia) è e rimane il più noto, celebrato e imitato poeta d'amore (e di morte) del Medioevo. La tradizione classico-scolastica e la tradizione volgare si coniugano e si uniscono, in Chrétien (ma non solo in lui) in maniera indissolubile, a testimonianza, ancora una volta, della fallacia della vecchia teoria dei "mondi separati".⁵² Fra l'altro, come è stato osservato, la configurazione di Chrétien, il suo modo di narrare, la potenza immaginativa che emerge dalle sue composizioni lo avvicinano, per certi versi, ad alcuni dei più grandi (e a lui perfettamente coevi) poeti del Medioevo latino, quali Alano di Lilla e Gualtiero di Châtillon.⁵³

Ma vi è un'altra testimonianza (non in volgare bensì, stavolta, in latino) che, allo stesso modo di quanto già osservato per il prologo del *Cligès* del poeta *champenois*, ci permette non solo di penetrare nell'officina compositiva di un maestro del XII secolo, ma anche di rilevare, con maggior forza di quanto finora non sia qui stato fatto, in che misura e in che quantità i temi ovidiani (soprattutto, in questo caso, quelli tratti dalle *Metamorfosi*) costituissero un esercizio compositivo ineliminabile da parte dei dotti scrittori dell'epoca e, insieme, rappresentassero una sorta di moda a cui pochi seppero o vollero sottrarsi. Il fatto, poi, che la testimonianza in oggetto si riferisca a

⁵⁰ Ov. *Met.* VI 401-411.

⁵¹ Su questo aspetto insiste particolarmente, nella sua presentazione del poeta *champenois*, A. VISCARDI, *Storia delle letterature d'oc e d'oïl*, Milano 1955, pp. 211-267.

⁵² Per la confutazione della celebre teoria, cfr. A. VISCARDI, *Le Origini*, Milano 1950², pp. 392-461, 522-609 e *passim*; R.R. BEZZOLA, *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200)*, Paris 1960; H. BRINKMANN, *Die Anfänge der lateinischen Liebesdichtung im Mittelalter*, in «Neuphilologus» 49 (1924), pp. 203-221; H.-I. MARROU, *Les troubadours*, Paris 1971 (trad. ital. a cura di A.M. Finoli, Milano 1983), pp. 143 ss.

⁵³ Cfr. J.M. ZIOLKOWSKI, *La poesia d'amore cit.*, p. 51.

un contemporaneo di Chrétien de Troyes, cioè Matteo di Vendôme, anch'egli vissuto in terra francese e anch'egli nutrito dei medesimi insegnamenti, comprova ancora una volta (se ve ne fosse bisogno) la falsità della teoria dei "mondi separati" di cui si diceva poc'anzi e rinforza, per converso, la considerazione riguardante l'esistenza di una vera e propria unità della tradizione scolastica.

Nel prologo delle sue *epistule*, Matteo di Vendôme delinea, come è noto (e, si badi bene, non diversamente da Chrétien nel prologo del *Cligès*), un rapido ma puntuale quadro della sua produzione poetica precedente (*epist.*, *prol.* 15-30).⁵⁴ Dopo aver ricordato la "commedia elegiaca" *Milo* (o *De Afra et Milone*: v. 15 *Venas quippe meas non hausit Milo nec Afra*),⁵⁵ Matteo fa riferimento, innanzitutto, a un'opera a noi non pervenuta, forse un contrasto fra due piante (v. 16 *nec cum Lenticula Sucrio bella movens*),⁵⁶ cui seguono le indicazioni di un non meglio identificato *epigramma patris auctorum* (vv. 17-18 *nec epigramma patris auctorum, cum sibi praesesse / Vindocinum stupuit Aurelianis hebes*),⁵⁷ destinato probabilmente a segnare una delle tante (forse troppe!) polemiche di cui il maestro di Vendôme si compiacque durante la sua vita (si pensi soprattutto a quella contro Arnolfo d'Orléans, i cui riflessi sono evidenti sia nell'*Ars versificatoria* del primo sia nella "commedia elegiaca" *Lidia* attribuibile al secondo),⁵⁸ nonché di *metra rethorici conflictus*

⁵⁴ Questo passo è stato trascritto e accuratamente analizzato da E. FARAL, *Les arts poétiques* cit., pp. 7-10; e da P. BUSDRAGHI, in MATTEO DI VENDÔME, *De Afra et Milone*, in *Commedie latine*, I, cit., pp. 139-195 (alle pp. 143-145).

⁵⁵ «Poiché né Milone né Afra hanno prosciugato le mie vene».

⁵⁶ «Né l'orzo che muoveva guerra alla lenticchia». Che si trattasse di un contrasto fra due piante è ipotesi di E. FARAL, *Les arts poétiques* cit., p. 8; cfr. anche P. BUSDRAGHI, in MATTEO DI VENDÔME, *De Afra et Milone* cit., p. 143, nota 11.

⁵⁷ «Né l'epigramma del padre degli autori, quando la debole / Orléans si stupì che Vendôme la superasse».

⁵⁸ Sulla questione vi è un'ampia bibliografia: cfr. E. FARAL, *Le fabliau latin au Moyen Age*, in «Romania» 50 (1924), pp. 321-385; Br. ROY, *Arnulf of Orléans and the Latin "Comedy"*, in «Speculum» 49 (1974), pp. 258-266; F. BERTINI, *Riflessi di polemiche fra letterati nel prologo della «Lidia» di Arnolfo di Orléans*, in «Sandalion» 1 (1978), pp. 193-209; «ARNOLFO D'ORLÉANS», *Miles gloriosus*, a cura di S. Pareto, in *Commedie latine del XII e XIII secolo*, IV, Genova 1983, pp. 11-93 (alle pp. 13-26); S. PITTALUGA, *Asini e filosofastri (da Aviano a Vitale di Blois)*, in «Sandalion» 8-9 (1985-86), pp. 307-314 (poi in Id., *La scena interdotta* cit., pp. 29-36); Br. ROY-H. SHOONER, *Querelles de maîtres au XII^e siècle: Arnoul d'Orléans et son milieu*, ivi, pp. 315-341; I. GUALANDRI-G. ORLANDI, *Contributi sulla commedia elegiaca «Lidia»*. *Questioni letterarie e testuali*, in *Scritti in onore di Alberto Grilli*, a cura di G. Scarpat, Brescia 1990 [= «Paideia» 45 (1990)], pp. 199-238; S. PITTALUGA, *Prologhi di commedie medievali e prologhi di commedie umanistiche*, in «Schede Medievali» 24-25 (1993), pp. 102-117 (poi in Id., *La scena interdotta* cit., pp. 101-117); «ARNOLFO D'ORLÉANS», *Lidia*, ed. cit., pp. 113-120 e *passim*.

(v. 19a *nec metra rethorici conflictus*),⁵⁹ anche essi, con tutta probabilità, da inserire all'interno delle inesauribili e violente polemiche letterarie di cui Matteo fu artefice e protagonista e, ancora, di un carme in lode della birra (vv. 19b-20 *nec tibi cedens / carmine, Bache, meo cervisiana lues*),⁶⁰ anch'esso probabilmente perduto e, comunque, non ancora individuato.⁶¹ Ma è ciò che viene immediatamente dopo a suscitare il nostro interesse. A partire dal v. 21, infatti, e per ben quattro distici e mezzo, il poeta menziona propri componimenti poetici (dei quali uno solo, a quanto sappiamo, è giunto fino a noi) ispirati alle *Metamorfosi* ovidiane. Sfilano così davanti ai nostri occhi, nell'elenco fornito dallo stesso Matteo, i ricordi di sue composizioni vertenti sui miti di Fedra e Ippolito (vv. 21-22 *Non Phaedrae monitus, nec qui ieiunus amoris, / respuit Ypolitus zelotipare patrem*), di Europa (v. 23a *non Iovis incesti mugitus*), di Cadmo (vv. 23b-24a *nec sata Cadmi / ferrea*), di Ermafrodito (vv. 24b *nec hic et haec Hermaphroditus homo*), di Callisto (vv. 25-26 *nec simulata Iovis Phoebes essentia, vendens / Parrasidi rigidum pro muliere marem*), di Bauci (v. 27a *nec Baucis venerata deos*), di Biblide (v. 27b *nec Biblidis ardor*), di Proserpina (v. 28 *nec Stigio Cereris filia rapta Iovi*) e, infine, di Piramo e Tisbe (v. 29a *nec Thisbes gemitus*), per poi concludere col ricordo dell'opera più importante e significativa fra quelle sino ad allora composte, l'*Ars versificatoria* (vv. 29b-30 *nec summula nuncia metri, / scematicum, livor si patiat, opus*).⁶²

⁵⁹ «Né i versi di un retorico contrasto».

⁶⁰ «Né la birra / che rimane inferiore a te nel mio carme, o Bacco».

⁶¹ E. FARAL, *Les arts poétiques* cit., p. 8, ricordava che sotto il titolo di *Altercatio vini et cerevisiae* ci è giunto un componimento di quindici distici di decasillabi (già pubblicato da U. BÖMER, in «Zeitschrift für deutsches Altertum» 49 [1909], p. 199), che comunque, non essendo scritto nel metro prediletto ed esclusivo di Matteo di Vendôme (il distico elegiaco classico), non può essere identificato con quello cui lo stesso Matteo si riferisce (fra l'altro, la tematica del carme in questione contrasta con quanto ci fa comprendere Matteo). Lo studioso francese aggiungeva anche menzione di due brevi poesie attribuite a Pietro di Blois, intitolate rispettivamente *De commendatione vini* e *Responsio ad quendam contra cervisiam*, la seconda delle quali potrebbe essere una replica al carme di Matteo. A tal proposito, aggiungo che un breve carme (di tre distici elegiaci) contro la birra si legge fra quelli accolti in appendice da A.B. Scott nella sua ediz. dei *carmina minora* di Ildeberto di Lavardin (HILDEBERTI CENOMANENSIS *Carmina minora* rec. A.B. Scott, Leipzig 1969, p. 59, app. 4, inc. *Nullus amicorum posset meliora monere*); e che alla preferenza dei francesi per il vino e degli inglesi per la birra dedica alcuni versi Reginaldo di Canterbury, nella *praefatio* della sua *Vita Malchi*, dedicata a Lamberto di Saint Bertin (vv. 16-21, in F. LIEBERMANN, *Raginald from Canterbury*, in «Neues Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde» 13 [1888], pp. 519-556, a p. 528: per una breve analisi di essi, cfr. Cr. COCCO, *L'opera letteraria come "frutto"* cit., pp. 100-102).

⁶² Trad. ital. di tutto il passo (vv. 21-30): «Né le ammonizioni di Fedra, né colui – Ippolito – che, digiuno d'amore, / rifiutò di diventare rivale del padre; / né i muggiti del lascivo Giove, né le ferree stirpi / di Cadmo, né Ermafrodito, contemporaneamente

Orbene, prescindendo da quest'ultimo riferimento, che non ci riguarda in questa sede, abbiamo qui testimonianza di ben nove componimenti (se dobbiamo pensare che si tratti di composizioni brevi e slegate, ognuna delle quali volta alla narrazione di un solo mito ovidiano, e non, piuttosto, di una serie di vicende esemplari d'amore e morte fra loro, in qualche modo, correlate in un'opera più vasta e unitaria). Di tutta questa produzione ovidiana di Matteo di Vendôme a noi è giunto, come si sa, soltanto il *Piramus et Tisbe* (a meno che non si voglia ipotizzare che il carne sul mito di Salmacide ed Ermafrodito cui fa accenno il poeta corrisponda al celebre epigramma *De Hermaphrodito* giuntoci, fra l'altro, all'interno della *Anthologia Latina* e dagli studiosi variamente attribuito ora a Ildeberto di Lavardin, ora appunto a Matteo di Vendôme, ora ad altri).⁶³ Ad ogni modo, dalla dichiarazione riportata e analizzata, emerge con tutta evidenza che Matteo aveva ampiamente attinto (probabilmente durante la fase dei propri studi e del proprio apprendistato poetico, o presso le scuole di Tours o presso quelle di Orléans) all'inesauribile *corpus* di racconti d'amore e morte offerto dalle *Metamorfosi*⁶⁴, fornendo un'ulteriore e significativa tessera al vasto e variopinto mosaico rappresentato dalle rielaborazioni di vicende ovidiane tra l'XI e il XIII secolo.

uomo e donna; / né Febe, simulata essenza per Giove, mentre spacciava / alla Parraside un rigido maschio per una femmina; / né Bauci devota agli dèi, né l'ardore di Biblide, / né la figlia di Cerere, rapita dallo stigio Giove; / né la lamentosa storia di Tisbe, né la piccola *summa* di arte metrica, / un'opera normativa, se riuscirà a sopportare l'invidia di cui è fatta segno».

⁶³ *Anth. Lat.* 786 Riese. Sul problema, cfr. E. FARAL, *Les arts poétiques* cit., p. 9; A. BISANTI, *Su alcuni "carmina minora"* cit., pp. 66-73; L. FERRERI, *La "terza pena" dell'Ermafrodito*, in «Aevum» 79 (2005), pp. 353-361; M.K. OTTER, *Neither/Neuter: Hildebert's Hermaphrodite and the Medieval Latin Epigram*, in «Studi Medievali», n.s., 48,2 (2007), pp. 789-807.

⁶⁴ Per Fedra e Ippolito, cfr. *Ov. Met.* XV 492-546 (e anche *Ov. her.* IV, *Phaedra Hippolyto*); per Europa, *Ov. Met.* II 833-875; per Cadmo, *Ov. Met.* III 1-137 (i due miti, quello del ratto di Europa e quello della fondazione di Tebe per opera di Cadmo, sono in Ovidio narrati consecutivamente, tra la fine del libro II e l'inizio del libro III); per Ermafrodito, *Ov. Met.* IV 288-388; per Callisto, *Ov. Met.* II 401-530; per Bauci, *Ov. Met.* VIII 626-724 (ed è assolutamente improprio pensare che qui Matteo possa far riferimento all'omonima protagonista della "commedia elegiaca" *Baucis et Traso*, come ipotizzato a suo tempo da B. HAURÉAU, in «Journal des Savants» [1886], p. 422, ipotesi già confutata, peraltro, da E. FARAL, *Les arts poétiques* cit., p. 9); per Biblide, *Ov. Met.* IX 446-664; per il ratto di Proserpina, infine, *Ov. Met.* V 332-408 (e, chissà, fors'anche il *De raptu Proserpinae* claudiano, testo curriculare della scuola medievale).

2.

I CARMINA BURANA 6 E 39
FRA RISONANZE BIBLICHE
E ‘MONDO ALLA ROVESCIA’

Mariam gravat sessio,
nec Marthe placet actio;
iam Lie venter sterilis,
Rachel lippescit oculis
(CB 6, 29-32)

2.1. In un contributo pubblicato ormai un ventennio fa sulla miscellanea in onore di Giusto Monaco, Patrizia Lendinara richiamava l'attenzione su un passo del *De virginitate* di Venanzio Fortunato, nel quale vengono menzionate, in serie asindetica e in un verso di tipo “olonomastico”, sette donne dell'Antico Testamento distintesi per la loro castità e per il loro coraggio (Ven. Fort. *De virgin.* 99 *Sarra Rebecca Rachel Hester Iudith Anna Noemi*).¹

Indagando la fortuna di tale catalogo di donne bibliche nella tradizione letteraria mediolatina e anglosassone, la studiosa osservava come la tecnica dell'accumulazione di vocaboli, tesa a costruire versi composti esclusivamente di nomi (propri o comuni), fosse tipica di

¹ P. LENDINARA, *Donne bibliche da Venanzio Fortunato ad un ignoto compilatore anglosassone*, in *Studi di filologia classica in onore di Giusto Monaco*, IV, Palermo 1991, pp. 1497-1510. Sul *De virginitate* di Venanzio Fortunato, cfr. R. FICARRA, *Nota al «De virginitate» (VIII 3, 129-176) di Venanzio Fortunato (confronto con Paul. Nol. carm. XIX e Prud. perist. IV)*, in «Bollettino di Studi Latini» 8 (1978), pp. 273-275; M. I. CAMPANALE, *Il «De virginitate» di Venanzio Fortunato (carm. 8, 3 Leo): un epitalamio mistico*, in «Invigliata Lucernis» 2 (1980), pp. 75-128; Fr. PIZZIMENTI, «Est mihi cura tui, sit tibi cura mei»: un'eco ovidiana in Venanzio Fortunato, «De virginitate» (carm. VIII 3, 248), in «Maia», n.s., 55, 3 (2003), pp. 545-548; A. BISANTI, «For absent friends». Il motivo dell'assenza in alcuni carmi di Venanzio Fortunato, in «Maia» n.s., 61, 3 (2009), pp. 626-658 (alle pp. 629-635).

un poeta quale Venanzio Fortunato, che vi ha fatto a più riprese ricorso nelle sue composizioni poetiche (in particolare, per es., nel suo carme *Ad virum inlustrem salutarem*, in cui si legge il verso *Sarra quoque, Rebecca Rachel Anna Elisabeth*, in gran parte sovrapponibile a quello or ora letto del *De virginitate*);² e rilevava, inoltre, come l'elenco delle sette donne dell'Antico Testamento riprodotto nel *De virginitate* fortunaziano fosse stato utilizzato e citato, insieme con altri passi desunti dalle opere poetiche del medesimo Venanzio (la cui fortuna in epoca medievale è troppo nota perché sia qui il caso di soffermarvisi), dal Venerabile Beda nel suo trattatello *De arte metrica*, all'interno di una sezione relativa, appunto, alla *cumulatio verborum*, nella quale il dotto presbitero del Northumberland affermava che *aliquando versum nominibus tantum perficere gratum est*.³

Il *De arte metrica* di Beda, la cui fortuna, come è noto, fu assai rilevante nelle isole britanniche durante tutto il Medioevo,⁴ costituì probabilmente, quindi, la fonte diretta cui attinse un ignoto compilatore anglosassone autore di una serie di brevi notizie sui personaggi del Vecchio Testamento, che si leggono nel codice London, British Library, Cotton Tiberius A. III., ff. 43r-43v, all'interno delle quali compare un brano in cui vengono ricordate, nel medesimo ordine presente nel modello fortunaziano (fruito, però, non direttamente ma, come si è detto or ora, attraverso la citazione di Beda), le sette donne bibliche poc'anzi menzionate.⁵

² VEN. FORT. *carm.* X 2, 7 (ed. F. LEO, in *MGH, Auct. Antiquiss.* IV 1, Berolini 1881): nuove edizioni dei *carmina* fortunaziani sono state proposte, di recente, da M. Reydellet (VENANCE FORTUNAT, *Poèmes*, t. I-II, Paris 1994-1998); e da S. Di Brazzano (VENANZIO FORTUNATO, *Opere, I. Carmina. Expositio orationis Dominicae. Expositio Symbuli. Appendix carminum*, Roma 2001). La Lendinara (*Donne bibliche da Venanzio Fortunato* cit., p. 1506, nota 40) cita molti versi venanziani composti esclusivamente di nomi (*Vita sancti Martini* II 77-78; *carm.* VI 5, 219; VII 4, 15; VII 12, 25; *Vita sancti Martini* III 497; e ancora *carm.* III 9, 23; IV 26, 125; VI 1, 112; VI 8, 14; VII 2, 1; VII 17, 12). Su questa, che è una particolare tecnica compositiva del poeta di Valdobbiadene, cfr. E. CLERICI, *Due poeti: Emilio Blossio Draconio e Venanzio Fortunato*, in «Rendiconti dell'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere. Classe di Lettere, Scienze Morali e Storiche» 107 (1973), pp. 108-150.

³ «Talvolta risulta gradevole comporre il verso esclusivamente di nomi» (BEDAE *De arte metrica*, ed. C.B. Kendall, in *BEDAE VENERABILIS Opera I: Opera didascalica*, Turnhout 1975, p. 114). Sul trattato bediano, cfr. Br. LUISELLI, *Il «De arte metrica» di Beda di fronte alla tradizione metricologica tardo-latina*, in *Grammatici dell'età imperiale. Miscellanea filologica*, a cura di G. Puccioni, Genova 1976, pp. 169-180; L. CORONATI, *La dottrina del tetrametro trocaico in Beda*, in «RomanoBarbarica» 6 (1981-1982), pp. 53-62.

⁴ Cfr. P. LENDINARA, *Donne bibliche da Venanzio Fortunato* cit., pp. 1507-1508 (con relativa bibliografia).

⁵ Ivi, pp. 1497-1508. Il ms. in questione risale alla metà dell'XI secolo.

Precedentemente alla Lendinara, al verso “olonomastico” di Venanzio Fortunato sulle sette donne dell’Antico Testamento aveva dedicato la propria attenzione Rosario Leotta, in un breve studio nato in margine ai suoi lavori preparatori all’edizione da lui curata con notevole acribia del *Liber decem capitulorum* di Marbodo di Rennes.⁶ Leotta notava sì la ripresa del passo del *De virginitate* nel *De arte metrica* di Beda, ma aggiungeva, opportunamente, che il verso *Sarra Rebecca Rachel Hester Iudith Anna Noemi* ricorre tal quale nel quarto dei dieci poemetti che compongono il *Liber decem capitulorum* marbodiano, il *De muliere bona* (*Lib. dec. capit. IV 82*),⁷ raccogliendo inoltre, in nota, una nutrita lista di versi “olonomastici” di poeti latini cristiani, tardo-antichi e medievali.⁸

Ma l’aspetto più interessante del contributo di Leotta è costituito, a mio avviso, dal fatto che lo studioso ipotizzava (ciò che a me è sempre sembrato assai più che una semplice ipotesi) che l’elenco di donne bibliche di Venanzio sia stato tenuto presente da Dante nel canto XXXII del *Paradiso*, laddove san Bernardo da Chiaravalle, nell’illustrare al pellegrino-poeta l’ordinamento dei beati nella rosa

⁶ R. LEOTTA, *Un’eco di Venanzio Fortunato in Dante*, in «Giornale Italiano di Filologia» 36 (1984), pp. 121-124; e cfr. MARBODI REDONENSIS *Liber decem capitulorum*, a cura di R. Leotta, Roma 1984; e MARBODO DI RENNES, *De ornamentis verborum. Liber decem capitulorum. Retorica, mitologia e moralità di un vescovo poeta (secc. XI-XII)*, a cura di R. Leotta, ediz. postuma a cura di C. Crimi, Firenze 1998.

⁷ MARBODO DI RENNES, *De ornamentis verborum. Liber decem capitulorum* cit., p. 43.

⁸ R. LEOTTA, *Un’eco di Venanzio Fortunato in Dante* cit., p. 123, nota 11 (PRUD. *Cath. XII 203*; *Contra Symm. II 809*; DRAC. *Romul. V, 35*; VIII, 325; SIDON. APOLL. *carm. V, 208*; V, 475-77; VII, 80-81; VII, 323; XI, 18; XV, 175; CORIPP. *Ioh. II, 75*; ALCUIN. *Vers. de Patr. Eub. Eccl. 1556*; *carm. IV, 42*; THEODULPH. *carm. XXVIII, 104-106*; HRAB. MAUR. *carm. XXXVII, 67*; LIII, 43-45; ABBO *Bella Paris. urbis I, 525-526*; BALDRIC. BURG. *carm. 134, 809, 894 e 898*). Ai cataloghi proposti da Leotta e dalla Lendinara (cfr. *supra*, nota 2) possono farsi comunque innumerevoli aggiunte (già da me avanzate in parte nella mia *Nota a Bernardo di Morlas*, «*De contemptu mundi II 552*, in «Studi Medievali», n.s., 38, 2 [1997], pp. 837-844, a p. 844, nota 29): PAUL. AQUIL. *Versus de Herico duce 4-5* (idronimi: in *Scritture e scrittori dei secoli VII-X*, a cura di A. Viscardi-G. Vidossi, Torino 1977², p. 132); *Versus Eporedienses 186* (toponimi: in *Scritture e scrittori del secolo XI*, a cura di A. Viscardi-G. Vidossi, Torino 1977², p. 162); *Babio 122* (antroponimi: ediz. a cura di A. Dessi Fulgheri, in *Commedie latine del XII e XIII secolo*, II, Genova 1980, p. 258); BERN. CLUN. *De octo vicis 148* (antroponimi: in BERNARDI CLUNIACENSIS *Carmina*, ed. K. Halvarson, Stockholm 1963, p. 101); *Carm. Bur. 101 (Pergama flere volo)*, 102 (nomi di eroi della saga troiana); *Versus de destructione Troiae 68* (nomi di eroi della saga troiana: in M.E. DU MÉRIL, *Poésies populaires latines antérieures au XII^e siècle*, Paris 1854 [rist. anast., Bologna 1969], p. 104); *Heu! voce flebili* (Canto di Crociata), str. 5-6 (nomi di popolazioni: *ivi*, p. 411). Aggiungo ancora che innumerevoli versi “olonomastici” compaiono (talvolta addirittura in serie molto ampie, quasi “a grappoli”) nel *Karolellus*: cfr., per es. *Karol. I 159-160, 162-163, 165-169, 171-172* (nomi di città spagnole: in *Karolellus atque Pseudo-Turpini Historia Karoli Magni et Rotholandi*, ed. P.G. Schmidt, Stuttgart 1996, pp. 19-21).

celeste, menziona Rachele, Sara, Rebecca e Giuditta, oltre che Ruth, che siedono nel terzo ordine di seggi («Ne l'ordine che fanno i terzi sedi, / siede Rachel di sotto da costei / con Beatrice, sì come tu vedi, / Sara e Rebecca, Iudit e colei / che fu bisava al cantor che per doglia / del fallo disse "Miserere mei"»).⁹ Si viene così ad aggiungere una piccola, ma significativa tessera al vastissimo mosaico della cultura dantesca, ancor oggi in corso di completamento e di definizione. Dante conosceva sicuramente, di Venanzio Fortunato, il celebre inno *Vexilla regis prodeunt*, che egli cita, adattandolo alla presentazione di Lucifero nella forma *Vexilla regis prodeunt Inferni*, nel celebre *incipit* del XXXIV e ultimo canto dell'*Inferno*.¹⁰ La scoperta, effettuata da Leotta, dell'eco venanziana nel passo del *Paradiso* dantesco consente quindi di allargare un poco il già ricco ventaglio di testimonianze relative al *Fortleben* delle opere del vescovo di Poitiers. E occorre inoltre notare che Guglielmo Gorni, il quale ha dedicato importanti e suggestive pagine all'elenco delle ebreie della «mistica rosa» paradisiaca, non ha tenuto conto del breve contributo di Leotta (forse non lo conosce nemmeno), sfuggendogli così la rilevante suggestione di Venanzio Fortunato che, certamente, avrebbe fornito nuovi stimoli e spunti al dotto e acribico discorso da lui svolto sul valore e la funzione dei nomi nell'opera dantesca.¹¹

All'interno di tutti i brani di cui finora qui si è discusso viene menzionata, come si è visto, la biblica Rachele, la bellissima figlia minore di Labano e seconda moglie del patriarca Giacobbe.¹² La Bibbia la descrive come tormentata dal confronto con la sorella maggiore, Lia, prima moglie dello stesso Giacobbe, donna non bella (anzi affetta dalla *lippitudo oculorum*), ma fecondissima. Afflitta dalla sterilità, Rachele, che è la prediletta dallo sposo, desidera ugualmente dargli dei figli, e ricorre, in un primo tempo, alla propria schiava Bilha (allo stesso modo in cui Sara moglie di Abramo aveva fatto ricorso, e per lo stesso scopo, alla propria schiava Agar, che fu madre di Ismaele),¹³ la quale genera a Giacobbe Dan e Neftali; si serve quindi della mandragora, ritenuta afrodisiaca per poter avere dei figli propri; infine, dopo che Dio si è

⁹ DANTE, *Par.* XXXII 7-12.

¹⁰ DANTE, *Inf.* XXIV 1; cfr. G. BRUGNOLI, *Venanzio Fortunato, Onorio, sub voc.*, in *Enciclopedia Dantesca*, V, Roma 1976, p. 913.

¹¹ G. GORNI, *Lettera nome numero. L'ordine delle cose in Dante*, Bologna 1990, pp. 81-84.

¹² *Gen.* 29, 1-30.

¹³ *Gen.* 16; 21, 9-21.

ricordato di lei, le sue preghiere e i suoi desideri vengono esauditi ed ella dà al marito prima Giuseppe e poi, tanti anni dopo, Beniamino, ma muore nel partorirlo e viene sepolta sulla via di Betlemme.¹⁴ La sorella Lia, che Labano ha dato in moglie a Giacobbe con uno stratagemma,¹⁵ diviene invece madre, via via, di ben sei figli maschi, cioè, nell'ordine, Ruben, Simeone, Levi, Giuda, Issachar e Zabulon, e di una femmina, Dina,¹⁶ mentre Giacobbe avrà anche, dalle schiave di Lia, Zijla e Zilpa, rispettivamente Gad e Aser.¹⁷

Orbene, come è noto, la tradizione esegetica tardo-antica e medievale ha fatto perno sulla differente prolificità delle due sorelle figlie di Labano per sviluppare una interpretazione allegorica tesa a vedere il Lia il simbolo della vita attiva, in Rachele, invece, quello della vita contemplativa. Mentre Gerolamo preferisce segnalare nelle due donne, rispettivamente, il tipo della sinagoga e quello della chiesa,¹⁸ già Gregorio Magno, sviluppando una intuizione di Agostino, si dilunga sui motivi che giustificano un'interpretazione delle due sorelle come simboli rispettivi della vita attiva e della vita contemplativa.¹⁹ E se Isidoro di Siviglia, nella sua canonica enciclopedia dello scibile medievale, si limita a una semplice esposizione della differente attività generativa di Lia e Rachele (*Lia laboriosa utique generando. Plurimos enim dolores quam Rachel fecunditate pariendi experta est*),²⁰ Goffredo di Auxerre, nella sua *Expositio in Cantica Canticorum*, ricorrerà a più riprese al paragone o alla discussione riguardo alle due donne bibliche, per es. mettendo in evidenza l'inganno ordito da Labano che per

¹⁴ Gen. 30, 22-24; 35, 18.

¹⁵ Gen. 29, 9-14. Come è noto, Giacobbe, figlio di Isacco e di Rebecca, fugge presso Labano (suo zio per parte di madre) per sottrarsi alla vendetta del fratello Esaù, cui ha rubato la progenitura, ingannando altresì il padre. Giacobbe serve presso la casa di Labano per sette anni, con lo scopo di potere, alla fine di questo periodo, sposarne la bellissima figlia Rachele. Ma, alla scadenza del settennato, Labano ordisce un inganno a Giacobbe, dandogli in isposa la figlia Lia, assai meno attraente della sorella, e costringendolo a lavorare per lui altri sette anni prima di poter finalmente congiungersi in matrimonio con l'amata Rachele. Il racconto biblico continua con la vicenda del furto delle greggi di Labano da parte del nipote e la successiva rappacificazione fra i due, ma ciò esula dal nostro argomento.

¹⁶ Gen. 30, 21; 34, 1; 46, 15. Per la sua bellezza, Dina venne violentata da Sichem, che pur voleva sposarla. Ma due dei fratelli maggiori di Dina, Simeone e Levi, per vendetta sterminarono tutti i maschi della città di Sichem.

¹⁷ Gen. 29,31-35; 30,11-13.

¹⁸ Hier. *epist.* 123, 13.

¹⁹ GREG. MAGN. *Moral.* VII 28; *Homeliae in Ezech.* II 2, 10. Si veda anche AUG. *Sermo contra Faustum* 22, 52; *De cons. evangelist.* I 5, 8.

²⁰ «Lia che soffre per aver procreato. Per la propria fecondità, ella infatti sopportò dolori ben maggiori di quelli di Rachele» (ISID. *Etym.* VII 6, 36).

prima diede a Giacobbe la figlia maggiore Lia, invece della minore e assai più bella Rachele che quegli prediligeva («*Rachelem desiderat, Liam accipe prius, ut merearis et illam*»): sic Laban prius sponndit iuniorē, sed prius tradidit maiorem natu);²¹ oppure proponendo un'interpretazione che vede nelle due sorelle, rispettivamente, le figurazioni allegoriche della Chiesa terrena e della Chiesa celeste (*forsitan praesentem Lia designat ecclesiam, quae fecundior interim quam pulchrior invenitur in terris, Rachel vero supernam quae ex angelis pariter et animabus sanctorum iam exultat in caelis*).²²

Nel basso Medioevo, l'interpretazione simbolica già proposta da Gregorio Magno diviene praticamente l'unica a essere seguita. A essa si rifanno, per esempio, Guido de la Basoche, che in una sua epistola afferma decisamente: *Per Lyam similiter et Rachelem propter active vite fructus et contemplative*,²³ e soprattutto Tommaso d'Aquino, che dedica una pagina della *Summa Theologiae* alla differenza fra l'intelletto attivo e l'intelletto contemplativo, utilizzando quindi gli ormai noti e vulgati *exempla* di Lia e Rachele: *Divisio ista datur de vita humana, quae quidem attenditur secundum intellectum. Intellectus autem dividitur per activum et contemplativum, quia finis intellectivae cogitationis vel est ipsa cognitio veritatis, quod pertinet ad intellectum contemplativum; vel est aliqua exterior actio, quod pertinet ad intellectum contemplativum; vel est aliqua exterior actio, quod pertinet ad intellectum practitum sive activum [...]. Istaе duae vitae significantur per duas uxores Jacob: activa quidem per Liam, contemplativa quidem per Rachelem*.²⁴

La dicotomia fra la vita attiva e la vita contemplativa verrà quindi più volte ridiscussa da Dante, nel *Convivio* («L'uso del nostro animo

²¹ «Desidera Rachele, ma prendi prima Lia, affinché tu possa meritare quella»: così Labano prima promise in sposa la più giovane, ma prima ancora diede in sposa [a Giacobbe] la maggiore» (GOFFREDO DI AUXERRE, *Expositio in Cantica Cantecorum*, a cura di F. Gastaldelli, Roma 1974, p. 540: cfr. *Gen.* 29, 23-28).

²² «Forse Lia simboleggia la Chiesa terrena, che, in terra, viene considerata più feconda che bella; mentre Rachele la Chiesa celeste che, nei cieli, esulta ugualmente per gli angeli e per le anime dei santi» (ivi, p. 494).

²³ «Lia e Rachele rappresentano il frutto della vita attiva e della vita contemplativa» (GUIDONIS DE BASOCHIS *Epist.* 7, 25, in ID., *Liber epistolarum*, ed. H. Adolfsson, Stockholm 1969, pp. 30-31).

²⁴ «La vita umana può essere suddivisa in questa maniera, che è fondata sull'intelletto. L'intelletto, da parte sua, si suddivide in attivo e contemplativo, poiché il fine della riflessione intellettuale è o la stessa conoscenza della verità, che pertiene all'intelletto contemplativo, o qualche altra azione esteriore, che riguarda l'intelletto contemplativo, oppure è ancora un'altra azione esteriore, che pertiene all'intelletto pratico o attivo [...]. Queste due vite sono simboleggiate dalle due mogli di Giacobbe: la vita attiva da Lia, quella contemplativa da Rachele» (THOM. AQUIN. *Summa theol.* II 2, 179, 2).

è doppio, cioè pratico e speculativo [...], l'uno e l'altro diletteosissimo, avvegna che quello del contemplare sia più [...]. Quello del pratico si è operare per noi virtuosamente, cioè onestamente, con prudenza, con temperanza, con fortezza e con giustizia; quello speculativo si è non operare per noi, ma considerare l'opere di Dio e de la natura»,²⁵ in cui si afferma, inoltre, che per la via della vita attiva si perviene «a buona felicitade», per la via della vita contemplativa «ad ottima felicitade e beatitudine»,²⁶ e nella *Monarchia*, in cui l'Alighieri mette in risalto come la vita attiva attui il fine della felicità in questo mondo, *que in operatione proprie virtutis consistit et per Terrestrem Paradisum figuratur*, mentre quella contemplativa attui il fine della beatitudine eterna, *que consistit in fruitione divini aspectus ad quam propria virtus ascendere non potest, nisi lumine divino adiuta, que per Paradisum Coelestem intelligi datur*.²⁷

Alle figurazioni allegoriche di Lia e Rachele lo stesso Dante ricorre frequentemente anche nella *Commedia*. Rachele, oltre che all'interno della rosa dei beati di cui si è detto in apertura di questo capitolo, è ricordata nel canto II dell'*Inferno*, nella menzione di Beatrice che le siede accanto (vv. 100-102: «Lucia, nemica di ciascun crudele, / si mosse, e venne al loco dov'i' era, / che mi sedea con l'antica Rachele»), e ancora nel canto IV dell'*Inferno*, fra le anime liberate dal Limbo (vv. 55-60: «Trasseci [...] / Israél con lo padre e co' suoi nati / e con Rachele, per cui tanto fe'»), in un passo in cui l'Alighieri si riferisce al fatto, narrato nella Bibbia, relativo a Giacobbe («Israél») che, per ottenere in moglie Rachele, stette a servizio di Labano padre di lei per ben quattordici anni («per cui tanto fe'»).²⁸ Ma si tratta, in questi primi due esempi, soltanto di semplici accenni. Ben più importante, per la tematica che si sta qui studiando, è un passo del canto XXVII del *Purgatorio*, in cui Dante descrive il terzo dei sogni (o delle visioni profetiche) avuti alla fine del viaggio su per la montagna purgatoriale, e prima dell'ascesa al Paradiso Terrestre. Al poeta appare Lia, nell'atto di intrecciare una ghirlanda, mentre così descrive il proprio simbolismo e quello della sorella: «Per piacermi a lo specchio, qui m'addorno; / ma mia suora Rachél mai non si smaga / del suo miraglio, e

²⁵ DANTE, *Conv.* IV 22, 10-11.

²⁶ Ivi, IV 17, 9.

²⁷ «Che consiste nel mettere in pratica la propria virtù ed è raffigurata dal Paradiso Terrestre [...] che consiste nella fruizione della visione di Dio alla quale la propria virtù non può innalzarsi, se non è aiutata dalla luce divina, e che può essere compresa solo attraverso il Paradiso Celeste» (DANTE, *Mon.* III 16, 7).

²⁸ Cfr. A. PENNA, *Rachele, sub voc.*, in *Enciclopedia Dantesca*, IV, Roma 1973, p. 822.

siede tutto giorno. / Ell'è d'i suoi belli occhi veder vaga / com'io de l'addornarmi con le mani; / lei lo vedere, me l'ovrare appaga» (*Purg.* XXVII 103-108).²⁹ L'interpretazione allegorica del passo è sicura. Lia e Rachele sono, rispettivamente, prefigurazioni di Matelda, che fra non molto il poeta-pellegrino incontrerà nel giardino dell'Eden, la quale rappresenta la felicità raggiungibile sulla terra nell'amore del prossimo e nell'esercizio della virtù,³⁰ e di Beatrice, che simboleggia invece la scienza rivelata, che guida l'uomo all'amore di Dio e alla contemplazione della sua potenza.³¹

Per voler scendere più nel particolare, anche i singoli elementi del brano del *Purgatorio* or ora letto rivestono un indubitabile valore allegorico. Seguendo l'esegesi del Buti, le «belle mani» con cui Lia si costruisce la ghirlanda «significano l'operare li atti virtuosi, li quali come fiori vari fanno corona di loda e di gloria a chi li coglie e ponseli in capo»; lo specchio in cui Lia si rimira è la «coscienza, che è lo specchio d'ogni uno», mentre il «miraglio» di Rachele è la «contemplazione mentale»,³² ancora, l'atto del sedersi di Rachele «tutto giorno» (e si ricordi il già menzionato passo di *Inf.* II 102: «che mi sedea con l'antica Rachele») è da Benvenuto da Imola interpretato con *idest quiescit in speculatione*.³³ Insomma, tutto il brano è significativamente accostabile, come ben annotava Natalino Sapegno, e per identità di figurazione e per contenuto dottrinale, a un altro passo del *Convivio*: «Filosofia, che è [...] amoroso uso di sapienza, se medesima riguarda, quando apparisce la bellezza de li occhi suoi a lei; che altro non è a dire se non che l'anima filosofante non solamente contempla essa veritade, ma ancora contempla lo suo contemplare medesimo e la bellezza di

²⁹ Per un'analisi dei sogni nell'opera dantesca, tra la vasta e varia bibliografia che qui potrebbe essere allegata, cfr. D.S. CERVIGNI, *Dante's Poetry of Dreams*, Firenze 1986. Fra le innumerevoli letture di *Purg.* XXVII, segnalò: G. CONTINI, *Alcuni appunti su «Purgatorio» XXVII*, in *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, I, Modena 1959, pp. 147-157 (poi in *Id.*, *Varianti e altra linguistica*, Torino 1970, pp. 459-476); S. BATTAGLIA, *Esemplarità e antagonismo nel pensiero di Dante*, Napoli 1966, pp. 131-164; M. PAZZAGLIA, *Il canto XXVII del «Purgatorio»*, in *Nuove letture dantesche a cura della «Casa di Dante» in Roma*, V, Roma 1972, pp. 103-130; cfr. inoltre A. PENNA, *Lia, sub voc.*, in *Enciclopedia Dantesca*, III, Roma 1971, p. 638.

³⁰ F. FORTI, *Matelda*, *ivi*, pp. 854-860.

³¹ A. VALLONE, *Beatrice*, *ivi*, I, Roma 1970, pp. 542-551.

³² *Commento di Francesco da Buti sopra la «Divina Commedia» di Dante*, a cura di A. Giannini, Pisa 1838-1862.

³³ «Cioè riposa nella speculazione» (BENVENUTI DE RAMBALDIS DE IMOLA *Comentum super Dantis Alagherii «Comoediam»*, a cura di Fr. Lacaïta, Firenze 1887).

quello, rivolgendosi sovra se stessa e di se stessa innamorando per la bellezza del suo primo guardare». ³⁴

2.2. La mentalità medievale, come si sa, ha sempre annesso grande importanza al significato etimologico dei nomi, ricorrendo sovente al procedimento retorico dell'*interpretatio nominis* teorizzato ed esemplificato nelle *artes* e nelle *poetrie* del XII e del XIII secolo, ³⁵ e ha inoltre utilizzato frequentemente i nomi di personaggi della tradizione classica e biblico-cristiana, annettendo a essi un valore simbolico e talvolta antonomastico (tanto che, come è noto, alcuni nomi propri finirono poi per essere considerati alla stregua di nomi comuni). ³⁶

I *Carmina Burana* – d'ora in poi, *CB* – presentano amplissima varietà nell'utilizzo antonomastico e simbolico di nomi propri della tradizione storica e mitologica classica. ³⁷ Per fare qualche esempio (e si tratta di esempi già allegati, per altro verso, all'inizio del capitolo precedente), Alcibiade diviene il simbolo del perfetto chierico, grazie

³⁴ DANTE, *Conv.* IV 2,18; cfr. *Purgatorio*, a cura di N. Sapegno, Firenze 1985³, pp. 304-305.

³⁵ Sull'*interpretatio nominis* nella tradizione letteraria classica e medievale, in aggiunta ai titoli indicati nel cap. 1, nota 8, si leggano E. FARAL, *Les arts poétiques* cit., pp. 66-68; E.R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medioevo latino*, trad. ital. a cura di R. Antonelli, Firenze 1992, pp. 553-559 (il titolo del cap. è *L'etimologia come forma di pensiero*; l'ediz. originale in inglese risale al 1948); A. SCHIAFFINI, *Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medievale a Giovanni Boccaccio*, Roma 1943², pp. 63-70; G. GORNI, *Lettera nome numero* cit., *passim*; per l'età classica e per le questioni metodologiche, cfr. G. PETRONE, *La funzione dei nomi dei personaggi nella commedia plautina e nella tragedia senecana*, in *Seneca e lo spettacolo nell'antichità. Atti del Convegno di studio*, a cura di L. De Finis, Trento 1988, pp. 233-252; EAD., "Nomen / omen": poetica e funzione dei nomi (Plauto, Seneca, Petronio), in «Materiali e Discussioni per l'Analisi dei Testi Classici» 20-21 (1988), pp. 33-70 (ora, in forma abbreviata e col titolo *Nomen / omen. Poetica e funzione dei nomi nelle commedie di Plauto*, in EAD., *Quando le Muse parlavano latino. Studi su Plauto*, Bologna 2009, pp. 13-41).

³⁶ Il caso più noto è probabilmente quello dell'imperatore Nerone. Infatti nel latino medievale *nero neronis* viene assai spesso considerato nome comune o aggettivo, fino al punto da coniare un comparativo come *neronior* e un verbo come *neronizare*: cfr. D. NORBERG, *Manuale di latino medievale*, a cura di M. Oldoni, Firenze 1974, p. 89. Cfr. *infra*, nota 45.

³⁷ Avverto qui, una volta per tutte, che le citazioni dai *CB* che ricorreranno in questo lavoro sono tratte da *Carmina Burana. I, Die moralisch-satirischen Dichtungen; II, Die Liebeslieder; III, Die Trink- und Spielerlieder. Die geistlichen Dramen. Nachträge*, 3 voll., hrsgg. von A. Hilka-O. Schumann-B. Bischoff, Heidelberg 1930-1970; ho frequentemente consultato e utilizzato anche E. MASSA, «*Carmina Burana*» e *altri canti della goliardia medievale*, Roma 1979; e *Carmina Burana*, a cura di P. Rossi, Milano 1989. Abbastanza utile, malgrado la sua prolissità e farraginosità, mi è stato anche *Carmina Burana*, vol. I, *Canti morali e satirici*, a cura di E. Bianchini, con un'appendice di G. Baroffio Dahnk, testo latino e altotedesco a fronte, Milano 2003. Altra bibliografia generale e specifica sui *CB* verrà via via fornita nelle pagine successive di questo e dei prossimi capitoli.

alla propria cultura e alla propria raffinatezza,³⁸ Paride, in ciò contrapposto ad Alcibiade, diventa invece il modello dell'amante ideale e del perfetto cavaliere;³⁹ Cicerone il modello di ogni perfetta eloquenza;⁴⁰ Crasso il simbolo della irrefrenabile avidità di denaro e della smodata ricchezza;⁴¹ Didone, quello della fedeltà in amore;⁴² Elena il modello della suprema bellezza (e le fa riscontro, nella tradizione medievale, la figura di Biancofiore, protagonista, insieme a Florio, della celebre vicenda romanzesca che arriverà, come è noto, almeno fino al Boccaccio del *Filocolo*, spesso singolarmente accostata alla figlia di Giove e di Leda in una duplice esemplificazione di *descriptio pulchritudinis*);⁴³ Ippolito, il simbolo della castità che non si piega di fronte alle lusinghe del sesso femminile;⁴⁴ Nerone, ovviamente, quello della perversità e della crudeltà del potere;⁴⁵ Pompeo simboleggia il diffusissimo *tópos* della mutevolezza della sorte e della varietà della fortuna;⁴⁶ Taide è il nome canonico di ogni cortigiana, esperta nelle lusinghe e nelle arti femminili;⁴⁷ di origine terenziana (come d'altronde anche Taide) sono

³⁸ CB 92, 14, 1.

³⁹ CB 61, 6c, 1-3; 76, 10, 3; 92, 12, 1; 142, 3, 3; 143, 3, 10; 220, 3, 4.

⁴⁰ CB 32, 8, 4; 42, 8, 3-4; 131a, 4, 7-8.

⁴¹ CB, 131a, 4, 12; 41, 3, 5-6. Sulla figura di Crasso nella tradizione classico-medievale e umanistica, si veda il mio *Sette schede su testi mediolatini e umanistici*, in «Schede Medievali» 38 (2000), pp. 39-72 (cfr. la «scheda» n. 5, dal titolo *Naldo Naldi e la morte di Crasso*, pp. 57-62).

⁴² CB 3, 4, 6; 100 (su cui cfr. il saggio di P. DRONKE, *Dido's Lament: from Medieval Latin Lyric to Chaucer*, in *Kontinuität und Wandel. Lateinische Poesie von Naevius bis Baudelaire. Franco Munari zum 65. Geburtstag*, Hildesheim 1986, pp. 364-390; poi in ID., *Intellectuals and Poets in Medieval Europe*, Roma 1992, pp. 431-456).

⁴³ Per Elena, cfr. CB 56, 3, 5-11; 61, 5, 4; 77, 8, 4; 77, 14, 4; 111, 1, 8-9; 142, 3, 3; per Biancofiore, cfr. CB 77, 8, 4. Si pensi poi alla celebre *descriptio Helenae*, in MATH. VIND. *Ars versif.* 1, 56 (E. FARAL, *Les arts poétiques* cit., pp. 129-130).

⁴⁴ CB 178, 4, 1-3; 191, 9, 1-2.

⁴⁵ CB 41, 18, 4; 131, 1-7. È famoso, a tal proposito, un tormentato verso del *Babio*, «commedia elegiaca» del XII secolo (v. 236 *nunc mihi fit cuculus illa, fit ille Nero*: «adesso lei diventa per me un cuculo, lui diventa un Nerone», p. 270 Dessi Fulgheri), sul quale cfr. le considerazioni di M. FEO, *Per la commedia elegiaca. I. Nerone e il cuculo nella fantasia medievale*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», ser. III, 1 (1971), pp. 87-107.

⁴⁶ CB 14, 3, 3-6.

⁴⁷ CB 47a, 2, 7-8; 226, 7-9. La bibliografia su tale personaggio è molto vasta. Mi limito pertanto, in questa sede, a rimandare a M. BARCHIESI, *Un tema classico e medievale: Gnatone e Taide*, Padova 1963; G. PADOAN, *Il «Liber Esopi» e due episodi dell'«Inferno»*, in «Studi Danteschi» 41 (1964), pp. 91-102 (poi in ID., *Il pio Enea, l'empio Ulisse. Tradizione classica e intendimento medievale in Dante*, Ravenna 1977, pp. 151-164); E. RAIMONDI, *Noterella dantesca (a proposito di Taide)*, in «Lettere Italiane» 17 (1965), pp. 443-446 (poi, col titolo *Dalla Bibbia a Taide*, in ID., *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca*, Torino 1970, pp. 203-207); M. PASTORE STOCCHI, *Taide, sub voc.*, in *Enciclopedia Dantesca*, V, Roma 1976, pp. 509-510; E. PARATORE, *Terenzio Afro, Publio*, ivi, pp. 569-570. Qualche

poi i nomi di Davo, Geta e Birria, rivitalizzati durante il XII secolo dalla fioritura delle “commedie elegiache” (come il *Geta* di Vitale di Blois o il *Baucis et Traso*), a indicare modelli negativi di comportamento, esseri indegni e debosciati, schiavi e malfattori;⁴⁸ il ciceroniano Verre, disonesto governatore della Sicilia, rappresenta il disprezzabile simbolo dell’avidità di guadagni illeciti e della corruzione politico-economica;⁴⁹ Virgilio, ovviamente, quello della perfetta, suprema poesia (e ciò anche in forza della persistenza della tradizione scolastica),⁵⁰ e così via.

In questo vasto *corpus*, la menzione di Lia e di Rachele, i personaggi del *Genesis* su cui ho indugiato nella prima parte di questo capitolo, riveste un particolare significato, opportunamente inserita in due componimenti sui quali occorre qui indugiare, e cioè i *CB* 6 e 39.

2.3. *CB* 6 (*Florebat olim studium*)⁵¹ sviluppa il tema della *tristitia temporis* e della decadenza dei costumi, uno dei più attivi e celebri della raccolta mediolatina.⁵² In particolare, l’anonimo poeta mira a stigmatizzare la crisi degli studi che ha investito la sua epoca, simbolo della più ampia e comprensiva degenerazione della società. Piervittorio Rossi, nel suo commento al carne in oggetto, ha osservato giustamente che analoghe considerazioni vengono pronunciate da Filippo il Cancelliere a proposito dell’organizzazione della nuova Università di Parigi: «Una volta, quando ogni maestro insegnava per suo conto e non si conosceva neppure il nome dell’università, le lezioni e le discussioni erano fre-

osservazione è reperibile anche in A. DEGL’INNOCENTI, *L’opera agiografica di Marbodo di Rennes*, Spoleto 1990, pp. 113-130.

⁴⁸ *CB* 193, 10,1-6. Il *Geta* di Vitale di Blois è edito da F. Bertini, in *Commedie latine del XII e XIII secolo*, III, cit., pp. 139-242; l’anonimo *Baucis et Traso* da G. Orlandi, *ivi*, pp. 243-302. Sul valore antonomastico dei nomi di Geta e Birria, rimando ai miei *Antichi e moderni lettori del «Geta» di Vitale di Blois*, in «Schede Medievali» 19 (1990), pp. 375-392. Sugli echi e la fortuna di Terenzio nelle “commedie elegiache”, cfr. S. PITTALUGA, *Echi terenziani nel «Pamphilus»*, in «Studi Medievali», n.s., 33,1 (1982), pp. 297-302 (poi in *Id.*, *La scena interdetta* cit., pp. 23-28); F. BERTINI, *Terenzio nel «Geta» e nell’«Alda»*, in «Maia», n.s., 44, 1 (1992), pp. 273-276; e M.P. PILLOLLA, *Presenze terenziane in Vitale di Blois*, *ivi*, pp. 277-284. Fra gli altri nomi di origine terenziana che ricorrono nella silloge dei *CB*, ricordo qui Panfilo, il perfetto amante (*CB* 226, 8, 4) e Gliceria, tipico nome di fanciulla dolce e “zuccherosa” (*CB* 226, 10, 2).

⁴⁹ *CB* 189, 1a,9.

⁵⁰ *CB* 220, 3, 4. Risulta completamente esclusa dai *CB* l’immagine del Virgilio mago e neomante, d’altronde largamente diffusa nel Medioevo.

⁵¹ Il componimento si legge in *Carmina Burana*. I, *Die moralisch-satirischen Dichtungen* cit., pp. 7-8; in E. MASSA, *Carmina Burana* cit., pp. 28-29 (col titolo *Dottori da nulla*); e, con trad. ital. e comm., in *Carmina Burana*, a cura di P. Rossi, cit., pp. 6-9; e in *Carmina Burana*, a cura di E. Bianchini, cit., pp. 277-293.

⁵² Cfr., per es., *CB* 3, 4, 10, 39, 131 e 226.

quenti e c'era zelo per lo studio. Ora invece vi siete uniti per formare una università, e le lezioni sono diventate rare, tutto si fa in fretta e l'insegnamento si riduce a ben poco; il tempo sottratto alle lezioni lo si consuma in riunioni e discussioni. E in queste assemblee, mentre gli anziani deliberano e legiferano, i giovani pensano solo ad architettare abominevoli complotti e a preparare le loro spedizioni notturne». ⁵³

Edoardo Bianchini, dal canto suo, ha rilevato che il tema, topico e ben noto al mondo classico (per la presunzione di bravura e per la volontà di emergere si può fare un generico riferimento a Orazio, *Ars* 388 e a Petronio, *Sat.* 118, 1), viene qui «affrontato con una sensibilità scattante e inquieta, che intravede, nella dissoluzione, un sufficiente motivo per una giusta punizione divina. Le argomentazioni si svolgono lungo un tracciato in cui paradossi e *adynata* servono a porre, ancor più in evidenza, la dilagante corruzione morale. Il ritmo, martellato e orecchiabile, facilita l'apprendimento mnemonico, rivelandosi, proprio in questo, efficace». ⁵⁴

Il carme è infatti strutturato mediante il ricorso a una fitta serie di *adynata* (procedimento, questo, già ben noto alla tradizione poetica classica e tardo-antica), ⁵⁵ che vengono, per dir così, “snocciolati” quasi senza soluzione di continuità. Dopo un *incipit* in cui il conflitto fra passato e presente si colora dei toni languidi e malinconici di una *laus temporis acti* (vv. 1-2 *Florebat olim studium, / nunc vertitur in taedium*) ⁵⁶ che, se da un lato è accostabile, per il lessico e la terminologia, a un analogo passo della *Lamentatio peccatricis animae* di Ildeberto di Lavedin (vv. 333-334 *nullum negotium / quod vertatur in taedium*), ⁵⁷ dall'altro risente sensibilmente delle affermazioni di Giovanni di Salisbury, nell'*Entheticus* (vv. 117-120 *Insanire putes potius quam philosophari, / seria sunt etenim cuncta molesta nimis, / dulcescunt nugae, vultus sapientis*

⁵³ P. ROSSI, *Carmina Burana* cit., p. 234; il passo è citato da J. VERGER, *Le università del Medioevo*, Bologna 1982, pp. 63-64.

⁵⁴ E. BIANCHINI, *Carmina Burana* cit., p. 279.

⁵⁵ Si tratta di un «accorgimento stilistico volto ad affermare che avverrà la cosa più impossibile, prima di vedere realizzata l'altra parimenti impossibile, o che, perfino quando è contraria alle leggi poste dall'ordine naturale, è verificabile, qualora sia dato come possibile ciò di cui si discorre. Il procedimento, che affonda le radici in una disposizione peculiare dell'animo umano, ubbidisce a una regola ben precisa, il cui meccanismo espressivo, mentre scorre sul binario di originali associazioni logiche, richiede nondimeno d'essere costantemente inventato con l'ausilio di falsificazioni fantasiose» (A. MANZO, *adynaton, sub voc.*, in *Enciclopedia Virgiliana*, I, Roma 1984, pp. 31-33, in partic. p. 31: cfr. anche Id., *L'“adynaton” poetico retorico e le sue implicazioni dottrinali*, Genova 1988).

⁵⁶ «Fioriva un tempo lo studio, / ora si è tramutato in noia».

⁵⁷ «Nessuna attività, / poiché si è trasformata in noia» (*PL* 171, col. 1343).

abhorrent, / tormenti genus est saepe videre librum),⁵⁸ ed è inoltre singolarmente correlato a un analogo attacco di un carne in versi goliardici di Gualtiero di Châtillon incentrato sui medesimi temi (*carm.* 11, str. 1, 1 *Felix erat studium illa sub etate, / qua fuerunt primitus artes mundo date*),⁵⁹ il poeta mediolatino indugia poi sulla furbizia dei giovani del suo tempo, che, ripieni di malizia, rifiutano ostentatamente il sapere (vv. 5-8 *Iam pueris astutia / contigit ante tempora, / qui per malivolentiam / excludunt sapientiam*),⁶⁰ in versi che si rifanno palesemente al libro vetero-testamentario della *Sapientia* (1, 4 *In malevolam animam non introibit sapientia*)⁶¹ e che trovano, ancora una volta, un significativo aggancio al componimento di Gualtiero di Châtillon di cui si è detto or ora (str. 13, 1-4 *Hinc scolares desides fiunt et ignavi, / discunt ut solummodo dicant «Disputavi!» / et, quod loqui debeo cum merore gravi, / virtus iacet artium spreta sua cum vi*).⁶² I giovani sono ora furbi e astuti, mentre una volta era lecito riposarsi dalle fatiche che lo studio comporta soltanto dopo aver varcato la soglia dei novant'anni (cioè, in pratica, mai); adesso invece già a dieci anni i fanciulli si sentono liberi dal giogo e si danno l'aria millantatrice di maestri (vv. 9-15 *Sed retro actis seculis / vix licuit discipulis / tandem nonagenarium / quiescere post studium. / At nunc decenni pueri, / decusso iugo liberi, / se nunc magistros iactitant*).⁶³

Utilizzando, anche se in modo non del tutto esplicito, i due contrapposti e complementari *tópoi* retorici del *puer-senex* e del *senex-puer*, che si larga ed espansiva fortuna hanno conosciuto nella letteratura mediolatina a lui precedente e coeva,⁶⁴ il poeta introduce alla più

⁵⁸ «Riterresti che si comportano da folli più che da amanti della sapienza, / tutte le cose serie sono infatti diventate odiose a troppi, / le sciocchezze diletmano, le fattezze del sapiente suscitano orrore, / e spesso il solo vedere un libro è una forma di tormento» (JOH. SARISB. *Entheticus*, ed. R.E. Pepin, in «Traditio» 31 [1975], pp. 127-193).

⁵⁹ «Felice era lo studio in quell'età / nella quale, per la prima volta, le arti vennero date al mondo» (*Moralisch-Satirische Gedichte Walters von Châtillon*, hrsg. von K. Strecker, Heidelberg 1929). Si tratta del carne n. 11, parzialmente pubblicato anche da E. MASSA, *Carmina Burana* cit., pp. 55-57 (col titolo *Gli studi alla deriva*).

⁶⁰ «Ormai l'astuzia si insinua / precocemente nei fanciulli, / i quali, per la loro malevolenza, / rifiutano la sapienza».

⁶¹ «La sapienza non entrerà in un'anima malvagia».

⁶² «Gli studenti divengono neghittosi e ignavi, / imparano solo a dire: "Ho disputato!" / e, ciò che mi tocca dire con maggior tristezza, / il valore delle arti giace disprezzato con la sua stessa forza».

⁶³ «Ma nei secoli passati / era a malapena lecito agli studiosi / riposarsi soltanto / dopo uno studio lungo novant'anni. / Adesso, invece, fanciulli di dieci anni, / scrollato il giogo, liberi, / si proclamano maestri».

⁶⁴ Cfr. E.R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medioevo latino* cit., pp. 108-111; F. BERTINI,

ampia e significativa sezione del suo componimento, ossia la rappresentazione della corruzione e della degenerazione della società della propria epoca, realizzata, come si è anticipato poc'anzi, attraverso una continua e ininterrotta *cumulatio* di *adynata* che testimoniano il totale sovvertimento dei valori costituiti. È un vero e proprio “mondo alla rovescia”, quello che il poeta mediolatino pone davanti ai nostri occhi,⁶⁵ in cui i ciechi trascinano nel fossato altri ciechi (v. 16 *ceci cecos precipitant*: l'immagine è evangelica, risalendo a *Matth.* 15,14 *Caeci sunt et duces caecorum. Caecos autem si caeco ducatum praestet, ambo in foveam cadunt*),⁶⁶ in cui gli uccelli sono capaci di volare anche se sprovvisti di piume (v. 17 *implumes aves volitant*,⁶⁷ metafora, questa, che può forse larvatamente ricondursi a Orazio, *epod.* 1, 19-20 *ut adsidens implumibus pullis avis / serpentium adlapsus timet*,⁶⁸ ma che rivela una più stretta somiglianza con un passo del *Metalogicon* di Giovanni di Salisbury: *Fiebant ergo summi repente philosophi; nam qui illitteratus accesserat, fere non morabatur in scholis ulterius quam eo curriculo temporis, quo avium pulli plumescunt. Itaque recentes magistri e scholis, et pulli volucrum e nidis, sicut parvi tempore morabantur, sic pariter avolabant*);⁶⁹ in cui i buoi danzano nelle corti dei signori e i bifolchi sono diventati cavalieri (vv. 19-20 *boves in aula salitant, / stive precones militant*, affermazione, quest'ultima, assai significativa, se opportunamente correlata nella concezione medievale della tripartizione della società in *oratores, bellatores e laboratores* di cui l'anonimo poeta si fa, evidentemente, portavoce).⁷⁰

Le età della vita nel mondo romano: tra mitologia e storia, in «FuturAntico» 2 (2005), pp. 15-20.

⁶⁵ Cfr. M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. ital., Torino 1979; G. COCCHIARA, *Il mondo alla rovescia*, Torino 1963.

⁶⁶ «Sono ciechi e guide di ciechi. Se un cieco farà da guida a un altro cieco, entrambi cadranno nel fossato». Questa immagine ricorre anche in *Luc.* 6, 39.

⁶⁷ «Gli uccelli volano senza piume».

⁶⁸ «L'uccello che veglia sulla prole implume / teme l'avvicinarsi dei serpenti».

⁶⁹ «Diventavano in breve tempo sommi filosofi; infatti anche chi vi era venuto completamente ignorante, quasi non frequentava la scuola per un periodo di tempo più lungo di quello che impiegano i piccoli degli uccelli a mettere le piume. Così questi, divenuti rapidamente maestri, lasciavano le scuole come i piccoli degli uccelli abbandonavano i nidi, dopo esservi rimasti un uguale spazio di tempo» (JOH. SARISB. *Metalogicon*, ed. C.C.I. Webb, Oxford 1929).

⁷⁰ La celebre tripartizione risale nella sua più antica formulazione ad Adalberone vescovo di Laon, il quale nel suo *Carmen ad Rodbertum regem Francorum*, indirizzato fra il 1027 e il 1031 a re Roberto il Pio, forniva la famosa e più volte citata definizione (vv. 279-283): *Triplex ergo Dei domus est quae creditur una: / nunc orant alii, alii pugnant aliique laborant: / quae tria sunt simul et scissuram non patiuntur. / Unius officio sic stant operata duorum, / alternis*

E la serie dei “rovesciamenti” continua. San Gregorio Magno si ingaglioiffa (come avrebbe detto il Machiavelli) all’osteria (vv. 21-22 *In taberna Gregorius / iam disputat inglorius*),⁷¹ il severo e ascetico san Gerolamo si è tramutato in un individuo avido di denaro (vv. 23-24 *severitas Ieronymi / partem causatur obuli*),⁷² sant’Agostino e san Benedetto si sono inviliti in occupazioni volgari, come la vendemmia e il mercato (vv. 25-28 *Augustinus de segete, / Benedictus de vegete / sunt colloquentes clanculo / et ad macellum sedulo*);⁷³ lo stesso rigoroso Catone Censore diventa un puttaniere (vv. 33-34 *Catonis iam rigiditas / convertitur ad ganeas*)⁷⁴ e la pudica e casta Lucrezia, nel mondo classico e nel Medioevo modello di virtù e di purezza (per cui basti il rimando ai racconti di Livio, di Ovidio e di Valerio Massimo e, nella poesia mediolatina, al *carm. min.* 19 di Ildeberto di Lavardin),⁷⁵ si è data alla più sfrenata lussuria (vv. 35-36 *et castitas Lucretie / turpi servit lascivie*).⁷⁶ Tutto si è trasformato, tutto si è capovolto e “rovesciato”. Trionfa ciò che i nostri padri avevano condannato (vv. 37-38 *Quod prior etas respuit, / iam nunc latius claruit*),⁷⁷ espressione accostabile, per la tematica, a CB 226, 2, 1-2 *transierunt vetera, perit mos antiquus; / inolevit nequior mos et plus iniquus*),⁷⁸ il caldo si converte in freddo e

vicibus cunctis solamina praebent (ADALBÉRON DE LAON, *Poème au roi Robert*, a cura di C. Carozzi, Paris 1979; e cfr. C. CAROZZI, *Les fondements idéologiques de la tripartition sociale chez Adalbéron de Laon*, in «Annales ESC» 33 [1978], pp. 638-702). Sull’argomento, cfr. G. DUBY, *L’anno Mille*, Torino 1976, pp. 57-59; e J. LE GOFF, *Società tripartita, ideologia monarchica e rinnovamento economico nella cristianità dal secolo IX al XII*, in *L’Europe aux IX^e-XI^e siècles*, Varsavia 1968, pp. 63-72 (poi in Id., *Tempo della Chiesa e tempo del mercante. E altri saggi sul lavoro e la cultura nel Medioevo*, Torino 1977, pp. 41-51); cfr. inoltre N. PASERO, «*Li vilen portent les somes*». Sull’immagine tripartita della società nei testi medievali, in Id., *Metamorfosi di Dan Denier e altri saggi di sociologia del testo medievale*, Parma 1990, pp. 63-122; G.C. BELLETTI, *Osservazioni in margine alla letteratura sugli stati del mondo*, in *Saggi di sociologia del testo medievale*, Alessandria 1993, pp. 9-54; e, soprattutto, A. FASSÒ, *L’ideologia tripartita*, in *Lo Spazio letterario del Medioevo. II. Il Medioevo volgare*, diretto da P. Boitani, M. Mancini, A. Várvaro, I, *La produzione del testo*, t. 1, Roma 1999, pp. 83-114.

⁷¹ «Gregorio alla taverna / discute ignobilmente».

⁷² «La severità di Gerolamo / reclama la sua parte di denaro».

⁷³ «Agostino e Benedetto / si intrattengono di nascosto / sul raccolto e sulla vendemmia / e poi si recano al mercato».

⁷⁴ «Già il rigore di Catone / si è volto alle prostitute».

⁷⁵ LIV. I 57-59; OV. *Fast.* II 723-852; VAL. MAX. VI 1,1. Per il carne ildebertiano, cfr. HILDEBERTI CENOMANENSIS *Carmina minora* cit., pp. 9-10; e A. BISANTI, *Su alcuni «carmina minora»* cit., pp. 56-59.

⁷⁶ «E la castità di Lucrezia / serve alla turpe lascivia».

⁷⁷ «Ciò che l’antica età aveva rifiutato, / ora risplende ampiamente».

⁷⁸ «I valori del passato sono scomparsi, è perito l’antico costume, / si è affermata un’abitudine peggiore e più cattiva».

l'umido si trasforma in asciutto, la virtù si muta nel vizio e l'operosità nell'ozio, la retta via (la «diritta via» salvifica che giungerà fino a Dante)⁷⁹ si è ormai persa, si è, sempre dantescamente, «smarrita» (vv. 43-44 *nunc cuncte res a debita / exorbitantur semita*).⁸⁰

Fra gli *adynata* e gli esempi di capovolgimento dei valori di cui è intessuto il carne, spiccano quello relativo agli asini che suonano la lira e, più significativo per il nostro discorso, quello che concerne Lia e Rachele. Il v. 17 del componimento (*brunelli chordas incitant*),⁸¹ nel riferimento onomastico (o, meglio, antonomastico) a Brunello, l'asino protagonista dello *Speculum stultorum* di Nigello di Longchamps,⁸² sfrutta la diffusa metafora esemplare dell'asino e della musica (simboleggiata dalla lira da esso trovata su un prato). Se è assai improbabile che il poeta autore del canto burano oggetto della nostra analisi abbia potuto conoscere direttamente la corrispondente favola fedriana (*Asinus ad lyram*), in quanto quest'ultima è presente nella silloge di trenta favole scoperta da Niccolò Perotti solo nel XV secolo,⁸³ è pur vero, però, che durante il Medioevo la metafora dell'asino musicista ricorre a più riprese, per simboleggiare, appunto, uno degli elementi costituenti il "mondo alla rovescia".⁸⁴ Si pensi, per esempio, a una "commedia elegiaca" del XIII secolo di ambiente tedesco, l'*Asinarius*, in cui, per converso, l'apologo dell'asino musicista (qui in verità un principe tramutato in asino per un sortilegio) assume una dichiarata valenza positiva.⁸⁵ Si leggano, infatti, i vv. 81-86: *Precinit ergo lira dulces citharista canores, / ast asinus docilis concinuit arte pari. / Tempore nempe brevis tantum profecit in arte / ut doctore suo doctior ipse foret. / Nunc mimi*

⁷⁹ DANTE, *Inf.* I 3.

⁸⁰ «Ora tutte le cose / vanno fuori dalla retta via».

⁸¹ «Gli asini suonano le corde [della lira]».

⁸² Cfr. l'ediz. a cura di J.H. Mozley e R.R. Raymo, Berkeley-Los Angeles 1960; e la più recente ediz. con trad. ital. a cura di Fr. Albini, Genova 2003.

⁸³ La favola fedriana cui si fa riferimento è la n. 12 dell'*Appendix Perottina* (su cui cfr., in generale, il vol. di S. BOLDRINI, *Fedro e Perotti. Ricerche di storia della tradizione*, Urbino 1988).

⁸⁴ Sull'argomento, cfr. H. ADOLF, *The Ass and the Harp*, in «*Speculum*» 35 (1950), pp. 49-57; e M. VOGEL, *Onos lyras. Der Esel mit der Leier*, I, Düsseldorf 1973, pp. 351-364.

⁸⁵ *Asinarius*, a cura di S. Rizzardi, in *Commedie latine*, IV, cit., pp. 137-251; cfr. P. GATTI, *Elementi favolistici nell'«Asinarius» e nel «Rapularius»*, in *La favolistica latina in distici elegiaci. Atti del Convegno internazionale (Assisi, 26-28 ottobre 1990)*, a cura di G. Catanzaro-Fr. Santucci, Assisi, 1991, pp. 149-160; e M. GIOVINI, *Fedro alla rovescia: metamorfosi asinine dal carne «Disce, leo supplex» (IX sec.) all'«Asinarius»*, in «*Tenuis scientiae guttula*». Studi in onore di Ferruccio Bertini in occasione del suo 65° compleanno, a cura di M. Giovini-C. Mordegli (= *FuturAntico* 3), Genova 2006, pp. 57-86.

*more satis arguto canit ore, / nunc parat informi pollice dulce melos.*⁸⁶ Ma, per rimanere nel campo delle “commedie elegiache” del XII e del XIII secolo, l’asino è pur sempre il simbolo della ignoranza e della presunzione. Asini sono infatti i “filosofaistri” aspramente stigmatizzati nel *Geta* di Vitale di Blois, coloro che ritengono di aver imparato e assimilato la dialettica senza averne, in realtà, compreso alcunché.⁸⁷ Come gli uccelli che volano senz’ali, come i buoi che goffamente danzano nelle corti, così gli asini che suonano la lira sono l’immagine del totale sovvertimento di un mondo che ha fatalmente perduto il suo centro, l’immagine di uno sbandamento ormai inarrestabile.

Nel carne, l’*exemplum* biblico di Lia e Rachele è introdotto fra quelli di Agostino e Benedetto e quello di Catone. Qui le due donne dell’Antico Testamento, secondo una tradizione su cui fra breve mi soffermerò, sono accostate a due donne del Nuovo Testamento, dei Vangeli, ossia Maria di Betania e sua sorella Marta. Leggiamo i vv. 29-32: *Mariam gravat sessio, / nec Marthe placet actio; / iam Lie venter sterilis, / Rachel lippescit oculis.*⁸⁸ Maria e Marta, sorelle di Lazzaro, compaiono in tre episodi evangelici.⁸⁹ In particolare, per l’interpretazione delle due figure femminili, è importante la vicenda narrata in *Luc.* 10,38-41, in cui le due sorelle accolgono Gesù in casa loro: Marta si preoccupa del cibo da preparare per l’ospite, mentre Maria, sedendo ai piedi del Signore, ascolta rapita le sue parole (*sedens secus pedes Domini audiebat verbum illius*);⁹⁰ a questo punto, Marta richiede l’aiuto della sorella, ma Gesù le risponde che ella si sta agitando in maniera esagerata e che invece Maria *optimam partem elegit*,⁹¹ ciò di cui egli non intende privarla. Il maggior senso pratico di Marta, rispetto alla caratteristica “contemplativa” di Maria, risalta anche nell’episodio

⁸⁶ «Il citaredo intona quindi sulla lira dolci melodie e l’asino, dal canto suo, lo accompagna docilmente con pari abilità. E in poco tempo fece tali progressi in quell’arte da diventare maestro più del suo stesso maestro. Ora canta con voce assai melodiosa come un vero menestrello, ora trae dalle sue dita grossolane una musica soave» (*Asinari* cit., p. 204, trad. ital. Rizzardi).

⁸⁷ Cfr. F. BERTINI, *Il «Geta» di Vitale di Blois e la scuola di Abelardo*, in «Sandalion» 2 (1979), pp. 257-265; S. PITTALUGA, *Asini e filosofaistri (da Aviano a Vitale di Blois)*, in «Sandalion» 8-9 (1985-86), pp. 307-314 (poi in *Id.*, *La scena interdotta* cit., pp. 29-36); e P. CUGUSI, *Osservazioni sulla commedia elegiaca: il «Geta» di Vitale di Blois e il «Babio» (e i modelli classici)*. *Note di lettura*, in «Lexis» 7-8 (1991), pp. 195-228.

⁸⁸ «A Maria pesa la contemplazione, / né a Marta piace più l’azione; / già il ventre di Lia è diventato sterile, / Rachele è malata agli occhi».

⁸⁹ *Luc.* 10, 38-41; *Joh.* 11, 1-44; 12, 1-7 (e cfr. *Matth.* 26, 6-13; *Marc.* 14, 3-9).

⁹⁰ «Sedendo ai piedi del Signore, ascoltava le sue parole».

⁹¹ «Ha scelto la parte migliore».

in cui ella chiede al Maestro il miracolo della resurrezione del proprio fratello Lazzaro, in *Joh.* 11,39 e, in generale, dal tono di confidenza con cui ella tratta Gesù.⁹² Orbene, come è successo rispettivamente per Lia e per Rachele, la tradizione esegetica tardo-antica e medievale ha preso spunto da questi episodi evangelici per fare di Marta il simbolo della vita attiva, e di Maria quello della vita contemplativa. Già nei *Moralia* di Gregorio Magno i quattro nomi sono accostati a due a due (Rachele e Maria, Lia e Marta),⁹³ e lo stesso si legge nella *Summa Theologica* di Tommaso d'Aquino,⁹⁴ mentre, molti secoli prima, l'esegesi allegorica delle due sorelle di Lazzaro era stata sviluppata sia da Agostino⁹⁵ sia da Ambrogio.⁹⁶ Dante che, come si è detto, ricorre sovente agli *exempla* di Lia e di Rachele, cita i nomi di Maria e Marta nel *Convivio*, in un passo in cui si afferma la superiorità della vita contemplativa su quella attiva: «E Cristo afferma con la sua bocca, nel Vangelo di Luca, parlando a Marta, e rispondendo a quella: “Marta, Marta, sollicita sei e turbata intorno a molte cose [...], Maria ottima parte ha eletta”. Volse lo nostro Signore in ciò mostrare che la contemplativa vita fosse ottima, tutto che buona fosse l'attiva; ciò è manifesto a chi bene vuole porre mente a le evangeliche parole».⁹⁷

Più o meno indipendentemente dalla tradizione teorica ed esegetica, la poesia mediolatina fa più volte ricorso, nello stesso secolo XII (ma anche prima), agli *exempla* di Lia e di Rachele, di Marta e di Maria, singolarmente o in “doppia coppia”. Già in uno dei *Carmina Cantabrigiensia*, l'immagine di Rachele che piange sulla propria infertilità si colora di sembianze malinconiche e crepuscolari: *Pulsat astra planctu magno Rachel, plorans pignora, / queriturque consolari, quos necavit improba, / dolet, plangit, crines scindit ob sororis crimina / uxor sine macula, casta servans viscera*.⁹⁸ Lo pseudo-Ildeberto di Lavardin dedica una sezione del carne 116 ai rapporti fra le quattro donne e

⁹² Cfr. A. PENNA, *Maria di Betania, sub voc.*, in *Enciclopedia Dantesca*, III, Roma 1971, pp. 833-834; ID., *Marta, sub voc.*, ivi, p. 843.

⁹³ GREG. MAGN. *Moral.* VI 37.

⁹⁴ THOM. AQUIN. *Summa theol.* II 2, 179, 2.

⁹⁵ AUG. *serm.* 104, 3.

⁹⁶ AMBROS. *Expositio in Lucam* VII 85.

⁹⁷ DANTE, *Conv.* IV 17, 10-12.

⁹⁸ «Rachele colpisce gli astri col suo gran pianto, deplora i propri figli / e cerca di essere consolata, ella che, malvagia, li ha uccisi, / si duole, si batte il petto, si strappa i capelli per i misfatti della sorella, / donna senza macchia, mantenendo casto il proprio ventre» (*Carmina Cantabrigiensia*, 47, hrsg. von K. Strecker, Berlin 1955², p. 105: l'editore opportunamente rimandava a *Matth.* 2, 18: *Rachel plorans filios suos, et noluit consolari, quia non sunt*: «Rachele piange i suoi figli, e non volle essere consolata, poichè non sono più»).

alla loro interpretazione, in un passo che, appartenga o no alla ricca produzione poetica del vescovo di Le Mans (e quasi certamente non appartiene a essa), è in ogni caso fondamentale per il discorso che stiamo svolgendo: *Mente Maria vacat, sed in actu Martha laborat. / Est intenta gregi Martha, Maria Deo. / [...] / Diligit ille Rachel, nec Liam ferre recusat, / uxoremque novus, duxit utramque Jacob. / Huius amat vultum, iuvat huius carpere fructum, / cum sit pulchra Rachel, fertiliorque Lia.*⁹⁹ La menzione delle donne bibliche e/o evangeliche diventa una sorta di *tópos*. Giuseppe di Exeter fa appello all'*exemplum* di Marta e Maria nel suo *De laudibus virginitatis* (vv. 93-96 *Si tibi silvescat animus, preme vota! Repugnet / vis humilis. Caro si pruriat, obde seram! / Hunc studium et celebs detergunt cura Marie, / hanc mense tenuis sobria Martha domat*);¹⁰⁰ mentre Bernardo di Cluny, nel suo poemetto *In Libros regum*, mette in versi l'interpretazione vulgata delle quattro figure femminili (vv. 995-998 *Porro manus duplices hinc inde sedile tenebant. / Hinc dupla vita fuit practica, theorica. / Expressit Martam gessitque Maria Mariam. / Re Lia, mente Rachel utraque sola fuit*).¹⁰¹ Ancora, Pietro Pittore (se autore del componimento è davvero il canonico di Saint-Omer) si sofferma su Marta e Maria in un passo del *De matronis* (poemetto che attiene alla diffusa topica misogina), laddove, nell'enumerare le virtù che una *optima mulier* dovrebbe possedere, scrive (vv. 91-93): *Religione pia modo Martha modoque Maria, / sic et sic orat, sic inrequieta laborat / pervigili cura celi tibi regna datura.*¹⁰² La menzione di Lia e Rachele, di Marta e Maria diventa anche oggetto di esercitazioni retoriche, come

⁹⁹ «Maria si dedica all'esercizio della mente, ma Marta si affatica nell'azione. / Marta è intenta al gregge, Maria a Dio [...] / Giacobbe ama Rachele, ma non ricusa di prendere Lia, / e le prende entrambe in sposa. / Di quella ama la bellezza, ma gli giova prendere il frutto di questa, / poiché Rachele è più bella, Lia più feconda» (PL 171, col. 1435).

¹⁰⁰ «Se il tuo animo si infiamma, sopprimi i tuoi desideri! Resista / la forza umile! Se la carne ti stimola, non starla a sentire! / Quello [l'animo] lo purificano lo studio e la vergine attenzione di Maria, / questa [la carne] la tenue Marta doma con un sobrio cibo» (IOSEPH ISCANUS, *Werke und Briefe*, hrsg. von L. Gompf, Leiden-Köln 1970, p. 215).

