



Filologicamente

Studi e testi romanzi

I

Filologicamente
Studi e testi romanzi

a cura di
Giuseppina Brunetti

I
2017

Direttore

Giuseppina Brunetti (Università “Alma Mater Studiorum”- Bologna)

Comitato scientifico

Giovanni Borriero (Università di Padova), Paolo Canettieri (Università “La Sapienza”-Roma), Fabrizio Cigni (Università di Pisa), Sabrina Ferrara (Università di Tours), Luciano Formisano (Università “Alma Mater Studiorum”- Bologna), Anatole Pierre Fuksas (Università di Cassino), Gabriele Giannini (Università di Montréal), Manuele Gragnolati (Università di Paris-Sorbonne), Gioia Paradisi (Università “La Sapienza”-Roma), Carlo Pulsoni (Università di Perugia), Arianna Punzi (Università “La Sapienza”-Roma), Paolo Rinoldi (Università di Parma), Justin Steinberg (Università di Chicago), Richard Trachsler (Università di Zürich)

Redazione

Stefano Benenati, Giulia Conti, Alina Laura De Luca, Jacopo Fois, Nicolò Gensini, Agnese Macchiarelli, Michele Piciocco, Roberto Siniscalchi, Giovanni Spalloni

Bononia University Press
Via Farini 37 – 40124 Bologna
tel.: (+39) 051 232 882
fax: (+39) 051 221 019

© 2017 Bononia University Press

ISBN 000-00-0000-000-0

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche) sono riservati per tutti i Paesi.

Progetto di copertina:
Impaginazione:

INDICE

<i>Introduzione</i> di GIUSEPPINA BRUNETTI	p. 7
MICHELE PICIOCCO, <i>Una canzone di Francesco dei Beccanugi</i> (“ <i>Per gran soverchio di dolor mi movo</i> ”)	p. 9
ALINA LAURA DE LUCA, <i>Quisquis composito serenus aevo:</i> <i>il metro I, 4 nelle antiche expositiones alla Consolatio</i> <i>Philosophiae</i>	p. 33
ROBERTO SINISCALCHI, <i>Una «piccola cronaca di laboratorio»:</i> <i>Salutz di Giovanni Giudici</i>	p. 49
AGNESE MACCHIARELLI, <i>L’Abelardo del Petrarca. Considerazioni</i> <i>sul ms. BnF, Lat. 2923</i>	p. 65
GIOVANNI SPALLONI, <i>Geografia cortese: l’Italia nei testi di</i> <i>Raimbaut de Vaqueiras</i>	p. 85
NICCOLÒ GENSINI, <i>Appunti per le Prophecies de Merlin.</i> <i>Alcune nuove osservazioni sul ms. Paris, Bibliothèque</i> <i>Nationale de France, Français 15211</i>	p. 103
ALESSIO ROMEO, <i>Per la ricezione moderna della storia di</i> <i>Tristano e Isotta: Le Promenoir des deux Amants di Claude</i> <i>Debussy</i>	p. 117

STEFANO BENENATI, *La lettura di Cicerone tra Boncompagno da Signa e Dante* p. 137

JACOPO FOIS, *Vita di Lapo Saltarelli: fortuna politica ed esilio nella Firenze comunale* p. 151

Tavole p. 167

Indice dei manoscritti p. 169

Indice dei nomi p. 171

GIUSEPPINA BRUNETTI

Introduzione

**Una canzone di Francesco dei Beccanugi
("Per gran soverchio di dolor mi movo")**

Introduzione. Si propone in questa sede una nuova edizione critica con commento della canzone *Per gran soverchio di dolor mi movo*¹ di Francesco dei Beccanugi, autore fiorentino di famiglia illustre, attestato, in breve arco cronologico, tra il 1299 e il 1311². Si dirà intanto che il manoscritto più antico che tramanda la sua canzone, il Chigiano L. VIII. 305,

¹ Il riscato corpus delle rime del Beccanugi comprende, oltre alla canzone che si leggerà più avanti, il sonetto *Mette lo sol nell'acqua e trane il foco*, contenuto nel ms. Vaticano Latino 3214 (c. 164r) della Biblioteca Apostolica Vaticana (rubr. *Francesco Smera de Beccennugi de Fire(n)ze*).

² Informazioni preliminari sulla famiglia sono riassunte in Massimo Tarassi, *Il regime guelfo*, in *Ghibellini, guelfi e popolo grasso. I detentori del potere politico a Firenze nella seconda metà del Duecento*, Firenze, La nuova Italia, pp. 63-164, in particolare vedi n. 45 a p. 145, e in Silvia Diacciati, *Popolani e magnati. Società e politica nella Firenze del Duecento*, Spoleto, Cisam, 2011, pp. 137-138. Il padre, Iacopo, peraltro fu priore dal 15 febbraio al 14 aprile 1285 per il Sesto di San Pancrazio (cfr. Sergio Raveggi, *I I Priori e i Gonfalonieri di Giustizia di Firenze, i Dodici e i Gonfalonieri delle Compagnie (1282 - 1343)*, disponibile online all'indirizzo <http://www.storiadifirenze.org/wp-content/uploads/2013/07/14-priori.pdf>). Che Francesco sia figlio di Jacopo lo si ricava da documento più recente dove il poeta compare con la dicitura «Franciscus olim Jacobi Smerae de Bechenugis» (cfr. ASFi, *Notarile Antecosimiano*, 11484 [protocollo di Lapo Gianni], c. 33v. Da queste registrazioni vergate da Lapo Gianni sappiamo che Francesco era stato eletto come canonico della pieve di Sant'Andrea di Cercina (14 gennaio 1301), ma che, poco dopo, egli rinunciò all'incarico per motivi sconosciuti (1 febbraio 1301). Precedentemente, nel 1299, Francesco era compreso tra gli ufficiali del Comune preposti alla sorveglianza della costruzione del nuovo palazzo dei priori, oggi meglio noto come Palazzo Vecchio. Il 2 settembre del 1311 egli era altresì stato eletto tra i dodici *probos viros* che avevano atteso alla cosiddetta *Provisione di Baldo D'Aguglione* (il nome del Beccanugi nel contesto documentario è leggibile adesso in *Il libro del chiodo*, a cura di Francesca Klein, Firenze, Polistampa, 2004, p. 315, per quello che prevedeva la provisione di vedano le pp. XXVI-XXVII e la p. XLVI). Dal al 15 ottobre al 14 dicembre 1311 egli ricoprì inoltre il priorato (cfr. Sergio Raveggi, *I I Priori e i Gonfalonieri di Giustizia di Firenze*,

indica l'autore del testo semplicemente come Francesco Ismera: l'indicazione della famiglia di origine andrà allora cercata altrove, e in particolare nella scarna documentazione rimasta (come in ASFi, *Notarile antecosimiano* 11484 [protocollo di Lapo Gianni] dove si fa riferimento – tra le altre cose – a «Francisci Smerae de Bechenugiis»).

Come autore, Francesco andrebbe collocato tra i cosiddetti poeti di transizione, secondo l'antica etichetta non più tanto utilizzata che comprendeva, per riprendere le parole di Giulio Bertoni, «un genere di lirica, fiorito in Firenze e in Toscana, nella seconda metà del sec. XIII, con caratteri speciali, sì da non potersi classificare né fra i prodotti della scuola siciliana, né fra quelli dello stil nuovo»³; certo, nella definizione di Bertoni andavano compresi nell'etichetta anche quei poeti toscani più pienamente duecenteschi come Chiaro Davanzati o Monte Andrea. Correggendo dunque in parte il tiro, si intenderà qui quei poeti troppo giovani per fare schiera con autori già attivi intorno agli anni sessanta del Duecento, ma ad essi ancora legati, nei contenuti e nello stile, per essere inclusi assieme a coloro che recepirono le novità che si andavano preparando a cavallo tra Duecento e Trecento, quelle stilnovistiche appunto. La ragione di ciò si vedrà a breve.

L'intera canzone, come d'altronde suggerito dal primo verso, è costituita da un lungo e sovente oscuro lamento del poeta che è stato costretto, per una colpa non meglio precisata, ad abbandonare la donna amata, con

cit., pp. 42-42. Data la mancata coincidenza del patronimico, probabilmente non è lui, come invece voleva Bucchioni, quel *Franciscus Boninsegne de Beccanugiis* che nel 1331 compare tra i vari custodi della città di Pistoia nell'ambito dell'espansione trecentesca di Firenze sugli altri comuni toscani: incarico che Bucchiano attribuisce al nostro Francesco (per il documento cfr. Ildefonso da San Luigi, *Delizie degli eruditi toscani*, tomo XII, Firenze, Cambiagi, 1889, p. 154). Le informazioni biografiche si possono trarre da Umberto Bucchioni, *Per un umile poeta del '300, Francesco Ismera de' Beccanugi: note ed appunti*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1910, pp. 3-7, che andrà preso con qualche cautela: Bucchioni infatti, pure facendo riferimento diverse volte al protocollo notarile di Lapo Gianni, citato in apertura di questo contributo, non si accorge che il notaio utilizza per le datazioni lo stile fiorentino, con il risultato che alcune date risultano sballate; eredita queste imprecisioni anche Riccardo Scrivano, *Beccanugi Francesco Ismera*, in *Dizionario biografico degli italiani*, VII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970, che cito dalla versione online disponibile all'indirizzo [http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-ismera-beccanugi_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-ismera-beccanugi_(Dizionario-Biografico)/).

³ Cfr. Giulio Bertoni, *Il Duecento (Storia letteraria d'Italia, vol. II, p. II)*, Milano, Vallardi, 1899, p. 96.

la speranza finale di potersi ricongiungere nuovamente a lei (e la promessa che, se ciò dovesse accadere, il poeta non si separerà più dalla sua donna). *Per gran soverchio* si muove inoltre entro due tendenze di gusto: una arcaicizzante che prevede dunque un abbondante messe di citazioni e motivi presi direttamente dagli autori della prima metà del Duecento e poco oltre, e una più popolareggiante, come si vede bene dal chiaro assetto gnomico di certi versi.

L'interesse e il pregio di questo testo vanno in realtà di là dal valore estetico di cui francamente sembra difettare: anzi, si può dire che proprio nella mancata originalità stia uno dei punti di forza di *Per gran soverchio*. Allora perché pubblicarlo nuovamente? Bisogna intanto dire che non si tratta di assecondare il gusto storicista di pubblicare il pubblicabile, che in campo medievale coincide spesso con l'esistente, specie se non abbia avuto cure recentissime: in effetti l'ultima pubblicazione – nemmeno critica, giacché ristampa una precedente e infida diplomatica – risale appunto al contributo già citato di Umberto Bucchioni che peraltro rappresenta l'unica voce bibliografica disponibile su Beccanugi⁴. *Per gran soverchio di dolor mi movo* merita allora di essere riletta per almeno due ragioni.

La prima è che il componimento di Beccanugi rappresenta un esempio straordinario della ricezione della poesia di Monte Andrea, già a partire dall'architettura delle stanze (ABBC ABBC:DEEDFFGGD) ricalcata, con una sola modifica, sullo schema della prima canzone sul denaro di Monte Andrea, *Più sofferir non posso ch'io non dica* (ABBC ADDC:EFFEGGHHE). Oltre a questo, come si vedrà nelle note di commento, l'autore costruisce la propria canzone prelevando calchi quasi letterali dalle canzoni di Monte, di cui evidentemente egli era un *fan* accanito. Tale ammirazione assume talvolta conseguenze che possono essere estreme: si vede bene, per fare un esempio, nel congedo – un luogo del testo che rispetto alle strofe lascia di solito meno spazio di manovra al poeta – dove Beccanugi opera un montaggio di diversi congedi delle canzoni di corrispondenza di Monte, portando dunque la componente formulare a un elevato di fissità.

⁴ Mi riferisco a *Il canzoniere Chigiano L. VIII. 305*, a cura di Enrico Molteni ed Ernesto Monaci, Bologna, Fava e Garagnani, 1877, pp. 66-67. Per la precisione Bucchioni cita la precedente versione in stampa, pubblicata in *Il propugnatore*, X, fasc. 1 (1877), pp. 312-313 per il testo interessato.

Eppure c'è un altro autore che compare prepotentemente come modello del poeta, e a sorpresa, giacché per incontrarlo il lettore dovrà arrivare all'ultima stanza prima del congedo. La quinta stanza in effetti, come già riconosciuto da Stefano Carrai⁵, appare come un libero rifacimento di *Biltà di donna e di saccente core* di Guido Cavalcanti, con l'effetto, peraltro nemmeno troppo riuscito di smorzare l'atmosfera dolorosa delle stanze precedente e chiudere il discorso con uno spiraglio di speranza: tra le altre tessere che si vedranno, il Beccanugi registra la celebre immagine della neve che fiocca *sanza venti* che in contesto più impegnativo verrà ripreso da Dante⁶.

Si dirà allora che, muovendosi attorno ai due modelli, si direbbe persino a due delle maggiori personalità del '200, la canzone di Beccanugi illumina il canone letterario nel suo farsi, avendo in sé il vecchio e il nuovo che poi sfocerà nella stagione stilnovistica: in questo, dunque, il suo autore merita appieno l'etichetta di poeta di transizione. È grazie a testi come questi che è possibile percepire meglio lo snodo che c'è tra un prima e un dopo, tra un di qua e un di là: e Beccanugi non vede tra il prima e il dopo troppe differenze.

Nota al testo. Testimone base, anche per le grafie, è il Chigiano L VIII 305 della Biblioteca Apostolica Vaticana (= **Ch**)⁷, più vicino cronologicamente all'epoca in cui visse l'autore e latore – eccezion fatta per pochissimi casi che si elencheranno qui sotto – di lezioni migliori. All'isolato Chigiano, si oppone nello stemma il codice Bartoliniano dell'Accademia della Crusca (= **Bart**) dal quale dipendono poi le altre testimonianze⁸.

⁵ cfr. Stefano Carrai, *La lirica toscana del Duecento. Cortesi, guittoniani, stilnovisti*, Roma-Bari, Laterza, 1997, pp. 75-77, che riconosce altresì alla canzone una tendenza arcaicizzante ma non una forte connessione con la produzione di Monte Andrea.