¹⁰¹ «Due mani tenevano il sedile da una parte e dall'altra. / Di qui vi fu una doppia vita, pratica e teorica. / La Vergine Maria diede l'una a Marta, l'altra a Maria. / Lia fu sola nell'azione, Rachele nella contemplazione» (BERNARDI CLUNIACENSIS *Carmina* cit., p. 95).

¹⁰² «Con pia devozione, ora Marta, ora Maria, / così prega, così si affatica inrequieta / e, vegliando sollecitamente, si sforza di procurarti il regno dei cieli» (PETR. PICT. *De matronis*, in M. PUIG RODRÍGUEZ ESCALONA, *Poesía misógina en la Edad Media Latina* (ss. XI-XIII), Barcelona 1995, pp. 118-127, a p. 122). L'attribuzione del poemetto al canonico di Saint-Omer è assai incerta. I carmi di Pietro Pittore si leggono in PETRI PICTORIS *Carmina nec non Petri de Sancto Audemaro Librum de coloribus faciendis*, hrsg. von L. van Acker, Turnhout 1972, pp. 105-116; cfr. anche J. STOHLMANN, *Zur Überlieferung und Nachwirkung der «Carmina» des Petrus Pictor*, in «Mittellateinisches Jahrbuch» 11 (1976), pp. 51-91.

attestano le prescrizioni di Ugo di Bologna (*post Lie lippitudinem Rachelis pulchritudinem, post Marthe operationem Marie contemplativum*)¹⁰³ e le considerazioni di Adalberto Samaritano (*Marie officia post Marthe exercitia*),¹⁰⁴ nonché l'esemplificazione cui fa ricorso l'anonimo autore (ammesso che si possa parlare di un unico scrittore e non, come risulta più probabile, di due) delle ormai celeberrime e studiatissime *Epistolae duorum amantium: Irreputabili fonti dulcedinis, pars animae eius individua post sollicitudinem Marthe et fecunditatem Lie possidere optimam partem Marie*.¹⁰⁵

Ma già nel secolo XII compare una utilizzazione "rovesciata", e direi pure "parodistica", del vulgato *exemplum* biblico-evangelico e della sua interpretazione allegorica. Ancora Bernardo di Cluny, nel suo poemetto *De octo viciis*, si scaglia con veemenza (quella veemenza cupa e terribile che è tipica dell'autore del *De contemptu mundi*) contro i preti corrotti e simoniaci, i quali non si curano più né della vita attiva né, tanto meno, di quella contemplativa (vv. 1154-1156): *Patres ecclesie non intendunt theorie, / non Rachel atque Lie, non Marthe sive Marie, / sed philargirie, sed honori, sed simonie*.¹⁰⁶

Più interessante mi sembra invece la posizione di Gualtiero di Châtillon, che almeno tre volte, nei suoi componimenti moralistico-satirici, fa ricorso a una menzione "stravolta" e "capovolta" di Lia e di Rachele. L'immagine di Giacobbe che rifugge dalla splendida Rachele per unirsi alla poco attraente Lia è, nel primo caso, metafora della degenerazione della Chiesa (*Excecati presules rectam relinquunt viam; / Jacob Rachel fugiens amplexatur Liam*);¹⁰⁷ nel secondo, né Marta e Lia, da un lato, né Maria e Rachele, dall'altro, hanno scelto, per il poeta mediolatino, il giusto mezzo, la *melior pars* (*Iam plus equo satagit Martha sive Lia; / nimis equo nititur Rachel et Maria; / nulla partem*

¹⁰³ «Dopo la cispa di Lia la bellezza di Rachele, dopo l'azione di Marta la contemplazione di Maria» (HUGO BONONIENSIS, *Rationes dictandi prosaice*, in L. ROCKINGER, *Briefsteller und Formelbücher des elften bis vierzehnten Jahrhunderts*, München 1863, p. 65).

¹⁰⁴ «I doveri di Maria dopo le attività di Marta» (ADALBERTUS SAMARITANUS, *Praecepta dictaminum*, hrsg. von Fr.J. Schmale, Weimar 1961, p. 36).

¹⁰⁵ «Per la squisita fonte della dolcezza, la parte individuale della sua anima, dopo la sollecitudine di Marta e la fecondità di Lia, possiede la miglior parte di Maria» (*Epistolae duorum amantium*, 86, hrsg. von E. Königsen, Leiden-Köln 1974, p. 49).

¹⁰⁶ «I padri della Chiesa non badano alla teoria, / non a Rachele né a Lia, non a Marta né a Maria, / ma alla ricchezza, all'onore, alla simonia» (BERNARDI CLUNIACENSIS *Carmina* cit., 130). Una più recente ediz. del poemetto è stata fornita da R.E. PEPIN, «*De octo viciis*». *A Satire by Bernard of Cluny*, in «*Allegorica*» 18 (1997), pp. 31-99.

¹⁰⁷ «I vescovi, resi ciechi, abbandonano la retta via; / Giacobbe, fuggendo da Rachele, si congiunge con Lia» (WALTH. DE CAST. *Carm.* 9, 4, 1-2).

elegit meliorem, quia / ieiune deficiunt pariter in via);¹⁰⁸ nel terzo, infine, la via della verità, in un mondo corrotto e vano, si è ormai irrimediabilmente perduta, al punto che Rachele diverrà una serva e Lia sarà accecata (*cum terris abstulero veritatis viam / Rachel michi serviet, excecabo Liam*).¹⁰⁹

In tale contesto si inseriscono perfettamente i quattro versi di *CB* 6 relativi alle quattro donne. In essi, infatti, come si sarà notato, le tradizionali attribuzioni di Lia e Rachele, di Marta e Maria sono “capovolte” e “sovvertite”, in linea con l’andamento retorico-compositivo e tematico del carne che stiamo esaminando: Maria non contempla più, anzi, le dà fastidio l’inoperosità (v. 29 *Mariam gravat sessio*); a Marta, per converso, non è più gradita l’azione (v. 30 *nec Marthe placet actio*); e così, parallelamente, la fecondissima Lia è diventata sterile (v. 31 *iam Lie venter sterilis*), mentre la bellissima Rachele è affetta, agli occhi, dalla *lippitudo* della sorella.¹¹⁰ I ruoli si sono dunque invertiti, ci sono stati un doppio scambio e un doppio rovesciamento. I valori esemplificati dalle quattro donne si sono confusi e mescolati in una realtà che non soddisfa più, che non può soddisfare chi, come il poeta del canto burano, è legato a una visione tradizionalistica del passato.

2.4. Alla medesima dimensione “stravolta” obbediscono i riferimenti a Lia e a Rachele che si leggono in *CB* 39 (*In huius mundi patria*),¹¹¹ un componimento anch’esso materiato di *adynata* come il precedente e denso di echi e suggestioni della tradizione classica e, soprattutto, biblica e cristiana, oltre che, evidentemente, di rimandi ad altri *CB*. È il canto desolato e triste della degenerazione della Chiesa, corrotta e invischiata nelle pratiche della simonia e dell’avidità di denaro. Composto probabilmente intorno al 1120, il testo presenta i motivi

¹⁰⁸ «Già più del giusto si danno da fare Marta e Lia, / più del giusto si sforzano Rachele e Maria; / nessuna di loro sceglie la parte migliore, poiché / digiune crollano ugualmente lungo la via» (ID. *Carm.* 5, 14, 1-4).

¹⁰⁹ «Quando dalla terra avrò strappato la via della verità, / Rachele mi farà da serva e accecherò Lia» (ID. *Carm.* 16, 28,3-4).

¹¹⁰ Sulla *lippitudo* di Lia (*Gen.* 29, 17) si sofferma anche GUY DE LA BASOCHE, *Epist.* 7, 25, 19: *Est enim ecclesia soror illa lippientis Lie, Rachel pulcherrima, cuius tam beati sunt oculi quam decori* («Infatti la Chiesa è la sorella di Lia malata agli occhi, la bellissima Rachele, i cui occhi sono tanto beati quanto avvenenti»).

¹¹¹ Il componimento si legge in *Carmina Burana. I, Die moralisch-satirischen Dichtungen* cit., pp. 62-63; e, con trad. ital. e comm., in *Carmina Burana*, a cura di P. Rossi, cit., pp. 26-31; e in *Carmina Burana*, a cura di E. Bianchini, cit., pp. 781-803.

tipici della libellistica relativa alle lotte per le investiture¹¹² e, pur non potendosi considerare certo come uno dei più belli di tutta la raccolta, merita comunque un'attenzione maggiore di quanto finora non sia stato fatto.

Edoardo Bianchini, che pur ha dedicato al carne burano un commento amplissimo e, come sempre, debordante e spesso superfluo, ha formulato su di esso, infatti, un giudizio abbastanza duro e, in fin dei conti, senz'altro ingiustificato: «Dipingendo una sorta di desolato deserto, – scrive lo studioso – il carne si snoda lungo un percorso per lo più incongruo e non sempre chiaro, anche in dipendenza di un uso della lingua che non sembra perfettamente dominata. Le sequenze ritmiche sono, spesso, variabili, e la concitata indignazione morale sembra prendere corpo in una sorta di pianto, i cui singhiozzi determinano le anomalie strutturali degli ipòmetri e degli ipèmetri».¹¹³

Ora, a me sembra che quelli che Bianchini stigmatizza come difetti del carne siano, invece, da annoverarsi senza dubbio fra i suoi pregi più evidenti, laddove, appunto, la variabilità del metro, la concitazione e l'estrema acutezza con cui le immagini si succedono alle immagini, l'altissima indignazione morale che trapela palesemente da ogni verso e da ogni frase, costituiscono, a mio modo di vedere, una cifra ineludibile per una interpretazione del componimento scevra da pregiudizi e da preconcetti di ogni sorta. Il «percorso incongruo e non sempre chiaro» di cui scrive lo studioso, poi, va senza alcun dubbio letto e analizzato in una prospettiva volta a sottolineare, in questo carne (come in quello precedentemente analizzato), la descrizione, volutamente deformata e deformante, di un mondo alla deriva, di un mondo che va allo sbando e dal quale sono fatalmente e irrimediabilmente fuggiti via i veri valori e le vere virtù.

Fin dai primi versi (str. 1, 1-6 *In huius mundi patria / regnat idolatria; / ubique sunt venalia / dona spiritalia. / Custodes sunt raptores / atque lupi pastores*)¹¹⁴ risentiamo suggestioni virgiliane (*Aen.* II 355-356 *Inde, lupi ceu / raptores atra in nebula*)¹¹⁵ e ovidiane (*Met.* X 540 *raptoresque lupos*)¹¹⁶ sapientemente mescolate a motivi caratterizzanti i *CB* (si pensi

¹¹² Cfr. P. ROSSI, *Carmina Burana* cit., p. 244.

¹¹³ E. BIANCHINI, *Carmina Burana* cit., p. 783.

¹¹⁴ «Nella patria di questo mondo / regna l'idolatria; / ovunque sono messi in vendita / i doni dello spirito. / I custodi sono diventati predoni / e i lupi pastori».

¹¹⁵ «Quindi, come nell'ombra / nerastra lupi affamati».

¹¹⁶ «Lupi predoni».

a CB 24, 7 *in presenti patria*¹¹⁷ e soprattutto CB 8, str. 4,6 *idolorum servitus*,¹¹⁸ per cui si può allegare, a sua volta, il riscontro con le parole di san Paolo nell'*Epistola agli Efesini*, 5, 5: *Hoc enim scitote intelligentes: quod omnis fornicator, aut immundus, aut avarus, quod est idolorum servitus, non habet hereditatem in regno Christi et Dei*.¹¹⁹ Il mondo ha perso il proprio centro, i principi e i re hanno sovvertito le leggi (str. 1, 7-8 *principes et reges / subverterunt leges*),¹²⁰ con una affermazione, questa, importante per la tematica del "mondo alla rovescia" che informa di sé anche questo componimento; in questa terra, che ancora secondo san Paolo è la nostra temporanea dimora (str. 1, 9 *hac incerta domo*:¹²¹ cfr. *Cor. II*, 5, 1-2), l'uomo ha perduto la propria ragione e tutto svanirà in un attimo, spazzato via da un turbine di vento (str. 1,11-12 *sed ista cum vento / transibunt in momento*),¹²² come afferma il libro biblico di *Giobbe* (37, 21 *At nunc vident lucem: subito aer cogetur in nubes, et ventus transiens fugabit eas*).¹²³

La girandola delle immagini continua per tutte le altre sei strofe del componimento. Gli estremi si toccano e tutto è alterato. Le autorità ecclesiastiche, che per *Matth.* 5, 14 dovrebbero essere le luci del mondo (*vos estis lux mundi*),¹²⁴ sono ormai del tutto incapaci di emanare luce (str. 2, 10-11 *et mundi luminaria / luminant obscure*),¹²⁵ poiché essi amano l'argento e venerano l'oro (Albino e Rufino, secondo l'*interpretatio nominis* diffusa all'epoca: str. 3, 1-4 *doctores apostolici / et iudices katholici / quidam colunt Albinum / et diligunt Rufinum*),¹²⁶ non giudicano più il gregge loro affidato, ma mirano

¹¹⁷ «Nella patria presente».

¹¹⁸ «La servitù degli idoli».

¹¹⁹ «Questo infatti sappiate bene, che nessun fornicatore, o impuro o avaro e schiavo degli idoli, può aver parte al regno di Cristo e di Dio».

¹²⁰ «I principi e i re / hanno sovvertito le leggi».

¹²¹ «In questa dimora incerta».

¹²² «Ma tutte queste cose svaniranno in un momento / spazzate via da un colpo di vento».

¹²³ «E ora vedono la luce: improvvisamente l'aria si raddensa in nubi e un vento impetuoso le spazzerà via».

¹²⁴ «Voi siete la luce del mondo».

¹²⁵ «Le luci del mondo / irradiano oscurità».

¹²⁶ «I dottori apostolici / e i giudici cattolici / amano l'argento / e venerano l'oro». Sul *interpretatio* di *Albinus* e *Rufinus* si veda il *Garsiae Toletani tractatus* (o *Garsuinis*: titolo completo *Tractatus Garsiae Tholetane ecclesie canonici de reliquis preciosorum martirum Albini atque Rufini*), composto alla fine dell'XI sec. o poco dopo (e quindi, in ogni caso, in una data anteriore alla stragrande maggioranza dei *CB*), «breve e virulento scritto polemico contro la curia papale al tempo di Urbano II», la cui forma «è quella della narrazione di un viaggio intrapreso da un arcivescovo di Toledo, Grimoardo (nome fittizio in luogo di Bernardo di Agen, che tenne quella cattedra dal 1088 al 1124 e in effetti visitò Roma nel

soltanto a divorarlo (str. 3, 5-7 *cessant iudicare / et student devorare / gregem sibi commissum*),¹²⁷ secondo le parole di Ps. 13, 4 (*Nonne cognoscent omnes qui operantur iniquitatem, qui devorant plebem meam sicut escam panis?*),¹²⁸ sono dei ciechi che trascinano nella fossa altri ciechi (si ricorderà che si tratta della stessa immagine cui ha fatto ricorso l'autore di *CB* 6); i vescovi portano le corna invece della croce (str. 4, 1 *Episcopi cornuti*),¹²⁹ secondo un facile accostamento visivo alle due punte della tiara vescovile che ricorre anche in altri *CB* e nella letteratura in volgare dell'epoca¹³⁰; essi hanno sostituito i simboli del loro sacro ministero con le armi da guerra, vibrano la lingua come serpenti (str. 5, 7-8 *linguas ut serpentes, / pugnare non valentes*),¹³¹ secondo una immagine di Ps. 139, 4 (*Acuerunt linguas suas sicut serpentes*);¹³² aguzzano e digrignano i denti come feroci cinghiali (str. 5, 5-6 *ut apri frendentes / exacuer dententes*),¹³³ laddove si sentono, ancora una volta, gli echi di Virgilio (*georg.* III 255 *ipse ruit dentesque Sabellicus exacuit sus*)¹³⁴ e di Ovidio (*ars am.* I 46 *qua frendens valle moretur aper*).¹³⁵ Insomma, essi hanno offeso Dio e disprezzato il Santo d'Israele (cioè lo stesso Dio), come ha scritto il profeta (str. 6, 9-11 *sicut scripsit propheta, / Deum exacerbaverunt / et Sanctum Israel blasphemaverunt*).¹³⁶ è citazione di Is. 1, 4 *Vae genti peccatrici, populo gravi iniquitate, semini nequam, filiis sceleratis: deliquerunt Dominum, blasphemaverunt sanctum Israel*).¹³⁷

maggio 1099), del cui seguito fa parte un *Garsias*» (G. ORLANDI, *Garsiae Toletani tractatus, sub voc.*, in *Orazio. Enciclopedia Oraziana*, III, Roma 1998, p. 241). Dell'opera si veda ora la recente ediz. (con trad. spagnola, ampia introd. e comm.) a cura di M. PÉREZ GONZÁLEZ, *La Garcineida. Estudio y edición crítica con traducción*, León 2001. Si veda anche WALTH. DE CAST. *carm.* 11, 12, 1-4.

¹²⁷ «Smettono di giudicare / e si affannano a divorare / il gregge che fu a loro affidato».

¹²⁸ «Non comprendono nulla tutti coloro che operano il male, che divorano il mio popolo come un pezzo di pane?»

¹²⁹ «I vescovi hanno le corna».

¹³⁰ Cfr. *CB* 42, 18, 1 *redeunt a curia capite cornuto* («tornano dalla curia con un copricapo cornuto sulla testa»); ed ELINANDO DI FROIDMONT, *Vers de la Mort* 19, 11-12 «et cornes en senefiance / qu'il doivent hurter durement» («e le corna, per significare / che devono dar di cozzo, duramente»: ediz. a cura di C. Donà, Parma 1988, p. 58).

¹³¹ «Lingue come serpenti, / incapaci di combattere».

¹³² «Aguzzarono le loro lingue come serpenti».

¹³³ «Come cinghiali ringhianti / aguzzarono i denti».

¹³⁴ «Lo stesso cinghiale sabellico si avventa e arrota le zanne».

¹³⁵ «In quale valle si aggiri il cinghiale digrignando le zanne».

¹³⁶ «Come scrisse il profeta, / hanno offeso Dio / e bestemmiato il santo d'Israele».

¹³⁷ «Guai a te, gente peccatrice, popolo pieno d'iniquità, stirpe di scellerati, figli corrotti: abbandonarono il Signore, bestemmiarono il santo d'Israele».

Come nel carne di Gualtiero di Châtillon sopra ricordato, anche in *CB* 39 le immagini di Lia che *placet lipposa* e di Rachele che *flet formosa* (str. 2, 1-2)¹³⁸ risentono di quella utilizzazione “parodistica” e “rovesciata” delle figure delle due donne bibliche di cui si è detto a proposito di *CB* 6: Lia, non bella e anzi afflitta dalla *lippitudo oculorum*, è gradita al suo sposo, la stupenda Rachele è abbandonata e piange la propria sterilità, che la costringerà a partorire non più giovane (str. 2, 3-5 *Que diu manens sterilis / ob immanitatem sceleris / generat ancilla*):¹³⁹ sono entrambe metafore della degenerazione della Chiesa, che porta con sé quella del mondo intero. Si aggiunga infine (elemento importante per meglio corroborare la tematica di cui qui si è discusso) che, in questo carne, subito dopo la menzione di Lia e di Rachele ricorre quella di Raab, la prostituta dal cuore buono (come assai frequentemente si riscontra nella tradizione biblico-evangelica e letteraria), colei che, secondo quanto narrato nella Bibbia,¹⁴⁰ nascose due emissari di Giosué, inviati a Gerico per prepararne la conquista, e quindi si salvò dalla distruzione della città (str. 2, 6-7 *nam Raab ancilla / navem mundi mersit*):¹⁴¹ Raab è qui l’immagine della Chiesa, come affermato da san Paolo, nell’epistola agli Ebrei,¹⁴² e da san Gerolamo;¹⁴³ essa, però, in questa occasione ha fatto naufragare la nave del creato.

Il naufragio, la caduta nel fossato, l’abisso (str. 3, 8 *hi cadunt in abyssum*):¹⁴⁴ metafore evidenti dello sprofondamento, del crollo dei valori evangelici e cristiani. Un mondo “capovolto” cui le immagini “stravolte” di Lia e Rachele, di Marta e Maria forniscono pregnante e icastica evidenza rappresentativa.

¹³⁸ «Lia, malata agli occhi, piace, / mentre piange la bella Rachele».

¹³⁹ «Che, rimasta a lungo sterile / per la gravità della sua colpa, / partorisce non più giovane».

¹⁴⁰ *Ios.* 2, 1-21.

¹⁴¹ «Infatti Raab, la prostituta, / ha fatto naufragare la nave del mondo».

¹⁴² *Hbr.* 11, 31.

¹⁴³ *HIER. Epist.* 52.

¹⁴⁴ «Costoro cadono nell’abisso».

3.

L'ALTERCATIO PHYLLIDIS ET FLORE (CB 92)

Magis in amore clericus quam laicus est eligendus
(ANDREA CAPPELLANO, *De amore*, XVIII 172)

3.1. All'interno del vasto *corpus* di testi mediolatini e romanzi afferenti alla tipologia dei *conflictus*, delle *altercationes* e dei *débats*,¹ un rilievo particolare assumono i contrasti incentrati sul tema della superiorità, in amore, del chierico sul cavaliere, o viceversa. È un gruppo molto vario di composizioni, risalenti prevalentemente ai secoli XII e XIII, raccolte e pubblicate quasi un secolo fa da Charles Oulmont,² nelle quali la questione, posta di volta in volta, riguarda l'individuazione di chi sia miglior amante e di chi una fanciulla debba preferire fra un chierico e un cavaliere, essendo il primo più colto e raffinato, più prode e coraggioso il secondo. La discussione viene sovente portata in giudizio davanti al dio d'Amore, nel suo canonico verziere (variante medievale del topico *locus amoenus* di derivazione classica e tardo-antica), e dà luogo a un vero e proprio dibattito, talvolta addirittura a uno scontro armato, un "duello" che si sviluppa a fasi alterne, finché

¹ Sui *contrastus* nella letteratura mediolatina cfr., in generale, H. WALTHER, *Das Streitgedicht in der lateinischen Literatur des Mittelalters*, München 1920 (rist. a cura di P.G. Schmidt, Hildesheim 1984); P.G. SCHMIDT, I "Conflictus", ne *Lo Spazio letterario del Medioevo*. I. *Il Medioevo latino* cit., vol. I, t. II, pp. 157-169. In particolare, per i *conflictus* di tipo religioso, si veda N. PFLAUM, *Die religiöse Disputation in der europäischen Dichtung des Mittelalters*, Firenze 1935; per i contrasti amorosi, la raccolta di *Contrasti amorosi nella poesia italiana antica*, a cura di A. Arveda, Roma 1992 (con ampia bibliografia sul genere, alle pp. CXXI-CXXVIII).

² Ch. OULMONT, *Les débats du clerc et du chevalier dans la littérature poétique du Moyen Age*, Paris 1911; cfr. anche E. FARAL, *Les débats du clerc et du chevalier dans la littérature des XII^e et XIII^e siècles*, in ID., *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Age*, Paris 1913, pp. 191-303; G. TAVANI, *Il dibattito sul chierico e il cavaliere nella tradizione mediolatina e volgare*, in «Romanistisches Jahrbuch» 15 (1964), pp. 51-84.

il giudizio del dio d'Amore non premia il vincitore che, di regola, è il *clericus*.³

Il tema, la cui lontana origine può ravvisarsi forse in un'elegia degli ovidiani *Amores*, nella quale il poeta latino inveiva contro le donne che preferivano i cavalieri ricchi ai poeti poveri (III 8, 3-4 *Ingenium quondam fuerat pretiosior auro, / ac nunc barbaria est grandis habere nihil; 9-10 Ecce, recens dives, parto per vulnera censu, / praefertur nobis sanguine pastus eques*),⁴ assume un rilievo tipicamente "medievale", ove si pensi alla contrapposizione sociale e di classe fra chierici e cavalieri, fra religiosi e laici che caratterizza e attraversa tutta l'età del Basso Medioevo.⁵ Esso viene coltivato in ambito scolastico come oggetto di esercitazione retorica e la sua discussione risulta costantemente presente nella trattatistica d'amore e nella poesia didascalica. Andrea Cappellano, nel suo *De amore*, offre quella che, assai probabilmente, è la più chiara ed emblematica definizione del problema: «*Magis in amore clericus quam laicus est eligendus. Clericus enim in cunctis cautior et prudentior quam laicus invenitur et maiori moderamine se suaque disponit et competentiori mensura solitus est omnia moderari, et quia clericus omnium rerum scientiae habet scriptura referente peritiam. Unde potior ipsius quam laici amor est iudicandus*».⁶

³ Sono infatti ben pochi i testi (peraltro esclusivamente romanzi) in cui venga enunciata la superiorità in amore del cavaliere sul chierico. Uno fra questi è il poemetto *Florence di Cheltenham*.

⁴ «Un tempo l'ingegno era più prezioso dell'oro, / ma adesso è indizio di grande barbarie non possedere nulla»; «Ecco un arricchito che ottiene il censo dall'aver inferito ferite, / viene preferito a noi un cavaliere che si è saziato di sangue». Sulla dialettica dare/avere nella schermaglia amorosa ovidiana, cfr. F. NAVARRO ANTOLÍN, «*Ingenium dominae lena movebit anus*». *La avara puella en los «Amores» de Ovidio: Am. I 8; I 10; III 5; III 8*, in *La obra amorosa de Ovidio*, a cura di J.L. Arcaz [et alii] Salamanca 1996, pp. 65-94; e il più recente lavoro di A. DE CARO, «*Alcinoi poma*». *Il tema del dono e dello scambio negli «Amores»*, in «*Teneri properentur amores*». *Riflessioni sull'intertestualità ovidiana. Gli «Amores»*, a cura di L. Landolfi-V. Chinnici, Bologna 2007, pp. 53-83.

⁵ Per alcuni aspetti particolari della questione, rinvio al mio *Mimo giullaresco e "satira del villano" nel «De clericis et rusticis»*, in «*Anglo-Norman Studies*» 15 (1993), pp. 59-76.

⁶ «Nell'arte d'amare il chierico è preferibile al laico. Il chierico, infatti, è in ogni situazione più saggio e scaltro del laico e governa se stesso e le proprie cose con maggior moderazione ed è solito disporre di ogni cosa in modo più accorto, poiché egli possiede la conoscenza di tutta la realtà, appresa attraverso la lettura delle Sacre Scritture. Perciò il suo amore è da ritenersi preferibile a quello del laico» (ANDR. CAPPELLANO, *De amore* XVIII 172-173, ediz. a cura di Gr. Ruffini, Milano 1980, p. 168). Sull'importanza del trattato di Andrea Cappellano (del quale si ritornerà a parlare altre volte nel corso di queste pagine), cfr. P. RAJNA, *Tre studi per la storia del libro di Andrea Cappellano*, in «*Studi di Filologia Romanza*» 5 (1891), pp. 193-265 (ora in ID., *Scritti di filologia e linguistica italiana e romanza*, a cura di G. Lucchini, introd. di C. Segre, premessa di Fr. Mazzoni, III, Roma 1998, pp. 1403-1479); G. VINAY, *Il «De amore» di Andrea Cappellano nel quadro della letteratura*

Nella società tripartita del Medioevo dopo il Mille,⁷ i *clerici* occupano la più alta posizione sociale, fatto, questo, che si riflette non solo nei privilegi che essi possiedono e nei poteri che possono esercitare sulle classi subalterne, ma anche, a livello puramente letterario (ma di una letteratura che, come sempre, è specchio di una ben determinata mentalità), nella loro superiorità in amore. In ciò la loro veste talare non costituisce impedimento, anzi; e, a tal proposito, conviene ricordare che, ancora nel trattato di Andrea Cappellano, il *clericus* così risponde ai rimproveri di una donna che additava nel suo abito monastico il più invalicabile ostacolo alla realizzazione del desiderio amoroso: *Muliebris autem indulta clericis cultura michi nullatenus potest esse nociva, quia talis secundum ordinem ab antiqua prudentia patrum michi mandatur ornatus, ut habitu etiam et incessu ab aliis hominibus clerici distinguantur.*⁸ Diversa, invece, la posizione del primo trovatore provenzale, Guglielmo IX d'Aquitania, tendente a condannare le donne che preferiscono un chierico a un nobile cavaliere: «Domna no fai pechat mortal / que ama cavalier leal; / mas s'ama monge o clergal / non a raizo; / per dreg la deuri'hom cremar / ab un tezo».⁹ Alla prevalenza del chierico sul cavaliere tornerà a far riferimento, invece, l'anonimo autore della *Razón de amor y denuesto del agua y el vino*, contrasto spagnolo medievale, risalente forse alla prima metà del secolo XIII, largamente ispirato, fra l'altro, a CB 193 (*Denudata veritate*), in cui il protagonista innamorato e riamato dalla fanciulla «es clérygo e non cavaleiro, / sabe muito de trobar, / de leyer e de cantar».¹⁰

amorosa e della rinascita del XII secolo, in «Studi Medievali», s. II, 17 (1951), pp. 203-276; F. TRONCARELLI, «Immoderatus amor». *Abelardo, Eloisa e Andrea Cappellano*, in «Quaderni Medievali» 35 (1992), pp. 6-58; FR. CAIRNS, *Andreas Capellanus, Ovid and the Consistency of the «De amore»*, in *In memory of Sesto Prete*, I (= «Res Publica Litterarum» 16 [1993]), Fano (AN) 1993, pp. 101-117.

⁷ Per la celebre tripartizione cfr. cap. 2, nota 70 e contesto.

⁸ «Il fatto che il chierico sia vestito come una donna non mi nuoce per niente, dal momento che tale abbigliamento mi è stato prescritto dalla regola degli antichi padri, affinché i chierici potessero distinguersi dagli altri uomini nell'abito e nel portamento» (ANDR. CAPPELL. *De amore* XVIII 182, p. 180 Ruffini).

⁹ GUGLIELMO IX D'AQUITANIA, *Farai un vers pos mi sonelh*, str. 2,1-6: «Non fa peccato mortale la dama che ama un cavaliere leale; ma se ama un monaco o un chierico, non è giusto: a ragione la si dovrebbe ardere con un rogo» (GUGLIELMO IX, *Vers*, a cura di M. Eusebi, Milano-Trento 1996, pp. 41-42).

¹⁰ *Razón de amor*, vv. 111-113: «è chierico e non cavaliere, / conosce bene l'arte di far versi, / e sa leggere e cantare» (*Razón de amor. Tre contrasti spagnoli medievali*, a cura di M. Ciceri, Parma 1995, pp. 25-84, in partic. p. 68).

3.2. I testi più significativi, nell'ambito della letteratura mediolatina, in cui viene svolto il motivo del contrasto fra il chierico e il cavaliere, sono il *Romaricimontis concilium* (o *Concilium Romarici montis*)¹¹ e l'*Altercatio Phyllidis et Flore* (CB 92, *Anni parte florida, celo puriore*),¹² nel quale il tema in questione è ampiamente sviluppato, in 79 strofe tetrastiche di versi goliardici monorimi.¹³

L'analisi di quest'ultimo poemetto, certamente uno dei più belli e suggestivi fra tutti i CB, costituisce l'oggetto specifico di questo capitolo. È però opportuno, prima di intraprenderne la disamina, soffermarsi brevemente sul contenuto del *Romaricimontis concilium* e, soprattutto, sui rapporti (cronologici e di eventuale dipendenza di un testo dall'altro) che è possibile istituire fra esso e, appunto, l'*Altercatio Phyllidis et Flore*.

Il *Concilium Romarici montis*, risalente al XII secolo, mette in scena le monache di Remiremont le quali, in realtà, avevano nel 1151 ricevuto una dura censura da parte di papa Eugenio III, che aveva fortemente stigmatizzato il loro comportamento spesso licenzioso e

¹¹ Il componimento è stato pubblicato da G. Waitz nel 1849, poi da Ch. OULMONT, *Les débats du clerc et du chevalier* cit., pp. 93-100, e quindi da P. MEYER, *Das Liebesconcil in Remiremont*, in «Nachrichten von der Kgl. Geschichte der Wissenschaften zu Göttingen» 11 (1915), pp. 1-19.

¹² Alle principali edizioni, antologie e traduzioni dei CB da me utilizzate (cfr. cap. 2, nota 37), si aggiunga *Love Lyrics from the Carmina Burana*, ed. by P.G. Walsh, Chapel Hill 1993, pp. 101-125.

¹³ Si tratta di uno schema metrico-strofico largamente impiegato nella poesia mediolatina fra il XII e il XIII sec. (e non solo all'interno dei CB): cfr., per es., CB 42 (*Utar contra vitia carmine rebelli*), 76 (*Dum caupona verterem vino debachatus*), 77 (*Si linguis angelicis loquar et humanis*, su cui cfr. ora S. TUZZO, *L'estasi di una visione d'amore* (CB 77), in *Satura Rudina. Studi in onore di Pietro Luigi Leone*, a cura di G. Laudizi-O. Vox, Lecce 2009, pp. 253-275), 142 (*Tempus adest floridum, surgunt nanque flores*), 191 (*Estuans intrinsecus, ira vehementi*), 226 (*Mundus est in varium sepe variatus*). Fra le innumerevoli altre composizioni mediolatine in strofe goliardiche ricordo, a mo' d'esempio, il *Ridmus de mercatore* (ediz. a cura di P. Busdraghi, in *Commedie latine III*, cit., pp. 332-336), il *Rhythmus de Iudicio Paradis* (ediz. di G. SILAGI, *Das Urteil des Paris: eine Revision*, in «Studi Medievali», n.s., 31, 1 [1990], pp. 417-433; cfr. G. ORLANDI, *A proposito del «Rhythmus de Iudicio Paradis»*, ivi, pp. 901-906), una versione poetica della *Navigatio Sancti Brendani*, opera, assai probabilmente, di Gualtiero di Châtillon (su cui cfr. ancora G. ORLANDI, *San Brendano, Gualtiero di Châtillon e Bernhard Bischoff*, in «Rendiconti dell'Istituto Lombardo» 128 [1994], pp. 425-440), altre composizioni dello stesso Gualtiero di Châtillon (come *Ecce nectar roseum poculis irrorat*, composto per le «Feste dei Folli», su cui cfr. A.B.E. HOOD, *The Golden Rose of Besançon: Ecclesiastical Politics and the Feast of Fools in a Poem of Walter of Châtillon*, in «Studi Medievali», n.s., 35 [1994], pp. 195-216; o come *Eliconis rivulus modice resperus*, su cui cfr. P.G. SCHMIDT, *The Quotation in Goliardic Poetry: The Feast of Fools and the Goliardic Strophe «cum auctoritate»*, in *Latin Poetry and the Classical Tradition. Essays in Medieval and Renaissance Literature*, ed. by P. Godman-O. Murray, Oxford 1990, pp. 39-55), e così via.

il loro modo di vita non consono con l'abito che esse portavano.¹⁴ Orbene, nella finzione poetica tali monache, «riunite in consiglio (una vera e propria “corte d'amore” che ha per suo vangelo il testo di Ovidio), discutono se sia più conveniente per loro l'amore del cavaliere o quello del chierico, e decidono per quest' ultimo, bollando d'infamia quelle di loro che ancora osino preferire i cavalieri».¹⁵ I chierici infatti sono più affabili, cortesi ed esperti d'amore, più splendidi nel regalare, più provetti nel celebrare le bellezze delle dame da loro amate e corteggiate in versi raffinati e perfetti; soprattutto, essi non rivelano mai il loro amore segreto e, una volta innamoratisi di una donna, non la lasciano tanto facilmente (come invece fanno spesso i cavalieri, più chiacchieroni, più volubili e assai meno affidabili).¹⁶ Si tratta, tutto sommato, di un poemetto di stampo satirico, in quanto in esso viene sceneggiato in modo parodistico e ironico un concilio in cui «si discetta sull'amore con libertà da canzone goliardica».¹⁷ Né deve far stupire, in esso, la presenza di monache e religiose quali esperte d'amore, ché anzi, come bene è stato rilevato, «nel Medioevo era [...] frequente che monache e anche badesse venissero celebrate in delicate poesie d'amore, un amore tuttavia completamente spirituale concepito come arricchimento dello spirito nella prospettiva dell'unione con Cristo».¹⁸ Basti pensare, agli albori dell'età di mezzo, alle raffinate poesie dedicate da un Venanzio Fortunato a Radegonda di Poitiers e ad Agnese, e quindi, in epoca pressoché contemporanea (o di poco precedente) alla composizione dell'*Altercatio* e del *Concilium*, agli innumerevoli carmi inviati a monache e badesse da Ildeberto di Lavardin, da Marbodo di Rennes, da Balderico di Bourgueil e da Ilario d'Orléans (cioè dai quattro più importanti e colti scrittori classicheggianti della Valle della Loira tra la fine dell'XI e la prima metà del XII secolo).

Come si diceva poc'anzi, un problema non del tutto irrilevante è rappresentato dalla priorità cronologica del *Concilium* rispetto all'*Altercatio*, o viceversa. Nel 1890 il Langlois, indagando le fonti del *Roman de la Rose*, si occupò brevemente della questione, ipotizzando l'esistenza di un testo più arcaico, ormai perduto, da cui sia l'autore

¹⁴ Cfr. P. G. WALSH, *Love Lyrics* cit., p. 117.

¹⁵ M. DI PINTO, *Due contrasti d'amore nella Spagna medievale*, Pisa 1959, p. 83. Sulle “corti d'Amore” non si può non rinviare al classico studio di P. RAJNA, *Le Corti d'Amore*, Milano 1890 (ora in ID., *Scritti di filologia e linguistica* cit., pp. 1357-1402).

¹⁶ Cfr. R. MENÉNDEZ PIDAL, *Tres poetas medievales españoles*, Madrid 1948, p. 19.

¹⁷ G. TAVANI, *Il dibattito sul chierico e il cavaliere* cit., p. 56.

¹⁸ P. ROSSI, *Carmina Burana* cit., p. 278.

del *Concilium*, sia quello dell'*Altercatio* avrebbero tratto ispirazione.¹⁹ Ma la sua ipotesi ebbe un successo abbastanza contrastato, anche perché fondata, come spesso era pratica assai usuale a quei tempi, su una mera e non dimostrabile supposizione. Se l'Oulmont, infatti, nel 1911 ritenne che l'*Altercatio* fosse posteriore al *Concilium*,²⁰ di avviso opposto, soltanto due anni dopo, fu il Faral, che affermò perentoriamente: «Une chose, en tout cas, est sûre: c'est que le *Concile* ne peut pas être la forme originale du débat du clerc et du chevalier».²¹ Pochi anni dopo, nel 1920, Hans Walther mostrò di propendere, come già Oulmont, per la priorità del *Concilium* rispetto all'*Altercatio*, che mostrerebbe, a suo dire, un più ampio e meditato sviluppo dei temi presentati nel poemetto sulle suore di Remiremont (ipotesi, questa, fatta propria, fra gli altri, anche da P.G. Walsh).²² Più di recente, nel 1959, Mario Di Pinto ha convenuto come «l'autore del *Concilium* abbia avuto presente un genere già stabilizzato, o almeno una tradizione tematica ben precisa, in cui organizzare la materia satirica ricavata dalla inerte realtà della cronaca», aggiungendo quindi che «la polemica tra l'uomo d'arme o d'avventure e l'uomo di studio è vecchia come la storia del viver civile»,²³ mentre, pochi anni dopo, nel 1964, Giuseppe Tavani ha fatto dipendere il *Concilium* dall'*Altercatio*.²⁴ Un quindicennio fa, infine, Marcella Ciceri, che ha studiato fra le ultime il problema, all'interno di un ampio e utilissimo saggio sui testi afferenti al contrasto fra il chierico e il cavaliere nelle letterature mediolatine e romanze, ha mostrato di propendere per la posteriorità del *Concilium* rispetto all'*Altercatio*.²⁵ In ogni caso, ciò che balza vivamente agli occhi, dopo aver letto comparativamente i due testi mediolatini, è la notevole diversità della loro impostazione complessiva (pur nella sostanziale omologia di tematica), ché, come si è accennato, il *Concilium Romarici montis* rivela un intento parodistico più palese e smaccato,

¹⁹ Cfr. E. LANGLOIS, *Origines et sources du «Roman de la Rose»*, Paris 1890.

²⁰ Cfr. Ch. OULMONT, *Les débats du clerc et du chevalier* cit., p. 62.

²¹ E. FARAL, *Les débats du clerc et du chevalier* cit., p. 216.

²² Cfr. H. WALTHER, *Das Streitgedicht* cit.; e P.G. WALSH, *Love Lyrics* cit., p. 118 (quest'ultimo, a tal proposito, scrive: «A decision on which poem was composed first cannot be definitively reached, though Walther's view than the poem presented here, technically more accomplished, is an artistic development of *The Love Council* seems inherently more likely»).

²³ M. DI PINTO, *Due contrasti d'amore* cit., p. 85.

²⁴ Cfr. G. TAVANI, *Il dibattito sul chierico e il cavaliere* cit., p. 52.

²⁵ M. CICERI, *Introduzione a «Elena e Maria»*, in *Razón de amor* cit., pp. 87-105 (a p. 91). Devo ammettere, con tutta onestà, che lo scritto della Ciceri mi è stato utilissimo nella stesura di questa sezione del presente capitolo.

mentre l'*Altercatio* (pur non essendo priva, ovviamente, di elementi di raffinato umorismo e di divertita ironia) si configura come un testo più serio, "classicamente" e "umanisticamente" intonato, in realtà più lirico che satirico. Un altro elemento di netta differenziazione fra i due poemetti riguarda poi il fatto che, mentre nel *Concilium* lo sviluppo del dibattito costituisce, in fondo, l'argomento pressoché esclusivo del componimento, informando di sé tutto l'ordito tematico e compositivo di esso, nell'*Altercatio*, per converso, la cornice del contrasto acquisisce «un interesse preponderante, mentre il dialogo vero e proprio si inserisce nel tessuto narrativo come un breve episodio, dove perfino le didascalie intercalate assumono una corposa evidenza rappresentativa».²⁶

Il motivo concernente la scelta, in amore, fra il chierico e il cavaliere ricorre, comunque, oltre che nel *Concilium Romarici montis* e nell'*Altercatio Phyllidis et Flore*, anche in CB 82 (*Frigus hinc est horridum*).²⁷ Lo svolgimento che l'anonimo poeta conferisce al tema in oggetto in questo componimento è certo più breve e contratto che nei due poemetti.²⁸ Solo che, se mai, è da rilevare come, in questo carne burano, il motivo sia intimamente connesso, più che nelle altre composizioni sull'argomento, con l'esordio primaverile, che occupa la prima esatta metà della poesia (le prime tre strofe e mezzo su sette complessive). Il tema *clericus vs miles* appare, infatti, soltanto nella seconda parte della str. 4 e poi, soprattutto, a partire dalla str. 5, laddove due personaggi femminili, Thymus e Lapathium (come poi Fillide e Flora nell'*Altercatio*), iniziano a discettare: str. 5,1-6 *Thymus et Lapathium / inierunt hoc consilium: / «Propter forma milites / nobis sunt amabiles». / «De quibus stulta ratio, / suspensa est solutio»*.²⁹ Dopo un brevissimo contrasto (str. 6), il *conflictus* si conclude, come di prammatica, con la vittoria del *clericus*: str. 7, 5-6 *mox de omni clerico / amoris fit conclusio*.³⁰

²⁶ M. DI PINTO, *Due contrasti d'amore* cit., p. 88.

²⁷ Lo si può leggere, fra l'altro, in P.G. WALSH, *Love Lyrics* cit., pp. 81-84.

²⁸ Walsh infatti scrive: «The composer of this poem treats in brief compass the disputation whether the cleric or the knight should be preferred as lover, a topic handled at greater and more humorously in n. 92» (ivi, p. 83).

²⁹ «Thymus e Lapathium / arrivarono a questa decisione: / «Per la bellezza i cavalieri / sono per noi amabili». / «È stolta l'idea di costoro, / la soluzione viene sospesa»».

³⁰ «Pertanto, la conclusione dell'amore / è ottenuta da ogni chierico».

3.3.1. E veniamo quindi all'*Altercatio Phyllidis et Flore*. Il poemetto è stato variamente giudicato dagli studiosi, ma, in genere, sono state sempre messe in rilievo, di esso, l'eccellenza poetica e compositiva e la notevole conoscenza dei classici dimostrata dall'ignoto autore. Il Menéndez Pidal, per esempio, scriveva che «el clérigo autor de esta poesía insistió especialmente en las descriptiones vistosas, en las frases elegantes, en las reminiscencias de Ovidio, Virgilio, Sidonio Apolinar y Claudiano. En lugar de la maliciosa sátira que anima el Concilio de Remiremont, se empenó en revestir la disputa de una artificiosidad suave y delicada que da un encanto singular al relato».³¹

Più ampio, e più problematico, il giudizio sull'*Altercatio* formulato da Eugenio Massa. Lo studioso, infatti, scriveva che l'idea che in amore i chierici valgono ben più dei cavalieri è quella «che i *CB* prediligono, sventolando una ragione apodittica. L'amore è un'arte (*Amor artis regitur imperio: CB 87, str. 5, 6*), che l'antichità tramanda per via delle lettere, grazie all'*Ars amatoria*, ai *Remedia amoris* e agli *Amores* di Ovidio (*Si quis in hoc artem populo non novit amandi, / hoc legat et lecto carmine doctus amet: ars I 1-2*). I cavalieri, e i laici in genere, non sono in grado di intenderla [...]; i chierici, invece, la coltivano e, nell'*Aetas Ovidiana*, finiscono per considerarsene i depositari e i maestri (*Naso magister erat: ars II 744; III 812*). Lo ribadisce Flora nell'alterco: "*Quid Dione valeat et Amoris Deus / primum novit clericus et instruxit meus; / factus est per clericum miles Cythereus*" (str. 41, 1-3). *Legifera Ars. I 4: arte regendus Amor*». Passando quindi a esaminare la struttura e le caratteristiche del componimento, Massa osservava che «l'alterco colorisce varianti di spicco ed elementi di contrasto nell'ambito dei *CB*: a) esalta il cavaliere Fillide, che, bionda, rappresenta l'ideale della bellezza femminile, mentre preferisce il chierico Flora, che, bruna, cade nel tipo della donna reale [...] e realistica; b) i *CB* dan voce a scolari per lo più giovani, confinando i pochi anziani nel diletto; *CB 92* incornicia chierici ben affermati (str. 23), ben pasciuti e maturi (str. 16, 4); c) in contesti sociali diversi, Fillide trova nei cavalieri lo spirito d'avventura (str. 18-19; 30-33), che i *CB* riservano ai chierici vaganti; d) la bionda definisce i chierici *brutum pecus* (str. 30, 3): l'epiteto con cui i chierici squalificano laici e cavalieri [...];

³¹ R. MENÉNDEZ PIDAL, *Tres poetas cit.*, p. 23.

e) Flora dipinge il cavaliere affamato e *vix pallio sine pelle tectus* (str. 26, 1-2): proprio come i chierici vaganti figuravano se medesimi; f) i cavalieri vivono da filosofi, stoicamente paghi del necessario (str. 18, 1), i chierici da gaudenti “epicurei” (str. 16, 2)». Ancora, lo studioso rilevava che «l’alterco ignora i caratteri e lo spirito dell’amore cortese [...]. Da Fillide traspare una vaga sensibilità spirituale, ma Flora bada solo a motivi esteriori. L’amica ironizza sulla “vergine dal cuore puro” che ama un chierico ricco ed epicureo (str. 15, 3-4); ma lei non batte ciglio. Trova meraviglioso voler bene a un chierico da cui molto può prendere. L’amore non disdegna il benessere e non può coesistere con la povertà (str. 27): il suo *volat, indeficiens, immortalis*, proprio perché si adagia *in tam dulci copia vite clericalis* (str. 24, 1). Come se intorno a lei il disinteresse e la libera gratuità non si ponessero alla guida delle teorie d’amore».³²

Ho qui riportato, quasi nella sua integralità, il giudizio di Eugenio Massa perché mi sembra che esso, pur nella sua sinteticità (o, meglio, proprio per la sua sinteticità), sia il più chiaro e meditato fra quelli che ho letto sull’*Altercatio Phyllidis et Flore*.³³ In particolare, mi sembra assolutamente condivisibile, nella sua acutezza, quanto lo studioso ha osservato riguardo a ciò che egli chiama le «varianti di spicco» e gli «elementi di contrasto nell’ambito dei CB», che fanno sì che il poemetto assuma una sua più rilevata significazione e una sua precipua caratterizzazione entro la vasta raccolta lirica mediolatina. Più brevi, e assai meno problematici, i giudizi avanzati recentemente da Piervittorio Rossi, il quale ha giustamente rilevato che «il poemetto burano è ricco di immagini che richiamano la civiltà cortese e il gusto medievale per il simbolo e l’allegoria; presenta inoltre una insolita raffinatezza nel tratteggiare l’animo e i sentimenti delle due protagoniste»;³⁴ e da Paul Gerhard Schmidt, il quale ha osservato, fra l’altro, che «la poesia è da considerarsi molto vicina ad Andrea Cappellano e ai suoi tre libri *De amore*», e che «soprattutto nel mettere alla berlina gli atteggiamenti effeminati del chierico risuonano gli stessi toni satirici che si ritrovano nella critica contemporanea ai prelati contenuta nella grande opera di Gilberto, intitolata *De superfluitate clericorum* e nell’epos ancora inedito di Egidio di Corbeil, *Hierapigra ad purgandos*

³² E. MASSA, *Carmina Burana* cit., pp. 217-218.

³³ Ben poco si rileva, invece (almeno in questo caso), da P.G. WALSH, *Love Lyrics* cit., pp. 117-118.

³⁴ P. ROSSI, *Carmina Burana* cit., p. 279.

prelatos. Con la decisione pronunciata a favore del chierico l'opera rivela la sua provenienza da ambiente di *litterati*. Si tratta di una tra le più belle e per questo motivo tra le più diffuse produzioni della cosiddetta poesia dei chierici vaganti». ³⁵

3.3.2. Il poemetto esordisce mediante il canonico e istituzionale *incipit* primaverile, tipico di molti *CB* e, in genere, della letteratura mediolatina e romanza del XII secolo. ³⁶ Innanzitutto, il poeta ci fornisce l'indicazione temporale, relativa al periodo dell'anno (nella stagione in cui sbocciano i fiori, quando il cielo è ancor più sereno e la terra si riveste dei più variopinti colori) e al momento della giornata (l'alba, quando il pianeta Venere, annunciatore dell'Aurora, disperde le ultime stelle): diversamente che in tante altre composizioni della raccolta, egli non si dilunga, però, in una descrizione minuziosa e particolareggiata, bensì, con un'abile diversione, fin dal verso conclusivo della prima strofa del suo poemetto mette in scena quelle che saranno le due attrici protagoniste (se così può dirsi) del contrasto che, di lì a poco, verrà da lui narrato e "sceneggiato", appunto Fillide e Flora, ³⁷ appena risvegliate dal loro sonno notturno (str. 1, 1-4 *Anni parte florida, celo puriore, / picto terre gremio vario colore, / dum fugaret sidera nuntius*

³⁵ P.G. SCHMIDT, *I "Conflictus"* cit., pp. 165-166. Sul poemetto, in generale, cfr. gli studi di M. HELLER, «Anni parte florida ~ In des Jahres Blumenzeit». *Das Streitgespräch zwischen Phyllis und Flora und die Liebe zu Ritter oder Kleriker*, in «Literatur in Bayern» 37 (1994), pp. 58-65; e soprattutto S. TUZZO, *Echi classici nell'«Altercatio Phyllidis et Flore»*, in *Filosofia e storiografia. Studi in onore di Giovanni Papuli. I. Dall'Antichità al Rinascimento*, a cura di M. Marangio [et alii], Galatina (LE) 2008, pp. 587-602 (apparso, comunque, qualche mese dopo la prima pubblicazione di questo mio studio – all'inizio del 2008, come si è detto nella premessa – e da esso assolutamente indipendente).

³⁶ Cfr. E.R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medioevo latino*, cit., *passim*. L'*incipit* primaverile ricorre a più riprese nei *CB* (70, 1; 78, 1; 79, 1-2; 142, 1-2; 143, 1; 144, 1; 153, 1 etc.). Altre composizioni mediolatine introdotte da un esordio primaverile si possono leggere, fra l'altro, in P. DRONKE, *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, Cambridge 1968², *passim*. Cfr. anche S. TUZZO, *Echi classici* cit., pp. 589-590. Altre indicazioni su questo *tópos* verranno fornite nel prossimo capitolo.

³⁷ I due nomi sono, ovviamente, convenzionali. Fillide (che, secondo il mito, era una principessa tracia, morta suicida per amore di Demofonte) ricorre anche in *CB* 59, str. 5, 5; 84, str. 1, 7-9; 156, str. 5, 11; assai più frequente, nei *CB*, è il fatto che la fanciulla amata si chiami Flora (all'origine il nome di una divinità sabina): cfr. per es., *CB* 73 (*Clauso Cronos et serato*), str. 2b, 1; 74 (*Letabundus rediit*), str. 9-10 (*Novo flore faciem / Flora renovatur*, con *interpretatio nominis*); 83 (*Sevit aure spiritus*), str. 2, 7, str. 3, 6 e rit., 6; 104 II (*Amor noster senuit*), str. 2, 3; 108 (*Vacillantis trutine*), str. 2b, 8; 186 (*Suscipe, flos, florem*), str. 1, 3 e 5. Che quello di Flora sia un vero e proprio *nomen-omen* emerge con tutta evidenza dall'ultimo carme or ora citato (lo si può leggere, con trad. ital., in *Carmina Burana*, a cura di P. Rossi, cit., pp. 180-181). Sulle origini dei due nomi e sulle "fonti" classiche di essi, cfr. S. TUZZO, *Echi classici* cit., p. 590, nota 14.

Aurore, / liquit somnus oculos Phyllidis et Flore).³⁸ Le fanciulle, ormai perfettamente deste poiché il tormento che si annida nel loro cuore ha completamente fugato le nebbie dell'ultimo torpore, decidono di fare una passeggiata, e, di comune accordo, si recano su un ridente prato, affinché il loro svago venga reso ulteriormente più gradevole dalla piacevolezza del luogo (str. 2, 1-4 *Placuit virginibus ire spatiatum, / nam soporem reicit pectus sauciatum; / equis ergo passibus exeunt in pratum, / ut et locus faciat ludum esse gratum*).³⁹ Alle prime due strofe ne seguono quindi, immediatamente, altre tre, dedicate alla *descriptio pulchritudinis* delle due protagoniste. Osserviamo subito che non si tratta, in questo caso, di una descrizione in piena regola, da capo a piedi (del tipo, tanto per comprenderci, di quella di Elena fornita da Matteo di Vendôme nell'*Ars versificatoria*),⁴⁰ ma, pur muovendosi nell'ambito del canone retorico della *descriptio superficialis*, il poeta mediolatino sa variare abilmente i tratti istituzionalizzati del *tópos*, insistendo, sì, sul fatto che le due fanciulle sono entrambe bellissime, addirittura simili a due dee (str. 3, 3 *non sunt forme virginum, sed forme divine*);⁴¹ rilevando, sì, che Fillide porta i capelli sciolti, mentre Flora li tiene raccolti e pettinati (str. 3, 2 *Phyllis coma libera, Flora compto crine*);⁴² ribadendo, ancora, la loro nobiltà di stirpe, aspetto e portamento, nonché il fatto che fra di loro non vi sia alcuna differenza né nel corpo né nel viso (str. 4, 1 *Nec stirpe nec facie nec ornatu viles*; str. 5, 1-3 *Non eis distantia corporis aut oris, / omnia communia sunt intus et foris, / sunt unius habitus et unius moris*)⁴³; ma anche evidenziando come l'unica cosa che le distingua sia l'oggetto dell'amore (str. 5, 4 *sola differentia modus est amoris*):⁴⁴ all'una, infatti, piace il chierico, al-

³⁸ «Nella stagione florida dell'anno, quando il cielo è più puro / e il grembo della terra si dipinge di vari colori, / mentre il messaggero dell'Aurora disperdeva le stelle, / il sonno abbandonò gli occhi di Fillide e di Flora».

³⁹ «Alle fanciulle piaceva andare a passeggio, / poiché il tormento che feriva il loro petto aveva respinto il torpore; / pertanto, a passi uguali escono in un prato, / affinché lo stesso luogo renda gradevole il diletto».

⁴⁰ MATH. VIND. *Ars versif.* I 56.

⁴¹ «La loro non è una bellezza di fanciulle, ma una bellezza divina».

⁴² «Fillide coi capelli sciolti, Flora coi capelli acconciati».

⁴³ «Non sono ignobili né per stirpe, né per aspetto, né per portamento»; «Fra loro non vi è differenza di corpo o di viso, / ogni cosa esse condividono, nell'animo e nel corpo, / sono di una sola indole e di un solo costume». WALSH, *Love Lyrics* cit., p. 118, rileva giustamente il «witty chiasmus» fra *intus et foris* e *habitus et moris*.

⁴⁴ «L'unica differenza è l'oggetto del loro amore».

l'altra il cavaliere (str. 4, 3-4 *sed sunt parum impares et parum hostiles, / nam huic placet clericus et huic placet miles*).⁴⁵

Siamo giunti, così, fin dalle primissime battute del poemetto, al nodo del discorso che si svilupperà, a fasi alterne, per molte strofe. Anche in questo caso, però, prima di presentare il contrasto propriamente detto, il poeta indugia sulla descrizione del luogo dove si svolgerà la disputa amorosa, luogo che, ovviamente, obbedisce ai canoni retorici e istituzionali del *locus amoenus*, tipico anch'esso, come è noto, sia dei *CB* sia di molta della letteratura mediolatina e romanza del secolo XII.⁴⁶ Il luogo in cui si svolgerà il dibattito è, nei versi dell'anonimo poeta, una sorta di "paradiso" in terra. Spira un lieve venticello assai gradito; la zona è resa dolcissima dall'erba verdeggiante in mezzo alla quale scorre un ruscello che, con il suo mormorio, accresce la bellezza del paesaggio circostante (str. 6, 1-4 *Susurrabat modicum ventus tempestivus, / locus erat viridi gramine festivus, / et in ipso gramine defluebat rivus / vivus atque garrulo murmure lascivus*);⁴⁷ un vasto pino, che si erge ai bordi del ruscello, dalle fronde belle e ampie, giova a dare un senso di frescura oltre che ad aumentare la bellezza del territorio (str. 7, 1-4 *Ad augmentum decoris et caloris minus / fuit secus rivulum spatiosa pinus, / venustata folio, late pandens sinus, / nec intrare poterat calor peregrinus*).⁴⁸ Arrivate in questa località amena e paradisiaca, Fillide e Flora si seggono sull'erba e, così, può finalmente aver inizio il loro discorso, lungo ed esteso, sul tema dell'amore (str. 11, 1-2 *Ille sermo mutuus multum habet more, / et est quidem series tota de amore*).⁴⁹

Incomincia a parlare Fillide, la quale tesse le lodi del cavaliere che, come di prammatica, si chiama Paride.⁵⁰ Sospirando e spasimando, la fanciulla si chiede dove possa essere in quel momento l'uomo da

⁴⁵ «Ma sono un po' diverse e anche un po' ostili: / infatti all'una piace il chierico, all'altra piace il cavaliere».

⁴⁶ Su questo tema si indugerà nel prossimo capitolo (ivi anche la bibliografia specifica).

⁴⁷ «Spirava lievemente un gradevole venticello, / il luogo era ridente per l'erba verdeggiante, / e fra la stessa erba scorreva un ruscello / vivido e carezzevole col suo garrulo mormorio».

⁴⁸ «Ad aumentare la bellezza [del luogo] e a moderarne il calore, / lungo il ruscello si trovava un grande pino, / abbellito di fronde, che spandeva ampiamente la propria ombra, / e lì non poteva penetrare la calura esterna».

⁴⁹ «Quel dialogo reciproco è puntellato da vari indugi, / ed è una sequenza interamente centrata sull'amore».

⁵⁰ Il nome del figlio di Priamo, come paradigma di bellezza, ricorre anche in *CB* 65, 3; e 76 (*Dum caupona verterem*), str. 10, 4 (*es tu forte iuvenis ille dictus Paris?*: «sei tu, per caso, quel giovane detto Paride?»).

lei amato, un soldato la cui vita è straordinaria, la sola – ella aggiunge – degna di godere le gioie dell'amore (str. 12, 3-4 «*O vita militie, vita singularis, / sola digna gaudio Dionei laris!*»)⁵¹ Ma Flora, a metà fra il divertito e l'ironico, la rimprovera subito con parole assai pungenti. Ella esordisce, in modo invero un po' brutale, affermando che la sua amica e rivale farebbe meglio a dire di amare piuttosto un mendicante (str. 13, 4 «*Amas*», *inquit*, «*poteras dicere: mendicum*»),⁵² mentre il chierico da lei amato (che risponde all'altrettanto canonico nome di Alcibiade)⁵³ è la creatura più bella dell'universo, quella cui la natura volle conferire tutte le grazie, rendendolo beato e dandogli la condizione più felice fra tutte, quella, appunto, di chierico (str. 14, 1-4 «*Sed quid Alcibiades facit, mea cura, / res creata dignior omni creatura, / quem beavit omnibus gratiis Natura? / O sola felicia clericorum iura!*»)⁵⁴

Le prime due battute del contrasto propriamente detto, come si è visto, sono molto brevi (solo quattro versi per Fillide, solo cinque per Flora) e ricoprono una funzione prevalentemente introduttiva ed espositiva. Da qui in poi, infatti, i discorsi contrapposti delle due ragazze diverranno via via più ampi e complessi, in un batti e ribatti continuo ma, tutto sommato, anche disteso e analitico, proprio come disteso e analitico è l'andamento complessivo della composizione. Marcella Ciceri ha giustamente osservato che «nel dibattito notiamo la sottile vena dell'autore che si sofferma sulle caratteristiche dei due personaggi [scil. il chierico e il cavaliere], che da pregi che sono per l'una delle due contendenti divengono difetti per l'altra».⁵⁵ Ed è questa, in fondo,

⁵¹ «O vita militare, vita straordinaria, / la sola degna di godere i piaceri di Dione!». Come spesso avviene già nella poesia classica, qui il poeta mediolatino identifica Dione, madre di Venere (Cic. *De nat. deor.* III 59 *tertia* [scil. *Venus*] *Iove nata et Diona, quae nupsit Vulcano*: «la terza è Venere, figlia di Giove e di Dione, che si sposò con Vulcano»), con Venere stessa (cfr. Ov. *Am.* I 14, 33-34 *illis contulerim, quas quondam nuda Dione / pingitur umenti sustinuisse manu*: «Avrei paragonato costoro a quelle che in un quadro antico Dione nuda / sorregge, grondando acqua dalla mano»): cfr. S. TUZZO, *Echi classici cit.*, p. 593, nota 19.

⁵² «Ami – disse – avresti potuto dire un mendicante».

⁵³ Che Alcibiade fosse un uomo bellissimo, intelligentissimo e dotato di ogni pregio è già attestato nei classici (a parte il *Simposio* e altri dialoghi di Platone, che l'autore dell'*Altercatio* non poteva certo conoscere, cfr. CORN. NEP. *Alcib.* 1: *omnium aetatis suae formosissimus; ad omnes res aptus consiliisque plenus [...] disertus [...] dives*: «Era il più bello della sua epoca, idoneo a qualsiasi cosa e pieno di saggezza [...] facendo [...] ricco») e negli scrittori tardo-antichi (cfr. BOETH. *De cons. Phil.* III 8, 6: *illud Alcibiadis [...] pulcherrimum corpus*: «il bellissimo corpo di Alcibiade»).

⁵⁴ «Ma cosa fa Alcibiade, il mio solo amore, / la creatura più bella di ogni altra cosa creata, / che la Natura rese beato con tutte le sue grazie? / O unica e felice condizione dei chierici!».

⁵⁵ M. CICERI, *Introduzione a «Elena e Maria»*, in *Razón de amor cit.*, p. 92.

l'impostazione fondamentale del contrasto fra le due fanciulle. Ma procediamo con ordine. Fillide, a questo punto, rimprovera Flora per le sue dure parole e la apostrofa come una fanciulla innocente, sì, ma il cui nobile cuore è servo di Epicuro (str. 15, 3-4 «*Ecce virgunculam inquit «corde puro, / cuius pectus nobile servit Epicuro»*»),⁵⁶ laddove il riferimento a Epicuro, esclusivamente noto al Medioevo attraverso fonti indirette, si configura come una sorta di antonomasia per indicare un individuo dissoluto e debosciato: si pensi, fra l'altro, a CB 8 (*Licet eger cum egrotis*), str. 8, 1-4 (*Ergo nemo vivit purus, / castitatis perit murus, / commendatur Epicurus / nec spectatur moriturus*)⁵⁷ e a CB 211, str. 1, 1-2 (*Alte clamat Epicurus: / «Venter satur est securus»*).⁵⁸ Il chierico, infatti – continua Fillide – altro non è che un Epicuro, pensa solo a mangiare, a bere e a dormire ed è lontanissimo dai campi dell'amore in cui milita, invece, il cavaliere (str. 16, 3-4-17, 1-2 «*Nichil elegantie clerico concedo, / cuius implet latera moles et pinguedo. // A castris Cupidinis cor habet remotum, / qui somnum desiderat et cibum et potum»*),⁵⁹ in versi, questi che si sono or ora letti, in cui sembra quasi di risentire l'eco delle parole con le quali si esprime la nobildonna nel *De amore* di Andrea Cappellano: «*Nam, quum amor de sui natura corporis placabilem et pulchrum quaerat ornatum hominemque tempore congruo sua cunctis exigat largiri paratum et contra rebelles animosum et omnimoda in proelio strenuitate gaudentem et bellorum assiduo labori suppositum, clericus quidem muliebri apparet ornatu vestitus et capite deformiter incedit abraso, neminem potest largitatis praemiis adiuvere, nisi bona velit aliena surripere, et continuo reperitur otio deditus et ventris solummodo mancipatus obsequiis*».⁶⁰ Il cavaliere, invece

⁵⁶ «Ecco una fanciulla – disse – dal cuore puro, / il cui nobile petto è schiavo di Epicuro!».

⁵⁷ «Nessuno più vive in modo puro, / crolla il muro della castità, / vien lodato Epicuro / e nessuno pensa più al giorno della morte» (il carne è di Gualtiero di Châtillon): cfr. ancora S. TUZZO, *Echi classici* cit., p. 593, nota 20.

⁵⁸ «Grida forte Epicuro: / «Il ventre pieno è sicuro»».

⁵⁹ «Non concedo al chierico alcun tratto di eleganza, / poiché il peso e la grassezza ne deformano il corpo. // Ha un animo lontano dagli accampamenti d'Amore / colui che desidera dormire, mangiare e bere».

⁶⁰ «Infatti, mentre l'amore richiede per propria natura un aspetto piacevole e bello, e inoltre esige che l'uomo sia pronto a elargire generosamente le proprie sostanze quando la situazione lo richiede e sia ardito contro i nemici, del tutto sereno nell'affrontare una battaglia e continuamente esercitato nelle attività militari, il chierico invece è vestito come una donna, ha il capo orribilmente rasato, non può essere generoso con alcuno, a meno che non rubi i beni altrui, e inoltre si crogiola sempre nell'ozio e pensa soltanto a mangiare e a bere» (ANDR. CAPPELL. *De amore* XVIII 176-178, p. 170 Ruffini). Per quanto attiene all'espressione *a castris Cupidinis* (str. 17, 1), essa risente ovviamente della concezione, anch'essa di origine classica, dell'amore inteso come *militia* (OV. *Am.* I 9): cfr. P. MUR-

– prosegue ancora Fillide – si accontenta dello stretto necessario e non vive, come il chierico, soltanto per mangiare, bere e dormire, poiché è l'amore stesso che glielo impedisce, tenendolo sempre vigile e all'erta; il suo cibo è l'amore, la sua bevanda è l'ardore giovanile (str. 18, 1-4 «*Solis necessariis miles est contentus, / somno, cibo, potui non vivit intentus; / amor illi prohibet, ne sit somnolentus, / cibus, potus militis amor et iuventus*»).⁶¹ Il cavaliere conosce infatti le arti dell'amore, mentre il chierico soltanto quelle del banchetto; l'ideale dell'uno si fonda nel donare, quello dell'altro consiste nel ricevere (str. 19, 3-4 «*Meus novit ludere, tuus epulari; / meo semper proprium dare, tuo dari*»).⁶²

Concluso il discorso di Fillide in difesa del cavaliere, prende la parola Flora, capovolgendo i termini della questione, cioè, come si è già detto, risolvendo in difetti del cavaliere quelli che, per la sua amica, erano i suoi pregi e, per converso, trasformando in pregi del chierico quelli che erano considerati, dalla sua interlocutrice, i suoi difetti. Dopo essere arrossita in volto, fatto, questo, che l'ha resa ancora più bella, Flora inizia a lodare il modo franco e schietto con cui la sua rivale ha saputo proporre e impostare l'argomento, e insieme il suo eloquio sciolto e la sua intelligenza. Ma ciò che è mancato a Fillide è, purtroppo, la correttezza nella scelta dell'innamorato. I beni del chierico, a detta di Flora, sono infatti tanti e tanto grandi che egli non nutre alcuna brama per le ricchezze altrui (str. 23, 1-2 «*Tot et tanta, fateor, sunt amici mei, / quod numquam incogitat aliene rei*»);⁶³ egli trascorre la propria esistenza nell'abbondanza, fra oggetti raffinati e costosi (str. 23, 3-4 «*celle mellis, olei, Cereris, Lyei, / aurum, gemme, pocula famulantur ei*»)⁶⁴ e, pur sentendo i dardi di Venere e i

GATROYD, «*Militia amoris*» and the Roman Elegists, in «*Latomus*» 34 (1975), pp. 59-79; E. PIANEZZOLA, «*Militat omnis amans*» (Ovidio, *Amores* I 9). La struttura retorica e una scelta testuale, in *Scritti in onore di Alberto Grilli* cit., pp. 337-344; A. DE CARO, «*Si qua fides*». Gli «*Amores*» di Ovidio e la persuasione elegiaca, Palermo 2003, pp. 107-113; S. TUZZO, *Echi classici* cit., p. 594.

⁶¹ «Il cavaliere si accontenta soltanto dello stretto necessario, / non vive dedicandosi al sonno, al cibo, al bere; / è l'amore che glielo impedisce, affinché non sia sonnolento, / il cibo e la bevanda del cavaliere sono l'amore e la gioventù».

⁶² «Il mio conosce le arti d'amore, il tuo quelle del banchetto; / caratteristico del mio è il dare, del tuo il ricevere».

⁶³ «Tanti e tanto grandi, lo ammetto, sono i beni del mio amico, / che mai egli brama le ricchezze altrui».

⁶⁴ «Vasi di miele, di olio, di pane, di vino, / oro, gemme, coppe sono al suo servizio». L'unione di vino e pane (che si legge a str. 23, 3 *Cereris, Lyei*) è topica: cfr. VERG. *buc.* V 79-80 (*ut Baccho Cererique, tibi sic vota quotannis / agricolae facient*: «come a Cerere e a Bacco, così ogni anno a te / i contadini faranno voti»); *Georg.* I 7-8 (*Liber et alma Ceres, vestro si munere tellus / Chaoniam pingui glandem mutavit arista*: «Libero e Cerere che ci

colpi d'Amore, non ne riceve nocumento alcuno, poiché il suo amore è ricambiato dalla sua bella (str. 25, 1-4 «*Sentit tela Veneris et Amoris ictus, / non est tamen clericus macer aut afflictus, / quippe nulla gaudii parte derelictus; / cui respondet animus domine non fictus*»).⁶⁵ Viceversa – continua Flora – il cavaliere è magro e pallido, è povero e coperto soltanto da un mantello privo di pelo. La povertà di un amante è una cosa sgradevole (str. 27, 1 «*Turpis est pauperies imminens amanti*»):⁶⁶ così afferma perentoriamente Flora, parafrasando un celebre detto di Ovidio (rem. 749 *Non habet unde suum paupertas pascat amorem*)⁶⁷ la cui eco si risente, fra l'altro (almeno a livello di contenuto), anche in CB 76 (*Dum caupona verterem: str. 21, 1-3 Tribus, reor, mensibus secum sum moratus, / plenum ferens loculum ubi vir ornatus, / residens*)⁶⁸ e in Andrea Cappellano (*De amore II 3: Amator inopia multa detentus, tanta [...] cogitatione quassatur ut amoris non possit actibus servire nec debita sibi incrementa praestare*).⁶⁹ E quindi, in conclusione, il chierico, con tutte le sue ricchezze, è l'amante più apprezzato.

Fillide riprende immediatamente la parola, insistendo adesso sull'orribile bruttezza del chierico, che si manifesta, in principal modo, nei giorni di festa, quando egli mostra la tonsura e la veste nera (str. 29, 1-4 «*Cum orbem letificat hora lucis feste. / tunc apparet clericus satis inhoneste, / in tonsura capitis et in atra veste / portans testimonium voluptatis meste*»),⁷⁰ mentre non vi è nessuno tanto sciocco che non veda la

alimenti, se per vostro merito la terra / mutò la ghianda Caonia con la grassa spiga»); *Aen.* VIII 181 (*dona laboratae Cereris Bacchumque ministrant*: «servono il vino e i doni del pane lavorato»); *Ov. Met.* XIII 639 (*munera cum liquido capiunt Cerealia Baccho*: «prendono i doni di Cerere con liquido vino»). Fra i testi mediolatini, si può citare una “commedia elegiaca” di ambiente italiano del XIII sec., il *De Paulino et Polla* di Riccardo da Venosa, v. 717 (*Non hodie Cereris, non Bachi munera sumpsit*: «oggi non ho mangiato pane, né bevuto vino»: ediz. a cura di S. Pittaluga, in *Commedie latine del XII e XIII secolo*, V, Genova 1986, pp. 81-227, a p. 182).

⁶⁵ «Sente i dardi di Venere e i colpi d'Amore, / ma tuttavia il chierico non è né magro né afflitto, / poiché non è privo di alcuna gioia; / e a lui il cuore della sua padrona risponde sinceramente».

⁶⁶ «Cosa sgradevole è la povertà che incombe su un amante».

⁶⁷ «La povertà non ha di che nutrire il suo amore».

⁶⁸ «Rimasi con lei, ritengo, per tre interi mesi, / laddove viene considerato un grand'uomo solo colui / che ha la borsa piena».

⁶⁹ «Un amante che si trova in grave stato di povertà [...] è tormentato da pensieri tanto angosciosi da non poter dedicarsi alle attività amorose né cercare di migliorare la propria condizione» (cfr. P.G. WALSH, *Love Lyrics* cit., p. 120). Sulle suggestioni ovidiane nel poemetto, cfr. comunque lo studio di R.S. HALLER, *The «Altercatio Phyllidis et Flore» as an Ovidian Satire*, in «*Medieval Studies*» 30 (1968), pp. 119-133; e, soprattutto, S. TUZZO, *Echi classici* cit., *passim*.

⁷⁰ «Quando un giorno di festa rallegra il mondo, / allora il chierico appare in tutta la sua bruttezza, / nella tonsura del capo e nella veste nera / recando testimonianza di una

nobiltà del cavaliere (str. 30, 1-2 «*Non est ullus adeo fatuus aut cecus, / cui non appareat militare decus*»),⁷¹ che indossa l'elmo e avanza sul cavallo, che conquista con le armi le piazzeforti dei nemici, che, pur nel bel mezzo della mischia sanguinosa, pensa sempre alla dama da lui amata (str. 30, 4-31, 1-4 «*meum terit galea, meum portat equus. // Meus armis dissipat inimicas sedes, / [...] / ille me commemorat inter ipsas cedes*»)⁷² e, dopo aver sconfitto i propri avversari, fa ritorno da lei, togliendosi l'elmo e fissandola con sguardo appassionato (str. 32, 1-2 «*Redit fusis hostibus et pugna confecta / et me sepe respicit galea reiecta*»).⁷³

Approfittando del fatto che, a tali parole, Fillide mostra un certo turbamento e non riesce quasi più a sostenere il peso del dibattito, Flora rincara quindi la dose e, in un discorso molto ampio e articolato, che occupa con la sua estensione ben nove quartine del componimento (str. 33-41), prorompe in una appassionata apologia del chierico, ribattendo, punto per punto, le argomentazioni della sua interlocutrice. La fanciulla esordisce in maniera convenzionale, servendosi, in apertura del suo discorso, di frasi sentenziose, come, d'altra parte, prescriveva la retorica medievale, di lì a poco codificata e sistematizzata nelle varie *artes* e *poetrie* dei secoli XII e XIII.⁷⁴ Fillide – ella afferma – dice assurdità, e vuol costringere un cammello ad attraversare l'ago (str. 33, 4 «*et per acum niteris figere camelum*»),⁷⁵ laddove il motivo classico-medievale dell'*adynaton* si coniuga in maniera palmare (forse non ci sarebbe nemmeno bisogno di rilevarlo) con l'eco indubitabile di *Matth.* 19, 24 (*Facilius est camelum per foramen acus transire, quam*

mesta voluttà». Per quanto concerne l'*atra vestis* (ed anche la *tonsura*) del chierico, P.G. WALSH, *Love Lyrics* cit., p. 120, rimanda a un passo di ANDR. CAPPELL. *De amore* I 6 (*clericus quidem muliebris apparet ornatus vestitus, et capite deformiter incedit abraso*: «il chierico appare vestito a guisa di donna e cammina scompostamente con il capo raso»). Riguardo all'espressione *testimonium voluptatis meste*, lo studioso scrive poi: «The phrase contains a hint of the condemnation of clerics in illicit unions who perform the liturgy after rising from their shared beds» (ivi, p. 120).

⁷¹ «Nessuno è tanto sciocco né così cieco / da non rendersi conto della nobiltà del cavaliere».

⁷² «L'elmo copre il capo del mio, il mio è portato da un cavallo. // Il mio conquista con le armi le postazioni nemiche / [...] / egli pensa a me anche in mezzo alle stragi».

⁷³ «Sconfitti i nemici e compiuta la battaglia, ritorna da me / e, toltosi l'elmo, mi guarda spesso».

⁷⁴ Cfr., per es., quanto prescriverà, nel secolo successivo, Bene da Firenze (BENE FLORENTINI *Candelabrum* VI, 46, 2-4, ediz. a cura di G.C. Alessio, Padova 1983; cfr. anche G. VECCHI, *Il "proverbio" nella pratica letteraria della scuola dei dettatori di Bologna*, in «Studi Mediolatini e Volgari» 2 [1954], pp. 283-302; G.M. CHIECCHI, *Sentenze e proverbi nel «Decameron»*, in «Studi sul Boccaccio» 9 [1975-1976], pp. 119-168).

⁷⁵ «E ti sforzi di far passare un cammello attraverso un ago».

divitem intrare in regnum coelorum).⁷⁶ Ancora, amando il cavaliere e sprezzando il chierico, Fillide mostra di scambiare il miele col fiele e la verità con la menzogna (str. 34, 1-2 «*Mel pro felle deseris et pro falso verum, / que probas militiam reprobando clericum*»),⁷⁷ in una espressione in cui, come si è visto, il poeta utilizza l'opposizione metaforica *mel / fel*, anch'essa, come altre che si sono rilevate nel corso di questa analisi, destinata a lunga e illustre tradizione (soprattutto all'interno della letteratura di stampo amoroso o misogino), dalla letteratura latina dell'età arcaica fino al pieno e al tardo Medioevo, e oltre. Dopo questo esordio, Flora insiste, ancora una volta, ma in maniera assai più violenta della precedente, sulla povertà del cavaliere, una povertà sfacciata e vergognosa (str. 36, 1 «*Multum est calamitas militis attrita*»),⁷⁸ mentre, per converso, elogia contro Fillide la veste nera e i capelli corti del chierico (quegli elementi, cioè, che la sua amica e rivale aveva poco prima vilipeso), che sono invece segni distintivi del suo onore e dimostrano la sua superiorità su tutti gli altri (str. 37, 1-4 «*Non dicas opprobrium, si cognoscas morem, / vestem nigram clerici, comam breviorum: / habet ista clericus ad summum honorem, / ut sese significet omnibus maiorem*»);⁷⁹ la tonsura, anzi, è il segno del suo potere (str. 38, 2 «*et signum imperii portat in corona*»),⁸⁰ che gli permette di comandare ai cavalieri (nella società tripartita, come si è già detto, gli *oratores* sono infatti superiori ai *bellatores*). Gli ultimi passi del poemetto mediolatino che si sono or ora letti rimandano, ancora una volta, al trattato amoroso di Andrea Cappellano, laddove il chierico risponde ai rimproveri della nobildonna (si tratta del brano che si è letto poco dopo l'inizio di questo capitolo); e si aggiunga che lo stesso Andrea afferma, in altro luogo del *De amore*, che i chierici godono della più alta e privilegiata posizione sociale: «*Clericus ergo nobilissimus indicatur ordinis prerogativa sacri, quam nobilitatem ex Dei constat gremio processisse et divina clericis voluntate fuisse largitam*».⁸¹

⁷⁶ «È più facile che un cammello passi attraverso la cruna di un ago che un ricco entri nel regno dei cieli».

⁷⁷ «Abbandoni il miele per il fiele e il vero per il falso, / lodando la vita militare e disprezzando il clero».

⁷⁸ «La miseria del soldato è una grande sciagura».

⁷⁹ «Se ne conoscessi il valore, non diresti che sono un obbrobrio / la veste nera del chierico e la sua chioma più corta: / il chierico reca queste cose come un sommo onore, / per mostrarsi superiore a tutti gli altri».

⁸⁰ «È nella tonsura reca il segno del potere». Sul valore spirituale della tonsura, cfr. HRAB. MAUR. *De inst. cler.* I 2 (*De tonsura*), passo già da me brevemente analizzato in *Within il calvo*, in «Studi Medievali», n.s., 40, 2 (1999), pp. 843-856 (alle pp. 853-854).

⁸¹ «Il chierico è ritenuto il più nobile in assoluto perché appartiene a un ordine sacro, la

Siamo praticamente giunti al termine dell'*altercatio* propriamente detta (che, come si è già rilevato, occupa soltanto una sezione del vasto poemetto, *grosso modo* la prima metà). Come se fosse ormai certa della futura vittoria, Flora marca la supremazia del chierico sul cavaliere in frasi nettamente scandite da un forte rilievo oppositivo (str. 40, 1-2 «*Meus est in purpura, tuus in lorica; / tuus est in prelio, meus in lectica*»)⁸² e conclude la sua apologia affermando che è stato il chierico a insegnare le leggi d'amore al cavaliere, e non viceversa, e che, per questo e altri motivi, la posizione di Fillide è quindi condannabile (str. 41, 1-4 «*Quid Dione valeat et amoris deus, / primus novit clericus et instruxit meus; / factus est per clericum miles Cythereus. / His est et huiusmodi tuus sermo reus*»)⁸³.

Incapaci di giungere, da sole, a una conclusione univoca e definitiva della disputa, le due fanciulle decidono, allora, di rimettere la questione all'inappellabile giudizio del dio d'Amore (str. 43, 1 *Totum in Cupidine certamen est situm*),⁸⁴ e si dirigono alla sua corte, ciascuna sulla sua cavalcatura: Fillide su un mulo, Flora su un cavallo (str. 44-59).⁸⁵ Dopo un breve tragitto, si inoltrano in un bosco (str. 60, 1 *Parvo tractu temporis nemus est inventum*)⁸⁶ la cui rappresentazione risente della tecnica della *descriptio loci*⁸⁷ (e in particolare, ancora una volta, del *locus amoenus*). Esso, infatti, è allietato da un vivido ruscello che mormora al suo ingresso, il vento che ivi spira profuma di balsamo e di mirra e trasporta con sé un dolce suono emesso da timpani e da cento cetre (str. 60, 2-4 *Ad ingressum nemoris murmurat fluentum, / ventus inde redolet myrrham et pigmentum, / audiuntur tympana cithareque centum*).⁸⁸ L'armonia musicale che ivi regna è quanto di più raffinato e

cui nobiltà procede direttamente da Dio ed è concessa dalla sua volontà» (ANDR. CAPPELL. *De amore* XIX 2, p. 198 Ruffini).

⁸² «Il mio si veste con la porpora, il tuo con la corazza, / il tuo va in battaglia, il mio in lettiga».

⁸³ «Quanto potere abbiano Dione e il dio d'Amore / fu per primo il mio chierico a scoprirlo e a insegnarlo; / e grazie al chierico il cavaliere è diventato seguace di Citerea. / Il tuo discorso è quindi condannabile per questo e per altri motivi».

⁸⁴ «Tutta la questione viene affidata alla sentenza di Cupido».

⁸⁵ Si tratta di una sezione che verrà analizzata, a parte, nel prossimo paragrafo.

⁸⁶ «Dopo un piccolo lasso di tempo si imbattono in un bosco».

⁸⁷ Cfr., per es., la descrizione del giardino in MATH. VIND. *Ars versif.* I 111 (p. 148-149 Faral); e Fr. MUNARI, *Matteo di Vendôme, Ars 1, 111*, in «Studi Medievali», n.s., 17, 1 (1976), pp. 293-305.

⁸⁸ «All'ingresso del bosco mormora un ruscello, / il vento qui profuma di mirra e balsamo, / si ode il suono di cento timpani e cetre». Riguardo a *pigmentum* in str. 60, 3, P.G. WALSH, *Love Lyrics* cit., p. 123, osserva che il significato classico di "cosmetico" si estende, nel Medioevo, a quello più generico di "spezie", "balsamo" (e "balsamo", appunto, traduce

suadente la mente umana possa concepire (str. 61, 1-2 *Quicquid potest hominum comprehendere mente, / totum ibi virgines audiunt repente*),⁸⁹ in un concerto in cui si fondono melodiosamente il cembalo, il salterio, la lira e il mandolino, mentre le viole risuonano di voce cristallina e il flauto effonde tutto intorno il suo canto (str. 62, 1-4 *Sonant et mirabili plaudunt harmonia / tympanum, psalterium, lyra, symphonia, / sonant ibi phiale valde voce pia, / et buxus multiplici cantum prodit via*).⁹⁰

Orbene, quello del concerto in giardino è un motivo abituale nella poesia mediolatina,⁹¹ largamente ricorrente, in particolare, nella produzione poetica del XII secolo.⁹² In esso, di frequente, al concerto vero e proprio, quello, cioè, prodotto da strumenti musicali sapientemente suonati da mani umane esperte, si unisce e si somma, ad accrescere l'armoniosità e la melodiosità dell'insieme, il canto degli uccelli. La medesima cosa si ripresenta anche nell'*Altercatio Phyllidis et Flore*. Subito dopo i versi che si sono letti poco più sopra, il poeta, infatti, aggiunge (str. 63, 1-4): *Sonant omnes avium lingue voce plena: / vox auditur merule dulcis et amena, / corydalis, graculus atque philomena, / que non cessat conqueri de transacta pena*,⁹³ utilizzando un motivo,

anche P. Rossi, *Carmina Burana* cit., p. 133).

⁸⁹ «Qualunque suono possa essere compreso dalla mente umana, / tutto lì le fanciulle lo odono improvvisamente».

⁹⁰ «Suonano ed echeggiano con meravigliosa armonia / il timpano, il salterio, la lira e il tamburo, / suonano lì le viole con voce cristallina / e il flauto effonde il suo canto tutt'intorno per la via». Si osservi che il v. 2 (*tympanum, psalterium, lyra, symphonia*) è di tipo "olonomastico". *Symphonia* è, in questa accezione, una sorta di tamburo (cfr. ISID. *Etym.* III 22).

⁹¹ Cfr. S. PITTALUGA, *Concerti in giardino e cataloghi ornitologici*, in «Maia», n.s., 46, 3 (1994), pp. 337-347.

⁹² Si pensi, per es., al lunghissimo carme 134 di Balderico di Bourgueil (pp. 149-187 Hilbert) dedicato alla descrizione degli arazzi che adornano la camera da letto di Adele di Blois, figlia di Guglielmo il Conquistatore (su di esso, cfr. gli studi di N. BAROLOMUCCI, *L'epistola CXCVI di Balderico di Bourgueil. Testo critico*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bari» 22 [1979], pp. 5-53; EAD., *Il registro epico di Baudri de Bourgueil. «Adelae comitissae», vv. 207-582*, ivi, 39 [1996], pp. 73-87).

⁹³ «Cinguettano a piena voce tutte le lingue degli uccelli: / si ode il dolce e melodioso verso del merlo, / l'allodola, la tortora e l'usignolo, / che non smette di lamentarsi della sua antica pena». È forse superfluo rilevare che, nel riferimento a Filomena (cioè all'usignolo) che si lamenta della propria sorte, il poeta mediolatino riprende il ben noto mito ovidiano di Tereo e Progne (*Met.* VI 412-674). A voler essere precisi, il nome della fanciulla del tragico racconto ovidiano è notoriamente *Philomela* (cioè l'"amante del canto", un nome parlante che già anticipa, col suo significato, la successiva metamorfosi della ragazza in usignolo). Ma, come ha rilevato, in parte giustamente, G. Orlandi nella sua ediz. del *Baucis et Traso* (in *Commedie latine*, III, cit., p. 273), a proposito della forma *Philomena*, «per la grafia valga l'osservazione del Munari: *sic semper Medii Aevi scriptores* (MARCO VALERIO, *Bucoliche*, a cura di Fr. Munari, Firenze 1970, p. 22)». Ciò è vero. È però altrettanto vero che Balderico di Bourgueil, per es., adotta costantemente la forma classica *Philomela* (o

quello della dolcezza del canto degli uccelli, di grande attestazione nella poesia tardo-antica e medievale.⁹⁴

L'atmosfera che circonfonde il luogo in cui Fillide e Flora si addentrano riceve fascino e suggestione dalla mescolanza di voci, suoni, profumi, colori d'ogni specie, che testimoniano l'ingresso nel regno del dio d'Amore (str. 64, 1-4 *Instrumento musico, vocibus canoris, / tunc diversi specie contemplata floris, / tunc odoris gratia redundante foris / coniectatur teneri thalamus Amoris*).⁹⁵ Piene di apprensione e di timore, le due fanciulle si inoltrano nel bosco, udendo, ancora una volta, i dolci e melodiosi canti degli uccelli che vi abitano, in particolare dell'usignolo che infiamma il loro cuore verginale (str. 65, 1-4 *Virgines introeunt modico timore / et eundo propius crescunt in amore. / Sonat queque volucrum proprio rumore, / accenduntur animi vario clamore*; 68, 3-4 *Sed auditur iterum cantus philomene, / et statim virginee recalescunt vene*).⁹⁶ osservando ammirate gli alberi carichi di frutta, i sentieri olezzanti di mirra, cinnamomo e amomo (str. 66, 2-3 *Arbor ibi quilibet suo gaudet pomo, / vie myrrha, cinnamo flagrant et amomo*).⁹⁷ i cortei di giovani e di vergini, dotati di una bellezza davvero celestiale (str. 67, 1-2 *Vident*

Filomela), a indicare antonomasticamente l'usignolo (BALD. BURG. *Carm.* 3, 10; 126, 35; 129, 23, pp. 15, 141, 146 Hilbert). Sull'usignolo e la sua presentazione in diversi componimenti greci e latini, cfr. A.R. CHANDLER, *The Nightingale in Greek and Latin Poetry*, in «The Classical Journal» 30 (1934-1935), pp. 78-84.

⁹⁴ Cfr. il mio *Suggerzioni classiche, mediolatine e romanze nel «Diaffonus» di Giovanni del Virgilio e ser Nuccio da Tolentino*, in *Antico e moderno nella produzione latina di area mediterranea (secc. XI-XIV). Atti delle Giornate di Studio in memoria di Cataldo Roccaro (Palermo, 24-25 ottobre 2008)*, a cura di A. Bisanti, Palermo 2010 [= «Schede Medievali» 46 (2008)], pp. 119-168 (alle pp. 162-168).

⁹⁵ «Per mezzo degli strumenti musicali, delle voci canore, / delle varietà di fiori d'ogni specie, / del profumo delizioso che si spande per ogni dove, / si annuncia l'ingresso al talamo del tenero Amore».

⁹⁶ «Le fanciulle vi entrano con un po' di timore / e quanto più si avanzano, tanto più cresce il loro amore. / Uccelli di ogni tipo gorgheggiano / e gli animi sono accesi dai differenti suoni»; «Ma si ode di nuovo il canto dell'usignolo, / e subito si riscalda il sangue delle due fanciulle».

⁹⁷ «I sentieri olezzano di mirra, cinnamomo e amomo; / solo a vederne la dimora, si sarebbe potuto comprendere chi ne fosse il padrone». La lezione *flagrant* (str. 66, 3) presenta un piccolo problema testuale. Sia E. MASSA, *Carmina Burana* cit., p. 145, sia P. ROSSI, *Carmina Burana* cit., p. 132, stampano *flagrant*, solo che, per es., Rossi traduce poi «i sentieri profumano di mirra, cinnamo e amomo» (ivi, p. 133), come, cioè, se si trattasse di *fragrant*, piuttosto che di *flagrant*. Fermo restando il fatto che ormai alla altezza cronologica dell'*Altercatio* i nessi consonantici *fl-* e *fr-* e quelli *gl-* e *gr-* tendevano spesso a confondersi, mi sembra preferibile il lieve emendamento proposto da P.G. WALSH, *Love Lyrics* cit., p. 109, e cioè *fraglant*, forma alternativa di *fragrant* frequentemente attestata nel latino medievale (lo studioso traduce «the paths are fragrant with myrrh, cinnamom and balsam», ivi, p. 116).

choros iuvenum et domicellarum, / singulorum corpora corpora stellarum),⁹⁸ che le guidano nel bel mezzo del bosco meraviglioso, laddove si celebra il culto del dio d'Amore, in un luogo allietato da fauni, ninfe e satiri che suonano e danzano alla presenza del nume (str. 69, 1-4 *Circa silve medium locus est occultus, / ubi viget maxime suus deo cultus: / Fauni, Nymphæ, Satyri, comitatus multus / tympanizant, concinunt ante dei vultus*),⁹⁹ un corteo in mezzo al quale spicca la grottesca e ridanciana figura del goffo Sileno, il vecchio maestro del dio Bacco (str. 70-71).¹⁰⁰ Il dio d'Amore viene descritto secondo i canoni classici, con gli attributi che tutti gli conosciamo. A parte che sulla sua celestiale bellezza, il poeta indugia sulle sue spalle alate, sull'arco che impugna con la sinistra e sulla faretra piena di frecce che gli pende dal fianco (str. 72, 2-3 *vultus est sidereus, vertex est pennatus, / arcum leva possidet et sagittas latus*),¹⁰¹ egli si appoggia su uno scettro ornato di fiori, i suoi capelli profumano di nettare; inchinandosi davanti a lui le tre Grazie, tenendosi per mano,¹⁰² gli porgono la coppa dell'amore (str. 73, 1-4 *Sceptro puer nititur floribus perplexo, / stillat odor nectaris de capillo plexo. /*

⁹⁸ «Vedono cori di giovani e di fanciulle, / i cui singoli corpi hanno la bellezza delle stelle».

⁹⁹ «Nel mezzo del bosco vi è un luogo nascosto, / dove soprattutto si celebra il culto del dio: / Fauni, Ninfe, Satiri e l'ampio seguito / suonano i timpani, cantano davanti al volto del dio».

¹⁰⁰ All'analisi di questa sezione sarà dedicato il paragrafo 5 di questo capitolo.

¹⁰¹ «Il suo volto è di una bellezza celestiale, le spalle sono alate, / con la sinistra sostiene l'arco e dal fianco gli pendono le frecce». Si legga un'analogia descrizione di Cupido in *CB* 154, 1-4 *Est Amor alatus, puer et levis, est pharetratus. / Etas amorem probat et ratione carentem. / Vulnificus pharetra signatur, mobilis ala. / Nudus formatur, quia nil est, quo teneatur* («Amore è un fanciullo alato, leggero, munito di faretra. / La sua età mostra il suo amore e come egli sia privo di raziocinio. / La faretra palesa il fatto che egli sia feritore, l'ala che egli sia mutevole. / È nudo, poiché non vi è nulla che possa trattenerlo»). Il modello classico è *Ov. Am.* I 10, 15-16 (*Et puer est et nudus Amor, sine sordibus annos / et nullas vestes, ut sit apertus, habet*: «Nudo e ragazzo è Amore, la sua età rifiuta ogni bassezza / e ogni veste, affinché non possa dissimulare»: cfr. L. LANDOLFI, *I volti di Cupido. Ovidio, Amore, gli «Amores»*, in *«Arte peremat amor»* cit., pp. 107-138). Per quanto attiene a *vultus sidereus* (str. 72, 2) di Eros, P.G. WALSH, *Love Lyrics* cit., p. 125, rinvia all'utilizzo che, della *iunctura*, fa *SEN. Oed.* 409 (*vultu sidereo discute nubila*: «col volto di una bellezza celestiale dissipa le nubi»), in questo caso riferendosi, però, al dio Bacco. Una *iunctura* analoga, *siderei oculi* («occhi belli come le stelle», o qualcosa di simile), ricorre poi in *MANIL. Astr.* IV 907 (autore, comunque, ignoto alla cultura medievale); cfr. anche *ALEX. NECKAM De laud. Div. Sap.* 201 *Siderei radiant oculi* («Occhi belli come le stelle risplendono»); ed *Epistolae duorum amantium* 87 *Sidereos oculos hos ego dico tuos* («Io affermo che questi tuoi occhi sono belli come le stelle»).

¹⁰² Si tratta, anche in questo caso, di un'immagine classica: cfr. *HOR. Carm.* III 19, 16-17 (*Gratia / nudis iuncta sororibus*: «Grazia / unita alle nude sorelle»); III 21, 22 (*segnesque nodum solvere Gratiae*: «le Grazie, lente a sciogliere il nodo»).

Tres assistunt Gratie digito conexo / et amoris calicem tenent genu flexo).¹⁰³ Fillide e Flora si prosternano anch'esse davanti a lui, che benevolo chiede il motivo della loro visita; saputo la ragione, le loda per aver intrapreso una così ardua impresa (str. 75, 2 *et laudatur utraque tantum pondus ausa*),¹⁰⁴ assicurando che, di lì a poco, il verdetto sarebbe stato emesso. Dopo una breve consultazione il dio, con l'ausilio di due giudici (che sono le figure allegoriche di *Usus* e *Natura*), pronuncia quindi la sua sentenza, che premia il chierico quale perfetto amante (str. 78, 3-4 *secundum scientiam et secundum morem / ad amorem clericum dicunt aptiorem*),¹⁰⁵ mentre viene stigmatizzato il comportamento di quelle donne che si volgono all'amore per un cavaliere o per un soldato (str. 79, 3-4 *Parum ergo precavent rebus nocituris, / que sequuntur militem et fatentur pluris*).¹⁰⁶

E con queste ultime parole l'*Altercatio* si conclude.

3.4. All'interno dell'ampio poemetto che, come credo sia emerso da questa lunga analisi, si configura senza alcun dubbio come uno dei più raffinati e colti dell'intera silloge dei *CB*, e insieme anche come una sorta di campionario di molti dei *tópoi* retorici e compositivi della letteratura amorosa mediolatina del XII secolo, una sezione di passaggio è rappresentata dalla descrizione, particolareggiata e minuziosa, delle cavalcature delle due fanciulle: una sezione che si situa a metà circa della composizione, fra il contrasto propriamente detto e l'arrivo alla corte del dio d'Amore, e che comprende ben 16 strofe tetrastiche (str. 44-59), per un totale, quindi, di 64 versi, ossia il 20,25 % dell'intero poemetto. È un momento di stasi, quasi una pausa intermedia fra la prima parte della *Altercatio* e la seconda: e anche se la sua ampiezza diluisce un po' troppo l'andamento già lento e analitico di tutto il componimento, bisogna pur sempre considerare la *facies* e il timbro tipicamente "medievali" che assumono queste *descriptiones* del mulo di Fillide e del cavallo di Flora. Il poeta quasi si compiace della propria bravura compositiva, ostentando le proprie doti di descrittore minuzioso e coloristico, utilizza sì i classici

¹⁰³ «Il fanciullo si appoggia a uno scettro ornato di fiori, / profumo di nettare stilla dai suoi capelli. / Lo assistono le tre Grazie tenendosi per mano / e, inginocchiandosi, gli porgono il calice dell'amore».

¹⁰⁴ «Entrambe vengono lodate per aver osato un'impresa così difficile».

¹⁰⁵ «Secondo la scienza e secondo l'abitudine / dichiarano il chierico più adatto all'amore».

¹⁰⁶ «Perciò poco si premuniscono contro ciò che potrebbe nuocere / coloro che amano un cavaliere e affermano che egli sia superiore».

latini, ma li rielabora alla luce di una sensibilità nuova, che è quella dei tempi nuovi, improntata a un gusto pittorico e rappresentativo di estrema raffinatezza figurativa.

Le due fanciulle, quindi, uguali per bellezza e cortesia (str. 44, 1 *Pari forma virgines et pari pudore*),¹⁰⁷ rivelano, sulle loro nobili cavalature, un fascino ancor più grande (ed il poeta lo esprime chiaramente quando, alla str. 47, 1, afferma che il mulo di Fillide *faciebat nimium virginis persone*).¹⁰⁸ Fillide cavalca un mulo su cui l'autore si dilunga, narrando le sue presunte origini divine: esso era stato cresciuto e allevato da Nettuno, che lo donò a Venere, quasi a consolarla della morte di Adone (str. 45, 1-4 *Mulus quidem Phyllidis mulus erat unus, / quem creavit, aluit, domuit Neptunus. / Hunc post apri rabiem, post Adonis funus / misit pro solacio Cytheree munus*);¹⁰⁹ Venere lo aveva quindi ceduto alla madre di Fillide, nobile regina di Spagna, la quale, a sua volta, lo aveva lasciato in eredità alla figlia (str. 46, 1-4 *Pulchre matri Phyllidis et probe regine / illum tandem prebuit Venus Hiberine, / eo quod indulserat opere divine; / ecce Phyllis possidet illum leto fine*).¹¹⁰ Si tratta, evidentemente, di una suggestiva invenzione del poeta, anche perché Nettuno viene sì ricordato, nel mito, quale creatore del cavallo, ma non si trova testimonianza di alcun dono di muli o di cavalli a Venere. L'immagine si inserisce benissimo, invece, nella temperie del mondo medievale, dove il dono di un tale animale a una signora veniva molto apprezzato.¹¹¹

Il mulo, poco stimato nell'antichità classica (basti pensare che Virgilio ne ignora completamente l'esistenza),¹¹² compare invece con una certa frequenza nella letteratura medievale, non solo in quella in latino, ma anche, e direi soprattutto, in quella in volgare, e in particolare nelle *chansons de geste*, per esempio nella *Chanson de Roland* (vv. 860-861 «Li niés Marsile, il est venuz avant, / sur un mulet od

¹⁰⁷ «Le fanciulle, uguali per bellezza e pudore».

¹⁰⁸ «Rendeva ancor più bello l'aspetto della fanciulla».

¹⁰⁹ «Il mulo di Fillide era lo stesso mulo / che Nettuno aveva creato, nutrito e domato. / Dopo la furia del cinghiale, dopo la morte di Adone, / egli lo mandò in dono a Citerea per lenire i suoi dolori».

¹¹⁰ «Alla bella madre di Filide, nobile regina / di Spagna, Venere lo offrì infine, / poiché aveva giovato alle imprese della dea; / ed ecco che ora Fillide lo possiede in giusta successione».

¹¹¹ Cfr. P. ROSSI, *Carmina Burana* cit., p. 281. Su questa sezione del poemetto, cfr. anche S. TUZZO, *Echi classici* cit., pp. 595-600 (che riprende sostanzialmente quanto da me scritto nel 1993 e qui riproposto).

¹¹² Cfr. S. ROCCA, *equini, sub voc.*, in *Enciclopedia Virgiliana*, II, Roma 1985, pp. 348-349.

un bastun tuchant»; 479-480 «Vus n'i avrez palefreid ne destrer, / ne mul ne mule que puissez chevalcher»);¹¹³ oppure, ma in un ambito già parodisticamente connotato, nel *Voyage de Charlemagne en Orient* (vv. 286-287 «Il ne vait mie a pet, l'aguilun en sa main, / mais de chascune part «at» un fort mul amblant»; 298 «Atant est vus Carlun sur un «fort» mul amblant»; 339-340 «La «de»fors sunt curut li plusur et asquant, / receurent les destrers et les forz mulz amblanz»);¹¹⁴; o ancora nella letteratura di stampo allegorico e parodistico, per esempio nell'anonima *Bataille de Caresme et de Charnage* (vv. 293-294 «Cheval li a l'en amené / un grant mulet bien enselé»)).¹¹⁵ Isidoro di Siviglia, etimologizzando come di consueto, afferma: *Mulus autem a Graeco tractum vocabulum habet. Graece enim hoc vel quod iugo pistorum subactus tardas molendo ducat in gyro molas*.¹¹⁶ L'autore del poemetto oggetto di questa analisi indugia nel descrivere la bellezza, l'intelligenza e la statura del mulo di Fillide (str. 47, 2 *pulcher erat, habilis et stature bone*),¹¹⁷ nonché, secondo un *cliché* risalente agli *auctores*, il valore e la raffinatezza dei finimenti, davvero degni di un dono del dio Nettuno (str. 48, 1-4 *Qui de superpositis et de freno querunt, / quod totum argenteum dentes muli terunt, / sciant, quod hec omnia talia fuerunt, / qualia Neptunium munus decuerunt*).¹¹⁸

¹¹³ «Si è fatto avanti il nipote di Marsilio / sopra un muletto che sprona col bastone»; «Non avrete palafreno né destriero, / né mulo né mula che possiate cavalcare» (*La Chanson de Roland*, a cura di Gr. Ruffini, con testo critico a fronte di C. Segre, Milano 1981, pp. 80 e 56). Si osservi che l'espressione dei vv. 479-480 è formulare, ricorrendo pressoché ad *verbum* ai vv. 756-757 della *Chanson*.

¹¹⁴ «Non va certo a piedi, con il pungolo in mano, / ma d'ambo le parti ha un forte mulo ambiante»; «Ed ecco Carlo su un forte mulo ambiante»; «Là fuori sono accorsi tutti quanti, / presero in consegna i destrieri e i forti muli ambianti» (*Il viaggio di Carlomagno in Oriente*, a cura di M. Bonafin, Parma, 1987, pp. 48 e 50).

¹¹⁵ «Gli hanno condotto il cavallo, / un gran muletto [o un cefalo] ben sellato» (*La battaglia di Quaresima e Carnevale*, a cura di M. Lecco, Parma, 1990, p. 60). Il significato di "mulet" al v. 294 della *Bataille* è più sfumato e ironico, in quanto il termine qui si può (e magari si deve) interpretare non tanto come "muletto" quanto, appunto, come "cefalo". Osserva a tal proposito la Lecco: «Un gioco di parole fa apparire contemporaneamente l'animale terrestre di questo nome, tra l'altro usato frequentemente nell'epica, con ulteriore effetto parodico» (ivi, p. 25). Un mulo fatato è il protagonista anche della *Mule sans frein*, romanzo cortese del XIII secolo (cfr. D. POIRION, *Il meraviglioso nella letteratura francese medievale* cit., p. 81).

¹¹⁶ «Il mulo trae la propria denominazione dal greco. In greco, infatti, designa quell'animale che, sottomesso al giogo dei mugnai, fa girare le lente macine» (ISID. *Etym.* XII 57).

¹¹⁷ «Era bello, abile e di buona statura».

¹¹⁸ «Quanti vogliono sapere delle redini e del morso / che, tutto d'argento, i denti del mulo stringono, / sappiano che tutti i finimenti erano di una qualità tale / quale si confaceva a un dono di Nettuno».

Più ampia e circostanziata, e ispirata prevalentemente alla descrizione di Virgilio¹¹⁹ e a quella di Isidoro,¹²⁰ è la sezione dedicata al cavallo di Flora, di colei, cioè, che alla fine risulterà la vincitrice del contrasto. Il cavallo di Flora, ammaestrato con le redini di Pegaso (str. 50, 1 *domitus Pegaseis loris*:¹²¹ e si noti che anche in tal caso viene ribadita un'origine divina dell'animale), è di grande bellezza e di notevole valore (str. 50, 2 *multum pulchritudinis habet et valoris*)¹²² ed è caratterizzato da un mantello bianco a macchie nere (str. 50, 3-4 *pictus artificio varii coloris; / nam mixtus nigredini color est oloris*).¹²³ È un passo nel quale il poeta riprende la trattazione isidoriana, relativamente al manto del cavallo. Isidoro infatti annette grande importanza al colore dell'animale (*Etym.* XII 48 *Color hic precipue spectandus*)¹²⁴ e, nella sua disamina di vari tipi di manto equino, si sofferma (*Etym.* XII 51) sull'*equus guttatus*, ossia *albus nigris intervenientibus punctis*.¹²⁵ È, come si vede, lo stesso tipo di cavallo descritto nell'*Altercatio*, dal bianco manto chiazzato di piccole macchie nere. Una piccola differenza, se mai, potrebbe essere dovuta alla successiva chiarificazione di Isidoro, che distingue sottilmente fra *albus*, che *cum quodam pallore est* (ed ha quindi un colorito "giallastro" giusta il significato di *pallor* in età medievale),¹²⁶ e *candidus*, che è *vero niveus et pulchra luce perfusus*.¹²⁷ Il cavallo di Flora, dunque, dal manto color del cigno (str. 50, 4 *color [...]* *oloris*), è sì un *guttatus*, non un *albus*, bensì un *candidus guttatus*.

A Isidoro, e insieme a Virgilio, si rifà poi la descrizione dell'aspetto dell'animale, giovane d'età e dallo sguardo docile e niente affatto fiero, dal collo eretto e dalla criniera sparsa mollemente, dalle orecchie piccole, dal petto prominente, dalla testa delicata (str. 51, 1-4 *Forme fuit habilis, etatis primeve, / et respexit paululum tumide, non seve;*

¹¹⁹ Cfr. G. BIANCO, *equini: il cavallo, sub voc.*, in *Enciclopedia Virgiliana*, II, cit., pp. 349-352.

¹²⁰ ISID. *Etym.* XII 41-56.

¹²¹ «Domato dalle redini di Pegaso».

¹²² «Possiede notevole bellezza e valore».

¹²³ «Il suo manto era di colore variegato, / poiché il colore del cigno era misto al nero».

¹²⁴ «Occorre soprattutto osservare il colore».

¹²⁵ «Il cavallo pomellato», ossia «bianco, punteggiato da alcune macchie nere».

¹²⁶ Per il problema, cfr. M. FEO, «*Pallida no, ma più che neve bianca*», in «Giornale Storico della Letteratura Italiana» 95 (1975), pp. 321-361. A conferma si veda, fra l'altro, un passo (vv. 281-286) della «commedia elegiaca» *Lidia* attribuibile ad Arnolfo d'Orléans esaminato da G. ORLANDI, *Problemi testuali nella commedia elegiaca «Lidia»*, in *Medioevo e latinità in memoria di Ezio Franceschini*, a cura di A. Ambrosioni [et alii], Milano 1993, pp. 325-385 (alle pp. 342-343).

¹²⁷ «Candido, cioè bianco come la neve e circonfuso di splendida luce».

/ *cervix fuit ardua, coma sparsa leve, / auris parva, prominens pectus, caput breve*).¹²⁸ In particolare, gli ultimi due versi risentono fortemente, nella loro strutturazione asindetica a coppie formate da sostantivo + aggettivo, di Isidoro (*Etym.* XII 46): *Pulchritudo, ut sit exiguum caput et siccum pelle prope ossibus adhaerente, aures breves et argutae, oculi magni, nares patulae, erecta cervix, coma densa et cauda, unguicularum soliditas fixa rotunditas*.¹²⁹ L'origine della raffigurazione isidoriana è, comunque, da identificarsi in Virgilio, con la sua descrizione del cavallo nelle *Georgiche* (III 79-81): *Illi ardua cervix / argutumque caput, brevis alvus obesaque terga, / luxuriatque toris animosum pectus*.¹³⁰

Le tre descrizioni, quella virgiliana, quella isidoriana e quella dell'*Altercatio*, sono largamente sovrapponibili. Occorre però mettere in evidenza, a questo punto, un particolare relativo al *caput* dell'animale: Isidoro lo qualifica, come si è visto, con l'aggettivo *exiguum*, Virgilio con *argutum*, il poeta mediolatino con *breve*. Sull'esatto valore di *argutum* in questo passo delle *Georgiche* si è avuta, da parte degli studiosi e dei traduttori, una piccola *querelle*, i cui risultati sono stati sintetizzati nella relativa "voce" della *Enciclopedia Virgiliana*.¹³¹ La maggior parte degli esegeti traduce *argutum* con "sottile",¹³² basandosi su altri passi degli *auctores* dedicati alla presentazione del cavallo, come Varrone,¹³³ Orazio,¹³⁴ Columella¹³⁵ e Palladio.¹³⁶ Particolarmente importante, poi, è la chiosa di Servio, che interpreta *argutum* = *breve*.¹³⁷ Altri studiosi e traduttori hanno invece dato ad *argutum* il significato di "ben delineato".¹³⁸ Ritengo anch'io che la traduzione "sottile" sia senz'altro da

¹²⁸ «Era di una splendida bellezza, giovane d'età, / e guardava in modo un poco timido, ma non fiero; / il collo era eretto, la criniera sparsa mollemente, / aveva orecchie piccole, petto prominente, testa ben delineata».

¹²⁹ «La sua bellezza è derivata dal fatto che esso abbia il capo piccolo e magro, con la pelle quasi aderente alle ossa, le orecchie piccole e ben delineate, grandi gli occhi, larghe le nari, eretto il collo, fluenti la criniera e la coda, solidi e rotondi gli zoccoli».

¹³⁰ «Ha il collo slanciato / e la testa sottile, l'addome scavato, la groppa piena, / gonfio di muscoli il petto ansimante».

¹³¹ M.G. IODICE DI MARTINO, *argutus, sub voc.*, in *Enciclopedia Virgiliana*, I, Roma 1984, pp. 312-313.

¹³² Cfr. le traduzioni delle *Georgiche* di G. Albini (Bologna 1930), di H. Goelzer (Paris 1935), di Fr. Della Corte (Torino 1957) e di E. Cetrangolo (Firenze 1966).

¹³³ VARR. *De re rust.* II 7,5.

¹³⁴ HOR. *Sat.* I 2,89.

¹³⁵ COLUM. IV 29,2.

¹³⁶ PALLAD. IV 13,2.

¹³⁷ SERV. *ad Georg.* III 80.

¹³⁸ Si vedano i commenti di A. Forbiger (Lipsiae 1972⁴) e di J. Conington-H. Nettleship-F. Haverfield (Hildesheim 1898⁵), nonché la trad. ital. di A. Barchiesi (Milano 1980).

preferirsi, «sia in forza delle antiche testimonianze suddette, sia perché il termine “sottile” rientra più da vicino nelle accezioni semantiche di *argutus*, in quanto sinonimo di *acutus*». ¹³⁹ Come si è visto, il poeta dell'*Altercatio* scrive *caput breve*, utilizzando, in questo caso, sicuramente il brano virgiliano, riletto però attraverso Servio, laddove *argutus* assume il valore di *breve* (e la stessa valenza semantica dovrebbe avere l'*exiguum* di Isidoro). ¹⁴⁰

Prima di proseguire nella disamina della *descriptio equi* fornita dall'autore del poemetto mediolatino, è forse il caso di rilevare che anche nella *Chanson de Roland* ci si imbatte in una analoga descrizione del “cavallo perfetto”, quello dell'arcivescovo Turpino (vv. 1651-1658): «Li destres est e curanz e aates, / piez ad copez e les gambes ad plates, / curte la quisse e la crupe bien large, / lungs les costez e l'eschine ad ben halte, / blanche la cue e la crignete jalne, / petite oreille, la teste tute falve. / Beste nen est ki encontre lui alge». ¹⁴¹ Si tratta, come ognun vede, di una descrizione tutto sommato schematica e sintetica, nella quale il cromatismo risulta non solo ben più disadorno e meno insistito che nell'*Altercatio* (senza ovviamente voler postulare alcun rapporto fra i due testi), ma anche ben più semplice che nelle varieopinte e coloristiche descrizioni di cavalli “perfetti” che si incontrano nelle *chansons de geste* successive. ¹⁴²

All'*auctoritas* virgiliana, e in genere a un ben determinato *cliché* che si è già cursoriamente rilevato a proposito del mulo di Fillide, obbedisce quindi la lunga descrizione della sella e dei finimenti del cavallo di Flora. Ornamenti ricchissimi, bardature, falere e gualdrappe caratterizzano i cavalli dell'epica classica, per es. nell'*Eneide* (VII 276-279): *Omnibus extemplo Teucris iubet ordine duci / instratos ostro alipedes pictisque tapetis; / aurea pectoribus demissa monilia pendent, / tecti auro fulvom mandunt sub dentibus aurum*. ¹⁴³ Se il *tópos* è classico, la descrizione

¹³⁹ M.G. IODICE DI MARTINO, *argutus* cit., p. 312.

¹⁴⁰ Si noti che lo stesso Isidoro usa *argutus*, ma riferendo tale aggettivo alle *aures* del cavallo, che sono insieme definite *breves* (*aures breves et argutae*), fatto, questo, che mi sembra possa avvalorare quanto finora detto, in quanto l'espressione *breves et argutae* può interpretarsi senz'altro come una dittologia sinonimica.

¹⁴¹ «Il destriero è agile e veloce, / falcato ha il piede e le zampe piatte, / corta la coscia e la groppa larga, / lungo di fianchi e la schiena alta, / bianca la coda, la criniera gialla, / piccole orecchie, la testa tutta fulva. / Bestia non c'è che gli resista in corsa» (*La Chanson de Roland* cit., pp. 126-128).

¹⁴² Cfr. F. BANGERT, *Das Pferd*, in ID., *Die Tiere im altfranzösischen Epos*, Marburg 1885, pp. 8-122; J. FRAPPIER, *Les destriers et leurs épithètes*, in ID., *La technique littéraire des “Chansons de geste”*, Liège 1959, pp. 85-104.

¹⁴³ «E subito, per i Teucri, fa a ognuno condurre un veloce cavallo, / bardato di porpora

fornita dal poeta mediolatino è però di timbro e stampo, ancora una volta, nettamente “medievali”. Alla semplicità virgiliana egli, infatti, sostituisce una cura per i dettagli, per le minuzie, che si configura come un vero e proprio *horror vacui* (si legga la chiara affermazione alla str. 55, 1 *Nullus ibi locus est vacuus aut planus*).¹⁴⁴ La sella con cui viene adornata la schiena del cavallo *sonipes* (str. 52, 4, come già in Isidoro e poi anche nel *Waltharius*)¹⁴⁵ è fornita di una armatura d'oro a lamine d'avorio, con una gemma splendente come una stella su ciascuno dei quattro angoli (str. 53, 1-4 *Equo superposita faciebat sella; / ebur enim medium clausit auri cella / et, cum essent quattuor selle capitella, / venustavit singulum gemma quasi stella*);¹⁴⁶ essa era stata costruita da Vulcano (e ricompare ancora una volta il motivo dell'origine divina, che si è evidenziato a proposito della descrizione del mulo di Fillide); il dio vi aveva effigiato le nozze di Mercurio, certamente note all'autore dell'*Altercatio* attraverso il *De nuptiis Mercurii et Philologiae* di Marziano Capella (testo la cui importanza e la cui diffusione durante tutto il Medioevo sono assolutamente fuori discussione); aveva poi realizzato le bardature e i finimenti e, per dedicarsi a questo breve lavoro, aveva addirittura tralasciato la costruzione dello scudo d'Achille. La sella era poi coperta da una gualdrappa di porpora intessuta di bisso, ricamata dalla mano esperta della dea Minerva che, come Vulcano, aveva interrotto ogni altra occupazione per dedicarsi a tale impegno (str. 57, 1-4 *Sellam textit purpura subinsuta bysso, / quam Minerva, reliquo studio dimisso, / achanto texuerat et flore narcisso / et per tenas margine fimbriavit scisso*).¹⁴⁷

Per quanto attiene a quest'ultimo particolare descrittivo, cioè alla porpora e al bisso nella groppiera del cavallo di Flora, la presenza di

e con la gualdrappa dipinta; / lunghi collari d'oro dai petti discendono / coperti d'oro, mordono in bocca aurei freni».

¹⁴⁴ «Non vi era alcuno spazio che rimanesse vuoto o privo».

¹⁴⁵ ISID. *Etym.* XII 43 *Inde et sonipes, quod pedibus sonat* («Vien detto “piede sonante”, poiché suona con le zampe»); *Walth.* 328 *Stat sonipes ac frena ferox spumantia mandit* («Sta ritto il cavallo dal piede sonante e, fiero, morde i freni schiumosi»: verso, evidentemente, ripreso alla lettera da VERG. *Aen.* IV 135).

¹⁴⁶ «Sul cavallo era posta una sella; / un'armatura d'oro racchiudeva lamine d'avorio, / ed essendovi quattro angoli in quella sella, / ciascuno di essi era abbellito da una gemma che sembrava una stella».

¹⁴⁷ «Copri la sella con una gualdrappa di porpora intessuta di bisso, / che Minerva, tralasciando ogni altra occupazione, / aveva intessuto con l'acanto e i fiori del narciso / e ne aveva ornato il bordo con una frangia orlata». È forse superfluo rilevare che la bravura nel tessere e ricamare di Minerva è un motivo tipico della mitologia classica, noto al poeta mediolatino, probabilmente, attraverso la celebre narrazione ovidiana della vicenda di Aracne, in *Met.* VI 1-145.

queste due preziose stoffe (generalmente accostate per creare un voluto contrasto cromatico rosso/bianco), pur tributaria della tradizione biblica (*Lc.* 16, 19; *Apoc.* 18, 16) e di quella classica, ricorre sovente nella poesia mediolatina; un esempio per tutti, tratto dal *Waltharius*, laddove il seggio regale di Attila è ornato appunto di porpora e bisso: *solium, quod bissus compsit et ostrum*¹⁴⁸. A meglio delineare la *facies* medievale di tutto il brano, contribuisce anche la notazione con la quale si chiude l'intera sezione del poemetto: Fillide porta un falco sulla mano, Flora uno sparviero (str. 59, 4 *fert Phyllis accipitrem manu, Flora nisum*),¹⁴⁹ immagine che si rifà all'iconografia tradizionale (e, chissà, fors'anche al simbolismo erotico dei due uccelli, e del falcone in special modo).¹⁵⁰

Merita un breve supplemento di indagine, a questo punto, la quartina relativa al fatto (accennato poc'anzi) che il dio Vulcano, per realizzare la sella, le bardature e i finimenti del cavallo di Flora, avesse addirittura interrotto la costruzione dello scudo di Achille. Si tratta della str. 56, 1-4: *Pretermisso clipeo Mulciber Achillis / laboravit phaleras et indulisit illis; / ferraturam pedibus et frenum maxillis / et habenas addidit de sponse capillis*.¹⁵¹ A questo passo ha dedicato la sua attenzione Stefano Pittaluga, in un contributo relativo allo studio dei modelli classici nei *Carmina Burana*,¹⁵² le cui conclusioni cercherò di esporre e sintetizzare in questa sede.

Ciò che desta perplessità, nel passo dell'*Altercatio* or ora letto, è il fatto che ivi si parli dello scudo di Achille e non, come era facilmente prevedibile per un poeta medievale, dello scudo di Enea di virgiliana memoria.¹⁵³ Al libro VIII dell'*Eneide* risale, infatti, il motivo di Vulcano che interrompe un lavoro intrapreso per dedicarsi a un altro ben più urgente e pressante: anzi, nel poema virgiliano è lo stesso dio che ordina ai Ciclopi a lui sottomessi di sospendere qualsiasi impegno per

¹⁴⁸ «Il trono, che era adorno di bisso e di porpora»: *Walth.* 293, per cui cfr. *Luc.* 16, 19 *induebatur purpura et bysso* («era vestito di porpora e bisso»), *II Cor.* 2, 14 e 13, 14, *Apoc.* 18, 16 (ma l'unione di bisso e porpora è canonica anche nei testi classici e cristiani).

¹⁴⁹ «Fillide porta un falco in mano, Flora uno sparviero».

¹⁵⁰ Sull'argomento, cfr. F. CARDINI, *Il banchetto del falcone, ovvero l'amante mangiato*, in «Quaderni Medievali» 17 (1984), pp. 45-71.

¹⁵¹ «Messo da parte lo scudo di Achille, il Mulcibero dio [Vulcano] / si dedicò alle bardature e vi si applicò con impegno; / aggiunse ferri agli zoccoli e freno alle mascelle / e briglie fatte coi capelli della propria sposa [Venere]».

¹⁵² S. PITTALUGA, *Modelli classici nei «Carmina Burana»* cit., pp. 399-417. Le argomentazioni di Pittaluga sono state poi riprese da S. TUZZO, *Echi classici* cit., pp. 599-600.

¹⁵³ Cfr. G. RAVENNA, *scudo di Enea, sub voc.*, in *Enciclopedia Virgiliana*, IV, Roma 1988, pp. 739-742.

forgiare le armi del figlio di Venere e Anchise (*Aen.* VIII 439-441): «*Tollite cuncta*» inquit «*coeptosque auferte labores, / Aetnaei Cyclopes, et huc advertite mentem: / arma acri faciunda viro*». ¹⁵⁴ Come ha osservato a tal proposito Stefano Pittaluga, «è evidente che nell'*Altercatio* questa stessa situazione è specularmente rovesciata in chiave parodica: il *tópos* epico che risale alla *hopoploia* omerica è così ribaltato nel minuto descrittivismo del codice espressivo cortese; e questa volta sono dunque i finimenti del cavallo di Flora a essere più urgenti delle armi dell'eroe. Ne è conferma il fatto che in tutta l'opera di Virgilio l'unica attestazione dell'epiteto *Mulciber* per Vulcano si trova appunto in conclusione dell'*ekphrasis* relativa allo scudo di Enea forgiato da Vulcano (dove il recupero di *Mulciber* nel passo dell'*Altercatio*): *Aen.* VIII 724-726; 729-730 *Hic Nomadum genus et discinctus Mulciber Afros / [...] / finxerat; Talia per clipeum Volcani, dona parentis, / miratur*. La descrizione virgiliana dello scudo di Enea è dunque il modello allusivo in senso parodico del passo dell'*Altercatio*». ¹⁵⁵ Rimane però il problema rappresentato dalla menzione, in un poeta medievale, dello scudo di Achille laddove ci saremmo aspettati quella dello scudo di Enea. Bisogna infatti, a tal proposito, rifarsi a un modello che tramandi materiale omerico (ed è evidentemente impensabile una conoscenza diretta dell'*Iliade* da parte dell'autore dell'*Altercatio*). Tale modello non è identificabile né nell'*Achilleide* staziana, né in Darete Frigio o in Ditti Cretese, e neanche in Igino o nei *Mythographi Vaticani*; come ben ha mostrato Pittaluga, «la connessione dell'appellativo *Mulciber* con la fabbricazione dello scudo di Achille si trova invece nell'*Ilias latina* di Bebio Italico (I secolo d.C.), l'epitome dell'*Iliade* caratterizzata dall'imitazione formale dell'epica virgiliana: un testo diffuso nella scuola medievale, curriculare per le arti del trivio (vv. 857-861): *Excitat Aetnaeos calidis fornacibus ignes / Mulciber et validis fulvum domat ignibus aurum. / Mox effecta refert divinis artibus arma, / evolat et Thetis [...] quae postquam magnus Achilles / induit, in clipeum vultus convertit atroces*». ¹⁵⁶

¹⁵⁴ «Sgombrate tutto – ordinò – portate via i lavori iniziati, / o Ciclopi dell'Etna, e qui volgete la mente: / si devono forgiare armi per un eroe coraggioso».

¹⁵⁵ S. PITTALUGA, *Modelli classici nei «Carmina Burana»* cit., pp. 415-416. Lo studioso osserva che «l'epiteto *Mulciber* (PAUL.-FEST., p. 129 Lindsay: *Mulciber Vulcanus a molliendo scilicet ferro dictus*) è invece più frequente in Ovidio (ad es. *Met.* II 5; IX 263; 423; XIV 533)» (ivi, p. 415, nota 19).

¹⁵⁶ Ivi, pp. 416-417. Sulla fortuna dell'*Ilias latina* come testo curriculare nella scuola, si veda B. MUNK OLSEN, *I classici nel canone scolastico* cit., pp. 63-74. Sulla conoscenza che gli scrittori del Medioevo potevano avere dell'*Ilias latina* e, in genere, della materia omerica e

Fra la realtà e il sogno, in una dimensione extratemporale e sospesa, fra coloriture fiabesche e toni cromatici di assoluta vaghezza ornamentale e decorativa, le descrizioni delle cavalcature di cui si servono le due fanciulle per salire al paradiso dell'Amore (str. 59, 1 *Ad Amoris destinant ire paradisum*)¹⁵⁷ assumono quindi un loro valore che prescinde, in fondo, dai pur rilevanti echi classici e medievali che si è qui cercato di individuare. Ciò che qui viene messa in risalto è l'immagine della donna a cavallo, che dal cavallo (o, nel caso di Fillide, dal mulo) riceve un ulteriore crisma di bellezza e di avvenenza.

Nella coeva letteratura in volgare, e in quella di poco posteriore alla *Altercatio*, tale immagine ricorre a più riprese, soprattutto nei romanzi cortesi in lingua d'oïl. Non voglio indulgere in troppo ampie esemplificazioni, che pur potrebbero essere prodotte e che, in ogni caso, esulerebbero un poco dal tema di cui qui ci stiamo occupando. Basti qui proporre un confronto tra la descrizione del cavallo di Flora e dei suoi ornamenti, da un lato e, dall'altro, la consimile e in gran parte sovrapponibile raffigurazione del palafreno di Hélie, la damigella che fa la sua comparsa subito dopo l'inizio del romanzo *Li Biaus Desconeus* (*Il bel cavaliere sconosciuto*) di Renaut de Beaujeu:¹⁵⁸ «Un vair palefroi cevaucoit, / ne rois ne quens plus bel n'avoit; / la sele fu de mainte guisse, / mainte jagonse i ot asise, / a ciers esmaus fu tote ovree, / molt par fu bonne et bien ouvree; / coverte fu d'un drap de soie; / del lorain por coi vos diroie? / A fin or fu, a cieres pieres, / et li frains et les estrivieres».¹⁵⁹ Senza voler ovviamente avanzare una qualsiasi

troiana (filtrata attraverso Virgilio, Ditti e Darete), esiste un'ampia bibliografia. Mi limito qui a segnalare M. GIOVINI, *Le riprese dell'«Ilias latina» nei «Gesta Berengarii imperatoris» (X sec.)*, in «Maia», n.s., 50, 3 (1998), pp. 499-510; M.-R. JUNG, *Virgilio e gli storici troiani, ne Lo Spazio letterario del Medioevo. II. Il Medioevo volgare cit., III, La ricezione del testo*, Roma 2003, pp. 179-198; e i tre voll. finora apparsi di *Posthomeric. Tradizioni omeriche dall'Antichità al Rinascimento*, a cura di Fr. Montanari-S. Pittaluga, Genova 1997, 2000 e 2001, e in partic., per la tematica qui affrontata, lo studio di G. BRUGNOLI, *L'«Ilias latina» nei «Romulea» di Draconzio*, in *Posthomeric III cit.*, pp. 71-85.

¹⁵⁷ «Si apprestano a recarsi al paradiso d'Amore».

¹⁵⁸ RENAUT DE BEAUJEU, *Il bel cavaliere sconosciuto*, a cura di A. Pioletti, Parma, 1992. Sul romanzo, cfr. lo studio dello stesso A. PIOLETTI, *Forme del racconto arturiano: Peredur, Perceval, Bel Inconnu, Carduino*, Napoli 1984.

¹⁵⁹ «Cavalcava un palafreno pomellato, / così bello che né re né conte ne aveva uguale; / la sella era di fattura composita, / incastonata di giacinti rossi / e tutta ornata di smalti preziosi, / era di gran valore e finemente lavorata / e rivestita da un drappo di seta; / che dire poi del pettorale e dei finimenti? / D'oro puro, incastonati di pietre preziose, / e così le briglie e le staffe» (RENAUT DE BEAUJEU, *Il bel cavaliere sconosciuto*, vv. 147-156, p. 48 Pioletti).

ipotesi di interdipendenza fra i due testi, il poemetto mediolatino e il romanzo cortese, si sarà però rilevato, dalla lettura dei passi ora proposti, che in essi ricorrono alcuni particolari identici, primo fra tutti il fatto che il palafreno di Hélie è “vair”, cioè “pomellato”, *guttatus* come il cavallo di Flora; e si osservi altresì, nel testo antico-francese, la medesima cura nel descrivere, quasi con compiaciuto indugio, la sella e i finimenti dell'animale, con lo stesso gusto per i colori vividi e accesi, per l'oro e per le pietre preziose.¹⁶⁰ Non è certo un parallelo diretto, quello che ho qui voluto proporre (e lo si è già ribadito). È, assai più semplicemente, una concordanza di immagine fra il testo mediolatino e quello oitanico.

Le due fanciulle, nobili e belle, possiedono animali, anch'essi nobili e belli, che accrescono vieppiù il loro pregio e il loro fascino. Fillide possiede un mulo di grande valore, e ancor più bello e nobile è il cavallo di Flora: due creature stilizzate e quasi immateriali, come le figurazioni femminili che adornano i codici del XII e del XIII secolo.¹⁶¹

3.5. Nella sezione terminale dell'*Altercatio*, il poeta descrive un corteo bacchico, entro il quale spicca, come si è detto più sopra, la figura del vecchio Sileno, ubriaco e caracollante su un asino. Ognuno ha, infatti, la cavalcatura, l'animale che si merita, quello che si confà al proprio ruolo e al proprio aspetto, e da quello riceve maggiore spicco, in positivo (come nel caso di Fillide e Flora) e in negativo (come nel caso, appunto, di Sileno). Il vecchio maestro del dio Bacco ha l'asino che è degno di lui e che a lui si confà (secondo una diffusa etologia che vuole l'asino come stupido, ottuso e ostinato),¹⁶² e da questo il suo ritratto riceve una più evidente pregnanza caricaturale.

La sezione nella quale il poeta mediolatino ci presenta l'immagine di Sileno merita, a parer mio, un breve supplemento di indagine. Leggiamo subito le due quartine che ci interessano (str. 70-71):

¹⁶⁰ Ricordo che *Li vair palefroi* è inoltre il titolo di un *fabliau* del XIII secolo, attribuito a Huon le Roi (detto anche Huon Peaucele).

¹⁶¹ Per la storia successiva del *tópos*, fino all'Umanesimo, cfr. M. MARTELLI, *Il sonetto del cavallo perfetto*, in «Rinascimento» 17 (1966), pp. 57-77; P. ORVIETO, *Il cavallo perfetto*, in *Id.*, *Pulci medievale. Studio sulla poesia volgare fiorentina del Quattrocento*, Roma 1978, pp. 86-105; M. FEO, *Il cavallo perfetto. Una lettera faceta di età sveva*, in «Invigilata Lucernis» 15-16 (1993-1994), pp. 99-145.

¹⁶² Cfr. M. PUGLIARELLO, *Le origini della favolistica classica*, Brescia 1973, pp. 135-136.

70.
 Portant vina manibus et coronas florum;
 Bacchus Nymphas instruit et choros Faunorum.
 Servant pedum ordinem et instrumentorum;
 Sed Silenus titubat nec psallit in chorum.

71.
 Somno vergit senior asino prevectus
 Et in risus copiam solvit dei pectus.
 Clamat: "Vinal!" remanet clamor imperfectus:
 Viam vocis impedit vinum et senectus.

70.
 Nelle mani portano coppe di vino e corone di fiori;
 Bacco guida le Ninfe e i cortei dei Fauni.
 Tengono il ritmo dei passi e degli strumenti;
 ma Sileno ci ondola e non balla nel coro.

71.
 Il vecchio, portato dal suo asino, è vinto dal sonno
 e il petto del dio si scioglie in una grassa risata.
 Grida: "Vino!", ma il grido gli si smorza in gola:
 l'ubriachezza e la vecchiaia impediscono alla voce
 di espandersi.

Il brano risente di innumerevoli suggestioni classiche. Innanzitutto occorre osservare come il personaggio del vecchio e goffo Sileno faccia la sua comparsa, in ambito letterario, già nell'inno omerico ad Afrodite,¹⁶³ e di lì, con varie e diverse connotazioni, in Pausania (che lo fa vivere in Laconia, sul monte Malea),¹⁶⁴ in Pindaro (che lo presenta come sposo di una Naiade),¹⁶⁵ in Diodoro Siculo (che già lo inserisce nel tiaso di Dioniso, facendo di lui il vecchio maestro del dio, connotazione, questa, che verrà ripresa anche da altri *auctores*);¹⁶⁶ lasciando da parte il problema, di carattere squisitamente mitografico, della sua assimilazione ai Satiri e, in ambito latino, ai Fauni,¹⁶⁷ bisogna poi rilevare come anche Catullo, nell'epillio sulle nozze di Peleo e Teti, lo menzioni, con Bacco e i Satiri, nel tipico ambito del tiaso (*Carm.* 64, 251-252 *At parte ex alia florens volitabat Iacchus / cum thiaso Satyrorum et Nysigenis Silenis*),¹⁶⁸ dove l'epiteto *Nysigenis* si riferisce al fatto che i Sileni, secondo il mito, erano stati allevati a Nisa.

I brani fin qui indicati, però, risultano assai poveri di connotazioni e non possono certo essere invocati come fonti per la grottesca figurazione di Sileno nella *Altercatio*. Dalla descrizione che il poeta medio-latino fornisce, emergono infatti due o tre elementi caratterizzanti e indicativi, quali il fatto che Sileno sia costantemente ebbro di vino (il che gli procura uno stato di insopprimibile sonnolenza), l'incapacità di parlare e di danzare nel coro bacchico (sempre per l'oppressione dovuta alle eccessive libagioni) e il fatto che egli sia trasportato a dorso

¹⁶³ *Hymn. Aphrod.* 262: «con loro i Sileni, e l'uccisore di Argo, dall'acuto sguardo» (*Inni omerici*, a cura di F. Càssola, Milano 1975, p. 275). Traggio questa, e le successive notizie mitologiche, da R. ROCCA, *Sileno, sub voc.*, in *Enciclopedia Virgiliana*, IV, Roma 1988, p. 849.

¹⁶⁴ PAUS. III 25, 2.

¹⁶⁵ PIND. fr. 156 Schröder.

¹⁶⁶ DIOD. IV 4, 3.

¹⁶⁷ PLIN. *Nat. hist.* X 36, 110.

¹⁶⁸ «Ma dall'altra parte volava il florido Iacco, / col tiaso dei Satiri e i Nisigeni Sileni».

d'asino. A questa immagine, che nel poemetto mediolatino crea una sorta di breve intermezzo comico, quasi uno "scherzo" carnevalesco in una temperie compositiva improntata a un'insistita raffinatezza, hanno prestato le loro suggestioni, indubbiamente, Virgilio e Ovidio.

Virgilio fa di Sileno uno dei personaggi principali della sesta egloga. Due fauni (o satiri), Cromide e Mnasillo, hanno trovato in un antro Sileno, come sempre addormentato per il vino bevuto il giorno innanzi. Il suo aspetto è scomposto, le corone gli sono scivolote lungo il capo, la grande tazza di cui egli si serve gli sta per cadere dalle mani. Il vecchio Sileno, che qui viene presentato altresì come un dotto, aveva più volte promesso un canto ai pastori, i quali, per costringerlo a mantenere la promessa, lo legano con le sue stesse corone. Mentre Sileno, sballottato dai due, sta per riaprire gli occhi, una naiade, Egle, si aggiunge al gruppo, tingendogli la fronte e le tempie con succo di more. Dopo essere stato allo scherzo, il vecchio prega i giovani di scioglierlo e incomincia così il suo canto, intriso di elementi cosmogonici e metamorfici. Altamente problematica, la sesta egloga virgiliana è stata ampiamente studiata e, in particolare, la figura di Sileno ha prestato il fianco a innumerevoli e disparate interpretazioni.¹⁶⁹ Tali problemi, però, esulano ovviamente dalla presente indagine, laddove invece giova mettere in risalto come Virgilio, nella descrizione del vecchio Sileno, indugi su elementi caratterizzanti quali il sonno e il vino bevuto (*Buc. VI 13-15*): *Chromis et Mnasyllus in antro / Silenum pueri somno videre iacentem, / inflatum hesterno venas, ut semper, Iaccho*;¹⁷⁰ elementi, questi, in parte ripresi dal poeta dell'*Altercatio*, il quale, peraltro, potrebbe anche aver tenuto presente la raffigurazione di Sileno proposta da Nemesiano nella sua terza

¹⁶⁹ Nella raffigurazione di Sileno come dotto cantore Virgilio, secondo quanto attesta Servio Danielino (*ad Buc. VI 13 e 26*), prende spunto da Teopompo (fr. 75 Jacoby), che riferiva di una analoga cattura di Sileno da parte di re Mida, che voleva sapere da lui quale fosse la cosa migliore per l'uomo (cfr. anche *Cic. tusc. I 48, 114*, e M. HUBBARD, *The Capture of Silenus*, in «Proceedings of the Cambridge Philological Society» 21 [1975], pp. 53-62). Altri problemi inerenti la sesta egloga virgiliana riguardano la presenza di Sileno in Arcadia e il rapporto fra la sua figura e il racconto di vicende cosmogoniche e metamorfiche. Per il punto sulla situazione, fra la vastissima bibliografia che potrebbe qui essere allegata, cfr. G. LIEBERG, *Lettura della sesta bucolica*, in *Lecture virgiliane*, a cura di M. Gigante. I. *Le Bucoliche*, Napoli 1981, pp. 227-246; Fr. DELLA CORTE, *Da Proteo a Sileno e da Sileno a Proteo*, in «Sandalion» 6-7 (1983-1984), pp. 165-178 (poi in *Id.*, *Opuscula IX*, Genova 1987, pp. 51-64); *Id.*, *Bucoliche, sub voc.*, in *Enciclopedia Virgiliana*, I, Roma 1984, pp. 562-563; Fr. CAIRNS, *Sileno, sub voc.*, in *Enciclopedia Virgiliana*, IV, Roma 1988, pp. 849-850.

¹⁷⁰ «I fanciulli Cromi e Mnasillo / videro dentro una grotta Sileno sdraiato che dormiva, / con le vene gonfie, come sempre, del vino del giorno prima».

egloga, a sua volta largamente debitrice, e in certi passi addirittura sovrapponibile, al modello virgiliano (*Ecl.* III 59-62): *Musto / plene senex avide non equis viribus hausit: / ex illo venas inflatus nectare dulci / hesternoque gravis semper ridetur Iaccho.*¹⁷¹

Se l'*auctoritas* virgiliana non manca di farsi sentire, ancora più rilevanti e pregnanti sono, nel brano del poemetto mediolatino, le suggestioni attinte da Ovidio. Nel corteo dionisiaco descritto dal Salmoneo nel primo libro dell'*Ars amandi* (nell'ambito dell'episodio di Arianna abbandonata, come già nell'epillio catulliano), il vecchio Sileno viene presentato come un ubriaco che si regge a malapena su un asinello curvo per il peso eccessivo, mentre cerca vanamente di inseguire le Baccanti che gli sfuggono e, per lo slancio della corsa, cade giù a capofitto dall'asino (*Ars am.* I 543-547 *ebrius, ecce, senex pando Silenus asello / vix sedet et prensas continet arte iubas. / Dum sequitur Bacchas, Bacchae fugiunt petuntque, / quadrupedem ferula dum malus urget eques, / in caput aurito cecidit delapsus asello*).¹⁷² L'influenza di questo brano sul passo dell'*Altercatio* oggetto della nostra disamina è, a parer mio, inconfutabile, per la somma dei particolari coincidenti (soprattutto per il fatto che Sileno venga portato a dorso d'asino) e per tutta l'articolazione complessiva e la presentazione del personaggio del vecchio dio, assolutamente privo di quelle connotazioni di dottrina e di saggezza che lo avevano caratterizzato nell'egloga virgiliana. Qui Sileno è una figura comica e grottesca, al centro di una situazione che finisce in maniera ridanciana, con una risata corale, come poi, nello stesso Ovidio, nel terzo libro dei *Fasti* (si veda il verso *piger tergo pandi residebat asello*)¹⁷³ e soprattutto nel quarto

¹⁷¹ «Dal mosto / il vecchio bevve avidamente e scompostamente: / con le vene gonfie di quel nettare dolce / ride continuamente, appesantito dal vino del giorno precedente».

¹⁷² «Ecco il vecchio ubriaco Sileno che sul curvo asinello / siede a malapena, stringendone ad arte la criniera. / E mentre quello insegue le Baccanti, le Baccanti fuggono e si appressano, / e mentre, da inetto cavaliere, incalza il quadrupede con la sferza, / precipita a capofitto dall'asino dalle lunghe orecchie». Si può ricordare, a tal proposito, l'ipotesi di E. DE SAINT DENIS, *Le malicieux Ovide*, in *Ovidiana. Recherches sur Ovide publiées à l'occasion du bimillénaire de la naissance du poète*, ed. N.I. Herescu, Paris 1958, pp. 154-200, che ha illustrato un mosaico pompeiano che rivela forti analogie con la scena descritta da Ovidio in questo passo dell'*Ars amandi*, chiedendosi se occorra pensare a un influsso ovidiano sull'autore del mosaico o, piuttosto, a una comune influenza ellenistica (traggo questa notizia dal commento di Emilio Pianezzola, in OVIDIO, *L'arte di amare*, a cura di E. Pianezzola [et alii], Milano 1991, p. 249).

¹⁷³ «Pigramente cavalcava il dorso curvo di un asinello» (*Ov. Fast.* III 749: tutto il brano è *Fast.* III 751-760). Sulle suggestioni ovidiane in questa sezione del testo si sofferma brevemente anche S. TUZZO, *Echi classici* cit., pp. 601-602, la quale, però, mostra di non conoscere il mio art. del 1997 sull'argomento (da cui, come si è detto nella premessa, è

libro delle *Metamorfosi*, laddove, nell'invocazione a Bacco compresa entro l'episodio delle figlie di Minia, si dice (*Met.* IV 25-27): *bacchae satyrique sequuntur / quique senex ferula titubantis ebrius artus / sustinet et pando non fortiter haeret asello.*¹⁷⁴

Compaginando con notevole perizia le suggestioni virgiliane e quelle ovidiane relative alla figurazione di Sileno, il poeta mediolantino ha quindi saputo presentare, all'interno del suo componimento, un breve squarcio grottesco e ridanciano, in cui le ascendenze di un diffuso *tópos* si fondono con la capacità, che è propria dell'autore dell'*Altercatio*, di descrivere e di rappresentare la realtà e le immagini in modo vivido e corposo.

Un intermezzo comico, quindi, uno "scherzo" (come ho voluto definirlo poco sopra), giocato tutto sulla ridicola immagine di Sileno, quasi una parentesi "carnealesca", come sarà poi, in pieno Umanesimo, la presentazione del vecchio ubriaco su un asino da parte di poeti assai più grandi e smalzati, quali il Lorenzo de' Medici della *Canzona di Bacco* (vv. 29-34: «Questa soma, che vien drieto / sopra l'asino, è Sileno: / così vecchio è ebbro e lieto, / già di carne e d'anni pieno; / se non può star ritto, almeno / ride e gode tuttavia»);¹⁷⁵ e il Poliziano delle *Stanze per la giostra* (I 112: «Sovra l'asin Silen, di ber sempre avido, / con vene grosse, nere e di mosto umide, / marcido sembra, sonnacchioso e gravido, / le luci ha di vin rosse, infiate e fumide; / l'ardite ninfe l'asinel suo pavidò / pungon col tirso, e lui con le man tumide / a' crin s'appiglia; e mentre sì l'aizono, / casca nel collo, e' satiri lo rizonò»)¹⁷⁶ e della "selva" *Manto* (vv. 137-144 *Ebrius interea nostri nutritor Iacchi / Silenus molli dormit resupinus in antro, / ebrius et nimio venas tumefactus alumno; / securum pueri audaces atque improba Nais / invadunt furtim, deque ipsis vincla coronis, / quae senis e mutilo*

ripreso quanto scritto qui sopra).

¹⁷⁴ «Ti seguono le Baccanti e i Satiri / e il vecchio che, ebbro, col bastone sostiene le membra barcollanti / e non riesce nemmeno a reggersi sul dorso curvo dell'asinello».

¹⁷⁵ LORENZO DE' MEDICI, *Canti carnascialeschi*, a cura di P. Orvieto, Roma 1991, p. 81.

¹⁷⁶ Come si vede l'ottava poliziana si configura come un sapiente mosaico di tutti i *loci* di Virgilio e Ovidio (e forse anche di Nemesiano) che si sono fin qui esaminati. Fra i commenti più ampi, moderni e soprattutto orientati in direzione filologica, alla ricerca della complessa stratificazione compositiva che sta alla base del capolavoro poliziano, ricordo quelli di S. Carrai (Milano 1988), di D. Puccini (Milano 1992) e di Fr. Bausi (Manziana [Roma] 1997, poi Torino 2006). A proposito del corteo bacchico e dell'episodio di Sileno introdotto dal Poliziano nelle *Stanze*, Fr. TATEO (*Lorenzo de' Medici e Angelo Poliziano*, Roma-Bari 1972, p. 126) ha scritto che in questi versi il poeta «trova piuttosto il modo di variare felicemente il tono, introducendo una scena ricca di movimento e di tratti grotteschi, che richiamano il ritmo del canto carnascialesco».

*modo vertice defluxerunt, / iniiciunt alacres, promissaque carmina poscunt,
/ carmina cum silvis totos mulcentia montis).*¹⁷⁷

¹⁷⁷ «Ebbro, frattanto, Sileno, il precettore / del nostro Iacco, dorme riverso in un antro accogliente, / ebbro, le vene gonfie per il troppo vino; / due audaci fanciulli e una lasciva Naiade lo assalgono / di sorpresa e, prontissimi, lo legano con lacci ricavati / dalle stesse corone che scivolarono un momento prima / dal calvo capo del vecchio, e gli chiedono i canti promessi, / i canti che diletano le selve e tutte le montagne» (ANGELO POLIZIANO, *Silvae*, a cura di Fr. Bausi, Firenze 1996, pp. 21-22, trad. ital. a p. 261). Come si vede, in questo brano il Poliziano presenta il tema della sesta egloga, mutuando stilemi e *iuncturae* (oltre che tutta la complessiva articolazione del passo bucolico) da Virgilio, ma, secondo la sua consueta tecnica compositiva a intarsio, mescolando alle prevalenti suggestioni virgiliane echi di Nemesiano e di Sidonio Apollinare *carm.* 22, 37-38 *docebat / ludere Silenus iam numine plenus alumno*: «insegnava / a divertirsi Sileno, già pieno di vino» (l'espressione *numine [...] alumno* fa riferimento a Bacco, personificazione – qui come altrove – del vino): cfr. il commento di Bausi, *ad loc.*, e, sulla *Manto* in generale, A. BETTINZOLI, «*Sidereus vates Maro*»: *strategie dell'encomio e dell'imitazione nel ritratto virgiliano della «Manto»*, in ID., «*Daedaleum iter*». *Studi sulla poesia e la poetica di Angelo Poliziano*, Firenze 1995, pp. 153-272.

4.

CEDIT, HIEMS, TUA DURITIES (CB 135): ESORDIO PRIMAVERILE E INNO ALL'AMORE

Nunc, Amor aureus, advenies,
indomitos tibi subicies
(CB 135, str. 4, 1-2)

4.1. *Cedit, hiems, tua durities* (CB 135)¹ non è certamente né uno dei più celebri né uno dei più bei componimenti della silloge poetica di Benediktbeuren, pur presentando più di un motivo d'interesse (non foss'altro, soprattutto, che quello d'ordine metrico-rimico, costituito dal fatto che tutto il carme è fondato su un'unica rima che si ripete costante per tutti i 20 versi che lo compongono). È per questo motivo che, in genere, esso è stato abbastanza trascurato dagli studiosi di poesia goliardica e di poesia d'amore mediolatina e dagli esegeti della raccolta (ove si evincano alcuni sparsi e sommari giudizi forniti dagli editori e dai commentatori sui quali si tornerà), studiosi ed esegeti che, del componimento, hanno messo principalmente in luce la scarsa originalità e/o la generica aderenza a moduli vieti e stereotipati.²

Ritengo perciò che sia opportuno, in questa sede, procedere a una rinnovata "lettura" del testo, non certo al fine di scovarvi nascoste bellezze e occulti tesori "poetici" (che, evidentemente, non vi sono presenti e riscontrabili), bensì allo scopo di proporre, di esso, una disamina il più possibile ampia e scevra di pregiudizi precostituiti, che tenga conto degli elementi testuali, filologici, metrici, retorici, compositivi e contenutistici che possono esservi individuati.

¹ Il testo si legge, fra l'altro, in P. ROSSI, *Carmina Burana* cit., p. 160 (con trad. ital. a p. 161 e comm. a p. 290); e in P.G. WALSH, *Love Lyrics* cit., pp. 159-161 (con trad. inglese e comm.). A queste due antologie ho fatto più di sovente ricorso. Il carme non è, invece, antologizzato da E. MASSA, *Carmina Burana* cit.

² Di alcuni di questi giudizi si darà conto *infra*.

Poiché il carme è molto breve, trattandosi in tutto, come si è detto, di soli 20 versi, ne trascrivo qui di seguito il testo completo cui (a parte alcune scelte lezionarie delle quali si discorrerà fra breve) si farà continuo riferimento nella disamina che verrà successivamente istituita.

- | | |
|--|---|
| <p>1. Cedit, hiems, tua durities, frigor abit, rigor et glacies brumalis et feritas, rabies, torpor et improba segnities, pallor et ira, dolor, macies. 5</p> | <p>1. Si allontana, o inverno, la tua asprezza; vanno via il freddo, il rigore e il ghiaccio della bruma, l'inclemenza e la crudezza del tempo, il torpore e l'improba pigrizia, il pallore e l'ira, il dolore e la magrezza.</p> |
| <p>2. Veris adest elegans acies, clara nitet sine nube dies, nocte micant Pliadum facies; grata datur modo temperies, temporis optima mollities. 5</p> | <p>2. Ecco l'elegante schiera della primavera, il giorno risplende chiaro, senza nubi, di notte rifulgono le luci delle Pleiadi; una gradevole temperatura si spande intorno, ottima è la dolcezza della stagione.</p> |
| <p>3. Libera mundi superficies, gramineae redolent species, induitur foliis abies, picta canit volucrum series, prata virent, iuvenum requies. 5</p> | <p>3. Libera è la superficie della terra, profumano le distese d'erba, gli alberi si rivestono di foglie, cantano i variopinti stormi di uccelli, verdeggiano i prati, ristoro dei giovani.</p> |
| <p>4. Nunc, Amor aureus, advenies, indomitos tibi subicies. Tendo manus; michi quid facies? Quam dederas, rogo, concilies, et dabitur saliens aries! 5</p> | <p>4. Ora vieni a me, Amore aureo, sottometti coloro che ti si oppongono. Tendo le mani: cosa farai di me? Riconciliami, ti supplico, con colei che mi avevi dato, e ti sarà offerto in sacrificio un ariete ruzzante!</p> |

4.2. In primo luogo, occorre esaminare i problemi testuali che il carme presenta. Nel cod. clm 4660 della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera, che ci ha trasmesso, come è noto, la silloge dei *CB*,³ la str. 4 (inc. *Nunc, Amor aureus, advenies*) è trascritta prima

³ Il ms. (München, Bayerische Staatsbibliothek, CLM 4660) fu esemplato probabilmente intorno al 1230 e comprende composizioni redatte, *grosso modo*, fra la seconda metà del XII sec. e il primo quarto del XIII sec., prevalentemente in area inglese e franco-germanica. Esso fu scoperto nel 1801 nell'abbazia benedettina di Benediktbeuren (l'antica *Bura Sancti Benedicti*), fondata da Bonifacio fra il 730 e il 740. Nel 1803 il ms. fu trasferito nella Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera, dove è tuttora conservato. Il cod. è illustrato (cfr. P. und D. DIEMER, «*Qui pingit florem non pingit floris odorem*». *Die Illustrationen der «Carmina Burana» (CLM 4660)*, in «*Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte*» 3 [1987]). Esso contiene infatti otto miniature, la più famosa delle quali è quella della Ruota della Fortuna cui sono appesi due sovrani (probabilmente Federico II ed Enrico VI). Altre miniature illustrano le poesie d'amore, e fra queste spiccano due con la storia di Enea e

della str. 3 (inc. *Libera mundi superficies*). Ma è opportuno, come già hanno fatto i primi editori, effettuare un'inversione delle due strofe in questione, poiché, mantenendo l'ordine col quale esse si presentano nel ms., ne deriverebbe una notevole incongruenza di dettato. Fra l'altro, l'allocuzione "ovidiana" all'*Amor aureus* con la quale si apre la str. 4 e la promessa del dono di un *saliens aries* con la quale, per converso, termina la medesima strofa, si configurano in maniera assai idonea per concludere il carme in modo logico e consequenziale e con un movimento "ascensionale" (se così può dirsi) che certo non si avrebbe se il componimento fosse invece siglato dal verso (str. 3, 5) *prata virent, iuvenum requies*. Viceversa, l'inserimento della stessa str. 4 fra quelle che, nelle moderne edizioni, vengono stampate come str. 2 e 3, insomma la sua "anticipazione" creerebbe non solo tutta una lunga serie di aporie di carattere contenutistico ma, principalmente, interromperebbe la lunga serie descrittiva che le str. 1, 2 e 3 presentano in maniera pressoché continua. Il breve inno ad Amore perderebbe così gran parte del suo significato, né si giustificerebbe, dopo di esso, la "ripresa" della *descriptio loci e temporis* che costituisce il nucleo essenziale della prima, e più ampia, sezione del carme.⁴

Un secondo problema di ordine testuale e filologico è rappresentato poi dal fatto che, in corrispondenza del nostro componimento, il manoscritto monacense risulta gravemente compromesso, presentando una perdita di testo che riguarda l'inizio e la fine dei cinque versi della str. 3 (che si configura, in tal maniera, come la

di Didone (sulla quale cfr. CB 100). Altre ancora sono dedicate ai temi del gioco e del vino, con scene di bevute e di partite a scacchi, a dadi, a *trick-track*. Molti componimenti sono stati musicati (vi è anche la notazione: cfr. R. CLEMENCIC [et alii], «*Carmina Burana*». *Gesamtausgabe der mittelalterlichen Melodien mit den dazugehörigen Texten*, München 1979; G. BAROFFIO DAHNK, I «*Carmina Burana e la musica*». *L'origine di un mito*, in «*Amadeus*» 9,2 [1999: numero speciale dedicato ai CB], pp. 26-30; Id., *Tradizione musicale e fortuna dei «Carmina Burana»*, in appendice a *Carmina Burana*, vol. I, *Canti morali e satirici*, a cura di E. Bianchini, cit., pp. 1163-1186). La trascrizione del ms. è stata effettuata, comunque, in momenti diversi. Una parte è andata irrimediabilmente perduta. Infatti, al momento della prima rilegatura (effettuata ancora in età medievale), l'inizio della raccolta era già scomparso. Alcuni studiosi hanno ipotizzato che l'inizio della silloge comprendesse poesie di carattere religioso, fatto, questo, che avrebbe dato a essa una struttura e una configurazione ben diverse da quelle che ci mostra oggi. Per una descrizione del ms., cfr. ROSSI, *Carmina Burana* cit., pp. XXXIII-XXXVI; e soprattutto B. BISCHOFF, *Faksimile-Ausgabe der Handschrift der «Carmina Burana» und der «Fragmenta Burana»* (CLM 4660; CLM 4660a) der Bayerischen Staatsbibliothek in München, Brooklyn-München 1967.

⁴ Anche Walsh, nel pubblicare il carme, effettua lo "spostamento" della quarta strofa e commenta: «Stanza 3 appears after stanza 4 in the manuscript, but the latter provides a more apt close» (*Love Lyrics* cit., p. 160).

più difficile e complessa di tutto il carne). Sono infatti cadute alcune lettere nella prima e nell'ultima parola di ogni singolo verso, onde il frammento che ne rimane, scritto tutto di seguito, come se si trattasse di prosa, recita così: *ura mundi superfi [...] s. gramine redo [...] t. induitur foliis abi [...] picta canit volu [...] i series. Prata vi [...] it juvenum requies.*⁵

La ricostruzione degli ultimi tre versi non ha comportato eccessivi problemi (*induitur foliis abies, / picta canit volucrum series, / prata virent, iuvenum requies*) ed è stata pacificamente e tranquillamente accolta da tutti gli editori (ed è anche il testo che è stato da me riportato più sopra). Non così è avvenuto, invece, per i primi due versi della strofa interessata. La prima "parola" (ovviamente acefala) che si legge è *ura*. I tentativi di restituzione, a tal proposito, sono stati quanto mai vari e diversificati, da Otto Schumann il quale, riprendendo una proposta del Meyer, nella sua edizione del 1941 propose *libera* (promosso a testo anche, come si è visto, da Piervittorio Rossi) a Bernhard Bischoff che integrò (in modo certo più aderente al testo conservatoci) *est pura*, a Walsh che, più recentemente, ha proposto *soluta*. Gli editori, quindi, hanno letto il primo verso della str. 3 in questa maniera: *Libera mundi superficies* (Meyer, Schumann, Rossi); *Est pura mundi superficies* (Bischoff); *Soluta mundi superficies* (Walsh). Da parte mia, ritengo che, pur essendo abbastanza suggestive e sostanzialmente attendibili quanto al significato, le integrazioni *libera* (che nella mia traduzione è stata mantenuta, per rispetto del testo latino esibito) e *soluta* (la prima salva la sillaba *-ra* di *ura* ma con la modifica della vocale iniziale, da *-u* a *-e*; la seconda mantiene entrambe le vocali, *-u* e *-a*, di *ura*, ma cambia la consonante intervocalica da *-r* a *-t*) cedano il passo alla restituzione del verso operata da Bischoff, che opta per l'espressione *est pura*, la quale, oltre a essere perfettamente adatta al contesto, risulta pienamente aderente a ciò che, del testo del carne, ci si è conservato, senza alcuna modifica, né per quanto attiene alle vocali, né per ciò che riguarda la consonante intervocalica. Aggiungo inoltre che una buona restituzione, che tiene conto anch'essa del frustulo di parola che ci si è conservato, potrebbe essere *pulchra* (e, meglio, con grafia medievale, *pulcra*): *pulcra mundi superficies*. Solo che, in tal maniera, il verso interessato verrebbe a essere privo di una sillaba, laddove, appunto, ci si aspetta un trisillabo (o monosillabo + bisillabo, come nel caso di *est pura*) in apertura.

⁵ Trascrivo da P.G. WALSH, *Love Lyrics* cit., p. 160.