⁶ La canzone di Beccanugi è tirata in ballo per meglio illuminare i rapporti tra Dante e Guido Cavalcanti in Emilio Pasquini, *Dal 'plazer' stilnovistico-cortese a quello umanistico-cristiano: storia su un verso-chiave sulla neve*, «Italianistica», XXI, 1992, 459-483, in particolare le pp. 461-463, e Idem, *Dante e le figure del vero. La fabbrica della Commedia*, Milano, Bruno Mondadori 2001, pp. 50 e 70.

⁷ Su cui vd. «Intavulare»: *tavole di canzonieri romanzi*, serie coordinata da Anna Ferrari, III. *Canzonieri italiani*, 1. *Biblioteca Apostolica Vaticana, Ch (Chig. L. VIII. 305)*, a cura di Giovanni Borriero, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2006, in partic. per la scheda bibliografica su Beccanugi pp. 464-466.

⁸ Sulla raccolta Bartoliniana è ancora fondamentale Michele Barbi, *La Raccolta Bartoliniana e le sue fonti*, in *Studi sul canzoniere di Dante*, Firenze, Sansoni, 1915, pp. 119-214.

L'esistenza dell'archetipo parrebbe provata innanzi tutto dal comportamento⁹ di Ch e Bart ai vv. 43, 46 e 51, dove entrambi i codici perdono la serie rimica in *-empro*: più precisamente Ch risulta essere più conservativo (*tempero:assempro:sempro*), mentre Bart tenta l'intervento, recuperando la rima almeno ai vv. 43 e 51 (*tempre:exemplo:sempro*). La serie rimica più corretta sarà allora *tempro:assempro:sempr'ò*: essa è garantita, per la coppia *tempro:assempro*, dai vv. 81-82 di *Più sufferir non posso ch'io non dica*, di Monte Andrea, di cui, come è stato detto in precedenza, il Beccanugi riprende lo schema rimico («'n ciò porria cernire assai assempro, / ma or non voglio ch'un poco mi tempro»). Più complessa la questione per quanto riguarda il terzo elemento della serie, quello del v. 51, *sempr'ò*. L'uscita tronca sembrerebbe imposta dalla lezione di partenza, quella del Chigiano appunto, che ha dieci sillabe: *la speranza la qual meco sempre* (Bart interviene invece pesantemente sul verso «la speranza la quale io meco ho sempre»). Luigi Fiacchi, che per primo in epoca moderna, pubblicò la canzone nel 1812 stampa «la speranza la quale io meco ho sempro»: la forma con metaplasmo, *sempro* per *sempro*, è tuttavia fenomeno essenzialmente settentrionale¹⁰ e sarà dunque più economico supporre che la stringa *sempro* debba essere sciolta in *sempr'ò*. La presenza della rima franta (ma con caratteristiche anche della rima per l'occhio) è in questa canzone legittimata da un'altra rima che appartiene alla medesima tipologia, ai vv. 44-45, dove *forma* rima con *orm'à*: tale artificio è d'altronde ben presente nel modello del Beccanugi, Monte Andrea, di cui si vedranno almeno i vv. 71 e 76 di *Ahi misero tapino, ora*

Per i codici che derivano da Bart si veda Idem, *La Raccolta Bartoliniana di rime antiche e i codici da essa derivati*, Bologna, Zanichelli, 1900, § 51, p. 65 per la nostra canzone: si tratta dei manoscritti 2448 della Biblioteca Universitaria di Bologna, Ashburnham 479 e Ashburnham 763 della Biblioteca Medicea Laurenziana, Riccardiano 2846 della Biblioteca Riccardiana di Firenze.

⁹ C'è poi una ragione materiale che connette i due manoscritti, perché in entrambi la canzone di Beccanugi è seguita nell'ordine dalle ballate *Poi a natura umana novellamente* di Caccia da Castello e *Movo canto amoroso novamente* di Lupo degli Uberti.

¹⁰ Cfr. Gerhard Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, I. *Fonetica*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 181-182. In effetti il *corpus Ovi* restituisce per la forma *sempro* solo esempi veronesi.

scoperchio «Qual vuole dir ch'Amore li tien pro / [...] / ma sì distrutta no 'nde saria assempro»¹¹.

Meno problematico l'intervento al v. 54, ipermetro in entrambi i testimoni: l'eziologia dell'errore andrà forse ricondotta a un problema materiale con i rispettivi antigrafì. Per quanto riguarda il primo emistichio, sembra migliore la lezione *Dironne alquanto* di Ch (vs. Bart *Dirom'alqua(n)to*, per fraintendimento paleografico), perché reagisce semanticamente meglio con il precedente v. 52 «'In che speri?' poriami esser richesto?». Tuttavia, per il secondo emistichio, dovrà essere seguita la raccolta Bartoliniana «[Dironne alquanto] sol per non contendere», con uscita sdrucchiola, in quanto il copista del ms. Chigiano inserisce un elemento nel verso che salva in qualche modo il significato generale, ma sposta l'ultima sillaba accentata del verso in undicesima posizione «[Dironne alquanto] p(er) non voler contendere; dunque «Dironne alquanto sol per non contendere».

In soli altri due casi si seguirà Bart contro il migliore Ch: al v. 87 Ch perde il complemento oggetto (*Madonna*), conservato invece da Bart, mentre ai vv. 36 e 62 andranno privilegiate, per motivi metrici, le forme sincopate della Bart. *dritta* e *medesimo* contro quelle estese del Chig. *dri-ri-cta* e *medesimo*.

Criteri editoriali. La grafia del Chigiano è rispettata, anche nell'oscillazione tra scempie doppie, non razionalizzabile in alcun modo, fatta eccezione per le grafie doppie in sede postonica sempre registrate dal copista del Chigiano. Si regolarizzano le grafie che non hanno valore fonetico, e dunque (per l'intero dossier si rimanda all'apparato delle varianti formali di Ch, posto dopo il commento):

1. Occlusiva velare sorda *ch* anche davanti a *a* e *o*: *dicho* (v. 2) > *dico*; *chansa* (v. 14) > *cansa*.
2. Occlusiva velare sonora *gh* anche davanti a *a* e *o*: *appagho* (v. 51) > *appago*; *ghalee* (v. 73) > *galee*.

¹¹ Per questo genere di rime cfr. Aldo Menichetti, *Rime per l'occhio e ipometrie nella poesia romanza delle origini*, «Cultura Neolatina». 26, 1966, pp. 5-95, ora anche in Id., *Saggi metrici*, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2006, pp. 3-108.

3. Si regolarizza, con il normale esito italiano, la grafia latineggiante in termini come *condocto* (v. 3) > *condotto*, *perfecta* (v. 92) > *perfetta*.
4. Nasali e laterali palatali <ngn> e <lg>: *ongni* (v. 6) > *ogni*, *maravilglia* (v. 14) > *maraviglia*. In qualche caso è necessario anche integrare alla grafia la *i*: *travalglo* (v. 22) > *travaglio*, *volgla* (vv. 30 e 70) > *voglia*, *dolgla* (v. 31) > *doglia*.
5. Affricata dentale sorda e sonora, doppia e scempia, registrata in maniera sistematica dal copista con ç/ççi: *allegreçça* (v. 5) > *allegrezza*, *partença* (v. 10) > *partenza*; *donçelle*.
6. in due casi si registra la confusione tra nasale alveolare e bilabiale che regolarizzo: *conpreso* (v. 31) > *compreso*; *im parvença* (v. 70) > *in parvenza*.
7. Regolarizzo altresì la grafia isolata *chaccie* (v. 78) > *cacce*.
8. Non riproduco il raddoppiamento fonosintattico che il copista inserisce in maniera sistematica, per i pronomi, aggettivi e per altri monosillabi: *mme* (v. 19) > *me*, *ssu* (v. 25) > *su*, *ss'io* (v. 89) > *s'io*. Regolarizzata altresì l'isolata *ssofrir* (v. 72) > *sofrir*.
9. Inserisco infine l'*h* nell'interiezione al v. 26 *oime* > *ohimé*.

Nota metrica. Canzone (5 stanze, più congedo) con schema ABBC ABBC: DEEDFFGGD (cfr. Adriana Solimena, *Repertorio metrico dei poeti siculo-toscani*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2000, n. 253); il congedo riproduce lo schema della sirma. Connessione *capfinida* tra le stanze II e III (tramite la ripresa del sintagma «mia vita») e, in maniera meno rigorosa, tra III e IV («speranza», «In che sperì? [...]). Rime ricche i vv. 29 e 34, *giammai:omai*, 36 e 40, *offendo:difendo*, 46 e 47, *stento:contento*, 49 e 50, *pessimi:adempiessimi*, 53 e 57, *riprendere:comprendere*, 63 e 68, *fallimento:partimento*, 78 e 79, *rivera:primavera*. Rime inclusive ai vv. 72 e 76, *spaventì:ventì*, 83 e 84, *afferro:ferro*. Rime derivate ai vv. 61 e 62, *disdegno:degno*, 64 e 65, *dono:perdono*, 69 e 70, *servo:conservo*, 71 e 75, *fresca:rinfresca*. Rima franta ai vv. 44 e 45, *forma:orm'â*, 43, 46 e 51, *tempo:assempro:sempr'ò*. Rima equivoca ai vv. 6 e 7, *casso* [sostantivo, 'cassa toracica, petto']: *casso* [da 'cassare']. Rima identica ai vv. 86, 90 e 94, *parte*. Rima imperfetta ai vv. 9, 12 e 17, *surge:fugge:strugge* (su cui cfr. *supra* la nota al testo). Da notare altresì – ed è forse spia di una perizia compositiva non

eccelsa – le varie serie di rime desinenziali, su infiniti di prima e seconda coniugazione, ai vv. 53, 54 e 57, *riprendere:contendere:comprendere*, e poi ai vv. 77, 80 e 85 (*torneare:sonare:tirare*) e 81, 82 (*vedere:parere*). Caratteristico, ma un po' di maniera, che molte delle parole in rima sono legate in assonanza o consonanza, totali o parziali: stanza I. assonanza ai vv. 4, 8 10, 11 (*ponda:abonda:gravosa:amorosa*), consonanza e parziale assonanza ai vv. 4, 8, 15 e 16 (*ponda:abonda:mondo:fondo*); stanza II. consonanza ai vv. 18, 21, 22 e 25 (*punto:sormonta:congiunto:ponta*), assonanza ai vv. 19, 20, 23, 24, 32 e 33 (*bene:risovene:vene:sostene:vede:possiede*); stanza III. assonanza e parziale consonanza ai vv. 36, 37, 40, 41, 47, 48 (*offendo:aprendo:difendo:contendo:stento:contento*), a loro volta in assonanza con 43, 46, e 51 (che condividono però anche una nasale, *tempro:assempro:sempr'ò*); stanza IV. assonanza e parziale consonanza ai vv. 52, 56, 63, 66, 67 e 68 (*richesto:resto:fallimento:sofferto:certo:partimento*), in assonanza anche con i vv. 55, 59, 61 e 62 (*riserbo:acerbo:disdegno:degno*); stanza V. assonanza e parziale consonanza tra o vv. 69, 73, 83 e 84 (*servo:conservo:afferro:ferro*), consonanza e parziale assonanza ai vv. 77-82 e 85 (*torneare:rivera:primavera:sonare:vedere:parere:tirare*); congedo. assonanza ai vv. 90-93 (*sembra:rimembra:perfetta:sottometta*).

Manoscritti: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. L.VIII.305, cc. 46 r-v (rubrica: *Francescho ismera*); Firenze, Accademia della Crusca, ms. 53 (meglio noto come 'Raccolta Bartoliniana'), cc. 129r-130r (rubrica: *Francesco Ismera*). **Edizioni**. Riproducono il testo di Bart Luigi Fiacchi, *Scelta di rime antiche*, Firenze, Daddi, 1812, pp. 59-63; *Poeti del primo secolo della lingua italiana*, II, Firenze, Accademia della Crusca, 1816, pp. 428-431; *Raccolta di rime antiche toscane*, II, Palermo, tipografia Giuseppe Assenzio, 1817, pp. 329-332; Vincenzo Nannucci, *Manuale delle letteratura del primo secolo della lingua italiana*, I, Firenze, Barbera, 1856, pp. 373-376-285. Seguono Ch, inevitabilmente dato che si tratta di diplomatiche: *Il canzoniere Chigiano L. VIII. 305*, a cura di Enrico Molteni ed Ernesto Monaci, Bologna, Fava e Garagnani, 1877, pp. 66-67; Umberto Bucchioni, *Per un umile poeta del '300, Francesco Ismera de' Beccanugi: note ed appunti*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1910.

Per gran soverchio di dolor mi movo
a dir: dico che di viver son lasso,
poi ch' i', tristo, mi son condotto a passo
che sovra me ciascun tormento ponda.

Così fòr d'allegrezza mi ritrovo, 5
che son d'ogni sovran diletto casso;
e porto dentro formato nel casso
amaro pianto ch'agli occhi m'abonda.

E chi dicesse «ciò donde ti surge?»,
rispondo da la partenza gravosa 10
ch' i feci da la mia donna amorosa,
ond'ogni ben da me si cansa e fugge:
udite ben crudel tempesta e doppia.
Gran maraviglia è che 'l cuor no mi scoppia,
trovandomi d'ogni conforto mondo 15
e poi d'ogni pericol' messo in fondo:
cotal destin pensar tutto mi strugge.

Ahi misero, partenza fei 'n un punto
da la mia donna, e da me ogni bene:
e tuttor che di ciò mi risovene 20
affanno e angoscia mi cresce e sormonta.

Con ira e con travaglio son congiunto
e quanto ch'io disio contro mi vene:
così forte sventura mi sostiene,
ch'a su' poder nel mi' peggio mi punta. 25

Ohimè, ch' i' mi notrico pur di guai
e sospirando, lasso, dico «Tristo,
che tutt' i mali rammasso ed acquisto,
e fuor di pene non esco giammai,
pensando che 'l partir fu fòr mia voglia». 30
Così compreso m' à tutto di doglia,
che stimol credo sia a chi mi vede
sì forte pestilenza mi possiede:
chent' è mia vita veder potete omai.

Or che mia vita sia in tant'errore,
ch'i' me medesimo consumo ed offendo
e trovo vano ciò a chi m'aprendo
e ciascuna virtù a valer m'è stanca.

Così disposto sono in tal tenore
che chi nuocer mi vuol non mi difendo,
ma chi m'agrava più, men mi contendo:
così forza e saver tutto mi manca.