Ma anche il v. 2 della str. 3 ha creato alcuni problemi, soprattutto in relazione alla *iunctura* frammentaria *gramine redo [...]*, che è stato integrata in *graminee redolent species* da Schumann (seguito, come sempre, da Rossi), con *gramine redolent planities* da Meyer (seguito da Walsh). Qui la scelta fra una congettura e l'altra è forse un po' più spinosa che nel caso precedente, anche perché è caduta una più cospicua parte del verso interessato. Intanto, mi corre l'obbligo di rilevare come Rossi, pur accogliendo a testo e stampando la lezione proposta da Schumann (e cioè, ripeto, *graminee redolent species*), traduca poi «i campi profumano di erba», che è, come ben si vede, l'esatta versione italiana di *gramine redolent planities* proposto da Meyer (e reso in inglese con «the plains diffuse the scent of plants» da Walsh, mentre *graminee redolent species* andrebbe tradotto con qualcosa del tipo «le specie erbacee [cioè le piante] profumano»). Scegliere fra un'integrazione e l'altra, in questo caso, invero non modifica sensibilmente il significato complessivo del passo (si tratta pur sempre di una generica notazione sul profumo emesso dalle piante o dai prati), e quindi si tratterebbe, più che altro, di un'opzione dettata da una preferenza di tipo, diciamo così, personale. Nel complesso, mi sembra che il modo più attendibile per ricostruire i primi due versi della str. 3 consista nell'adozione, al v. 1, della congettura *est pura* proposta da Bischoff e nella restituzione, al v. 2, *gramine redolent planities*, proposta da Meyer e seguita da Walsh. In entrambi i casi, a farmi propendere per questa ricostruzione vale il fatto che sia *est pura*, sia *gramine redolent planities* (e soprattutto *gramine* rispetto a *graminee*) siano più aderenti e vicini a ciò che, del testo originale, ci trasmette il manoscritto burano. Leggerei quindi i primi due versi della str. 3 in questo modo: *Est pura mundi superficies, / gramine redolent planities* (che, nel loro complesso, andrebbero così tradotti: «È pura la superficie della terra, / i campi profumano d'erba»).

I giudizi forniti su questo carme sono stati in genere, come si è detto in apertura di capitolo, tendenzialmente improntati a una scarsa considerazione dei valori poetici e compositivi di cui fa mostra l'ignoto autore (valori poetici e compositivi che, comunque, non sono certo elevatissimi). Rossi, per esempio, ha messo in risalto la «genericità» di esso, che si configura come un «canto in lode della primavera che riporta la gioia dell'amore», istituendo un (questo sì, assolutamente generico, se non forse per l'*incipit*) raffronto col *Cantico dei Cantici* 2, 11-13 (*Iam enim hiems transiit, imber abiit, et recessit. Flores apparuerunt in terra nostra, tempus putationis advenit: vox turturis audita est in terra nostra. Ficus*

protulit grossos suos: vineae florentes dederunt odorem suum. Surge, amica mea, speciosa mea et veni).⁶

Walsh, d'altro canto, ha invece avanzato un giudizio un po' più articolato, rilevando, sì, la scarsa originalità della composizione («the originality in what seems scarcely more than an amusing piece»), ma aggiungendo, anche, che tale limitata *novitas* è forse più apparente che reale, riscontrandosi soltanto a una prima, superficiale lettura del carne («at first sight»). Successivamente, lo studioso ha osservato che il componimento segue i dettami canonici della poesia amorosa, che si sostanziano nella sezione iniziale, dedicata al tema (topico) della rinascita della natura alla fine dell'inverno, e nell'invocazione finale alla potenza d'Amore («the poem follows the conventional order of the love lyric, with greater emphasis on the transformation in nature, and the spokesman's appeal to Cupid in the final stanza is hardly anguished»), aggiungendo finemente, però, che la poesia presenta una sottigliezza maggiore di quanto non appaia, appunto, a una prima lettura, poiché le immagini naturalistiche dell'inverno e della primavera ben si sposano col tema dei rapporti fra gli amanti, stabilendo un'equazione della quale è traccia visibile nella *descriptio* che occupa la str. 1 («There is, however, a greater subtlety than at first appears; the imagery of winter and spring has an implicit application to love relationships; this is especially true of the nouns descriptive of winter in stanza 1»)⁷. Un giudizio, questo proposto da Walsh, che costituisce un passo in avanti, ancorché timido (lo studioso avrebbe potuto infatti maggiormente approfondire l'argomento) verso una considerazione più libera e cordiale del carne in questione.

Vi è comunque, prima di intraprendere la disamina vera e propria di *Cedit, hiems, tua durities*, un elemento che è necessario porre in giusta luce, al quale si è accennato all'inizio di questo capitolo e cui fa riferimento anche Walsh. Tutti e 20 i versi di cui si compone questo canto d'amore, infatti, presentano un'unica rima, in *-ies* (*durities, glacies, rabies*, e così via), con un virtuosismo che costituisce, se non mi sbaglio, un *unicum* nel vasto *corpus* dei *CB*.⁸ Rima in *-ies* che, invero, non risulta molto difficile (basta utilizzare sostantivi della quinta declinazione quali appunto *durities, glacies, rabies, segnitias, macies, dies, mollities, requies*, o della terza quali *abies, aries*, o ancora forme verbali quali *advenies, subicies, facies*, e così via) e che ricorre altre volte nei *CB*

⁶ «Infatti l'inverno è ormai trascorso, è cessata la pioggia, se ne è andata; i fiori sono apparsi nei campi, il tempo del canto è tornato e la voce della tortora ancora si fa sentire nella nostra campagna. Il fico ha messo i primi frutti e le viti fiorite spandono fragranza. Alzati, amica mia, mia bella, e vieni!» (cfr. P. Rossi, *Carmina Burana* cit., p. 290).

⁷ P.G. WALSH, *Love Lyrics* cit., p. 160 (anche per le citazioni precedenti).

⁸ Walsh parla della «poet's virtuosity in assembly twenty rhyming words» (ivi, p. 160).

(ma certo non in maniera così sistematica),⁹ anche se 20 versi *unisoni* sono forse un po' troppi e ove si pensi, fra l'altro, che l'anonimo poeta fa ricorso, a distanza, a fenomeni di rima inclusiva,¹⁰ come *glacies* (str. 1, 2), *macies* (str. 1, 5) e *facies* (str. 2, 3) che "includono" *acies* (str. 2, 1), o *rabies* (str. 1, 3) che "include" *abies* (str. 3, 3), o ancora a fenomeni di rima equivoca¹¹ (anch'essa comunque a distanza e non saprei dire fino a qual punto intenzionale), come *facies* (str. 2, 3, nom. plur. – con grafia medievaleggiante – di *fax*, *facis*) e *facies* (str. 4, 3, fut. sempl. di *facio*).

Lo schema, in effetti, è abbastanza raro nella tradizione poetica medievale, sia in latino sia in volgare. Si tratta di un componimento che, con terminologia attinta alla dottrina metricologica delle lingue romanze, potrebbe essere definito a rima continuata (o monorima),¹² i cui esempi più famosi, in ambito italiano e in un'età di poco posteriore alla presumibile epoca di composizione del carne mediolatino, sono la quartina monorima di alessandrini (doppi settenari) a schema A₇₊₇ A₇₊₇ A₇₊₇ A₇₊₇, frequente nella poesia didascalica del Duecento (per esempio, nei *Proverbia quae dicuntur super natura feminarum* o nei poemetti *De Babilonia civitate infernali* e *De Iherusalem celesti* di Giacomino da Verona),¹³ e la lassa monorima (o tutt'al più assonanzata, sullo schema metrico-rimico delle più antiche *chansons de geste* oitaniche)

⁹ Cfr., a mo' d'esempio (ma non ho fatto uno spoglio completo), CB 82 (*Frigus hinc est horridum*), str. 4, 1-4 *ridet terre facies / colores per multiples. / Nunc audite, virgines. / non amant recte milites* («Ride il volto della terra / per i molteplici colori. / Ora ascoltate, o fanciulle, / i cavalieri non amano correttamente»); 104 II (*Amor noster senuit*), str. 3, 6-7 *milies / ac pluries* («mille volte / o più»); 108 (*Vacillantibus trutine*), str. 2b, 11-12 *que facies, / frons, naris aut cesaries* («qual volto, / fronte, naso o capigliatura»); 113 (*Transit nix et glacies*), str. 1, 1-6 *Transit nix et glacies / spirante Favonio; / terre nitet facies / ortu florum vario; / et michi materies / amor est, quem sentio* («Sono finiti la neve e il ghiaccio / al soffio del Favonio; / risplende il volto della terra / al vario sbocciare dei fiori; / e ciò che cresce in me / è l'amore che sento»); 117 (*Lingua mendax et dolosa*), str. 10, 1-2 *Ergo dum nox erit dies, / et dum labor erit quies* («Quindi, finché la notte non sarà giorno / e la fatica non sarà riposo»); 138 (*Veris leta facies*), str. 1, 1-4 *Veris leta facies / mundo propinatur; / hiemalis acies / victa iam fugatur* («Il lieto volto della primavera / viene offerto al mondo; / la schiera dell'inverno, vinta, è posta in fuga»); 145 (*Musa venit carmine*), str. 4, 1-2 *Pulchre cantant volucres, / terre nitet facies* («Cantano dolcemente gli uccelli, / risplende il volto della terra»).

¹⁰ P.G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Bologna 1991, p. 185.

¹¹ Ivi, pp. 178-180.

¹² Ivi, p. 51; cfr. anche G. LAVEZZI, *Manuale di metrica italiana*, Roma 1996, pp. 82-83.

¹³ P.G. BELTRAMI, *La metrica italiana* cit., pp. 264-265. La quartina monorima, non di alessandrini ma di versi goliardici, è invece ben attestata nella tradizione poetica mediolatina e nei CB in generale (cfr. quanto si è detto nel cap. 3, nota 13).

tipica di altri prodotti della poesia didascalica duecentesca (come *Il libro* di Ugucione da Lodi).¹⁴

4.3. L'inverno sta finendo, la sua durezza cede pian piano il posto a un clima più mite e temperato, il freddo va allontanandosi, e con esso vanno allontanandosi, del pari, la bruma e il ghiaccio, il torpore e la detestabile pigrizia, il pallore e l'ira, il dolore e la magrezza. La prima strofa del carne fornisce subito, fin dall'attacco, una serie di elementi caratterizzanti. Si tratta di un esordio primaverile (*tópos*, questo, ben attestato nei *CB*, soprattutto nella seconda sezione della raccolta e, in genere, in molta poesia amorosa del XII e XIII secolo), che verrà viepiù enfatizzato con la seconda strofa, e fin dalla prima *iunctura* di essa (v. 1 *Veris adest elegans acies*). Quello che, per il momento, mi preme mettere in risalto concerne il fatto che, nella prima strofa, a fronte di due soli verbi reggenti (v. 1 *cedit*; v. 2 *abit*) si contano ben 13 sostantivi (*hiems, durities, frigor, rigor, glacies, feritas, rabies, torpor, segnitias, pallor, ira, dolor* e *macies*) e 3 aggettivi (*tua* – che però non è molto significativo – *brumalis* e *improba*), con una *cumulatio verborum* che, evidentemente, è spia di una volontà eminentemente descrittiva (più che narrativa) da parte dell'anonimo autore.

Ma è soprattutto con la seconda strofa che inizia la vera e propria *descriptio*. La prima strofa, in effetti, aveva suggerito tutto ciò che, pian piano, andava allontanandosi, veniva via via dileguandosi, andava cedendo a una nuova e più tiepida stagione (significativi, appunto, i due verbi *cedit* e *abit*); se la prima strofa era costruita per negazione, la seconda lo è per affermazione. Finite le brume invernali, ritorna la splendida e fulgida primavera (v. 1 *Veris adest elegans acies*: letteralmente «l'elegante schiera della primavera»),¹⁵ il giorno brilla chiaro senza nubi, di notte splendono le luci delle Pleiadi, l'aria è tiepida, gradevole, la stagione procura una *mollities* (nel senso, forse, di una sorta di “balsamo” benefico al fisico e allo spirito)¹⁶ che non conosce uguali. Siamo qui, nell'ambito di una vera e propria *descriptio* primaverile. L'*incipit* primaverile, come si anticipava poc'anzi, è una delle costanti della poesia amorosa medievale, sia in latino sia in volgare.

¹⁴ P.G. BELTRAMI, *La metrica italiana* cit., pp. 258-260.

¹⁵ Walsh traduce «Spring's tasteful array is at hand» (*Love Lyrics* cit., p. 159).

¹⁶ Mi pare colga nel segno, infatti, la versione di Walsh: «the unsurpassed balminess of the season» (ivi, p. 159). Più liberamente, ma in complesso correttamente anch'egli, rende il verso Rossi: «la dolcezza della stagione non conosce eguale» (*Carmina Burana* cit., p. 161).

Il festoso ritorno della primavera, dopo l'algido e cupo inverno, lo sciogliersi dei ghiacci per far posto a un clima più dolce e benevolo, il risveglio della natura con tutto il consueto corredo di fiori che iniziano a sbocciare, di prati che si tingono di verde, di ruscelli che sgorgano freschi e mormoranti, di animali che escono dalle loro tane e, dopo aver interrotto il lungo letargo, liberamente scorrazzano per i prati e per i boschi, di uccelli che cantano e cinguettano dolcemente e melodiosamente sui rami degli alberi: tutto ciò – e tanto altro ancora – si collega indissolubilmente al motivo amoroso (e, dal punto di vista descrittivo, al tema del *locus amoenus*).¹⁷ Si tratta di un tema non nuovo, certo, risalente alla poesia ellenistica¹⁸ e quindi filtrato attraverso la consueta mediazione degli *auctores* latini, ma che verrà notevolmente rivitalizzato e variato (con una serie di “variazioni sul tema” che, però, non perdono mai di vista l'omogeneità e la ricorsività degli elementi costitutivi il *cliché*) proprio nella poesia d'amore fra il XII e il XIII secolo e, in particolare, nei *CB*.¹⁹

Fra i molteplici modelli classici che è possibile individuare, forse i più operanti, in tal direzione, sono rappresentati da Orazio, *carm.* I 4, 1-8 (*Solvitur acris hiems grata vice veris et Favoni / trahuntque siccas machinae carinas, / ac neque iam stabulis gaudet pecus aut arator igni / nec prata canis albicant pruinis. / Iam Cytherea chorus ducit Venus imminente luna / iunctaeque Nymphis Gratiae decentes / alterno terram quatunt pede, dum gravis Cyclopum / Volcanus ardens urit officinas*)²⁰ e IV 7, 1-4 (*Diffugere nives, redeunt iam gramina campis / arboribusque comae; / mutat terra vices et decrescentia ripas / flumina praetereunt*),²¹ nonché dalle celeberrime *laudes veris* del libro II delle *Georgiche* (II 323-345),²² *exemplum* ineludibile cui si ispireranno tutti i successivi

¹⁷ Cfr. R. MUGELLES, *Paesaggi latini*, Firenze 1975, pp. 4-12 e *passim*; Fr. SERPA, *paesaggio, sub voc.*, in *Enciclopedia Virgiliana*, III, Roma 1987, pp. 921-926.

¹⁸ Cfr. *Anth. Pal.* IX 363 (Meleagro di Gadara); X 1 (Leonida di Taranto); 2 (Antipatro di Sidone); 4 (Marco Argentario); 5 (Tiilo); 6 (Satiro); 14 (Agazia Scolastico); 15 (Paolo Silenziario); 16 (Teeteto Scolastico).

¹⁹ Cfr., fra gli altri, S. TUZZO, «*Audaces fortuna iuvat*» (*CB* 70,3,3), in «*Filologia Antica e Moderna*» 17 (2007), pp. 33-48 (alle pp. 34-35 e *passim*).

²⁰ «Si scioglie l'aspro inverno alla grata vicenda della primavera / e del Favonio; argani traggono asciutte chiglie; / non più gode il bestiame delle stalle, o l'aratore del fuoco, / né i prati ormai biancheggiano di candide brine» (trad. ital. di L. Canali, in ORAZIO, *Tutte le opere*, a cura di L. Canali-M. Beck, Milano 2007, p. 17).

²¹ «Svanirono le nevi, tornano già le erbe / nei campi, agli alberi le chiome; / la terra muta vicenda, e i fiumi / decrescendo scorrono fra le rive» (trad. ital. di L. Canali, *ivi*, p. 325).

²² La bibliografia su questo passo è, ovviamente, molto vasta. Mi limito qui a segnalare A. BARCHIESI, *Lettura del secondo libro delle «Georgiche»*, in *Lecturae Vergilianae*, cit., II. *Le*

poeti che tratteranno e svilupperanno l'argomento. In particolare i due carmi oraziani or ora ricordati, con i rispettivi "attacchi" *Solvitur acris hiems* e *Diffugere nives, redeunt iam gramina campis*, hanno certo fornito ben più di una suggestione agli innumerevoli esordi primaverili che è possibile registrare nell'ambito della poesia amorosa mediolatina e nei *CB* e anche al carme oggetto di questa disamina: si mettano a confronto, per esempio, l'incipitario *solvitur acris hiems* di Orazio, *Carm.* I 4, 1 e il *cedit, hiems, tua durities* di *CB* 135, str. 1, 1; e ancora il *redeunt iam gramina campis* di Orazio, *Carm.* IV 7,1 e il *graminee redolent species* (o *gramine redolent planities*) di *CB* 135, str. 3, 2 (ma si è detto che siamo qui in presenza di un verso giuntoci corrotto).

Ancora, per il tema del ciclico ritorno della primavera, possono essere ricordati l'esordio del *De rerum natura* lucreziano (I 1-20), con l'inno a Venere (e la connessione fra *ver* e *Venus* che verrà poi maggiormente sviluppata da Ovidio, *Fast.* IV 125-135; *Trist.* III 12), o il *Carm.* 46 di Catullo (*Iam ver egelidos refert tepores*).²³ Si tratta però, in entrambi i casi e come è noto, di due poeti poco o per nulla conosciuti e utilizzati da parte degli scrittori medievali e, quindi, la loro influenza non può purtroppo essere tenuta in grande considerazione. Un altro modello, stavolta tardoantico e, questo sì, probabilmente noto agli scrittori medievali (per esempio a Walahfrido Strabone, che ne ripropone alcune tessere nella sezione iniziale del suo *Hortulus*),²⁴ potrebbe essere costituito, invece, da un carme della *Anthologia latina*, il *De adventu veris* di Pentadio,²⁵ una breve elegia di 11 distici epanalettici (inc. *Sentio, fugit hiems, Zephyrisque animantibus orbem: Anth. Lat.* 227 Shackleton Bailey = 235 Riese), per la cui analisi e per lo studio dei rapporti con la tradizione precedente posso qui rinviare senz'altro a un convincente – anche se qua e là un po' pletorico – saggio di Marco Giovini apparso qualche anno fa.²⁶

Georgiche, Napoli, 1982, pp. 43-86; L. LANDOLFI, *Virgilio, Lucrezio e le "laudes veris"*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», n.s., 20, 2 (1985), pp. 91-109; U. BOELLA, *primavera, sub voc.*, in *Enciclopedia Virgiliana*, IV, Roma 1988, pp. 270-271.

²³ «Già la primavera riporta dolci tepori».

²⁴ WALAHFR. STRAB. *Hortulus* 19-35 (ediz. a cura di C. Roccaro, Palermo 1979, p. 112).

²⁵ Si tratta di un poeta tardoantico di cui non si sa praticamente nulla, probabilmente vissuto all'epoca di Lattanzio, sotto il cui nome l'*Anthologia Latina* ci ha trasmesso sei epigrammi: cfr., in generale, A. GUAGLIANONE, *Pentadio. Le sue elegie e i suoi epigrammi*, Padova 1984.

²⁶ M. GIOVINI, «Lo sento, l'inverno è fuggito»: *Pentadio e le simbologie primaverili dal mondo antico a Valafrido Strabone (con una postilla su Eliot)*, in *FuturAntico* 2, a cura di E. Zaffa-

Ma l'esordio primaverile, spesso in forme ben più complesse di quella, in fondo semplice e contratta, che si riscontra in CB 135, marca distintivamente numerosi e notevoli pezzi della raccolta mediolatina. Lungi dal voler effettuare un'analisi esaustiva di tali passi, si leggano, quali esempi significativi, gli *incipit* di CB 78 (*Anni novi rediit novitas*), str. 1, 1-7 (*Anni novi rediit novitas, / hiemis cedit asperitas, / breves dies prolongantur, / elementa temperantur / subintrante Ianuario. / Mens estu languet vario / propter puellam, quam diligo*);²⁷ 136 (*Omnia sol temperat*), str. 1, 1-8 (*Omnia sol temperat / purus et subtilis, / novo mundo reserat / faciem Aprilis; / sed amorem properat / animus herilis, / et iocundus imperat / deus puerilis*);²⁸ 137 (*Ver redit optatum*), str. 1-2 (*Ver redit optatum / cum gaudio, / flore decoratum / purpureo. / Aves edunt cantus quam dulciter! / revirescit nemus, / campus et amenus / totaliter. // Iuvenes, ut flores, / accipiant / et se per odores / reficiant, / virgines assumant alacriter / et eant in prata / floribus ornata / communiter*);²⁹ 142 (*Tempus adest floridum*), str. 1-2 (*Tempus adest floridum, surgunt namque flores / vernaes; mox in omnibus immutantur mores. / Hoc, quod frigus leserat, reparant calores; / cernimus hoc fieri per multos colores. // Stant prata plena floribus, in quibus nos ludamus! / virgines cum clericis simul procedamus, / per amorem Veneris ludum faciamus, / ceteris virginibus ut hoc referamus!*);³⁰ 143

gno, Genova 2006, pp. 85-119. Il carne è pubblicato anche (con trad. ital. a fronte) in *Poeti latini della decadenza*, a cura di C. Carena, Torino 1988, pp. 20-21. Su di esso, oltre a M. GIOVINI, "Lo sento, l'inverno è fuggito" cit., pp. 96-107, cfr. anche J.L. ARCAZ POZO, *En torno al «De adventu veris» de Pentadio*, in «Cuadernos de Filología Clásica» 23 (1989), pp. 157-169; V. CRISTÓBAL, *Los versos ecoicos de Pentadio y sus implicaciones métricas*, ivi, 19 (1985), pp. 157-167; G. POLARA, *I distici elegiaci dell'«Anthologia Latina»*, in *Tredici secoli di elegia latina* cit., pp. 145-182 (poi in ID., *Ricerche sulla tarda antichità*, Napoli 2001, pp. 157-184, alle pp. 174-175); A. BISANTI, *A proposito di alcuni recenti studi sui carmi della «Anthologia Latina»*, in «Schede Medievali» 44 (2006), pp. 195-210 (alle pp. 206-210).

²⁷ «Inizia il nuovo anno, finisce l'aspro inverno, le giornate brevi si prolungano e l'aria si intiepidisce al subentrare di gennaio. Il mio animo langue per lo struggente desiderio della fanciulla di cui sono innamorato» (trad. ital. di P. Rossi, in *Carmina Burana* cit., p. 103).

²⁸ «Il sole puro e leggero riscalda ogni creatura e il sorriso di aprile dà al mondo nuova vita; gli animi sensibili sono attratti dall'amore e sugli uomini felici regna il dio bambino» (ivi, p. 161).

²⁹ «Ritorna con la gioia la tanto attesa primavera, adorna di fiori variopinti. Con quanta dolcezza cantano gli uccelli! Il bosco rinverdisce e la campagna è tutta lieta. // Raccogliono fiori i giovani e si inebriano al loro profumo, abbracciano le fanciulle con ardore e corrono con loro nei prati tutti in fiore!» (ivi, p. 163).

³⁰ «È ritornata la bella stagione e sbocciano i fiori primaverili; tutti gli esseri viventi ora cambiano abitudini. I raggi del sole rinverdiscono ciò che il freddo aveva rinsecchito; di questo ci accorgiamo dai molti nuovi colori. // I prati si vestono di fiori e ci invitano a giocare. Andiamo insieme, noi fanciulle con i chierici, ad intrecciare i giochi dell'amore, che poi racconteremo alle altre nostre amiche» (ivi, p. 163).

(*Ecce gratum*), str. 1-2 (*Ecce gratum / et optatum / ver reducit gaudia; / purpuratum / floret pratum, / sol serenat omnia. / Iam iam cedant tristia! / estas redit, / nunc recedit / hiemis sevitia. // Iam liquescit / et decrescit / grando, nix et cetera; / bruma fugit, / et iam sugit / veris tellus ubera. / Illi mens est misera, / qui nec vivit / nec lascivit / sub estatis dextera!*);³¹ 144 (*Iam iam virent prata*), str. 1-2 (*Iam iam virent prata, iam iam virgines / iocundantur, terre ridet facies. / Estas nunc apparuit, / ornatusque florum lete claruit. // Nemus revirescit, frondent frutices, / hiems seva cessit; leti, iuvenes, / congaudete floribus! / Amor allicit vos iam virginibus*);³² 153 (*Tempus transit gelidum*), str. 1, 1-14 (*Tempus transit gelidum, / mundus renovatur, / verque redit floridum, / forma rebus datur. / Avis modulatur, / modulans letatur / ... / lucidior / et lenior / aer iam serenatur; / iam florea, / iam frondea / silva comis densatur*).³³

Nelle sue note di commento ai carmi dei quali or ora sono stati trascritti gli *incipit*, marcati appunto dal topico esordio primaverile, Piervittorio Rossi, in linea di massima, ha messo in evidenza come, in tutti i casi, ci si trovi in presenza di motivi vieti, triti e stereotipati. Per esempio, riguardo a *CB 78* egli scrive che siamo di fronte a un «canto d'amore che unisce ancora una volta il sopraggiungere della primavera al riaccendersi del desiderio e del sentimento» e che in esso «ricorrono motivi già analizzati in altri canti»;³⁴ né diverso è il giudizio formulato in merito a *CB 136* («il canto è costituito da un

³¹ «Ecco, la tanto cara e tanto attesa primavera riporta a noi la gioia: i prati sono un manto di fiori variopinti e il sole splende sereno su tutta la natura. Non pensiamo più alle cose tristi! Ritorna ora il bel tempo e finisce il freddo crudo dell'inverno. // Si sciolgono ormai e svaniscono il ghiaccio, la neve e il gelo; la nebbia si dissolve e già la terra assorbe i fertili umori della primavera. È di animo meschino chi non rinasce e non è eccitato dall'amore in questo tempo estivo» (ivi, p. 165).

³² «I prati rinverdiscono, le fanciulle hanno la gioia nel cuore e la terra sorride al nuovo sole. È tornata la bella primavera e risplende lieta nel suo manto di fiori. // Il bosco mette nuove fronde, gli arbusti si vestono di foglie e il triste inverno è ormai passato. O giovani, godete lieti di questi fiori! Alla vista delle fanciulle ecco che nasce in voi l'amore» (ivi, p. 165).

³³ «L'inverno è ormai passato, il mondo si rinnova, ritorna la fiorita primavera e la natura riprende il bell'aspetto. Cantano gli uccelli e mentre cantano gioiscono [...]. Più tersa e più leggera l'aria è ormai serena e il bosco mette nuovamente la sua frondosa chioma» (ivi, p. 167). Altri componimenti che potrebbero essere utilmente allegati, a tale oggetto (ma che qui non antologizzo per non appesantire ulteriormente questa già lunga elencazione), sono *CB 58* (*Iam ver oritur*), *59* (*Ecce, chorus virginum*), *68* (*Saturni sidus lividum*), *73* (*Clauso Cronos et serato*), *74* (*Letabundus rediit*), *80* (*Estivali gaudio*), *81* (*Solis iubar nituit*), *82* (*Frigus hinc est horridum*), *85* (*Veris dulcis in tempore*), *113* (*Transit nix et glacies*), *114* (*Tempus accedit floridum*), *138* (*Veris leta facies*), *139* (*Tempus transit horridum*), *148* (*Floret tellus floribus*), *151* (*Virent prata, hiemata*).

³⁴ P. Rossi, *Carmina Burana* cit., p. 273.

ampio esordio naturale che introduce il motivo della fedeltà nell'amore, richiamata dal poeta alla donna amata, ora che la primavera e la lontananza potrebbero suscitare nuovi desideri»,³⁵ a CB 137 («ancora una volta il ritorno della primavera è considerato foriero di gioia e di piaceri d'amore»),³⁶ a CB 143 («la gioia della primavera è colta anche in questo carne nel suo schiudersi festoso») ³⁷ e anche a CB 153 («il sopraggiungere della primavera ridesta nell'animo il desiderio dell'amore»).³⁸ Una valutazione un po' più cordiale (e *pour cause*, trattandosi di un componimento certamente assai più interessante e meglio riuscito degli altri) riceve CB 142: infatti vien detto che esso «trova la sua originalità nell'inconsueta partitura, dal momento che le strofe iniziali, pur nella genericità dell'esordio naturale, si configurano come un'esortazione alle fanciulle a godere dei piaceri dell'amore». ³⁹ Ancora più sintetici e non molto approfonditi sono, a proposito di alcuni di questi componimenti, i giudizi formulati da Eugenio Massa (che, fra l'altro, ne antologizza ben pochi).⁴⁰

Un po' meglio, come al solito, vanno le cose se si prende in mano l'antologia curata da Walsh il quale, oltre a offrire una scelta ben più vasta (in pratica quasi tutti i CB della seconda sezione, a eccezione di quelli in antico e medio alto tedesco⁴¹ e di pochi altri), presenta in genere, per ogni composizione, un "cappello" abbastanza perspicuo. Come si è già rilevato a proposito di CB 135, Walsh infatti, assai spesso, tende a mettere in risalto come la convenzionalità di questi carmi (e del motivo che qui si sta delibando) sia, invero, più apparente che reale. Così riguardo a CB 78, di cui lo studioso americano scrive: «At first sight this is a wholly conventional love lyric; the passing from winter into spring is paralleled by the increasing ardor of

³⁵ Ivi, p. 290.

³⁶ Ivi, p. 291.

³⁷ Ivi, p. 291.

³⁸ Ivi, p. 292.

³⁹ Ivi, p. 291. CB 142 è citato, fra l'altro, come tipico esempio di esordio primaverile, da S. TUZZO, «*Audaces fortuna iuvat*» cit., p. 35, nota 4.

⁴⁰ Cfr. E. MASSA, *Carmina Burana* cit., pp. 203-204: di quelli qui sopra citati, Massa edita solo CB 137 (pp. 76-77, col titolo *Nei prati*) e 142 (p. 78, col titolo *Elena e Paride*).

⁴¹ Dei quali in questa sede non mi occupo: cfr. B. WACHINGER, *Deutsche und Lateinische Liebeslieder. Zu den deutschen Strophen der «Carmina Burana»*, in *From Symbol to Mimesis*, Göppingen 1984; V. SANTORO, *Plurilinguismo nei «Carmina Burana»*. *L'elemento tedesco*, in «Medioevo e Rinascimento» 4 (1990), pp. 103-122; O. SAYCE, *Plurilinguism in the «Carmina Burana»*. *A Study of the Linguistic and Literary Influences in the Codex Buranus*, Göppingen 1992; E. WOLFF, *Les «Carmina Burana»*. *Plurilinguisme et poésie*, in «Bulletin de l'Association Guillaume Budé», n.s., 3 (1998), pp. 260-271.

the lover», anche se non può onestamente notare che «it is clearly a scholastic exercise rather than an expression of emotion deeply felt»;⁴² in merito a *CB* 136, per il quale si afferma trattarsi di un «example par excellence of the conventional love lyric, in which the two balancing elements of renewal in nature and the love relationship are accorded one and one-half stanzas each»;⁴³ mentre *CB* 143 è considerato, poi, una «attractive lyric», che «reveals the classic pattern of the medieval lyric at its simplest»;⁴⁴ e così via.

Tornando a *CB* 135, la connessione fra l'esordio primaverile e il sentimento amoroso (anzi, in questo caso, l'inno all'amore o, se si preferisce, ad Amore) viene comunque dilazionata di una strofa. Molti dei *CB* fondati su questi due temi e sulla loro intima interconnessione, in genere, sono sapientemente bilanciati anche nelle proporzioni e nel numero di versi (o di strofe) dedicati a ciascuno di tali motivi. Per cui, per esempio, se all'esordio primaverile sono state dedicate due strofe, altrettante, in linea di principio, dovrebbero esserne dedicate al motivo della rinascita dell'amore in concomitanza con la bella stagione. Anche in questo caso gli esempi da allegare potrebbero essere innumerevoli, ma mi limito a citare *CB* 82 (*Frigus hinc est horridum*), fondato sul motivo del contrasto fra il chierico e il cavaliere (di cui si è discusso nel capitolo precedente), nel quale, su un totale di sette strofe esastiche, esattamente tre e mezza sono incentrate sull'esordio primaverile, tre e mezza sul tema amoroso;⁴⁵ e *CB* 137 (*Ver redit optatum*), composto in tutto da due brevi strofe, ciascuna delle quali basata su uno dei due motivi in oggetto. È pur vero, d'altra parte, che vi sono anche numerosi *CB* che non obbediscono a tale rapporto proporzionale e strutturale, dedicando maggiore spazio alla *descriptio* iniziale del *locus amoenus* (*CB* 80 e 85, entrambi con un rapporto di 3 a 1; o *CB* 136 e 142, con un rapporto di 2 a 1) o, per converso, al motivo amoroso (*CB* 78 e 153, ambedue con un rapporto di 3 a 1).

Orbene, nella terza stanza di *CB* 135 (della cui problematica collocazione si è già discusso nella prima parte di questo capitolo) si prosegue la *descriptio loci* e *veris* iniziata nella strofa precedente e "anticipata" nella strofa iniziale del componimento. Il volto della terra sorride di nuovo, tornato puro dopo la parentesi invernale (se si vuole

⁴² P.G. WALSH, *Love Lyrics* cit., p. 74.

⁴³ Ivi, pp. 161-162.

⁴⁴ Ivi, p. 167.

⁴⁵ Walsh infatti mette in evidenza «the careful structural balance between the two themes (with three and one-half stanzas allotted to each)» (ivi, p. 83).

accogliere, come io ho proposto, la congettura di Bischoff *est pura*), i campi profumano d'erba, gli alberi si rivestono delle foglie che hanno perduto durante i passati freddi (penso infatti, d'accordo con la traduzione proposta da Rossi,⁴⁶ che *abies* al v. 3 vada interpretato genericamente come "albero" o – come io ho cercato di renderlo sopra – "gli alberi", essendo l'abete, come è noto, un sempreverde),⁴⁷ cantano sui rami frotte d'uccelli variopinti, i prati verdeggiano e invitano i giovani a un dolce riposo. A questo punto, finalmente e a mo' di *sphragis* del componimento, fa la sua apparizione l'inno all'Amore, ovidianamente qualificato dal poeta medievale come *aureus* (str. 4, 1 *Amor aureus*: cfr. Ovidio, *Am.* II 18, 36). L'ultima strofa della poesia, infatti, si configura come un vero e proprio, ancorché brevissimo, inno alla potenza del dio, che viene cleticamente invocato mediante il consueto appello al "tu", il *Du-Stil* di *advenies* (v. 1), *subicies* (v. 2), *facies* (v. 3), *dederas* e *concilies* (v. 4), insomma buona parte dei verbi che affollano questa strofa (a differenza della prima, letteralmente stipata di sostantivi). Il poeta supplica quindi il dio di giungere da lui, sottoponendo alla propria potenza quanti ancora tentano vanamente di resistergli – con un movimento simile a CB 88 (*Amor habet superos*), str. 2, 1-4 *Amor [...] / rigidos et asperos / duro frangit flexu*.⁴⁸ Egli tende le mani verso di lui (v. 3 *tendo manus*), chiedendogli cosa abbia intenzione di fare di lui. In realtà – lo sappiamo solo adesso – il poeta ha bisogno dell'intervento salvifico del dio, che faccia tornare da lui la fanciulla che egli stesso aveva fatto sì che si innamorasse di lui e che, evidentemente, ora lo ha lasciato (v. 4 *quam dederas, rogo, concilies*),⁴⁹ promettendogli, in cambio, il dono di un ariete ruzzante e impaziente perché pronto alla stagione degli amori (v. 5 *et dabitur saliens aries*).

Quanto a quest'ultimo particolare, Rossi scrive che «la conclusione del canto si ispira alla pratica dei sacrifici pagani, testimoniati dagli autori latini»⁵⁰; e più o meno le stesse osservazioni formula Walsh, il quale però, in aggiunta, rileva che il dono di un ariete costituisce «an

⁴⁶ P. Rossi, *Carmina Burana* cit., p. 161.

⁴⁷ Non voglio infatti supporre che il poeta mediolatino abbia "sbagliato", attribuendo all'abete la caratteristica di perdere le foglie. Dal dubbio, a quanto pare, non viene invece assolutamente sfiorato Walsh, che infatti traduce tranquillamente *abies* con "fir" ("abete": *Love Lyrics* cit., p. 160).

⁴⁸ «L'Amore [...] / piega con una dura flessione / chi rigidamente e aspramente gli si oppone». L'analogia è rilevata da P.G. WALSH, *Love Lyrics* cit., p. 161.

⁴⁹ È forse superfluo sottolinearlo, ma sia *tendo manus* (*iunctura* della quale si dirà alla fine di questo capitolo), sia *rogo* sono espressioni tipiche delle invocazioni.

⁵⁰ P. Rossi, *Carmina Burana* cit., p. 290.

apt sacrificial victim for Cupid», poiché «*salire* is often found in the agricultural writers to describe the copulation of animals»⁵¹. Notazioni entrambe tendenzialmente corrette. In linea con un mio precedente intervento,⁵² a tal proposito io osserverei, però, che il motivo può essere connesso con Orazio, *Carm.* III 13, 3-4 (*cras donaberis haedo / cui frons turgida cornibus*);⁵³ e, per il dono di un ovino, di prammatica nella poesia bucolica, aggiungerei altresì la menzione di Calpurnio Siculo, *Buc.* 7, 10 (*tenero donavimus haedo*) e 2, 67 (*quam si caper imbuat aras*).⁵⁴

4.4. Il dettato poetico e compositivo del carme è abbastanza semplice e, in esso, ricorrono con notevole parsimonia figure retoriche e di suono. Da rilevare, tutt'al più, l'"inclusione", a str. 1, 2, di *rigor* in *frigor* (*frigor abit, rigor*); il gioco fonico, a str. 2, 2, *nitet sine nube*; la paronomasia, a str. 2, 4-5, fra *temporis* e *temperies*; la triplice allitterazione, a str. 4, 1, *Amor aureus, advenies*.

Frequenti e insistenti, per converso, sono invece le suggestioni e gli echi attinti agli *auctores* e/o ai poeti mediolatini (nonché ad altre composizioni degli stessi *CB*), quantunque, trattandosi sovente di *iuncturae* e frasi ricorrenti e stereotipate, non è possibile affermare con tutta sicurezza se il richiamo sia intenzionale o no, insomma se vi sia volutamente "allusione" o no, senza contare evidenti problemi di priorità cronologica, soprattutto in relazione ad altri *CB* o ad autori del sec. XIII.

Per la prima strofa, l'incipitario *cedit hiems* (v. 1) ricorre, oltre che in forma leggermente variata in altri *CB* (78, str. 1, 2 *hiemis cedit asperitas*; 156, str. 1, 13 *hiems saeva transiit*),⁵⁵ anche in Goffredo di Vinsauf, *Poetria nova* 545 (*veri cedit hiems*)⁵⁶. Produttiva, nella poesia classica e in quella mediolatina, è la *iunctura* di *pallor*, *ira* e *macies* che il poeta utilizza al v. 5: fra gli *auctores*, si vedano Ovidio, *Met.* XIV 578 (*et sonus et macies et pallor*)⁵⁷ e Stazio, *Theb.* III 564 (*hinc pallor*

⁵¹ P.G. WALSH, *Love Lyrics* cit., p. 161.

⁵² Cfr. A. BISANTI, *Carmina Burana, sub voc.*, in Orazio. *Enciclopedia Oraziana*, III, Roma 1998, pp. 156-159 (a p. 158). Ma degli echi oraziani nei *CB* si tornerà a discutere con maggiore ampiezza nel prossimo capitolo.

⁵³ «Domani riceverai in dono un capretto / la cui fronte è dura per le corna».

⁵⁴ «Riceveremo in dono un tenero agnello»; «Se un capro bagnerà gli altari di sangue».

⁵⁵ «Cede l'asprezza dell'inverno»; «È trascorso il crudo inverno».

⁵⁶ «L'inverno cede il posto alla primavera» (E. FARAL, *Les arts poétiques* cit., p. 214).

⁵⁷ «Il grido, la magrezza e il pallore».

et irae:⁵⁸ ma in entrambi i casi i contesti sono ben diversi); fra i medievali, Goffredo di Winchester, *Epigr.* 210,3 e 236, 11; Goffredo di Monmouth, *Gesta reg. Brit.* 10, 304; e Gualtiero di Châtillon, *Carm.* 25, str. 3, 1.

Passando alla seconda strofa, *veris adest* (v. 1) è già in Balderico di Bourgueil, *carm.* 78, 1 (*Veris adest tempus, quod amat lasciva iuventus*),⁵⁹ *nocte micant* (v. 3) nella *Passio sanctae Catarinae* di Riccardo, v. 257 (*nocte micat*). Diffusissima è poi l'espressione *sine nube* (v. 2): in connessione con *dies*, come in questo caso, essa si registra, per esempio, in Properzio, *Eleg.* III 10, 5 (*transeat hic sine nube dies*);⁶⁰ Prudenzio, *Psych.* I 238; e, fra gli scrittori mediolatini, Ildeberto di Lavardin, *carm. miscell.* 1 (*De nativitate Christi*), v. 60. Per *grata ... temperies* (v. 4), cfr. poi Giovanni di Salisbury, *Enth.* 753.

Alla terza strofa, per il v. 4 (*picta canit volucrum series*), trattandosi di un'espressione alquanto generica e diffusa, basti il rimando alle *pictae volucres*⁶¹ di Virgilio, *Georg.* III 243 e *Aen.* IV 425 (e, fra gli scrittori mediolatini, Sedulio Scoto, *Carm.* II 49, 3). Il *prata virent* del v. 5, invece, gode di ampia attestazione (anche nella forma "rovesciata" *virent prata*), da Prudenzio, *Psych.* I 836 a Corippo, *in laudem Iustini* IV 149, da Venanzio Fortunato, *Carm.* I 20,12 a *Ecloga Theoduli* v. 285, da Pier Damiani, *Carm.* II 2, 6, 1 a Gualtiero di Châtillon, *carm.* 31, str. 1, 5, fino a CB 144, str. 1, 1 *iam iam virent prata*. L'espressione in questione, poi, è frequente in Balderico di Bourgueil, *Carm.* 77, 165 (*prata virent iuxta quibus est contermina silva*); 78, 3 (*humida prata virent*); 153, 37 (*nam prope prata virent*).⁶²

Per quanto concerne, infine, la quarta strofa, di *Amor aureus* (v. 1) si è già detto come si tratti di una *iunctura* ovidiana (*am.* II 18, 36).

⁵⁸ «Di qui il pallore e le ire».

⁵⁹ «Ecco il tempo di primavera, che la lasciva gioventù predilige». Il breve epigramma di Balderico (p. 84 Hilbert, in tutto solo tre distici) è interessante perché svolge una tematica analoga a quella affrontata in CB 135 (e negli altri CB che sono stati invocati a supporto della nostra analisi), mediante l'utilizzo di una terminologia largamente sovrapponibile: cfr. *temperies* al v. 2; e *prata virent* al v. 3 (per questa *iunctura*, vd. *infra*).

⁶⁰ «Trascorra questo giorno senza nubi».

⁶¹ «Uccelli variopinti».

⁶² «Verdeggiano i prati, presso i quali vi è una selva confinante»; «Verdeggiano i prati rugiadosi»; «Infatti là vicino verdeggiano i prati». In quest'ultimo caso il carne baldericiano, dedicato a Emma (pp. 203-204 Hilbert), presenta più di un motivo di contatto con CB 135. Si leggano soltanto i vv. 37-40: *Nam prope prata virent illimibus humida rivis / prataque gramineo flore fovent oculos. / Et virides herbas lucus vicinus amoenat, / quem concors avium garrulitas decorat* («Infatti verdeggiano i prati rugiadosi presso i limpidi ruscelli, / i prati, con la loro erba fiorita, rallegrano la vista. / E il bosco vicino rende belle le verdi erbe, / il tutto adornato dal garrulo canto degli uccelli»).

Più interessante è, invece, il *tendo manus* al v. 3, per il quale ci troviamo sì in presenza di un'espressione tipica delle invocazioni e degli inni, ma anche caratteristica e ricorrente nelle tragedie di Seneca, e qui pur sempre in formule di invocazione: *Herc. fur.* 1192 (Ercole ad Anfritrone: *miserere, genitor, supplices tendo manus*);⁶³ *Oed.* 71 (Edipo in ginocchio davanti agli altari, all'inizio della tragedia: *adfusus aris supplices tendo manus*);⁶⁴ *Herc. Oet.* 1316 (Ercole, piagato dalla camicia di Nesso, supplica Giunone che lo aiuti a morire: *supplices tendo manus / ad te, noverca*).⁶⁵ Non è certo il caso di opinare che l'anonimo autore di *CB* 135 conoscesse direttamente le tragedie del Cordovese, non note, in genere, agli scrittori medievali prima della scoperta del cod. *Etruscus*, nella biblioteca dell'abbazia di Pomposa, da parte di Lovato Lovati⁶⁶ (anche se Eugenio Vulgario, già nel secolo X, mostrava di conoscerle e le utilizzava per i suoi scritti polemici).⁶⁷ La coincidenza, comunque, induce a riflettere.

⁶³ «Abbi pietà di me, padre, supplici tendo le mani».

⁶⁴ «Prostrato davanti agli altari, supplici tendo le mani».

⁶⁵ «Supplici tendo le mani / a te, matrigna».

⁶⁶ La bibliografia sul problema è molto ampia. Mi limito a segnalare: Gius. BILLANOVICH, *I primi umanisti e le tradizioni dei classici latini*, Freiburg 1953, pp. 18 ss., 40 ss. (poi in ID., *Petrarca e il primo Umanesimo*, Padova 1996, pp. 116-141); Guido BILLANOVICH, *Il Seneca tragico di Pomposa e i primi umanisti padovani*, ne «La Bibliofilia» 35 (1983), pp. 149-169; A. MACGREGOR, *L'Abbazia di Pomposa, centro originario della tradizione «E» delle Tragedie di Seneca*, *ibid.*, pp. 171-185; e due saggi di G. BRUGNOLI, *La tradizione manoscritta di Seneca tragico alla luce delle testimonianze medievali*, in «Memorie dell'Accademia Nazionale dei Lincei», ser. VIII, 8,3 (1959), pp. 201-287; ID., *La "lectura Senecae" dal Tardo-antico al XIII secolo*, in «Giornale Italiano di Filologia» 52 (2000), pp. 225-247.

⁶⁷ Cfr. S. PITTALUGA, *Seneca "tragicus" nel X secolo. Eugenio Vulgario e la ricezione provocatoria*, in *Lateinische Kultur in X. Jahrhundert. Akten des I. Internationalen Mittellateinkongresses, Heidelberg, 12.-15. IX. 1988*, hrsg. von W. Berschin, Stuttgart 1991 (= «Mittellateinisches Jahrbuch» 24-25 [1991]), pp. 383-391 (poi in ID., *La scena interdetta* cit., pp. 217-228); ID., *Note sulla «Sylloga» di Eugenio Vulgario*, in *Antico e moderno* cit., pp. 25-32.

5.

TANGE, SODES, CITHARAM (CB 121): “CHIODO SCACCIA CHIODO”, ORAZIO E LA DISILLUSIONE D’AMORE

Clavus clavo retunditur,
Amor amore pellitur
(CB 121, str. 1, 5-6)

5.1. Si è già talvolta rilevato, nei capitoli precedenti, come alcuni componimenti dei *CB* (o, meglio, alcuni singoli passi di essi) risentano di suggestioni oraziane. Prima di intraprendere la disamina di *CB* 121 (*Tange, sodes, citharam*), cui sarà dedicata la seconda sezione di questo capitolo, è forse opportuno approfondire l’argomento.¹

All’interno della silloge, le suggestioni oraziane, soprattutto se paragonate a quelle di altri *auctores* (soprattutto Ovidio), non sono né particolarmente insistenti né particolarmente rilevanti. La poesia dei *CB* è, infatti, una poesia di stampo tendenzialmente “ovidiano”, nutrita anche degli echi contenutistici e formali della coeva produzione in volgare, soprattutto per quel che concerne le composizioni di argomento amoroso che rappresentano, quantitativamente parlando, circa la metà dell’intera raccolta. La presenza oraziana, quindi, si riduce assai spesso a un facile riecheggiamento di formule, stilemi e *iuncturae* (ma talora alla suggestione del poeta di Venosa se ne possono aggiungere altre, da Ovidio e da Virgilio, che in gran parte attenuano il valore del riecheggiamento), prevalentemente attinti alle *Satire* e alle *Epistole*, mentre in subordine (come di consueto nel Medioevo) appaiono gli

¹ Nelle pagine seguenti riprendo liberamente quanto ho già scritto in *Carmina Burana*, *sub voc. cit.*, pp. 157-158. Delle suggestioni oraziane rilevabili in *CB* 6 e 39 si è già detto nel cap. 2 di questo libro.

echi delle *Odi* e degli *Epodi*. Soltanto un paio di composizioni, delle quali si dirà più avanti, riflettono invece una più ampia e meditata lettura di Orazio.

Gualtiero di Châtillon inveisce spesso, com'è noto, contro la generazione della Chiesa e, in *CB* 8 (*Licet eger cum egrotis*), utilizza, in apertura, una celebre *iunctura* oraziana: str. 1, *3 fungar tamen vice cotis*,² calco di *Ars poet.* 304-305 *ergo fungar vice cotis, acutum / reddere quae ferrum valet exsors ipsa secandi*.³ Al *tópos* oraziano dell'*aurea mediocritas* invita invece il poeta di *CB* 14 (*O varium Fortune lubricum*)⁴, combinandolo con quello, anch'esso di matrice classica e oraziana, della caduta dall'alto: str. 3, 7-12 *eligere / media tutius / quam petere / rote sublimius / et gravius / a summo ruere*,⁵ da confrontare con *Carm.* II 10, 5-8 *auream quisquis mediocritatem / diligit, tutus caret obsoleti / sordibus tecti, caret invidenda / sobrius aula*⁶ (ma cfr. anche Ovidio, *Met.* II 137 *medio tutissimus ibis*)⁷ e 10-11 *celsae graviore casu / decidunt turrets* (si tratta comunque di un motivo molto diffuso, che ricorre in altri testi classici e mediolatini).⁸

² «Voglio tuttavia fungere da cote per affilare».

³ «Fungerò da cote, dunque, / atta / ad affilare il ferro ma incapace, essa stessa, di tagliare» (trad. ital. di M. Beck, in ORAZIO, *Tutte le opere cit.*, p. 701).

⁴ Sul carme in questione e, in genere, su quelli dedicati al motivo della Fortuna, cfr. ora S. TUZZO, *La volubilità della fortuna nei «Carmina Burana»*, in *Studi di topografia antica in onore di Giovanni Uggeri*, a cura di C. Marangio-G. Laudizi, Galatina (LE) 2009, pp. 137-148.

⁵ «È preferibile / scegliere il giusto mezzo / piuttosto che salire / al sommo della ruota / e più pesantemente / cadere dalla sommità».

⁶ «Chiunque predilige l'aurea linea / media, sicuro schiva lo squallore / d'un tugurio in rovina, e sobrio evita una reggia / che susciti l'invidia» (trad. ital. di L. Canali, in ORAZIO, *Tutte le opere cit.*, p. 147).

⁷ «Andrai sicurissimo per la via mediana».

⁸ «Con più grave crollo / cadono le più alte torri» (trad. ital. di L. Canali, in ORAZIO, *Tutte le opere cit.*, p. 147). Si possono allegare, a tal proposito, fra i classici, almeno un passo dal proemio di LUC. *Bell. civ.* I 70-72 (*invida fatorum series summisque negatum / stare diu nimioque graves sub pondere lapsus / nec se Roma ferens*: «È invidiosa la serie dei fati, è negato ai fastigi / di durare a lungo e gravi sono le cadute sotto un peso eccessivo / né Roma resiste») e uno dall'*Octavia* pseudo-senecana, vv. 377-380 (*Quid me, potens Fortuna, fallaci mihi / blandita vultu, sorte contentum mea / ante extulisti? Gravius ut ruerem edita / receptus arce totque prospicerem metus?*: «Perché, o Fortuna prepotente, col tuo volto ingannevole / seducendomi, felice della mia sorte / prima mi hai sollevato in alto? Forse perché cadessi in maniera più rovinosa / e, ri accolto nella rocca dei potenti, potessi assistere a tanti spettacoli paurosi?»); fra gli scrittori tardo-antichi e cristiani, un passo di CLAUD. *In Rufinum* I 22-23 (*in se magna ruunt, tolluntur in alto / ut lapsu graviore ruant*: «le grandi cose cadono di per se stesse, vengono portate in alto / perché precipitano con più grave crollo»: i due passi di Lucano e di Claudiano or ora citati si leggono, variamente combinati, nel § 29, *Quod brevis est et misera vita magnatum*, del libro III del *De contemptu mundi* – o *De miseria humane conditionis* – di Lotario di Segni, poi papa Innocenzo III) e uno dello PSEUD.-HIER.

In CB 105 (*Dum curata vegetarem*),⁹ riprendendo il tema della decadenza dell'amor cortese, dovuta al mancato ossequio alle norme codificate da Ovidio, il poeta esordisce con una formula di schietto sapore oraziano: str. 1, 1-2 *Dum curata vegetarem / soporique membra darem*,¹⁰ per cui si veda *Sat. II 2*, 80-81 *alter ubi dicto citius curata sopori / membra dedit, vegetus praescripta ad munia surgit* (anche se poi il carne procede in tutt'altra direzione).¹¹ All'interno del celebre *Estuans intrinsecus ira vehementi* (CB 191),¹² la cosiddetta "confessione", l'Archipoeta di Colonia inserisce poi una considerazione nei confronti dei poeti che evitano di stare fra la gente e preferiscono invece vivere appartati, nell'ombra: str. 14, 1-2 *Loca vitant publica quidam poetarum / et secretas eligunt sedes latebrarum*,¹³ un brano, questo, in cui il poeta mediolatino riprende e rovescia notissimi motivi oraziani, per cui si vedano *Epist. II 2*, 65-66 (*praeter cetera me Romaene poemata censes / scribere posse inter tot curas totque labores?*) e 77 (*scriptorum chorus omnis amat nemus et fugit urbem*), nonché *ars poet.* 295-298 (*ingenium misera quia fortunatius arte / credit et excludit sanos Helicone poetas / Democritus, bona pars non unguis ponere curat, / non barbam, secreta petit loca, balnea vitat*)¹⁴. Infine, per concludere questa breve rassegna, si veda

Reg. mon. 15 (*Quanto altius est ascensus, tanto durior descensus*: «Quanto più in alto si sale, tanto più dura è la discesa»: *PL* 30, col. 417c); e, nell'ambito della poesia mediolatina, almeno un verso dell'*Aesopus* (o *Esopus*) attribuito al cosiddetto Gualtiero Anglico, 35-9 (*ascensor nimius nimium ruit*: «Chi sale molto in alto, precipita più rovinosamente») e uno dalla "commedia elegiaca" *De more medicorum*, v. 127 (*Ascendunt subito, subito merguntur ad yma*: «Si innalzano repentinamente, repentinamente sprofondano negli abissi»). Per l'ulteriore sviluppo del *tópos* in questione nella letteratura preumanistica e nel Petrarca, cfr. il mio *Francesco Petrarca e l'«Octavia»*, in «*Critica Letteraria*» 22,1 (1994), pp. 131-142.

⁹ Su questo celebre carne, cfr. A. GODDARD ELLIOTT, *The Bedraggled Cupid* cit., pp. 426-437; e S. PITTALUGA, *Modelli classici nei «Carmina Burana»* cit., pp. 399-405.

¹⁰ «Mentre mi cullavo nel sonno / e offrivo le mie membra al sopore».

¹¹ «L'uomo temperante affida a un immediato sonno le membra / ristorate: poi s'alza, pieno di energie, incontro ai compiti previsti» (trad. ital. di M. Beck, in ORAZIO, *Tutte le opere* cit., p. 497). Pittaluga osserva che «è evidente che il poeta medievale non intende tanto recuperare i motivi diatribici oraziani, quanto piuttosto, ricorrendo alla tecnica allusiva, informare da subito il lettore circa il tono satirico che percorre il carne» (*Modelli classici nei «Carmina Burana»* cit., p. 404).

¹² Cfr. FR. CAIRNS, *The Archpoet's Confession: Sources, Interpretation and Historical Context*, in «*Mittellateinisches Jahrbuch*» 15 (1980), pp. 87-103 (deludente, perché interpreta la celebre "confessione" come un componimento serio e quasi liturgico); e soprattutto P. DRONKE, *The Archpoet and the Classics*, in *Latin Poetry and the Classical Tradition* cit., pp. 57-72 (poi in ID., *Sources of Inspiration*, Roma 1997, pp. 83-99); e S. TUZZO, *L'ideale di vita goliardica nella confessione dell'Archipoeta*, in «*Bollettino di Studi Latini*» 37, 1 (2007), pp. 116-139.

¹³ «Alcuni poeti evitano i luoghi pubblici / e preferiscono le sedi nascoste e appartate».

¹⁴ «A parte tutto, credi veramente che a Roma io sia in grado / di comporre poesie, in mezzo a tante affannose occupazioni?»; «Tutta la comunità degli scrittori fugge la città:

come in *CB 200* (*Bacche, bene venies, gratus et optatus*) la lode del vino proposta dall'anonimo autore giunga al punto di fargli dire che esso rende l'uomo dotto ed eloquente (str. 8, 1-2 *Bacchus numen faciens hominem iocundum, / reddit eum pariter doctum et facundum*),¹⁵ un tema, questo, che può forse risalire a *Epist. I 5, 19* (*fecundi calices quem non fecere disertum?*).¹⁶

Più ampie filigrane oraziane, come sempre sapientemente compaginate insieme a echi di altri *auctores*, presenta *CB 75* (*Omittamus studia*),¹⁷ un canto in cui viene proposto tutto il ricco, ma in fin dei conti ripetitivo e stereotipato catalogo dei motivi caratteristici della poesia goliardica mediolatina, dall'abbandono degli studi alla ricerca del piacere, dal contrasto fra la lieta e spensierata giovinezza e l'arcigna e dolorosa vecchiaia che ci aspetta, senza contare l'utilizzo, nel corso del componimento, della consueta metafora delle reti d'amore (str. 3, 3-4 *et amoris teneros / iam venantur retia*).¹⁸ In apertura (str. 1, 1-4 *Omittamus studia, / dulcis est desipere, / et carpatum dulcia / iuventutis tenere*)¹⁹ il poeta si ispira a Orazio, intarsiando nei suoi versi la massima di *Carm. IV 8, 28* (*dulce est desipere in loco*)²⁰ con l'utilizzazione di un verbo "pregnante" e tipicamente oraziano come *carpo* (per cui basti rimandare al *carpe diem* di *Carm. I 11, 8*).²¹ Più avanti, laddove

amati boschi!»; «Pensa Democrito che, rispetto al logorio dell'arte, spetti all'ingegno / il privilegio letterario, sicché dall'Elicona esclude quei poeti che siano / sani di mente: ne consegue che gran parte di loro trascura di tagliarsi / unghie e barba, s'apparta in luoghi solitari, gira al largo dalle terme» (trad. ital. M. Beck, in ORAZIO, *Tutte le opere cit.*, pp. 667 e 699). Molto ben svolta l'analisi del passo dell'Archipoeta in S. TUZZO, *L'ideale di vita goliardica cit.*, pp. 132-134.

¹⁵ «Il dio Bacco, rendendo l'uomo felice, / lo rende insieme dotto e facondo».

¹⁶ «Chi c'è che non abbia attinto da calici fecondi l'eloquenza?» (trad. ital. di M. Beck, in ORAZIO, *Tutte le opere cit.*, p. 575).

¹⁷ Cfr. ancora S. TUZZO, *Motivi oraziani in CB 75*, in «Bollettino di Studi Latini» 35,1 (2005), pp. 142-152 (che ha intelligentemente sviluppato le brevi note da me proposte in *Carmina Burana, sub voc. cit.*, p. 158).

¹⁸ «Già le reti catturano / i giovani innamorati».

¹⁹ «Tralasciamo gli studi, / è così dolce stare in ozio, / e cogliamo le dolcezze / della tenera gioventù».

²⁰ «È dolce starsene in ozio».

²¹ Ottima la disamina di questa relazione fra il carme mediolatino e la celebre ode oraziana svolta da S. TUZZO, *Motivi oraziani in CB 75 cit.*, pp. 143-145. La studiosa ha messo a frutto e utilizzato i principali contributi sul carme oraziano (A. TRAINA, *Semantica del "carpe diem"*, in «Rivista di Filologia e d'Istruzione Classica» 101 [1973], pp. 5-21, poi in *Id.*, *Poeti latini (e neolatini)*, I, Bologna 1986², pp. 227-251; *Id.*, *La linea e il punto. Ancora sul "carpe diem"*, in «Paideia» 48 [1993], pp. 100-103, poi in *Id.*, *Poeti latini (e neolatini)*, IV, Bologna 1994, pp. 191-195; G. MAZZOLI, *Il giorno "lacerato" e il tempo "sfruttato"*, in *Studi di filologia classica in onore di Giusto Monaco*, II, Palermo 1991, pp. 1025-1037), ma pare non conoscere il più recente (e riepilogativo) studio di L. LANDOLFI, *Metro e forma*.

vengono esaltate le gioie della giovinezza e, di contro, sono denigrate le tristezze della vecchiaia, l'autore del canto burano, nell'elencare i sintomi di quest'ultima fase della vita dell'uomo (str. 2, 5-8 *sanguis aret, hebet / pectus, / minuuntur gaudia, / nos deterret iam senectus / morborum familia*),²² si rifà sì a Giovenale, *Sat. X* 217-219 (*praeterea minimus gelido iam in corpore sanguis / febre calet sola, circumssilit agmine facto / morborum omne genus*),²³ ma risente anche, in generale, di un'altra massima oraziana, *ars poet.* 169 (*multa senem circumveniunt incommoda*).²⁴ E così, nell'invito a scendere nelle piazze in cui danzano le fanciulle (str. 3, 7-8 *ad plateas descendamus / et choreas virginum!*)²⁵ è sensibile l'eco oraziana di *Carm. I* 9, 15-18 (*nec dulcis amores / sperne puer neque tu choreas // donec virenti canities abest / morosa*).²⁶ Ma è tutto il canto, in ultima analisi, che risente visibilmente, al di là di queste *iuncturae* di sapore oraziano più o meno marcato, della tematica del *carpe diem*, del non curarsi del futuro, del pensare all'oggi.

Sabina Tuzzo, che ha dedicato una perspicua analisi a questo componimento, in conclusione osserva che il tema principale di esso è «quello della fugacità della giovinezza e dell'odiata vecchiaia, un'antitesi che costituisce la cifra concettuale attraverso la quale si snodano e sono rappresentati i tratti caratteriali delle due epoche della vita umana: l'età breve dell'amore e quella rattristata dai mali e dalla solitudine insieme all'oscura minaccia di altre disgrazie. Il piacere dell'amore, allora, non presuppone una concezione edonistica della vita, ma pessimistica. Le gioie dell'amore, infatti, sono evanescenti ed effimere, e anche se rappresentano il valore più grande dell'età più felice dell'uomo, tuttavia sono di breve durata, destinate presto a scomparire per lasciare il posto alle sofferenze e ai tormenti della vecchiaia, la fredda e temuta stagione invernale della vita. In questo senso la sola certezza è il presente, nell'ambito

Lettura di Hor. carm. I, 11, ne «L'Antiquité Classique» 64 (1995), pp. 217-235.

²² «Il sangue si raffredda, il petto si indebolisce, / scemano i piaceri, / ci atterrisce già la vecchiaia / col suo seguito di malattie».

²³ «Per di più il poco sangue, che gli circola nel gelido corpo, si riscalda soltanto per febbre, e da ogni parte gli danzano intorno, a schiere serrate, infiniti malanni».

²⁴ «Molti fastidi circondano il vecchio». Sulla tradizione paremiografica riguardante la vecchiaia in epoca classica e medievale, cfr. S. TUZZO, *Motivi oraziani in CB 75* cit., p. 148, nota 25. Si vedano poi, in genere, i saggi raccolti in *Senectus. La vecchiaia nel mondo antico*, a cura di U. Mattioli, Bologna 1995.

²⁵ «Scendiamo verso le piazze / e le danze delle fanciulle».

²⁶ «E non spregiare, / ora che sei giovane, le danze e i dolci amori, // mentre è lontano dal tuo verde il tedio / della vecchiaia» (trad. ital. L. Canali, in ORAZIO, *Tutte le opere* cit., p. 29).

del quale l'uomo vive il più intensamente possibile per mettersi al riparo dal futuro».²⁷

L'ultimo dei *CB* su cui conviene qui soffermarsi, prima di intraprendere la disamina di *CB* 121, è il "contrasto" tra Diogene e Aristippo di Filippo il Cancelliere (*CB* 189, *Aristippe, quamvis sero*),²⁸ che si ispira, almeno formalmente, a *epist.* I 17, 13-32.²⁹ Ma, a una lettura del contrasto mediolatino, è evidente che Filippo ha operato una voluta deformazione o, per meglio dire, una significativa attualizzazione del testo oraziano, mirando principalmente, come in altre sue composizioni, a colpire la degenerazione della Chiesa e la corruzione del clero. Diogene e Aristippo si configurano qui, infatti, come portatori di una contrapposta visione del mondo: da un lato il cinico che non vuole piegarsi di fronte al potente, che disprezza l'arte dell'adulazione e della menzogna e si contenta di vivere del poco che ha (motivo, anche questo, di spiccata matrice oraziana); dall'altro il cirenaico che lo esorta, invece, ad avvicinarsi a quel clero corrotto che egli disdegna, a vivere in contubernio con gli alti prelati che, in cambio di delitti, menzogne e delazioni, gli potranno offrire una vita economicamente più redditizia e appagante.³⁰ È evidente che il contrasto (che si articola, anche formalmente, secondo i più tipici e canonici dettami dei *conflictus* mediolatini) si conclude con la vittoria morale di Diogene, che mantiene intatte la propria onestà intellettuale e la propria rettitudine morale, senza piegarsi ai consigli dell'opportunistica Aristippo. Insomma, ancora una volta, il vivere contenti di poco, tributario della sapienza antica del Venosino.

Anche in questo caso, generiche risultano le notazioni su questo carne proposte da Eugenio Massa e da Piervittorio Rossi. Il primo

²⁷ S. TUZZO, *Motivi oraziani in CB 75* cit., p. 151. Generici i commenti di E. MASSA, *Carmina Burana* cit., p. 191; e P. ROSSI, *Carmina Burana* cit., p. 268. Un po' più approfondito, come sempre, il "cappello" di P.G. WALSH, *Love Lyrics* cit., p. 54.

²⁸ Sulla figura e l'opera di Filippo il Cancelliere, negli ultimi anni, sono stati pubblicati alcuni importanti contributi: oltre all'ormai "classico" P. DRONKE, *The Lyrical Compositions of Philip the Chancellor*, in «Studi Medievali», n.s., 28 (1987), pp. 563-592, cfr. D.A. TRAILL, *Philip the Chancellor and F 10: Expanding the Canon*, in «Filologia Mediolatina» 10 (2003), pp. 219-248; ID., *A Cluster of Poems by Philip the Chancellor in «Carmina Burana» 21-36*, in «Studi Medievali», n.s., 47, 1 (2006), pp. 267-285. Su *CB* 189, cfr. poi S. TUZZO, *Il dialogo di Diogene e Aristippo in CB 189*, in «Bollettino di Studi Latini» 34, 2 (2004), pp. 645-655 (che, anche in questo caso, ha rielaborato e ampliato quanto da me accennato in *Carmina Burana, sub voc.* cit., p. 158, e che qui viene sostanzialmente ripreso).

²⁹ Su cui basti il rimando ad A. TRAINA, *Orazio e Aristippo. Le «Epistole» e l'arte di convivere*, in «Rivista di Filologia e d'Istruzione Classica» 119 (1991), pp. 285-305.

³⁰ Cfr. S. TUZZO, *Il dialogo di Diogene e Aristippo* cit., p. 645.

(che lo intitola *Direzione vietata*) scrive trattarsi di una «satira anticuriale» e aggiunge che i nomi di Diogene e Aristippo si trovano in Valerio Massimo, *Fact. et dict. mem.* IV 3, *Ext.* 4, «dove Aristippo e Diogene discorrono sull'adulazione dei potenti»,³¹ il secondo, nel suo «cappello», rileva la filiazione oraziana e il rapporto con Valerio Massimo, limitandosi a osservare che «mentre Orazio ribadisce nell'epistola i principi del suo blando epicureismo, Filippo il Cancelliere impegna i due filosofi antichi in un dialogo serrato nel quale denuncia la corruzione della curia papale, esaltando l'ideale della povertà e della verità evangeliche attraverso le parole del cinico Diogene».³²

Molto meglio quanto, più recentemente, ha scritto la Tuzzo, che ha condotto un'ampia e attenta analisi del canto burano in questione. Solo che, nel contributo della studiosa, non mi convince del tutto il fatto che ella, in conclusione, sembri propendere per un'interpretazione che parrebbe postulare una qualche preferenza, da parte di Filippo il Cancelliere, per Aristippo (in linea con quanto espresso da Orazio), laddove mi sembra invece innegabile che il poeta mediolatino favorisca apertamente Diogene. La Tuzzo infatti così conclude il proprio saggio: «Il filosofo cirenaico [...] ha un atteggiamento di disponibilità e di apertura che contrasta con la rigidità del cinico; egli, infatti, sa adattarsi a tutte le circostanze e adeguarsi a qualsiasi tenore di vita, senza rinunciare, tuttavia, alle sue aspirazioni, se fosse possibile vivere meglio, ma accontentandosi di norma del presente, cioè di quello che la situazione contingente poteva offrire. Ed è proprio questo il principio morale, la regola cui Aristippo raccomanda di attenersi nel carme medievale, convalidandolo con l'autorità della citazione scritturistica, di cui il Cirenaico ricorda esplicitamente solo la seconda parte: *cum perverso perverteris*, che, tuttavia, allusivamente rinvia inevitabilmente alla prima: *cum electo electus eris*; uno stile di vita, cioè, che lascia a ognuno la possibilità e la libertà di seguire la sua strada senza i divieti di un rigorismo eccessivo e fuori luogo».³³

³¹ E. MASSA, *Carmina Burana* cit., p. 193.

³² P. ROSSI, *Carmina Burana* cit., p. 258.

³³ S. TUZZO, *Il dialogo di Diogene e Aristippo* cit., pp. 654-655. Pressoché casualmente, mi sono imbattuto in un interessante (anche se scorretto) riferimento al motivo del contrasto fra Diogene e Aristippo in una glossa pubblicata di recente da Mauro Donnini: *Aristippus epycur<e>us philosophus fuit quem Dyogenes stoicus canem appellavit, quia sumptuosus in vestitu aulas principum nimis libenter frequentaret* («Aristippo fu un filosofo epicureo [sic!] che lo stoico [sic!] Diogene chiamava "cane", poiché lussuosamente abbigliato frequentava con eccessivo godimento le corti dei principi»: M. DONNINI, *Un inedito glossario latino del XV secolo nella Biblioteca Comunale di Perugia*, in «Studi Medievali», n.s., 49, 1 [2008], pp. 287-

5.2. Questa forse troppo lunga premessa sugli echi e sulle suggestioni della poesia oraziana che è possibile individuare all'interno di alcuni dei *CB* giova, mi sembra, a meglio accostarci alla lettura e alla disamina di *CB* 121 (*Tange, sodes, citharam*),³⁴ un componimento nel quale, appunto, i riferimenti al Venosino non sono certo irrilevanti.

Ma procediamo, preliminarmente, a un'analisi del contenuto del carne in questione.

Innanzitutto, giova rilevare la particolare *facies* metrica del componimento, che consta di quattro strofe di dieci versi, ciascuna delle quali, a sua volta, suddivisibile in due sezioni: la prima, formata dalla classica strofa tetrastica di versi goliardici monorimi (la stessa struttura metrica, insomma, della *Altercatio Phyllidis et Flore*, nonché di altri *CB* – per esempio 76 *Dum caupona verterem*, e 77 *Si linguis angelicis* – e di altre composizioni del XII e del XIII secolo);³⁵ la seconda, composta da sei versi più brevi (quattro ottonari proparossitoni, cui segue un trisillabo proparossitono e, in chiusura, un settenario proparossitono), tutti caratterizzati, strofa per strofa, dalla medesima rima. Insomma, le rime che si possono rilevare in ogni strofa sono, quindi, soltanto due: una per i primi quattro versi, un'altra per gli altri sei. Le parole in rima dei primi quattro versi di ogni strofa sono sempre piane (str. 1 *letiore, clariore, priore, meliore*; str. 2 *secunda, verecunda, immunda, pudibunda*, etc.); quelle dei sei versi successivi sono, come si è or ora rilevato, sempre sdrucciole (str. 1 *retunditur, pellitur, contemnitur, diligitur, igitur, psallitur*, etc.). Riguardo all'utilizzo, all'inizio di ogni singola strofa, della quartina monorima di versi goliardici, Walsh ritiene che essa ricopra, in questo carne, una funzione significativa, in quanto, qui come altrove (vengono segnalati *CB* 105 *Dum curata vegetarem*, 117 *Lingua mendax et dolosa*, 178 *Volo virum vivere viriliter*, nonché *CB* 76 e 77, già qui sopra ricordati), il ricorso a tale forma metrica giova alla connotazione tipicamente

355, a p. 299; a p. 294, lo studioso rileva giustamente che nel passo relativo ad Aristippo «figura una serie di nozioni talmente aberranti da non aver bisogno di essere singolarmente commentate», anche se mi sembra significativo il fatto che l'anonimo e maldestro glossatore ponga decisamente l'accento sull'opportunità di Aristippo, per questo criticato da Diogene, proprio come in *CB* 189).

³⁴ Il testo si legge, fra l'altro, in P. ROSSI, *Carmina Burana* cit., pp. 156-159 (con trad. ital. a fronte e comm. a p. 289); in P.G. WALSH, *Love Lyrics* cit., pp. 154-157 (con trad. inglese e comm.); e in E. MASSA, *Carmina Burana* cit., pp. 133-134 (col titolo *Chiodo scaccia chiodo* – che anch'io ho utilizzato come sottotitolo per questo capitolo – e comm. a p. 215). A queste antologie ho fatto più di sovente ricorso.

³⁵ Cfr. cap. 3, nota 13.

“comica” e “ironica” che l’anonimo poeta ha voluto conferire al proprio componimento.³⁶

Il carme, in effetti, è senz’altro contrassegnato da un intento ironico e dissacratorio, mirante a mettere in risalto come le illusioni d’amore, spesso, possano rivelarsi assolutamente fallaci e ingannevoli. Le prime tre strofe di esso (sulle quali non gravano difficoltosi problemi testuali e/o interpretativi) si immagina siano pronunciate da un giovane, che si rivolge a un proprio amico o compagno, esortandolo, all’inizio del componimento, a suonare la cetra con mano più gioiosa e a intonare, insieme a lui, un canto con voce più lieta ed esultante (str. 1, 1-2 *Tange, sodes, citharam manu letiore, / et cantemus pariter voce clariore!*).³⁷

Fin da questo attacco, marcato da un chiaro riferimento (almeno a livello terminologico) a Ovidio, *rem. 336 (non didicit chordas tangere, poscit lyram)*,³⁸ si rileva appunto l’esultanza del primo locutore, inebriato (lo si capirà subito dopo) da un nuovo amore che ha scacciato via l’antico. Vale forse la pena, prima di procedere nella lettura e nella disamina del carme, di segnalare come il *sodes* del v. 1 possa essere alternativamente interpretato nel senso di *sodalis* (come hanno proposto Fischer e Vollmann)³⁹ oppure, forse meglio, nel senso (ben attestato nella letteratura mediolatina dei secc. XII e XIII) di “ti prego”, “ti supplico”, come, fra gli altri, mostrano di preferire sia Rossi (che traduce «ti prego»)⁴⁰ sia Walsh («I beg you»), il quale ultimo, da parte sua, aggiunge che «the sense of “I beg you” was familiar to twelfth-century *literati* from both Terence and the satirists».⁴¹

Colui che parla, infatti, è rimasto “vedovo” (o, se si preferisce, “orfano”)⁴² di un grande amore dal quale era stato precedentemente attratto, ma ora è felice perché un amore nuovo, molto più forte e appagante del primo, lo fa ardere (superfluo insistere sul *tòpos* del “fuoco d’amore” in questo contesto: str. 1, 3-4 *Factus ab amasia viduus*

³⁶ P.G. WALSH, *Love Lyrics* cit., p. 155.

³⁷ «Suona, ti supplico, la cetra con mano più lieta / e all’unisono cantiamo con voce più chiara!».

³⁸ «Non ha imparato a suonare gli strumenti a corda, chiede la lira».

³⁹ C. FISCHER [et alii], *Carmina Burana. Die Gedichte in der Codex Buranus*, Zürich-München 1974; B.K. VOLLMANN, *Carmina Burana. Texte und Übersetzungen mit den Miniaturen aus der Handschrift und einem Aufsatz* von P. und D. Diemer, Frankfurt am Main 1987.

⁴⁰ P. ROSSI, *Carmina Burana* cit., p. 157.

⁴¹ P.G. WALSH, *Love Lyrics* cit., pp. 155-156. Nulla si ricava invece, a tal proposito, da E. MASSA, *Carmina Burana* cit., p. 215.

⁴² Così, infatti, traduce P. ROSSI, in *Carmina Burana* cit., p. 157.

priore / caleo nunc alia multo meliore).⁴³ Per quest'ultima espressione, ci soccorrono Orazio, *Carm.* IV 11, 33-34 (*non enim posthac alia calebo / femina*, il cui dettato e il cui significato vengono però "rovesciati" dal poeta mediolatino)⁴⁴ e ancora (ma meno pregnante) Ovidio, *am.* III 6,83 (*te quoque credibile est aliqua caluisse puella*).⁴⁵

Ed ecco, subito all'inizio della seconda sezione della strofa incipitaria, l'emergere del proverbio che può fungere da "motto" e da *sphragis* dell'intera composizione: str. 1, 5-6 *clavus clavo retunditur, / amor amore pellitur*.⁴⁶ È il canonico "chiodo scaccia chiodo", per cui il nuovo amore scaccerà l'antico,⁴⁷ secondo un modo di dire già attestato, fra l'altro, da Cicerone, *Tusc. disp.* IV 35, 75 (*etiam novo quidam amore veterem amore tamquam clavo clavum eiciendum putant*)⁴⁸ e quindi diffuso, a livello epidemico, nella tradizione medievale di *proverbia* e *sententiae*⁴⁹ (ma si veda altresì Andrea Cappellano, *De amore* XXXII 100 *Novus amor veterem compellit abire*).⁵⁰ Il giovane innamorato, infatti, adesso che è rapito da un'altra, non prova più alcuna attrazione per l'amante precedente, nei confronti della quale egli rimane, anzi, assolutamente insensibile e che, meglio ancora, merita di essere apertamente disprezzata; e quindi è giusto – egli aggiunge in chiusura della prima strofa della poesia, quasi con un movimento circolare che, in qualche modo, ne riprende l'inizio – che si canti e che si suoni per celebrare il nuovo amore (str. 1, 7-10 *iam nunc prior contemnitur, / quia nova diligitur. / igitur / leto iure psallitur*).⁵¹

Terminata questa prima parte, l'innamorato si produce in una lunga enumerazione delle caratteristiche negative della donna per la

⁴³ «Rimasto vedovo della mia prima amante, / ora ardo per un'altra molto più bella». Si rilevino, al v. 4, il gioco fonico *caleo ... alia* e l'allitterazione *multo meliore*.

⁴⁴ «Infatti dopo di questa non arderò per un'altra / donna».

⁴⁵ «È credibile che anche tu arda per qualcuna».

⁴⁶ «Chiodo scaccia chiodo, / un amore è scacciato da un altro amore». I due versi sono caratterizzati da un doppio diptoto: *clavus clavo, amor amore*.

⁴⁷ Quest'ultima formula ricorre, per esempio, ancora nella *Canzone dei dodici mesi* di Francesco Guccini (inserita nell'album *Radici*, del 1972), vv. 41-44: «Ben venga maggio e il gonfalone amico, / ben venga primavera, / il nuovo amore getti via l'antico / nell'ombra della sera» (Fr. GUCCINI, *Stagioni. Tutte le canzoni*, a cura di V. Pattavina, Torino 2000, p. 74).

⁴⁸ «Alcuni ritengono che il vecchio amore debba essere scacciato con un nuovo amore, come chiodo scaccia chiodo».

⁴⁹ Cfr. S. SINGER, *Sprichwörter des Mittelalters*, Bern 1947, n. 3.88.

⁵⁰ «Un nuovo amore costringe il vecchio ad andarsene» (ANDR. CAPPELL., *De amore* XXXII 100, p. 282 Ruffini).

⁵¹ «Ormai la donna precedente viene disprezzata, / poiché una nuova è amata; / pertanto / a buon diritto si canti». Si noti, ai vv. 8-9, la rima inclusiva *diligitur / igitur*.

quale egli ormai non spasima più, qualità specifiche, queste, costantemente poste in parallelo, lungo il corso di tutta la seconda strofa, con le antitetiche virtù positive della nuova amante. Se la prima era sgarbata e arrogante, la seconda è invece umile e docile (str. 2, 1 *Prior trux et arrogans, humilis secunda*);⁵² se la prima era sfrontata e impudente, la seconda è invece vereconda e riservata (str. 2, 2 *prior effrons, impudens, nova verecunda*);⁵³ se la prima appare agli occhi di tutti come una immonda meretrice, la seconda, al contrario, ama solo lui con animo pudibondo (str. 2, 3-4 *prior patet omnibus meretrix immunda, / hec me solum diligit mente pudibunda*);⁵⁴ se la prima, ancora (e si rilevi la quadruplici anafora, vv. 1 *prior*; 2 *prior*; 3 *prior*; 5 *prior*), era amante del denaro, avida, venale e interessata, la seconda è invece più gentile, più bella e raffinata, più allegra e, senza alcun dubbio, preferibile in tutto e per tutto a colei che l'ha preceduta nel suo cuore (str. 2, 5-10 *prior pecuniosior, / rapacior, versutior; / hec nova curialior, / formosior, nobilior, / letior, / <omni modo> potior*).⁵⁵ Intanto, <omni modo> al v. 10 è convincente integrazione di Schumann in luogo della lacuna del codice, integrazione fatta propria da Walsh (che la promuove a testo), ma né da Rossi né da Massa (che invece lasciano i puntini sospensivi all'inizio del v. 10).⁵⁶ Ma quel che maggiormente occorre mettere in risalto, pur se brevemente, è come il poeta mediolatino, in questa lunga e, in fin dei conti, stereotipata elencazione dei pregi e, soprattutto, dei difetti femminili, obbedisca a una diffusissima topica misogina, in linea, fra l'altro, con le convenzionali "tirate" antimuliebri si possono leggere, per esempio, nel *Policraticus* (VIII 1) di Giovanni di Salisbury, nel *De nugis curialium* (IV 30) di Walter Map e, ancora, nel *De amore* (III 65) di Andrea Cappellano.⁵⁷

Convenzionale, appunto, l'elencazione prodotta dall'autore medievale, occupando integralmente la seconda strofa e configurandosi come null'altro che un'arida riproposizione di moduli vietati e consueti.

⁵² «La prima era sgarbata e arrogante, docile la seconda».

⁵³ «La prima sfrontata, impudente, la nuova vereconda».

⁵⁴ «La prima appare a tutti come un'immonda meretrice, / mentre quest'ultima ama solo me con animo pudibondo». Si osservi come, delle quattro parole in rima della str. 2, tre siano fra di loro in antitesi: *verecunda* (v. 2) e *pudibunda* (v. 4) vs *immunda* (v. 3).

⁵⁵ «La prima era più interessata al denaro, / più avida, più astuta, / quest'ultima è invece più gentile, / più bella, più nobile, / più lieta, / <senz'altro> preferibile».

⁵⁶ Cfr. P.G. WALSH, *Love Lyrics* cit., p. 156; P. ROSSI, *Carmina Burana* cit., p. 156; E. MASSA, *Carmina Burana* cit., p. 133.

⁵⁷ Cfr. P.G. WALSH, *Love Lyrics* cit., p. 156. Ma della poesia misogina mediolatina si tornerà a discutere, con maggiore ampiezza, nell'ultimo cap. di questo libro.

Per restare nell'ambito dei *CB*, un analogo "movimento" si riscontra anche nel componimento immediatamente precedente, *CB* 120 (*Rumor letalis*),⁵⁸ laddove la donna infedele è dipinta in modo corposo e icastico (anche se forse un po' eccessivo è il giudizio sul carne formulato dal Raby, che affermò addirittura che l'immagine dell'infedeltà muliebre ritratta dal poeta è seconda soltanto a quella delineata da Catullo).⁵⁹ Un componimento, come invece ha osservato, in maniera certamente più prudente e forse più corretta Eugenio Massa, che rivela come, «spensierati e gaudenti, i goliardi mostrino cognizioni appena elementari di psicologia femminile, né si diano pena di approfondirla, lontani come sono dalle alchimie dei cortesi e della lirica mediolatina. Così finiscono per non dedicare bastevoli attenzioni ai problemi delle loro donne, e con rozza semplificazione le elevano a creature adorabili, se tutto va bene, ma le riducono a meretrici, appena ne perdano l'amore».⁶⁰

Molto più interessante e meglio risolta della seconda, invece, è la strofa successiva, anche per l'emergere, in essa, di una "figurazione" attinta alla tradizione classica (e, in particolare, a Orazio), della quale dirò fra breve. Ma procediamo, intanto, alla presentazione e all'illustrazione del contenuto e delle argomentazioni della strofa in oggetto, con la quale si conclude il discorso del primo locutore, che all'amico paziente ha esposto, con ardore ed entusiasmo, le cause, i modi e le forme del nuovo amore dal quale è preso e soggiogato.

In un primo tempo, l'innamorato prosegue con le lodi della fanciulla oggetto del suo desiderio, ritenuta amabile da tutti e dalle virtù tanto elevate da non poter essere, in ciò, assolutamente posta a confronto con nessuna altra donna del luogo (str. 3, 1-2 *Hec, quam modo diligo, cunctis est amanda, / nulla de nostratibus ei comparanda*),⁶¹ tanto che tutti, di comune accordo, altro non dovrebbero fare che tesserne le lodi (str. 3, 3 *communiter omnibus esset collaudanda*).⁶² Ma – e qui

⁵⁸ Il testo si legge ivi, pp. 150-153 (con trad. inglese e comm.); in P. Rossi, *Carmina Burana* cit., pp. 154-155 (con trad. ital. e comm. a p. 289); e in E. Massa, *Carmina Burana* cit., pp. 130-131 (con breve comm. a p. 214). Esso è stato dubitativamente attribuito a Pietro Abelardo.

⁵⁹ Fr.J.E. Raby, *A History of the Secular Latin Poetry in the Middle Ages*, II, Oxford 1934, p. 274. L'impianto vagamente "catulliano" di questo carne è segnalato anche da P. Dronke, *Medieval Latin* cit., p. 302.

⁶⁰ E. Massa, *Carmina Burana* cit., p. 214.

⁶¹ «Coei che adesso amo è degna di essere amata da tutti, / nessuna delle nostre donne può essere paragonata a lei».

⁶² «Dovrebbe essere lodata da tutti».

scatta un elemento che imprime e imprimerà, fino al termine, una differente configurazione alla poesia che stiamo via via leggendo e illustrando – ella si mostra troppo pudica, non vuole che la si tocchi e, in questo, merita certo biasimo e condanna, perché rifiuta l'amore e non contraccambia il desiderio che l'uomo prova per lei (str. 3, 4 *sed tractari refugit; in hoc est damnanda*).⁶³ L'utilizzo, in *incipit* di verso, dell'avversativa *sed* marca appunto una svolta, un'opposizione a ciò di cui si è discusso fino a questo momento, e insieme fornisce la spia di una "incrinatura" che si viene a creare nell'animo finora entusiasta e infervorato del giovane innamorato. Non solo, ma il ricorso, nel medesimo verso, al verbo *tracto* anticipa e annunzia l'immagine della donna come una sorta di "animale" recalcitrante,⁶⁴ degno e meritevole di essere "domato", immagine che si accamperà nei versi immediatamente successivi, costituendo, anzi, l'elemento più significativo e caratterizzante di questa terza strofa.

Il primo locutore, a questo punto, aggiunge, infatti, di essere ben deciso e determinato a domare la ragazza, a metterle le briglie come si fa coi cavalli, a batterla col bastone, a frustarla con lo scudiscio come egli stesso è uso fare con le vitelle e a legarla con le catene, onde renderla docile e remissiva ai propri desideri (str. 3, 5-10a *mitam eam in ambulis / et castigabo virgulis, / et tangam eam stimulis / ut facio iuvenculis; / vinculis / vinciam*).⁶⁵ È qui un nodo importante del carne. Innanzitutto, si rilevi l'utilizzo, al v. 5, di *ambulus*, un raro colloquialismo medievale per indicare il *mannus*, cioè il cavallo di piccola taglia (quello che oggi diremmo il "pony").⁶⁶ Si tratta, comunque, come si anticipava poc'anzi, di un'immagine classica, quella dell'uomo che, onde piegare la donna riluttante e refrattaria ai propri voleri, la

⁶³ «Ma ricusa di essere toccata; e in questo è condannabile».

⁶⁴ Giustamente P.G. WALSH, *Love Lyrics* cit., p. 156, annota: «*Tractari*: the word is often used in classical latin for putting an animal through its paces; the image of the recalcitrant filly is sustained throughout the stanza».

⁶⁵ «Le metterò le briglie / e la colpirò col bastone / e la stimolerò col pungolo, / come faccio con le giovenche; / con dei legami / la legherò».

⁶⁶ Scrive ancora P.G. WALSH, *Love Lyrics* cit., p. 156: «*Ambulus* is a rare colloquialism in medieval latin for *mannus*, or pony; *ambulum* is occasionally found for *ambitus*, or walkway. The phrase therefore means "among the ponies" or possibly "on the walkways". In either case the implication is that he will train the girl as he would an undisciplined farm animal». Walsh, collegando *ambulis* ad *ambulus*, traduce infatti il v. 5 «I shall set her with the ponies» (ivi, p. 155); Rossi, invece, collegando *ambulis* ad *ambulum*, rende il v. 5 «Le metterò le briglie» (*Carmina Burana* cit., p. 157). Nulla in tal senso, come spesso accade, si ricava dal commento di E. MASSA, *Carmina Burana* cit., p. 215.

paragona, quasi l'assimila a un animale, un cavallo nella fattispecie, che deve essere domato e ridotto all'obbedienza.

Il tema di cui stiamo discorrendo fa una delle sue prime apparizioni (almeno per quel che ne so) in ambito di poesia simposiaca, in Anacreonte, nel famoso frammento della "puledra di Tracia", citato da Eraclito nelle *Allegorie omeriche*: «Puledra tracia, perché mi guardi obliquamente / e mi fuggi senza pietà / credendo che non sia buono a nulla? // Sappilo: potrei bene metterti il morso, / e con le redini in mano / farti girare intorno alla mèta. // Ora pascoli tra i prati e scherzi / saltando leggera: / ancora non hai chi ti cavalchi da esperto». ⁶⁷ Il poeta greco, in questi versi maliziosi e un po' licenziosi, adombra, sotto le sembianze animalesche di una puledra tracia, indocile e ribelle, forse un'etera partecipe del simposio, che egli ironicamente apostrofa, ammonendola che egli ben saprebbe come fare per domarla e ridurla all'obbedienza, ben conoscendo le arti del *lusus* amoroso. Ma non è certo pensabile che il poeta mediolatino potesse aver contezza del testo anacreonteo.

È quindi a Orazio (ancora una volta l'Orazio delle odi) che bisogna fare appello. Del Venosino, infatti, si pensi a *Carm.* III 11 (inc. *Mercuri, nam te docilis magistro*), una saffica rivolta al dio Mercurio ⁶⁸ perché, col suono della lira (vv. 3-4 *tuque, testudo, resonare septem / callida nervis*), ⁶⁹ susciti l'amore di Lide, che si mostra restia nei confronti dell'innamorato poeta (con una larga sezione, verso la fine del testo, dedicata al mito delle Danaidi e al personaggio di Ipermestra). Qui, fin dalle prime battute, la fanciulla refrattaria viene paragonata – sulla scia dell'*exemplum* anacreonteo – a una puledra di tre anni che per i vasti campi scherza, bizzarra e renitente a chi la voglia

⁶⁷ ANACR. fr. 51. La traduzione su riportata è quella di G. Guidorizzi, in *Lirici greci*, a cura di M. Cavalli [*et alii*], Milano 2007, p. 349. In sede di commento, lo studioso scrive: «Il simposio è il naturale luogo di incontro tra uomini e donne di leggeri costumi: flautiste, etere, cantanti. È questa la cornice del frammento, in cui si tratteggia la psicologia di "una ragazza che sotto l'apparente fierezza di una donna scontroso nasconde la mentalità e lo spirito di un'etera" (Gentili): il tono ironico e allusivo, la sottile ambivalenza del linguaggio sono caratteristici della raffinata poesia simposiale anacreonteica» (ivi, p. 392-393). Quanto all'ambivalenza di linguaggio di cui parla Guidorizzi, sottolineo soltanto l'utilizzo, quale ultima parola del frammento, di ἐπεμβατής, ovvero "colui che monta a cavallo", un termine che qui, nel significato di Anacreonte – significato, come sempre, profondamente allusivo – assume un precipuo valore erotico.

⁶⁸ Sulla presenza e la funzione di Mercurio nella poesia oraziana cfr. C. LO CICERO, *Mercurio e Orazio* (*Carm.* I 10), in «Pan» 7 (1981), pp. 99-112.

⁶⁹ «E tu, testuggine, / che sai vibrare con le sette corde» (trad. ital. di L. Canali, in ORAZIO, *Tutte le opere* cit., p. 235).

toccare, ancora ignara di connubi e restia alla cupidigia dell'amante (vv. 9-12 *quae velut latis equa trima campis / ludit exsultim metuitque tangi / nuptiarum expers et adhuc protervo / cruda marito*).⁷⁰ Come già in *carm.* I 23 (vv. 1-3 *Vitas inuleo me similis, Chloe, / quaerenti pavidam montibus aviis / matrem*) e II 5 (vv. 1-4 *Nondum subacta ferre iugum valet / cervice, nondum munia comparis / aequare nec tauri ruentis / in venerem tolerare pondus*),⁷¹ in cui la fanciulla riottosa viene paragonata, rispettivamente, a una cerbiatta sfuggente e a un'impaziente giovenca, qui Orazio utilizza l'immagine della puledra ancor giovane e indomita per evidenziare la ritrosia di Lide ai propri desideri. Che l'ode oraziana sia stata conosciuta dal poeta mediolatino autore di *CB* 121, sembra invero ipotesi abbastanza plausibile;⁷² soprattutto ove si pensi, in aggiunta all'evidente parallelo che è possibile instaurare fra i versi di Orazio or ora citati e la sezione della terza strofa del carne burano in cui l'innamorato paragona la donna da lui amata a una piccola cavalla (e anche a una vitella), che *CB* 121 è aperto, come l'ode oraziana, da un riferimento alla cetra: *cithara* nel poeta medievale ~ *testudo* nel Venosino, in riferimento al mito dell'invenzione dello strumento, attribuita proprio al dio già nell'inno omerico a *Ermes*⁷³ (e si veda ancora Orazio, *carm.* I 32, 1-4 *Poscimur. Si quid vacui sub umbra / lusimus tecum, quod et tunc in annum / vivat et pluris, age, dic Latinum, / barbite, carmen*).⁷⁴ Soltanto che, mentre nell'ode oraziana la cetra (addirittura quella del dio Mercurio) è invocata affinché pieghi ai voleri dell'innamorato Orazio la refrattaria Lide, nella poesia mediolatina, invece, l'appello a toccare le corde della cetra, rivolto dal giovane protagonista al musico amico che ne sta ascoltando le amoroze esternazioni, giova (o almeno, nelle intenzioni, dovrebbe giovare) a rendere più allegra e divertita una situazione di estasi e di esultanza per il nuovo amore che, come il chiodo che ne scaccia un altro, ha preso il posto dell'antico.

⁷⁰ «Ella come treenne puledra nei vasti campi / scherza bizzarra e renitente a chi voglia / toccarla, ignara di connubi, ancora / restia alla cupidigia di un amante» (trad. ital. di L. Canali, ivi, p. 235).

⁷¹ «Cloe, tu mi fuggi come una cerbiatta / che sugli impervi monti la sua trepida / madre vada cercando»; «Non sa ancora flettere il collo / al giogo, né adempiere i compiti / di compagna o sopportare / il peso del torello che l'incalza all'amore» (trad. ital. di L. Canali, ivi, pp. 71 e 127).

⁷² Cfr. soprattutto P.G. WALSH, *Love Lyrics* cit., p. 156.

⁷³ Cfr. *A Hermes*, in *Inni omerici* cit., pp. 178-225.

⁷⁴ «Ti prego, se talvolta liberi / scherzammo insieme all'ombra, ora tu, o cetra, / suona un carne latino che quest'anno / e molti altri viva nel futuro» (trad. ital. di L. Canali, in ORAZIO, *Tutte le opere* cit., p. 93).

Che Orazio – e, tengo ancora a precisarlo, l’Orazio delle odi – sia ben presente all’orizzonte compositivo e allusivo dell’autore di *CB* 121 emerge inoltre (per restare sempre a questa terza strofa) dal fatto che per il v. 7 (*et tangam eam stimulis*) può essere utilmente invocata un’altra suggestione attinta alla poesia del Venosino, in *carm.* III 26 (inc. *Vixi puellis nuper idoneus*), 11-12 (*flagello / tange Chloen*),⁷⁵ nell’esortazione alla dea Venere affinché punisca, colpendola con uno staffile, l’arrogante Cloe, fanciulla ritrosa (appunto come la Lide di *Carm.* III 11) che fa la sua comparsa anche in *Carm.* I 23, III 7 e III 9. E non è forse un caso – si aggiunga – che anche quest’ode oraziana, come già *carm.* III 11 e come, poi, *CB* 121, sia aperta da un riferimento alla cetra, al *barbiton* che, scrive il poeta romano ormai stanco della *militia amoris* che ha ampiamente e costantemente praticato nella propria gioventù (e con esiti apprezzabili), potrà finalmente essere appeso alla parete (vv. 1-4 *Vixi puellis nuper idoneus / et militavi non sine gloria; / nunc arma defunctumque bello / barbiton hic paries habebit*).⁷⁶

A questo punto il discorso dell’innamorato, che si è sgranato attraverso tre strofe, è praticamente concluso. Marcandolo, in chiusura, con un triplice gioco di parole fra *iuvenculis* (v. 8), *vinculis* (v. 9) e *vinciam* (v. 10), e contrassegnandolo con una ripresa dalla *Vulgata* (*ut facio iuvenculis ~ Ger. XXXI 18 castigasti me, et eruditus sum quasi iuvenculus indomitus*),⁷⁷ il locutore passa la parola all’amico che, finora, è stato lì paziente e silenzioso ad ascoltarlo (né sappiamo se egli abbia effettivamente suonato la cetra durante il discorso del compagno). L’ultima espressione della strofa (v. 10 *si consulis*) funge infatti da collegamento fra questa stanza e la successiva. L’innamorato, prima di mettere (metaforicamente) in catene la ragazza di cui è invaghito, e che finora gli si è ostinatamente negata, chiede il parere dell’amico,⁷⁸ stimolandolo alla risposta.

E la risposta dell’amico non tarda a giungere, solo che essa è di tono e di contenuto completamente differenti da quello che, assai probabilmente, l’innamorato si attendeva. Infatti, senza punto scom-

⁷⁵ «Colpisce Cloe con la sferza».

⁷⁶ «Vissi finora adatto alle fanciulle / e militai non senza qualche gloria; / ora che ho smesso di lottare avrà / questa parete le armi e la mia cetra» (trad. ital. di L. Canali, in ORAZIO, *Tutte le opere* cit., p. 279).

⁷⁷ «Mi hai castigato e ho subito il castigo come un giovinco non domato».

⁷⁸ Walsh traduce *si consulis* «If you advise» (*Love Lyrics* cit., p. 155); Rossi, un po’ più liberamente (ma anche più efficacemente, ove si pensi appunto alla funzione di “collegamento” fra le due strofe ricoperta dall’espressione), «Non sei anche tu d’accordo?» (*Carmina Burana* cit., p. 157).

porsi, l'amico dice che, a suo parere, non vi sarà alcun bisogno di far ricorso alla forza per convincere la fanciulla a cedere alle sue brame (str. 4, 1 *Non erit, ut arbitror, opus hic tanta vi*).⁷⁹ Egli, per l'appunto, la conosce bene (e qui possiamo immaginare che il primo locutore abbia già appuntato le orecchie e sia un po' sbiancato, o magari arrossito), anzi, poco prima è stato proprio con lei a spassarsela in camera da letto (str. 4, 2 *nam cum secum luderem nuper in conclavi*).⁸⁰ Altro, quindi, che una ragazza pudica e refrattaria ai connubi carnali! E altro, ancora, che una fanciulla che amava soltanto il primo locutore (come egli stesso, si ricorderà, aveva detto a str. 2, 4 *hec me solum diligit mente pudibunda*)! I termini del v. 2 si conficcano nell'animo dell'innamorato illuso e deluso (lo comprendiamo soltanto adesso) come degli spilli acuminati e appuntiti: *secum, luderem, nuper, in conclavi* (per il cui utilizzo cfr. CB 60,5 *penitentem corripere, si placet, in conclavi*),⁸¹ il tutto condito dall'estrema noncuranza con cui l'amico racconta l'episodio. Né dobbiamo pensare che questi lo faccia per cattiveria nei confronti di colui che gli ha confidato la propria passione d'amore, ma, appunto, soltanto in modo superficiale e indifferente, parlando di un'avventura transitoria e destinata a restare senza alcuna conseguenza di tipo sentimentale. Non solo, ma, egli continua, la fanciulla, durante l'amplesso (che, si capisce da ciò che verrà detto immediatamente dopo, doveva essere stato forse un po' troppo focoso e violento), gli aveva detto esplicitamente che, piuttosto che si ricorresse a tali forme di violenza, ella avrebbe preferito o che la si lasciasse in santa pace o (forse meglio, aggiungo io) che il suo corpo tenero e soave venisse trattato con maggiore delicatezza (str. 4, 3-4 *dixit: "tractas teneram tactu nimis gravi! / tolle, vel suavius utere suavi"*).⁸²

Fermiamoci qui per un istante e ricapitoliamo quanto abbiamo letto finora.

Un giovane, ormai stanco e deluso da un trascorso amore, si è nuovamente innamorato e, a tal proposito, esorta un amico a suonare la cetra e a voler dare ascolto alle proprie confidenze. Il nuovo amore ha scacciato quello passato, anzi, le virtù innegabili della fanciulla

⁷⁹ «Non vi sarà bisogno, come penso, di ricorrere a tanta forza».

⁸⁰ «Infatti, quando poc'anzi me la spassavo con lei in camera da letto».

⁸¹ «Colei che è refrattaria, se ti piace, spupazzatela in camera da letto».

⁸² «Ella disse: "Ti comporti verso di me, che sono tenera, in modo troppo brutale! / Smettila, oppure trattami più dolcemente"». Si notino, in questi versi, la quadruplicata allitterazione *tractas teneram tactu ... tolle*, e il diptoto *suavius ... suavi*.

per la quale ora egli arde hanno mostrato in tutta la loro evidenza negativa i difetti della donna per la quale egli aveva fino a poco tempo prima spasimato. Ma c'è un neo nel nuovo rapporto (possiamo supporre, da poco intrapreso, anzi, forse ancora sul nascere, dal momento che i due non hanno ancora consumato l'amplesso): la fanciulla si mostra ritrosa e pudica e non vuole far l'amore con lui. Egli allora, ritiene opportuno ricorrere alle maniere forti ma, prima di farlo, chiede un consiglio all'amico. E l'amico, inaspettatamente e senza pensarci due volte, gli rivela che quella fanciulla, che si è finora palesata così pudica e refrattaria nei confronti dell'innamorato giovane, in realtà egli la "conosce" bene (e proprio in senso biblico), e non è certo tanto pudica e renitente, solo che predilige, invece dei rapporti sessuali focosi e violenti, quelli teneri e delicati. Il primo locutore, quindi, aveva probabilmente "idealizzato" la fanciulla per cui spasimava (e l'elencazione dei suoi meriti e delle sue virtù, che riempie la seconda strofa del componimento, lo indicava apertamente). Ma c'è ben poco da idealizzare, ché ella non è per nulla refrattaria ai rapporti sessuali, solo che vuole essere trattata con dolcezza e non con vigore o rudezza. Il giovane innamorato che ha pronunciato le prime tre strofe, allora, è stato un ingenuo, anzi, meglio, un illuso. Ha creduto di aver trovato, finalmente, una donna piena di virtù (diversamente da quella che lo aveva preceduto nel suo cuore) e, invece, nel chiedere un consiglio spassionato all'amico, si rende poi conto che ella è stata proprio con lui, poco prima (*nuper*) a sollazzarsi (*luderem*) nella stanza da letto (*in conclavi*), e non è certo impossibile (e forse neanche tanto difficile) accedere alle sue grazie: basta soltanto sapersi comportare con tenerezza, e il gioco (proprio nel senso di *lusus* amoroso) è fatto.

Ma il carne non è finito. Gli ultimi sei versi di esso pongono infatti un problema di tipo interpretativo (e, per il verso finale, anche di ordine testuale) non indifferente. Innanzitutto, rileggiamo questi sei versi così come ci sono stati trasmessi dal manoscritto:

exierat de balneo;
 nunc operit quo gaudeo.
 Non ferreo, sed carneo
 calcanda est calcaneo.
 Ideo
 valeat quam valeo.⁸³

⁸³ «Era uscita dal bagno; / ora ti nasconde ciò di cui mi sollazzo. / Ella deve essere

Il problema consiste nella giusta attribuzione di questi versi. Si deve supporre, cioè, che essi vengano tutti pronunciati ancora dall'amico, oppure essi rappresentano (in tutto o in parte) la "risposta" del primo locutore? Dalle differenti attribuzioni che sono state via via proposte dagli studiosi derivano, evidentemente, differenti interpretazioni di quest'ultima sezione e del componimento nel suo complesso.

Schumann, nella sua "storica" edizione dei *CB* amorosi, apparsa nel 1941, ha attribuito tutti e sei i versi in questione (senza modificarne alcunché) all'amico, che, in tal modo, pronuncerebbe tutta intera la quarta e ultima strofa del carne. Questi, allora, continuerebbe il proprio racconto davanti all'attonito e deluso innamorato. Quando la fanciulla gli aveva raccomandato di essere più dolce e delicato con lei durante l'amplesso, ella stava proprio uscendo dal bagno (v. 5 *exierat de balneo*): altra "staffilata", questa, nell'animo del primo giovane, poiché – è forse superfluo sottolinearlo – un comportamento del genere (uscire senza problemi dal bagno di fronte a un uomo, sia pure uno col quale si è da poco fatto l'amore) presuppone non solo la completa nudità della fanciulla ma, soprattutto, una dimestichezza e una complicità con lui che certo sarebbero state, a tutta prima, impensabili in colei che si riteneva fosse così pudica. Ma l'amico rincara la dose, sempre senza cattiveria ma solo al fine di dare quel consiglio che colui gli aveva chiesto. Ella, infatti, nasconde all'innamorato ciò di cui egli stesso (l'amico) invece gode pienamente, apertamente vantandosene (v. 6 *nunc operit quo gaudeo*). Per domarla, e quindi possederla, non bisogna far ricorso a un pungolo di ferro, ma a un pungolo ... di carne (vv. 7-8): *non ferreo, sed carneo / calcanda est calcaneo*, dove si rilevino sì i giochi allitterativi e di parola fra *carneo*, *calcanda* e *calcaneo*, ma anche la scoperta anfibologia (arguta, erotica e non volgare) sottesa al *carneus calcaneus*. In conclusione (almeno, stando alla lezione del codice), l'amico si augura che ella, con la quale egli ha avuto tanto successo, possa avere lo stesso successo (forse con l'amico?: vv. 9-10 *ideo / valeat quam valeo*).

Quest'ultimo verso, così come il manoscritto l'ha tramandato, non ha convinto gli editori e gli studiosi. Lundius ha proposto un emendamento in *valeas quam valeo*;⁸⁴ Peiper *valeat, qua valeo* (in ciò segui-

premuta / da un calcagno di carne, non di ferro. / Pertanto / possa aver successo colei con la quale io ho avuto successo».

⁸⁴ Cfr. P.G. WALSH, *Love Lyrics* cit., p. 157.

to da Eugenio Massa);⁸⁵ Bischoff *valeat quam video*. Scarterei subito quest'ultima correzione, pur suggerita da uno studioso illustre e insigne quale Bernhard Bischoff, perché (in ciò mostrandomi pienamente d'accordo con Walsh) essa mi sembra un po' troppo prosaica e poco adatta per concludere un così arguto e brillante componimento⁸⁶ e, inoltre, verrebbe in tal modo eliminato il diptoto *valeat* (o *valeas*) ... *valeo*, diptoto che costituisce invece un vezzo compositivo particolarmente apprezzato dall'ignoto poeta (str. 1, 5 *clavus clavo*; 1, 6 *amor amore*; 3, 8-9 *vinculis / vinciam*; 4, 4 *suavius ... suavi*; 4, 8 *calcanda ... calcaneo*). Migliore mi sembra l'emendamento – se proprio emendamento deve esservi – proposto da Lundius, *valeas quam valeo* («abbi con lei il successo che ho avuto io»), accolto da Walsh (che traduce «so may your success match mine!»).⁸⁷

Il problema principale di quest'ultima sezione del carme, come poco fa si accennava, non sta, però, soltanto nella corretta restituzione testuale del verso conclusivo di esso, bensì anche nella giusta (o, comunque, probabile) attribuzione degli ultimi sei versi. Si è detto che Schumann li aggiudicò tutti all'amico, che in tal maniera pronuncerebbe l'intera strofa conclusiva, fornendo all'innamorato giovane (e magari in maniera un po' troppo disinvolta) il consiglio che egli gli aveva chiesto. Altri studiosi, invece, hanno interpretato in maniera differente e hanno, quindi, proposto una diversa “scansione” della strofa conclusiva del carme. Bernhard Bischoff – che, anche in virtù di questo fatto, proponeva di correggere il verso finale in *valeat quam video* – ritenne che il discorso dell'amico dovesse considerarsi terminato al v. 4 della strofa (egli pronuncerebbe, quindi, soltanto la quartina di versi goliardici), mentre, a partire dal v. 5 (*exierat de balneo*), la parola tornasse al primo locutore, che, in tal modo, piuttosto che rimanere confuso e “scornato”, prenderebbe la palla al balzo, cogliendo al volo il consiglio e comprendendo come comportarsi con la fanciulla apparentemente ritrosa alle voglie d'amore. Secondo tale interpretazione dello studioso tedesco, il giovane che ha pronunciato le

⁸⁵ R. PEIPER, *Gaudeamus! Carmina vagorum selecta in usum laetitiae*, Leipzig 1877 (l'emendamento dello studioso tedesco è registrato in *Carmina Burana*. II. *Die Liebeslieder* cit., p. 203); E. MASSA, *Carmina Burana* cit., p. 134.

⁸⁶ Walsh scrive infatti: «that would be a prosaic close to a witty poem» (*Love Lyrics* cit., p. 157).

⁸⁷ Ivi, p. 155. Osservo, *per incidens*, che Rossi accoglie a testo e stampa la lezione del ms. (*valeat, quam valeo*), ma poi (qui come altrove) nella traduzione segue l'emendamento proposto da Lundius, *valeas quam valeo* (egli, infatti, traduce «con lei ti auguro il successo che ho già avuto io»: *Carmina Burana* cit., pp. 158-159).

prime tre strofe, lungi dal rimanere allibito e disilluso dalle inaspettate rivelazioni dell'amico, comprenderebbe subito ciò che occorre fare e, così, la frase *non ferreo, sed carneo / calcanda est calcaneo* (vv. 7-8) verrebbe pronunciata da lui stesso – come a dire: «ma come sono stato sciocco a non capire che devo usare un pungolo di carne, non di ferro!» – piuttosto che dall'amico. Tale attribuzione (che è stata fatta propria da Eugenio Massa)⁸⁸ non è, a parer mio, pienamente sottoscrivibile. In primo luogo, non si capisce bene, a questo punto, qual senso possa avere il v. 5 (*exierat de balneo*), se pronunciato dal giovane innamorato e non dall'amico che, poco prima (*nuper*) aveva pienamente goduto delle grazie della fanciulla. Assegnando, infatti, il v. 5 all'amico (che continua, così, il suo racconto iniziato nella quartina), tutto invece torna perfettamente. I due hanno fatto l'amore, ma lui è stato un po' troppo aggressivo e impetuoso con lei, ha toccato il suo corpo in modo troppo rude e brutale. Al termine dell'amplesso, ella ha fatto il bagno e, nel momento di uscirne, ha raccomandato al proprio *partner* di comportarsi, la prossima volta, in maniera più delicata, altrimenti ella non cederà più ai suoi desideri. In virtù di un ragionamento di questo tipo, Spanke propose di assegnare sì all'amico il v. 5;⁸⁹ togliendogli, però, tutto ciò che viene subito dopo (i vv. 6-10), che egli proponeva di attribuire, invece, al primo locutore. Risoluzione, questa, che, se da un lato salva la verosimiglianza del particolare della donna che esce dal bagno dopo aver fatto l'amore, dall'altro risulta, a mio parere, oltremodo contorta, in quanto complica, se possibile, ancor di più le cose.⁹⁰

In ultima analisi, ritengo, d'accordo con Schumann (tacitamente seguito da Piervittorio Rossi) e con Walsh, che “tutta” intera la strofa conclusiva (e non solo la quartina iniziale, o i primi cinque versi) sia da attribuirsi all'amico, le cui rivelazioni, alla luce dell'interpretazione complessiva del carne da me avanzata nelle pagine precedenti, lasciano l'amico stupito e disilluso. Quanto al problema posto dall'ultimo verso, ripeto che la correzione *valeas, quam valeo*, avanzata da Lundius e accolta da Walsh, mi sembra la più idonea per concludere degnamente, e in maniera ironica e perspicua, il componimento.

⁸⁸ E. MASSA, *Carmina Burana* cit., p. 215. Stranamente Rossi – che di solito è molto attento a questi elementi – non dice nulla a tal proposito.

⁸⁹ H. SPANKE, recens. a *Carmina Burana*. II. *Die Liebeslieder* cit., in «Literaturblatt für germanische und romanische Philologie» (1943), pp. 35-46.

⁹⁰ E in questo mi trovo perfettamente d'accordo con quanto sostenuto da P.G. WALSH, *Love Lyrics* cit., p. 157.

Componimento che, come spero e penso sia emerso da questa disamina, non si configura quindi alla stregua di una variazione sul «tema dell'infedeltà nell'amore, risolto tuttavia con arguto erotismo» (come ha affermato Rossi),⁹¹ ma, piuttosto, come una ironica, vivace e brillante variazione sui motivi dell'illusione e della disillusione d'amore.

⁹¹ P. Rossi, *Carmina Burana* cit., p. 289.

6.

HUC USQUE, ME MISERAM! (CB 126):
UNA “CHANSON DE FEMME” MEDIOLATINA

Quid percurram singula?
Ego sum in fabula
et in ore omnium
(CB 126, str. 9)

6.0. *Gretchen am Spinnrade*.

Sola nella sua stanza, seduta davanti all'arcolaiolo, Margherita confessa a se stessa le proprie pene d'amore e l'atroce disillusione di cui è stata vittima, dopo che Faust (Enrico) l'ha circondata, sedotta, resa incinta e abbandonata.

È una delle scene più giustamente celebri della prima parte del goethiano *Faust*,¹ un *lied* triste e sconsolato, contrassegnato da una sorta di “ritornello” («Meine Ruh ist hin, / mein Herz ist schwer; / ich finde sie nimmer / und nimmermehr»),² che quattro volte fa la sua comparsa, scandendo i momenti della solitudine, dell'abbandono, del rimorso e del timore del futuro. Un *lied*, come è noto, che riceverà la sua indimenticabile rappresentazione musicale da parte di Franz Schubert (*Gretchen am Spinnrade*, D 118, con l'accompagnamento mormorante del pianoforte che suggerisce onomatopeicamente lo scorrere dell'arcolaiolo) e che, rielaborato e riscritto, fornirà la situazione drammaturgica per due celebri scene liriche, rispettivamente ne *La damnation de Faust* di Hector Berlioz (sc. 15: *D'amour l'ardente*

¹ W. GOETHE, *Faust e Urfaust*, a cura di G.V. Amoretti, Milano 1976², pp. 172-175.

² «La mia pace è perduta, / il mio cuore è pesante, / io non la ritroverò più, / mai più» (ivi, p. 173).

flamme) e nel *Faust* di Charles Gounod (atto IV, sc. 1: *Elles ne sont plus là*).

6.1. Anche i *CB* hanno la loro “Margherita”, se così può dirsi, e cioè la protagonista (nel senso della voce narrante, di colei che dice “io”) di *CB* 126 (*Huc usque, me miseram!*),³ uno dei più meritatamente famosi lamenti femminili della poesia lirica mediolatina. In tredici brevi strofe, contraddistinte da un dettato compositivo tendenzialmente semplice (ma non rozzo o corrivo) e, in genere, alieno da preziosismi stilistici particolarmente insistiti, si snoda la triste e dolorosa vicenda della fanciulla incinta, lontana dall’amato, costretta a una vita di segregazione e di disprezzo, evitata e segnata a dito da tutti e oppressa dagli stessi genitori, che le rimproverano il suo peccato e che forse, più che dell’infelicità della figlia, sono preoccupati di ciò che la gente potrebbe dirne o pensarne.

Ma leggiamo, preliminarmente, il testo completo del carne, cui seguirà, come si è fatto nei capitoli precedenti, una disamina attenta (per quanto possibile) sia agli elementi contenutistici sia alle caratteristiche formali e compositive.

1.
Huc usque, me miseram!
rem bene celaveram
et amavi callide.

2.
Res mea tandem patuit,
nam venter intumuit,
partus instat gravide.

3.
Hinc mater me verberat,
hinc pater improperat,
ambo tractant aspere.

4.
Sola domi sedeo,
egredi non audeo
nec inpalam ludere.

1.
Finora, misera me!,
bene ho nascosto la cosa
e ho amato con astuzia.

2.
Ma ora la mia condizione è manifesta,
infatti il mio ventre si è ingrossato
e il parto è incumbente a me, incinta.

3.
Da un lato mia madre mi picchia,
dall’altro mio padre mi insulta,
entrambi mi trattano con asprezza.

4.
Sto seduta a casa, da sola,
non oso uscir fuori
né divertirmi in pubblico.

³ Il testo si legge in *Carmina Burana. II. Die Liebeslieder* cit., pp. 209-211; in P.G. WALSH, *Love Lyrics* cit., pp. 157-159 (con trad. inglese e comm.); in P. ROSSI, *Carmina Burana* cit., pp. 158-161 (con trad. ital. a fronte e comm. a p. 290); in *Poesia latina medievale*, a cura di G. Vecchi, Parma 1958², pp. 248-251 (con trad. ital. a fronte); in *Poesia latina medievale*, a cura di G. Gardenal, Milano 1993, pp. 236-239 (con trad. ital. a fronte, però non sempre ben riuscita); e in E. MASSA, *Carmina Burana* cit., pp. 136-137 (che intitola il carne *Il pianto di Margherita*: comm. a pp. 215-217).

5.
Cum foris egredior,
a cunctis inspicior,
quasi monstrum fuerim.

6.
Cum vident hunc uterum,
alter pulsatur alterum;
sileant, dum transierim.

7.
Semper pulsant cubito,
me designant digito
ac si mirum fecerim.

8.
Nutibus me indicant;
dignam rogo iudicant
quod semel peccaverim.

9.
Quid percurrerem singula?
Ego sum in fabula
et in ore omnium.

10.
Ex eo vim patior;
iam dolore morior,
semper sum in lacrimis.

11.
Hoc dolorem cumulat,
quod amicus exultat
propter illud paululum.

12.
Ob patris sevitiā
recessit in Franciam
a finibus ultimis.

13.
«Iam» sum in tristitia
de eius absentia,
in doloris cumulum.

5.
Quando esco fuori,
vengo osservata da tutti,
come se fossi un mostro.

6.
Quando vedono questo mio ventre,
si fanno dei cenni l'un l'altro,
tacciono, mentre passo.

7.
Sempre si danno di gomito,
mi segnano a dito,
come se avessi fatto
[qualcosa di straordinario.

8.
Mi indicano con cenni della testa,
mi giudicano degna del rogo,
per aver peccato una sola volta.

9.
Ma perché raccontare tutto quanto?
Io sono diventata la favola
sulla bocca di tutti.

10.
Perciò soffro violenza,
già muoio di dolore,
sono sempre in lacrime.

11.
Questo dolore è accresciuto
dal fatto che il mio amico è andato in esilio
per una così lieve colpa.

12.
Per la crudeltà del padre
si è rifugiato in Francia,
agli estremi confini.

13.
«Ormai» sono immersa nella tristezza
per la sua assenza,
per colmo di dolore.

6.2. Il componimento, tramandato soltanto nel manoscritto di Benediktbeuren, non propone difficili problemi di ordine testuale. Gli unici elementi che, a questo riguardo, meritano di essere brevemente segnalati concernono il fatto che, nel codice burano, una mano ha aggiunto, all'inizio e a guisa di ritornello, tre brevi versetti (*Eya / qualia*

/ *sunt amoris gaudia*),⁴ ritenuti giustamente estranei alla composizione (tutt'al più, se accolti, potrebbero rivestire una funzione ironica e dissacratoria, completamente inadatta, però, a un contesto di tal genere), versetti che sono stati, comunque, espunti da tutti gli editori; e l'integrazione *Jam*, proposta da Rudolf Peiper all'inizio di str. 13, 1 per motivi di ordine metrico-ritmico.⁵

Il carme consta di tredici strofe, ciascuna formata da tre settenari ritmici dall'andamento trocaico (e, in questa maniera, senza un'integrazione, il v. 1 della strofa 13 risulterebbe ipometro o, per meglio dire – poiché non si tratta di verso quantitativi, ma ritmici – difettoso di una sillaba). Lo schema delle rime è particolarmente curato, anche se qua e là si palesano, come vedremo subito, alcune “variazioni”. Innanzitutto, si rilevi che tutti i 39 versi che compongono la poesia si concludono con termini proparossitoni e presentano sempre una rima “sdrucchiola” (*miseram* ~ *celaveram*; *patuit* ~ *intumuit*, e così via). Le prime quattro strofe propongono una rima baciata nei primi due versi, mentre i terzi versi di ogni strofa rimano fra di loro (schema AAX, BBX, CCX, DDX). La stessa cosa avviene per le strofe 5-8 (schema EEY, FFY, GGY, HHY). A partire dalla strofa 9, però, le cose iniziano a modificarsi. Le strofe 9-12, infatti, mantengono la rima baciata per i primi due versi, mentre i terzi rimano alternativamente: il v. 3 della strofa 9, cioè, rima col v. 3 della strofa 11 (*omnium* ~ *paululum*); il v. 3 della strofa 10 rima col v. 3 della strofa 12 (*lacrimis* ~ *ultimis*). Per questo motivo, Schumann ha “anticipato” la strofa 12 dopo la strofa 9, ma ciò stravolge del tutto l'ordine logico del componimento, e quindi la proposta dello studioso tedesco va senz'altro respinta. L'ultima strofa, la 13 (che risulta, peraltro, isolata all'interno dello schema quaternario su cui si fonda tutta la composizione), presenta ancora la rima baciata fra i primi due versi e, quanto al terzo, riprende la rima delle strofe 9 e 11 (*cumulum*).

I giudizi formulati dagli editori e dagli studiosi su questo carme sono stati sempre generalmente positivi e, in taluni casi, addirittura entusiastici. Già il Raby scriveva trattarsi di una delle migliori e più commoventi poesie del *codex Buranus* («one of the best and most moving of all the poems in the collection of the *CB*»), rilevando, in

⁴ «Ahi, quali sono / le gioie dell'amore!».

⁵ L'integrazione in questione è accolta da Walsh, ma non da Rossi, né da Vecchi, né dalla Gardenal, né da Massa, che lasciano il verso così come il ms. l'ha trasmesso: *Sum in tristitia*.

essa, i motivi del dolore d'amore (tipico di altri *CB*, per esempio 111, *O comes amoris, dolor*),⁶ dell'angoscia per la partenza dell'amato, del tormento dell'assenza.⁷ Per il Rossi, siamo di fronte a una «variazione di notevole originalità all'interno di motivi piuttosto stereotipi della poesia amorosa medievale. Il canto si ispira a elementi popolareschi, avvicinandosi a quella tradizione poetica in cui fanciulle abbandonate o donne malmaritate si lamentano della propria condizione».⁸

Un po' più articolato e meditato, come sempre, il "cappello" redatto da Walsh, il quale, da parte sua, rileva inizialmente come il tema della donna incinta e la scelta di un personaggio femminile come voce narrante presentino, in questo carme, una delle loro migliori variazioni. Ma, a onta dell'apparente semplicità del componimento (che, a una lettura disattenta o superficiale, potrebbe trarre in inganno circa le reali capacità dell'anonimo poeta), ciò che colpisce è invece la raffinatezza con cui l'autore è stato in grado di strutturare la sua poesia dal punto di vista ritmico, strofico e rimico, senza per questo perdere alcunché in chiarezza e limpidezza di dettato («The poignancy of the situation and the beguiling simplicity of the presentation should not lead us to underestimate the art of the poet, reflected in both subtly of rhyme and clarity of structure».)⁹

Ancora più ampio (anzi, uno dei più ampi fra quelli presentati nella propria antologia, quasi una vera e propria "lettura") è il giudizio su *CB* 126 formulato da Eugenio Massa, al quale credo spetti anche l'idea (che ho fatta mia all'inizio di questo capitolo) di collegare la sventurata protagonista del carme mediolatino alla Margherita goethiana. Fra l'altro, lo studioso indugia sul tema fondamentale di questa poesia, che, a suo dire, è la solitudine: «Una solitudine che evoca situazioni e descrizioni sociali. Ma il poeta non scende per quella via. Avvolgendola di riguardo e di compianto, egli l'affida al soliloquio intimo di chi la patisce. La vittima approfonda la solitudine nel momento medesimo in cui invano si sforza di evaderne. Nostalgica, va con la mente alla città, per svincolarsi

⁶ Il rapporto fra le due composizioni è però, a ben vedere, più apparente che reale, trattandosi, nel caso di *CB* 111, di un canto di lontananza, e da parte maschile. Tutt'al più, ciò che può accomunare le due poesie è il tema del dolore d'amore, che però è diffuso in molti dei *CB*.

⁷ Fr.J.E. RABY, *A History of the Secular Latin Poetry* cit., II, p. 274.

⁸ P. ROSSI, *Carmine Burana* cit., p. 290 (non si aggiunge altro). Sul carattere "popolare" (o "popolaresco") del motivo, cfr. anche A. JEANROY, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age. Études de littérature française et comparée suivies de textes inédits*, Paris 1925³ (la prima ediz. risale al 1889), p. 215.

⁹ P.G. WALSH, *Love Lyrics* cit., p. 158.

dall'angolo nero e gelido che intorno le scava la famiglia. Rimembra le amiche e sogna la gioia che scorre per le vie, proprio perché si smarrisce in quell'angolo che ha ceduto i limiti alla solitudine». ¹⁰

La lirica esordisce mediante l'autocompatimento della protagonista, che considera il grado di "misera" cui è giunta (str. 1, *1 me miseram*), mettendo in risalto come, in tutto questo tempo, ella abbia saputo ben nascondere, con astuzia (str. 1, *3 callide*) il suo stato di fanciulla incinta: a str. 1, 2, *rem* sta appunto a indicare tale stato, con un termine generico – anzi, il più generico di tutti, *res* – ma che forse, proprio per questo, ben accresce, attraverso quel senso di "indicibilità" e quasi di "impronunciabilità" che ne promana, la tristezza e la solitudine in cui versa la sventurata protagonista del canto. E *res* ritorna, in posizione rilevata, proprio all'inizio della strofa successiva: la "cosa" (cioè la propria condizione di donna incinta) non può più essere nascosta (str. 2, *1 Res mea tandem patuit*), poiché il ventre si è gonfiato e il parto è ormai prossimo (str. 2, 2-3 *nam venter intumuit, / partus instat gravide*).

Da questo momento in poi, e per ben sette strofe (cioè poco più della metà dell'intero componimento), la ragazza elenca i tormenti che prova, i maltrattamenti cui la sottopongono i genitori, le calunnie della gente e l'isolamento cui è fatta segno nonché soprattutto, come appunto ha osservato Massa, lamenta ad alta voce la solitudine che alberga nel suo animo e che, più di ogni altro comportamento da parte di coloro che le sono vicini (o che, almeno, dovrebbero esserle vicini), le fa sentire più grave e dolorosa la tristezza della sua situazione esistenziale. Madre e padre la maltrattano, l'una la picchia (str. 3, *1 Hinc mater me verberat*), l'altro la riempie di ingiurie (str. 3, *2 hinc pater impropert*), laddove si osservi lo stretto parallelismo fra i due versi, per far meglio risaltare la *sevitia* dei *parentes*, motivo, questo, peraltro più volte attestato nella stessa raccolta: cfr. CB 70 (*Estatís florífero tempore*), str. 8a, 1-3 (*Est pater, est mater, / est frater, qui quater / die me pro te corripuit*);¹¹ 79 (*Estivali sub fervore*), str. 6, 3-5 (*Sunt parentes michi sevi; / mater longioris evi / irascetur pro re levi*);¹² 158 (*Vere dulci mediante*), str. 6, 1-6 (*Si senserit meus pater / vel Martinus, maior frater, / erit michi dies ater; / vel si sciret mea mater, / cum sit angue peior*

¹⁰ E. MASSA, *Carmina Burana* cit., p. 216.

¹¹ «Vi sono il padre, la madre, / il fratello che quattro volte al giorno / mi rimproverano per causa tua». Su questo passo, cfr. S. TUZZO, «*Audaces fortuna iuvat*» cit., pp. 44-45.

¹² «I miei genitori sono severi; / la madre, donna anziana, / si adira per un nonnulla».

quater, / virgis sum tributa).¹³ Ella se ne sta sola, seduta, a casa (str. 4, 1 *Sola domi sedeo*, per cui cfr. *Ps.* 136, 1 *Super flumina Babylonis illic sedimus et flevimus*),¹⁴ non osa uscire né più giocare e divertirsi con le compagne, come era solita fare “prima” (str. 4, 2-3 *egredi non audeo / nec inpalam ludere*),¹⁵ dove si avverte, anche se inespresse, il senso del rimpianto per ciò che era una volta (appunto “prima”) e che “ora” non è più, non può più essere né mai più sarà. I suoi tentativi di fuga dalla solitudine casalinga cui l’hanno relegata la sua condizione e, soprattutto, la grettezza morale della gente che le vive attorno, si tramutano infatti in fughe (dobbiamo supporre) precipitose verso la stessa casa,¹⁶ che per lei è insieme prigione e rifugio impenetrabile e sicuro, ancorché segno doloroso di esclusione e di emarginazione. Quando ella va per strada, infatti, tutti la guardano, come se fosse un essere mostruoso (str. 5, 1-3 *Cum foris egredior, / a cunctis inspicio, / quasi monstrum fuerim*), osservano il suo ventre gonfio per la gravidanza e ammiccano l’uno verso l’altro, dandosi reciprocamente dei piccoli colpi (come a dire: «Guarda chi c’è!»: str. 6, 1-2 *Cum vident hunc uterum, / alter pulsat alterum*) e, a marcare vieppiù il senso di allontanamento in cui ella è confinata e quasi la sua “diversità” e la sua “alterità” in un mondo bieco e meschino, fatto di perbenismo e di ipocrisia ammantata di falsi valori morali, tutti tacciono quando ella trascorre per la via (str. 6, 3 *silent, dum transierim*),¹⁷ tacciono, sì, ma si danno di gomito e la segnano a dito, come se ella avesse fatto chissà cosa di inaudito (str. 7, 1-3 *Semper pulsant cubito / ac designant digito, / ac si mirum fecerim*); e, ancora, la indicano con cenni della testa (str. 8, 1 *Nutibus me indicant*) e la ritengono degna di essere bruciata (str. 8, 2 *dignam rogo iudicant*: come una strega, come sarà poi per

¹³ «Se venissero a saperlo mio padre / o il mio fratello maggiore Martino, / per me quello sarebbe un giorno nero; / ma se poi lo venisse a sapere mia madre, / che è quattro volte peggio di un serpente, / sarei condannata a essere bastonata». Di questi ultimi due componimenti si tornerà a discorrere brevemente nel prossimo capitolo.

¹⁴ «In Babilonia sediamo e piangiamo sopra i fiumi».

¹⁵ Non credo che qui *ludere* abbia il valore erotico che gli attribuisce E. MASSA, *Carmina Burana* cit., p. 217, bensì ritengo che voglia semplicemente significare “giocare”, nel senso dei giochi che ella, fino a poco tempo prima, faceva con le amiche (insomma, per dirla col Leopardi, con «quelle / ch’ebbe compagne nell’età più bella») e che, adesso, le sono invece assolutamente preclusi.

¹⁶ Cfr. E. MASSA, *Carmina Burana* cit., p. 216.

¹⁷ Suggestivamente, ma forse un po’ troppo retoricamente, così commenta questi versi Eugenio Massa: «Convergenndo su di lei, gli sguardi l’incalzano da ogni lato. Al suo apparire, tutti si struggono in discorsi. Non hanno neppure bisogno di parlare: si intendono a cenni. Tutti la dilacerano: ma nessuno le rivolge la parola. Esiste, ma da segregata. Come la strega e la peste: come la colonna infame nella spianata sotto le mura» (ivi, p. 216).

la Margherita goethiana) mentre, in fondo, ella ha peccato una sola volta (str. 8, 3: *quod semel peccaverim*: e, in questo particolare, può forse leggersi, fra le righe, una riflessione, da parte della protagonista, riguardante il fatto che ella, sì, ha peccato e ha sbagliato, ma in fondo una sola volta – e poi, per amore, solo per amore – mentre coloro che la disprezzano e la giudicano hanno probabilmente – se non sicuramente – un carico di colpe e di peccati ben maggiore). A completare questo quadro di squallore morale e di pregiudizi, giunge una strofa, a suo modo “centrale” e “riepilogativa”, di stretta imitazione ovidiana. Che bisogno c’è di raccontare tutto per filo e per segno (str. 9, 1 *Quid percurram singula?*):¹⁸ ella è ormai diventata la favola sulla bocca di tutti (str. 9, 2-3 *ego sum in fabula / et in ore omnium*).¹⁹

Terminata questa sezione, la parte conclusiva del componimento è dedicata al lamento per l’esilio, per l’*absentia* cui è stato costretto l’innamorato, esilio e *absentia* che le fanno sentire vieppiù tormentoso il senso di solitudine. Ella, infatti, in aggiunta ai maltrattamenti dei genitori, al disprezzo della gente, che la fanno quasi morire di dolore e la costringono a piangere continuamente (str. 10, 1-3 *Ex eo vim patior, / iam dolore morior, / semper sum in lacrimis*), soffre anche perché il suo dolce amico è dovuto fuggire via dal paese, per aver compiuto un fatto così lieve (str. 11, 1-3 *Hoc dolorem cumulat, / quod amicus exulat / propter illud paululum*). La *sevitia* del padre, infatti (e torna qui il motivo di cui si è detto), lo ha costretto a rifugiarsi in Francia, agli estremi confini del paese (str. 12, 1-3 *Ob patris sevitiam / recessit in Franciam / a finibus ultimis*).

A proposito di quest’ultima strofa e in merito all’esilio (forzato) cui – stando a quanto ci dice il testo – è stato obbligato il giovane

¹⁸ Sull’“ovidianità” di quest’espressione si sofferma Fr.J.E. RABY, *A History of the Secular Latin Poetry* cit., II, p. 275. Cfr. *Ov. Am.* I 5, 23 *Singula quid referam?* («Ma perché raccontare tutto per filo e per segno?»).

¹⁹ Si tratta della strofa che ho scelto come esergo per questo capitolo. Sull’espressione *ego sum in fabula* e sul motivo di essere “favola” alle genti si tornerà fra breve. Aggiungo qui che un mio allievo del Corso di Laurea Specialistica in Scienze dell’Antichità, Luciano Mazziotto, durante gli esami di Letteratura Latina Medievale e Umanistica presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università degli Studi di Palermo mi ha segnalato, a proposito di *CB* 126, un interessante parallelo con *Piccola storia ignobile* di Francesco Guccini (dall’album *Via Paolo Fabbri*, 43, del 1976), anche se nel brano del cantautore modenese l’accento è posto più sul tema dell’aborto («E così ti sei trovata come a un tavolo di marmo / desiderando quasi di morire / presa come un animale macellato stavi urlando / ma quasi l’urlo non sapeva uscire») che su quelli della gravidanza extra-matrimoniale e dell’abbandono (ma non vi mancano i riferimenti al padre e alla madre della ragazza sedotta e abbandonata: cfr. Fr. GUCCINI, *Stagioni* cit., pp. 114-115).

innamorato (insomma colui che ha messo incinta la protagonista e padre del bambino che nascerà), Eugenio Massa ha ipotizzato che, in realtà, tutto ciò è quello che hanno fatto credere alla sventurata fanciulla, ché, in realtà, il giovane non è per nulla andato via in esilio ma – come spesso avveniva in tali casi e come purtroppo avviene ancora oggi – si è voluto sottrarre (e magari con la complicità dello stesso padre) ai propri doveri, probabilmente atterrito dalla gravidanza della ragazza e, chissà, fors’anche stornato dalla differenza sociale che esiste fra loro. Lo studioso, infatti, così conclude la sua attraente disamina di CB 126: «Nell’unzione, sboccia un sentimento di bontà. È l’unico, e spira dalla vittima. Crede che l’amasio sia fuggito *ob patris sevitiām* e ne compatisce l’esilio». ²⁰

Ora, senza voler far dire al testo ciò che esso non dice – almeno esplicitamente – io ritengo che la lettura proposta dallo studioso, ancorché coinvolgente, tenda un po’ a forzare il testo stesso. Ciò che importa sono appunto i sentimenti provati dalla fanciulla (in ogni modo una fanciulla abbandonata, comunque si veda la cosa), sentimenti che l’anonimo poeta riesce a enucleare con una capacità di introspezione non comune nella lirica mediolatina (e, si aggiunga, con un rifiuto pressoché completo di ogni lenocinio retorico). È possibile, certo, che l’amato abbia fatto finta di andare in esilio (e così hanno fatto credere alla ragazza, per non accrescerne il già grande dolore); è possibile, anche, che egli sia davvero andato in esilio, non a causa della *sevitia* del padre, ma proprio per non essere costretto a far fronte ai propri doveri di padre e, magari, di futuro marito; è possibile, infine, che la versione che la fanciulla conosce sia quella veritiera. Ma, come che sia di ciò, occorre mettere in risalto il punto di vista della voce narrante, della protagonista del canto che, con semplicità e schiettezza, con un senso di rimpianto lene e doloroso, ma composto, deplora la lontananza e l’*absentia* dell’innamorato, come la medievale protagonista di una “eroide” in miniatura (e, si può aggiungere, di una “eroide” di provincia).

E in chiusura, a completare e a concludere degnamente il componimento, l’ultima strofa, nella quale il termine *absentia* echeggia chiaramente, quasi come una delle parole-chiave dell’intera poesia (insieme a *dolor*, che in quest’ultima sezione ha fatto la sua comparsa a str. 10, 2, 11, 1 e, appunto, qui: str. 13, 1-3 *‘Iam’ sum in tristitia / de eius absentia, / in doloris cumulum*).

²⁰ E. MASSA, *Carmina Burana* cit., p. 216.

6.3. Un elemento, almeno, merita di essere qui messo in evidenza. Esso ricorre a str. 9, 2-3 (*ego sum in fabula / et in ore omnium*), a sua volta strettamente correlato a str. 7, 2 (*me designant digito*), e concerne il motivo della *fabula*, nel senso di “favola alle genti”, dell’essere cioè sulla bocca di tutti, dell’essere mostrato a dito, dell’esser preso in giro e così via, per il quale si può qui fornire un ricco *dossier* di *loci paralleli* dalla Scrittura e da autori classici e medievali.²¹

Innanzitutto il concetto (col medesimo utilizzo di *fabula*) ricorre già nella *Bibbia* (cfr. *Deut.* 28, 37 *et eris perditus in proverbium et in fabulam cunctis populis*; *III Reg.* 9, 7 *eritque Israhel in proverbium et in fabulam cunctis populis*; *Tob.* 3, 4 *traditi sumus [...] in fabulam et in improperium omnibus nationibus in quibus dispersisti nos*).²² Fra gli *auctores*, l’espressione ricorre in Orazio, *epist.* I 13, 8-9 (*asinaeque paternum / cognomen vertas in risum et fabula fias*); *epod.* XI 7-8 (*heu me, per urbem (nam pudet tanti mali) / fabula quanta fui*);²³ e poi in Tibullo (autore, comunque, poco o punto noto nel Medioevo), *eleg.* I 4, 83 (*parce, puer, quaeso, ne turpis fabula fiam*);²⁴ in Ovidio, *Am.* III 1, 19-22 (*Saepe aliquis digito vatem designat euntem / [...] / fabula, nec sentio, tota iactaris in Urbe, / dum tua praeterito facta pudore refers*) e *Ars* II 629-630 (*Ne desint, quas tu digitis ostendere possis, / ut quamque attigeris, fabula turpis erit?*),²⁵ passi, entrambi, in cui compare anche il tema dell’essere segnato a dito, che costituisce sovente una sorta di corollario di quello della “favola” alle genti (il tema dell’essere segnato a dito ricorre anche in Orazio, *Carm.* IV 3, 21-23 *totum muneris hoc tui est, / quod monstror digito praetereuntium / Romanae fidicen lyrae*);²⁶ e in Persio, *Sat.* V 152 (*cinis et manes et fabula fies*).²⁷

Passando alla letteratura mediolatina, il tema compare, per esempio, in Guglielmo di Blois, *Alda* 157-158 (*Alde fama sonat populi totius*

²¹ L’esemplificazione che qui segue è puramente indicativa.

²² «Tu diverrai oggetto di scherno e di motteggio per tutti i popoli»; «Israele diverrà favola e zimbello per tutti i popoli»; «Siamo diventati favola e ingiuria per tutte le popolazioni fra le quali ci hai disperso».

²³ «Il paterno cognome della famiglia Asina / volgi in riso e diverrai favola»; «Ahimé, per tutta la città (e mi vergogno di una sì grande sciagura) / qual favola divenni».

²⁴ «Abbi pietà, fanciullo, ti supplico, perché io non divenga una turpe favola».

²⁵ «Spesso taluno mostra a dito il poeta che passa / [...] / Non te ne accorgi, ma sei la favola che si racconta in tutta la città, / quando, lasciato ogni pudore, narri le tue imprese»; «E perché non ti manchino coloro che tu possa mostrare a dito, / sarà volgare chiacchiera solo che tu l’abbia toccata?».

²⁶ «È interamente merito tuo / se da chi passa io vengo mostrato a dito / quale principe della lira romana».

²⁷ «Cenere resti e diverrai favola».

in ore, / Alda fit in populo fabula, vera tamen: si osservi che qui, però, ricorre una accezione positiva, nel senso di “fama”, di “rinomanza”);²⁸ in *Babio* 7 (*Rem retegi timeo, timeo ne fabula fiam*);²⁹ e nella *Elegia de diversitate Fortune* di Arrigo da Settimello, proprio in apertura della fortunata composizione (I 5-8 *Gentibus obprobrium sum crebraque fabula vulgi; / dedecus agnoscit tota platea meum. / Me digito monstrant, subsannant dentibus omnes, / ut monstrum monstror dedecorosus ego*).³⁰ Il medesimo concetto (ma stavolta privo dell'utilizzo del termine-chiave *fabula*) compare anche nel *De Paulino et Polla* di Riccardo da Venosa, in un passo in cui si mette in risalto quanto sia disdicevole per un vecchio (appunto il Paolino protagonista della *pièce*) essere sulla bocca di tutti, perché innamorato o in fregola matrimoniale, insomma perché *luxoriosus senex* (vv. 759-760 *ergo meum vitium celari, non reserari / debet ne senio gentis in ore cadam*).³¹ Accoppiati, i due temi della *fabula* e dell'essere mostrato a dito ricorrono poi in un testo poetico mediolatino dei secc. X-XI che però, per la sua scarsissima circolazione, assai difficilmente può essere stato conosciuto dall'autore di CB 126, e cioè il *Metrum Leonis* di Leone vescovo di Vercelli: I 44-47 *Pondere fractus, / fabula factus, / pollice signor, / verbere plangor*.³²

In conclusione di questa lettura di CB 126, possiamo affermare, senza tema di smentita, di trovarci in presenza di uno dei più sensibili e delicati componimenti della raccolta, per la capacità di introspezione psicologica mostrata dall'anonimo autore, per la semplicità e l'immediatezza del dettato poetico (semplicità e immediatezza, però, che non vanno certo confuse con mancanza di raffinatezza e/o sciattezza), per la scelta di conferire a una “voce” femminile³³ il lamento triste e ac-

²⁸ «Il nome di Alda risuona sulla bocca di tutto il popolo, / Alda diviene una leggenda popolare, ma è tuttavia una leggenda vera» (GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, p. 64 Bertini).

²⁹ «Temo che la cosa si venga a scoprire, temo di diventare la favola di tutti» (*Babio*, p. 244 Dessi Fulgheri).

³⁰ «Io sono vituperio delle genti, e continua favola sono del popolo. Tutta la piazza conosce il mi' obrobio, e egli mi mostrano a dito, e colli denti sosannano. Io pieno di vituperio, come meraviglia sono mostrato» (ARRIGO DA SETTIMELLO, *Elegia de diversitate Fortune*, in *Scritture e scrittori del secolo XII*, a cura di A. Viscardi-G. Vidossi, Torino 1977², p. 196: la trad. ital. qui riportata è quella trecentesca – il cosiddetto *Arrighetto* – pubblicata da S. BATTAGLIA, *Il «Boezio» e l'«Arrighetto» nelle versioni del Trecento*, Torino 1929, p. 215).

³¹ «Perciò il mio difetto deve essere celato e non rivelato, / perché io non vada a finire sulla bocca di tutti a causa della mia decrepitezza» (RICCARDO DA VENOSA, *De Paulino et Polla*, p. 186 Pittaluga).

³² «Abbattuto dal carico, / divenuto favola di tutti, / vengo mostrato a dito, / battuto con la sferza» (LEONE DI VERCELLI, *Metrum Leonis. Poesia e potere all'inizio del secolo XI*, a cura di R. Gamberini, Firenze 2002, p. 2).

³³ Cfr. D. EARNSHAW, *The Female Voice in Medieval Romance Lyric*, New York 1988.

corato (ma di una tristezza lene e non disperata) per una situazione di esclusione e di disprezzo, per una condizione di emarginazione in una società (possiamo ben arguirlo da ciò che vien detto nel testo stesso) bigotta, imbevuta di pregiudizi e facile a puntare il dito accusatore su colei che ha “peccato” per amore e che, per questo suo “peccato”, viene considerata alla stregua di un essere mostruoso (str. 5, 3 *quasi monstrum fuerim*), degno di essere bruciato sul rogo, come si trattasse di una strega (str. 8, 2 *dignam rogo iudicant*).

Insomma, CB 126 si configura quale una “chanson de femme” mediolatina,³⁴ nella mestizia della protagonista per la sua condizione di solitudine e di isolamento e, soprattutto, per la lontananza, la partenza (o forse la fuga?), l'*absentia* dell'amato (elementi caratteristici e distintivi, questi, anche del genere – tipologicamente affine – delle “chansons de toile” o “chansons d'histoire”).³⁵

³⁴ Sul genere, vi è un'amplessissima bibliografia. Fra i contributi più significativi, cfr. P. BEC, *Le type lyrique des chansons de femme dans la poésie du Moyen Age*, in *Mélanges E.R. Labande*, Poitiers 1974, pp. 13-23; ID., *La lyrique française au Moyen Age (XII^e-XIII^e siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, I, Paris 1978, pp. 57-90; ID., «Trobaritz» et “chanson de femme”. *Contribution à la connaissance du lyrisme au Moyen Age*, in «Cahiers de Civilisation Médiévale» 22 (1979), pp. 235-262. Ottime la presentazione e la messa a punto del problema di L. FORMISANO, *La lirica*, ne *La letteratura romanza medievale*, a cura di C. Di Girolamo, Bologna 1994, pp. 63-125 (alle pp. 97-98: bibliografia specifica a p. 383).

³⁵ Cfr. K. BARTSCH, *Altfranzösischen Romanzen und Pastorellen*, Leipzig 1870. Dopo l'ediz. pionieristica di Bartsch, le “chansons de toile” sono state quindi oggetto di frequenti e reiterati studi nelle epoche successive: cfr., per es., C. CREMONESI, “Chansons de geste” e “chansons de toile”, in «Studi Romanzi» 30 (1943), pp. 55-203 (poi in EAD., *Studi romanzi di filologia e letteratura*, Brescia 1984, pp. 3-119); E. FARAL, *Les “chansons de toile” ou “chansons d'histoire”*, in «Romania» 69 (1946-1947), pp. 433-462; G. SABA, *Le “chansons de toile” o “chansons d'histoire”*. Edizione critica con introduzione, note e glossario, Modena 1955; P. JONIN, *Le refrain dans les “chansons de toile”*, in «Romania» 96 (1975), pp. 209-441; M. ZINK, *Belle: essai sur les “chansons de toile”, suivi d'une édition et d'une traduction*, Paris 1978. Una teoria interessante (e ormai ben nota) per il discorso che qui stiamo conducendo, è quella che postula il fatto che le forme e i contenuti della poesia d'amore araba, filtrando nella latinità cristiana sia attraverso la Spagna e la Sicilia musulmana, sia attraverso le Crociate, abbiano contribuito alla nascita della poesia d'amore trobadorica nel sud della Francia e nelle regioni vicine. È il caso delle *muwashshahat*, poesie arabe ed ebraiche in strofe liriche che vennero scritte in Spagna fra l'XI ed il XII sec., più di 60 delle quali ci sono giunte con una sorta di “appendice” in una delle lingue romanze locali. Pare che la stragrande maggioranza di questi versi, detti *kharjat*, derivi da “canzoni d'amore di donne” (spesso di donne abbandonate, del modello di quelle che poi saranno appunto le “chansons de femme” e le “chansons de toile”). Per una più approfondita discussione di questi problemi, cfr. A. VÄRVARO, *Letterature romanze del Medioevo*, Bologna 1985, pp. 146-152; e L. FORMISANO, *La lirica cit.*, pp. 78-87.

Appendice

L'epistola della donna incinta (Boncompagno da Signa, *Rota Veneris*)

Il Medioevo conobbe varie “ruote”, simboli di eterno movimento attraverso i quali l'immaginario degli uomini dell'età di mezzo esplicitava il continuo divenire e l'incessante mutare delle cose: dalla ruota delle Virtù a quella, celeberrima, della Fortuna, che costituisce uno dei *tópoi* più vulgati e canonici della letteratura basso-medievale, da Boezio (*De cons. Phil.* II, pr. 1-2) ai CB (14 *O varium Fortune lubricum*; 16 *Fortune plango vulnera*; 17 *O Fortuna*; 18 *O Fortuna levis*)³⁶ all'*Elegia de diversitate Fortune* di Arrigo da Settimello fino all'*Ecerinis* del Mussato (vv. 144-145 *Sic semper rota volvitur, / durat perpetuum nichil*; 434-435 *instabiles nam variat vices / motus perpetuae continuus rotae*),³⁷ per non parlare dell'altrettanto famosa *rota Vergilii*, attraverso la quale la mnemotecnica medievale elaborò un sistema di generi letterari e di corrispondenze fra stile e contenuto, fondandosi sulle tre opere del Mantovano.³⁸

A queste “ruote” Boncompagno da Signa aggiunge quella d'Amore, la *rota Veneris*, della quale ricorre menzione già nella letteratura latina d'età classica, per esempio in Plauto (*Cist.* 206-208 *Iactor, crucior, agitor, / stimulor, vorsor / in amori' rota, miser exanimor*)³⁹ e in Properzio (II 8,8 *vinceris aut vincis, haec in amore rota est*),⁴⁰ anche se risulta evidente come i due passi – per la scarsa diffusione di entrambi gli autori fino al tardo Medioevo – siano improponibili quali “fonti” o “modelli” per il trattatello di Boncompagno.⁴¹

Nato a Signa, presso Firenze, nella seconda metà del sec. XII (si suole fissare la sua data di nascita, orientativamente, fra il 1165 ed il

³⁶ Cfr. S. TUZZO, *La volubilità della fortuna* cit., pp. 137-148.

³⁷ «Sempre gira la ruota, / nulla dura in eterno»; «Infatti alterna instabili vicende / il perpetuo e continuo movimento della ruota».

³⁸ Essa è riprodotta, per es., in E. FARAL, *Les arts poétiques* cit., p. 87; e cfr. G. STABILE, *rota Vergilii, sub voc.*, in *Enciclopedia Virgiliana*, IV, Roma 1988, pp. 586-587.

³⁹ «Sono sbalottato, tormentato, agitato, stimolato, / giro sulla ruota d'Amore, perisco miseramente».

⁴⁰ «O vinci o sei vinto, questa è la ruota d'Amore».

⁴¹ Su questa tematica, cfr. M. GIOVINI, *Dalla “rota Fortunae” (o “Ixionis”) alla «Rota Veneris» di Boncompagno da Signa: appunti preliminari sul “manuale del seduttore epistolografo”*, in «Maia», n.s., 58, 1 (2006), pp. 75-90.

1175), dopo rapidi studi a Firenze, intorno ai trent'anni, nel 1194, Boncompagno divenne maestro di grammatica nello studio di Bologna, passando quindi, successivamente, a Venezia, a Reggio Emilia, a Vicenza, a Padova, e quindi ritornando nuovamente a Bologna, nel 1215, ove raggiunse il culmine della fama e l'apice della carriera accademica. Gli ultimi, tristi, anni li trascorse in povertà, a Firenze, ove morì fra il 1240 ed il 1243.

Di Boncompagno ci è giunto un cospicuo *corpus* di opere (molte delle quali ancora inedite o mal edite), fra le quali vale la pena di ricordare la *Rhetorica novissima*, iniziata a Venezia e pubblicata a Bologna nel 1235; la *Rhetorica antiqua*, detta comunemente *Boncompagnus* (secondo un modulo onomastico assai diffuso nella produzione scolastica dell'epoca), recitata a Bologna nel 1215 e poi pubblicata a Padova nel 1226 o nel 1227; due scritti che, almeno nel titolo, sembrano rifarsi a Cicerone, l'*Amicitia* (1204) e il *De malo senectutis et senii*;⁴² un'opera storico-encomiastica, il *Liber de obsidione Ancone* (1198-1201), in cui viene esaltata la difesa della città marchigiana dall'assalto delle truppe del Barbarossa;⁴³ e quindi altre opere minori di grammatica, di retorica e di epistolografia, quali le *Quinque salutationum tabulae* (1194-1195), che trattano della *salutatio* e dei vari titoli che spettano ai diversi destinatari delle epistole; il *Tractatus virtutum* (1197), sui pregi e i difetti del discorso; la *Palma* (1198), l'*Oliva* (1198), il *Cedrus* (1201) e la *Myrra* (1201), in cui vengono analizzati rispettivamente la dottrina epistolografica, la composizione dei privilegi ecclesiastici, quella degli statuti comunali e quella dei testamenti; un'altra opera di recente scoperta, e attribuitagli, la *Corona*;⁴⁴ il *Breviloquium* (1203), che istruisce sulla maniera di comporre gli *exordia* epistolari; l'*Isagoge* (1204), che tratta delle epistole introduttive; e, infine (forse il suo scritto più noto), appunto la *Rota Veneris* (1194-1195), singolare manualetto di "avviamento" alla composizione epistolografica di carattere amoroso, sapientemente bilicato fra dottrina retorica e *divertissement* novellistico e materiato di echi e suggestioni della letteratura erotica classica e mediolatina, da Ovidio a Giovenale, dal *Pamphilus* ad Andrea Cappellano.⁴⁵

⁴² BONCOMPAGNO DA SIGNA, *De malo senectutis et senii. Un manuale duecentesco sulla vecchiaia*, a cura di P. Garbini, Firenze 2004.

⁴³ BONCOMPAGNO DA SIGNA, *L'assedio di Ancona. Liber de obsidione Ancone*, a cura di P. Garbini, Roma 1999.

⁴⁴ Cfr. Fr. L. SCHIAVETTO, *Un'opera sconosciuta di Boncompagno*, in «Studi Medievali», n.s., 34, 1 (1993), pp. 365-380.

⁴⁵ Tradito in nove mss. e in un incunabolo, il trattatello fu dapprima edito, parzialmente, da E. MONACI (*La «Rota Veneris»: dettami d'amore di Boncompagno da Firenze, maestro di*

Fra i vari *exempla* di epistole amatorie che Boncompagno inserisce sapientemente nel suo manualetto, qui ci interessa la cosiddetta “epistola della donna incinta”,⁴⁶ i cui legami con precise tematiche della lirica mediolatina e, in particolare, con CB 126 sono stati più volte giustamente notati⁴⁷ ma, a quanto mi risulta, non particolarmente approfonditi.

L’epistola in questione costituisce (come le altre che si affollano nel trattatello del maestro duecentesco) uno *specimen* di quel che una fanciulla (o una donna), rimasta incinta prima del matrimonio, dovrebbe scrivere al proprio amante (*Pone, quod antequam nubat, efficiatur gravida, unde taliter scribit amasio suo*).⁴⁸ La ragazza dovrà esordire ricordando, con rimpianto, il tempo in cui, “prima” di consumare il rapporto amoroso, viveva tranquillamente in casa dei propri genitori, che le volevano un gran bene, quando, a un certo punto, egli, da seduttore esperto e navigato, l’ha insidiata con le sue lusinghiere adulazioni e l’ha catturata col suo laccio (*Eram in domo patris mei tenera et in utriusque parentis conspectu plurimum amabilis, quando per venativas adulationum blanditias me traxisti minus provide in laqueum deceptivum*).⁴⁹ Adesso che è rimasta incinta (e si rilevi, qui come in CB 126, il contrasto fra “prima” e “ora”, fra un passato di felicità e di spensieratezza, ormai purtroppo irrimediabilmente trascorso, e un presente di tristezza e di sconsolazione), ella non osa raccontare a nessuno il motivo della sua “ferita” (è il tema topico del *vulnus amoris*, la “ferita d’amore”), sebbene tutti sappiano ciò che le è accaduto (o,

grammatica in Bologna al principio del secolo XIII, in «Rendiconti della R. Accademia dei Lincei. Classe di Scienze Morali», ser. IV [1889], pp. 68-77), che basò il proprio studio esclusivamente sul cod. Roma, Biblioteca Vallicelliana C 40; estratti dell’opera furono pubblicati anche da C. SUTTER, *Aus Leben und Schriften des Magister Boncompagno. Ein Beitrag zur italienischen Kulturgeschichte im 13. Jahrhundert*, Freiburg-Leipzig 1894, pp. 78-96; e da V. CIAN, *Lettere d’amore e segretari galanti d’altri tempi. Appunti storici e filologici*, Pisa 1905, pp. 17-18. L’opera fu, quindi, integralmente edita da Fr. Baethgen (MAGISTER BONCOMPAGNO, *Rota Veneris. Ein Liebesbriefsteller des 13. Jahrhunderts*, Roma 1927), che fondò la sua ediz. prevalentemente sul ms. Siena, Biblioteca Comunale, G IX 31. Il testo allestito da Baethgen, rivisto nella punteggiatura e nell’ortografia, è stato quindi ripubblicato (con trad. ital. a fronte, introd. e comm.) da Paolo Garbini (BONCOMPAGNO DA SIGNA, *Rota Veneris*, Roma 1996; per la tradizione ms. e a stampa, cfr. la *Nota al testo*, ivi, pp. 99-100).

⁴⁶ Testo e trad. ital. ivi, pp. 62-63 (da cui traggio le citazioni e le traduzioni che qui ricorro).

⁴⁷ Cfr. BONCOMPAGNO DA SIGNA, *Rota Veneris* cit., pp. 16 e 93.

⁴⁸ «Poni il caso che prima che si sposi, la donna rimanga incinta; scriverà così al suo amante» (ivi, p. 61).

⁴⁹ «Ero fanciulla nella casa di mio padre e amabilissima al cospetto dei miei genitori, quando con le tue adulazioni lusinghiere da cacciatore mi hai sconsideratamente ingannata e presa con il tuo laccio» (ivi, p. 63).

meglio, dal punto di vista della gente, ciò che ella e il suo *partner* hanno fatto di nascosto: *quod gessimus in absconso*), poiché, fra l'altro, non vi è alcun modo per nascondere: il volto, infatti, comincia a impallidire, il ventre si gonfia, tutti parlano male di lei, la sottopongono a continui attacchi, ella subisce vergate e vorrebbe morire piuttosto che soffrire tutto questo, poiché, insieme col fiore della verginità, ha perduto la reputazione e l'onore (*Nunc vero non audeo alicui propalare mei vulneris causam, et tamen scitur in platheis, quod gessimus in absconso; vultus pallet, tumescit venter, reserantur claustra pudoris; fama plebescit, laceror assidue, subiaceo verberibus, requiro mortem, unde non est dolor similis meo dolori, quia famam et honorem cum florem verginitatis amisi*).⁵⁰

Prima di proseguire nella lettura e nell'analisi dell'epistola, voglio far rilevare come la più gran parte delle tematiche che contraddistinguono la sezione ora citata risultino largamente sovrapponibili (talvolta anche a livello terminologico) alle analoghe tematiche di *CB 126*: l'amore consumato "di nascosto" (*quod gessimus in absconso* ~ *CB 126*, str. 1, 2-3 *rem bene celaveram / et amavi callide*); il ventre che si gonfia (*tumescit venter* ~ *CB 126*, str. 2, 2 *nam venter intumuit*); l'accenno ai "malparlieri" e agli attacchi cui la donna è fatta segno da parte di coloro che le stanno attorno (*fama plebescit, laceror assidue* ~ *CB 126*, str. 5-9); le "vergate" (siano esse reali o metaforiche) che ella è costretta a patire (*subiaceo verberibus* ~ *CB 126*, str. 3, 1 *hinc mater me verberat*): elementi, questi, cui può essere aggiunta (ma si tratta probabilmente di un caso) l'identità, nei due testi, della *iunctura non audeo*, anche se differente è il contesto in cui essa ricorre: qui, nella *Rota Veneris*, in relazione al fatto che la ragazza "non osa" rivelare ad alcuno (*alicui propalare* ~ *CB 126*, str. 4, 3 *inpalam*) la causa del suo stato; in *CB 126*, invece, a proposito del fatto che ella "non osa" uscire fuor di casa (str. 4, 2 *egredi non audeo*).