E tante pene con pesanza tempro,
che di ciascun contrar'ò preso forma:
cotal sentenza Dio concedut'or m'à,
credo, per dar di me al mondo assempro,
perché chi vede di me tanto stento,
s'egli à tormento, tosto n'è contento,
veggendo i miei tanto duri e pessimi.
Ed i' m'appago sed io adempiessimi
la speranza la qual meco sempr'ò.

«In che spero?», poriami'esser richesto,
no 'l solvessi saria da riprendere.
Dironne alquanto sol per non contendere,
ma ciò ch'i' celo dentro a me riserbo:
d'amor servire, e qui fo punto e resto.
Per questo membro potete comprendere
in ch'io spero, se mi vale attendere:
tempo che passa ben matura acerbo.

Onde, per Dio, Amor provvedimento
ti piaccia aver di me, senza disdegno,
ch'a dritta sorte son di morte degno.
Non giudicar secondo 'l fallimento
e, per pietà, ti chero questo dono:
non fosse colpa non saria perdono.
Poi del partir ò cotanto mal sofferto,
s'a la mia donna ritorno per certo,
giamma' da lei non farò partimento.

A che diritto, Amor, son vostro servo
dirò in parvenza, perché dobli e cresca, 70
a ciascun che d'amare à voglia fresca
fermo coraggio: a soffrir no spaventi.

Galee armate vedere in conservo,
donne e donzelle in danza gire a tresca,
l'aria pulita quando si rinfresca, 75
veder fioccar la neve senza venti

e cavalieri armati torneare,
cacce di bestie e falcon per rivera,
le pratora fiorir la primavera,
canti d'augelli e stornamento sonare, 80

e tutto questo sentir e vedere
nient'è ver' mia donn'al mi' parere
a cui tornar sempre 'l volere afferro,
più che fossi per natura ferro
e della calamita per tirare. 85

Movi meo dire di lontana parte
e, senza resto, madonna ritrova,
dilli che faccia di te dritta prova
e, s'io fallat'avesse in nulla parte,
che ti corregga secondo ch'ei sembra; 90
ch'Amor lo segnoreggia, ciò rimembra:
però la sua sentenza fia perfetta.
Celi lo nome mio e sottometta:
di questo il prego molto da mia parte.

2. a dir: dicho] **Bart** Io dico a dir 36. medesmo] **Ch** medesimo 43. con
pesanza] **Bart** che speranza *cui segue la lezione corretta* tempo] **Ch** tem-
pero **Bart** tempore 46. assempro] **Ch** assempro **Bart** exemplo 49. i miei
tanto] **Bart** i mie cotanto 51. meco sempr'ò] **Ch** meco sempre **Bart** io
meco ho sempre 53. no 'l solvessi saria] **Bart** S'io no 'l solvessi io saria
54. Dironne] **Bart** Dirom' per non contendere] **Ch** p(er)nonvoler conten-
dere **Bart** pe sol per non contendere 58. in ch'io spero] **Bart** In ciò ch'io

spero 62. dritta] **Ch** diricta 70. dobli] **B** adobbi 87. senza resto] **B** senz'arresto madonna] *manca in Ch* 91. rimembra] **Ch** mime(m)bra **B** mi membra 94. il prego] **B** il prega.

Parlo per sovrabbondanza di dolore: dico infatti che sono stanco di vivere, perché sono costretto a una condizione che scaglia sopra di me ogni tormento. In questo modo sono lontano dall'allegria e privo di tutti i maggiori piaceri; e porto dentro, originatosi nel petto, un pianto amaro che poi abbonda negli occhi. A chi mi chiedesse da dove deriva ciò rispondo: dalla dolorosa separazione dalla mia donna che ho compiuto, per cui ogni bene mi evita e sfugge: ora siete edotti circa la mia pessima – se non peggiore condizione. La cosa straordinaria è che il cuore non collassa, trovandomi privo di qualsiasi conforto e inoltrato nella profondità di ogni pericolo: il solo pensare a questo destino mi annienta.

1. per l'incipit cfr. intanto l'attacco di Monte Andrea «Tanto m'abbonda materia soperchio» che è seguito dal medesimo ragionamento topico (appunto 'la sopraffazione è così tanta che non posso nascondere ciò che cela il mio cuore'); ma si vedano anche l'attacco di Siribuono da Pistoia «Del dolor tant'è il soverchio fero, / che ll'alma e 'l corpo mio sostiene», Cino da Pistoia, *Questa leggiadra donna, ched'i sento*, vv. 9-10 «chiamando per soverchio dolore / Morte [...]». ■ *soperchio*: dal latino *superculus* (diffusa anche la variante *soverchio*).

2. *a dir: dico*: si noti in prima fascia d'apparato come la vicinanza fonicamente rilevante tra l'infinito *dire* e la prima persona del presente del medesimo verbo abbia creato confusione nel copista del codice Bartoliniano che inverte i due elementi.

3. *mi son condotto a passo*: è metafora (*passaggio/via* per condizione/stato) cara a Monte Andrea, di cui si vedano *Ahi Deo merzé* v. 40 «Così Amor condotto m'è a reo passo», *Tanto m'abbonda materia di soperchio*, v. 73 «nel passo ove conduce [sempre Amore è soggetto] cui governa», *Sed io potesse addimostrarlo fore*, v. 3 «nel passo ov'è condotto lo mio core»; vedi anche il *Fiore*, L, v. 14 «Insin ch'e' sia condotto al passo stretto». Sarà da citare, in quanto reagisce pure con il *soperchio* del v. 1 e con *casso*, qui sotto al v. 7 Niccolò de' Rossi, *Oimè, oimè, trista la vita mia!*, vv. 2-3 «Cum'eo so' cunto a doloroso passo / per soperchio amor che ò nel casso». ■ *mi*: l'uso del pronome con funzione riflessiva

anticipa quello che verrà precisato meglio nella penultima stanza, cioè che ‘la partenza’ dalla donna è dovuto a un imprecisato errore compiuto dall’uomo.

4. *ponda*: costruito sul latino *pondere*, ma per nulla attestato, essendo solo – a norma del corpus Ovi, ma già richiamato dal Nannucci – qui e in Franco Sacchetti, *Quanto più penso al tempo mio passato*, v. 7 «che tanto al cor mi ponda [soggetto è il dolor]».

6. *sovrán diletto*: il sintagma è presente nella prima delle canzoni ‘socioeconomiche’ di Monte Andrea, *Più sofferir non posso ch’io non dica*, v. 96, dove l’azione è attribuita alla povertà «mettendol fuor d’ogni sovrán diletto», con applicazione poi anche in ambito laudistico, vd. Ugo Panziera, *Diletto Gesù Cristo*, vv. 3-4 «Languisco per amore / del mio sovrán diletto». ■ *son...casso*: forse contaminando altro passaggio del Monte economico, e in particolare *Ancor di dire non fino, perché*, vv. 23-24 «e come casso / d’ogne vertù e di valor’ terreni». *Casso* ha comunque etimologia su cui si discute o forse doppia (vd. la *nota etimologica* in *TLIO*, s. v. ‘casso (1)’) derivando o dall’aggettivo *cassus*, o dal verbo *cassare* come forma forte di participio passato.

7. cfr. anche per il rapporto fonico con *formato* Onesto da Bologna *La partenza che fo dolorosa* (qui sotto, al v. 10, si parlerà invece di «partenza gravosa»), v. 21 «l’amor fin c’ho fermato nel casso». ■ *casso*: letteralmente ‘torace’, qui da intendere come sede del cuore che è assediato dai dolori, dal latino medievale *capsum* (cfr. *Du Cange*, s. v., § 1).

8. simili descrizioni in Giacomo da Lentini, *Dal core mi vene*, vv. 167-168 «onde lo core m’abonda / e gli occhi fuori gronda» e Guglielmo Beroardi, *Gravosa dimoranza*, vv. 9-10 «und’agli occhi m’abonda / le lagrime com’onda de lo mare». ■ *amaro pianto*: con scarsa fortuna duecentesca (cfr. almeno *Mare amoroso*, v. 183 «poi che mi fate stare in pianto amaro»), ma amplissima poi nel ’300.

9. *E chi dicesse*: ancora una marca stilistica di Monte Andrea, quella in questo caso di proseguire il discorso non sul piano monologico ma attraverso un procedimento di teatralizzazione che prevede l’inserimento di una domanda del pubblico (si tratta tecnicamente di una *percontatio*, cfr. Lausberg 1995, § 433), cfr. appunto *L’arma e lo core e lo meo disio*, vv. 11-12 «Chi mi dicesse “Il ben d’amore sa’lo?”, / posso dir [...]» (a quest’ultimo elemento corrisponde il «rispondo» del verso successivo); cfr. anche, sempre di Monte Andrea, *Ahi doloroso lasso, più non posso*,

vv. 19-20 «Chi dir volesse: “Amor di che ti pasce?” / rispondo [...]». Vedi poi sotto la nota al verso 52.

10. cfr. ancora il citato incipit di Onesto «La partenza che fo dolorosa / e gravosa [...]».

12. *cansa*: dal latino *campiare*.

14. il verso ricorda molto Monte Andrea *Tanto m'abbonda materia di soperchio*, vv. 5-8 «La meraviglia è pur che lo coperchio / e lo vasello, ove il cor dimora, / non è spezzato, tanto si sbatte ognora, / per li colpi mortal' che non dan triegua»; il verso è poi ricalcato integralmente nel *Dittamondo* di Fazio degli Uberti, I, 20, v. 9 «gran meraviglia che 'l cuor non mi scoppia». Il cuore che *scoppia* è anche immagine angioliertesca, cfr. *Maladetto e distrutto sia da Dio*, v. 10 «[...] che mi scoppi 'l cuore» e *I' non vi miro perzar, morditori*, v. 9 «M'assa' ve ne potrà scoppiar lo cuore».

16. forse tenendo presente ancora Monte Andrea, *Più sufferir non posso ch'io non dica*, v. 21 «d'ogni pericolo fatto son sagrestia».

17. gli elementi del verso ricorrono nell'attacco guittoniano «Tutto mi strugge 'n pensiero e 'n pianto».

Ahimé, in un solo istante mi sono separato dalla mia donna e, allo stesso tempo, ogni bene da me: e ogni volta che penso a questo l'affanno e l'angoscia mi crescono e sopraffanno. Sono tutt'uno con il rancore e la tribolazione e tutto quello che desidero mi si ritorce contro: così mi sostiene una sorte avversa che, a piacimento, mi spinge verso ciò che per me è peggio. Ahimé, io mi nutro solo di lamenti e, sospirando, dico «Ahimé, raccolgo e accumulo tutti i mali e, se penso che la separazione è avvenuta contro la mia volontà, non abbandono mai la mia condizione di pena». Sono così circondato di dolore che riuscirei ad affliggere anche chi mi guarda, tanto forte è la mia sciagura: ora potete vedere bene com'è [ridotta] la mia esistenza.

21. *cresce e sormonta*: attestata la variante *monta e cresce* in Brunetto, *Tesoretto*, v. 2689, Chiaro Davanzati, *Amor m'à dato in ta' loco a servire*, v. 34, Monte Andrea, *A me non piace di tal triega fare*, v. 4, Rustico Filippi, *Quant'io verso l'Amor più m'umilio*, v. 3, arrivando fino a Petrarca, *Rvf*, LVII.

22. *con ira e con travaglio*: cfr. al massimo Monte Andrea, *Più sofferir non posso ch'io non dica*, v. 32 «tormento, ira, mal tutto e travaglio».

23. ancora Monte, *Ahi doloroso lasso, più non posso*, v. 17 «s'alcuno bene disio, ò 'l contraro».

26. il cibarsi del dolore (e altre immagini semanticamente affini) è metafora biblica, vd. *Psalmos*, 41, 4 «fuerunt mihi lacrimae meae panis», introdotta in area italiana da Rinaldo d'Aquino, *Amorosa donna fina*, v. 28 «di sospiri mi notrico», poi ancora una volta cara a Monte Andrea cfr. *Ohimé dolente, più di nullo affanno*, v. 6 «di pensier' mi notrico [...]», *Eo non mi credo 'n om tanto sapere*, v. 15 «notricherallo sol di pene amare», *Ahi doloroso lasso, più non posso*, v. 35 «[...] Di pianto mi nodrisco» e *Lasso me, tristo, ciascun'ora mi doglio*, v. 14 «D'affanno e di pensiero mi nodrisco»; si veda anche Maestro Francesco, *Madonna, il vostro amor d'una feruta*, v. 14 «di doglia e di tormento si notrica»; la formula sarà raccolta da Petrarca nel *Secretum*, II, 107 «sic lacrimis et doloribus pascor».

28. *tutt'i mali*: ancora un sintagma primieramente utilizzato da Monte Andrea, cfr. *L'arma e lo core, e lo meo disio*, v. 5 «Di tutt'i mali la 'nsegna port'io», *Trista la vita mia; più di nullo omo*, v. 11 «Si 'ngenerati sono tutt'i mali», *Di svariato colore porto vesta*, v. 6 «Porto di tutt'i mali che co me sta». Scelgo, a differenza del precedente editore di Monte, di pubblicare il sintagma così, ricavando dunque anche l'articolo, piuttosto che «tutti mali». ■ *rammasso ed acquisto*: hysteron proteron.

29. *fuor di pena*: ancora un sintagma topico, cfr. Giacomino Pugliese, *Donna per vostro amore*, v. 22 «Ben m'è fuori di pena», Monte Andrea, *Si m'è legato Amor, quanto più tiro*, v. 14 «poi foss'io morto, saria fuori di pena», le anonime *Oi lassa 'namorata*, v. 59 «e' sarò fuor di pene», *Poi ch'io partìo, amorosa*, v. 19 «pareami esser fuor di pene», *Poi ch'è sì doloroso*, v. 16 «ed è fuor d'ogni pena».

31. il primo emistichio per movenza è accostabile a Monte, *Ahi doloroso lasso, più non posso*, v. 15 «Poi sì compreso m'à, che me ne nasce?». ■ *compreso*: il verbo è topico in contesti amorosi, cfr. Chiaro, *Come Narcissi, in sua spera mirando*, v. 11 «sì m'ha l'amor compreso strettamente» oppure l'attacco dell'anonima «Donna, lo fino amore / m'à tuto sì compreso», ma come nel passo di Monte qui la formula è rovesciata: non è l'amore ma il dolore a *comprendere* l'individuo.