La prima sezione dell'epistola, quella che fin qui si è ripercorsa, è fondata sui temi della solitudine, della tristezza, dell'emarginazione della protagonista incinta, così come sui medesimi motivi erano fondate (come abbiamo visto) la prima e la seconda sezione di *CB 126*. E come in *CB 126*, a un certo punto, la fanciulla esprimeva il concetto

⁵⁰ «Adesso non oso raccontare a nessuno il motivo della mia ferita, ma ciononostante si sa perfino nelle piazze ciò che noi abbiamo fatto di nascosto: il volto impallidisce, il ventre si gonfia, si schiude il chiostro del pudore, tutti parlano male di me, subisco continuamente attacchi, soggiaccio alle vergate, voglio morire. Non c'è dolore simile al mio, perché con il fiore della verginità ho perduto la reputazione e l'onore» (ivi, p. 63). Per l'espressione *non est dolor similis meo dolori*, cfr. *Lam.* 1, 12.

secondo il quale il suo già grande e tormentoso dolore fosse accresciuto dalla lontananza dell'amato (str. 11, 1-2 *hoc dolorem cumulat, / quod amicus exulat*), così nell'epistola di Boncompagno, a guisa di "cerniera" fra la prima e la seconda sezione, si mette in risalto come l'angoscia della fanciulla aumenti senza fine, poiché l'uomo da lei amato si è allontanato da lei, anzi, le è diventato completamente estraneo, mentre prima le prometteva mari e monti e, addirittura, tutto ciò che era contenuto sotto la volta celeste (*Nam ad inenarrabilis anxietatis augmentum factus es michi penitus alienus, nec illius aliquatenus recordaris, cui maria promittebas et montes et universa, que celi ambitu continentur*).⁵¹ Qui, a differenza di CB 126 (si è detto come in esso l'esilio del giovane possa essere variamente interpretato), è invece chiaro che, spaventato dalle responsabilità di una paternità certamente non voluta, il fedifrago si è dileguato e la fanciulla, lungi dall'essere stata probabilmente ingannata (o dall'essersi illusa), è pienamente consapevole di ciò. Ciò, fra l'altro, si comprenderà ancor meglio alla fine dell'epistola e, soprattutto, dal breve *exemplum* di "risposta" dell'uomo all'epistola in questione (che segue immediatamente), dalla lettura della quale emerge chiaramente come egli sia sposato con un'altra donna e non abbia alcuna intenzione di lasciare la moglie. Anzi, una volta egli voleva la fanciulla (che ora è incinta) in sposa, ma lei si era rifiutata, ed egli si era così consolato con un'altra. Ora ella che cosa vuole? E poi, chi ha detto che il bambino che sta per nascere sia veramente suo e non di un altro uomo che le ha procurato tale infamia? (*Antequam uxorem acciperem, dedignabar me recipere in virum; nunc autem, qua ratione tue possem condescendere voluntati, cum uxorem habeam elegantissimam et multimoda pulcritudine decoratam? Cessa igitur a talibus et tecum hec verba retracta, quoniam alium credo esse in causa, qui tuam navem fecit ad portum ignominie devenire*).⁵²

Da questo punto in poi, comunque, il tono e il contenuto della lettera della donna incinta iniziano a prendere una strada diversa da quella seguita in CB 126. Vengono infatti qui inseriti, a mo' di *exem-*

⁵¹ «La mia angoscia aumenta senza fine, perché tu ti sei fatto a me profondamente estraneo, e non ti ricordi più di quando mi promettevi mari e monti e tutto il mondo contenuto nel cerchio del cielo» (ivi, p. 63). Per *maria promittebas et montes*, cfr. SALL. *Cat.* 23, 3; per *universa, que celi ambitu continentur*, cfr. *Esth.* 13, 10.

⁵² «Prima che io prendessi moglie, tu sdegnavi di volermi come marito; e allora adesso per quale motivo dovrei accondiscendere al tuo desiderio, visto che ho una moglie raffinatissima e veramente splendida? Smettila insomma con queste lamentazioni e tieni per te le tue parole, perché secondo me c'è in ballo un altro uomo, ed è lui che ha fatto attraccare la tua nave al porto dell'infamia» (ivi, p. 65).

pla diffusi e proverbiali, alcuni *tópoi* metaforici (riferiti rispettivamente all'uomo e alla donna) quali il cacciatore che cattura l'uccello coi suoi lacci o il pescatore che prende il pesce all'amo (*Similibus enim laqueis auceps decipit aves et piscis ex pelago tali trahitur hamo*);⁵³ o il motivo di chi, una volta giunto in alto, è destinato a cadere irrimediabilmente, cercando invano una salvezza di fronte al pericolo imminente (*Sed nichil prodest michi, quod reffero, quoniam qui ex alto cadit, inremediabiliter corrui, et frustra remedium queritur, ubi periculum precurrit*).⁵⁴ In conclusione, la ragazza chiede al proprio amante di venirle incontro, di aiutarla e, se proprio non vuole aiutarla, di vedere in qual modo ella muoia per lui. Ed ella, appunto, si augura la morte, poiché (concetto già apparso precedentemente e qui ripetuto alla fine dell'epistola) la morte è un male minore rispetto a una vita fatta d'infamia e di vergogna (*Succurre michi, queso, tandem, et si non vis prebere iuvamen, inspicias saltem, quomodo pro te morior, et utinam morerer! Quia minus malum esset mori, quam vivere omni tempore cum pudore*).⁵⁵

Dal lamento femminile (o, se si vuole, dalla "chanson de femme") all'epistola amorosa, da *CB 126* alla *Rota Veneris* di Boncompagno da Signa. Al di là delle evidenti differenze tipologiche e di genere (poesia ~ prosa; canto d'amore ~ epistola amatoriale, e così via), nell'impossibilità di stabilire con certezza la priorità cronologica di un testo rispetto all'altro – sappiamo infatti che il trattatello di Boncompagno fu redatto fra il 1194 e il 1195, ma non conosciamo con sicurezza la data di composizione di *CB 126*, che è comunque anteriore al 1230, epoca probabile di redazione del manoscritto di Benediktbeuren – e senza voler in alcun modo postulare una *imitatio* diretta di un testo dall'altro (in qualsiasi direzione si vogliano considerare le evidenti interrelazioni che legano *CB 126* e l'epistola di Boncompagno), ciò che emerge con netta evidenza, nei due brani, è il sentimento di abbandono e di tristezza della sconsolata e infelice protagonista. Più raffinata e argomentativa la donna incinta di Boncompagno, più semplice e fresca (e senz'altro meglio riuscita) quella di *CB 126*, si tratta pur sempre della delineazione di una figura femminile sensibile e indimenticabile,

⁵³ «Con simili lacci il cacciatore cattura l'uccello, e con tale amo il pesce è strappato dall'acqua» (ivi, p. 63).

⁵⁴ «Ma quel che ti dico non mi giova a nulla, giacché chi cade dall'alto rovina senza rimedio, e cerca invano una salvezza quando il pericolo gli corre davanti» (ivi, p. 63). Di questo motivo si è già discusso all'inizio del cap. 5.

⁵⁵ «Ma, ti prego, aiutami finalmente, e se non vuoi aiutarmi, guarda almeno in che modo io muoio per te: e almeno morissi! La morte è male minore rispetto a una vita nella vergogna» (ivi, p. 63).

ben lontana dai consueti e adusati *cliché* che, per tanti (troppi) secoli, hanno contraddistinto la poesia (e, in genere, la letteratura) medio-latina sulla donna.

7.

“PASTORELLE” MEDIOLATINE, PROVENZALI,
FRANCESI E GALEGO-PORTOGHESI

“Ades!” inquam, “non sum predo,
Nichil tollo, nichil ledo”

(CB 79, str. 5, 3-4)

7.1. La pastorella, nell’ambito della lirica mediolatina e di quella romanza, è uno di quei generi letterari minori che però, più e meglio di quelli stilisticamente più rappresentativi, forniscono una chiave di volta per interpretare la coscienza sociale e di classe del mondo aristocratico e borghese nei confronti del mondo contadino o, per l’appunto, pastorale, e insieme la violenza mentale, oltre che fisica, delle classi egemoniche nei confronti delle classi subalterne.

All’interno di un modulo compositivo e strutturale sufficientemente omogeneo – che prevede il canto in prima persona del poeta-cavaliere; la descrizione del tempo, generalmente primaverile, e del paesaggio, sempre idillico e canonicamente improntato al *tópos* del *locus amoenus*, in cui si svolge l’incontro con la pastorella o con la contadina; la richiesta d’amore fatta dall’io narrante senza troppe esitazioni e senza particolari infingimenti, come qualcosa di scontato e di prescritto dalle convenzioni sociali e dai rapporti di forza all’interno delle classi; la risposta della pastorella o della contadina, che talvolta accetta, talaltra rifiuta, ma che, generalmente, si piega (e quasi mai di buona volontà) alle brame del cavaliere – all’interno di tale modulo, dicevo, affiora infatti la realtà delle differenziazioni sociali e insieme emerge una sorta di “rovesciamento” della tipica concezione dell’amor cortese, magari ammantata, sovente, di falsa pudicizia nel glissare sull’atto d’amore e sull’amplesso dei due protagonisti, ma comunque evidente

nella vantata autocelebrazione della conquista facilmente conseguita ed eminentemente sessuale che l'io narrante descrive nelle composizioni afferenti al genere della pastorella.

Gli studi sul genere letterario della pastorella e sulle sue caratteristiche tipologiche sono stati innumerevoli. Luciano Formisano, per esempio, ha rilevato giustamente che, nella Francia del nord, è possibile individuare due tipi principali di "pastorella": il primo è costituito dalla cosiddetta pastorella "classica", nella quale, con una precisa e ricorrente scansione dei momenti narrativi, si racconta come durante una sua cavalcata mattutina il poeta incontri una giovane pastora (o una contadina) in aperta campagna e, dopo un breve saluto, le proponga senz'altro il suo amore, che la fanciulla di solito rifiuta, onde ha così inizio un dialogo o "contrasto" al termine del quale sono possibili due soluzioni: o che la fanciulla ceda alle lusinghe (e, in alcuni casi, alla violenza) del seduttore; o, più raramente, che questi desista dal proprio proposito, vinto e colpito dalla resistenza (e talvolta dalla virtù manifesta) della ragazza (questo schema può presentare anche una variante, secondo la quale il padre, i fratelli o il fidanzato della pastora, accorsi in aiuto della ragazza che si trova a malpartito, costringono il seduttore al una fuga indecorosa); il secondo tipo è rappresentato, invece, dalla cosiddetta pastorella "oggettiva" (o "disinteressata", nella terminologia adottata da Gaston Paris), nella quale il poeta descrive una scena campestre fra pastori e pastore secondo il registro cortese della "bella vita" (giochi, canti, danze, contrasti d'amore), talora presentandosi come testimone oculare (e allora può direttamente intervenire nell'azione), talaltra comportandosi come un narratore "onnisciente".¹

I filologi romanzi delle trascorse generazioni hanno lungamente indugiato sul problema delle origini del genere letterario. Edmond Faral, in coerenza con la linea di studi da lui costantemente praticata nel corso della sua lunga vita, vedeva nel genere della pastorella una linea di continuità con la tradizione bucolica latina;² Maurice Delbouille, dal canto suo, sottolineava i rapporti fra pastorella romanza e pastorella mediolatina;³ alla variazione di un modello mediolatino pensava anche il Biella;⁴ mentre, più di recente, Michel Zink ha voluto

¹ Cfr. L. FORMISANO, *La lirica* cit., pp. 98-99.

² E. FARAL, *La pastourelle*, in «Romania» 49 (1923), pp. 204-259.

³ M. DELBOUILLE, *Les origines de la Pastourelle*, in «Mémoires de l'Académie Royale de Belgique», s. II, 20 (1927).

⁴ A. BIELLA, *Considerazioni sull'origine e sulla diffusione della "pastorella"*, in «Cultura

individuare nella figura della pastorella l'incarnazione dell'archetipo folklorico della *femina silvatica*.⁵

Altri studiosi – fra i quali il Bate, celebre per le sue ipotesi sempre audaci e poco fondate – hanno, poi, cercato di individuare una sorta di antecedente della pastorella mediolatina nei *Versus Eporedienses*,⁶ l'affascinante ed enigmatico poemetto dell'XI secolo, anche se, a ben vedere, le divergenze e le divaricazioni fra i *Versus Eporedienses* e le pastorelle (anche limitando il raffronto soltanto a quelle mediolatine) sono ben più numerose che le somiglianze e le analogie.

«È innegabile – ha osservato a tal proposito Ferruccio Bertini – che il poeta si rivolga in prima persona a una fanciulla facendole delle proposte d'amore, come è innegabile che il dialogo avvenga all'aperto, ma i possibili agganci con la *pastourelle* finiscono qui. Clamorose ed evidenti sono invece le divergenze: in primo luogo la fanciulla abordata non è una pastora, ma discende da stirpe regale; in secondo luogo tra i due personaggi non esiste in pratica un vero e proprio *débat* amoroso, perché il poemetto si risolve, specialmente nella parte centrale, in un lungo monologo, in cui il poeta elenca e descrive minuziosamente i doni che è in grado di offrire alla fanciulla, se ella accetta le sue profferte; e infine, e direi soprattutto, manca la risposta della ragazza, ed è difficile capire se il poeta la dia per sottintesa, o se, semplicemente, non gli importi».⁷

Gli studi più significativi, in tal direzione, sono stati probabilmente quelli proposti da Paul Zumthor, che nella pastorella ha visto un caso particolare del tipo-quadro della *chanson de rencontre*, un *corpus* testuale dai contorni imprecisi, ma definibile sulla base di una formula esordiale che nello schema di base comprende i seguenti elementi: 1. stagione primaverile e ora mattutina (più o meno implicita nel complemento di tempo esordiale); 2. soggetto; 3. verbo di movimen-

Neolatina» 25 (1965), pp. 236-267.

⁵ M. ZINK, *La pastourelle. Poésie et folklore au Moyen Age*, Paris-Montréal 1972.

⁶ Cfr. A.K. BATE, *Ovid, Medieval Latin and the Pastourelle*, in «Reading Medieval Studies» 9 (1983), pp. 16-33 (alle pp. 19-20); ediz. del poemetto in E. DÜMMER, *Anselm der Perpatetiker, nebst andern Beiträge zur Literaturgeschichte Italien im 11. Jahrhundert*, Halle 1872, pp. 83-100.

⁷ F. BERTINI, *Il "nuovo" nella letteratura in latino fra XI e XII secolo*, in *L'Europa dei secoli XI e XII fra novità e tradizione: sviluppi di una cultura. X Settimana di studio (Mendola, 25-29 agosto 1986)*, Milano 1989, pp. 216-238 (poi in ID., *Interpreti medievali di Fedro*, Napoli 1998, pp. 143-168, da cui cito, alle pp. 153-154); cfr. inoltre ID., *I «Versus Eporedienses»: un carne dell'XI secolo letto in prospettiva federiciana*, ne *Il Paese di Cortesia. Omaggio a Federico II nell'VIII centenario della nascita*, a cura di P.A. Rossi [et alii], Genova 1995, pp. 62-69.

to; 4. luogo primaverile; 5. elemento di coordinazione; 6. verbo di percezione (“vedere” e soprattutto “trovare”); 7. oggetto.⁸

Un altro spinoso problema critico che si pone è quello, ben posto nella sua giusta luce ancora da Luciano Formisano, «di una definizione non meramente formale che tenga conto dei rapporti dialogici che il genere intrattiene con la *canso*. Garantiscono la comunicazione l'identità del tema (una richiesta d'amore) e la disuguaglianza sociale dei due possibili amanti, cui si aggiunge dall'esterno l'identità del genere metrico; sono motivo di contrasto lo scopo (il godimento sessuale immediato) e i modi della seduzione, ma anche l'inversione dei ruoli per cui chi richiede d'amore è socialmente superiore a chi è richiesto. Scopo e inversione dei ruoli vanno peraltro insieme: per il poeta-cavaliere la pastora non è una dama degradata, ma un oggetto sociale inesistente (e un non-luogo, dal punto di vista sociale, è la campagna, lo spazio aperto in cui avviene la seduzione), sicché da questo punto di vista l'infrazione alle regole della *fin'amor* è priva di rilevanza ideologica; d'altra parte, solo l'identificazione del seduttore con un poeta che si comporta come un cavaliere permette di mantenere il contatto con la canzone cortese d'amore. In questo senso, il significato del genere non consiste tanto nella rappresentazione di un mondo pre- o a-cortese, quanto nella prospettiva di una sublimazione della frustrazione erotica connessa al “paradosso amoroso”. Detto altrimenti, l'avventura del poeta-cavaliere ci prospetta le “vacanze della cortesia” [...], terminate le quali ci immaginiamo che il protagonista sia nuovamente assorto nel pensiero d'amore che ne ha accompagnato il girovagare per la campagna e che in certo modo lo ha condotto tra le braccia della pastora. Non sorprende pertanto che il mondo agreste e i suoi abitanti siano irrigiditi in un folklorismo di maniera che, come esclude ogni forma di simpatia umana, così non manca di elementi grotteschi: la pastora conquistata, per calcolo o per stupidità, dalle parole galanti, dalle promesse o dai regali del seduttore, ma anche la “donna selvaggia” pronta a dare libero corso al proprio appetito sessuale [...]; i pastori sempre sciocchi o bestiali; il cavaliere cinico dongiovanni che può spingersi fino allo stupro. Il punto di vista del seduttore è dunque dominante, tanto che l'accento principale cade inevitabilmente sul *gab* connesso all'avventura, che

⁸ L. FORMISANO, *La lirica* cit., p. 99; cfr. P. ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, Paris 1973, pp. 298-311.

l'eventuale *défaillance* del protagonista può tutt'al più stemperare con un pizzico di autoironia».⁹

7.2. Gli esempi che potrebbero allegarsi, in tal direzione, per supportare adeguatamente quanto or ora affermato in via generale, potrebbero essere innumerevoli.

Nell'ambito della poesia occitanica, si pensi al prototipo del genere, *L'autrier jost'una sebissa* di Marcabru,¹⁰ in cui la pastorella riesce, con argomentazioni accattivanti e capziosamente intelligenti, a respingere le profferte amorose del cavaliere; oppure a *L'autre dia, per un mati* di Gavaudan,¹¹ nella quale lo schema originario del componimento viene arricchito dal motivo della sostituzione per rassomiglianza della ragazza con la dama amata senza fortuna dal cavaliere protagonista; o ancora alla "danza" *Eu m levei un bon mati, enans de l'albeta* di Guiraut d'Españha,¹² in cui, invece, il protagonista, dopo blandi tentativi di resistenza da parte di una fanciulla da lui incontrata in un ridente verziere (mentre lontano il padre e i fratelli di lei, contadini, sono impegnati nel duro lavoro dei campi), riesce a conseguire il suo scopo, gettandola sull'erba e spulzellandola a suo piacimento.

Un testo paradigmatico, quest'ultimo, nel quale «la violenza dei rapporti di classe che rendevano i "villani" subalterni ai cavalieri è occultata, nel testo poetico, sia dalla particolare situazione che ne costituisce il tema (l'incontro d'amore, che sembra trasformare la violenza in piacere), sia dalle convenzioni proprie del genere idillico».¹³ Caratterizzata da alcuni elementi descrittivi che ne delineano l'ambiente naturale, quali il tempo (di buon mattino prima dell'alba), lo spazio in cui agisce il cavaliere (un verziere in cui egli era andato per cogliere violette), lo spazio in cui agisce il contadino (terra dissodata, da arare e seminare, per poi raccogliere frumento) e lo spazio in cui agisce la pastora (l'erba del pascolo su cui il cavaliere la getterà per

⁹ L. FORMISANO, *La lirica* cit., pp. 100-101.

¹⁰ MARCABRU, *L'autrier jost'una sebissa*, ne *La poesia dell'antica Provenza*, a cura di G.E. Sansone, I, Parma 1984, pp. 100-105. Su di essa, cfr. gli studi di N. PASERO, *Sulla collocazione socio-letteraria della "pastorela" di Marcabru*, in «L'immagine Riflessa» 4 (1980), pp. 347-364; ID., *Pastora contro cavaliere, Marcabruno contro Guglielmo IX. Fenomeni di intertestualità in «L'autrier jost'una sebissa» (BdT 293.30)*, in «Cultura Neolatina» 43 (1983), pp. 9-25.

¹¹ GAVAUDAN, *L'autre dia, per un mati*, ne *La poesia dell'antica Provenza*, a cura di G.E. Sansone, II, Parma 1986, pp. 444-447.

¹² GUIRAUT D'ESPANHA, *Eu m levei un bon mati, enans de l'albeta*, ivi, pp. 560-563.

¹³ R. CESERANI-L. DE FEDERICIS, *Il materiale e l'immaginario. Laboratorio di analisi dei testi e di lavoro critico. I. Dall'Alto Medioevo alla società urbana*, Torino 1985, p. 206.

trarne godimento), la composizione di Guiraut d'Espanha ci si presenta come un testo in cui «tempo e spazio del cavaliere e della villana compongono un quadro decorativo, con elementi piacevoli e coloriti (alba, verziere, violette, erba); lo spazio del contadino è cosa diversa (è luogo di fatica) e si pone in funzione di contrasto».¹⁴

7.3. Il genere, come è noto, è ben attestato anche nella lirica mediolatina, e soprattutto proprio nei *CB*. Anzi, sul numero e sulla consistenza di quelli che, all'interno della silloge di Benediktbeuren, possono essere correttamente individuati come componimenti tipologicamente afferenti al genere della pastorella si è avuta, negli anni, una lunga e non del tutto sopita *querelle*,¹⁵ i cui esiti sono stati ben sunteggiati e chiariti, fra gli altri, da Walsh.¹⁶

All'interno dei *CB*, le poesie che possono essere giustamente individuate quali pastorelle sono sicuramente quattro,¹⁷ e cioè, seguendo l'ordine in cui compaiono nella silloge, *CB* 79 (*Estivali sub fervore*),¹⁸

¹⁴ Ivi, p. 206.

¹⁵ Ai titoli fin qui allegati si aggiungano, in tal direzione, E. PIGUET, *L'évolution de la pastourelle du XII^e siècle à nos jours*, Basel 1927; W.T.H. JACKSON, *The Medieval Pastourelle as a Satirical Genre*, in «Philological Quarterly» 31, 2 (1952), pp. 156-170; W.P. JONES, *The Pastourelle*, New York 1973²; e soprattutto P. DRONKE, *Poetic Meaning in the «Carmina Burana»*, in «Mittelateinisches Jahrbuch» 10 (1974-1975), pp. 116-137 (poi in *Id.*, *The Medieval Poet and his World* cit., pp. 249-279).

¹⁶ P.G. WALSH, *Love Lyrics* cit., pp. XXIII-XXIV e *passim*. Dello stesso studioso, cfr. anche *Pastor and Pastoral in Medieval Latin Poetry*, in *Papers of the Liverpool Latin Seminar 1976*, Liverpool 1977, pp. 157-169.

¹⁷ Sulla presenza di pastorelle all'interno della silloge dei *CB*, si è soffermato, in tempi relativamente recenti, Piervittorio Rossi, il quale, sulla scia delle ipotesi avanzate da Michel Zink, ha mostrato di propendere per l'ipotesi che vede nella pastorella una «invenzione della letteratura in volgare, da questa assunta nella poesia mediolatina in quel particolare clima di scambio culturale che caratterizza l'ultimo periodo della fioritura clericale. Oltre a considerazioni di carattere temporale (non sono documentate infatti pastorelle in latino anteriori a quelle in volgare), questa tesi viene corroborata dall'ideologia stessa della pastorella, che non è clericale ma laica e nobiliare. Essa è infatti troppo apertamente immorale per provenire dalla cultura dei chierici, legati all'etica religiosa e al tempo stesso espliciti nell'affermare la sensualità del desiderio erotico. Diversa è invece la condizione della cavalleria che vive una morbosa sublimazione dell'esperienza amorosa, negatrice all'interno del sistema cortese di ogni diritto dei sensi, ma pronta a manifestarlo anche brutalmente su chi appartiene alle classi subalterne. Nelle pastorelle infatti l'aristocrazia laica e guerriera manifesta la propria superiorità sul mondo contadino, espressa attraverso la giustificazione della violenza erotica. Lontano dall'atmosfera raffinata ed elegante delle corti e dal languido sospirare per la dama, il cavaliere proietta nella pastorella la brama sensuale allo stato puro; la fanciulla diventa così mero oggetto del desiderio, collocato in un mondo tanto fittizio e trasognato da manifestare chiaramente l'incapacità delle classi superiori di capirne la realtà complessa e spesso dolorosa» (P. Rossi, *Carmina Burana* cit., p. XXXIX).

¹⁸ Il carme si può leggere in *Poesia latina medievale*, a cura di G. Gardenal, cit., pp. 224-227 (con trad. ital. a fronte e comm. a p. 336); E. MASSA, *Carmina Burana* cit., pp.

aperta da un'ampia descrizione del *locus amoenus* (str. 1-3) e proseguita con il dialogo fra il cavaliere e la pastora (str. 4-6), con una sapiente suddivisione del componimento in due perfette sezioni e senza che, almeno per quello che ci è dato di leggere, si arrivi alla consumazione del rapporto amoroso (il carne si conclude infatti col riferimento della fanciulla alla severità dei propri genitori e con la di lei supplica al cavaliere, perché egli la lasci stare: str. 6, 3-6 “*sunt parentes michi sevi; / mater longioris evi / irascetur pro re levi; / parce nunc in hora!*”);¹⁹ CB 90 (*Exiit diluculo*),²⁰ molto breve e semplice (le str. 1-2 si limitano infatti a una raffigurazione della pastorella e della consistenza del suo piccolo gregge: *Exiit diluculo / rustica puella / cum grege, cum baculo / cum lana novella // Sunt in grege parvulo / ovis et asella, / vitula cum vitula, / caper cum capella*),²¹ ma complicata dalla presenza, nella redazione offerta dal manoscritto di Benediktbeuren, da una “terza” strofa (*Conspexit in cespite / scolarem sedere: / “quid tu facis, domine? / veni mecum ludere”*)²² che, per l'imperfezione del ritmo e delle rime (e anche per il fatto che nell'altro manoscritto che ci trasmette la poesia, il Clm 5529, proveniente da Diessen, essa non è attestata), è stata ritenuta spuria da alcuni studiosi (Schumann), e quindi espunta, mentre altri l'hanno considerata originale e l'hanno, quindi, mantenuta (Raby, von den Steinen, Dronke),²³ senza contare il fatto che, accettando la strofa incriminata, questa si configurerebbe come l'unica delle pastorelle presenti nei CB in cui è la fanciulla a

112-113 (col titolo *I miei son Svevi* e comm. a p. 210); in P. ROSSI, *Carmina Burana* cit., pp. 104-107 (con trad. ital. a fronte e comm. a pp. 273-274); e in P.G. WALSH, *Love Lyrics* cit., pp. 75-77 (con trad. inglese e comm.).

¹⁹ «I miei genitori sono severi; / la madre, donna anziana, / si adira per un nonnulla. / Ti supplico, risparmiami!». A str. 6,3 il ms. legge *sunt parentes michi svevi* («i miei genitori sono Svevi»), lezione conservata da Schumann e seguita anche da Massa (che, come si è detto, intitola proprio così il componimento), ma la correzione di *suevi* in *sevi*, proposta già da H. SPANKE, *recens. cit.*, sembra abbastanza sicura (la segue anche P.G. WALSH, *Love Lyrics* cit., p. 76); come altre volte gli accade, Rossi stampa a testo *Suevi*, ma poi traduce «i miei genitori con me sono assai severi», tenendo conto, quindi, della correzione (*Carmina Burana* cit., pp. 106-107).

²⁰ *Poesia latina medievale*, a cura di G. Vecchi, cit., pp. 238-239 (con trad. ital. e comm. a p. 486); E. MASSA, *Carmina Burana* cit., p. 113 (col titolo *Al gioco!* e comm. a p. 210); P. ROSSI, *Carmina Burana* cit., pp. 118-119 (con trad. ital. e comm. a p. 278); P.G. WALSH, *Love Lyrics* cit., pp. 99-101 (con trad. inglese e comm.).

²¹ «Usci di buon mattino / la rustica fanciulla / col gregge, col bastone, / con la novella lana. // Nel suo piccolo gregge / vi sono una pecora e un'asinella, / un vitello e una giovenca, / un capro e una capretta»

²² «Vide uno studente / seduto sul prato erboso: / “Che cosa fai, signore? / Vieni a giocare con me!”».

²³ *Status quaestionis* in P.G. WALSH, *Love Lyrics* cit., pp. 100-101.

invitare l'uomo ai giochi d'amore, e non viceversa, come di norma avviene; *CB 157 (Lucis orto sidere)*,²⁴ in cui l'io narrante riesce a godere delle grazie di una pastorella restituendole l'agnello a lei rapito da un lupo, in una composizione «all'interno della quale i motivi propri del genere risultano mutati attraverso l'impiego di elementi favolistici che portano ad un epilogo inconsueto», laddove «il poeta riesce a creare un canto arguto e profano con materiale in gran parte di derivazione biblica»²⁵ (ma sull'utilizzo, in *CB 157*, di elementi di derivazione biblico-cristiana si è soffermato Walsh, che ha rilevato come, qui, il poeta mediolatino operi una "cristianizzazione" del genere della pastorella, come Endelechio nel sec. IV, Alcuino e l'autore dell'*Ecloga Theoduli* nel IX hanno "cristianizzato" l'egloga di matrice virgiliana);²⁶ e ancora *CB 158 (Vere dulci mediante)*,²⁷ che riflette appieno i tratti più caratteristici del genere, compresa la paura della protagonista che i suoi parenti vengano a conoscenza del suo connubio col cavaliere (str. 6, 1-6 "*Si senserit meus pater / vel Martinus, maior frater, / erit michi dies ater! / vel si sciret mea mater, / cum sit angue peior quater, / virgis sum tributa*"),²⁸ e che può essere considerata, come ha affermato Eugenio Massa, «la più raffinata delle pastorelle, per sapienza costruttiva e per densità psicologica».²⁹

Alcuni studiosi hanno cercato di "allargare" il *corpus* delle pastorelle presente nei *CB*. Jackson, per esempio, ha voluto includervi *CB 72 (Grates ago Veneri)*, Spanke *CB 89 (Nos duo boni)*, Allen *CB 141 (Florent omnes arbores)*:³⁰ ma, a ben vedere, nessuno di questi

²⁴ E. MASSA, *Carmina Burana* cit., pp. 114-115 (col titolo *Il lupo* e comm. a pp. 210-211); P. ROSSI, *Carmina Burana* cit., pp. 172-173 (con trad. ital. e comm. a pp. 292-293); P.G. WALSH, *Love Lyrics* cit., pp. 174-177 (con trad. inglese e comm.).

²⁵ P. ROSSI, *Carmina Burana* cit., p. 292.

²⁶ P.G. WALSH, *Pastor and Pastoral* cit. (le cui argomentazioni sono sunteggiate in *Love Lyrics* cit., p. 176).

²⁷ E. MASSA, *Carmina Burana* cit., pp. 115-116 (col titolo *Prima di maggio* e comm. a p. 211); P. ROSSI, *Carmina Burana* cit., pp. 172-175 (con trad. ital. e comm. a p. 293); P.G. WALSH, *Love Lyrics* cit., pp. 177-179 (con trad. inglese e comm.).

²⁸ «Se venissero a saperlo mio padre / o il mio fratello maggiore Martino, / per me quello sarebbe un giorno nero; / ma se poi lo venisse a sapere mia madre, / che è quattro volte peggio di un serpente, / sarei condannata a essere bastonata» (cfr. cap. 6, nota 13).

²⁹ E. MASSA, *Carmina Burana* cit., p. 211. Che *CB 158* sia la più tipica e la migliore fra le pastorelle comprese nella silloge è rilevato anche da P.G. WALSH, *Love Lyrics* cit., p. 178.

³⁰ Cfr. W.T.H. JACKSON, *The Medieval Pastourelle* cit.; H. SPANKE, *Die älteste lateinische Pastorelle*, in «Romanische Forschungen» 66 (1942), pp. 257-265 (poi in ID., *Studien zur lateinischen und romanischen Lyrik des Mittelalters*, hrsg. von U. Mölk, Hildesheim 1983, pp. 190-198); P.S. ALLEN, *Medieval Latin Lyrics*, Chicago 1931.

tre componimenti può essere correttamente considerato una pastorella.³¹

La violenza dei rapporti di classe che trapela dalle pastorelle provenzali e mediolatine³² è un dato che viene riflesso anche dalla trattatistica cortese, nella quale si sostiene, per esempio, che l'uomo di condizione più nobile può senza alcuno scrupolo usare la forza sulle donne di più umile condizione, in particolare le villanelle e, appunto, le pastorelle. È quanto sostiene, autorevolmente, Andrea Cappellano: *Si vero et illarum te feminarum amor forte attraxerit, eas pluribus laudibus efferre memento, et, si locum inveneris opportunum, non differas assumere, quod petebas, et violento potiri amplexu*.³³ prescrizione che altro non è, a ben vedere, che una sorta di autorizzazione allo stupro, e senza mezzi termini.

7.4.0. Abbandonando, dopo questo lungo percorso, i *CB*, dedicherò la seconda parte di questo capitolo ad alcune pastorelle galego-portoghesi le quali, in un certo qual senso, presentano alcune differenziazioni rispetto al modulo che si è cercato sopra di individuare.

Meno rappresentati e rappresentativi, anche dal punto di vista meramente quantitativo, rispetto alle preminenti *cantigas d'amor*, *cantigas d'amigo* e *cantigas d'escarnho* e *de maldizer*, sono, all'interno del ricchissimo patrimonio della lirica peninsulare che è giunto fino a noi,³⁴ alcuni generi minori della tradizione poetica provenzale, quali il

³¹ In questo, mi trovo perfettamente d'accordo con P.G. WALSH, *Love Lyrics* cit., p. XXXIV, nota 25. Si ricordi, infine, la pastorella di Gualtiero di Châtillon *Sole regente lora*, specie di vera e propria *summa* di tutti i temi e di tutti gli stilemi caratterizzanti il genere poetico (la si può leggere, fra l'altro, in G. VECCHI, *Poesia latina medioevale* cit., pp. 336-339).

³² Sul genere poetico della "pastorella", in aggiunta ai titoli già citati nelle note precedenti, cfr. W. PADEN, *The Literary Background of the Pastourelle*, in *Acta Conventus Neolatini Lovaniensis*, Louvain 1973, pp. 467-473; E. SCHULTZE-BUSAKER, *L'exorde de la Pastourelle occitane*, in «Cultura Neolatina» 38 (1978), pp. 223-232; P. BEC, *La pastorella*, ne *La lirica (Strumenti di filologia romanza)*, a cura di L. Formisano, Bologna 1990, pp. 171-189; L. SPETIA, *Il "corpus" delle pastorelle francesi: una questione ancora aperta*, in *Convergences médiévales. Épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tyssens*, éd. par N. Henrard [et alii], Bruxelles 2001, pp. 475-486.

³³ «Se per caso l'amore di quelle donne ti abbia attirato, ricordati di colmarle di innumerevoli elogi e, trovato un luogo adatto, non perder tempo a conseguire il tuo scopo e possiedile con un violento amplesso» (ANDR. CAPPELL. *De amore* III 23,5).

³⁴ Le migliori trattazioni generali sulla poesia galego-portoghese a me note sono le seguenti: G. TAVANI, *A poesia lirica galego-portuguesa*, Vigo 1986; V. BERTOLUCCI PIZZORUSSO, *La letteratura portoghese medievale*, in *Storia delle letterature romanze medievali*, coord. M.L. Meneghetti, *L'area iberica*, Roma-Bari 1999, pp. 5-95; e, più in breve, L. FORMISANO, *La lirica* cit., pp. 113-122. Cfr. inoltre gli studi di L. STEGAGNO PICCHIO, *Sulla lirica galego-*

sirventese, il gabbo, il compianto funebre (*pranto*), l'alba, il discordo³⁵ e, appunto, la pastorella.³⁶

Volgiamoci quindi all'analisi di alcune pastorelle galego-portoghese (tre, per la precisione, scelte fra le tante possibili per le loro specifiche peculiarità), nelle quali, pur all'interno di una topica strutturazione del componimento (che si è cercata di enucleare nella prima parte di questo capitolo), le divaricazioni a livello contenutistico e, soprattutto, mentale e sociologico, sono quanto mai evidenti, sia nei confronti dei modelli provenzali, sia nei confronti della lirica mediolatina.

7.4.1. La prima pastorella che merita di essere qui analizzata fa parte della produzione poetica di Johan Perez d'Avoïn, oriundo di Nóbrega (Braga), trovatore di non nobile famiglia, che però seppe guadagnarsi l'affetto e la stima di re Alfonso III, fatto, questo, che gli procurò onori e ricchezze e gli permise di condurre una vita agiata.³⁷

Leggiamone il testo:

I.
 Cavalgava noutro dia
 per o caminho francés
 e ùa pastor siia
 cantando con outras tres
 pastores e non vo pês,
 e direi-vos toda via
 o que a pastor dizia
 aas outras en castigo:
 «Nunca molher crêa per amigo,
 pois s'ò meu foi e non falou migo».

portoghese: un bilancio, in *Études de Philologie Romane et d'Histoire Littéraire offerts à Jules Horrent*, Liège 1980, pp. 333-350; G. TAVANI, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma 1967; ID., *Poesia del Duecento nella Penisola Iberica*, Roma 1969; e lo strumento bibliografico approntato da S. PELLEGRINI-G. MARRONI, *Nuovo repertorio bibliografico della prima lirica galego-portoghese (1814-1977)*, L'Aquila 1981.

³⁵ Cfr. H.R. LANG, *The Descort in Old Spanish and Portuguese Poetry*, in *Beiträge zur romanischen Philologie. Festgabe für Gustav Gröber*, Halle 1899, pp. 486-506.

³⁶ Cfr. A.T. LESSER, *La pastorella medieval hispánica. Pastorelas y serranas galaico-portuguesas*, Vigo 1970; A. FERRARI, *Marcabru, Pedr'Amigo de Sevilha e la pastorella galego-portoghese*, in *Studi provenzali 98/99* (= Quaderni 16 e 17 di *Romanica Vulgaria*), L'Aquila 1999, pp. 107-130.

³⁷ Cfr. L. VENTURA, *João Peres de Aboim: da terra de Nóbrega à la corte de Afonso III*, in «Revista de História Económica e Social» 18 (1986), pp. 57-73; ID., *A nobreza de corte de Afonso III*, 2 voll., Coimbra 1992; V. BERTOLUCCI PIZZORUSSO, *Le corti del Portogallo*, ne *Lo Spazio letterario del Medioevo. II. Il Medioevo volgare* cit. I, *La produzione del testo*, II, Roma 2001, pp. 935-953 (alle pp. 942-946).

II.

«Pastor, non dizedes, nada,
 diz ùa d'elas enton;
 se se foi esta vegada,
 ar verrá-s'outra sazón
 e dirá-vos por que non
 falou vosc', ai ben talhada,
 e è cousa mas guisada
 de dizerdes, com'eu digo:
 "Deus, ora veess'o meu amigo
 e averia gran prazer migo"». ³⁸

Il breve componimento, qui riportato nella sua integralità, esordisce secondo un modulo tipicamente provenzaleggiante:³⁹ il poeta narrante, come sempre un cavaliere, durante la consueta passeggiata incontra una pastorella, non sola stavolta, ma accompagnata da altre tre fanciulle. La rinuncia alla canonica descrizione del *locus amoenus* in apertura di composizione, nonché il rifiuto dell'altrettanto tipico esordio primaverile, chiariscono, per converso, la scelta di Johan Perez, che opera una significativa distanziamento contenutistica dalla tipologia della pastorella provenzale. Dopo l'attacco, infatti, il racconto non è focalizzato intorno al dialogo-contrasto fra il cavaliere e la pastora, in una schermaglia amorosa che assume talvolta anche i toni della *disputatio* e dell'autodifesa (come in *L'autrier jost' una sebissa* di Marcabru, di cui si è già detto, e anche nel celebre "contrasto" *Rosa fresca aulentissima* di Cielo d'Alcamo), bensì, con una inaspettata deviazione, si sposta a narrare e a riportare il canto di sconsolata disperazione della protagonista, abbandonata dal suo amato (e qui si innesta la tematica del canto *d'amigo*), cui risponde l'altra pastora, nel vano tentativo di consolare l'afflitta. Il personaggio del poeta, si noti bene, praticamente

³⁸ «L'altro giorno cavalcavo / per la via che vien da Francia / e se ne stava una pastora / a cantar con altre tre. / Ove a voi ciò non dispiaccia, / voglio dirvi adesso qui / ciò che disse la pastora, ammonendo quelle altre: / "Che donna mai creda ad amico; / nulla disse il mio e parti". // "Nulla dite, pastorella, /- disse allora una di esse -/ se questa volta egli è partito, / ben verrà in altra occasione / ed a voi dirà perché / non parlò, donna ben fatta, / si ch'è cosa ben più accorta / che diciate com'io dico: "Or l'amico, Iddio, vedessi / e s'avrebbe gioia con me"» (*Diorama lusitano. Poesie d'amore e di scherno dei trovatori galego-portoghesi*, a cura di G.E. Sansone, Milano 1990, pp. 230-231).

³⁹ «La pastorella palesa, soprattutto nell'attacco, una precisa discendenza dai modelli provenzali» (G.E. SANSONE, *ivi*, p. 229); la «pastorella [...] appare la più chiaramente influenzata, nel gruppo ristretto delle pastorelle galego-portoghesi, dal tipo francese di questo genere (a cominciare dall'ambientazione sul *caminho francés*)» (V. BERTOLUCCI PIZZORUSSO, *Le corti del Portogallo cit.*, p. 944).

scompare dalla scena, piuttosto che un onnipresente (e “onnisciente”) protagonista egli diviene un distaccato narratore e (ciò che più importa e balza vivamente agli occhi) scompare altresì ogni tentativo di violenza e di approccio amoroso nei confronti delle fanciulle da lui incontrate sul cammino di Francia.

Siamo quindi, come si può facilmente osservare, in una zona poetica che, pur recuperando alcune tipologie formali della composizione provenzale, rivela un'operazione di selezione e una più sobria individuazione di certi elementi del racconto invece di altri. Ed è altresì evidente come il testo qui preso in considerazione, lungi dall'esaurirsi nell'ambito del genere della pastorella, riveli significativi agganci con le *cantigas d'amigo*.

7.4.2. La seconda pastorella da prendere in considerazione è opera di Airas Nunez, un chierico (ma non necessariamente un religioso) attivo come cortigiano del re Sancio IV di Castiglia negli anni Ottanta del XIII secolo,⁴⁰ probabilmente collaboratore di re Alfonso X alla stesura delle *Cantigas de Santa Maria*;⁴¹ un poeta che «dimostra ampiamente finezza d'impianto e una solida presenza della lezione occitanica».⁴² Nel testo in questione (*Oy og'eu hũa pastor cantar*),⁴³ la lezione provenzale è facilmente individuabile fin dalle prime battute, che riflettono pienamente il *tópos*, così come, d'altra parte, nel componimento di Johan Perez d'Avoin ora esaminato. Il poeta-cavaliere, cavalcando un giorno presso una riva (v. 2 «du cavalgava per hũa ribeyra»), incontra una pastora, sola, che canta una canzone d'amore e d'abbandono, una sorta di stornello malinconico, improntato, ancora una volta, alla tematica caratteristica delle *cantigas d'amigo* (vv. 6-8 «Solo rramo verd'e frolido / vodas fazen a meu amigo; / choran olhos d'amor!»).⁴⁴ La fanciulla è, come sempre, di bell'aspetto e piange, mentre continua a cantare (vv. 9-10 «A pastor parecia muy ben, / e chorava e estava cantando»); il cavaliere le si accosta delicatamente per ascoltarla, senza interromperla o importunarla, dopo averla sentita sospirare mestamente e averla vista intrecciare una ghirlanda di fiori,

⁴⁰ Cfr. EAD., *La lirica galego-portoghese all'epoca di Sancio IV di Castiglia*, in *La literatura en la época de Sancho IV. Actas del Congreso Internacional (21-24 de febrero 1994)*, Alcalá de Henares 1996, pp. 24-34.

⁴¹ Cfr. G. TAVANI, *Le poesie di Airas Nunez*, Milano 1964.

⁴² G.E. SANSONE, *Diorama lusitano* cit., p. 285.

⁴³ Ivi, pp. 288-291.

⁴⁴ «Sotto il ramo verde e fiorito / fanno sponsali all'amico mio, / e piangono occhi d'amore» (trad. ital. Sansone).

e l'accompagna con lo sguardo mentre si allontana e riprende il suo cammino, perché – dice espressamente l'io narrante – «non volli a lei dare fastidio» (v. 28 «ca de a nojar non ouve sabor»).

È questo un componimento che stravolge sistematicamente la tipologia provenzale e mediolatina del genere della pastorella, e in cui il protagonista maschile (il poeta-cavaliere) non tenta, come di consueto, l'approccio galante (che però, come si è già rilevato, il più delle volte si tramuta in una vera e propria violenza sessuale), ma si contenta di osservare in maniera tutto sommato distaccata, da testimone più che da vero e proprio attore della scena, ciò che si svolge davanti ai suoi occhi. La tematica *d'amigo*, che innerva di sé i quattro stornelli cantati dalla pastora, che chiudono rispettivamente le quattro strofe di cui si compone la poesia – ed è significativo osservare come Airas Nunez, pur operando all'interno della *cantiga de refram*, varii di volta in volta i ritornelli, eludendo ogni schema banalmente iterativo – anche qui viene ad essere assunta dal trovatore quasi in un'operazione di transcodificazione dei generi, che rivelano, a questo punto, significative e stimolanti interrelazioni.

Le due pastorelle galego-portoghesi che si sono qui brevemente esaminate, quella di Johan Perez d'Avoin e questa di Airas Nunez, rivelano quindi una differente mentalità dei poeti peninsulari rispetto ai poeti provenzali o ai goliardi mediolatini. Non vi è più, infatti, il tentativo (“giustificato”, peraltro, dalle convenzioni sociali di cui la stessa trattatistica amorosa è specchio) che il cavaliere opera sull'indifesa fanciulla; vi è, invece, la distanziata contemplazione della bellezza muliebre, generalmente offuscata dalle lagrime per il tormento causato dall'abbandono dell'amico e amante.

7.4.3. Né diversamente si può osservare a proposito della terza e ultima pastorella che merita di essere qui presentata, appartenente al vasto *corpus* di composizioni liriche del re Don Denis, probabilmente il più importante e significativo fra tutti i trovatori galego-portoghesi.⁴⁵

Promotore di cultura e polo d'attrazione della lirica portoghese negli anni a cavaliere fra il XIII e il XIV secolo, nato a Lisbona nel

⁴⁵ La bibliografia sul re-poeta è molto vasta. Mi limito a segnalare S. PELLEGRINI, *Don Denis*, in *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese*, Bari 1959, pp. 161-175; F. CICCARELLI, *Proposta per una lettura delle “cantigas d'amor” di Don Denis*, in *Studi portoghesi e catalani*, L'Aquila 1983, pp. 5-62; J.-M. D'HEUR, *La «maniera provenzale» e il «trovare al tempo del fiore» secondo il re Denis*, ne *La lirica* cit., pp. 357-365; V. BERTOLUCCI PIZZORUSSO, *Le corti del Portogallo* cit., pp. 946-950.

1261 e salito al trono nel 1279, a soli 18 anni, per la morte del padre Alfonso III, Don Denis si spegnerà a Santarem nel 1325, a 64 anni, dopo aver lungamente regnato «in un'epoca di pace durante la quale poté dare avviamento allo sviluppo economico e all'educazione intellettuale della nazione, favorendo l'agricoltura e le comunicazioni marittime, riordinando gli studi, incoraggiando le lettere». ⁴⁶

Di lui ci è pervenuto il più vasto canzoniere della poesia galego-portoghese, ben 138 testi, il cui maggior numero è costituito dalle 73 *cantigas d'amor* e dalle 51 *d'amigo*, mentre solo 11 sono i componimenti di scherno e 3 le pastorelle.

Di Don Denis, la cui attività poetica costituisce, per così dire, una sorta di *summa* delle tendenze e dei moduli compositivi (e di contenuto e forma) tipici della scuola galego-portoghese, il Sansone ha scritto: «La tematica del poetare dionigiano è quella consolidata, ma non c'è nulla in essa di passivamente ripetitivo e di stancamente epigonico. L'eleganza, il solido aggancio alla lezione dei provenzali, la straordinaria musicalità sono solo alcuni dei tratti presenti in un canzoniere a tutto tondo, che aspetta ancora una valutazione letteraria ampia e appropriata. Uno dei caratteri salienti della strutturazione del testo di Dionigi è l'enucleazione tematica statica, quasi come per un meccanismo parallelistico che, se in alcuni luoghi si traduce anche nell'assetto formale, in altri è propriamente della concezione del testo: non dinamico, ma fissato al nucleo primigenio del tema. Si ha così una crescita di strofe per via di cumulo iterativo, anziché tramite moto, o scarti, del diagramma inventivo. E potrebbe sembrare un limite (per altro insito nella concezione stessa del poetare del Portogallo medievale), mentre invece diventa un'abilissima forma di sottili raffinatezze e di suadenti modulazioni, che determina il gran respiro lirico-musicale di questa poesia: alcuni pezzi della quale sono considerati, a giusto titolo, veri gioielli della fioritura». ⁴⁷

Uno scrittore, Don Denis, che anche nella lirica d'amore, lungamente avversata dalla critica per la sua convenzionalità e per la sua ripetitività, sa trovare accenti personali, pur nella rigorosa osservanza delle regole compositive e dei moduli tematici. Una sorta di «galanteria madrigalesca», come ha rilevato Francesco Piccolo, costituisce la cifra stilistica peculiare della sua poesia amorosa, così numericamente rilevante, e insieme l'attrattiva forse maggiore delle sue composizioni,

⁴⁶ Fr. PICCOLO, *Storia della letteratura portoghese*, Milano 1961, p. 48.

⁴⁷ G.E. SANSONE, *Diorama lusitano* cit., pp. 300-301.

nelle quali, entro «un frasario convenzionale, che risponde a moduli fissi, a un codice d'amore cortese consacrato da una tradizione alla quale da parte di pochi si era saltuariamente contravvenuto, circolano spunti personali, non di espressione di sentimenti che sono quelli che sono, ma di stile e di rappresentazione [...]. Don Denis segnò insomma la punta massima della letterarietà del genere, che era destinato anch'esso a decadere, perché aveva dato i suoi frutti. Lo fece per naturale tendenza di raffinatezza. Trascurò il modulo dal quale era uscita tutta la poesia *d'amigo* anteriore a lui, ma ottenne unicamente doppioni della poesia cortese che della poesia *d'amigo* aveva mutuato movenze di ritmi; doppioni dove il genere è soltanto un pretesto, una formula già ormai infeconda per se stessa, innalzata senza finzioni alla letteratura e alle innocenti, convenzionali sottigliezze di linguaggio e di raffigurazione della poesia di stile alto. Con tutto ciò, e in difetto di capolavori, Don Denis lasciò composizioni dignitose. Come in tutta la lirica galego-portoghese, il sentimento, più che essere studiato ed espresso dal poeta, vuol essere indovinato dal lettore: questa lirica non si discosta dalla forma costante tradizionale se non per una maggiore nobiltà e per l'interesse dichiarato dal poeta per i modelli della tradizione provenzale».⁴⁸

Giudizio, questo del Piccolo, che è, nella sua sostanziale chiarezza espositiva, abbastanza emblematico di certa critica letteraria, lungamente oscillante fra il giusto e corretto apprezzamento delle qualità individuali dello scrittore e la pensosa perplessità di fronte alle tendenze tipiche della scuola e del genere poetico in se stesso.

Orbene, la pastorella di Don Denis *Unha pastor bem talhada*,⁴⁹ nell'intersecazione della tematica pastorale con quella delle *cantigas d'amigo*, riflette un modulo ben omogeneo, nel quale le divaricazioni dalla tipologia provenzale e latino-medievale sono ormai ben salde e chiaramente individuabili. Anche nel testo dionigiano, infatti, il poeta incontra una pastora di bella presenza che se ne sta afflitta e pensosa, in pena per l'abbandono dell'amante (vv. 1-4 «Unha pastor bem talhada / cuidava em seu amigo / e estava, bem vos digo, / per quant'eu vi, mui coitada»),⁵⁰ e che intesse un dialogo con un pappagallo tra i più belli, che ella regge in mano, poiché sta per giungere la primavera (vv. 9-12

⁴⁸ Fr. PICCOLO, *Storia della letteratura portoghese* cit., pp. 50-51.

⁴⁹ *Diorama lusitano* cit., pp. 318-321.

⁵⁰ «Una pastora di bell'aspetto / dell'amico era pensosa / e se ne stava, per qual che vidi, / assai afflitta, vi dico il vero» (trad. ital. Sansone).

«Ela tragia na mão / um papagai mui fremoso / cantando mui saboroso, / ca entrava o verão».⁵¹ Anche in tal caso il poeta funge da narratore non coinvolto nell'azione, la quale si snoda in quattro strofe secondo la tipologia già individuata nella "pastorella" di Airas Nunez.

Alle pastorelle provenzali e mediolatine, in fondo ricche di brio e di azione, di vivacità e di dialogo, i poeti portoghesi hanno gradualmente sostituito una peculiare forma di pastorella, non più dinamica ma statica e lirica, direi, in cui i personaggi agenti non sono visti all'opera e rappresentati psicologicamente attraverso i loro discorsi, bensì vengono descritti attraverso il canto (generalmente di abbandono e di tipo lamentoso), canto del quale il poeta, lungi dall'essere il brutale dongiovanni tipico del genere, diventa una sorta di rigido testimone e di statico narratore. È in tal modo, a mio avviso, che la pastorella galego-portoghese, ormai svuotata dai presupposti ideologici che trapelavano evidentemente dai modelli, assume non solo una freschezza e un lirismo maggiormente insistiti, ma anche una rilevata ed inequivocabile "letterarietà", trattandosi ormai di un tipo di componimento assolutamente staccato, avulso non solo da una realtà contingente (ché tale discorso potrebbe farsi per tutta la lirica galego-portoghese) ma anche da un determinato tipo di mentalità.⁵²

⁵¹ «Nella mano ella recava / un pappagallo fra i più belli / e, cantando piena di grazia, / poiché giungeva primavera» (trad. ital. Sansone). È facilmente ipotizzabile che il pappagallo rappresenti un simbolo sessuale.

⁵² È comunque evidente che, all'interno del *corpus* poetico galego-portoghese, si riscontrano anche pastorelle che più si avvicinano ai moduli provenzali anche per quanto concerne lo scioglimento dell'azione e la condotta del contrasto fra i due protagonisti. Penso, per es., a *Quand'eu un dia fuy en Compostela* di Pedr'Amigo de Sevilha (in G. MARRONI, *Le poesie di Pedr'Amigo de Sevilha*, Napoli 1968, pp. 248-253), cui ha dedicato una lunga analisi sintattico-morfologica e linguistico-lessicale L. RENZI, *Nuova introduzione alla filologia romanza*, Bologna 1990, pp. 321-328.

8.

UN “FALSO” OVIDIANO DEL XIII SECOLO:
GLI *PSEUDO-REMEDIA AMORIS*

Qui fuerit cupiens ab amica solvere colla,
Plenius e nostro carmine doctus erit
(*Pseudo-Remedia Amoris*, vv. 1-2)

8.1. Nel primo capitolo di questo volume, soprattutto e, quindi, qua e là nel corso dei vari capitoli successivi, dedicati ai *CB*, si è detto dell'influsso che la poesia ovidiana ha esercitato nella produzione latina – principalmente quella di argomento amoroso – nel corso del Medioevo e, in particolare, durante il XII e il XIII secolo.

Una conseguenza di questa dilagante fortuna della poesia ovidiana è costituita dal fatto che, in quest'epoca, cominciano a diffondersi innumerevoli componimenti apocrifi, tramandati spesso sotto il nome del poeta di Sulmona ma, evidentemente, a lui non ascrivibili, insomma, dei veri e propri “falsi” (consapevoli o no che fossero). Sorge, insomma, la cosiddetta letteratura “pseudo-ovidiana”. Si tratta di una produzione, in genere di carattere amoroso, «tanto vicina ad Ovidio – come ha osservato Franco Munari – che alcuni prodotti di questa età sono stati per molti secoli, possiamo dire fino alla fine del secolo XIX, ritenuti opera di poeti antichi, non di poeti medievali; ed effettivamente non è che il Riese e gli altri filologi che se ne sono occupati non capissero niente di latino, perché il latino lo sapevano parecchio: il fatto è che la perfezione formale di questi versi è tale che è quasi impossibile distinguerli da prodotti effettivamente antichi».¹

¹ Fr. MUNARI, *Ovidio nel Medioevo* cit., p. 242. Assolutamente inaccettabile nonché viziosa dal solito pregiudizio classicistico (non ancora del tutto sopito, neanche ai giorni d'oggi) risulta la conclusione dello studio di C. PASCAL, *I carmi medievali attribuiti ad Ovidio*, in *Id.*, *Poesia latina medievale. Saggi e note critiche*, Catania 1907, pp. 87-146 (alle pp. 145-

Si tratta di un *corpus* abbastanza vario e diversificato, oltretutto consistente dal punto di vista meramente quantitativo, che comprende anche, al suo interno, alcuni pezzi molto celebri e lungamente e attentamente studiati e analizzati, quali, ad esempio, l'elegia *De sompno* (34 distici elegiaci, inc. *Nox erat et placido capiebam pectore sompnum*, ispirata ad *Amores* III 5, testo sul quale, a sua volta, gravano alcuni non indifferenti problemi attributivi), un componimento, questo, che ha ricevuto, nel corso degli anni, le cure filologiche e interpretative di studiosi quali Carlo Pascal, Paul Lehmann, Friedrich Walter Lenz, Kurt Smolak e Ferruccio Bertini;² oppure l'altrettanto noto *De pulce* (19 distici elegiaci, inc. *Parva pulex, sed amara lues inimica puellis*), apparso tra XII e XIII secolo e destinato a una vastissima diffusione, accompagnando spesso, nei manoscritti medievali e poi nelle antiche stampe, altre opere ovidiane o pseudo-ovidiane,³ fino a essere volgarizzato quindi, nei primi del Trecento, dal fiorentino Filippo Ceffi (autore anche di un celebre volgarizzamento delle *Heroides*).⁴

Un discorso a parte, un po' più ampio, merita poi il *De vetula*, poemetto di quasi 2400 esametri, composto da un anonimo versificatore prima del 1266-1268, che si presenta, almeno nelle intenzioni del

146): «Tutti questi poveri componimenti, frutto di menti stanche e di fantasie esauste, il Medio Evo volle attribuire, quasi come omaggio di ammirazione e di devozione, al più popolare e al più fecondo dei poeti latini. Ed è strano contrasto quello che offrono questi lavori, così miseri di concepimento, così impacciati e contorti nella forma, così privi di ogni movimento e di ogni grazia, messi a confronto con quella vivezza d'ingegno, con quella freschezza d'immagini, con quella vena meravigliosa di vera ed alta poesia!».

² Ivi, pp. 121-123; P. LEHMANN, *Pseudo-antike Literatur des Mittelalters*, Leipzig-Berlin 1927, pp. 8-9, 63-65 (tutto il vol., comunque, è ancor oggi fondamentale per questa problematica); Fr.W. LENZ, *Das pseudo-ovidische Gedicht «De sompno»*, in «Mittelateinisches Jahrbuch» 5 (1968), pp. 101-114; K. SMOLAK, *Zu Text und Interpretation der pseudo-ovidischen Elegie «De sompno»*, in «Wiener Studien 17 (1983), pp. 189-209; F. BERTINI, «Amores» III 5 e l'elegia pseudo-ovidiana «De sompno», in *Aetates Ovidianae* cit., pp. 223-237; cfr. inoltre M. GIOVINI, *Il «De sompno» tra elegia ed epica: una rivisitazione onirica del mito di Cerere e Fame*, in «Maia», n.s., 51,2 (1999), pp. 279-293. Sui problemi attributivi dell'elegia III 5 degli *Amores* (che costituisce, come si è detto, il modello del *De sompno*), cfr. ancora F. BERTINI, *La «Ringkomposition» degli «Amores» ovidiani e l'autenticità dell'elegia III 5*, in «Rivista di Cultura Classica e Medioevale» 16 (1976 = *Miscellanea di studi in memoria di Marino Barchiesi*), pp. 151-160; e G. TRONCHET, *A la lumière d'un rêve obscur. Ovide, am. III 5 et la composition d'un emblème élégiaque*, in *FuturAntico* 6, a cura di F. Bertini, Genova 2007, pp. 145-195.

³ Si veda l'ediz. a cura di Fr.W. LENZ, in «Maia», n.s., 14, 2 (1962), pp. 299-333; cfr. inoltre C. PASCAL, *I carmi medievali* cit., pp. 97-100; e M. ZAGGIA, *La pulce*, Pisa 1990.

⁴ *Il libro della Pulce d'Ovidio volgarizzato nel buon secolo della lingua toscana, e non mai fin qui stampato*, in appendice all'ediz. della *Novella d'un Barone di Faraona scritta nel buon secolo della lingua toscana, citata dagli Accademici della Crusca e non mai fin qui stampata*, a cura di Fr. Zambrini, Lucca 1811.

suo autore (volutamente e scientemente conscio di operare un "falso") come l'ultimo scritto dello stesso Ovidio, ormai da anni relegato in esilio a Tomi e ben consapevole che non potrà più in alcun modo fare ritorno a Roma.⁵ Diviso in tre libri, nel primo di essi l'autore descrive la vita scioperata e gaudente di Ovidio nella capitale, indeciso su quale tipo di donna scegliere, in base al suo *status* sociale e civile (la *virgo*, la *nupta*, la *vidua*, tutte e tre le quali, comunque, presentano i loro aspetti positivi e negativi) e incerto altresì sull'occupazione alla quale dedicarsi per passare il tempo (la caccia, l'equitazione, gli scacchi, i giochi matematici). Particolarmente interessante, poi, è il libro II dell'opera, che si configura come una sorta di vera e propria "commedia elegiaca",⁶ sia per la tematica (di tipo amoroso), sia per il linguaggio (prettamente ovidiano, appunto), sia per le situazioni e i personaggi che in essa intervengono (dal motivo della mezzana allo scambio di persona). In questo secondo libro, infatti, viene narrata l'avventura galante di Ovidio il quale, al fine di poter godere delle grazie di una bellissima fanciulla della quale si è invaghito, ricorre alle arti esperte di una vecchia mezzana (personaggio, questo, memore sì della tradizione comico-elegiaca e fabliolistica medievale,⁷ ma anche della celebre *Dipsas anus* dell'elegia I 8 degli *Amores*). Solo che, al momento dell'amplesso, il poeta si ritrova nel letto (*horribile visu!*) il corpo disfatto e ripugnante della vecchia ruffiana. Passano quindi ben venti anni. La fanciulla vanamente desiderata dal poeta si è sposata ed è andata via da Roma. Quando ella vi fa ritorno, ormai vedova (e quindi, secondo la topica consueta, ben disponibile, essendo le *viduae* la categoria femminile più appetibile dal punto di vista sessuale), Ovidio non la vuole più, non perché la di lei bellezza sia ormai sfiorita, ma perché è lui stesso che è cambiato, vivendo la vita e vedendo le cose con maggiore distacco. L'Ovidio di un tempo, quello dedito ai

⁵ PSEUDO-OVIDIUS, *De vetula. Untersuchungen und Text*, hrsg. von P. Klopsch, Leiden-Köln 1967. Per una lettura dell'opera (che qui seguo da vicino), cfr. E. PAOLI, *Il secolo XIII*, in *Letteratura latina medievale (secoli VI-XV)* cit., pp. 303-371 (in partic., pp. 360-363).

⁶ Tale aspetto è giustamente messo in risalto da Fr. BRUNI, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna 1990, pp. 320, 457-458 e *passim*.

⁷ Cfr. G. LODOLO, *La tipologia femminile nella commedia elegiaca del secolo XII*, ne *L'eredità classica nel Medioevo* cit., pp. 81-100; G. ROSSETTI, «Innamoramento e amore» nella *commedia latina del XII e XIII secolo*, in «Sandalion» 6-7 (1983-1984), pp. 227-248; A. BISANTI, «Fabliaux» antico-francesi e «comédie» latine: alcuni sondaggi esemplificativi, in «Schede Medievali» 18 (1990), pp. 5-22 (alle pp. 13-14). Due celebri personaggi di mezzana ricorrono, fra l'altro, in *Richeut* (in *Fabliaux. Racconti francesi medievali*, a cura di R. Brusegan, Torino 1980, pp. 2-69) e in *Auberée la vieille maquerelle* (ivi, pp. 190-223: e cfr. inoltre *Auberée*, a cura di Ch. Lee, Parma 1994).

divertimenti, ai piaceri, alle avventure galanti, ha ormai ceduto il passo a un Ovidio diverso, a una nuova immagine di intellettuale che tende soltanto all'esercizio appagante e solitario dello studio e al raggiungimento delle profonde verità filosofiche che governano il mondo e la vita dell'uomo. Un poemetto, quindi, il *De vetula*, nel quale viene proposto «un Ovidio completamente cristianizzato», in un'operazione in cui l'anonimo autore «si mostra figura paradigmatica dell'integrazione duecentesca fra letteratura classica e quelle esigenze "moderne", che in maniera sempre più accentuata obbligano i lettori [...] a condurre alle estreme conseguenze la mistificazione biografica e ideologica di un poeta che, tuttavia, continua ad essere abbondantemente citato anche nella letteratura più specificamente scientifica».⁸

Può essere utile aggiungere che il poemetto in questione, fors'anche per la sua presunta e fallace attribuzione a Ovidio, conoscerà una notevole fortuna nell'Italia del Trecento e, in particolare, nella Napoli angioina.⁹ Esso, infatti, era presente nella biblioteca raccolta nella capitale partenopea dal "grande siniscalco" Niccolò Acciaiuoli, poi lasciata alla Certosa di san Lorenzo presso Firenze, fondata dallo stesso Acciaiuoli.¹⁰ E Giovanni Boccaccio, che sicuramente venne a conoscenza del *De vetula* durante gli studi vasti, vari e ariosi che caratterizzarono la sua giovinezza napoletana (così come conobbe anche alcune delle "commedie elegiache" latine del XII e XIII secolo, segnatamente il *Geta* di Vitale di Blois, l'*Alda* di Guglielmo di Blois e la *Lidia* attribuita ad Arnolfo d'Orléans),¹¹ si ispirò a esso per la composizione di una delle sue opere più enigmatiche e discusse, il *Corbaccio*.¹²

⁸ E. PAOLI, *Il secolo XIII* cit., p. 363; cfr. inoltre S. VIARRE, *La survie d'Ovide dans la littérature scientifique des XII^e et XIII^e siècles*, Poitiers 1966.

⁹ Cfr. Fr. SABATINI, *Napoli angioina. Cultura e società*, Napoli 1975.

¹⁰ Cfr. R. SABBADINI, *I libri del grande siniscalco Nicola Acciaiuoli*, ne «Il Libro e la Stampa» 1 (1907), pp. 33-40 (in partic., p. 38); L. CHIAPPELLI, *Una notevole libreria napoletana del Trecento*, in «Studi Medievali», s. II, 1 (1928), pp. 456-470 (in partic., p. 464); Fr. BRUNI, *Boccaccio* cit., p. 74.

¹¹ Boccaccio trascrisse le tre "commedie elegiache" nel cod. autografo oggi *Laurenziano*, *Pluteo XXXIII 31* (il cosiddetto *Zibaldone Laurenziano*), cc. 67r-69v, compilato in un periodo non precisabile con assoluta certezza, ma compreso fra il 1340 da una parte e il 1348 dall'altra: cfr. F. DI BENEDETTO, *Considerazioni sullo Zibaldone Laurenziano del Boccaccio e restauro testuale della prima redazione del «Faunus»*, in «Italia Medioevale e Umanistica» 14 (1971), pp. 91-129; G. AUZZAS, *I codici autografi. Elenco e bibliografia*, in «Studi sul Boccaccio» 7 (1973), pp. 1-20; B.M. DA RIF, *La Miscellanea Laurenziana XXXIII 31*, ivi, pp. 59-124.

¹² Cfr. Fr. BRUNI, *Dal «De vetula» al «Corbaccio»: l'idea d'amore e i due tempi dell'intellettuale*, in «Medioevo Romanzo» 1 (1974), pp. 161-216. Sull'influsso della letteratura pseudo-ovidiana nel Boccaccio, cfr. anche P. NAVONE, *Fiammetta tra classici e medievali: appunti*

La poesia didascalica amorosa di Ovidio, insomma la poesia dell'*Ars* e dei *Remedia*, è quella che ha goduto di maggiore fortuna e diffusione, con la complicità, ancora una volta, della tradizione scolastica.¹³ I *Remedia amoris*, in particolare, entrarono già dai primi del XIII secolo nel cosiddetto *Liber Catonianus*, un'antologia di classici utili all'insegnamento ordinario, insieme ad altri testi curriculari quali l'*Achilleide* di Stazio, il *De raptu Proserpinae* di Claudiano, i *Disticha Catonis* e le *Elegiae* di Massimiano.¹⁴ E così, all'interno di questa letteratura pseudo-ovidiana, assistiamo alla produzione di *Pseudo-Artes amatoriae* e di *Pseudo-Remedia amoris*: una produzione, questa, che è stata studiata (soprattutto dal punto di vista della tradizione manoscritta e degli aspetti filologici), oltre che da uno specialista quale Friedrich Walter Lenz,¹⁵ anche da E.J. Thiel,¹⁶ da Karl Langosch (in rapporto al già ricordato *Facetus, Moribus et vita*)¹⁷ e da Peter Dronke.¹⁸

Particolarmente significativo, entro tale *corpus* di componimenti pseudo-ovidiani ispirati ai *Remedia* e all'*Ars*, si configura un poemetto anonimo di 32 distici elegiaci, risalente al XIII secolo e generalmente denominato *Pseudo-Remedia amoris*, trasmesso spesso insieme a una *Pseudo-Ars amatoria* e, talvolta, anche inserito all'interno del *Facetus, Moribus et vita*. Si tratta di una composizione ispirata, per l'appunto, ai *Remedia* ovidiani (ma con tutta una serie di differenze dal modello delle quali si dirà a suo luogo) ma, soprattutto, caratterizzata da una forte vena di misoginia (in gran parte assente nel modello) che fa sì

sulla fortuna di letteratura ovidiana e pseudo-ovidiana nell'*Elegia*, in «Studi di Filologia e Letteratura. Università degli Studi di Genova» 6 (1984), pp. 45-64.

¹³ Cfr. E. PELLEGRIN, *Les «Remedia amoris» d'Ovide, texte scolaire médiéval*, in «Bibliothèque de l'École des Chartes» 115 (1957), pp. 173-178; J.H. MCGREGOR, *Ovid at School: from the Ninth to the Fifteenth Century*, in «Classical Folia» 32 (1978), pp. 29-51.

¹⁴ Cfr. M. BOAS, *De Librorum Catonianorum historia atque compositione*, in «Mnemosyne» 42 (1914), pp. 17-46; R. AVESANI, *Il primo ritmo per la morte del grammatico Ambrogio e il cosiddetto «Liber Catonianus»*, in «Studi Medievali», n.s., 6 (1965), pp. 455-488; G.C. ALESSIO-CI. VILLA, *Il nuovo fascino degli autori antichi cit.*, pp. 491-492.

¹⁵ FR. W. LENZ, *Probleme in Pseudo-Ovid «De remedio amoris»*, in «Mittellateinisches Jahrbuch» 2 (1965 = *Festgabe für Karl Langosch zum 60. Geburtstag dargebracht von Freunden und Schülern*, hrsgg. P. Klopsch-Fr. Wagner), pp. 131-144.

¹⁶ E.J. THIEL, *Mittellateinische Nachdichtungen von Ovids «Ars amatoria» und «Remedia amoris»*, in «Mittellateinisches Jahrbuch» 5 (1968), pp. 115-180; ID., *Beiträge zu den Ovid-Nachdichtungen «Pseudo-Ars amatoria» und «Remedia amoris»*, ivi, 6 (1970), pp. 132-148; ID., *Neue Handschriften der mittellateinischen Nachdichtungen von Ovids «Ars amatoria» und «Remedia amoris» und Nachträge*, ivi, 9 (1973), pp. 248-268.

¹⁷ K. LANGOSCH, *Der «Facetus, Moribus et vita» und seine Pseudo-Ovidiana*, in «Mittellateinisches Jahrbuch» 11 (1976), pp. 132-142.

¹⁸ P. DRONKE, *Pseudo-Ovid, «Facetus» and the Arts of Love*, in «Mittellateinisches Jahrbuch» 11 (1976), pp. 126-131.

che essa, in buona sostanza, possa ascrivarsi, oltre che alla produzione pseudo-ovidiana, anche alla ricca fioritura di poesia antimuliebri che dilagò, nella letteratura mediolatina (e, parzialmente, anche in quella in volgare), fra l'XI e il XIII secolo.¹⁹ E, come tale, essa è stata pubblicata (con breve introduzione, traduzione spagnola a fronte e commento), oltre un decennio fa, da Mercè Puig Rodríguez-Escalona nella sua antologia di testi poetici antimuliebri composti fra l'XI e il XIII secolo.²⁰

8.2.1. A questo punto ritengo opportuno, per chiarezza espositiva, riportare integralmente, qui di seguito, il testo e la traduzione italiana degli *Pseudo-Remedia amoris*, ai quali si farà costante riferimento nella disamina del poemetto che verrà successivamente istituita:

Qui fuerit cupiens ab amica solvere colla,
 Plenius e nostro carmine doctus erit.
 Nosse decet primum, quantum sit femina turpis
 Et quantum noceat fetidus eius amor.
 Si fuerit pinguis, gravis est ut plumbea massa, 5
 Mollicie lutea turgida membra tument;
 Que cute sudanti velud est axungia porci
 Lubrica, sepe facit tedia tacta semel.
 Macra placere nequit, quia pungunt hispida membra
 Exteriusque patent ossa rigente cute; 10
 Arida ligna quidem cito consumuntur ab igne,
 Urit et assumptus sic perit eius amor.
 Longa placet nulli nec habet sub pectore sensum,
 Est fatue mentis, nescia quid sit amor;

¹⁹ Per un primo inquadramento complessivo su questa tematica, si può rimandare a Fr. NOVATI, *Carmina Medii Aevi*, Firenze 1883 (rist. anast., Torino 1961); «*Sponsa, mater, virgo*». *La donna nel mondo biblico e patristico*, a cura di A. Ceresa Gastaldo, Genova 1985; A. BISANTI, *Nota a Bernardo di Morlas* cit., *passim*; e soprattutto agli studi di M. PUIG RODRÍGUEZ-ESCALONA, *Poemas misòginos proverbiales en la Edad Media latina: «Arbore sub quadam dictavit clericus Adam», «Femina formosa scelus et pestis vitiosa» y «De artificiosa malitia mulieris»*, in «*Faventia*» 15 (1994), pp. 111-127; EAD., *Versos misògins llatins en arts poètiques medievals: el poema «Non est persona muliebris digna corona»*, ivi, 16 (1995), pp. 99-101; e di A. PLACANICA, *La concezione della donna nella dottrina di alcuni teologi scolastici*, in *Seminari sassaresi*, Sassari 1989, pp. 105-127; ID., *La donna nel matrimonio secondo alcuni teologi scolastici*, in «*Sandalion*» 12-13 (1989-1990), pp. 165-193; ID., *Ioannis Gersonii carmen de viro et uxore*, in «*Studi Medievali*», n.s., 31 (1990), pp. 435-453; ID., *Cum de latrina lapsum Salomona ruina (Walther, Initia, 3580 e 4852)*, in «*Maia*», n.s., 42, 2 (1990), pp. 273-286; ID., *Arbore sub quadam dictavit clericus Adam (Walther, Initia, nn. 1409 et 1410)*, in «*Tenuis scientiae guttula*» cit., pp. 149-214.

²⁰ M. PUIG RODRÍGUEZ-ESCALONA, *Poesia misògina* cit., *passim*.

| | |
|--|-----|
| Iumento similis nunquam saciatur ab ullo, | 15 |
| Cum se supponit, vix sua membra plicat. | |
| Si brevis est, forsán per singula membra superbit, | |
| Uritur interius, voce superba furit; | |
| Nil valet eius amor, quia tamquam vippera ledit, | |
| Nec bene sufficiunt parvula membra ioco. | 20 |
| Candida si fuerit, pallor suus inficit ipsam, | |
| Frigida membra gerens nescit amore frui; | |
| Despicit hec omnes iuvenes sua corpora cernens, | |
| Marmorea statua candidiora putat. | |
| Sed cur nigra placet, que tacto corpore tingit? | 25 |
| Gaudia turpis amor nulla movere potest; | |
| Inferno similis tenet hec fuliginis instar, | |
| Nocte quidem nulli crura levare vetat. | |
| Rubra venenosa colera male sanguine fervet, | |
| Igne, coquit pectus, corpus adurit amans; | 29a |
| Ledit, uti serpens, iaciens per membra venena | 29b |
| Et nulli prorsus corde fidelis erit. | 29c |
| Femina que facie pallente fit quasi fusca | 29d |
| Demonibus similis fallere docta fuit; | 30 |
| Hec melancolico quia sanguine tardius ardet, | |
| Ex multis viciis callida peius amat. | |
| A nostra iuvenis si quis vult arte doceri, | |
| Talia pensando linquere debet eam. | |
| Sed medie forme mulier per talia nunquam | 35 |
| Displicet, ymmo velud sit dea, sola placet; | |
| Hec fovet interius gaudenti corde medullas | |
| Cumque dolore gravi solvitur eius amor. | |
| Estimet imprimis, quantum ledatur amando | |
| Et que preterea dampna sequantur eum; | 40 |
| Efficitur fatuus, qui sic amat, ut modus absit, | |
| Negligit officium quilibet inde suum. | |
| Sepe novum veteri mulier preponit amico, | |
| Sepius incestas unus et alter amat; | |
| Decipitur iuvenis, non est tam pulcra puella, | 45 |
| Cuius amore gravi lesus ad yma ruit. | |
| Ut putat: eius enim facies est picta colore, | |
| Vestibus ornatur vilia membra bonis; | |
| Nil bene cernit amor, videt omnia lumine ceco, | |
| Fallitur in multis anxietate sua. | 50 |
| Vadat ad hanc iuvenis ieiunus mane repente, | |
| Dum iacet in sompno nuda, soluta caput, | |
| Gaudia tunc sumat, donec fastidia sentit, | |
| Quod vult, plus faciat, quam sibi velle fuit. | |
| Post hoc inspiciat, quantum sint turpia membra, | 55 |

Que nulli placeant, si medicina vacet.
 Hac ita dimissa iam diligat ipse laborem
 Marceat et corpus forcius arte sua;
 Sit cibus et potus modicus, ieiunia prosunt,
 Nec petet hanc rursus, nec putet inde vicem.²¹ 60

* * *

Chi fosse desideroso di sciogliere il collo dalla propria amante,
 pienamente sarà istruito dal nostro carne.
 In primo luogo bisogna sapere quanto turpe sia la donna
 e quanto nuoccia il suo fetido amore.
 Se è grassa, ella è pesante come una massa di piombo, 5
 le sue membra turgide si gonfiano di una fangosa mollezza;
 Per la sua pelle sudaticcia come la sugna di porco
 ella è scivolosa, una volta che la si tocchi, procura spesso disgusto.
 La magra non può piacere, poiché pungono le sue membra acuminate
 e le ossa spuntano fuori dalla sua rigida pelle; 10
 come l'arida legna viene rapidamente consumata dal fuoco,
 così ella brucia e svanisce il suo amore, una volta che lo si sia
 [conquistato].
 La donna alta non piace ad alcuno e non prova sentimento nel cuore,
 è fatua e superficiale, non sa cosa sia l'amore;
 simile a una giumenta, non si sazia mai di alcun uomo, 15
 quando si mette sotto, riesce appena a piegare le proprie membra.
 Se è bassa, forse insuperbisce per singole parti del corpo,
 brucia interiormente, impazza con voce superba;
 il suo amore non vale nulla, poiché nuoce come una vipera,
 e le sue piccole membra non giovano al gioco amoroso. 20
 Se è bianca, il suo pallore la deturpa,
 avendo un corpo freddo non sa servirsi dell'amore;
 costei, guardando il proprio corpo, disprezza tutti i giovani
 e si ritiene più bianca di una statua di marmo.
 Ma perché dovrebbe piacere la nera, che imbratta quando la si tocca? 25
 Un turpe amore non può provocare alcuna gioia:
 simile all'inferno, ella è come fosse tinta di fuliggine;
 di notte, senza dubbio, concede a tutti di alzarle le gambe.
 La rossa ribolle nel sangue di un velenoso colera,
 col fuoco incendia il petto, brucia il corpo dell'amante; 29a
 nuoce come un serpente, schizzando veleno attraverso le membra 29b
 e non sarà mai fedele ad alcuno nel suo cuore. 29c

²¹ Riporto il testo pubblicato ivi, pp. 162-166.