33. *pestilenza*: il primo a usare la metafora per indicare un'impasse amorosa è Cecco Angiolieri nell'incipit «Or non è gran pistolenza la mia, / ch'i non mi posso partir dad amare».

34. il verso cita quasi alla lettera ancora Monte Andrea, *Ahi doloroso lasso, più non posso*, v. 14 «[...] vedete oimai chent'esser pò!».

La mia vita è tanto contraddittoria che mi faccio del male e mi offendo da solo, e trovo inutile tutto ciò a cui faccio affidamento e ogni virtù mi è inutile ad avere valore. Sono arrivato al punto che se qualcuno ha intenzione di farmi del male io nemmeno mi difendo, anzi più mi si provoca dolore e meno abbozzo una reazione: così ho perso anche il vigore e la lucidità. Mi oppongo a tante pene con il peso [del mio dolore], al punto che posso essere considerato un ricettacolo di contraddizioni: credo che Dio mi abbia riservato una simile condanna per essere modello [negativo per il mondo], perché così chi vede il mio dramma, subito di accontenterebbe dei propri dolori, a confrontarli con i miei crudeli e duri. E io, se riuscissi a esercitare la speranza che ho sempre con me, mi appagherei.

38. per l'accostamento tra virtù e valore si veda almeno l'incipit di Giacomo da Lentini «Madonna à 'n sé vertute con valore».

40. cfr. Monte Andrea, *Ahi doloroso lasso, più non posso*, v. 57 «Chi nocere vòl me n' à ben gran campo», quanto al secondo elemento si può citare, sempre di Monte, *Ohi dolze Amore*, vv. 63-64 «non mi difendo / d'Amore [...]», e ancora prima Giacomino Pugliese, *Lontano amor mi manda sospiri*, vv. 20-21 «[...] colpa non mi difendo / e 'nver' l'amore non fo difensione».

42. *forza e saver*: per la coppia cfr. Guittone che ne è assiduo fruitore *O tu, de nome Amor, guerra de fatto*, v. 64 «Che grave forzo e saver contra i vale?», *Ahi lasso, che li boni e li malvagi*, v. 42 «Poi più savere e forza en l'om si trova», *Tutto 'l dolor, ch'eo mai portai, fu gioia*, v. 48 «e ritornato in voi forzo e savere», *Gentil mia donna, gioi sempre gioiosa*, v. 14 «avesse magno cor, forz'o savere», *Giudice Ubertin, in catun fatto*, v. 9 «como voi di forzo e savere» e, infine, *Deo!, che ben aggia il cor meo, che sì bello*, 9 «sì che lo forzo meo senpr'e 'l savere; si veda poi anche Monte Andrea, *Ahi misero tapino ora scoperchio*, vv. 80-81 «Saver né forzo giamai no· raquista / ciò che si perde per la morte trista» e

Sovr'ogn'altra è Amor la tua podèsta, v. 7 «Forzo, saver e orgoglio chi ver' lui desta».

43. *tempro*: in rima con *assempro* pure in Guittone, *O dolce terra aretina*, vv. 15-16 e in Monte, *Più sofferir non posso ch'io non dica*, vv. 81-82.

44. ancora un motivo caro a Monte Andrea, quello appunto di presentarsi come campione della contraddizione, vedi almeno *Se per amor null'omo porta pena*, v. 12 «e del contrado porto ed aggio il manto» e *Ahimé lasso, perché a figura d'omo*, v. 132 «nel contrado per me ognor si monta».

45-49. simile situazione (la conclusione è però diversa) nell'anonima *Poi ch'è sì doloroso*, vv. 81-84 «Lo mal ch'io porto e tiro / ad ogni amante è miro: / chi 'n meve asempro prende, / in amar non si stende».

46. *al mondo assempro*: per ritorni lessicali si può vedere Monte, *Ahi misero tapino, ora scoperchio*, vv- 74-76 «se stato fosse figura incarnata, / nel mondo un'ora non sarebbe stata, / ma sì distrutta no 'nde saria assempro».

Mi si potrebbe chiedere in cosa spero e se non dovessi rispondere sarei da rimproverare. Vi accennerò brevemente per non stare a discutere, anche se ciò che ho dentro lo tengo per me: voglio semplicemente poter compiere il servizio d'amore e basta. Per quanto appena detto potete capire in cosa spero e se l'attesa mi varrà a qualcosa: il tempo che passa fa maturare decisamente ciò che è acervo. Perciò, per l'amor di Dio, ti piaccia Amore di prendere una decisione sul mio conto, senza disdegnarmi, perché sono destinato a morire. Non giudicarmi a causa del mio fallimento, te lo chiedo per pietà: senza colpa non esisterebbe il perdono. Dal momento che ho così sofferto a causa della separazione, se dovessi tornare dalla mia donna, non mi staccherei da lei mai più.

52. altra percontatio per cui si può richiamare ancora Monte, *Più sofferir non posso ch'io non dica*, v. 120 «Porria dir omo: “Speri alcun rimedio?”».

55. quasi calco di Monte Andrea, *Ahi doloroso lasso, più non posso*, v. 74 «ma s'io dicesse ciò ch'a me ne serbo».

57. *membro*: qui varrà come 'parte del discorso'.

59. l'immagine, qui declinata in forma popolareggiante con frase che suona proverbiale, ricorre pure nel sonetto anonimo *Io mi lamento d'una mia ventura*, vv. 7-8 «che molto acerbo frutto si matura, / dolce diventa per lung'aspettato». *Acerbo* è pure in rima nell'esempio di Monte citato qui sopra alla nota al v. 55.

66. per suggestione fonica si può citare Dante, *Purgatorio*, XI, v. 16 «E come noi lo mal ch'avem sofferto».

68. nel finale della penultima stanza viene recuperato un tono più sereno che preannuncia poi l'elenco dei piaceri che occupano la stanza successiva: interessante tra l'altro che tale recupero viene operato rovesciando ancora una volta una formula montiana, cfr. *Dolente me, son morto ed aggio vita*, v. 10 «non farò da dolor mai partimento» (ma pure il v. 7 «poi dal corpo l'arma fosse partita») è accostabile qui al v. 66).

Dal momento che, Amore, sono vostro fedele servitore, parlerò apertamente a ogni novello innamorato, affinché a lui cresca e si raddoppi la fermezza del cuore: non abbia paura di soffrire. Contemplare le navi armate in formazione, le donne e le giovani danzare velocemente, l'atmosfera limpida quando è fresco, vedere la neve che cade senza vento e i cavalieri armati giostrare, caccie con fiere e uccelli per le pianure, i prati fiorire di primavera, il risuonare di uccelli o strumenti, e il vedere e il sentire tutto questo, a mio parere, non è nulla in confronto alla mia donna, alla quale vorrò sempre tornare, più del ferro che è attratto dalla calamita.

70. *dirò in parvenza*: espressione formulare, cfr. l'attacco di Iacopo Mostacci «Mostrar voria in parvenza / ciò che mi fa allegrare», ma anche la dubbio di Giacomo da Lentini *Membrando l'amoroso dipartire*, vv. 13-14 «[...] lo dolze parlamento / che tu dicevi a me, bella, in parvenza». ■ *dobli*: gallicismo (< pr. *doblar*/ ant. fr. *dobler*). Si veda in apparato la banalizzazione di Bart (*adobbi*).

73. la presenza della navi, ma senza connotazione militare, è pure in Cavalcanti, *Biltà di donna e di saccente core*, v. 4 «adorni legni 'n mar forte correnti». ■ *in conservo*: locuzione avverbiale per cui vd. *TLIO*, s. v. 'conservo', § 3, dove è riportato proprio questo esempio.

74. cfr. Chiaro Davanzati, *Ch'iunque altrii blasma*, vv. 132-134 «[...] mantien disianza / [d'amorosa donzella] / che deggia gire a danza». ■

donne e donzelle: coppia formulare a cominciare da Giacomo da Lentini, *Dal core mi vene*, v. 45.

75. *aria pulita*: corrisponde all'«aria serena» del v. 5 di *Biltà di donna e di saccente core*. ■ *aria...si rinfresca*: pure in Petrarca, *Triumphus cupidinis*, III, v. 127 «Poi, quand'è 'l verno e l'aer si rinfresca».

76. riproduce il celebre «e bianca neve scender senza venti» (*Biltà di donna*, v. 6) poi richiamato anche in Dante, *Inferno*, XIV, v. 30 «come di neve in alpe senza vento» e in Petrarca, *Triumphus mortis*, I, vv. 166-167, che pure utilizza il medesimo verbo del Beccanugi «[...] più che neve bianca / che senza venti in un bel colle fiocchi».

77. cfr. ancora *Biltà di donna*, v. 2 «e cavalieri armati che sien genti», ma il sintagma ricorre anche in Petrarca, *Rvf*, CCCXII, v. 3, sonetto modulato anch'esso sul modello del plazer «né per campagne cavalieri armati».

78. *falcone...rivera*: accostabile all'incipit di Matteo Correggiaio «Falcon volar sopra rivere a guazo», ma *rivera* è pure – anche se in diverso contesto – in *Biltà di donna*, v. 7 «rivera d'acqua».

79. *le pratora fiorir*: cfr., anche per l'accostamento con *rivera*, qui nel verso precedente cfr. l'incipit di Bonagiunta «Quando veggio la rivera / e le pratora fiorire»; ancora un rimando a *Biltà di donna* e in particolare del «prato d'ogni fiore» del v. 7.

80. *canti d'augelli*: in dialettica con *Biltà*, v. 3 «cantar d'augelli [...]», ma si tratta di un motivo di ampia fortuna, cfr. per esempio Rinaldo d'Aquino, *Ormài quando flore*, vv. 10-12 «Confortami d'amare / l'aulimento dei fiori / e 'l canto de li auselli» oppure Compiuta donzella *A la stagion che 'l mondo foglia e fiora*, v. 4 «che gli auscelletti fanno dolci canti». ■ *stornamento sonare*: cfr., in medesimo contesto retorico, Folgore da San Cimignano, *Giugne Allegrezza con letizia e festa*, v. 12 «cantar, sonando ciascuno stornamento».

81-82. ad accomunare la canzone al sonetto di Cavalcanti è pure la conclusione che segue il pezzo modulato come plazer nel quale è detto che i piaceri e le cose belle non possono comunque eguagliare le qualità della donna, vedi dunque in *Biltà di donna* i vv. 9-11 «ciò passa la beltate e la valenza / de la mia donna e 'l su' gentil coraggio».

83. speculare alla chiusa della stanza precedente.

84-85. sempre topica l'immagine della calamita che attira il ferro a simboleggiare il potere di attrazione su cui si fonda l'innamoramento e

ampiamente presente già nella lirica trobadorica, per cui si veda, per esempio, con medesimo verbo del Beccanugi che si può considerare connotativo di questo genere di descrizione, Bernart de Ventadorn, *Lancan vei per mei la landa*, vv. 41-42 «vas se·m tira com azimans / la bela cui Deus defenda»; per l'area italiana si veda per primo Pier della Vigna, *Poi tanta caunoscenza*, vv. 12-13 «lo veder mi sotrasse / sì come il ferro fa la calamita» e poi almeno Monte Andrea, *Ahi Deo merzé, che fia di me, Amore*, v. 42 «che mi trae a sé com' ferro calamita [soggetto è la tempesta come simbolo del tormento amoroso].

85. *per tirare*: complemento strumentale.

Incamminati, mia poesia, verso una destinazione lontana e, senza indugiare, ritrova madonna e dille di verificare i tuoi contenuti e, se avessi sbagliato in qualche punto, che ti corregga come più le sembra opportuno; dal momento che sei stata composta sotto l'egida di amore, di questo sono consapevole: la sua ultima parola, per questo, in fondo sarà perfetta. Dille – e ti prego di farlo scrupolosamente – inoltre di accettarmi come servitore e di tenere nascosto il mio nome.

86. per l'apostrofe topica al proprio componimento si vedano di Monte (come si vedrà nelle note il Beccanugi ha presente diversi congedi di Monte), *Ahi Deo merzé*, v. 81 «Ma or ti movi mia canzon novella» e *Ahi doloroso lasso*, v. 77 «Meo lamento movi, e sai cui parla?», ma anche Panuccio del Bagno, *Doloroza dogliensa in dir m'adduce*, v. 89 «Meo cordoglio e lament', ora te move». ■ *di lontana parte*: sintagma che compare per prima nella dubbia lentiniana, *Membrando l'amoroso dipartire*, v. 20 «che vai lontana parte».

87. *senza resto*: in Fiacchi «senz'arresto», ma cfr. Chiaro Davanzati (a Monte Andrea), *A san Giovanni*, v. 2 «t'invia inmantenente e non far resto [oggetto è «mia canzone»], ma lo stesso v. 56 di questa canzone «[...] e qui fo punto e resto».

88-90. altrettanto topica è la richiesta di correzione (richiesta qui, come impone la *fictio*, alla donna, ma solitamente al destinatario fisico della canzone), cfr. Monte Andrea *Più sufferir non posso ch'io non dica*, v. 142 «che t'ammendi e corregga se no gli è pena» o Panuccio, *Doloroza dogliensa in dir m'adduce*, v. «e corregha tuo fallo, e comendi hove».

88. *dritta prova*: sintagma montiano, cfr. *Più sufferir non posso*, v. 4 «in vista ed in parlare, a dritta prova», ma si può citare anche «il dritto e puro saggio» richiesto da Monte a Pallamidesse di Bellindote del Perfetto in *Tanto m'abbonda materia di soperchio*, v. 150.

89. sempre nel medesimo contesto di richiesta di intervento correttivo in caso di errori cfr. Monte, *Ancor di dire non fino, perché*, vv. 206-207 «se fallo avesse, / per cortesia, là ov'è, ti ricompia».

91. *Amor lo signoreggia*: non chiarissimo quale sia l'oggetto del verbo, se il testo – come qui proposto nella parafrasi – o l'innamorato (può anche trattarsi di errore da correggere con *Amor la signoreggia*: che peraltro darebbe una lezione forse più soddisfacente); cfr. l'attacco comunque l'attacco di Federico dall'Ambra «Amor, che tutte cose signoreggia» ■ *mi membra*: la presenza di tale verbo è problematica, giacché si tratta dell'equivalente del latino 'memoror' che per significato non si inserisce qui troppo bene; altresì plausibile, se si trova il verbo intollerabile per il contesto, supporre un fraintendimento paleografico che ha trasformato in *mi membra* un originario ma meno attestato *ti rimembra*, indirizzato alla canzone.

92. simile movenza in simile contesto in Monte, *Più sufferir non posso*, 145 «non fia ch'allogna poi ne la sentenza», ma cfr. anche *Ahimé lasso, perché a figura d'omo*, v. 174 «di perfetta sentenza aver non dotto».

93. con riferimento al comandamento già caro ai trovatori del *celar*.

Varianti grafiche di Ch. I. 2. dicho 3. conducto 4. (m)me ciascuno 5. allegreçça 6. ongni dilecto 8. agli 10. partença 12. ongni (m)me chansa 14. maraviglia mmi 15. ongni 16. (et) ongni 17. chotal pensare. II. 18. ai partença 19. mme ongni 22. chon travalglo 23. (et) 25. ssu 26. Oime notricho 27. dicho 30. volgla 31. compreso dolgla 32. mmi 33. pestilença. III. 37. cchi 38. stancha 40. vuole 41. meno 42. força mancha 43. pesança 45. chotal sentença chonceduto 48. elgli 50. appagho 51. sperança. IV. 58. mmi atendere 60. provvedimento 61. sança disdengno 62. dengno 66. sofrerto. V. 69. diricto 70. imparvença 71. volgla frescha 72. ssofrir 73. Ghalee 74. donçelle dança trescha 75. rinfrescha 76. fiocchar sança 77. chavalieri 78. chaccie falchon 80. chanti 83. aferro 85. chalamita. VI. 87. sença 88. drecta 89. ssio 90. tti correggha 91. sengnoreggia 92. sentença perfecta 94. pregho.

Edizioni di riferimento.

- Bernart von Ventdorn, seine Lieder*, herausgegeben von Carl Appell, Halle, Niemeyer, 1915
- Bonagiunta da Lucca, *Rime*, a cura di Aldo Menichetti, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2012.
- Cecco Angiolieri, *Rime*, a cura di Raffaella Castagnola, Milano, Mursia, 1995.
- Chiaro Davanzati, *Rime*, edizione critica con commento e glossario a cura di Aldo Menichetti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965.
- Concordanze della lingua poetica italiana delle origini*, a cura di D'arco Silvio Avalle, Milano-Napoli, Ricciardi, 1992 (Siribuono).
- Dante Alighieri, *La commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966.
- Domenico de Robertis, *Il Canzoniere Escorialense e la tradizione «veneziana» delle rime dello Stil novo*, Torino Loescher (Federigo dall'Ambra).
- Fazio degli Uberti, *Il Dittamondo e le Rime*, I, a cura di Giuseppe Corsi, Bari, Laterza, 1952.
- Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2006.
- Francesco Petrarca, *Secretum. Il mio segreto*, a cura di Enrico Fenzi, Milano Mursia, 1992.
- Francesco Petrarca, *Trionfi. Rime estravaganti. Codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, Milano, Mondadori, 1996.
- Giuseppe Marrani, *I sonetti di Rustico Filippi*, «Studi di filologia italiana», 57, 1999, pp. 33-199.
- Guido Cavalcanti, *Rime*, a cura di Domenico De Robertis, Torino, Einaudi, 1986.
- Guittone d'Arezzo, *Canzoniere. I sonetti d'amore del codice Laurenziano*, a cura di Lino Leonardi, Torino, Einaudi, 1994.
- Guittone d'Arezzo, *Rime*, a cura di Francesco Egidi, Bari, Laterza, 1940.
- I poeti della scuola siciliana*, 3 voll., a cura di Roberto Antonelli, Costanzo di Girolamo, Rosario Coluccia, Milano, Mondadori, 2008 (Bondie Dietaiuti, Guglielmo Beroardi, Giacomo da Lentini, Rinaldo d'Aquino, Maestro Francesco, Giacomino Pugliese, Iacopo Mostacci, Compiuta Donzella, Pier della Vigna anonimo-*Oi lassa 'namorata; Poi ch'io*

partìo, amorosa; Poi ch'è sì doloroso; Donna, lo fino amore; Io mi lamento d'una mia ventura).

Il canzoniere di Nicolò de' Rossi, I, a cura di Furio Brugnolo, Padova, Antenore, 1974.

Il Fiore e il Detto d'Amore attribuibili a Dante Alighieri, a cura di Gianfranco Contini, Milano, Mondadori, 1984.

Le rime di Onesto da Bologna, a cura di Sandro Orlando, Firenze, Sansoni, 1974.

Le rime di Panuccio del Bagno, a cura di Franca Brambilla Ageno, Firenze, Accademia della Crusca, 1977.

Poeti del Dolce stil nuovo, a cura di Mario Marti, Le Monnier, Firenze, 1969 (Cino da Pistoia).

Poeti del Duecento, 2 voll., a cura di Gianfranco Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960 (*Mare amoroso*, Brunetto-Tesoretto; Guittone, *O tu, de nome Amor, guerra de fatto*; Guittone-Ahi lasso, *che li boni e li malvagi*).

Rimatori del Trecento, a cura di Giuseppe Corsi, Torino, Utet, 1969.

Ugo Panziera, *Le laudi*, a cura di Virgilio di Benedetto, Roma, Edizioni Paoline, 1965.

I testi di Monte Andrea sono invece citati secondo l'edizione che sto curando (per i criteri editoriali della quale si rimanda a Michele Piciocco, *Due canzoni di Monte Andrea*, «Studi di filologia italiana», LXXI, 2013, pp. 79-122, alle pp. 79-82).

Quisquis composito serenus aevo:
il metro I, 4 nelle antiche expositiones alla *Consolatio Philosophiae*

I trentanove carmi che Boezio inserisce nel suo celebre *prosimetrum* hanno una funzione essenziale: legati organicamente all'unità prosastica essi ne sviluppano qualche aspetto, in forma spesso fantastica e immaginosa, talvolta mitigando la gravità delle esposizioni teoriche affrontate nelle prose¹. Ciò è in parte chiarito da Filosofia la quale, al termine della sesta prosa del quarto libro, giustifica il canto lirico con la necessità di porgere al suo interlocutore un sorso che lo ristori, sì che possa volgersi più forte agli argomenti successivi (IV 6, 58)²:

sed video te iam dudum et pondere quaestionis oneratum et rationis
prolixitate fatigatum aliquam carminis expectare dulcedinem; accipe
igitur haustum, quo refectus firmior in ulteriora contendas.³

¹ Nella sua introduzione a A. M. SEVERINO BOEZIO, *La consolazione della filosofia*, Milano, Fabbri, 1996, pp. 23-24, Christine Mohrmann ha assimilato la funzione delle parti poetiche a quella dei canti del coro nella tragedia greca; con tutte le riserve che s'impongono, esse «non soltanto riassumono o annunciano, ma riprendono ciò che è detto nel dialogo, ad un livello più elevato, in una maniera più profonda». Per i rapporti tra carmi e prose e, più precisamente, sulla frammentazione del testo secondo una rigorosa disposizione funzionale delle parti che lo compongono si veda, tra gli altri, A. CARREGA, *Il tempo della poesia in Boezio e in Dante. Note sul De consolatione Philosophiae e sul Convivio in Palinsesto. I modi del discorso letterario e filosofico*, a cura di G. Zuccarino, Genova, Marietti, 1990, pp. 69-80: attraverso l'esame comparativo delle due opere il saggio esemplifica i meccanismi, i procedimenti e le forme di scrittura propri di ciascuna per dimostrare come, seppur legate da affinità, per non dire da rapporti di dipendenza e derivazione, esse di fatto costituiscono due paradigmi peculiari e distinti.

² Le citazioni della *Consolatio* presenti in questo saggio sono tratte da A. M. S. BOETHIUS, *De consolatione philosophiae; Opuscula theologica*. Ed. Claudio Moreschini, Monachii - Lipsiae, in aedibus K.G. Saur, 2000, pp. 3-162.

³ Il riferimento è alla poesia "sapienziale" che, in possesso esclusivo di mezzi argomentativi e teorici dotati di uno statuto di verità, è platonicamente e neo-

Nell'organizzazione mista della testura prosimetrica anche il metro IV del primo libro denota un ruolo strutturalmente pertinente: nella prosa che lo precede, Filosofia ha confortato Boezio dimostrando come la sua sorte di innocente perseguitato dai malvagi sia di fatto comune a quella di ogni uomo il quale, forte della sua sapienza, come da un baluardo osserva impietoso l'affannarsi dei violenti, conforme al principio secondo cui *maxime propositum est, pessimis displicere* (I pr. 3, 11).

Il carne fissa impressionisticamente tale asserto teorico:

*Quisquis composito serenus aeuo
 fatum sub pedibus egit superbum
 fortunamque tuens utramque rectus
 inuictum potuit tenere uultum,
 non illum rabies minaeque ponti
 uersum funditus exagitantis aestum
 nec ruptis quotiens uagus caminis
 torquet fumificos Vesaeuus ignes*

5

platonicamente capace di educare l'anima (*Resp.* 548b: «la vera Musa, che è congiunta ai ragionamenti e alla filosofia»): il diletto e il sollievo che ne scaturiscono sono dunque ammissibili, purché tali stati d'animo si conformino alla gravità e alla serietà dell'uomo educato e sapiente, se la funzione del *delectare* espressa dalla «dulcedo carminis» è congiunta indissolubilmente a quella del *docere* (anche altrove nella *Consolatio* viene evidenziata la serietà e la gravità del canto soave di Filosofia; si vedano, in particolare, *Cons.* III, pr. 1, 2; IV, pr. 1, 1). Per tale ragione, Filosofia aveva precedentemente licenziato le Muse, personificazioni dell'operare poetico *tout court*, capaci soltanto di effetti rovinosi e ai suoi occhi massimamente colpevoli di volerle sottrarre non un profano bensì un uomo, qual era Boezio, «Eleaticis atque Academicis studiis innutritus»; sulla condanna delle Muse poetiche, sull'appellativo con il quale vengono redarguite e sulle sue implicazioni e risignificazioni in ambito dantesco, mi sia consentito di rinviare a A. L. DE LUCA, *Considerazioni sulle scenicae meretriculae* (*De cons. Phil. I pr. 1, 8*): *i commenti medievali e Dante*, in *AlmaDante: seminario dantesco 2014*, a c. di G. Ledda, Bologna, Petali, 2017 (i.c.s.). Per i limiti cronologici prescelti, in quel saggio non accennavo alla tendenza interpretativa che si affermerà in ambito umanistico ma che fu di fatto anticipata, fra gli altri, da Boccaccio, secondo cui la condanna di Filosofia sarebbe limitata, nel luogo boeziano, alle Muse «dei comici disonesti e degli elegiaci passionati», cfr. G. BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a c. di G. Padoan, in *Tutte le opere*, vol. VI, Milano, Mondadori, 1965, p. 43: «non dunque del disonesto appetito di queste Muse, le quali chiama la Filosofia “meretriculae”, sono vituperate le Muse, ma coloro che in disonesto esercizio l'adoperano», passo sul quale esiste una nutrita bibliografia.

aut celsas soliti ferire turres
ardentis uia fulminis mouebit. 10
Quid tantum miseri saeuos tyrannos
mirantur sine uiribus furentes?
Nec speres aliquid nec extimescas,
exarmaueris impotentis iram;
at quisquis trepidus pauet uel optat, 15
quod non sit stabilis suique iuris,
abiecit clipeum locoque motus
nectit, qua ualeat trahi, catenam.

Filosofia inneggia all'uomo che, forte della sua verità, ha saputo calpestare il destino: impassibile (*nec speres aliquid nec extimescas*, v. 13), di fronte a qualsivoglia sopruso e prevaricazione (*exarmaueris impotentis iram*, v. 14), se ne sta al sicuro ed è padrone di sé (*stabilis suique iuris*, v. 16). Nella prima parte del carme, che svolge alcuni *topoi* della diatriba cinica, le immagini della natura (*rabies minaeque ponti*, v. 5; *Vesaeuus*, v. 8; *uia fulminis*, v. 10) proiettano nella forma poetica le forze del fato avverso e temibile per l'uomo sprovvisto di difese; senza entrare nel merito di un'analisi puntuale, mi soffermerò brevemente su alcuni dei riscontri testuali utili alla mia prospettiva.

1. *Cons.* I m. 4

Nel ritratto del saggio delineato nei versi della *Consolatio* traluce il modello dell'uomo morigerato e privo di scelleratezze celebrato da Orazio nell'ode I 22: *l'integer vitae scelerisque purus* sa affrontare i luoghi più insospitati e selvaggi del mondo (le Sirti infuocate, il remoto Caucaso, l'Idaspe, vv. 1-8) o addirittura disarmato, ma forte della sua libertà interiore e di una coscienza pura, può imbattersi in un lupo mostruoso e rimanere illeso (*namque me silva lupus in Sabina / [...] / fugit inermem*, vv. 9-12). Su questo filo, mi sembra si possa scorgere un ulteriore e più sottile gioco lessicale tra l'oraziano *inermem* e l'*exarmaueris* impiegato da Filosofia quando addita nel principio dell'*aequa mens* l'unica via praticabile per neutralizzare un tiranno iroso, simbolo della violenza e della prevaricazione: non turbato da paure e speranze, l'uomo *serenus* può

fronteggiare l'aggressività del prepotente e disarmarlo, (*exarmaveris impotentis iram*, v. 14).

Ugualmente topica e abusata è l'immagine del fulmine che flagella impetuoso la torre elevata (vv. 9-10) nella quale Boezio di fatto condensa la triplice simbologia impiegata dal Venosino, nell'ode II 10, a significare la pericolosità delle altezze a cui l'*aequanimitas* propria dell'uomo virtuoso scoraggia di ambire, dal momento che i luoghi più elevati secondo una concezione già antica⁴ sono i più esposti: così i pini più alti sono sferzati dal vento, le torri rovinano sotto un peso maggiore, i fulmini s'abbattono sulle vette elevate (vv. 9-12): *Saepius ventis agitatur ingens / pinus et celsae graviore casu / decidunt turre feriuntque summos / fulgura montis*.