- La donna che, per il volto pallido, diviene quasi scura, 29d
 simile ai dèmoni, fu esperta negli inganni; 30
 costei, poiché arde lentamente di un sangue melanconico,
 resa astuta per i suoi molti vizi, è la peggiore amante.
 Se qualche giovane vuole essere edotto dalla nostra arte,
 riflettendo su tali cose, dovrebbe abbandonare la donna.
 Alla luce di ciò che ho detto, la donna di media bellezza giammai 35
 dispiace, anzi, come fosse una dea, è la sola a piacere;
 costei, con animo appassionato, profondamente riscalda l'animo
 e con profondo dolore il suo amore svanisce.
 Giudichi, in primo luogo, come egli venga rovinato dall'amore
 e, inoltre, quanti guai gli piombino addosso; 40
 colui che ama in maniera scriteriata, diventa fatuo,
 ognuno, di conseguenza, trascura il proprio dovere.
 Spesso la donna antepone il nuovo amante all'antico,
 più spesso ancora l'uno e l'altro amano la stessa svergognata;
 il giovane è tratto in inganno, la fanciulla per amor della quale, 45
 gravemente ferito, piomba nel baratro, non è tanto bella
 come egli pensa: il suo volto, infatti, è dipinto di cosmetici,
 le membra poco venuste sono ornate con vesti sontuose;
 nulla l'amore vede bene, tutto vede con occhio cieco,
 per la propria ansia viene ingannato in molte cose. 50
 Vada il giovane da lei, senza preavviso, di prima mattina,
 mentre ancor giace nel sonno, nuda, coi capelli sciolti,
 e allora ne prenda diletto, finché non ne provi fastidio,
 ne faccia ciò che vuole, più di ciò che desidera.
 Quindi osservi bene quanto turpi sono le sue membra, 55
 che non possono piacere ad alcuno, se vi manca l'artificio.
 E così, dopo averla abbandonata, egli si dedichi al proprio lavoro
 e con impeto il corpo si stanchi mediante l'esercizio;
 sia moderato nel mangiare e nel bere, i digiuni fanno bene,
 e non la ricerchi un'altra volta, né ripensi a lei di nuovo. 60

* * *

8.2.2. Strutturalmente, il componimento si presenta come nettamente bipartito in due sezioni che, fra l'altro, hanno dimensioni non di molto differenti. La prima parte, comprendente i primi 36 versi (vv. 1-32, calcolando quindi, nel computo, i vv. 29a-29d) ospita, dopo una prima "quartina" di carattere introduttivo e precettistico (vv. 1-4), otto "medaglioni" (se così può dirsi), ciascuno costituito, a sua volta, da due distici (o, se si preferisce, usando un termine più moderno, da una "quartina"), dedicati ad altrettanti tipi muliebri (la donna *pinguis*, la *macra*, la *longa*, la *brevis*, la *candida*, la *nigra*, la *rubra*, la *pallida*) dai

quali, ad ogni modo, l'uomo deve tenersi alla larga, per vari motivi che di volta in volta vengono spiegati e argomentati. Nella seconda parte, comprendente gli altri 28 versi (vv. 33-60), più discorsiva e generica, si esorta quindi il destinatario (cioè il giovane innamorato e l'uomo in generale), in linea con la ricca tradizione di poesia misogina mediolatina (e, in parte, secondo i dettami del modello ovidiano, che, però, vengono sovente stravolti e talora attualizzati), a guardarsi dalle donne, dai loro inganni, dalla loro perfidia e così via, fino alla tanto sospirata e attesa "liberazione" dall'amore, secondo la topica ben nota e ben attestata.

Ma procediamo a una più attenta analisi del poemetto.

Come si è appena accennato, i vv. 1-4 sono di tipo introduttivo, precettistico e didascalico. Mutuando liberamente due espressioni ovidiane, tratte rispettivamente da *Remedia* 90 (*et tua laesuro subtrahe colla iugo*)²² e dal proemio dell'*Ars amatoria* (I 2 *hoc legat et lecto carmine doctus amet*),²³ l'autore esordisce indirizzando il proprio messaggio a colui che desidera liberarsi dal giogo d'amore per la donna: costui, per ottenere quest'esito, dovrà leggere attentamente il poemetto che sta per iniziare (vv. 1-2 *Qui fuerit cupiens ab amica solvere colla, / plenius e nostro carmine doctus erit*) e, in primo luogo, dovrà sapere quanto sia *turpis la femina* e quanto nuoccia il suo fetido amore (vv. 3-4 *Nosse decet primum, quantum sit femina turpis / et quantum noceat fetidus eius amor*).

Subito dopo, l'autore inserisce un lunga serie di *exempla* muliebri da evitare, dedicando, a ciascuno di essi, due distici elegiaci. In questa catalogazione, egli si avvale (ma amplificando e rivelando qua e là una certa indipendenza dai modelli) di Ovidio, *Rem.* 327-328 ("*Turgida*", *si plena est, si fusca est, "nigra" vocetur; / in gracili "macies" crimen habere potest*),²⁴ nonché dell'elegia II 4 degli *Amores* e dell'elegia I, vv. 79-80 e 89-99 di Massimiano. Il catalogo in questione comprende otto tipi femminili, fra l'altro accoppiati a due a due in opposizione (la *pinguis* e la *macra*, la *longa* e la *brevis*, la *candida* e la *nigra*, la *rubra* e la *pallida*), per ciascuno dei quali lo scrittore indugia sugli aspetti negativi e, talvolta, anche un po' repellenti (in ciò sulla scia della poesia misogina mediolatina). E così, la donna grassa (la *pinguis*) non è degna di essere amata poiché è pesante come il piombo, il suo corpo è turgido,

²² «E sottrai il collo a quel giogo rovinoso».

²³ «Legga questo componimento e, edotto dopo aver letto il carme, ami».

²⁴ «La si chiami grassa, se è piena, nera, se è bruna, / nella sua gracilità si può riscontare il crimine di magrezza».

flaccido e molle, ella tende a sudare come un maiale e, non appena la si sfiora, procura un senso di ribrezzo (vv. 5-8 *Si fuerit pinguis, gravis est ut plumbea massa, / mollicie lutea turgida membra tument; / que cute sudanti velud est axungia porci / lubrica, sepe facit tedia tacta semel*). La donna magra (la *macra*), viceversa, non può fornire alcun piacere, poiché il suo corpo spigoloso e ossuto punge al semplice contatto e le stesse ossa sporgono fuori dalla sua pelle secca (vv. 9-10 *Macra placere nequit, quia pungunt hispida membra / exteriusque patent ossa rigente cute*); il suo amore si consuma rapidamente, proprio come un legno secco che brucia più velocemente di uno umido (vv. 11-12 *arida ligna quidem cito consumuntur ab igne, / urit et assumptus sic perit eius amor*: è uno dei pochi casi, in tutto il componimento, in cui lo scrittore ricorre a una similitudine, peraltro molto vulgata).

La seconda coppia oppositiva comprende la donna alta (la *longa*) e la donna bassa (la *brevis*). La *longa* non piace ad alcuno e non prova alcun sentimento nel suo cuore, è frivola e superficiale, non sa cosa sia l'amore ma, simile a una giumenta (animale tradizionalmente considerato come lascivo), non riesce a provar mai sazietà dai suoi connubi con l'uomo e a malapena, durante l'amplesso, riesce ad avvilupparsi il proprio corpo a quello del *partner* (vv. 13-16 *Longa placet nulli nec habet sub pectore sensum, / est fatue mentis, nescia quid sit amor; / iumento similis nunquam saciatur ab ullo, / cum se supponit, vix sua membra plicat*). La *brevis*, al contrario, non potendo vantare una propria complessiva bellezza, si mostra superba per ogni parte del proprio corpo (ritenendo che sia bella di per sé) e, provando un fuoco che la brucia dentro, esterna questa sua condizione attraverso un linguaggio da cui trapela evidentemente la propria superbia; il suo amore non ha alcun valore, poiché ella nuoce come una vipera (ecco un'altra similitudine, anch'essa molto diffusa e topica) e la sua piccolezza non arreca alcun godimento durante il gioco amoroso (vv. 17-20 *Si brevis est, forsitan per singula membra superbit, / uritur interius, voce superba furit; / nil valet eius amor, quia tamquam vippera ledit, / nec bene sufficiunt parvula membra ioco*).

Nella descrizione degli ultimi quattro tipi femminili (la *candida*, la *nigra*, la *rubra*, la *pallida*), il poeta segue la celebre teoria dei quattro umori, fondamentale, come è noto, nello sviluppo della coscienza e della conoscenza medica durante il Medioevo.²⁵ Secondo questa teo-

²⁵ Cfr. D. JACQUART-C. THOMASSET, *Sexualité et savoir médical au Moyen Age*, Paris 1985, pp. 67-68.

ria, fra l'altro, vengono posti in relazione i quattro umori (flemma, sangue, bile bianca e bile nera), i quattro temperamenti (flemmatico, sanguigno, collerico e melanconico), le quattro qualità (freddo, umido, caldo e secco) e, appunto, i quattro colori (bianco, rosso, pallido e nero).²⁶ La donna *candida* è sconsigliata dal pallore (ed è abbastanza strano che, contrariamente alla diffusa differenziazione tra il *candor* e il *pallor*,²⁷ qui il poeta medievale assimili invece i due elementi), le sue membra fredde (il freddo è appunto in connessione col bianco) non possono scaldarsi al fuoco dell'amore, ella disprezza tutti i giovani che le si appressano e ritiene che il suo corpo sia più bello e più candido di una statua marmorea (vv. 21-24 *Candida si fuerit, pallor suus inficit ipsam, / frigida membra gerens nescit amore frui; / despicit hec omnes iuvenes sua corpora cernens, / marmorea statua candidiora putat*). In contrasto cromatico con la *candida* (ma non per quanto concerne la topica misogina), la *nigra* non può neanche ella arrecare godimento, in quanto, appena la si tocca, ci si sporca (vv. 25-26 *Sed cur nigra placet, que tacto corpore tingit? / Gaudia turpis amor nulla movere potest*), poiché ella è come se fosse tinta della fuliggine infernale (vv. 27-28 *inferno similis tenet hec fuliginis instar, / nocte quidem nulli crura levare vetat*).

Ancora, la *rubra*, coerentemente col suo carattere sanguigno, si mostra collerica e velenosa, il fuoco che arde nel suo petto consuma il corpo dell'amante (vv. 29-29a *Rubra venenosa colera male sanguine fervet, / igne, coquit pectus, corpus adurit amans*), ella nuoce come un serpente (e qui ritorna una similitudine, anch'essa topica e scontata, come nel caso della donna *brevis* che, al v. 19, era stata paragonata a una vipera), schizzando veleno da ogni parte del proprio corpo e non mostrando mai alcuna fedeltà nel proprio cuore (vv. 29b-29c *ledit, uti serpens, iaciens per membra venena / et nulli prorsus corde fidelis erit*). La donna *pallida*, invece, spesso diviene *quasi fusca*, simile ai demoni non solo per l'aspetto, ma anche per il fatto di essere esperta negli inganni (vv. 29d-30 *Femina que facie pallente fit quasi fusca / demonibus similis fallere docta fuit*); il suo sangue melanconico scorre più lentamente ed ella può essere considerata la peggior amante che vi sia al mondo (vv. 31-32 *hec melancolico quia sanguine tardius ardet, / ex multis vicis callida peius amat*).

²⁶ C. PASCAL, *I carmi medievali* cit., pp. 107-121, pubblica e illustra un poemetto medio-latino, attribuito a Ovidio, intitolato *De quattuor humoribus hominum*, nel quale si stabiliscono le seguenti associazioni: *sanguineus* ~ *rubei coloris*; *phlegmaticus* ~ *color albus*; *cholericus* ~ *croceique coloris*; *melancholicus* ~ *luteique coloris*.

²⁷ Cfr. M. FEO, «*Pallida no, ma più che neve bianca*» cit.

A questo punto si conclude quella che abbiamo individuato come la prima sezione del poemetto. Prima di passare alla presentazione e all'analisi della seconda sezione, vorrei però brevemente soffermarmi su alcuni aspetti (in aggiunta a quelli che già sono stati precisati) caratteristici della trattazione svolta dall'anonimo versificatore mediolatino. E, in primo luogo, gioverà qui approfondire il rapporto che viene a instaurarsi fra l'elencazione dei vari tipi muliebri (tutti rigorosamente da evitare, come si è visto) istituita negli *Pseudo-Remedia amoris* e l'analoga catalogazione proposta da Ovidio nell'elegia II 4 degli *Amores*. Si tratta di un rapporto fondato evidentemente – come si renderà ben conto chiunque ricordi la tematica dell'elegia ovidiana in questione – su un gioco oppositivo e su un procedimento fondato, per così dire, sulle tecniche del capovolgimento e del rovesciamento.

Nell'elegia II 4 degli *Amores* Ovidio rielabora con ogni verosimiglianza concetti e temi già presenti in due elegie properziane (II 22A e II 25),²⁸ conferendo ampio sviluppo al motivo, tipicamente ellenistico, dell'amore "plurimo", per cui l'io lirico si definisce vittima delle attrattive propostegli, in tutta la loro seducente varietà e complessità, dall'universo femminile. A un prologo pieno di *pathos*, in cui il poeta indugia sui temi della *culpa*, del *vitium* e dei *mendosos [...] mores* (v. 1),²⁹ attraverso un distico di passaggio in cui, nell'esametro, viene ripreso (ma, purtroppo, stemperato e diluito) l'*odi et amo* catulliano (v. 5 *Odi, nec possum cupiens non esse quod odi*),³⁰ fa seguito la confessione, da parte del poeta, di non riuscire a stabilire con certezza quale sia il tipo di bellezza che suscita il suo amore e i diversi motivi che lo inducono a essere sempre innamorato (vv. 9-10 *Non est certa meos quae forma invitet amores: / centum sunt causae*

²⁸ Seguo qui molto da vicino l'analisi dell'elegia ovidiana svolta da Ferruccio Bertini, in OVIDIO, *Amori*, a cura di F. Bertini, Milano 1983, pp. 72-75 e 207-208 (di cui riporto anche le traduzioni ital. che ricorrono nelle note seguenti). Ho tenuto anche particolarmente conto di quanto annota Paolo Fedeli, in OVIDIO, *Dalla poesia d'amore alla poesia dell'esilio*, a cura di P. Fedeli, vol. II, Milano 2007², pp. 1031-1032. Ben poco si ricava, invece, dal commento di Adriana Della Casa, in OVIDIO, *Opere. I. Amores, Medicamina faciei, Ars amatoria, Remedia amoris*, a cura di A. Della Casa, Torino 1997², pp. 106-110. Studi specifici sull'elegia in questione: M. LABATE, *Tradizione elegiaca e società galante negli «Amores»*, in «Studi Classici e Orientali» 27 (1977), pp. 283-336 (alle pp. 321-326); A. DE CARO, «*Si qua fides*» cit., pp. 103-104.

²⁹ «Costumi [...] disonesti».

³⁰ «Le odio, ma non riesco a bramare quel che odio». A tal proposito, è stato scritto che «ciò che per Catullo era dramma e tormento morale che cosa è qui se non gioco e scherzo allegro?» (P. TREMOLI, *Influssi retorici e ispirazione poetica negli «Amores» di Ovidio*, Trieste 1955, p. 45).

cur ego semper amem).³¹ E qui comincia una lunga elencazione dei diversi tipi femminili (sia per ciò che riguarda le caratteristiche psicologiche e comportamentali, sia per quel che attiene ai connotati fisici ed esteriori) che si concluderà soltanto poco prima del termine dell'elegia, laddove verrà introdotta una battuta un po' paradossale ed effettistica. Il poeta, dunque, brucia d'amore in egual maniera per una donna che sia pudica, con gli occhi costantemente rivolti verso terra o, al contrario, per una che sia provocante, che sia severa come le antiche Sabine, o che sia dotta, o ancora sia rozza e incòndita (vv. 11-18 *Sive aliqua est oculos in humum deiecta modestos, / uror et insidiae sunt pudor ille meae; / sive procax aliqua est, capior quia rustica non est / spemque dat in molli mobilis esse toro; / aspera si visa est rigidasque imitata Sabinas, / velle sed ex alto dissimulare puto; / sive es docta, places raras dotata per artes; / sive rudis, placita es simplicitate tua*).³² Egli ama alla stessa maniera colei che apprezza la sua poesia (ritenendo addirittura che i *carmina* di Callimaco, in confronto ai suoi, possano essere considerati *rustica*) e colei che, al contrario, la critica negativamente, colei che incede in modo flessuoso e colei che ha, invece, un andamento rigido e duro (vv. 19-24 *Est quae Callimachi prae nostris rustica dicat / carmina: cui placeo, protinus ipsa placet; / est etiam quae me vatem et mea carmina culpet: / culpantis cupiam sustinuisse femur. / Molliter incedit: motu capit, altera dura est: / at poterit tacto mollior esse viro*).³³ Vorrebbe baciare con passione e trasporto sia la donna che canta in maniera dolce sia colei che si mostra esperta nel suonare gli strumenti a corda, e confessa di essere immensamente attratto dal modo armonioso di gesticolare e di muovere lascivamente il fianco delicato tipico di alcune fanciulle, in maniera così eccitante da far sì che anche un Ippolito si trasformerebbe subito in un Priapo (cioè, fuor di metafora mitologica, l'uomo più casto e refrattario al fascino

³¹ «Non esiste una bellezza ben definita che susciti in me l'amore, ma ci sono cento motivi perché io sia sempre innamorato».

³² «Se una tiene gli occhi modestamente abbassati verso terra, io brucio d'amore, ed è la sua riservatezza a farmi cadere nell'agguato; se una è provocante, mi conquista perché non è ingenua e mi fa sperare che saprà come muoversi su un morbido letto; se si è mostrata dura e seguace delle austere Sabine, io ritengo che sia piena di voglia, ma finga dal più profondo dell'animo; se sei colta, mi piaci perché possiedi doti rare; se sei inesperta, è la tua ingenuità a conquistarmi».

³³ «C'è quella che definisce rozze le poesie di Callimaco rispetto alle mie: quella a cui piaccio, mi piace immediatamente; ma c'è anche quella che critica me come poeta e le mie poesie: benché mi critichi, avrei voglia di sentire su di me il peso della sua coscia. Avanza con passo flessuoso: i suoi movimenti mi conquistano; un'altra è rigida: al contatto con l'uomo, potrà certo divenire più flessibile».

femminile diverrebbe il più lascivo e sensuale: vv. 25-32 *Haec quia dulce canit flectitque facillima vocem, / oscula cantanti rapta dedisse velim; / haec querulas habili percurrit pollice chordas: / tam doctas quis non possit amare manus? / Illa placet gestu numerosaque brachia ducit / et tenerum molli torquet ab arte latus: / ut taceam de me, qui causa tangor ab omni, / illic Hyppolitum pone, Priapus erit*).³⁴

Fino a questo punto Ovidio si è dedicato prevalentemente alle caratteristiche psicologiche e comportamentali dei vari tipi femminili per cui egli non riesce a trattenere il proprio desiderio e il proprio amore (a parte coloro di cui si parla negli ultimi due distici or ora letti); ma adesso egli, continuando la propria catalogazione, sposta il proprio fuoco di interesse sugli elementi tipicamente e squisitamente fisici dell'universo muliebre, soffermandosi, quindi, sulla donna alta e sulla bassa, su quella dal colorito chiaro e su quella dall'incarnato scuro, sulle donne mature e su quelle inesperte, e così via. Insomma, egli prova amore tanto per la donna alta (secondo la tipologia consacrata, fra l'altro, dalla tradizione omerica, in particolare a proposito della figura di Andromaca moglie di Ettore),³⁵ quanto per quella bassa, tanto per quella che si trascura, quanto per quella elegante (vv. 33-38 *Tu, quia tam longa es, veteres heroidas aequas / et potes in toto multa iacere toro; / haec habilis brevitae sua est: corrumpor utraque; / conveniunt voto longa brevisque meo. / Non est culta: subit quid cultae accedere possit; / ornata est: dotes exhibet ipsa suas*).³⁶ Ancora, egli è colpito sia dalle donne di colorito chiaro, sia da quelle dalla pelle dorata, sia da quelle di colorito scuro, ed è attratto da tutti i tipi di capigliatura femminile,

³⁴ «A questa, siccome canta dolcemente e modula la voce con estrema facilità, io vorrei strappare dei baci mentre canta; quest'altra percorre le flebili corde con abili dita: chi potrebbe non amare mani tanto esperte? Quella mi piace per il portamento, perché sa muovere armoniosamente le braccia e piegare lascivamente il fianco delicato: ma non parliamo di me, che mi eccito per qualunque motivo: poni là un Ippolito, diventerà un Priapo». Un analogo raffronto tra Ippolito, simbolo della castità, e Priapo, simbolo dell'incontinenza, si trova nei *Carmina Priapea* (XIX 5-6: cfr. F. Bertini, in OVIDIO, *Amori cit.*, p. 74, nota al v. 32).

³⁵ Cfr. *Ars am.* II 645-646 (*omnibus Andromache visa est spatiosior aequo, / unus, qui modicam diceret, Hector erat*: «A tutti Andromaca sembrò di statura più alta della norma, / mentre Ettore fu l'unico a ritenerla di giusta statura»); III 777-778 (*quod erat longissima, numquam / Thebais Hectoreo nupta resedit equo*: «Poiché era altissima, mai / la sposa Tebana sedette sul cavallo di Ettore»).

³⁶ «Tu, alta come sei, somigli alle antiche eroine e con quella statura puoi occupare il letto per intero; questa così piccolina è fatta per le carezze: io sono sedotto da entrambe; sia la alta che la piccolina corrispondono ai miei desideri. Se è priva di eleganza, io immagino quanto l'eleganza potrebbe aggiungere alla sua bellezza; se è elegante, vuol dire che sa mettere in mostra da sola le proprie qualità».

sia bionda, sia nera (vv. 39-44 *Candida me capiet, capiet me flava puella; / est etiam in fusco grata colore venus. / Seu pendent nivea pulli cervice capilli, / Leda fuit nigra conspicienda coma; / seu flavent, placuit croceis Aurora capillis: / omnibus historiis se meus aptat amor*).³⁷ Egli, inoltre, si innamora tanto delle donne più giovani e inesperte (delle quali lo conquista soprattutto la bellezza) quanto di quelle più mature e navigate (delle quali lo attrae, appunto, l'esperienza: vv. 45-46 *Me nova sollicitat, me tangit senior aetas: / haec melior specie, moribus illa placet*).³⁸ Insomma, in conclusione, egli desidera tutte le donne di Roma (vv. 47-48 *Denique quas tota quisquam probat Urbe puellas, / noster in has omnis ambitiosus amor*).³⁹

³⁷ «La donna dal bianco incarnato mi conquisterà, mi conquisterà quella con la pelle dorata; ma l'amore è piacevole anche quando il colorito è bruno. Sono neri i capelli che cadono su un collo bianco come neve? Ebbene, proprio con i suoi capelli neri Leda attirava gli sguardi. I capelli sono biondi? L'Aurora era ammirata per i suoi capelli d'oro: il mio amore sa adattarsi a qualsiasi evenienza». Su Leda cfr. Ov. *Am.* I 3, 22. A proposito dei vv. 39-40, Bertini istituisce poi un confronto con Prop. II 25, 41-42 (*Vidistis pleno teneram candore puellam, / vidistis fuscam, ducit uterque color*: «Avete visto una tenera fanciulla di un candore perfetto, / ne avete vista un'altra bruna, vi attraggono entrambi i colori») e aggiunge che «lo stesso motivo, in chiave paidica, si trova in STRATONE, *anth. Pal.* XII 5,1-2 e II 244; *fusca* è anche Cipasside: cfr. *Am.* II 8, 22» (OVIDIO, *Amori* cit., p. 208, n. ai vv. 39-40).

³⁸ «La gioventù mi stuzzica, l'età più matura mi turba: la prima è superiore per l'avvenenza, l'altra per l'esperienza».

³⁹ «Insomma, quelle donne che in qualsiasi angolo di Roma destano l'ammirazione, il mio amore le vuole tutte per sé». Mi si consenta, qui in nota, una piccola divagazione. Ogni qual volta rileggo questa elegia ovidiana, il mio pensiero va alle figure mozartiane di Cherubino (ne *Le nozze di Figaro*) e di Don Giovanni (nel melodramma omonimo). Ma più al primo che al secondo (senza contare che, come molti studiosi hanno ben evidenziato, il "burlatore" di Siviglia potrebbe essere considerato la logica evoluzione del paggio del Conte d'Almaviva). Infatti, se in Don Giovanni agisce non tanto un impulso amoroso quanto, soprattutto, un gusto da collezionista nella varietà e nella diversa tipologia delle conquiste femminili da lui senza posa perseguite, come ben evidenzia il servitore Leporello (in realtà una sorta di suo *alter ego*) nella celebre aria «del catalogo» (*Don Giovanni*, atto I, sc. 5: «Nella bionda egli ha l'usanza / di lodar la gentilezza; / nella bruna, la costanza; / nella bianca, la dolcezza. / Vuol d'inverno la grassotta, / vuol d'estate la magrotta; / è la grande maestosa, / la piccina è ognor vezzosa. / Delle vecchie fa conquista / per piacer di porle in lista: / ma passion predominante / è la giovin principiante. / Non si picca se sia ricca, / se sia brutta, se sia bella: / purché porti la gonnella, / voi sapete quel che fa»), in Cherubino, invece, assistiamo alle prime, irrefrenabili e forse ancora non ben consapevoli pulsioni erotiche di un giovinetto, che si innamora (o almeno crede di innamorarsi) di tutte le donne che gli passano accanto («Leggila alla padrona, / leggila tu medesima, / leggila a Barbarina, a Marcellina, / leggila ad ogni donna del palazzo»), come egli stesso confessa a Susanna (fidanzata di Figaro) nell'aria *Non so più cosa son, cosa faccio* (*Le nozze di Figaro*, atto I, sc. 5: «Non so più cosa son, cosa faccio ... / or di fuoco, ora sono di ghiaccio ... / Ogni donna cangiar di colore, / ogni donna mi fa palpitar»: LORENZO DA PONTE, *Tre libretti per Mozart. Le nozze di Figaro. Don Giovanni. Così fan tutte*, a cura di P. Lecaldano, introd. di L. Lunari, Milano 1990, pp. 210 e 69).

Orbene, se da un lato la trattazione di Ovidio, nell'elegia di cui si è qui tentata una disamina, risulta fondata sul procedimento retorico dell'*accipere in meliorem partem*, ossia «nel mettere in rilievo le caratteristiche positive dei soggetti femminili esaminati», in una varietà di qualità che, concentrate spesso in una sola *domina* dalla tradizione elegiaca precedente, qui invece «si diffrangono in una molteplicità di figure», di ciascuna delle quali «Ovidio sa trovare il lato migliore, che suscita immediatamente il suo innamoramento», in un catalogo alla cui base sta, quindi, «la volontà di portare all'estremo limite le risorse del ragionamento e dell'espressione, fino al punto che l'unico sbocco è la battuta assurda, l'effetto paradossale»;⁴⁰ dall'altro l'autore degli *Pseudo-Remedia amoris*, come si è visto, adotta invece il procedimento retorico inverso e opposto, quello dell'*accipere in malam* (o *in peiorem*) *partem*, sistematicamente rovesciando e capovolgendo alcuni degli *exempla* istituiti dal Sulmonese nella sua elegia (soprattutto quelli relativi alla donna *longa*, alla *brevis*, alla *candida* e alla *fusca*, che sono comuni ai due componimenti). Traendo probabilmente spunto dal semplice accenno contenuto nel distico dei *Remedia* di cui si è già detto (vv. 327-328 «*Turgida*», *si plena est, si fusca est, «nigra» vocetur; / in gracili «macies» crimen habere potest*),⁴¹ il poeta medievale ha sviluppato, per contrasto, le argomentazioni dell'elegia II 4 degli *Amores*, coerentemente tramutando in difetti quelli che lì erano indicati come pregi ai quali non era possibile resistere.

È oltremodo probabile, inoltre, che l'autore degli *Pseudo-Remedia amoris* abbia utilizzato anche le elegie di Massimiano (poeta curriculare della scuola medievale, come si è detto) e, in particolare, la prima di esse, in cui, ad un certo punto, il poeta tardo-antico, all'interno della sua patetica e piagnucolosa *laus temporis acti*, mette in risalto, con un voluto rovesciamento della situazione sulla quale si era fondata l'elegia I 4 degli *Amores*, come egli ormai non consideri più degna di interesse alcuna donna, né la *tenuis*, né la *pinguis*, né la *brevis*, né la *longa* (vv. 79-80 *Horrebam tenues, horrebam corpore pingues, / non mihi grata brevis, non mihi longa fuit*: come si vede, si tratta di quattro delle

⁴⁰ P. FEDELI, in OVIDIO, *Dalla poesia d'amore alla poesia dell'esilio* cit., vol. II, p. 1032; anche A. DE CARO («*Si qua fides*» cit., p. 103) scrive che Ovidio, esasperando il motivo secondo il quale «si scopre incapace di amare una sola donna per volta [...], arriva a sfaldare la devozione verso una sola *domina*, tipica degli elegiaci precedenti».

⁴¹ Il distico in questione è stato tradotto *supra*, nota 24. Un buon commento a questi versi, come in genere a tutto il poemetto, si può trovare in OVIDIO, *Rimedi contro l'amore*, a cura di C. Lazzarini, con un saggio di G.B. Conte, Venezia 1989.

categorie femminili – la *tenuis* corrisponde evidentemente alla *macra* – di cui, sette secoli più tardi, discorrerà il poeta mediolatino nel suo poemetto misogino).⁴² Subito dopo, all'interno della medesima elegia, Massimiano si sofferma meglio sulla donna *gracilis*, da lui particolarmente apprezzata, a patto, però, che non sia *macra*, poiché le donne troppo magre, quando le si stringe nell'amplesso, fanno male con le ossa che sporgono fuori dalla loro pelle (vv. 84-87 *Quaerebam gracilem, sed quae non macra fuisset; / carnis ad officium carnea membra placent. / Sit quod in amplexu delectet stringere corpus, / ne laedant pressum quaelibet ossa latus*).⁴³ Mi sembra abbastanza ragionevole che proprio a questi versi massimiani l'autore degli *Pseudo-Remedia amoris* si sia ispirato per i suoi vv. 9-10 (*Macra placere nequit, quia pungunt hispida membra / exteriusque patent ossa rigente cute*). Insomma, in Massimiano assistiamo, come poi sarà nell'anonimo versificatore mediolatino, a un coerente stravolgimento dei temi e degli stilemi di bellezza muliebre consacrati dalla tradizione elegiaca classica e, in particolare, dalla poesia ovidiana.⁴⁴

Ma è proprio la poesia misogina mediolatina che, con la sua vena violentemente antimuliebre, rappresenta una sorta di stravolgimento, di rovesciamento e di capovolgimento (talvolta volutamente parodico) della poesia d'amore classica (e, di conserva, anche della stessa poesia amorosa medievale). E così, fra l'altro, alla topica *laus* della bellezza muliebre caratteristica, per esempio, delle innumerevoli *descriptions pulchritudinis* che si affollano nei testi mediolatini e romanzi,⁴⁵ si con-

⁴² «Rifuggivo dalle magre, rifuggivo dalle grasse, / non mi era gradita né la bassa né la alta» (MAXIM. *Eleg. I 89-90*: riporto il testo – anche per la citazione successiva – da *Poetae Latini Minores*, rec. Ae. Baehrens, V, Leipzig 1883, p. 318).

⁴³ «Cercavo una donna gracile, ma che non fosse proprio magra; / i corpi un po' carnosì piacciono durante il diletto della carne. / Bisogna che il corpo [femminile] sia tale da procurarti godimento, stringendolo nell'amplesso, / e non che le ossa facciano male pressandoti i fianchi».

⁴⁴ Su questa, che è una delle più distintive caratteristiche della poesia elegiaca massimiana, si sofferma, con ottime argomentazioni, P. PINOTTI, *Massimiano elegiaco*, in *Tredici secoli di elegia latina* cit., pp. 183-203. Per una lettura complessiva, forse un po' troppo cordiale, delle elegie di Massimiano, cfr. poi G. POLARA, *Letteratura latina tardoantica e altomedievale*, Roma 1987, pp. 51-56.

⁴⁵ Per una breve storia del *tópos*, cfr. P.D. STEWART, *Considerazioni sulla tecnica della «descriptio superficialis» nel «Decameron»*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca. II. Boccaccio e dintorni*, Firenze 1983, pp. 111-121 (poi in EAD., *Retorica e mimica nel «Decameron» e nella commedia del Cinquecento*, Firenze 1986, pp. 39-54); P. BUSDRAGHI, *La «descriptio pulchritudinis» nei manuali di retorica del XII e XIII secolo*, in «Studi Umanistici Piceni» 13 (1993), pp. 43-47. Si vedano anche le sempre utili considerazioni di R. RENIER, *Il tipo estetico della donna nel Medioevo*, Ancona 1885 (rist. anast., Bologna 1972); di E. DE BRUYNE, *Études d'esthétique médiévale. II. L'époque romane*, Brugge 1946, pp. 173-202;

trappongono, nella coeva poesia misogina, le altrettanto topiche, corrispondenti e detrattorie condanne di quella stessa bellezza, in nome di precetti di tipo moralistico o, genericamente, gnomico-proverbiale. Né a questa tendenza si sottrae l'autore del nostro poemetto, soprattutto quando egli avverte il suo inesperto destinatario dal guardarsi bene sia dalla donna di alta statura (la *longa*), sia da quella di carnagione bianca (la *candida*), sia ancora da quella di incarnato scuro (la *nigra* o la *fusca*), laddove l'alta statura e la carnagione bianca sono, come è noto, due delle qualità principali delle più celebri *descriptions pulchritudinis* mediolatine (si pensi, per fare due esempi fra i più noti, alle *descriptions* di Elena e di Afra proposte da Matteo di Vendôme rispettivamente nell'*Ars versificatoria* e nel *Milo*).⁴⁶ Ma, contrariamente a quanto si potrebbe pensare, anche la donna di colorito scuro (dall'autore degli *Pseudo-Remedia amoris* malamente bollata come colei che, appena la si tocca, ci si sporca, ella essendo come tinta della fuliggine infernale e, simile ai demoni, subito pronta all'inganno) rivela un suo indubbio fascino, e ciò fin dall'antichità. Basti pensare, per esempio, alle parole di Saffo a Faone nella XV delle *Heroides* ovidiane (vv. 35-38): *Candida si non sum, placuit Cepheia Perseo / Andromede, patriae fusca colore suae. / Ex variis albae iunguntur saepe columbae; / et niger a viridi turtur amatur ave*.⁴⁷ Nella poesia amorosa mediolatina, poi, attraverso l'operante suggestione del *nigra sum sed formosa* del *Cantico dei Cantici*,⁴⁸ il colorito scuro della donna assume gli indubbi connotati di un pregio, più che di un difetto (anche perché contrasta sovente col "candore" dell'animo). Si leggano, a tal proposito, i distici che Balderico di Bourgueil, in una delle sue più celebri epistole galanti, attribuisce alla "voce" della monaca Costanza: «*Fusca quod*

e di E. RAIMONDI, *Ritrattistica petrarchesca*, in «Convivium» 21 (1953), pp. 74-86 (poi in Id., *Metafora e storia* cit., pp. 163-187). I più recenti contributi su questo tema (almeno, ch'io sappia) sono quelli di L. ARENAL LÓPEZ, *El uso de la «descriptio pulchritudinis» en las comedias elegiacas latinas*, in *Poesía latina medieval (siglos V-XV). Actas del IV Congreso del «Internacionales Mittellateinerkomitee» [Santiago de Compostela, 12-15 de septiembre de 2002]*, edd. M.C. Díaz y Díaz-J.M. Díaz de Bustamante, Firenze 2005, pp. 437-449; e di Fr. SIVO, *Il ritratto della bella donna. Parole e immagini di un canone*, in *Le portrait. La représentation de l'individu*, a cura di A. Paravicini Bagliani [et alii], Firenze 2007, pp. 35-55.

⁴⁶ MATH. VIND. *Ars versif.* I 56; *Milo* 9-40.

⁴⁷ «Se non sono candida, a Perseo piacque Andromeda / figlia di Cefeo, bruna per il colore tipico della sua patria. / E spesso bianche colombe si uniscono a quelle screziate / e la nera tortora è amata da un verde uccello».

⁴⁸ *Cant.* I 4-5: *Nigra sum sed formosa [...]. Nolite me considerare quod fusca sim quia decoloravit me sol* («Sono nera ma bella [...]. Non considerate il fatto che io sia di pelle scura, perché il sole mi ha abbronzato»).

*existo, mirari desinitote, / ardor enim solis me facit esse nigram. / Me facit esse nigram cor contritum, caro trita, / veri solis amor me facit esse nigram. / Fusca quidem mundo, celestibus albico rebus, / turpis et atra solo, pulchra nitensque polo».*⁴⁹

E, per rimanere ancora in tema di poesia misogina mediolatina, occorre rilevare che, entro la prima sezione del poemetto che si è analizzata, possono essere individuati alcuni elementi (spesso a semplice livello di espressioni e di *iuncturae*) che risultano caratteristici di questo genere di poesia e che mostrano, da parte dell'ignoto versificatore, il desiderio e la volontà di inserirsi in una scia ben consolidata e attestata. Si tratta di espressioni, per lo più, assolutamente generiche e scontate, per ciascuna delle quali la casistica che potrebbe essere allegata è oltremodo vasta e rappresentativa (limitandoci soltanto alle composizioni antimuliebri fra XI e XIII secolo).

Ma esaminiamone alcune.

Già al v. 4 del componimento, l'amore che una donna può dare all'uomo viene considerato *fetidus* (*et quantum noceat fetidus eius amor*). La connessione (che si carica talvolta di suggestioni paronomastiche e pseudo-etimologiche nonché di procedimenti, più o meno larvati, di *interpretatio nominis*) tra *femina* e *fetor* (o, meglio, l'agg. corrispondente *fetida*) è molto ben attestata nel *corpus* di composizioni misogine mediolatine tra l'XI e il XIII secolo,⁵⁰ fin dall'*incipit* del carme *Femina sordida, femina fetida, digna catenis*⁵¹ e poi in Bernardo di Morlas, *De contemptu mundi* II 509 (*femina fetida, fallere fervida, flamma furoris*) e II 517 (*femina perfida, femina fetida, femina fetor*),⁵² nel *De artificiosa malitia mulieris*, v. 3 (*femina, dulce malum, mel fellitum, rosa fetens*),⁵³

⁴⁹ «Cessate di stupirvi perché io sia di pelle scura: / è infatti l'ardore del sole che mi ha reso nera. / Mi hanno reso nera l'animo contristato, la carne spossata; / l'amore del vero sole mi rende nera. / Nera per il mondo, biancheggia per le cose celesti, / turpe e oscura per la terra, bella e risplendente per il cielo» (BALD. BURG. *Carm.* 142, 33-38, p. 195 Hilbert: l'epistola si può leggere anche, con trad. ital. a fronte, in *Lettere amorose e galanti* cit., pp. 58-60).

⁵⁰ Tutti gli esempi che seguono, ove non diversamente indicato, sono tratti da M. PUIG RODRÍGUEZ-ESCALONA, *Poesia misogina* cit. Avverto inoltre che in questa sezione utilizzo liberamente il mio *Metafore, topoi, procedimenti retorici e motivi novellistici in alcune "commedie" mediolatine*, in «Studi Medievali», n.s., 45,1 (2004), pp. 1-78 (alle pp. 49-54).

⁵¹ «Femmina sordida, femmina fetida, degna di esser messa in catene» (M. PUIG RODRÍGUEZ-ESCALONA, *Poesia misogina* cit., p. 74).

⁵² «Femmina fetida, desiderosa di ingannare, fiamma del furore»; «Femmina perfida, femmina fetida, femmina fetore» (ivi, p. 84).

⁵³ «Femmina dolce male, miele che sa di fiele, rosa puzzolente» (ivi, p. 130). In questo verso si registra l'espressione ossimorica *mel fellitum*, che si riscontra, con varianti di diverso genere, più volte nella poesia misogina mediolatina. Del contrasto ossimorico *mel ~ fel* mi

nell'*O mulier, initium*, vv. 5-6 (*Tu mortis extas stimulus / atque fetentis rivulus*)⁵⁴ e, ancora, nell'*O quanta et qualis est ars istius animalis*, v. 10 (*ars tibi fetorem generat, si queris amorem*).⁵⁵ Molto significativo, a tal proposito, è poi un passo della "commedia elegiaca" *Baucis et Traso* (una delle più ricche, all'interno del *corpus* comico-elegiaco, di fermenti antifemminili). Nel corso della sua violenta requisitoria contro le donne (originata dall'inganno di cui è rimasto vittima da parte della mezzana Bauci), il rude soldatuccio Trasone pronuncia, infatti, un verso la cui tematica risulta perfettamente in linea con quanto stiamo dicendo: *Baucis et Traso* 91: *femina fetoris dat semina, femina mortem*.⁵⁶ Orbene, nell'espressione *femina fetoris [...] semina* si assiste a una particolare tecnica di *interpretatio nominis* che consiste in una sorta di scissione, di "spezzettamento" (se si vuole) fra due termini, per ricomporne un altro che è come fosse da essi originato: insomma, *FEMINA* qui viene "interpretato" come colei che produce i *fetoris SEMINA*.⁵⁷

Altri due *tópoi* di larga ricorrenza nella poesia misogina mediolatina, e che sono registrabili nella prima sezione degli *Pseudo-Remedia amoris*, riguardano la similitudine fra la donna e il serpente (e in particolare la vipera: v. 19 *quia tamquam vipera ledit*), con l'ovvio corollario che ella schizza veleno sui malcapitati che si imbattono in lei (v. 29b *ledit, uti serpens, iaciens per membra venena*), e la sua innata propensione al *fallere* e alla *fraus* (e anche in ciò ha giocato senza alcun dubbio un ruolo determinante la connessione allitterante tra *femina* da un lato, *fallere* e *fraus* dall'altro: v. 30 *fallere docta fuit*).⁵⁸

Basta infatti aprire l'antologia di poesia antimuliebre mediolatina allestita dalla Puig Rodríguez-Escalona nel 1995 per imbattersi, a

sono occupato io stesso, in due differenti interventi: cfr. *Note ed appunti sulla commedia latina medievale e umanistica*, in «Bollettino di Studi Latini» 23 (1993), pp. 365-400 (alle pp. 371-373); *Sette schede su testi mediolatini e umanistici* cit. (si veda la "scheda" n. 4, dal titolo *L'opposizione metaforica tra "mel" e "fel" (e simili) nella poesia antimuliebre mediolatina dei secoli XI-XIII*, pp. 51-57).

⁵⁴ «Tu sei stimolo di morte, / ruscello d'acqua fetida» (M. PUIG RODRÍGUEZ-ESCALONA, *Poesia misogina* cit., p. 142).

⁵⁵ «Se cerchi amore, ella ti procura solo fetore» (ivi, p. 152).

⁵⁶ «La femmina dà i semi del fetore, la femmina procura la morte» (*Baucis et Traso*, a cura di G. Orlandi, in *Commedie latine*, III, cit., pp. 245-303, a p. 208).

⁵⁷ Per ulteriori esempi di tale procedimento nella stessa "commedia" e in altri testi mediolatini, cfr. il mio *Metafore, tópoi* cit., pp. 41 e 52.

⁵⁸ Cfr. il mio *Il carne* «De sponsa et marito absente» attribuito a Gualtiero Anglico. Un episodio della fortuna della favola del fanciullo di neve nella letteratura mediolatina, in «Pan» 9 (1989), pp. 77-107 (alle pp. 92-94).

ogni piè sospinto, in espressioni di questo genere, nel carne *Arbore sub quadam dictavit clericus Adam*, vv. 5 (*femina serpentis est viscus nos capientis*), 14 (*femina corda senum necat inspirando venenum*) e 21 (*femina que non est fallax hec femina non est*),⁵⁹ nel *De vita monachorum* di Ruggero di Caen, vv. 441-442 (*Ista dat amplexus molles et dulcia figit / oscula sed tacito corde venena premit*);⁶⁰ nel carne *Femina formosa scelus et pestis vitiosa*, vv. 7 (*femina fraudatrix fraus mortis*) e 17 (*femina, fraus legis*),⁶¹ più volte nel *De contemptu mundi* di Bernardo di Morlas, II 458-459 (*strenua prodero nataque fallere, fallere docta; / fossa novissima, vipera pessima, pulchra putredo*), 461 (*horrida noctua, publica janua, dulce venenum*), 466 (*flamma domestica, diligit unica fallere, falli*), 513 (*femina vipera, non homo sed fera, nec sibi fida*),⁶² nel *De fraudulentula muliere*, vv. 9-10 (*femina [...] / semper deludens homines et fallere prudens*),⁶³ ancora nel già ricordato *De artificiosa malitia mulieris*, v. 4 (*balsama sero serit, mane venena metit*),⁶⁴ nel più celebre *De tribus vitiis: muliebri amore, avaritia, ambitione* di Ildeberto di Lavardin (*car. 50 Scott*, v. 11 *Femina vile forum, res publica, fallere nata*),⁶⁵ nel carne *Qui sapiens fieri vult, non credat mulieri*, vv. 3-4 (*Fraudibus imbuta, fraudemque scelusque secuta, / ad facinus tuta, nusquam nisi fraude locuta*),⁶⁶ nella seconda parte (che consta di un elenco di proverbi antimuliebri abbastanza vulgati e diffusi) della “novella in versi” *Hugo de deceptione mulieris*, vv. 77 (*Femina fallere, fingere, perdere quando cavebit?*), 82 (*mobilis, impia,*

⁵⁹ «La femmina è il veleno del serpente che ci attira»; «La femmina uccide i cuori dei vecchi inoculando il veleno»; «La femmina che non è ingannatrice non è una femmina» (M. PUIG RODRÍGUEZ-ESCALONA, *Poesía misógina* cit., pp. 32-34: migliore, comunque, l'ediz. della poesia allestita da A. PLACANICA, *Arbore sub quadam dictavit clericus Adam* cit., pp. 185-190).

⁶⁰ «Costei concede morbidi amplessi e imprime soavi / baci ma, di nascosto, dal cuore schizza veleno» (M. PUIG RODRÍGUEZ-ESCALONA, *Poesía misógina* cit., p. 62).

⁶¹ «Femmina ingannevole, inganno della morte»; «Femmina, inganno della legge» (ivi, p. 68).

⁶² «Pronta a tradire, nata per ingannare, esperta negli inganni; / ultima fossa, vipera pessima, bella putredine»; «Orrida nottola, pubblica porta, dolce veleno»; «Fiamma domestica, che sola ama ingannare ed essere ingannata»; «Femmina vipera, non essere umano ma bestia, infedele anche a se stessa» (ivi, pp. 78-84, *passim*).

⁶³ «Femmina [...] / che sempre si burla degli uomini ed è esperta negli inganni» (ivi, p. 114).

⁶⁴ «La sera spande balsami, la mattina schizza veleno» (ivi, p. 130).

⁶⁵ «Femmina volgare mercato, cosa pubblica, nata per ingannare» (HILD. CENOM. *car. 51*, p. 41 Scott; e anche in M. PUIG RODRÍGUEZ-ESCALONA, *Poesía misógina* cit., p. 158). Sul carne in questione, rimando al mio *Su alcuni “carmina minora” di Ildeberto* cit., pp. 89-93.

⁶⁶ «Imbevuta d'inganni, sempre persegue inganno e delitto. / Sicura nei suoi crimini, di altro non parla se non di inganni» (M. PUIG RODRÍGUEZ-ESCALONA, *Poesía misógina* cit., p. 170).

mens male conscia, plena venenis) e 86 (*vipera pessima, fossa novissima, mota lacuna*),⁶⁷ e l'esemplificazione potrebbe ancora continuare per pagine e pagine.⁶⁸

Ma è ormai tempo di passare alla seconda sezione degli *Pseudo-Remedia amoris*, che rivela, rispetto alla prima, una più stretta (ma non certo strettissima) aderenza al modello rappresentato dai *Remedia* ovidiani. Come si è già anticipato, rispetto alla prima, che si configura suddivisa in medaglioni, questa seconda sezione è un po' più generica ed elencatoria. Il poeta enumera, in maniera più casuale, altri motivi per cui un giovane dovrebbe guardarsi dall'amore delle donne e gli consiglia alcuni metodi per porre rimedio e, in certo qual modo, guarire dalla propria *maladie d'amour*, anche in questo caso facendo largo ricorso a *tópoi* antimuliebri di diffusa ricorrenza.

Se qualche giovane – scrive il versificatore mediolatino – vuole essere edotto dal trattato che il poeta sta scrivendo, allora deve per sempre abbandonare la donna (vv. 33-34 *A nostra iuvenis si quis vult arte doceri, / talia pensando linquere debet eam*). E così, sembrerebbe che sia la donna di media conformazione fisica (quindi né *longa* né *brevis*, né *pinguis* né *macra*) colei che possa piacere maggiormente, quasi fosse una dea (vv. 35-36 *Sed medie forme mulier per talia nunquam / displicet, ymmo velud sit dea, sola placet*), dal momento che ella riesce a riscaldare le viscere del suo *partner* col fuoco della propria passione ed è colei la separazione dalla quale arreca un grande dolore (vv. 37-38 *hec fovet interius gaudenti corde medullas / cumque dolore gravi solvitur eius amor*): ma sbaglia chi la pensa in tal modo, in quanto anche dall'amore di una donna di questo genere possono essere generati tanti guai e tante sciagure (vv. 39-40 *Estimet imprimis, quantum ledatur amando / et que preterea dampna sequantur eum*, espressione, questa contenuta nell'ultimo pentametro, che ricorda vagamente Ovidio, *rem. 300 et pone ante oculos omnia damna tuos*).⁶⁹ Chi ama questa donna, infatti, diventa fatuo, superficiale e trascura ogni suo dovere (vv. 41-42 *efficitur fatuus, qui sic amat, ut modus absit, / negligit officium quilibet*

⁶⁷ «Quando mai la femmina avrà timore di ingannare, di fingere, di portare alla perdizione?»; «Mutevole, empia, irresponsabile, piena di veleno»; «Vipera pessima, ultima fossa, mobile palude» (ivi, pp. 208-210). Sul poemetto in questione, cfr. il vecchio studio di H. WALTHER, *Eine Misogyne Versnovelle des ausgehenden Mittelalters*, in «Beiträge zur Forschung. Studien aus dem Antiquariat J. Rosenthal», n.s., 4 (1932), pp. 34-40.

⁶⁸ L'utilizzo dei termini *fraus* e *fallere*, spesso associati e sempre in relazione alla malizia femminile, ricorre a più riprese anche nella già ricordata "commedia elegiaca" *Baucis et Traso* (vv. 10, 19, 26, 32, 52, 79, 94, 105-106, etc.).

⁶⁹ «E poni davanti ai tuoi occhi tutti i danni [che ella ti ha procurato]».

inde suum). Ella, per converso, preferisce spesso un nuovo amante al vecchio (v. 43, *sepe novum veteri mulier preponit amico*, per cui cfr. ancora Ovidio, *rem. 462 successore novo vincitur omnis amor*)⁷⁰ e, non contenta di ciò, si concede contemporaneamente all'uno e all'altro (v. 44 *sepius incestas unus et alter amat*). Il giovane che è da lei attratto viene ingannato, poiché ella non è affatto avvenente come egli pensa, e quest'amore lo trascina in una sorta di baratro (vv. 45-46 *decipitur iuvenis, non est tam pulcra puella, / cuius amore gravi lesus ad yma ruit*). Ella, infatti, non è attraente come egli pensa poiché ricorre al trucco, alle tinture, e adorna il suo corpo con dei bei vestiti (vv. 47-48 *Ut putat: eius enim facies est picta colore, / vestibus ornatur vilia membra bonis*: per il primo verso di questo distico può farsi riferimento a Ovidio, *rem. 353 pyxidas invenies et rerum mille colores*,⁷¹ ma la parodia dei "tintumi" delle donne è un *tópos* diffusissimo della poesia misogina, dai *Medicamina* ovidiani fino ai Padri della Chiesa e alla letteratura in volgare tre-quattrocentesca):⁷² l'uomo innamorato, reso cieco dal proprio amore, non riesce a vedere chiaramente queste cose e rimane ingannato (vv. 49-50 *nil bene cernit amor, videt omnia lumine ceco, / fallitur in multis anxietate sua*).

Un buon mezzo per rendersi conto che la donna da lui amata non è poi così affascinante come gli sembra è, per il giovane innamorato, andare a trovarla di prima mattina, senza preavviso, guardandola mentre dorme tutta nuda e spettinata (vv. 51-54 *Vadat ad hanc iuvenis ieiunus mane repente, / dum iacet in sompno nuda, soluta caput, / gaudia tunc sumat, donec fastidia sentit, / quod vult, plus faciat, quam sibi velle fuit*). E qui, in maniera incontrovertibile, il poeta medievale riprende, contraendone il dettato, uno dei tanti consigli che Ovidio, nei *Remedia*, dispensa al giovane innamorato, quello, cioè, di presentarsi appunto alla donna da lui amata, inaspettatamente, alle prime luci dell'alba, per meglio coglierla "al naturale", prima che ella abbia il tempo di imbellettarsi e adornarsi per lui: *rem. 341-348 Proderit et subito, cum se non finxerit ulli, / ad dominam celeres mane tulisse gradus. / Auferimur cultu; gemmis auroque teguntur / omnia; pars*

⁷⁰ «Ogni amore è vinto da un altro che subentra» (è insomma la tematica del "chiudo scaccia chiudo" della quale si è ampiamente discusso nel cap. 5 di questo libro).

⁷¹ «Troverai boccette e colori di mille cose».

⁷² Cfr. OVIDIO, *I cosmetici delle donne*, a cura di G. Rosati, Venezia 1985; TERTULLIANO, *Gli ornamenti delle donne*, a cura di M. Tasinato, Parma 1987; E. PASQUINI, *Le varie redazioni della ballata «Contro a le nuove foggie»*, in «Studi di Filologia Italiana» 23 (1965), pp. 225-250 (poi, col titolo *La polemica contro le mode femminili*, in ID., *Le botteghe della poesia. Studi sul Tre-Quattrocento italiano*, Bologna 1991, pp. 89-113).

*minima et ipsa puella sui. / Saepe, ubi sit, quod ames, inter tam multa, requiras: / decipit haec oculos aegide divus Amor. / Improvidus ades: deprendes tutus inermem; / infelix vitiis excidet illa suis.*⁷³ Com'è noto, la visita imprevista di mattina, per cogliere l'amata appena sveglia e non ancora abbellita, era un *topos* elegiaco (utilizzato, prima che da Ovidio, anche da Tibullo I 3, 89-94 e da Propertio I 3).⁷⁴ Laddove però, nella tradizione elegiaca, tale espediente serviva a sottolineare e a mettere maggiormente in evidenza la bellezza di lei, tanto più straordinaria in quanto priva di trucco e "naturale", nei *Remedia*, viceversa (e, di conserva, nei medievali *Pseudo-Remedia amoris*, e qui a maggior ragione), esso è raccomandato come un accorgimento volto a fugare l'amore, come già in Lucrezio (*De rer. nat.* IV, 1175-1189) e negli avvertimenti alle donne dello stesso Ovidio, in *Ars* III 209 ss.

Il poeta mediolatino rincara la dose, a questo punto, scrivendo che, vedendola appunto priva di ornamenti e trucchi ingannatori, la donna apparirà al giovane in tutta la sua laidezza, in tutta la sua turpitudine, ben più evidente se priva di artificio (vv. 55-56 *Post hoc inspiciat, quantum sint turpia membra, / que nulli placeant, si medicina vacet*). Così, finalmente, l'innamorato potrà rendersi conto di che pasta sia fatta colei per la quale egli ha sperperato vanamente il proprio amore, potrà lasciarla quindi senza alcun rimorso; tutt'al più, per procurarsi un efficace antidoto alla perdita dell'amore, dovrà dedicarsi anima e corpo al lavoro e all'attività fisica, e non gli guasterà certo la salute mangiare o bere di meno – i digiuni fanno bene, aggiunge il poeta – senza più cercare di nuovo la sua *ex* né più riandare a lei col

⁷³ «Sarà utile inoltre, prima che quella ceda agli artifici, / dirigersi da lei in fretta, di mattina. / Il lusso ci seduce. Tutto tra gemme e oro può nascondersi, / minima parte resta di se stessa alla donna. / In tanto sfarzo spesso dove sia ciò che ami più non trovi: / con questo scudo Amore, se è ricco, inganna gli occhi. / Tu arrivi all'improvviso, e la sorprenderai senza difese: / cadrà infelicamente, mostrando i suoi difetti» (trad. ital. di G. Leto, in OVIDIO, *Dalla poesia d'amore alla poesia dell'esilio*, I, cit., pp. 333-335). Interessante, a tal proposito, quanto annota la Lazzarini: «Contrapponendosi all'esaltazione della raffinatezza nel vivere e nella cura del corpo (il *cultus*) e alla giustificazione del lusso che aveva racchiuso nell'*Ars* (soprattutto nel libro terzo; si vedano anche i *Medicamina faciei*), Ovidio recupera qui al progetto dei *Remedia* i toni della polemica contro tali valori, assai diffusi nell'antichità (*gemmis auroque teguntur / omnia*), intrecciandoli col monito a cercare la vera natura dell'essere amato, spoglia di ornamenti: riflesso, questo, di note dispute filosofiche» (OVIDIO, *Rimedi contro l'amore* cit., pp. 147-148).

⁷⁴ Su quest'elegia properziana cfr. il commento di R. Dimundo, in PROPERTIO, *Il libro di Cinzia (Elegie I)*, a cura di P. Fedeli-R. Dimundo, trad. ital. di A. Tonelli, Venezia 1994, pp. 133-135. Per la bibliografia specifica cfr. ancora P. FEDELI, in *Poesia d'amore latina. Catullo. Propertio. Tibullo. Corpus Tibullianum*, Torino 1998, pp. 633-634.

pensiero (vv. 57-60 *Hac ita dimissa iam diligat ipse laborem / marceat et corpus forcius arte sua; / sit cibus et potus modicus, ieiunia prosunt, / nec petet hanc rursus, nec putet inde vicem*). In quest'ultima esortazione a mostrarsi morigerato nell'alimentazione e nell'uso del vino, il poeta medievale riprende, ma qui in modo assai più generico che nel passo sulla visita mattutina dell'innamorato alla sua bella, l'ultima sezione dei *Remedia*, proprio i versi finali del poemetto (vv. 795-810), prima del brevissimo epilogo, laddove Ovidio invita il proprio destinatario a scegliere cibi adatti all'amore (fra i quali la ruta, che acuisce la vista) e a evitare quelli che, invece, possono nuocere (quali le cipolle di qualsiasi tipo, provengano esse dalla Daunia o dalle coste di Libia o da Megara, e la rucola stimolante), nonché a bandire assolutamente le libagioni (oppure, nel caso opposto, a ubriacarsi completamente, poiché, come scrive il Sulmonese contrapponendosi all'aurea norma che *in medio stat virtus*, ogni via di mezzo è da considerarsi nociva: v. 810 *si qua est inter utrumque, nocet*).⁷⁵

Giunto ormai al termine della disamina degli *Pseudo-Remedia amoris*, vorrei ancora notare una qualità che differenzia il componimento dalla più gran parte (per non dire dalla totalità) delle poesie misogine mediolatine e che, a suo modo, ne fa quasi un *unicum* (pur essendo in esso rilevabili, come si è visto, innumerevoli tratti specifici della produzione antimuliebre). Fra le peculiarità distintive di questo genere di poesia vi è, infatti, il larghissimo ricorso a *exempla* di malizia e di inganno muliebre (tratti sia dalla Sacra Scrittura sia dalla mitologia e dalla storia antica), talvolta messi di fronte a *exempla* di castità e purezza (per cui Taide o Circe si contrappongono a Lucrezia o a Penelope): la *femina*, nella stragrande maggioranza di queste composizioni, è infatti Eva o Betsabea, Dalila o Salomé o Erodiade, l'avventata e incauta moglie di Lot o la lasciva e dissoluta moglie di Putifarre, oppure, per passare dagli *exempla* biblici a quelli attinti alla mitologia greco-latina, Elena di Troia o Clitennestra, Fedra o Erifile, Circe, Biblide, Mirra, Scilla, e così via.⁷⁶ Orbene, nel poemetto che abbiamo esaminato questo elemento è invece assolutamente assente. Il poeta medievale non ricorre, per meglio supportare le sue argomen-

⁷⁵ «Se è fra l'una e l'altra cosa, nuoce». Per un breve commento a questa sezione, cfr. quanto scrive C. Lazzarini, in OVIDIO, *Rimedi contro l'amore* cit., pp. 174-175.

⁷⁶ Cfr. M. PUIG RODRÍGUEZ-ESCALONA, *Poesia misogina* cit., pp. 22-23. Su questa tematica, rimando al mio *Scilla e Romilda: due modelli per una lavandaia omicida. Sulla "tragedia" «Due lotrices» di Giovanni di Garlandia*, in «Studi Medievali», n.s., 49, 2 (2008), pp. 657-677 (ove può trovarsi un'ampia esemplificazione).

tazioni, ad alcun *exemplum* biblico o storico-mitologico, utilizzando, in linea con l'insegnamento ovidiano, *exempla* assolutamente generici (la donna *longa*, la *brevis*, la *macra*, la *pinguis*, e via di questo passo) e, per così dire, anonimi (e, in questo, universali e adatti a ogni occorrenza).

Ma cosa rimane di Ovidio, e in particolare dei *Remedia*, in tutto ciò? In fondo, a ben guardare, assai poco. Se il Sulmonese, nel suo poemetto, aveva sapientemente fuso e amalgamato, con la consueta scioltezza espositiva e la notoria brillantezza della versificazione, i tre elementi che, come rilevato dalla stragrande maggioranza degli studiosi che se ne sono occupati, costituiscono lo "zoccolo" su cui poggia tutta la trattazione dei *Remedia amoris*, o, se si preferisce una definizione più complicata, le «coordinate ortogonali che sezionano lo spazio in cui il testo prende forma»,⁷⁷ e cioè l'impianto didascalico (qui, come nell'*Ars*, rinnovato anche dal punto di vista formale, poiché Ovidio ricorre al distico elegiaco, in deroga alla norma precedente che prevedeva, per ogni composizione di tipo didascalico, l'utilizzo dell'esametro *katá stichon*), l'esperienza elegiaca e la scienza medica (in quest'ultimo caso sulla scorta di precedenti alessandrini quali i *Theriaká* e gli *Alexiphármaka* di Nicandro di Colofone),⁷⁸ l'anonimo versificatore mediolatino autore degli *Pseudo-Remedia amoris*, in fondo, di tali tre componenti utilizza soltanto la prima, e cioè il prevalente e caratteristico impianto precettistico e didascalico, che, come nel modello, si carica sovente di peculiarità tipiche del genere, quali, ad esempio, la presenza insistita e insistente dello stesso scrittore con connotati di maestro esperto (vv. 1-4, 33-34); i frequenti richiami al destinatario (il generico *iuvenis*), più o meno sprovveduto, che ha bisogno quindi di essere guidato (vv. 33, 45, 51); il ricorso agli *exempla*, anche se qui, come si è or ora rilevato, abbastanza generici e, per ciò stesso, garanti dell'universalità delle sventure cui vanno incontro gli innamorati e dei *remedia* che però, fortunatamente, è possibile porre a tali sventure (vv. 5-32, 57-60); la frequenza, lungo tutto il componimento, di enunciati di tipo gnomico-sentenzioso, in una forma assiomatica che esclude qualsiasi possibilità di dubbio, attraverso il ricorso costante e reiterato (fino a diventare stucchevole e fastidioso,

⁷⁷ C. LAZZARINI, *Nota su Ovidio*, in OVIDIO, *Rimedi contro l'amore* cit., pp. 55-66 (a p. 60).

⁷⁸ Cfr. P. FEDELI, *Introduzione*, in OVIDIO, *Dalla poesia d'amore alla poesia dell'esilio* cit., I, pp. IX-XCIV (a p. XLVII).

soprattutto nell'ultima sezione del testo) al congiuntivo esortativo (vv. 39 *estimet*; 51 *vadat*; 53 *sumat*; 55 *inspiciat*; 57 *diligat*; 58 *marceat*; 59 *sit*; 60 *petet* [...] *putet*).

Per il resto, i richiami all'elegia classica sono poco insistiti (a parte il riferimento, che si è ampiamente analizzato, all'elegia II 4 degli *Amores*) e, anche laddove sono presenti (come ai vv. 51-54, nei quali lo scrittore esorta lo *iuvenis* a recarsi dalla sua donna di mattina presto, per meglio sorprenderla prima che ella possa rimediare col trucco alle proprie magagne fisiche), essi vengono chiaramente e inconfondibilmente caricati di una valenza moralistica che è ben lontana dalla leggerezza di Ovidio (leggerezza che si avverte anche nei *Remedia*, che vorrebbero pur essere un poemetto serio, di stampo moralistico-didascalico),⁷⁹ attenendo, invece, al codice espressivo e argomentativo della poesia misogina mediolatina. Quanto poi al terzo elemento, cioè l'appello alla scienza medica (che, comunque, neanche nel modello è tanto insistente, Ovidio limitandosi piuttosto, qua e là, a qualche metafora e a qualche esempio isolato, come il richiamo ad Apollo, dio della medicina),⁸⁰ esso è quasi completamente assente, a parte l'allusione alla teoria dei quattro umori di cui si è detto (una teoria, ad ogni modo, ben lontana dall'esempio ovidiano).

Siamo, insomma, in presenza di un componimento tipicamente "medievale", nel quale gli echi della poesia ovidiana (che pur vi sono rilevabili con discreta, anche se non endemica, frequenza) cedono sovente il passo a una trattazione il cui scopo ultimo è quello di mostrare, ancora una volta e sulla scia della dilagante produzione misogina mediolatina, gli inganni delle donne, la loro scarsa affidabilità, le tecniche e le arti cui esse ricorrono per irretire i giovani e, per converso, i modi attraverso i quali i giovani malauguratamente incappati in quelle reti possono riuscire a liberarsi e a porre il sospirato *remedium* alla loro condizione di fatui e superficiali innamorati.

8.2.3. Mi rendo conto di aver indugiato con ampiezza forse eccessiva nell'analisi degli *Pseudo-Remedia amoris*. Avviandomi alla conclusione di questo capitolo (e del libro nel suo complesso), intendo soffermarmi, nei due sottoparagrafi che seguiranno, sugli aspetti relativi all'*ornatus* stilistico e sulla tecnica versificatoria del distico elegiaco utilizzata dall'anonimo poeta mediolatino.

⁷⁹ Cfr. C. LAZZARINI, *Nota su Ovidio* cit., p. 61.

⁸⁰ Cfr. *ivi*, pp. 61-62.

Nel componimento, in linea coi dettami fissati, sotto questo aspetto, dalle precedenti e coeve *artes versificatoriae* e *poeticae*, il poeta fa ricorso, con discreta capacità (e senza esagerare, come altri suoi contemporanei) alle risorse dell'*ornatus*, utilizzando assai spesso l'alitterazione, sia bimembre e contigua (v. 8 *tedia tacta*; v. 10 *cito consumuntur*; v. 12 *nulli nec*; v. 16 *se supponit*; v. 21 *inficit ipsam*; v. 23 *corpora cernens*; v. 29a *adurit amans*; v. 43 *alter amat*; v. 44 *pulcra puella*; v. 47 *eius enim*; v. 51 *iuvenis ieunus*), sia a distanza o di schema complesso (v. 6 *mollicie [...] turgida membra tument*; v. 12 *sub [...] sensum*, v. 17 *singula [...] superbit*; v. 22 *frigida [...] frui*; v. 25 *tacto [...] tingit*; v. 28 *nocte [...] nulli*; v. 36 *displicet [...] sit dea, sola*; v. 47 *putat [...] picta*; v. 48 *cernit [...] ceco*; v. 57 *dimissa [...] diligat*). Particolarmente significativi, sotto questo riguardo, sono il distico costituito dai vv. 29d-30, fondato pressoché esclusivamente su termini inizianti per *f*, *q* e *d*: *Femina que facie pallente fit quasi fusca / demonibus similis fallere docta fuit*; e il v. 54, un pentametro giocato su termini inizianti per *q* e *f*, nonché sul diptoto di *volo*: *quod vult, plus faciat, quam sibi velle fuit*.

Talvolta l'anonimo versificatore ricorre a ripetizioni (in alcuni casi appena variate) di parole e/o di espressioni, come l'incipitario *Qui fuerit* (v. 1), che si ripresenta, lievemente modificato, al v. 5 (*Si fuerit*) e poi ancora al v. 21 (*si fuerit*); o come la *iunctura eius amor* (riferentesi all'amore della donna), che compare tre volte in clausola pentametrica (vv. 4, 12, 38) e, una volta, all'interno dell'esametro (v. 19 *Nil valet eius amor*). Talvolta, ancora, egli si compiace di giochi di parole e di assonanze (in misura, comunque, stilisticamente sobria e temperata), come al v. 11, col bisticcio fra *ligna* e *igne* (*arida ligna [...] ab igne*); o ai vv. 16-17, con la *figura etymologica superbit / superba*; o ancora al v. 36, con l'opposizione (vieppiù marcata dal fatto che le due parole si trovano rispettivamente in apertura e in clausola del pentametro) fra *displicet* e *placet* (*displicet, ymmo velud sit dea, sola placet*); e infine, all'ultimo verso, con il bisticcio verbale (che, strutturalmente, si configura anche in termini di parallelismo) fra *nec petet* e *nec putet* (v. 60 *nec petet hanc rursus, nec putet inde vicem*).

Al v. 47, infine, si rintraccia un tipico esempio di *cheville*, nell'espressione *facies est*, con una particolare forma di *annominatio* che risulta facilmente documentabile nel vasto campo della letteratura mediolatina del XII e del XIII secolo, per esempio in alcune poesie di Marbodo di Rennes (*carm. var. 23, 30 deseret et*; *carm. 24 Bulst, vv.*

5-6 *lesa sagitta [...] passa sagitta*)⁸¹ e di Ildeberto di Lavardin (*carm. min. 35 Scott, v. 20 sollicitare reor*),⁸² in alcune favole dell'*Esopus* attribuito al cosiddetto Gualtiero Anglico (41,18 *habet et*; 48,22 *tenet et*; 59,16 *ridet et*; 59,19 *dolet et*),⁸³ in alcune "commedie elegiache" (Matteo di Vendôme, *Milo 6-8 Carmine romano ludicra greca cano. / Qua decor est hospes, pudor exulat; inde decoris / vix maturescit virginittatis honor*;⁸⁴ *Pamphilus 509 Curvat et ipsa suos circum mea colla laceratos*)⁸⁵ e, con notevole frequenza se rapportata alla brevità del testo, nell'anonimo *Arabs* (85 *deflueret et*; 99 *iubet et*; 115 *vidisse senum*; 125 *colla lacertis*; 132 *dedicat atque*; 211 *comes est*; 230 *firma manet*; 260 *latet et*; 262 *nempe perosa*; 334 *immo mors*; 339 *stare retrove*).⁸⁶ Come ha giustamente rilevato, a tal proposito, Giuseppe Velli (che se ne è occupato a margine della boccacciana *Elegia di Costanza*), qui «ci troviamo [...] dinanzi a un particolare tipo di *annominatio* (di due parole contigue, la seconda riprende all'inizio la sillaba finale della precedente) che è frequente nella poesia latina dei secoli immediatamente precedenti il Boccaccio, anche se di essa rare sono le esplicite menzioni nei trattati teorici dell'epoca».⁸⁷

⁸¹ Entrambe le poesie si leggono, fra l'altro, in *Lettere amorose e galanti* cit., pp. 94-96 e 98-100. Quella che qui segue è una modesta campionatura degli effetti di *cheville* effettuata di prima mano (e senza utilizzo di strumenti informatici) su alcuni testi in distici elegiaci dei secoli XII e XIII.

⁸² HILD. CENOM. *carm. min. 35*, pp. 21-22 Scott. La poesia è pubblicata anche, con trad. ital. a fronte, in *Lettere amorose e galanti* cit., pp. 120-123. Su di essa, cfr. il mio *Sul carme 35 (Ad Mathildem reginam)* di Ildeberto di Lavardin, in *Res perinde sunt ut agas. Scritti per Gianna Petrone*, a cura di A. Bisanti-A. Casamento, Palermo 2010, pp. 85-114.

⁸³ *L'Esopus* attribuito a Gualtiero Anglico, a cura di P. Busdraghi, Genova 2005, pp. 134, 152, 180. Dire il «cosiddetto Gualtiero Anglico» è ormai praticamente d'obbligo, dopo il saggio a suo modo definitivo, in tal direzione, di C. ROCCARO, *Sull'autore dell'«Aesopus» comunemente attribuito a Gualtiero Anglico*, in «Pan» 15-16 (1998), pp. 195-207 (poi in *Scritti minori di Cataldo Roccaro*, Palermo 1999, pp. 241-253); cfr. anche A. BISANTI, *Edizioni e studi sulla favolistica mediolatina*, in «Schede Medievali» 40 (2002), pp. 93-142 (alle pp. 108-111).

⁸⁴ «Canto in versi latini una spassosa storia greca. / Laddove risiede la bellezza, viene bandito il pudore; nelle belle / donne difficilmente viene conservato l'onore della verginità» (MATH. VIND. *Milo*, in MATHEI VINDOCINENSIS *Opera. II*, cit., p. 59 Munari).

⁸⁵ «Stringe le sue braccia attorno al mio collo» (*Pamphilus* cit., p. 108 Pittaluga).

⁸⁶ *Arabs*, a cura di P. Gatti, Trento 2007, pp. 46, 50, 54, 56, 58, 78, 82, 90, 108, 110.

⁸⁷ G. VELLI, *Sull'«Elegia di Costanza»*, in «Studi sul Boccaccio» 4 (1967), pp. 241-254 (poi in ID., *Petrarca e Boccaccio. Tradizione memoria scrittura*, Padova 1995², pp. 118-132, da cui cito, in partic., p. 125). Velli aggiunge, in nota, che «né l'*Ars versificatoria* di Mathieu de Vendôme, né la *Poetria Nova* di Geoffroi de Vinsauf, né il *Laborintus* di Évrard l'Allemand ne fanno esplicita menzione; ne parla invece Gervais de Melkley, citando esempi dal *De mundi universitate* di Bernard Silvestre (cfr. E. FARAL, in «Studi Medievali», ser. II, 9 [1936], pp. 72-73)» (il riferimento è a E. FARAL, *Le manuscrit 511 du «Hunterian Museum» de Gla-*

Per quanto attiene poi alle tecniche dell'argomentazione e alla strutturazione del discorso, il versificatore mediolatino mostra di concepire (come d'altronde era pratica diffusa fin dall'antichità e poi sempre con maggiore frequenza nella poesia medievale) il distico elegiaco come un'unità metrico-sintattica chiusa e completa in se stessa, onde assai raramente il periodo iniziato in un distico continua nel distico successivo: vi è, nel corso di tutto il componimento, un solo caso in cui si può osservare il ricorrere di questo fenomeno, ai vv. 46-47 (*lesus ad yma ruit, / ut putat*), con un collegamento un po' duro, che, come tale, sarebbe stato vivamente sconsigliato dalle *artes* e dalle *poetriae*, tra la fine del pentametro e l'inizio del successivo esametro.⁸⁸ Se mai, talora il poeta cerca di conferire maggiore vivezza e scioltezza al proprio dettato compositivo, utilizzando l'*enjambement* fra l'esametro e il pentametro successivo (vv. 3-4 *quantum sit femina turpis / et quantum noceat*; vv. 7-8 *est axungia porci / lubrica*; vv. 9-10 *quia pungunt hispida membra / exteriusque patent*; vv. 29b-29c *iaciens per membra venena / et nulli prorsus*; vv. 29d-30 *fit quasi fusca / demonibus similis*; vv. 35-36 *nunquam / displicet*; vv. 37-38 *medullas / cumque dolore*; vv. 39-40 *quantum ledantur amando / et que preterea*; vv. 57-58 *diligat ipse laborem / marceat et corpus*).

8.2.4. Neanche le caratteristiche metriche del componimento si discostano dagli elementi che contraddistinguono peculiarmente la poesia latina in distici elegiaci di stampo classicheggiante del XII e del XIII secolo, secondo le ben note indagini, in questo senso, esperite a suo

sgov, in «Studi Medievali», ser. II, 9 [1936], pp. 18-119), e inserisce ancora un esempio tratto dalla boccacciana *Elegia di Costanza* (v. 90 *Nunc sine pace vigent mortis augendo dolores*). Il gioco fonico in oggetto si riscontra, molto prima, anche in alcuni poemetti agiografici di Rosvita di Gandersheim: HROTS. *Maria* 340 *semper erat*; 417 *aetate tenellae*; *Gong.* 497 *ossa sacrata*; *Pel.* 42 *pastore regendum* (cfr. R. LEOTTA, *La tecnica versificatoria di Rosvita*, in «Filologia Mediolatina» 2 [1995], pp. 193-232, a p. 205).

⁸⁸ Cfr. MATH. VIND. *Ars versif.* IV 34: *Hexameter et pentameter sociale et indivisum habent officium. Pentameter enim hexametro vel eius exponendo sententiam vel concludendo debet pedissecari vel ancillari [...]. Amplius, ad tertium versus non est facienda sententiae transgressio, ne longum yperbatum incurratur* («L'esametro e il pentametro hanno un compito affine e indivisibile. Il pentametro, infatti, deve seguire e quasi esser servo dell'esametro sia esponendo il concetto espresso in esso, sia portandolo a conclusione [...]. Si aggiunga inoltre che non è consentito che il discorso continui fino al terzo verso, perché non si incorra in un lungo iperbatò»: p. 188 Faral); EBER. ALEM. *Labor.* 819-820: *Pentameter debet vinculum vitare sequentis / hexametri. Foedus anterioris habet* («Bisogna evitare che il pentametro sia collegato con l'esametro seguente. Infatti, esso ha come un patto col verso che lo precede»: p. 365 Faral).

tempo da Dag Norberg⁸⁹ e da Paul Klopsch⁹⁰ e seguite, in Italia, da Franco Munari,⁹¹ da Giovanni Orlandi⁹² e, fra gli studiosi più giovani, da Edoardo D'Angelo.⁹³

Per quanto concerne la struttura dei primi quattro piedi degli esametri (il quinto piede è costantemente dattilico), l'anonimo versificatore utilizza soltanto dodici dei sedici possibili *patterns* esametrici, secondo quest'ordine decrescente di frequenza: DDDS e DSDD (entrambi 6 volte, con una percentuale del 18,75%); DSSS, DDSD, DDSS e SDSS (3 volte ciascuno, con una percentuale del 9,37%); DSDD e SDSD (entrambi 2 volte, con una percentuale del 6,25%); DSSD, SDDS, SDDD e DDDD (tutti una sola volta, con una percentuale del 3,13%). Non vengono utilizzati i *patterns* SSDD, SSSD, SSSS e SSSS. È vero che siamo in presenza di un testo assai breve (dal quale è quindi difficile, oltreché metodologicamente improprio, cercare di ricavare dati significativi), ma risulta forse interessante rilevare che, fra gli schemi preferiti dall'anonimo versificatore, non compaiono in prima posizione né DSSS (che è il *pattern* preferito da Virgilio) né DDSS, che è la combinazione privilegiata da Ovidio (di ciascuno di tali schemi, come si è visto or ora, vi sono, in tutto il poemetto, soltanto tre attestazioni).⁹⁴ Su 32 esametri, sono 25 quelli che iniziano con un dattilo (con una percentuale, quindi, del 78,12%), 7 quelli che iniziano

⁸⁹ D. NORBERG, *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, Stockholm 1958.

⁹⁰ P. KLOPSCH, *Einführung in die mittellateinische Verslehre*, Darmstadt 1972; Id., *Einführung in die Dichtungslehre des lateinischen Mittelalters*, Darmstadt 1980.

⁹¹ MARCO VALERIO, *Bucoliche cit.*, *passim*.

⁹² G. ORLANDI, *Metrica "medievale" e metrica "antichizzante" nella commedia elegiaca: la tecnica versificatoria del «Miles gloriosus» e della «Lidia»*, in *Tradizione classica e letteratura umanistica. Per Alessandro Perosa*, a cura di R. Cardini [et alii], I, Roma 1985, pp. 1-16; Id., *Caratteri della versificazione dattilica*, in *Retorica e poetica tra i secoli XII e XIV. Atti del Secondo Convegno internazionale di studi dell'Associazione per il Medioevo e l'Umanesimo latini (AMUL) in onore e memoria di Ezio Franceschini (Trento-Rovereto, 3-5 ottobre 1985)*, a cura di Cl. Leonardi-E. Menestò, Perugia-Firenze 1988, pp. 151-169; Id., *Metrica e statistica linguistica come strumenti nel metodo attributivo*, in «*Filologia Mediolatina*» 6-7 (1999-2000), pp. 9-31; Id., *The Hexameter in the «Aetas Horatiana»*, in *Latin Culture in the Eleventh Century. Proceedings of the Third International Conference of Medieval Latin Studies (Cambridge, September 9-12 1998)*, ed. by M.W. Herren [et alii], vol. II, Turnhout, 2002, pp. 140-157 (tutti ristampati in Id., *Scritti di filologia mediolatina cit.*, pp. 331-343, 345-359, 167-187, 372-389).

⁹³ E. D'ANGELO, *Indagini sulla tecnica versificatoria nell'esametro del «Waltharius»*, Catania 1992; Id., *The Outer Metric in Joseph of Exeter's «Ylias» and Odo of Magdeburg's «Ernestus»*, in «*The Journal of Medieval Latin*» 3 (1993), pp. 113-134.

⁹⁴ Per la struttura dell'esametro virgiliano e ovidiano e per gli schemi metrici da loro privilegiati rinvio a G.E. DUCKWORTH, *Vergil and Classical Hexameter Poetry*, Ann Arbor (Michigan) 1969, pp. 46-65, 71-75.

con uno spondeo (con una percentuale del 21,88%). Non si riscontrano, come si è detto, casi di esametri spondaici, anzi, dall'analisi ora condotta, emerge come il poeta tenda a ridurre drasticamente, nel corso di tutta la composizione, la presenza degli spondei.

Passando al pentametro, per quanto attiene al primo *hemiepes* (il secondo è sempre dattilico) l'autore fa ricorso a tutti e quattro gli schemi possibili, secondo quest'ordine decrescente di frequenza (indico con x la sillaba *anceps* in cesura): DDx (13 volte, 40,62%); DSx (12 volte, 37,5%); SDx (5 volte, 15,63%); SSx (2 volte, 6,25%). Come nel caso degli esametri, sono 25 i pentametri che iniziano con un dattilo (78,12%), soltanto 7 quelli che iniziano con uno spondeo (21,88%).