Più precisamente, Boezio deriva da Seneca l'immagine del fulmine⁵: l'*ardentis via fulminis* si modella con tutta evidenza sulla 'iunctura' *obliqui via fulminis* del secondo canto corale del *Thyestes* che svolge il motivo stoico della libertà interiore in virtù della quale chi è *rex*, non per brama di regno e di potere né per ambizione smodata e favore popolare (*rex est qui posuit metus / et diri mala pectoris, / quem non ambitio impotens / et numquam stabilis favor / vulgi praecipitis movet*, vv. 348-52), non trema se il fulmine ondeggiando gli piomba ai piedi, né lo scuotono i turbini, né il gonfiarsi impetuoso dell'Adriatico quando l'Euro infuria frenetico (*quem non concutiet cadens / obliqui via fulminis, / non Euris rapiens mare / aut saevo rabidus freto / ventosi tumor Hadriae*, vv. 358-362); al sicuro, dal nido di quiete, vede il mondo che s'agita, e lieto

⁴ Tra gli altri, ANTONIO LA PENNA, *Orazio. Le opere. Antologia*, Firenze, La Nuova Italia, 2003, p. 303, ha rilevato come l'immagine oraziana, direttamente o indirettamente, sia riconducibile a un passo di Erodoto (VII 10, 5) relativo all'invidia degli dei: «Tu vedi come (*il dio invidioso*) sempre contro le case e gli alberi più alti lancia tali dardi: egli infatti è solito troncare tutte le cose più alte». Anche in un frammento tragico di autore incerto (TGF adesp. 547) ricorre una riflessione simile: «Ogni altezza è malsicura fra i mortali: ché l'invidia su ciò che è splendido volge la sua violenza. [...] La via di mezzo in tutte le cose è la più sicura». L'osservazione non è priva di utilità per il discorso che sarà affrontato nel paragrafo successivo relativamente alla lettura a cui gli esegeti latini della *Consolatio* hanno sottoposto l'immagine del fulmine impiegata nel carne boeziano.

⁵ È cosa ben nota che Seneca rappresenti un punto di riferimento costante nella formazione ideologica, filosofica e poetica di Boezio; su questo aspetto si vedano J. GRUBER, *Kommentar zu Boethius De consolatione philosophiae*, Berlin, W. de Gruyter, 2006, in part. pp. 16 ss; E. K. RAND, *On the composition of Boethius' Consolatio Philosophiae*, in «Harvard Study in classical Philology», XV (1904), pp. 1-28, in part. pp. 4 ss.

va incontro al suo fato, consapevole che solo chi non desidera né teme nulla può dirsi veramente sovrano (*rex est qui metuet nihil, / qui cupiet nihil*, vv. 387-8).⁶

La consonanza tra i due passi, che non si limita al piano concettuale toccando invero anche l'aspetto lemmatico⁷, non impedisce di scorgere ancora una volta la soggiacente lezione oraziana: com'è noto, il secondo canto corale del *Thyestes* contiene a livello tematico e di immagini la lezione dell'ode III 3⁸ che nei suoi primi versi (vv. 1-8) esalta l'uomo giusto e inflessibile (*Iustum et tenacem propositi virum*, v. 1) ora al cospetto del tiranno minaccioso (*vultus instantis tyranni*, v. 3), ora tra le rovine del mondo che crolla, e che resiste imperterrito sia al vento che imperversa sul mare inquieto (*Auster, / dux inquieti turbidus Hadriae*, vv. 4-5) sia al fulmine di Giove (*fulminantis magna manus Iovis*, v. 6), immagini e concetti che, direttamente o indirettamente per il tramite di Seneca, echeggiano nel metro I 4 della *Consolatio*.

È vero che si tratta comunque di metafore topiche, cioè apparentemente irriducibili a un rapporto di fonte sicuro ed esclusivo; a me pare, tuttavia, che la pertinenza oraziana sia efficace anche al di là della rilevata contiguità letterale e che possa esser legata al motivo della *iustitia* presente nell'ode di Orazio, fatto non rilevato dai commentatori moderni della *Consolatio* i quali leggono il metro I 4 prevalentemente come un concentrato di *topoi* diatribici.

⁶ Sulla dicotomia *bona mens / obscura quies*, nucleo tematico del canto corale in questione, cfr. A. MARCHETTA, *Vittima e carnefice: l'ambiguità dei ruoli nel Thyestes di Seneca*, Roma, Università La Sapienza, 2010, pp. 167-244.

⁷ Oltre alla già segnalata immagine del fulmine (*obliqui via fulminis - ardentis via fulminis*) e al motivo dell'impassibilità assicurata dall'assenza di timore e di speranza (*qui metuet nihil, / qui cupiet nihil - nec speres aliquid nec extimescas*), si noti la contiguità a livello verbale ed espressivo dell'idea, formulata dai rispettivi autori, del mare 'rabbioso' per la bufera (*rabidus ventosi tumor Hadriae - rabies minaeque ponti*) e della furia dei flutti che lo sconvolgono (*saevo freto - versum funditus aestum*). Inoltre, per il bersaglio privilegiato dalla folgore (*aut celsas soliti ferire turres*, v. 9) Boezio ricalca ancora una volta Seneca, e precisamente il luogo dell'*Agamennone* in cui l'espressione *feriunt celsas fulmina colles*, (v. 96) è impiegata a significare la Fortuna e la sua imprevedibilità che non manca di toccare chi sta in alto.

⁸ Sull'assunzione della tematica della tranquillità interiore nell'ambito della *fabula* senecana e sul mutamento di segno ideologico a cui è sottoposta si veda, tra gli altri, G. PICONE, *La fabula e il regno. Studi sul Thyestes di Seneca*, Palermo, Palumbo, 1984, p. 67.

Walsh, ad esempio, richiamata la presenza dell'inter testo oraziano, rileva il fondamento stoico delle esortazioni di Filosofia: «The exhortation to renounce the vicious emotions of fear and desire, and the condemnation of intemperate anger, are features of Stoic ethical tenets»⁹.

A seguire, invece, Scheible legge nel metro in esame un'esaltazione dell'uomo 'pratico' in contrapposizione all'ideale dell'uomo 'teoretico' celebrato nel carne 2 dello stesso libro: lì, infatti, Boezio vi figurava quale *victor naturae* in virtù delle conoscenze acquisite in ambito scientifico¹⁰, interpretazione poco persuasiva per chi come O'Daly è convinto che l'indifferenza del saggio non derivi dalla comprensione del filosofo-scienziato e, quindi, dal controllo della natura, ma piuttosto dalla libertà dalle passioni, secondo lo studioso evocate quali tessere «of the apatheia motif», proprio dalle immagini naturalistiche poste in sequenza dalla Filosofia¹¹.

Per quanto innegabilmente sotteso alla riflessione boeziana¹², a parer mio il motivo dell'imperturbabilità non basta a giustificare il richiamo a Orazio: a ben considerarne il contenuto, l'ode III 3 celebra non un generico *vir*, ma il *vir iustus*¹³; sono dunque la giustizia e la perseveranza a rendere

⁹ G. P. WALSH, *The consolation of Philosophy. Translated with introduction and explanatory notes*, Oxford, Clarendon Press, 1999, p. 18.

¹⁰ H. SCHEIBLE, *Die Gedichte in der Consolatio Philosophiae des Boethius*, Heidelberg, Winter, 1972, p. 33.

¹¹ G. O'DALY, *The Poetry of Boethius*, London, Duckworth, 1991, p. 124. Incentrato sui modi del discorso poetico boeziano, nel cap. IV il saggio analizza, libro per libro, le diverse occorrenze dei temi connessi alla natura e tenta di spiegarne l'incidenza e la centralità nella *Consolatio*: essi costituirebbero lo strumento poetico di ricordo che illustra o anticipa / sintetizza i punti focali delle argomentazioni filosofiche, dando prova della sostanziale concretezza e tangibilità della riflessione boeziana. Per il simbolismo della natura in Boezio si vedano anche L. ALFONSI, *Boezio poeta*, in «Antiquitas» 9 (1954), pp. 4-13; C. SALEMME, *Aspetti della lingua e della sensibilità di Boezio poeta*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia», 13 n.s.1 (1970/71), pp. 67-69.

¹² Il motivo è riproposto, mediante lo stesso simbolismo, nel carne corrispondente del secondo libro (II 4), a rappresentare visivamente la via per conseguire l'imperturbabilità nei confronti della fortuna, la cui mutevolezza e i cui inganni il secondo libro discute.

¹³ Identificato ora con Augusto (cfr. R. G. M NISBET - N. RUDD, *A commentary on Horace, Odes, Book III*, Oxford, Clarendon Press, 1970, p. 36) ora con Catone l'Uticense (cfr. A. LA PENNA, *Orazio e l'ideologia del principato*, Torino, Einaudi, 1963, p. 101), l'uomo celebrato nell'ode è più ampiamente l'emblema della *libertas* interiore e morale, cfr. V. CREMONA, *La poesia civile in Orazio*, Milano, Vita e pensiero, 1982, p. 210.

l'uomo padrone di sé al cospetto della folla violenta o di un tiranno, o di fronte al fulmine di Giove e a qualsiasi cataclisma. Non solo; vi si dice che per tali virtù (*hac arte*, v. 9) anche Augusto, come già alcuni eroi e semidei (Polluce, Bacco, Ercole, Romolo, vv. 9-16), meriterà l'immortalità.

Nella mistificazione ideologica dell'ode, s'intende, non nella realtà, Augusto è dunque il difensore costante e intransigente della giustizia; ma la difesa della giustizia sia contro la violenza del *demòs*, sia contro l'oppressione del tiranno fa tutt'uno con la difesa della *libertas*. Ora, difensore del diritto si autoproclama Boezio nella prosa immediatamente successiva al carme di cui stiamo conducendo l'analisi (I pr. 4). Nella narrazione appassionata del suo operato, l'ex-console insiste proprio sui motivi del diritto e della giustizia: lui che ha sempre favorito i buoni, lui che *pro tuendo iure* si è sempre curato di non offendere i potenti ([...] *spretā potentiorum semper offensio*, prf. 9), *amore iustitiae* non ha cercato la riconoscenza dei cortigiani (*Numquam me ab iure quis ad iniurium quicquam detraxit*, prf. 10); lui che si è speso per la salvezza del Senato (*Senatum dicimur salvum esse voluisse*, prf. 20) non soltanto ha ottenuto in premio gravi e implacabili discordie (*Inde cum improbis graves inexorabilesque discordiae*, prf. 9) ma, accusato da gente corrotta (prf. 16-18), è addirittura condannato a morte dallo stesso Senato (*muti atque indefensi ob studium propensius in senatum morti proscriptionique damnatur*, prf. 36).

Ricevuta la pena, premio amaro per i molti meriti (*ob beneficium supplicium*, prf. 45), al contrario degli eroi greco-romani rievocati da Orazio e premiati con dimore beate, l'autore della *Consolatio*, strenuo difensore della libertà e della giustizia, vede in lontananza ben altre magioni, quelle in cui si macchinano i delitti e che ora tripudiano di gioia per la frode perpetrata, per il diritto violentato, per l'impunità con cui gli improbi compiono cose illecite (prf. 46):

Videre autem uideor nefarias sceleratorum officinas gaudio laetitiaque fluitantes, perditissimum quemque nouis delationum fraudibus imminentem, iacere bonos nostri discriminis terrore prostratos, flagitiosum quemque ad audendum quidem facinus impunitate, ad efficiendum uero

praemiis incitari, insontes autem non modo securitate uerum
ipsa etiam defensione priuatos.

In conclusione, la suggestione di una certa affinità etica e morale parrebbe motivare l'intertestò oraziano; giusta tale ipotesi, si potrebbe allora ritenere che, riappropriatosi del modello,¹⁴ Boezio lo abbia posto in filigrana nella prosa, echeggiandone al contempo la memoria nel discorso figurato del metro, in quel dialogo tra parti formalmente distinte ma intimamente legate, come prima si diceva.

D'altro canto, che il centro del discorso boeziano, in questa quarta sezione del primo libro, ruoti attorno a una precisa dicotomia di ordine etico (si veda l'insistita contrapposizione *miseri / saevos* I m. 4, v. 11; *bonus / pessimi; insons / improbi* I pr. 4) appariva chiaro agli antichi commentatori della *Consolatio*, i quali hanno fornito letture precise a partire proprio dalle figure poetiche del metro 4.

2. I commenti medievali: Guglielmo di Conches e Nicola Trevet.¹⁵

Il nucleo centrale della glossa di Guglielmo interpreta le immagini boeziane quali possibili minacce alla *securitas* e alla *serenitas* dell'uomo: secondo il commentatore, la furia minacciosa del mare in tempesta rappresenta la provocazione dei beni mondani («rabidae minae PONTI id est mundi»¹⁶), mentre il Vesuvio instabile incarna l'uomo invidioso il quale,

¹⁴ La presenza di Orazio, prevalentemente dell'Orazio lirico, è ampiamente rilevabile nel Boezio della *Consolatio*; l'incidenza e le differenti modalità del riuso sono state studiate da A. TRAINA, *Orazio in Boezio* in ID., *Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filologici IV*, Bologna, Pàtron, 1994, pp. 205-211.

¹⁵ Si è deciso di circoscrivere l'analisi ai soli due commentatori da un lato per l'influenza esercitata dalle rispettive *expositiones* sulla ricezione di Boezio e, in via definitiva, sulla cultura medievale; dall'altro per il fatto che si tratta degli unici commenti editi, il primo a cura di L. NAUTA, *Guillelmi de Conchis. Glosae super Boetium*. Turnhout, Brepols, 1999, per il secondo cfr. E.T. SILK, *Saeculi noni auctoris in Boetii Consolationem Philosophiae commentarius*, Roma, American Academy, 1935. Su questi commenti, e più in generale sull'esegesi medievale alla *Consolatio*, delinea un quadro più ampio nella tesi di Dottorato, che sto conducendo presso l'Università di Bologna (Dottorato di ricerca in culture letterarie, filologiche e storiche, Ciclo XXIX), dal titolo: *Edizione critica di un inedito volgarizzamento trecentesco del De consolatione Philosophiae di Boezio*.