Per quanto concerne le clausole degli esametri, esse, secondo le regole, sono tutte bisillabiche (22 casi, 68,75%) e trisillabiche (10 casi, 31,25%). Tutte bisillabiche, sempre secondo i canoni consacrati nei pressoché coevi manuali di retorica e di versificazione, sono quindi le clausole dei pentametri.⁹⁵ Le cesure degli esametri sono tutte pentemimere, mentre non si riscontrano, nel corso di tutto il componimento, esempi di sinalefe o di iato, fenomeni generalmente avversati, come è noto, dalla teoria e dalla prassi versificatoria mediolatina.⁹⁶

⁹⁵ Cfr. MATH. VIND. *Ars versif.* IV 38-39: *Pentameter semper in dissyllabis, nisi causa obstitit impulsiva, debet terminari* («Il pentametro deve sempre terminare con un bisillabo, a meno che non vi sia qualche causa che lo impedisca»: p. 189 Faral); EBER. ALEM. *Labor.* 821-824: *Hexametro numquam, vel raro, quam parit una / syllaba, vel quina, dictio finis erit. / Pentameter praeter dissyllaba cuncta relegat / sedis postremae de regione suae* («Mai, o alquanto raramente, l'esametro deve concludersi / con un termine monosillabico o pentasillabico. / Quanto al pentametro, esso rifiuta in clausola qualsiasi parola che non sia bisillabica»: p. 365 Faral).

⁹⁶ Si leggano le prescrizioni di Paolo Camaldolese (maestro di grammatica, retorica e versificazione italiano della seconda metà del sec. XII) nelle sue *Introductiones de notitia versificandi*, 3, 14: *Sciendum vero quoniam nostri praedecessores synalimpha solent uti. Synalimpha [...], quod fit cum praecedens dictio in m vel in quamlibet vocalem desinit, sequens vero a vocali incipit, et tunc in scansione[m] antecedens subtrahitur [...]. Quod a modernis vitatur non quia non liceat, sed quoniam rustico modo prolatum videtur* («Occorre sapere che i nostri predecessori hanno avuto l'abitudine di servirsi della sinalefe. La sinalefe [...] ha luogo quando un precedente vocabolo terminante in -m o in qualsiasi vocale si scontra con un vocabolo successivo iniziante per vocale, e allora quello che precede si sottrae alla scansione sillabica [...]. Questo fenomeno viene evitato dai moderni non perché non sia lecito, ma perché appare abbastanza rozzo»: V. SIVO, *Le «Introductiones de notitia versificandi» di Paolo Camaldolese (testo inedito del sec. XII ex.)*, in «Studi e Ricerche dell'Istituto di Latino. Genova, Facoltà di Magistero» 3 [1982], pp. 119-149, a p. 144). Sull'elisione, cfr. E. D'ANGELO, *Indagini sulla tecnica versificatoria* cit., pp. 99-126.

BIBLIOGRAFIA

Edizioni

- J.A. Schmeller, *Carmina Burana. Lateinische und deutsche Lieder und Gedichte einer Handschrift des XIII. Jahrhunderts aus Benediktbeuern auf der K. Bibliothek zu München*, Stuttgart 1847.
- R. Peiper, *Gaudeamus! Carmina vagorum selecta in usum laetitiae*, Leipzig 1877.
- L. Laistner, *Golias: Studentenlieder des Mittelalters: aus dem lateinischen*, Stuttgart 1879.
- W. Meyer, *Fragmenta Burana*, Berlin 1901.
- A. Hilka-O. Schumann, *Carmina Burana*, mit Benutzung der Vorarbeiten W. Meyers. Bd. I.: Text, 1: *Die moralisch-satirischen Dichtungen, mit 5 Farbentafeln*, Heidelberg 1930.
- A. Hilka-O. Schumann, *Carmina Burana*, mit Benutzung der Vorarbeiten W. Meyers. Bd. II.: Kommentar, 1: *Einleitung (Die Handschrift der «Carmina Burana»)*, *Die moralisch-satirischen Dichtungen*, Heidelberg 1930.
- A. Hilka-O. Schumann, *Carmina Burana*, mit Benutzung der Vorarbeiten W. Meyers. Bd. I.: Text, 2: *Die Liebeslieder*, Heidelberg 1941.
- B. Bischoff, *Faksimile-Ausgabe der Handschrift der «Carmina Burana» und der «Fragmenta Burana» (CLM 4660; CLM 4660a) der Bayerischen Staatsbibliothek in München*, Brooklyn-München 1967.
- O. Schumann-B. Bischoff, *Carmina Burana*, mit Benutzung der Vorarbeiten W. Meyers. Bd. I.: Text, 3: *Die Trink- und Spielerlieder. Die geistlichen Dramen. Nachträge*, Heidelberg 1970.
- P.G. Walsh, *Thirty Poems from the «Carmina Burana»*, Bristol 1976.
- E. Massa, *«Carmina Burana» e altri canti della goliardia medievale*, Roma 1979 (CB 219, 196, 202, 206, 211, 200, 194, 193, 201, 221, 220, 191, 129, 225, 224, 130, 199, 216, 167, 108, 75, 6, 189, 17, 30, 24, 122a, 123a, 125, 40, 192, 190, 7, 3, 2, 20, 11, 45, 131a, 1, 131, 162, 96, 137, 138, 142, 139, 154, 120a, 186, 168, 85, 151, 156, 169, 116, 69, 104, 104, 70, 172, 83, 84, 72, 62, 177, 88, 167, 79, 90, 157, 158, 141, 164, 86, 184, 185, 76, 119, 118, 88a, 117, 120, 95, 121, 175, 93a, 126, 111, 92, 222, 215a, 215, 44).
- B.K. Vollmann, *Carmina Burana*. Texte und Übersetzungen mit den Miniaturen aus der Handschrift und einem Aufsatz von P. und D. Diemer, Frankfurt am Main 1987.

Traduzioni

Francesi

E. WOLFF, *Carmina Burana*, Paris 1995.

Italiane

C. CORRADINO, *I canti dei goliardi*, Milano 1928.

L. VERTOVA, *Canti goliardici medioevali scelti dai «Carmina Burana»*, testo a fronte, 2 voll., Firenze 1949-1952.

G. VECCHI, *Poesia latina medioevale*, testo a fronte, Parma 1958², pp. 226-269 (CB 62, 69, 74, 75, 85, 90, 94, 119, 120a, 104a, 110, 115, 116, 126, 137, 162, 167a, 183, 108, 153, 100).

P. ROSSI, *Carmina Burana*, testo a fronte, presentazione di Fr. Maspero, Milano 1989 (CB 3, 4, 6, 7, 8, 10, 11, 14, 16, 17, 18, 24, 30, 34, 39, 41, 42, 44, 45, 47a, 123, 131, 131a, 189, 127, 226, 56, 61, 62, 69, 70, 71, 72, 75, 216, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 85, 87, 88, 90, 92, 95, 104, 105, 108, 110, 111, 115, 116, 117, 119, 120, 120a, 121a, 121, 126, 135, 136, 137, 142, 143, 144, 145, 153, 156, 157, 158, 167, 169, 177, 178, 183, 186, 191, 191a, 129, 193, 194, 195, 196, 197, 199, 200, 201, 202, 203, 130, 211, 215, 215a, 219, 220, 220a, 224: cfr. A. BISANTI, in «Schede Medievali» 18 [1990], pp. 159-161).

G. GARDENAL-F. FÖLKEL, *Poesia latina medievale*, Milano 1993, pp. 197-239, 242-247, 252-263, 284-289, 296-299 (CB 191, 10, 69, 70, 78, 79, 100, 126, 8, 41, 72, 131a: cfr. A. BISANTI, in «Orpheus», n.s., 16 [1995], pp. 482-487).

M.C. CARDONA, *Carmina Burana. Con i «Carmina Burana» musicati da Carl Orff*, testo a fronte, Parma 1995.

E. BIANCHINI, *Carmina Burana*, vol. I, *Canti morali e satirici*, con un'appendice di G. Baroffio Dahnk, testo latino e altotedesco a fronte, Milano 2003 (CB 1-53: cfr. A. BISANTI, in «Quaderni Medievali» 57 [2004], pp. 300-302).

Inglese

J.A. SYMONDS, *Wine, Women and Song. Medieval Latin Students' Songs now first translated into English verse, with an Essay*, Portland 1918.

G.F. WHICHER, *The Goliard Poets. Medieval Latin Songs and Satires*, Cambridge 1949.

E.H. ZEYDEL, *Vagabond Verse. Secular Latin Poems of the Middle Ages*, Detroit 1966.

M.K. WHAPLES, *Carmina Burana*, Macomb 1975.

D. PARLETT, *Selections from the «Carmina Burana»*, Harmondsworth-New York 1986.

E.D. BLODGETT-R.A. SWANSON, *The Love Songs of the «Carmina Burana»*, New York 1987.

P.G. WALSH, *Love Lyrics from the «Carmina Burana»*, Chapell Hill 1993 (CB 56, 57, 58, 59, 62, 63, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 88, 88a, 90, 92, 93, 95, 105, 108, 111, 113, 114, 117, 119, 120,

121, 126, 135, 136, 138, 139, 143, 145, 148, 151, 157, 158, 162, 163, 164, 166, 167, 169, 170, 171, 178).

P. DRONKE, *Nine Medieval Latin Plays*, Cambridge 1994.

Spagnole

R. ARYAS Y ARYAS, *La poesía de los goliardos*, Madrid 1970, pp. 125-231.

C. YARZA-L. MOLES, *Cantos de Goliardo (Carmina Burana)*, Barcelona 1978.

Tedesche

R. ULRICH-M. MANITIUS, *Vagantenlieder aus der lateinischen Dichtung des 12. und 13. Jahrhunderts*, Jena 1927.

E. BUSCHOR, *Carmina Burana. Benediktbeurer Lieder*, Wiesbaden 1956.

J. EBERLE, *Psalterium Profanum. Weltliche Gedichte des lateinischen Mittelalters*, Zürich 1962, pp. 382-503.

K. LANGOSCH, *Vagantendichtung*, Bremen 1968.

ID., *Weib, Wein und Würfelspiel*, Frankfurt am Main-Hamburg 1969.

W. BULST-E. BROST, *Carmina Burana. Lieder der Vaganten*, Heidelberg 1974⁵.

C. FISCHER-H. KUHN-G. BERNDT, *Carmina Burana. Die Gedichte in der Codex Buranus*, Zürich-München 1974.

R. CLEMENCIC-U. MÜLLER-H. KORTH, *Carmina Burana. Gesamtausgabe der mittelalterlichen Melodien mit den dazugehörigen Texten*, München 1979.

Studi

M.E. DU MÉRIL, *Poésies populaires latines antérieurs au XII^e siècle*, Paris 1843 (rist. anast., Bologna 1969), pp. 309-313, 400-415.

F. GIESEBRECHT, *Die Vaganten oder Goliarden und ihre Lieder*, in «Allgemeine Monatschrift für Wissenschaft und Literatur» (1853), pp. 10-13, 344-382.

FR. NOVATI, *L'ultima poesia di Gualtiero di Châtillon*, in «Romania» 18 (1889), pp. 283-288.

ID., *Studi critici e letterari*, Torino 1889, pp. 175-310.

CH.V. LANGLOIS, *La littérature goliardique*, in «Revue Bleue» 50 (1892), pp. 807-813; 51 (1893), pp. 174-180.

FR. NOVATI, *Un poème inconnu de Gautier de Châtillon*, in *Mélanges Paul Fabre. Études d'histoire du Moyen Age*, Paris 1902, pp. 265-278.

S. SANTANGELO, *Studio sulla poesia goliardica*, Palermo 1902.

CH. OULMONT, *Les débats du clerc et du chevalier dans la littérature poétique du Moyen Age*, Paris 1911.

G. BERTONI, *Intorno ai «Carmina Burana»*, in «Zeitschrift für romanische Philologie» 36 (1912), pp. 42-46.

E. FARAL, *Les débats du clerc et du chevalier dans la littérature des XII^e et XIII^e siècles*, in ID., *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Age*, Paris 1913, pp. 191-303.

J.H. HANFORD, *The Mediaeval Debate between Wine and Water*, in «Publications of the Modern Association of America» 28 (1913), pp. 315-367.

- H. UNGER, *De Ovidiana in Carminibus Buranis quae dicuntur imitatione*, Strassburg 1914.
- H. SÜSSMILCH, *Die lateinische Vagantenpoesie des 12. und 13. Jahrhunderts als Kulturerscheinung*, Leipzig 1917.
- H. WALTHER, *Das Streitgedicht in der lateinischen Literatur des Mittelalters*, München 1920 (rist. a cura di P.G. Schmidt, Hildesheim 1984).
- J.H. HANFORD, *The Progenitors of Goliath*, in «Speculum» 1 (1926), pp. 38-58.
- O. SCHUMANN, *Die deutschen Strophen der «Carmina Burana»*, in «Germanisch-Romanische Monatsschrift» 14 (1926), pp. 418-437.
- H.R. PATCH, *The Goddess Fortuna in Medieval Literature*, Cambridge (Mass.) 1927.
- E. PIGUET, *L'évolution de la pastourelle du XII^e siècle à nos jours*, Basel 1927.
- K. STRECKER, *Walther von Châtillon und seiner Schule*, in «Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur» 64 (1927), pp. 97-125, 161-189.
- B.I. JARCHO, *Die Vorläufer des Goliath*, in «Speculum» 3 (1928), pp. 523-579.
- P.S. ALLEN, *Medieval Latin Lyric*, Chicago 1931.
- O. DOBIACHE-ROJDESTVENSKAIA, *Les poésies des goliards*, Paris 1931.
- H. SPANKE, *Der Codex Buranus als Liederbuch*, in «Zeitschrift für Musikwissenschaft» 13 (1931), pp. 241-251 (poi in ID., *Studien zur lateinischen und romanischen Lyrik des Mittelalters*, hrsg. von U. Mölk, Hildesheim 1983, pp. 231-241).
- ID., *Zu den Gedichten Walters von Châtillon*, in «Volkstum und Kultur der Romanen» 4 (1931), pp. 197-220.
- W. BULST, *Studia Burana*, in «Historische Vierteljahrschrift» 28 (1934), p. 512.
- FR.J.E. RABY, *A History of the Secular Latin Poetry in the Middle Ages*, 2 voll., Oxford 1934.
- H. SPANKE, *Die älteste lateinische Pastorelle*, in «Romanische Forschungen» 56 (1942), pp. 257-265 (poi in ID., *Studien zur lateinischen und romanischen Lyrik des Mittelalters* cit., pp. 190-198).
- A. MONTEVERDI, *Le fonti latine delle letterature romanze. Testi goliardici*, Roma 1947.
- H. WADDELL, *The Wandering Scholars*, London 1947.
- G. VINAY, *Ugo Primate e l'Archipoeta*, in «Cultura Neolatina» 9 (1949), pp. 5-40.
- O. SCHUMANN, *Eine mittelalterliche Klage der Dido*, in *Liber Floridus. Festschrift für Paul Lehmann*, St. Otilien 1950, pp. 319-328.
- G. DE VALOUS, *La poésie amoureuse en langue latine au Moyen Age*, in «Classica & Mediaevalia» 13 (1952), pp. 284-345; 14 (1953), pp. 156-204; 15 (1954), pp. 146-197; 16 (1955), pp. 195-266.
- R. DONEY, *A Source for one of the «Carmina Burana»*, in «Speculum» 27 (1952), p. 191.
- W.T.H. JACKSON, *The Medieval Pastourelle as a Satirical Genre*, in «Philological Quarterly» 31,2 (1952), pp. 156-170.
- W. HOLTZMANN, «Propter Sion non tacebo». *Zur Erklärung von «Carmina Burana» 41*, in «Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters» 10 (1953-1954), p. 170.
- W. LIPPARDT, *Unbekannte Weisen zu den «Carmina Burana»*, in «Archiv für Musikwissenschaft» 12 (1955), pp. 122-142.
- K. LANGOSCH, *Hymnen und Vagantlieder. Lateinische Lyrik des Mittelalters mit deutschen Versen*, Berlin 1958².
- P. DRONKE, *A Critical Note on Schumann's Dating of the «Codex Buranus»*, in «Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur» 84 (1962), pp. 173-183.
- R.B.C. HUYGENS, *Die Metamorphose des Goliath*, in «Studi Medievali», n.s., 3 (1962), pp. 764-772.

- P. LEHMANN, *Die Parodie im Mittelalter, mit 24 ausgewählten parodistische Texten*, Stuttgart 1963².
- G. TAVANI, *Il dibattito sul chierico e il cavaliere nella tradizione mediolatina e volgare*, in «Romanistisches Jahrbuch» 15 (1964), pp. 51-84.
- A. BIELLA, *Considerazioni sull'origine e sulla diffusione della "pastorella"*, in «Cultura Neolatina» 25 (1965), pp. 236-267.
- E.G. FICHTNER, *The Etymology of Goliard*, in «Neophilologus» 51 (1967), pp. 230-237.
- W. HECKENBACH, *Zur Parodie beim Archipoeta*, in «Mittellateinisches Jahrbuch» 4 (1967), pp. 145-154.
- P. KLOPSCH, *Zu „Kaiserhymnus“ und „Beichte“ des Archipoeta*, ivi, pp. 161-166.
- P. DRONKE, *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, 2 voll., Oxford 1968².
- M. MARKOVICH, *Fragmentum Buranum*, in «Classica et Mediaevalia» 29 (1968), pp. 219-222.
- C.S. LEWIS, *L'allegoria d'amore*, trad. ital., Torino 1969 (ediz. orig., Oxford 1936).
- K.J. NORTHCOTT, *Some Functions of "Love" in the «Carmina Burana»*, in «Deutsche Beiträge zur geistigen Überlieferung» 6 (1970), pp. 11-25.
- P.G. WALSH, *Courtly Love in the «Carmina Burana»*, Edinburgh 1971.
- Ch.H. HASKINS, *La rinascita del dodicesimo secolo*, trad. ital., Bologna 1972 (ediz. orig., Cambridge [Mass.] 1927), pp. 131-163.
- H. SCHÜPPERT, *Kirchenkritik in der lateinischen Lyrik des 12. und 13. Jahrhunderts*, München 1972.
- F.J. WORSTBROCK, *Zu Gedichten Walthers von Châtillon und seiner Schule*, in «Zeitschrift für deutsches Altertum» 101 (1972), pp. 200-208.
- M. ZINK, *La pastourelle. Poésie et folklore au Moyen Age*, Paris-Montréal 1972.
- W. PADEN, *The Literary Background of the Pastourelle*, in *Acta Conventus Neolatinii Lovaniensis*, Louvain 1973, pp. 467-473.
- W.P. JONES, *The Pastourelle*, New York 1973².
- P.G. SCHMIDT, *Das Zitat in der Vagantendichtung. Bakefest und Vagantenstrophe "cum auctoritate"*, in «Antike und Abendland» 20 (1974), pp. 74-87.
- G. SPRECKELMEYER, *Das Kreuzzuglied des lateinischen Mittelalters*, München 1974.
- P. DRONKE, *Poetic Meaning in the «Carmina Burana»*, in «Mittellateinisches Jahrbuch» 10 (1975), pp. 116-137 (poi in ID., *The Medieval Poet and his World*, Roma 1984, pp. 249-279).
- R. GARCÍA-VILLOSLADA, *La poesía rítmica de los goliardos medievales*, Madrid 1975.
- Fr. WAGNER, *Colores rhetorici in der Vagantenbeichte des Archipoeta*, in «Mittellateinisches Jahrbuch» 10 (1975), pp. 99-105.
- P. DRONKE, *Peter of Blois and Poetry at the Court of Henry II*, in «Medieval Studies» 28 (1976), pp. 185-235 (poi in ID., *The Medieval Poet and his World* cit., pp. 281-339).
- Th. LATZKE, *Das Verwahrungsgedicht mit besonderer Berücksichtigung der «Carmina Burana» 95 and 117*, in «Mittellateinisches Jahrbuch» 11 (1976), pp. 151-176.
- J. BRÜCKMANN-J. COUCHMANN, *Du «Cantique des Cantiques» aux «Carmina Burana»: amour sacré et amour érotique*, in *L'érotisme au Moyen Age. Etudes présentées au troisième colloque de l'Institut d'études médiévales*, ed. B. Roy, Montréal 1977, pp. 37-50.
- P. DRONKE, *The Medieval Lyric*, Cambridge 1977.
- Fr. RICO, *On Source, Meaning and Form Walter of Châtillon's «Versa est in luctum»*,

- Bellaterra (Barcelona) 1977 (poi, col titolo *Un poema de Gautier de Châtillon: fuente, forma y sentido de «Versa est in luctum»*, in *Études de philologie romane et d'histoire littéraire offertes à Jules Horrent à l'occasion de son soixantième anniversaire*, edd. J.M. D'Heur-N. Cherubini, Liège 1980, pp. 365-378).
- A.G. RIGG, *Goliath and Other Pseudonyms*, in «Studi Medievali», n.s., 18, 1 (1977), pp. 65-109.
- P.G. WALSH, *Pastor and Pastoral in Medieval Latin Poetry*, in *Papers of the Liverpool Latin Seminar 1976*, Liverpool 1977, pp. 157-169.
- L. GATTO, *Pietro di Blois, arcidiacono di Bath*, in *Sicilia, ovvero storia di un contrastato e contristato soggiorno*, in «Siculorum Gymnasium» 31 (1978), pp. 46-85 (poi in ID., *Sicilia medievale*, Roma 1985, pp. 153-173).
- U. KINDERMANN, *Satyra. Die Theorie der Satyre im Mittellateinischen. Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte*, Nürnberg 1978.
- E. SCHULTZE-BUSAKER, *L'exorde de la Pastourelle occitane*, in «Cultura Neolatina» 38 (1978), pp. 223-232.
- I. DAUSER, *Pyrois circulus*, in «Archivum Latinitatis Medii Aevi» 39 (1979), pp. 95-102.
- P. DRONKE, *The «Song of Songs» and Medieval Love-Lyric*, in *The Bible and Medieval Culture*, edd. W. Lourdaux-D. Verhelst, Leuven 1979, pp. 236-262 (poi in ID., *The Medieval Poet and his World* cit., pp. 209-236).
- J. LE GOFF, *Gli intellettuali nel Medioevo*, trad. ital., Milano 1979 (ediz. orig., Paris 1957).
- U. MÜLLER, *Kreuzzugsdichtung*, Tübingen 1979.
- Fr. CAIRNS, *The Archpoet's Confession: Sources, Interpretation and Historical Context*, in «Mittellateinisches Jahrbuch» 15 (1980), pp. 87-103.
- J. MANN, *Satiric Subject and Satiric Object in Goliardic Literature*, ivi, pp. 63-86.
- U. MÜLLER, *Beobachtungen zu den «Carmina Burana». 1. Eine Melodie zur Vagantenstrophe; 2. Walters «Palästinalied» in „versoffenen“ Kontext. Eine Parodie*, in «Mittellateinisches Jahrbuch» 15 (1980), pp. 104-111.
- D.W. ROBERTSON, *Two Poems from the «Carmina Burana»*, in *Essays in Medieval Culture*, Princeton 1980, pp. 131-150.
- A. GODDARD ELLIOTT, *The Bedraggled Cupid. Ovidian Satire in «Carmina Burana» 105*, in «Traditio» 37 (1981), pp. 426-437.
- J. MANN, *Giraldus Cambrensis and the Goliards*, in «Journal of Celtic Studies» 3 (1981), pp. 31-39.
- U. MÜLLER, *Mehrsprachigkeit und Sprachmischung als poetische Technik. Barbarolexis in den «Carmina Burana»*, in *Europäische Mehrsprachigkeit. Festschrift zum 70. Geburtstag von Mario Wandruszka*, hrsg. von W. Pökl, Tübingen 1981, pp. 87-104.
- J. ASHCROFT, *«Venus Clerk»: Reinmar in the «Carmina Burana»*, in «Modern Language Review» 77 (1982), pp. 618-628.
- A. GODDARD ELLIOTT, *The Art of the Inept Exemplum. Ovidian Deception in «Carmina Burana» 117 and 178*, in «Sandalion» 5 (1982), pp. 353-368.
- A.K. BATE, *Ovid, Medieval Latin and the Pastourelle*, in «Reading Medieval Studies» 9 (1983), pp. 16-33.
- J. HAMACHER, *Die „Vagantebeichte“ und ihre Quellen*, in «Mittellateinisches Jahrbuch» 18 (1983), pp. 160-167.
- ID., *Zehntenkorn oder Brotation? Zu Bedeutung von „hordei mensura“ in «Carmina Burana» 219*, ivi, pp. 194-196.

- G. STEER, «*Carmina Burana*» in Südtirol. Zur Herkunft des CLM 4660, in «Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur» 112 (1983), pp. 1-37.
- P.G. WALSH, *Goliard and Goliardic Poetry*, in «Medium Aevum» 52, 1 (1983), pp. 1-9.
- B. WACHINGER, *Deutsche und Lateinische Liebeslieder. Zu den deutschen Strophen der «Carmina Burana»*, in *From Symbol to Mimesis*, Göttingen 1984.
- S.Chr. BRINKMANN, *Die deutschsprachige Pastourelle. 13.-16. Jh.*, Göttingen 1985.
- Cl. LEONARDI, *Gauthier de Châtillon, sub voc.*, in *Enciclopedia Virgiliana*, II, Roma 1985, pp. 638-640.
- G. AUZZAS, *Mediolatina, lirica, sub voc.*, in *Dizionario Critico della Letteratura Italiana*, diretto da V. Branca, III, Torino 1986², pp. 134-141.
- P. DRONKE, *Dido's Lament: from Medieval Latin Lyric to Chaucer*, in *Kontinuität und Wandel. Lateinische Poesie von Naeuius bis Baudelaire. Franco Mumari zum 65. Geburtstag*, Hildesheim 1986, pp. 364-390 (poi in ID., *Intellectuals and Poets in Medieval Europe*, Roma 1992, pp. 431-456).
- ID., *La lirica d'amore in latino nel secolo XIII*, in *Aspetti della letteratura latina nel secolo XIII. Atti del Primo Convegno dell'AMUL* (Perugia, 3-5 ottobre 1983), a cura di C. Leonardi-G. Orlandi, Firenze 1986, pp. 29-56.
- T.B. PAYNE, «*Associa tecum in patria*»: *A Newly Identified Organum Trope by Philip the Chancellor*, in «*Journal of the American Musicological Society*» 39 (1986), pp. 233-254.
- P. und D. DIEMER, «*Qui pingit florem non pingit floris odorem*». *Die Illustrationen der «Carmina Burana» (CLM 4660)*, in *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte*, III, München 1987.
- P. DRONKE, *The Lyrical Compositions of Philip the Chancellor*, in «*Studi Medievali*», n.s., 28 (1987), pp. 563-592.
- S. PITTALUGA, *Il «Cantico dei Cantici» fra amor sacro e amor profano nella poesia latina medievale*, in *Realtà e allegoria nell'interpretazione del «Cantico dei Cantici»*, a cura di A. Ceresa Gastaldo, Genova 1989, pp. 63-83.
- P. BEC, *La pastorella, ne La lirica (Strumenti di filologia romanza)*, a cura di L. Formisano, Bologna 1990, pp. 171-189.
- P. DRONKE, *The Archpoet and the Classics*, in *Latin Poetry and the Classical Tradition. Essays in Medieval and Renaissance literature*, ed. by P. Godman-O. Murray, Oxford 1990, pp. 57-72.
- R. MARTIN, «*Vinum dulce gloriosum*». *Le thème du vin dans la poésie latine médiévale*, in «*Bulletin de l'Association Guillaume Budé*» 49 (1990), pp. 356-370.
- M. PÜTZ, *Hohe Minne in the «Carmina Burana»*, in «*Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik*» 30 (1990), pp. 51-60.
- V. SANTORO, *Plurilinguismo nei «Carmina Burana». L'elemento tedesco*, in «*Medioevo e Rinascimento*» 4 (1990), pp. 103-122.
- P.G. SCHMIDT, *The Quotation in Goliardic Poetry: The Feast of Fools and the Goliardic Strophe «cum auctoritate»*, in *Latin Poetry and the Classical Tradition* cit., pp. 39-55.
- A.K. BATE, *La littérature latine d'imagination à la court d'Henri d'Angleterre*, in «*Cahiers de Civilisation Médiévale*» 34 (1991), pp. 3-21.
- T.B. PAYNE, *Poetry, Politics and Polyphony: Philip the Chancellor's Contribution to the Music of the Notre Dame School*, Chicago 1991.
- O. SAYCE, *Plurilinguism in the «Carmina Burana». A Study of the Linguistic and Literary Influences in the Codex Buranus*, Göttingen 1992.

- R.W. SOUTHERN, *The Necessity for Two Peters of Blois*, in *The Intellectual Life in the Middle Ages. Essays Presented to Margaret Gibson*, ed. by L. Wilson-B. Ward, London and Rio Grande (Ohio) 1992, pp. 103-117.
- A. BISANTI, *Il mulo di Fillide e il cavallo di Flora* («*Carmina Burana*» 92, 44-59), in «*Studi Medievali*», n.s., 34, 2 (1993), pp. 805-813.
- J. MANN, *La poesia satirica e goliardica*, in *Lo Spazio letterario del Medioevo. I. Il Medioevo latino*, a cura di G. Cavallo, C. Leonardi, E. Menestò, vol. I, *La produzione del testo*, t. II, Roma 1993, pp. 73-109.
- P.G. SCHMIDT, *I "Conflictus"*, ivi, pp. 157-169.
- J.M. ZIOLKOWSKI, *La poesia d'amore*, ivi, pp. 43-71.
- M. HELLER, «*Anni parte florida ~ In des Jahres Blumenzeit*». *Das Streitgespräch zwischen Phyllis und Flora und die Liebe zu Ritter oder Kleriker*, in «*Literatur in Bayern*» 37 (1994), pp. 58-65.
- A.B.E. HOOD, *The Golden Rose of Besançon: Ecclesiastical Politics and the Feast of Fools in a Poem of Walter of Châtillon*, in «*Studi Medievali*», n.s., 25,1 (1994), pp. 195-216.
- O. PHILLIPS, *Pedagogy: «Carmina Burana»*, in «*Classical Bulletin*» 70,1 (1994), pp. 37-40.
- S. PITTALUGA, *Concerti in giardino e cataloghi ornitologici*, in «*Maia*», n.s., 46,3 (1994), pp. 337-347.
- H. ZIMMER, *Die Liebeslieder der Vaganten im Rahmen mittelalterlicher Vorstellung über die «Minne»*, in «*Literatur in Bayern*» 37 (1994), pp. 87-91.
- A. BISANTI, *Donne bibliche e "mondo alla rovescia" nei «Carmina Burana» 6 e 39*, in «*Mittellateinisches Jahrbuch*» 30 (1995), pp. 61-75.
- T.M.S. LETHONEN, *Fortuna, Money and the Sublunar World. Twelfth-Century Ethical Poetics and the Satirical Poetry of the «Carmina Burana»*, Helsinki 1995.
- A. BISANTI, *La figura di Sileno nell'«Altercatio Phyllidis et Flore» («Carmina Burana» 92, 70-71)*, in «*Studi Medievali*», n.s., 38 (1997), pp. 845-849.
- P. DRONKE, *The Archpoet and the Classics*, in Id., *Sources of Inspiration*, Roma 1997, pp. 83-99.
- A. BISANTI, *Carmina Burana, sub voc.*, in *Orazio. Enciclopedia Oraziana*, III, Roma 1998, pp. 156-159.
- V. DE ANGELIS, *Gualtiero di Châtillon*, ivi, pp. 273-275.
- V. DE ANGELIS-G. ORLANDI, *Archipoeta*, ivi, pp. 94-95.
- H. DE CARLOS VILLAMARIN, *Dido y Eneas en los «Carmina Burana»*, in *Actas del Segundo Congreso Hispánico de Latin Medieval (León, 11-14 de noviembre 1997)*, cur. M. Pérez González, León 1998, vol. I, pp. 363-374.
- E. HOETZL, «*Carmina Burana* in Maria Saal?», in «*Carinthia. Zeitschrift für geschichtliche Landeskunde von Kärnten*» 188 (1998), pp. 259-265.
- F.P. KNAPP, *Die «Carmina Burana» als Ergebnis europäischen Kulturtransfers*, in *Kultureller Austausch und Literaturgeschichte im Mittelalter (Paris, 16-18.3.1995)*, cur. I. Kasten [et alii], Sigmaringen 1998, pp. 282-301.
- G. ORLANDI, *Ugo Primate, in Orazio. Enciclopedia Oraziana*, III, cit., pp. 494-495.
- S. PITTALUGA, *Modelli classici nei «Carmina Burana»*, in *Dalla tarda latinità agli albori dell'Umanesimo. Alla radice della storia europea*, a cura di P. Gatti-L. De Finis, Trento 1998, pp. 399-417.
- R. POROD, *Sprache, Gedankengang und Komposition der «Carmina Burana»*, in «*Carinthia*» 188 (1998), pp. 273-278.
- E. WOLFF, *Les «Carmina Burana». Plurilinguisme et poésie*, in «*Bulletin de l'Association Guillaume Budé*», n.s., 3 (1998), pp. 260-271.

- G. BAROFFIO DAHNK, *I «Carmina Burana» e la musica. L'origine di un mito*, in «Amadeus» 9,2 (1999: numero speciale dedicato ai *Carmina Burana*), pp. 26-30.
- G. CAVALLO, *Il segno della civiltà. Il codice nel Medioevo*, ivi, pp. 10-13.
- H.-J. LINKE, *Beobachtungen zu den geistlichen Spielen im Codex Buranus*, in «Zeitschrift für deutsches Altertums und deutsche Literaturgeschichte» 128 (1999), pp. 185-193.
- A. RUSCONI, *Un esercizio colto. La satira e la parodia*, «Amadeus» 9, 2 (1999), pp. 43-47.
- N. SGUBEN, *Venere medievale. L'amore e la donna*, ivi, pp. 37-42.
- FR. STELLA, *La poesia della vita. Le origini, gli autori, i testi*, ivi, pp. 14-19.
- A. VILDERA, *Frammenti di memoria. L'ambiente musicale*, ivi, pp. 31-36.
- The «Carmina Burana». Four Essays*, cur. M. Jones, London 2000.
- M. GIOVINI, «*Infero vim dubie*»: *il nichilista Serlone alle prese con uno stupro (e una nota su Pietro di Blois)*, in «Maia», n.s., 52, 3 (2000), pp. 512-532.
- S. GUIDA, *In soccorso della Croce. Le canzoni di crociata*, in «Amadeus» 10,2 (2000: numero speciale dedicato a *La musica dei Crociati*), pp. 31-34.
- E. SALVANESCHI, *L'inferno in una ciotola. Sul cigno imbandito dei «Carmina Burana»*, in *L'aldilà: maschere, segni, itinerari visibili e invisibili. Atti del II Convegno internazionale* (Rocca Grimalda, 27-28 settembre 1997), a cura di S.M. Barillari, Alessandria 2000, pp. 35-50.
- L. SPARISCI, *Los recursos retóricos en los «Carmina Burana»*, in *A retórica greco-latina e a sua perentidade. Actas do Congresso* (Coimbra, 11-14 marzo 1997), cur. J. Ribeiro Ferreira, vol. II, Porto 2000, pp. 487-495.
- D. SCHALLER, *Gattungs- und Formentypen in den «Carmina Burana Amatoria»*, in «Mittelateinisches Jahrbuch» 36,1 (2001), pp. 77-93.
- K. SMOLAK, «*Beim Wort genommen*». *Zum Umgang mit römischen Dichtungen in Spätantike und Mittelalter. Ausonius und «Carmina Burana»*, in «Wiener Studien» 114 (2001), pp. 519-534.
- L. SPETIA, *Il «corpus» delle pastorelle francesi: una questione ancora aperta*, in *Convergences médiévales. Épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tyssens*, éd. par N. Henrard [et alii], Bruxelles 2001, pp. 475-486.
- D.A. TRAILL, «*Mal d'Amour, Joie d'Amour*»: *a New Edition and Interpretation of «Carmina Burana» 60/60a*, in «Mittelateinisches Jahrbuch» 36,1 (2001), pp. 95-112.
- ID., *Reaching the Right Harbour: Negotiating the Double Entendres in «Carmina Burana» 128*, in «Filologia Mediolatina» 8 (2001), pp. 173-178.
- P. DRONKE, *Il secolo XII*, in *Letteratura latina medievale (secoli VI-XV). Un manuale*, a cura di Cl. Leonardi, Firenze 2002, pp. 231-302.
- G. BAROFFIO DAHNK, *Tradizione musicale e fortuna dei «Carmina Burana»*, in appendice a *Carmina Burana. Vol. I, Canti morali e satirici*, a cura di E. Bianchini, Milano 2003, pp. 1163-1186.
- A. BISANTI, *L'«interpretatio nominis» nella tradizione classico-medievale e nel «Babio»*, in «Filologia Mediolatina» 10 (2003), pp. 127-218 (in partic., pp. 167-170).
- D.A. TRAILL, *Philip the Chancellor and F 10: Expanding the Canon*, ivi, pp. 219-248.
- S. TUZZO, *Il dialogo di Diogene e Aristippo in CB 189*, in «Bollettino di Studi Latini» 34, 2 (2004), pp. 645-655.
- P. DRONKE-G. ORLANDI, *New Works by Abelard and Heloise?*, in «Filologia Mediolatina» 12 (2005), pp. 123-177.
- S. GÄBE, «*Schwanengesang*». *Annäherungen an das Lustige in «Carmina Burana» 130 und 185*, in *Poesía latina medieval (siglos V-XV). Actas del IV Congreso del «In-*

- ternationales Mittellateinerkomitee" [*Santiago de Compostela, 12-15 de septiembre de 2002*], edd. M.C. Díaz y Díaz-J.M. Díaz de Bustamante, Firenze 2005, pp. 685-695.
- S. TUZZO, *Motivi oraziani in CB 75*, in «*Bollettino di Studi Latini*» 35, 1 (2005), pp. 142-152.
- M. GIOVINI, *Dalla "Rota Fortunae" (o "Ixionis") alla «Rota Veneris» di Boncompagno da Signa: appunti preliminari sul "manuale del seduttore epistolografo"*, in «*Maia*», n.s., 58,1 (2006), pp. 75-90.
- D.A. TRAILL, *A Cluster of Poems by Philip the Chancellor in «Carmina Burana» 21-36*, in «*Studi Medievali*», n.s., 47,1 (2006), pp. 267-285.
- S. TUZZO, «*Audaces fortuna iuvat*» (CB 70,3,3), in «*Filologia Antica e Moderna*» 17 (2007), pp. 33-48.
- EAD., *L'ideale di vita goliardica nella confessione dell'Archipoeta*, in «*Bollettino di Studi Latini*» 37, 1 (2007), pp. 116-139.
- C. WOLLIN, «*Versa est in luctum cithara Waltheri*» (CB 123): *das Zeugnis des Radulfus de Longo Campo*, in «*Studi Medievali*», n.s., 48, 1 (2007), pp. 307-315.
- A. BISANTI, *L'«Altercatio Phyllidis et Flore» (CB 92) fra tradizione e innovazione*, in «*Pan*» 24 (2008), pp. 197-222.
- P.G. SCHMIDT, *La lingua del diavolo*, in «*Filologia Mediolatina*» 15 (2008), pp. 69-74.
- S. TUZZO, *Echi classici nell'«Altercatio Phyllidis et Flore»*, in *Filosofia e storiografia. Studi in onore di Giovanni Papuli. I. Dall'Antichità al Rinascimento*, a cura di M. Marangio [et alii], Galatina (LE) 2008, pp. 587-602.
- A. BISANTI, *L'«interpretatio nominis» nelle commedie elegiache latine del XII e XIII secolo*, Spoleto 2009, pp. 58-62.
- S. TUZZO, *La volubilità della fortuna nei «Carmina Burana»*, in *Studi di topografia antica in onore di Giovanni Uggeri*, a cura di C. Marangio-G. Laudizi, Galatina (LE) 2009, pp. 137-148.
- EAD., *L'estasi di una visione d'amore (CB 77)*, in *Satura Rudina. Studi in onore di Pietro Luigi Leone*, a cura di G. Laudizi-O. Vox, Lecce, 2009, pp. 253-275.
- EAD., *Memoria poetica e amore sensuale in CB 83*, in «*Bollettino di Studi Latini*» 39, 1 (2009), pp. 45-58.

INDICE DEGLI AUTORI E DELLE OPERE ANONIME

Avvertenza – In questo indice sono registrati i nomi di tutti gli autori classici, cristiani, medievali e moderni (in tondo), nonché i titoli delle opere anonime (in corsivo). I libri biblici citati sono raggruppati sotto il lemma generale *Bibbia (Sacra Scrittura, Scrittura)* e, suddivisi fra *Antico Testamento* e *Nuovo Testamento*, sono stati indicati, all'interno del lemma, non in ordine alfabetico, ma secondo l'ordine in cui si susseguono nella Scrittura. La stessa cosa, per la notevole frequenza con la quale sono stati citati, si è fatto per i *Carmina Burana*, anche essi registrati, all'interno del lemma generale (*Carmina Burana*), secondo l'ordine numerico progressivo con il quale i singoli componimenti si susseguono all'interno della raccolta, e con l'indicazione, fra parentesi, del relativo *incipit*. Talvolta, fra parentesi accanto al nome del singolo autore, sono state aggiunte alcune notazioni tese a rendere maggiormente fruibile questo indice (per es., quando si tratta di santi, oppure quando l'autore – ciò soprattutto nel caso di alcuni scrittori medievali – è noto con più di una denominazione: per es. Bernardo di Cluny o di Morlas, Giuseppe di Exeter o Giuseppe Iscano, e così via). Sono ovviamente esclusi da quest'indice i titoli delle opere e i nomi degli autori citati nella *Bibliografia*.

- | | |
|---|--|
| Abbone di Saint-Germain 21 | Anacreonte 114 |
| Abelardo Pietro 112 | Andrea Cappellano 10, 45-47, 53, 58, 60-63, 110-111, 136, 151 |
| Adalberone di Laon 32-33 | <i>Anthologia Latina</i> 17, 92 |
| Adalberto Samaritano 38 | <i>Anthologia Palatina</i> 91 |
| Agazia Scolastico 91 | Antipatro di Sidone 91 |
| Agostino, Aurelio (santo) 23, 33, 35-36 | <i>Arabs (Versus de dimidio amico)</i> 188 |
| Alano di Lilla 14 | <i>Arbore sub quadam dictavit clericus Adam</i> 164, 180 |
| Alcuino di York 21, 150 | Archipoeta di Colonia 103-104 |
| Alessandro Neckam 66 | Arnolfo d'Orléans 9, 15, 70, 162 |
| Alfonso X di Castiglia 154 | Arrigo da Settimello 133, 135 |
| <i>Altercatio Phyllidis et Flore</i> vd. <i>Carmina Burana</i> 92 | <i>Asinarius</i> 34-35 |
| <i>Altercatio vini et cerevisiae</i> 16 | <i>Auberée la vielle maquerelle</i> 161 |
| Ambrogio (santo) 36 | |

- Babio* 21, 28, 133
Balderico di Bourgueil IX, 10-11, 21, 49, 64-65, 99, 177
Bataille de Caresme et de Charnage 69
Baucis et Traso 17, 29, 64, 179, 181
Bebio Italico (Ilias latina) 75
Beda il Venerabile 20-21
Bene da Firenze 61
Benedetto da Norcia (santo) 33, 35
Benvenuto da Imola 26
Berlioz, Hector 123
Bernardo da Chiaravalle (santo) 21
Bernardo di Cluny (Bernardo di Morlas) 21, 37-38, 178-180
Bernardo Silvestre 188
Bibbia (Sacra Scrittura, Scrittura) 4-5, 22, 25, 43, 132, 203
 - *Antico Testamento* 19-21, 35
 - *Genesi* 22-24
 - *Deuteronomio* 132
 - *Giosuè* 43
 - *III Re* 132
 - *Tobia* 132
 - *Esther* 139
 - *Giobbe* 41
 - *Salmi* 42, 129
 - *Cantico dei Cantici* 4, 87, 177
 - *Sapienza* 31
 - *Isaia* 42
 - *Geremia* 116
 - *Lamentazioni* 138
 - *Nuovo Testamento* 35
 - *Matteo* 32, 35-36, 41
 - *Marco* 35
 - *Luca* 32, 35, 74
 - *Giovanni* 35-36
 - *II Epistola ai Corinzi* 41, 74
 - *Epistola agli Efesini* 41
 - *Epistola agli Ebrei* 43
 - *Apocalisse* 74
- Boccaccio, Giovanni* 28, 162, 188
Boezio, Anicio Manlio Torquato Severino 57, 135
Boncompagno da Signa 10, 135-141
Bonifacio 84
Brunetto Latini 1
Callimaco di Cirene 172
Calpurnio Siculo, Tito 98
- Carmina Burana*
 - 3 (*Ecce torpet probitas*) 28-29
 - 4 (*Amaris stupens casibus*) 29
 - 6 (*Florebat olim studium*) 19, 29-39, 42-43, 101
 - 8 (*Licet eger cum egrotis*) 40, 58, 102
 - 10 (*Ecce sonat in aperto*) 29
 - 14 (*O varium Fortune lubricum*) 28, 102, 135
 - 16 (*Fortune plango vulnera*) 135
 - 17 (*O Fortuna*) 135
 - 18 (*O Fortuna levis*) 135
 - 24 (*Iste mundus furibundus*) 41
 - 39 (*In huius mundi patria*) 29, 39-43, 101
 - 41 (*Propter Sion non tacebo*) 28
 - 42 (*Utar contra vitia carmine rebelli*) 28, 42, 48
 - 47a (*Curritur ad vocem*) 28
 - 56 (*Ianus annum circinat*) 28
 - 58 (*Iam ver oritur*) 94
 - 59 (*Ecce, chorus virginum*) 54, 94
 - 60 (*Captus amore gravi*) 117
 - 61 (*Siquem Pieridum ditavit contio*) 28
 - 65 (*Quocumque more motu voluntur tempora*) 55
 - 68 (*Saturni sidus lividum*) 94
 - 70 (*Estat is florigero tempore*) 54, 128
 - 72 (*Grates ago Veneri*) 150
 - 73 (*Clauso Cronos et serato*) 54, 94
 - 74 (*Letabundus rediit*) 54, 94
 - 75 (*Omittamus studia*) 104-105
 - 76 (*Dum caupona verterem vino debachatus*) 28, 48, 55, 60, 108
 - 77 (*Si linguis angelicis loquar et humanis*) 28, 48, 108
 - 78 (*Anni novi rediit novitas*) 54, 93-95, 98
 - 79 (*Estivali sub fervore*) 54, 128, 143, 148-149
 - 80 (*Estivali gaudio*) 94
 - 81 (*Solis iubar nituit*) 94, 96
 - 82 (*Frigus hinc est horridum*) 51, 89, 94, 96
 - 83 (*Sevit aure spiritus*) 11, 54
 - 84 (*Dum prius inculta*) 54

- 85 (*Veris dulcis in tempore*) 94, 96
- 87 (*Amor tenet omnia*) 52
- 88 (*Amor habet superos*) 97
- 89 (*Nos duo boni*) 150
- 90 (*Exiit diluculo*) 149
- 92 (*Anni parte florida, celo puriore: Altercatio Phyllidis et Flore*) 28, 45-82, 108
- 100 (*O decus, o Libye regnum*) 28, 85
- 101 (*Pergama flere volo*) 21
- 104 II (*Amor noster senuit*) 54, 89
- 105 (*Dum curata vegetarem*) 11, 103, 108
- 108 (*Vacillantibus trutine*) 54, 89
- 111 (*O comes amoris, dolor*) 28, 127
- 113 (*Transit nix et glacies*) 89, 94
- 114 (*Tempus accedit floridum*) 94
- 117 (*Lingua mendax et dolosa*) 11, 89, 108
- 120 (*Rumor letalis*) 112
- 121 (*Tange, sodes, citharam*) 101-122
- 126 (*Huc usque, me miseram*) 123-141
- 131 (*Dic, Christi veritas*) 28-29
- 131a (*Bulla fulminante*) 28
- 135 (*Cedit, hiems, tua durities*) 83-100
- 136 (*Omnia sol temperat*) 93-94, 96
- 137 (*Ver redit optatum*) 93, 95-96
- 138 (*Veris leta facies*) 89, 94
- 139 (*Tempus transit horridum*) 94
- 141 (*Florent omnes arbores*) 150
- 142 (*Tempus adest floridum*) 28, 48, 54, 93, 95-96
- 143 (*Ecce gratum*) 54, 93-96
- 144 (*Iam iam virenti prata*) 54, 94
- 145 (*Musa venit carmine*) 89
- 148 (*Floret tellus floribus*) 94
- 151 (*Virent prata, hiemata*) 94
- 153 (*Tempus transit gelidum*) 54, 94-95
- 154 (*Est Amor alatus*) 66
- 156 (*Salve, ver optatum*) 54, 98
- 157 (*Lucis orto sidere*) 150
- 158 (*Vere dulci mediante*) 128, 150
- 178 (*Volo virum vivere viriliter*) 11, 108
- 186 (*Suscipe, flos, florem*) 54
- 189 (*Aristippe, quamvis sero*) 29, 106-108
- 191 (*Estuans intrinsecus ira vehementi*) 28, 48, 103
- 193 (*Denudata veritate*) 29, 47
- 200 (*Bacche, bene venies*) 104
- 211 (*Alte clamat Epicurus*) 58
- 220 (*Sepe de miseria mee paupertatis*) 28-29
- 226 (*Mundus est in varium sepe variatus*) 28-29, 33, 48
- Carmina Cantabrigiensia* 36
- Carmina Priapea* 173
- Catone, Marco Porcio (il Censore) 33, 35
- Catullo, Gaio Valerio 6-7, 78, 92, 112
- Ceffi, Filippo 160
- Chanson de Roland* 68-69, 72
- Chrétien de Troyes 13-15
- Cicerone, Marco Tullio 4, 28, 57, 79, 110, 136
- Cielo d'Alcamo 153
- Claudiano, Claudio 17, 52, 102, 163
- Columella, Lucio Giunio Moderato 71
- Concilium Romarici montis* vd. *Romaricimontis concilium*
- Corippo, Flavio Cresconio 21, 99
- Cornelio Gallo 6-7
- Cornelio Nepote 57
- Dante Alighieri 6, 13, 21-22, 24-27, 34, 36
- Da Ponte, Lorenzo (Emanuele Conegliano) 176
- Darete Frigio 75-76
- De artificiosa malitia mulieris* 178-180
- De fraudulenta muliere* 180
- De more medicorum* 103
- De nuntio sagaci (Ovidius puellarum)* 9
- De pulice* 160
- De quattuor humoribus hominum* 170
- De sompniis* 11, 160
- De tribus puellis* 10
- De vetula* 160-162
- Diodoro Siculo 78
- Disticha Catonis* 163
- Ditti Cretese 75-76
- Don Denis 155-158

- Draconzio, Blossio Emilio 21
- Ecloga Theoduli* 99, 150
- Egidio di Corbeil 53
- Elinando di Froidmont 42
- Endelechio 150
- Epicuro 58
- Epistolae duorum amantium* 38, 66
- Eraclito 114
- Eugenio Vulgario 100
- Facetus, moribus et vita* 10, 163
- Fedro, Gaio Giulio 34
- Femina formosa scelus et pestis vitiosa* 180
- Femina sordida, femina fetida* 178
- Festo, Sesto Pompeo 75
- Filippo il Cancelliere (Filippo di Gréve) 29, 106-107
- Florence di Cheltenham* 46
- Francesco da Buti 26
- Garsiae Toletani tractatus (Garsuinis)* 41
- Gavaudan 147
- Gerolamo, Sofronio Eusebio (santo) 23, 33, 43
- Gerolamo (pseudo) 102-103
- Gervasio di Melkley 12, 188
- Giacomino da Verona 89
- Gilberto 53
- Giovanni di Garlandia 9
- Giovanni di Salisbury 30-32, 99, 111
- Giovenale, Decimo Giunio 105, 136
- Giuseppe di Exeter (Giuseppe Iscano) 37
- Goethe, Johann Wolfgang 123
- Goffredo di Auxerre 23
- Goffredo di Monmouth 99
- Goffredo di Reims 10-11
- Goffredo di Vinsauf 98, 188
- Goffredo di Winchester 99
- Gounod, Charles 124
- Gregorio Magno (santo) 23-24, 33, 36
- Gualtiero Anglico 103, 179, 188
- Gualtiero di Châtillon 14, 31, 38-39, 42-43, 48, 99, 102, 151
- Guccini Francesco 110, 130
- Guglielmo di Blois 132-133, 162
- Guglielmo IX d'Aquitania 47
- Guido de la Basoche 24, 39
- Guiraut d'Espanha 147-148
- Heu! Voce flebili* 21
- Hugo de deceptione mulieris* 180
- Huon le Roi (Huon Peaucele) 77
- Igino, Gaio Giulio 75
- Ilario d'Orléans 49
- Ildeberto di Lavardin IX, 10-11, 16-17, 30, 33, 49, 99, 180, 188
- Ildeberto di Lavardin (pseudo) 36-37
- Ilias latina* vd *Bebio Italico*
- Inno omerico ad Afrodite* 78
- Inno omerico a Ermes* 115
- Isidoro di Siviglia 23, 64, 69-73
- Karolellus* 21
- Lattanzio, Lucio Cecilio Firmiano 92
- Leone di Vercelli 133
- Leonida di Taranto 91
- Leopardi, Giacomo 129
- Liber Catonianus* 163
- Livio, Tito 33
- Lotario di Segni (papa Innocenzo III) 102
- Lovati, Lovato 100
- Lucano, Marco Anneo 102
- Lucrezio Caro, Tito 92, 183
- Machiavelli, Niccolò 33
- Manilio, Marco 66
- Marbodo di Rennes IX, 10, 21, 49, 189
- Marcabru 147, 153
- Marco Argentario 91
- Marco Valerio 64, 190
- Marie de France 12
- Marziale, Marco Valerio 6-7
- Marziano Capella 73
- Massimiano 6, 163, 168, 175, 176
- Matteo di Vendôme 12, 15-17, 28, 55, 63, 177, 188
- Medici, Lorenzo de' (il Magnifico) 81
- Meleagro di Gadara 91
- Modoino d'Autun 8
- Mozart, Wolfgang Amadeus 174
- Mussato, Albertino 135
- Mythographi Vaticani* 75
- Narcissus* 12

- Navigatio Sancti Brendani* 48
 Nemesiano, Marco Aurelio Olimpico 79-82
 Nicandro di Colofone 185
 Nigello di Longchamps 34
 Nunez Airas 154-155, 158

 Omero 75
O mulier, initium 179
O quanta et qualis est ars istius animalis 179
 Orazio Flacco, Quinto 6-7, 30, 32, 71, 91-92, 98, 101-108, 110, 112, 114-116, 132
Orphée 13
Ovide moralisé 9
 Ovidio Nasone, Publio X, 7-17, 33, 40, 42, 46, 49, 52, 57-58, 60, 64, 66, 73, 75, 79-81, 92, 97-99, 101-103, 109-110, 130, 132, 136, 159-163, 168, 170, 171, 173-175, 181, 182-186, 190

 Palladio, Rutilio Tauro Emiliano 71
Pamphilus 10, 136, 188
 Paolino d'Aquileia 21
 Paolo Camaldolese 191
 Paolo Silenziario 91
 Pausania 78
 Pedr'Amigo de Sevilha 158
 Pentadio 92
 Perez d'Avoin Johan 152-155
 Perotti, Niccolò 34
 Persio Flacco, Aulo 132
 Petrarca, Francesco 103
 Petronio Arbitro 30
 Pier Damiani 99
 Pierre Bersuire 9
 Pietro di Blois 16
 Pietro Pittore 37
 Pindaro 78
Piramus et Thisbé 12
 Platone 57
 Plauto, Tito Maccio 135
 Plinio Secondo, Gaio (il Vecchio) 78
 Poliziano, Angelo 81-82
 Properzio, Sesto 7, 99, 135, 171, 183
Proverbia quae dicuntur super natura feminarum 89

 Prudenzio, Aurelio Clemente 21, 99
Pseudo-Remedia amoris X, 159-191

Qui sapiens fieri vult, non credat mulieri 180
 Rabano Mauro 21, 62
 Raterio di Verona 6
Razón de amor y denuesto del agua y el vino 47
 Reginaldo di Canterbury 6, 16
 Renaut de Beaujeu 76
Rhythmus de Iudicio Paradis 48
 Riccardo 99
 Riccardo da Venosa 60, 133
Richeut 161
Ridmus de mercatore 48
Roman de la Rose 49
Romarcimontis concilium (Concilium Romarici montis) 48-51
 Rosvita di Gandersheim 189
 Ruggero di Caen 180

 Sallustio Crispo, Gaio 139
 Satiro (epigrammista) 91
 Schubert, Franz 123
 Sedulio Scoto 99
 Seneca, Lucio Anneo (filosofo) 66, 100
 Seneca (pseudo) 102
 Servio, Mario Onorato 71
 Servio Danielino 79
 Sidonio Apollinare 21, 52, 82
Sir Orfeo 13
 Stazio, Publio Papinio 75, 98, 163
 Stratone di Sardi 174

 Teeteto Scolastico 91
 Teodolfo d'Orléans 21
 Teopompo 79
 Terenzio Afro, Publio 29
 Tertulliano, Quinto Settimio Florente 182
 Tibullo, Albio 7, 132, 183
 Tiilo (epigrammista) 91
 Tommaso d'Aquino (santo) 24, 36

 Ugo di Bologna 38
 Uguccone da Lodi 90
 Valerio Massimo 33, 107

- Varrone, Marco Terenzio 71
Venanzio Fortunato IX, 6, 8, 19-22, 49, 99
Versus de destructione Troiae 21
Versus Eporedienses 21, 145
Virgilio Marone, Publio 4, 29, 40, 42, 52, 59-60, 68, 70-76, 79, 81-82, 91, 99, 101, 190
Vitale di Blois 29, 35, 162
Voyage de Charlemagne en Orient 69
Walahfrido Strabone 92
Walter Map 111
Waltharius 73-74

INDICE DEGLI STUDIOSI

Avvertenza – Da questo indice sono esclusi i nomi degli studiosi che ricorrono nella *Bibliografia*.

- Acker van L. 37
Adolf H. 34
Adolfsson H. 24
Agrati G. 13
Albini Fr. 34
Albini G. 71
Alessio G.C. 8, 61, 163
Allen P.S. 150
Alton E. 9
Ambrosioni A. 12, 70
Amoretti G.V. 123
Anderson R.D. 6
Angeli G. 12
Angelini R. 11
Antonelli R. 27
Arcaz Pozo J.L. 46, 93
Arenal López L. 177
Arveda A. 45
Auzzas G. 162
Avesani R. 163
- Bachmann M.P. 5
Bachtin M. 32
Baehrens E. 176
Baethgen Fr. 137
Bangert F. 72
Barchiesi A. 2, 71, 91
Barchiesi M. 28
Baroffio Dahnk G. 27
Barrett S. 5
Bartolomucci N. 64
Bartsch K. 134
Bate A.K. 145
- Battaglia S. 26, 133
Bausi Fr. 81-82
Bec P. 134, 151
Beck M. 91, 102-104
Belletti G.C. 13, 33
Beltrami P.G. 89-90
Berschlin W. 10, 100
Bertini F. XI, 15, 29, 31, 35, 133, 145,
160, 171, 173, 174
Bertolucci Pizzorusso V. 151-155
Bettinzoli A. 82
Bezzola R.R. 14
Bianchini E. 27, 29-30, 39-40
Bianco G. 70
Bianco M.M. XI
Biella A. 144
Billanovich Giuseppe 100
Billanovich Guido 7, 100
Binns J.W. 7
Bisanti A. 4, 7, 10-11, 17, 19, 21, 28-29,
33, 46, 62, 65, 93, 98, 103, 161,
164, 188, 194
Bischoff B. 10, 27, 85-87, 97, 120
Blomgren S. 8
Boas M. 163
Boella U. 92
Boitani P. 33
Boldrini S. 34
Bömer U. 16
Bonafin M. 69
Bosco U. 6
Branca V. 6
Branciforti Fr. 12

- Brinkmann H. 14
 Broecker E. 11
 Brugnoli G. 6, 22, 76, 100
 Bruni Fr. 161-162
 Brusegan R. 161
 Bulst W. 10, 187
 Busdraghi P. 15, 48, 176, 188
- Cairns Fr. 47, 79, 103
 Campanale M.I. 8, 19
 Canali L. 91, 102, 105, 114-116
 Cardini Fr. 74
 Cardini R. 190
 Carena C. 93
 Carozzi C. 33
 Carrai S. 81
 Casamento A. XI, 188
 Càssola F. 78
 Catanzaro G. 7, 34
 Cavalli M. 114
 Cavallo G. 1-2, 7
 Cecchini E. 9
 Ceresa Gastaldo A. 4, 164
 Cervigni D.S. 26
 Ceserani R. 147
 Cetrangolo E. 71
 Chandler A.R. 65
 Chiappelli L. 162
 Chiecchi G.M. 61
 Chiesa P. XI, 11
 Chinnici V. 46
 Cian V. 137
 Ciccarelli F. 155
 Ciceri M. 47, 50, 57
 Clemencic R. 85
 Clerici E. 20
 Cocchiara G. 32
 Cocco Cr. XI, 6, 16
 Conington J. 71
 Consolino Fr.E. 8
 Conte G.B. 2, 175
 Contini G. 26
 Cormier R.J. 13
 Coronati L. 20
 Cremonesi C. 134
 Cremonini C. 10
 Crespo R. 12
 Crimi C. 21
 Cristóbal V. 93
- Cugusi P. 35
 Cupaiuolo G. XI
 Curtius E.R. 27, 32, 54
- D'Angelo E. XI, 3, 5, 190
 Da Rif B.M. 162
 De Boer C. 9
 De Bruyne E. 176
 De Caro A. 46, 59, 171, 175
 De Federicis L. 147
 De Finis L. 11, 27
 Degl'Innocenti A. 29
 Delbouille M. 144
 Della Casa A. 171
 Della Corte Fr. 7, 71, 79
 De Prisco A. XI
 De Saint-Denis E. 80
 Dessi Fulgheri A. 21, 28, 133
 D'Heur J.-M. 155
 Díaz de Bustamante J.M. 177
 Díaz y Díaz M.C. 177
 Di Benedetto F. 162
 Di Benedetto V. 7
 Di Brazzano S. 20
 Diemer D. 84, 109
 Diemer P. 84, 109
 Di Girolamo C. 13, 134
 Dimundo R. 184
 Di Pinto M. 49-51
 Doglio F. 9
 Donà C. 42
 Donnini M. 107
 Dronke P. 4, 28, 54, 103, 106, 112, 148-149, 163
 Duby G. 33
 Duckworth G.E. 190
 Du Méril M.E. 21
 Dümmler E. 145
- Earnshaw D. 133
 Ebenbauer A. 8
 Eusebi M. 47
- Faral E. 12, 15-17, 27-28, 45, 50, 98, 134-135, 144, 188, 189, 191
 Fassò A. 33
 Fedeli P. 171, 175, 183, 185
 Feo M. 6, 28, 70, 77, 170
 Ferrari A. 152

- Ferreri L. 17
Ficarra R. 19
Finoli A.M. 14
Fischer C. 109
Forbiger A. 71
Formisano L. 134, 144, 146-147, 151
Forti F. 26
Frappier J. 72
- Gallo I. 8
Gamberini R. 133
Garbini P. 10, 136-137
Gardenal G. 124, 126, 148
Gastaldelli F. 24
Gatti P. 11, 34, 188
Gentili Br. 114
Ghisalberti F. 9
Giaccherini E. 13
Giannini A. 26
Gigante M. 79
Giovini M. 34, 76, 92-93, 135, 160
Goddard Elliott A. 10-11, 103
Godman P. 48
Goelzer H. 71
Gompf L. 37
Gorni G. 22, 27
Guaglianone A. 92
Gualandri I. 15
Guglielminetti M. 2
Guidorizzi G. 114
- Haller R.S. 60
Halvarson K. 21
Hamesse J. 7
Haskins Ch.H. 8
Hauréau B. 17
Haverfield F. 71
Heller M. 54
Henrard N. 151
Herescu N.I. 80
Herren M.W. 191
Hexter R.J. 8
Hilbert K. 10-11, 99, 178
Hilka A. 27
Hood A.B.E. 48
Hubbard M. 79
- Iodice di Martino M.G. 71-72
- Jackson W.T.H. 148, 150
Jacoby F. 79
Jacquart D. 171
Jeanroy A. 127
Jones W.P. 148
Jonin P. 134
Jung M.-R. 9, 76
- Kendall C.B. 20
Klopsch P. 161, 163, 190
Köngsen E. 38
- Labate M. 171
Lacaita Fr. 26
Lanciotti S. 9
Landolfi L. 46, 66, 92, 104
Lang H.R. 152
Langlois E. 49
Langosch K. 163
Laudizi G. 48, 102
Lavezzi G. 89
Lazzarini C. 175, 183-186
Lecaldano P. 174
Lecco M. 69
Lee Ch. 161
Le Goff J. 33
Lehmann P. 7, 160
Lendinara P. XI, 19-21
Lenz Fr.W. 160, 163
Leo Fr. 20
Leonardi Cl. XII, 190
Leotta R. 21-22, 189
Lesser A.T. 152
Leto G. 183
Liebermann F. 16
Lieberg G. 79
Lieberz Gr. 9
Lindsay W.M. 75
Lo Cicero C. 114
Lodolo G. 161
Lourdaux W. 4
Lucchini G. 46
Luiselli Br. 20
Lunari L. 176
Lund K. (Lundius) 119-121
- MacGregor A. 100
Magini M.L. 13
Malato E. 10

- Mancini M. 12, 33
 Manzo A. 30
 Marangio M. 54, 102
 Marroni G. 152, 158
 Marrou H.I. 14
 Martelli M. 77
 Martellotti G. 6
 Massa E. 27, 29, 31, 52-53, 65, 83, 95,
 106-109, 111-113, 119-121, 124,
 126-129, 131, 148, 150
 Matrioli U. 105
 Mazzoli G. 104
 Mazzoni Fr. 46
 McGregor J.H. 163
 Meneghetti M.L. 151
 Menestò E. 191
 Menéndez Pidal R. 49, 52
 Mercuri R. 6
 Meyer P. 48
 Meyer W. 86-87
 Moisello L. 10
 Mölk U. 150
 Monaci E. 136
 Monaco G. 19
 Montanari Fr. 26
 Monteverdi A. 7
 Moos von P. 10
 Mordeglia C. 34
 Morelli A.M. 6
 Mozley J.H. 34
 Mugellesi R. 91
 Munari Fr. 7, 9, 12, 63-64, 159, 188,
 190
 Munk Olsen B. 5, 7, 75
 Murgatroyd P. 58-59
 Murray O. 48
 Musco A. XI

 Navarro Antolín F. 46
 Navone P. 162
 Nencioni G. 3
 Nettleship H. 71
 Nicastri L. 8
 Noacco C. 12-13
 Norberg D. 27, 190
 Novati Fr. 164

 Oldoni M. XII, 27
 Orlandi G. XII, 10-11, 15, 29, 42, 48,
 64, 180, 190
 Orvieto P. 77, 81
 Otter M.K. 17
 Oulmont Ch. 45, 47, 50

 Paden W. 151
 Padoan G. 28
 Paoli E. 161-162
 Paratore E. 28
 Pareto S. 15
 Pascal C. 159-160, 170
 Pasero N. 33, 147
 Pasquali G. 2
 Pasquini E. 183
 Pastore Stocchi M. 28
 Pattavina V. 110
 Pazzaglia M. 26
 Peiper R. 119-120, 126
 Pellegrin E. 163
 Pellegrini S. 152, 155
 Penna A. 25-26, 36
 Pepin R.E. 31, 38
 Pérez González C. 5
 Pérez González M. 42
 Petrone G. XI, 27
 Pflaum N. 45
 Pianezzola E. 59, 80
 Piccolo Fr. 156-157
 Picone M. 7, 13
 Piguët E. 148
 Pillolla M.P. 29
 Pinotti P. 176
 Pioletti A. 76
 Pittaluga S. XI, 4, 9-10-11, 15, 29, 35,
 60, 64, 74-76, 100, 103, 133,
 188
 Pizzimenti Fr. 19
 Placanica A. 164, 180
 Polara G. 93, 176
 Poirion D. 13, 69
 Puccini D. 81
 Puccioni G. 7, 20
 Pugliarello M. 77
 Puig Rodríguez-Escalona M. 37, 164,
 178-180, 184

 Raby Fr.J.E. 112, 126-127, 130, 149
 Radif L. XI
 Raimondi E. 28, 177

- Rajna P. 46, 49
Rand E.K. 7
Ravenna G. 74
Raymo R.R. 34
Reeve M.D. 10
Renier R. 176
Renzi L. 158
Reydellel M. 20
Riese A. 17, 92, 159
Rizzarda S. 34-35
Rizzo S. 6
Robathan D.R. 7
Rocca S. 68, 78
Roccaro C. 92, 188
Rockinger L. 38
Rosati G. 182
Rossetti G. 9, 161
Rossi L. 8
Rossi P. 27, 29-30, 39, 49, 53-54, 64-65, 68, 83, 85-88, 90, 93-95, 97, 106-109, 111-113, 116, 120-122, 124, 126-127, 148-150
Rossi P.A. 145
Roy Br. 15
Ruffini Gr. 46, 58, 63, 69, 110
- Saba G. 134
Sabatini Fr. 162
Sabbadini R. 162
Sansone M. 10
Sansone G.E. 147, 153-154, 156-158
Santoro V. 95
Santucci Fr. 7, 34
Sapegno N. 26-27
Sayce O. 95
Scarpato G. 15
Scarpato Cl. 12
Schiaffini A. 27
Schiavetto Fr.L. 136
Schmale Fr.J. 38
Schmidt P.G. 21, 45, 48, 53-54
Schmitt von Mülenfels F. 12
Schultze-Busaker E. 151
Schumann O. 27, 86-87, 111, 119-121, 126, 149
Scott A.B. 16, 180, 188
Scotti M. 3
Segre C. 12, 46, 69
Serpa Fr. 91
- Shackleton Bailey D.R. 92
Shooner H. 15
Silagi G. 48
Singer S. 110
Sivo Fr. XI, 177
Sivo V. XI, 191
Smolak K. 160
Spallone M. 7
Spanke H. 121, 149-150
Spetia L. 151
Stabile G. 135
Stegagno Picchio L. 151
Steinen von den W. 10, 149
Stella Fr. XI, 3, 5
Stewart P.D. 176
Stohlmann J. 37
Stoppacci P. 5
Strecker K. 31, 36
Sutter C. 136
- Tandoi V. 6
Tasinato M. 182
Tateo Fr. 81
Tavani G. 45, 49-50, 151-152, 154
Thiel E.J. 163
Thomasset C. 169
Tilliette J.-Y. 7, 10
Tonelli A. 183
Traill D.A. 106
Traina A. 104, 106
Traube L. 8
Tremoli P. 171
Troncarelli F. 2, 47
Tronchet G. 160
Tuzzo S. XI, 11, 48, 54, 57-60, 68, 74, 80, 91, 95, 102-107, 128, 135
- Ugolini Fr.A. 12
Ussani V. 7
- Valcárcel Martínez V. 5
Vallone A. 26
Vàrvaro A. 33, 134
Vecchi G. 61, 124, 126, 149, 151
Velli G. 188
Ventura L. 152
Verger J. 30
Verhelst D. 4
Viarre S. 162

- Vidossi G. 21, 133
Villa Cl. 8, 163
Vinay G. 46
Viscardi A. 14, 21, 133
Vogel M. 34
Vollmann B.K. 109
Vox O. 48
- Wachinger B. 95
Wagner Fr. 163
Waitz G. 48
Walsh P.G. 48-51, 53, 55, 60-61, 63,
65-66, 83, 85-88, 90, 95-98, 106,
108-109, 111, 113, 115-116, 119-
121, 124, 126-127, 148-151
Walther H. 45, 50, 181
Webb C.C.I. 32
Wilkinson L.P. 7
Wilmart A. 11
Wolff E. 95
- Zaffagno E. 7, 92-93
Zambon Fr. 10, 13
Zambrini Fr. 160
Zimmermann B. 7
Zink M. 134, 144, 148
Ziolkowski J.M. 1-2, 4-5, 14
Zumthor P. 145-146

Nuovo Medioevo

Collana diretta da Massimo Oldoni

1. J. Heers, *Il clan familiare nel Medioevo*
2. P. Delogu, *Mito di una città meridionale: Salerno (secc. VIII-XI)*
3. V. D'Alessandro, *Storiografia e politica nell'Italia normanna*
4. *Libro de los Engaños...*, ed. a c. di E. Vuolo
5. D. Knowles, *Thomas Becket*
6. *Vita e pensiero nell'alto Medioevo*, a c. di R. Hoyt
7. M. Oldoni, *Gerberto e il suo fantasma. Tecniche della fantasia e della letteratura nel Medioevo*
8. B. Smalley, *Storici nel Medioevo*
9. Virgilio Marone Grammatico, *Epitomi ed Epistole*, ed. a c. di G. Polara-L. Caruso
10. C. Morris, *La scoperta dell'Individuo (1050-1200)*
11. M. Montanari, *L'alimentazione contadina nell'alto Medioevo*
12. A. P. Kazhdan, *La produzione intellettuale a Bisanzio*
13. G. S. Kirk, *Il mito. Significato e funzioni nella cultura antica e nelle culture altre*
14. G. Vinay, *Alto Medioevo latino. Conversazioni e no*
15. A. Ducellier, *Il dramma di Bisanzio*
16. V. Moleta, *Guittone cortese*
17. J. J. Murphy, *La retorica nel Medioevo*
18. C. Erickson, *La visione del Medioevo. Saggi su storia e percezione*
19. V. Hyatt-J. W. Charles, *Il Libro dei demoni*
20. G. Sergi, *Potere e territorio lungo la strada di Francia*
21. S. Peloso, *Medioevo nel serto*
22. M. Angold, *L'impero bizantino (1025-1204)*
23. A. A. Settia, *Castelli e villaggi nell'Italia padana (secoli X-XIII)*
24. A. M. Chiavacci Leonardi, *'La guerra de la pietate'. Saggio per una interpretazione dell'Inferno di Dante*
25. G. de Francovich, *Persia, Siria, Bisanzio e il Medioevo artistico europeo*
26. I. Pagani, *La teoria linguistica di Dante*
27. A. Leone, *Profili economici della Campania aragonese*
28. M. Tangheroni, *La città dell'argento. Iglesias dalle origini alla fine del Medioevo*
29. P. Brezzi, *Paesaggi urbani e spirituali dell'uomo medievale*
30. U. R. Blumenthal, *La lotta per le investiture*
31. G. d'Onofrio, *«Fons Scientiae». La dialettica nell'Occidente tardo-antico*
32. H. Houben, *Medioevo monastico meridionale*
33. W. Berschin, *Medioevo greco-latino*
34. B. Bolton, *Lo spirito di riforma nel Medioevo*
35. A. Cortonesi, *Terre e signori nel Lazio medievale*
36. E. Massa, *L'eremo, la Bibbia e il Medioevo*
37. G. Meloni-A. Dessi Fulgheri, *Mondo rurale e Sardegna del XII secolo*
38. E. Artifoni, *Salvemini e il Medioevo. Storici italiani tra Otto- e Novecento*
39. P. Corrao, *Governare un regno. Potere, società e istituzioni in Sicilia fra Trecento e Quattrocento*

40. *Mistiche e devote nell'Italia tardomedievale*, a c. di D. Bornstein-R. Rusconi
41. M. Reuter, *Metodi illustrativi nel Medioevo*, a c. di P. Guerrini
42. G. Fornasari, *Medioevo riformato del secolo XI. Pier Damiani e Gregorio VII*
43. L. De Anna, *Il mito del Nord. Tradizioni classiche e medievali*
44. G. Tabacco, *Spiritualità e cultura nel Medioevo*
45. R. Bordone, *Lo specchio di Shalott*
46. Filippo da Novara, *Guerra di Federico II in Oriente (1223-1242)*, ed. a c. di S. Melani
47. R. Bonfil, *Tra due mondi. Cultura ebraica e cultura cristiana nel Medioevo*
48. D. von der Nahmer, *Agiografia altomedievale e uso della Bibbia*
49. J. Heers, *L'esilio, la società, la vita politica nel Medioevo*
50. M. D'Onofrio, *Roma e Aquisgrana*
51. P. Guerrini, *Propaganda politica e profezie figurate nel tardo Medioevo*
52. H. Houben, *Mezzogiorno normanno-svevo*
53. G. Cherubini, *Il lavoro, la taverna, la strada*
54. G. M. Cantarella, *Pasquale II e il suo tempo*
55. Gregorio di Tours, *Storia dei Franchi. I Dieci Libri delle Storie*, ed. e trad. a c. di M. Oldoni (2 voll.)
56. V. Pace, *Arte a Roma nel Medioevo. Committenza, ideologia e cultura figurativa in monumenti e libri*
57. F. Bertini, *Interpreti medievali di Fedro*
58. *Uomini, libri e immagini. Per una storia del libro illustrato dal tardo Antico al Medioevo*, a c. di L. Speciale
59. *Cronaca del Templare di Tiro*, ed. a c. di L. Minervini
60. I. Herklotz, *«Sepulcra» e «Monumenta» del Medioevo. Studi sull'arte sepolcrale in Italia*
61. S. Pittaluga, *La scena interdotta. Teatro e letteratura fra Medioevo e Umanesimo*
62. A. Barbero, *Valle d'Aosta medievale*
63. I. Mirazita, *Trecento siciliano da Corleone a Palermo*
64. G. Musca, *Intorno al Medioevo*
65. M. Bernabò, *Ossessioni bizantine e cultura artistica in Italia. Tra D'Annunzio, fascismo e dopoguerra*
66. A. Caffaro, *Scrivere in oro. Ricettari medievali d'arte e artigianato (secoli IX-XI)*
67. M. R. Lo Forte Scirpo, *C'era una volta una regina... Due donne per un regno: Maria d'Aragona e Bianca di Navarra*
68. Erasmo da Rotterdam, *Il Galateo dei ragazzi*, a c. di L. Gualdo Rosa
69. E. D'Angelo, *Storiografi e cronologi latini del Mezzogiorno normanno-svevo*
70. V. Pace, *Arte medievale in Italia meridionale. I: Campania*
71. G. Piccinni-L. Travaini, *Il Libro del pellegrino (Siena, 1382-1446). Affari, uomini, monete nell'Ospedale di Santa Maria della Scala*
72. G. Cherubini, *Pellegrini, pellegrinaggi, giubileo nel Medioevo*
73. G. Gandino, *Contemplare l'ordine. Intellettuali e potenti dell'alto Medioevo*
74. S. Fulloni, *L'abbazia dimenticata. La SS. Trinità sul Gargano tra Normanni e Svevi*
75. N. D'Acunto, *L'età dell'obbedienza. Papato, Impero e poteri locali nel secolo XI*
76. L. Hadda, *Nella Tunisia medievale. Architettura e decorazione islamica (IX-XVI secolo)*
77. F. de' Maffei, *Bisanzio e l'ideologia delle immagini*
78. G.E. Lessing, *Osservazioni sparse sull'epigramma*, a c. di S. Carusi
79. *Basilicata medievale. La cultura*, a c. di E. D'Angelo
80. N. Borsellino, *Paradisi perduti. Paesaggi rinascimentali dell'utopia*
81. C. Spila, *Mostri da salotto. I nani fra Medioevo e Rinascimento*

82. G. Sergi, *Antidoti all'abuso della storia. Medioevo, medievisti, smentite*
83. G. Fornasari, *Viaggio al centro del Medioevo. Questioni, luoghi e personaggi*
84. A. Bisanti, *La poesia d'amore nei Carmina Burana*
85. R. Bonfil, *Rabbini e comunità ebraiche nell'Italia del Rinascimento*
86. M. Oldoni, *L'ingannevole Medioevo. Nella storia d'Europa: letterature 'teatri' simboli culture*
87. F.G. Nuvolone, *Il numero e la croce. L'homo novus da Aurillac*
88. *Liber monstrorum*. Introduzione, edizione critica, traduzione, note e commento a c. di F. Porsia
89. T. Saffioti, *Il Medioevo dei giullari. Lo spettacolo, il pubblico, i testi*
90. C. Spila, *Animalia tantum. Animali nella letteratura dall'Antichità al Medioevo*

Un prezioso libro dedicato all'amore nel Medioevo. I *Carmina Burana* si prestano, per vastità e varietà, a percorsi di lettura pressoché infiniti. Entro il complesso genere della poesia amorosa sono analizzati, tradotti e spiegati alcuni *Carmina* nella loro fitta rete di allusioni, riferimenti e suggestioni, attinti ad elementi e *auctores* della tradizione classica (Ovidio soprattutto) che provocano interessanti rielaborazioni e riscritture unite al linguaggio della poesia cristiana e del testo biblico (in particolare il *Cantico dei Cantici*). Una tensione poetica che genera considerazioni circa i rapporti con la coeva produzione letteraria d'amore in volgare. Un quadro generale della poesia d'amore mediolatina e della fortuna di Ovidio fra XII e XIII secolo. Questioni di metodo e indagini critiche fanno il punto su questo fondamentale momento della poesia del Medioevo.

NUOVO MEDIOEVO 84

Armando Bisanti (Palermo 1957) è docente di Letteratura Latina Medievale e Umanistica nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo. Direttore di Schede Medievali e della rivista on-line Mediaeval Sophia, è tra i fondatori dell'Officina di Studi Medievali (Palermo). Collabora a Medioevo Latino (SISMEL, Firenze), dirige La ferza e il paleo (Collana dell'Istituto Poligrafico Europeo). I suoi libri e studi sul Medioevo latino riguardano poesia, favolistica, teatro anche umanistico, novellistica, facezia quattrocentesca: L'Alda di Guglielmo di Blois (Palermo 1990); Novus Avianus Astensis (Genova 1994); Francescanesimo e cultura in Sicilia nel '400 (Palermo 2000); Rosvita di Gandersheim (Spoleto 2005); Le 'commedie elegiache' di XII e XIII secolo (Spoleto 2009); L'epica latina altomedievale e il *Wallbarius* (Palermo 2010); La fortuna delle favole di Aviano nel Medioevo latino (Firenze 2010); Le *Facezie* di Poggio Bracciolini (Cosenza 2011).

In copertina: miniatura dal Ms. CLM4660 (prima metà XIII sec.), München, Bayerische Staatsbibliothek. Particolare.