¹⁶ Nelle citazioni conservo il maiuscolo dell'editore.

quando non gli riesca di nuocere, è corrosivo nell'intimo dall'ira che poi esterna con parole velenose; altre volte, al contrario, più arditamente converte quell'ira in azioni nocive, ardenti come fiamme, non diversamente dal vulcano quando dai crateri squarciati vomita attorno il fuoco covato a lungo:

In hoc loco dicitur Vesaeus qui invidet, quia aliquando, cum non potest nocere, intus ardet ira et fumum mali sermonis emittit [...]. Aliquando accepta potentia nocendi quasi Vesaeus ruptis caminis consumit vicina.¹⁷

Quanto all'immagine del fulmine, il commentatore analizza la circostanza per cui ad esserne colpiti sono i luoghi più alti ed esposti, sottolineando le ragioni fisiche («phiscum est») di tale fenomeno atmosferico attraverso un'ampia e dettagliata spiegazione meteorologica; quindi ne illustra il significato simbolico: riprendendo un motivo già antico (cfr. *supra*), comprovato dal richiamo virgiliano (*Ecl.* 1, 17), il fulmine rappresenterebbe la furia violenta di chi è in posizione di potere ma che si rivela inetta nei confronti dell'uomo nutrito dalla filosofia, parimenti implacabile al cospetto delle lusinghe del mondo e dell'invidia altrui:

Hic per fulmen quod est quasi ira divina, intelligimus iram alicuius magnae potestatis, et hoc auctoritate Virgiliti (sic!) qui volens significare destructionem agrorum futuram iram Augusti ait: *De caelo tactas memini praedicere quercus.*

Il maestro di Chartres, tuttavia, avverte che la lettera del testo boeziano, dietro l'ordito metaforico, cela un senso ulteriore, di natura morale: attraverso la rassegna delle sventure terrene che non scalfiscono gli uomini imperturbabili, la Filosofia alluderebbe alla triplice forma di violenza - verbale, fisica, materiale - esercitabile ai danni della propria e dell'altrui persona («Notandum quod, cum sint tres angariae, id est iniustae coactionis, totas tres ponit Philosophia dicendo nullam illarum movere sapientem»); in tale prospettiva, le minacce del mare significano il sopruso verbale («angariam sermonis»), il Vesuvio con le sue eruzioni la violenza

¹⁷ NAUTA, *Glosae super Boetium*, cit., pp. 74-79.

corporale («angariam corporis»), nella folgore, invece, si cela l'angheria che consiste nella dilapidazione dei beni («quae est in ablatione possessionis»).

Guglielmo, dunque, sembrerebbe ordinare gli atti perpetrati con la forza, e tesi volontariamente al danno, a partire dalla modalità attraverso cui l'azione viene esercitata («vocis, poenae corporis, ablationis»); se è difficile individuare con esattezza la matrice teorica della scansione qui segnalata, è suggestivo da un lato il richiamo alla classificazione delle colpe in peccati di pensiero, di parola e di azione (fondata sull'autorità di Gerolamo, e successivamente ripresa da Agostino: «peccatum est, factum vel dictum vel concupitum aliquid contra aeternam legem»)¹⁸; dall'altro, il lessema «iniustae coactiones» impiegato per le azioni peccaminose descritte, nel segnalare insieme l'ingiustizia e il carattere coercitivo dell'atto, rende analogamente suggestivo il riferimento al principio teorico, di matrice aristotelica (*Et.* VII I, 1145a), secondo cui la violenza - la *malitia* - opera proprio attraverso la deliberazione dell'intelletto orientato al male. E poiché «a Dio, a sé, al prossimo, si põne far forza, dico in loro e in lor cose» (*Inf.* XI, 31-32), Dante articolerà il cerchio dei violenti, la cui azione colpevole è finalizzata all'*iniuria*, in tre gironi a partire dalla persona verso la quale i rei hanno esercitato la propria forza, rispettivamente Dio, il prossimo, sé stessi, secondo una progressione di gravità che la tripartizione conchiana («vocis, poenae corporis, ablationis») sembrerebbe contenere, seppur *ante litteram*.

La stessa chiave di lettura *ad locum* è suggerita da Nicola Trevet il quale, nel riproporre la scansione ternaria («omnis angustia illata ex comminatione sermonis; ex lesione corporis; ex ablatione possessionum»), per cui evidentemente segue da vicino il maestro di Chartres, illustra la terza tipologia, simboleggiata dalla percossa che si abbatte sulle torri elevate, come segue: «Homines enim mundani per hoc quod habundant divitiis reputant se altos et potentes ad modum turris, quibus ablatis eorum altitudo deicitur».¹⁹

Anche per il commentatore inglese, dunque, il carme è orientato a una lettura precisa e ciò è chiarito nelle indicazioni preliminari sul metro, ove si afferma che nei versi in questione sono offerte non generiche

¹⁸ Gerolamo, *In Hiezechielem*, XIII, XLIII; Agostino, *Contra Faustum*, XII, 27.

¹⁹ SILK, in *Boetii*, cit. pp. 79-82

indicazioni di vita (al contrario di Guglielmo che introduceva il metro affermando: «in istis versibus ostendit Boetius qualiter aliquis possit secure vivere»), ma adeguati suggerimenti per fronteggiare la «persecutio improborum», che Filosofia aveva dichiarato innocua, per l'uomo *serenus*, nella prosa immediatamente precedente:

Postquam docuit Philosophia quod persecutio improborum
non est timenda, hic docet quomodo homo se debet habere ad
hoc quod persecutio improborum non prevaleat in ipsum.

Trevet, quindi, identifica le immagini boeziane del mare in tempesta, del vulcano e del fulmine, con altrettante manifestazioni della *persecutio improborum* («Circa primum considerandum quod persecucionem improborum designat triplici proprietate») alla cui radice è posta la scansione ternaria del peccato per *genera*:

Huius autem ratio est improbi inveniuntur ex triplici genere
secundum triplex genus peccati quod mundum occupat
secundum illud Ioannis in epistula prima, capitulo secundo:
*omne quod in mundo est est concupiscentia carnis et
concupiscentia oculorum et superbia vite.*

Dietro la rappresentazione boeziana il domenicano scorge la classificazione di origine scritturale²⁰ che, costruita sulla dicotomia tra Dio e il mondo, analizza le forme principali di peccato in termini di concupiscenza: lo stimolo della carne, cioè le pulsioni più animali nell'uomo, il desiderio degli occhi, cioè la brama smodata legata alla sensualità, la volontà di potenza, passione razionale che si traduce nel voler vivere al di sopra degli altri.²¹

²⁰ I *Epist.* 2, 16-17: *omne quod est in mundo concupiscentia carnis est et concupiscentia oculorum et superbia vitae; quae non est ex Patre, sed ex mundo est.*

²¹ Si rinvia, in proposito, a D. R. HOWARD, *The three temptations. Medieval Man in search of the world*, Princeton, Princeton University Press, 1966: a partire dall'identificazione, spesso proposta nella riflessione teologica, delle tre concupiscenze con le tre tentazioni di Cristo nel deserto (*Mt* 4, 1-10), il saggio affronta l'analisi del peccato in relazione alle diverse parti dell'anima umana.

Trevet prosegue riconducendo i tre specifici peccati a tre dei vizi capitali ‘misurati’ secondo lo schema settenario di paternità gregoriana²² e, rispettivamente, alla lussuria, all’avarizia e alla superbia («Improborum ergo alii sunt luxuriosi [...]. Alii vero sunt avari [...]. Alii sunt superbi»), illustrando dettagliatamente la connessione tra il vizio e l’immagine impiegata a rappresentarlo nel testo boeziano.

Interessante, in proposito, è la descrizione della lussuria: «Sicut enim mare pre estu tumescit et post recidendo fetet, sic luxuriosi primo per delectationem tumescunt contra Deum sed post recedente delectatione sibi ipsis displicendo fetent», a cui soggiace la lettura agostiniana che connette la concupiscenza carnale al primigenio peccato di superbia («tumescunt contra Deum»);²³ inoltre, il motivo del fetore dei lussuriosi, certo impiegato da Trevet in senso morale e metaforico, tradisce la percezione della ‘fisicità’ del vizio, anche sul piano dei segni esteriori, propria della letteratura pastorale e teologica che a partire dal XIII secolo, in una riflessione rinnovata sui vizi, guarda al corpo quale strumento, e luogo al tempo stesso, in cui si inscrivono i segni della malattia dell’anima.²⁴ In questo quadro, se la lussuria si manifesta, pur senza evidenze e spiegazioni scientifiche, nell’abominevole fetore di carne, ripugnante e persistente anche in assenza di specifiche patologie, tra cui la lebbra, che in genere

²² La letteratura sui vizi capitali è pressoché sterminata; resta certamente fondamentale il pionieristico volume di M. BLOOMFIELD, *The seven deadly sins. An introduction to the history of a religious concept, with special reference to Medieval English literature*, Michigan, Michigan State College Press, 1952; più recente e significativamente basato sulle fonti (da una parte saggi di letteratura pastorale messi a punto da chierici secolari e frati appartenenti ai nuovi ordini mendicanti; dall’altra testi di teologia), è il lavoro di C. CASAGRANDE-S. VECCHIO, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 2000: incentrato sui singoli vizi, il saggio affronta anche il problema della struttura del settenario e ne ripercorre la storia.

²³ AGOSTINO, *De civ.*, XIV, 13-15; su tale aspetto si veda W. M. GREEN, “*Initium omnis peccati superbia*”: *Augustine on Pride as the First Sin*, Berkeley, University of California Press, 1949.

²⁴ Per il dibattito scolastico, estremamente complesso e irriducibile a una sintesi esauriente in questa sede, per la complessità e la non univocità delle categorie ermeneutiche di riferimento, si rinvia a S. VECCHIO, *Vizi carnali e vizi spirituali: il peccato tra anima e corpo*, in «Etica&Politica», II (2002); C. CASAGRANDE-S. VECCHIO, *La classificazione dei peccati tra settenario e decalogo (secoli XIII-XV)*, in «Documenti e studi sulla tradizione filosofica medievale» 5 (1994), pp. 336-343.

conseguono agli atti lussuriosi²⁵, l'avarizia consuma, come l'eruzione il vulcano, chi ha assecondato voluttuosamente il desiderio smodato degli occhi («Sicut enim mons iste ignis nutrit quo frequenter rumpitur ac paulatim consumitur, sic avari sollicitudine qua concupiscenciam suam nutriunt consumuntur et corrumpuntur»), secondo un processo di corruzione non meglio precisato da Trevet, ma possibilmente riguardante sia il corpo sia l'anima in cui il piacere colpevole viene alimentato.²⁶

Infine, viene illustrata la superbia, non in riferimento ai segni visibili del peccato ma piuttosto in relazione alla sua essenza: è un desiderio di primato («Sicut enim fulmen in alto generatur, sic persecucio superborum ab alto provenit quia superbia ab alto generatur»), è il piacere di quell'altezza che Agostino aveva definito «perversa» perché, «abbandonando il principio al quale dovrebbe rimanere attaccata, l'anima umana diventa in qualche modo principio a sé stessa».²⁷

Da quanto risulta fino a qui, Trevet ha accentuato rispetto a Guglielmo di Conches la rilettura in senso cristiano delle immagini e dei concetti concepiti in un orizzonte filosofico diverso nel prosimetro tardoantico; in un passo immediatamente successivo del commento, tuttavia, la *sententia* boeziana viene piegata ad un senso ulteriore: il commentatore inglese riconosce nelle medesime immagini della tempesta, del vulcano in eruzione e della folgore tonante - precedentemente interpretate quali metafore di precisi peccati di concupiscenza e subito dopo chiamate a rappresentare l'«angustia illata ex persecucione», come di sopra si diceva - altrettante radici viziose:

²⁵ Pseudo Vincenzo di Beauvais, *Speculum morale*, III, ix, 3, e Gregorio, *Homiliae in Evangelia*, II, xxxi, riferiscono una serie di racconti esemplari sull'odore nauseabondo della lussuria e sulle sue manifestazioni; per questi aspetti cfr. CASAGRANDE - VECCHIO, *I sette vizi capitali*, cit. pp. 152-157.

²⁶ Tale circostanza sarebbe riconducibile al carattere 'bifido' dell'avarizia, sospesa tra interiorità e exteriorità; non a caso, essa viene definita un vizio misto da Tommaso di Chobham, ora visibile quando si manifesta in atti concreti quali usura, latrocini e rapine, ora occulto quando si consuma nel possesso del superfluo o in mancanza di misericordia; Tommaso d'Aquino a sua volta, riconosce all'avarizia una posizione mediana tra vizi carnali e vizi spirituali perché, pur consistendo in un particolare piacere dell'anima, quello di possedere, tuttavia gli oggetti che procurano questo piacere, e cioè le ricchezze, sono esterni all'anima; cfr. CASAGRANDE - VECCHIO, *I sette vizi capitali*, cit. pp. 96-100.

²⁷ Agostino, *De civ.* XIV, 13; cfr. CASAGRANDE - VECCHIO, *I sette vizi capitali*, cit. pp. 3-4; 11-14.

Item omnis persecucio videtur creari precipue ex triplici vicio, scilicet ex invidia, propter quam nititur homo bonum alterius diminuere et signatur per rabiem maris que sua alluvionem terram vicinam diminuit vel ex ira, que habet furiosos impetus et ideo designatur per erupcionem ignis de monte Vesevo vel ex superbia que designatur per ictum fulminis propter causam supra dictam.

Non mi pare sia possibile individuare alcuna equazione che metta a sistema, plausibilmente, i termini delle due serie trevettiane, di peccati da un lato e di *vitia* dall'altro, per cui alla lussuria corrisponderebbe l'invidia, all'avarizia l'ira, mentre la superbia sarebbe radice di sé stessa. Allo stesso modo, non è facile indovinare il preciso presupposto teorico che dia ragione della spiegazione qui promossa da Trevet; solo ammettendo che il domenicano abbia attinto dal modello più ampio unicamente le definizioni utili al proprio discorso, il riferimento potrebbe allora essere alla scansione, di origine scolastica, che individua le origini del vizio nelle deviazioni della volontà che o desidera qualcosa che non deve essere desiderato (e in essa rientrerebbe la superbia per la modalità - *interius* - con cui questo moto si manifesterebbe) o fugge ciò che non deve essere fuggito (da essa, in relazione agli oggetti che il moto investe - *bonum alienum* - deriverebbero rispettivamente l'invidia e l'ira, a seconda che quel moto investa l'anima *interius* / *exterius*)²⁸. D'altro canto, Trevet accoglie perfettamente nella propria la definizione di Tommaso d'Aquino, secondo cui l'invidia è «dolore per il bene altrui in quanto impedimento della propria gloria o eccellenza»²⁹; nel riferirsi al potere dirompente dell'ira, poi, ricorre alla metafora del fuoco, privilegiata e ricorrente nei compilatori di trattati morali.³⁰

La sovrabbondanza di significazioni trevettiane, per quanto apparentemente inconciliabili, può non stupire: essa è significativa della pluralità di proposte che per tutto il XIII e parte del XIV secolo vengono messe a

²⁸ Sullo schema e le sue matrici teoriche si rinvia a WENZEL, *The seven deadly sins: some problems of research*, in «Speculum» XLIII (1968), pp. 3-12; CASAGRANDE - VECCHIO, *La classificazione dei peccati*, cit., pp. 336-337.

²⁹ *Summa Theologiae*, II, II, 36.

³⁰ Cfr. CASAGRANDE - VECCHIO, *I sette vizi capitali*, cit. pp. 58-63.

punto da teologi e chierici per ‘razionalizzare’, in termini di coerenza teorica e *sufficiencia*, la classificazione della materia morale in modo da legittimarne la pretesa di descrivere esaustivamente l’universo del male. Di fatto, già nel 1220 Tommaso di Chobham, proponendosi di raccogliere materiali utili alla predicazione di vizi e virtù, riconosceva quanto fosse complesso il problema delle divisioni dei peccati; Tommaso d’Aquino nella *Summa* fa reagire due sistemi: lo schema delle tre concupiscenze diventa la struttura portante del sistema dei peccati, sintesi perfetta e spiegazione di ogni possibile tipo di colpa.³¹ In conclusione, il discorso sul peccato si costruisce attraverso una sorta di accumulo in cui le singole classificazioni - che, al di là dell’esuberante tassonomia, rivelano il carattere ordinato dell’universo della colpa - non sono prive di corrispondenze, ma mai perfettamente sovrapponibili.

Potrebbe non essere casuale, allora, che tra le microsezioni del commento esaminate Trevet adotti l’avverbio *item*, ‘e inoltre’, con il quale ogni glossa è connessa a quella successiva secondo un rapporto di giustapposizione; per lo stesso motivo, nella *expositio* letterale che segue, le diverse interpretazioni analizzate sono riproposte quali chiavi di lettura alternative (*vel ... vel ... vel*) delle immagini boeziane:

RABIES MINEQUE PONTI id est maris id est persecucio
luxuriosorum vel invidie vel que consistit in comminacionis
sermonis ut dictum est [...] QUOCIENS TORQUET
FUMIFICOS IGNES RUPTIS CAMINIS id est cavernis in quibus
nutritur ignis: per hanc erupcionem significatur erupcionem
avarorum vel que causatur ex ira vel que ledit in corpore ut dictum
est. [...] VIA FULMINIS id est persecucio superborum vel ex
superbia vel que consistit in ablacione possessionis ut dictum est.

In definitiva, la *sententia* boeziana è stata risignificata in senso allegorico e morale nei commenti esaminati: la dicotomia *miseri / saevos* nei versi (I m. 4, v. 11) e

³¹ Per un’analisi dettagliata del discorso teologico e dei vari sistemi di classificatori ‘alternativi’ al settenario ma con quello coesistenti - fondati ora sulle potenze dell’anima, ora sulle virtù, ora sul decalogo - si rinvia a C. CASAGRANDE - S. VECCHIO, *La classificazione dei peccati tra settenario e decalogo. Teologia e pastorale (secc. XIII-XV)*, in «Documenti e studi sulla tradizione filosofica medievale», 5 (1994), pp. 331-395, in part. 331-361; cfr. anche S. WENZEL, *The seven deadly sins*, cit., pp. 1-22.

l'insistita opposizione *bonus / pessimi; insons / improbi* nella prosa contigua (I pr. 4), come di sopra si segnalava, possono aver suggerito ai commentatori antichi la base per la cristianizzazione del metro, sebbene in maniera più cauta nelle *Glosae* di Guglielmo di Conches.

Attraverso il tema della giustizia e del diritto attorno ai quali ruota la narrazione, intessuta di echi oraziani a dare forza alla propria autodifesa, come di sopra si è cercato di dimostrare, Boezio tende al lettore una prima idea di spiegazione, una chiave di lettura possibile; negli interstizi lasciati aperti dal filosofo gli esegeti medievali scoprono, sotto l'*integumentum* delle immagini poetiche, il simbolo dei comportamenti aberranti (le «*iniustae coactiones*» di Guglielmo, ovvero la «*persecucio improborum*» di Trevet) e di quei vizi che, o per violazione della legge o per l'uso disordinato delle proprie facoltà, allontanano l'uomo dalla vera sapienza.

Una «piccola cronaca di laboratorio»: *Salutz di Giovanni Giudici*

«E scusi, lei, i versi come li scrive?» Ogni tanto qualcuno me lo domanda; e quando gli rispondo «a macchina, li scrivo a macchina» noto nella persona una reazione di accorta meraviglia, se non proprio di doloroso stupore. Lo capisco: dentro di lei (o lui) è un mondo che crolla, un universo culturale che sembra andarsene in fumo. È il mondo del manoscritto, della variante, delle carte, delle correzioni[...]

(G. Giudici, *Le macchine del poeta*, 1983)

«La poesia: si può spiegare com'è fatta, ma non come si faccia a farla»¹. Dalla metà degli anni '80 Giovanni Giudici fu, come è noto, particolarmente interessato ad alcune questioni di metodo concernenti il 'fare' poetico: sono quasi tutti di questo periodo, infatti, i saggi di poetica pubblicati nelle raccolte *La dama non cercata* e *Andare in Cina a piedi*². Tali interrogazioni si riflettevano evidentemente anche in appunti più privati: in un'agenda si trova scritto (19 dicembre 1989):

la prima e fondamentale condizione per capire la poesia è la volontà di capirla. Non sempre (anzi: quasi mai) è consigliabile affidarsi a una conoscenza immediatamente emotiva, che può risultare criticamente anche fuorviante. Bisogna a poco a poco, invece, cercare di penetrare lo spessore:

¹ Giudici scrisse questa frase in una delle sue agende oggi conservate, insieme al suo archivio, dal Centro APICE di Milano; Fondo *Giovanni Giudici*, serie *Agende, taccuini, quaderni, 1944-2002*, sotto serie *Agenda 1989*, in data *15 dicembre*. Desidero ringraziare i figli di Giovanni Giudici, Corrado e Gino Alberto, per avermi concesso l'autorizzazione a pubblicare alcuni brani inediti tratti dalle agende e dalla corrispondenza del poeta. Ringrazio inoltre la dott.ssa Gaia Riitano del Centro Apice (Archivio della Parola dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale) dell'Università degli Studi di Milano per la premura e la disponibilità nell'ascoltare le mie richieste.

² G. GIUDICI, *La dama non cercata*, Milano, Mondadori, 1985; ID., *Andare in Cina a piedi. Racconto sulla poesia*, Roma, Edizioni e/o, 1992.

così se ne potrà godere tutta la complessa ricchezza e ricavarne il massimo di conoscenza, partecipare di tutta l'esperienza di cui essa è frutto. Come ascoltare una musica, come guardare un quadro. Il paesaggio si fa più popolato, il senso del poema si moltiplica. [...] La comprensione del poema è un processo in qualche modo speculare al suo costruirsi. Non sempre il poeta è in grado di cogliere coscientemente la prima epifania: cfr. il processo costruttivo in *Da Jalta in poi*³.

Segue un piccolo esempio sulle varianti che ha subito il verso di una sua poesia (*Da Jalta in poi*) prima di trovare la forma compiuta; con atteggiamento quasi 'filologico' il poeta ci fa dunque entrare nel suo 'laboratorio':

È lui - non v'è alcun dubbio

È lui -
Nessun più dubbio - è lui

Giudici scrisse in alto la prima stesura del verso, di seguito lo ripropose invece con una forte cesura dopo «È lui - », che implicava l'andare a capo al verso successivo. Tuttavia, nell'ultima stesura, quella che andrà poi in stampa, il verso sarà nuovamente modificato in «Niente più dubbi, è lui⁴».

³ *Agenda 1989, 19 dicembre*, in *Agende, taccuini, quaderni, 1944-2002*, Milano, Centro APICE.

⁴ *Da Jalta in poi*, v. 11 in, *Quanto spera di campare Giovanni*, in G. GIUDICI, *I versi della vita*, a cura di R. Zucco, Milano, Mondadori, 2000, p. 928. Il 15 ottobre del 1989 punta due righe nella sua agenda: «Nella notte scorsa sogno di Stalin (dopo aver visto un filmato di Roosevelt alla tv)», cfr. *Agenda 1989 in Agende, taccuini, quaderni, 1944-2002*, Milano, Centro APICE). Nella pagina accanto, in data 16 ottobre, ecco la prima stesura di *Da Jalta in poi*, poesia di *Quanto spera di campare Giovanni*, già nell'impianto e nella struttura che sembra essere poi quella definitiva. Interrogato da Cherchi su questa poesia, Giudici dirà che è: «stata una poesia d'occasione. Ero in America e guardavo la televisione nella mia stanza d'albergo quando vidi comparire sullo schermo una faccia che mi sembrava non nuova e infatti era Roosevelt in un cinegiornale d'epoca. [...] nonostante l'apparente "storicità" del tema, "Da Jalta in poi", è una poesia strettamente autobiografica. E poi sa, io scrivo solo le poesie che mi vengono, non quelle che vorrei o potrei volere: l'intenzione, in poesia, è una guida non molto affidabile, anzi pericolosa», in G. CERCHI, *La vita in versi liberi*, «l'Unità», 6 marzo 1991.

E se per comprendere quale fosse il ‘metodo di lavoro’ di Giudici un passaggio obbligato resta sicuramente il saggio *Le macchine del poeta*⁵, le autodichiarazioni del poeta, sul ‘come’ scriveva, trovano un effettivo riscontro se si osserva il materiale conservato oggi negli archivi del Centro APICE.

La prima dichiarazione sulla quale mi soffermerò concerne il trattamento riservato da Giudici al materiale che precedeva la stesura finale dell’opera (e quindi appunti, bozze, brogliacci) e i dubbi del poeta sull’effettivo interesse da parte di futuri critici del testo riguardo a questa documentazione:

Così, da qualche anno, succede che io vada accumulando nei miei poco capienti cassetti fogli e fogli, carte di lavoro di ogni singola poesia, senza sapere con esattezza a che cosa tanto cartaceo affastellarsi possa servire. A futuri critici del testo? Ne dubito, tuttora persistendo, residuo di un’obsoleta cultura, il feticismo del manoscritto; e, poi, di quale interesse può essere la documentazione sul come le parole e i ritmi di una poesia, le rime e le immagini, si siano fatti strada lungo l’intricato e intricante itinerario che dalla cosiddetta ispirazione conduce alla fissità cadaverica del verso? Di tanto in tanto, parecchi di questi *dossier* prendono la giusta via del cestino e, più in là ancora, dei civici impianti per l’incinerazione dei rifiuti.⁶

L’ultima affermazione di Giudici (riguardante i *dossier* che prendono le «giusta via del cestino»), forte la tara del *topos*, non differisce da quella di Edmund Wilson – secondo cui «i resti, i trucioli della scrittura stanno quasi sempre bene nell’immondizia» – recentemente chiamato in causa da Claudio Giunta in un discorso più ampio sul perché non andrebbe incoraggiata ‘certa’ filologia d’autore (soprattutto se essa è spinta da una «passione feticistica per gli autografi, gli originali, i cimeli» e quant’altro)⁷. Del resto, a tal proposito, la polemica risale ai tempi di Croce e Contini.

Curiose sono poi le affermazioni del poeta sul concetto di ‘autografo’: per un autore come Giudici, infatti, che da sempre utilizzò la macchina da

⁵ G. GIUDICI, *Le macchine del poeta*, in *La dama non cercata*, cit., pp. 149-154.

⁶ Ivi, p. 154.

⁷ C. GIUNTA, *La filologia d’autore non andrebbe incoraggiata*, consultabile online all’indirizzo <http://www.claudiogiunta.it/2012/05/la-filologia-d%E2%80%99autore-non-andrebbe-incoraggiata/> (visionato in data 21 giugno 2017), in una versione più estesa in «Ecdotica», 8, 2011, pp. 104-117; la citazione di Wilson è tratta da questo articolo.

scrivere per comporre versi, la questione dell'autografo, ovvero del testo 'scritto a mano', si presentava se non problematica quantomeno degna di essere affrontata:

Comunque se accade che qualcuno mi faccia richiesta dell'autografo di una mia poesia, io non ho nessuna difficoltà ad accontentarlo, anche perché la vanità di chi scrive versi non conosce limiti; però ho l'onestà di avvertirlo: «Guardi che si tratta di un "falso", perché il mio vero autografo sarebbe un dattiloscritto». Ma quale dattiloscritto? La stesura *ne varietur* ricopiata in bella? La penultima o terzultima ritoccata con correzioni a penna.

A questo discorso segue il racconto di Giudici su 'come scriveva' le sue poesie:

In ogni caso la genesi del testo eccola qui: parto da un appunto scritto a mano, su un taccuino, e trasferito poi su un'agenda da tavolo che riempio via via senza tener conto della numerazione dei giorni, metto un foglio in macchina e parto con un primo verso puntando al compimento di una prima strofa: ma può succedere (e quasi sempre) che già al secondo verso io mi accorga di battere una pista sbagliata; e allora, subito, via il foglio, inserisco un foglio nuovo, ricomincio; e così di questo passo, finché la poesia non raggiunga un assetto sufficientemente concluso, da prima stesura... A volte quattro o cinque fogli mi bastano, ma in certi casi me ne occorrono decine e decine [...]. Ma, abbiate pazienza, non è finita: nessuna prima stesura è, infatti, definitiva, dopo di essa il «*dossier* del poema» continua a crescere: correggo a mano un verso, una parola, e subito una nuova «bella copia» si rende necessaria; o, per un semplice gusto della forma, decido di usare un diverso carattere dattilografico e ancora ricopio e, nel ricopiare, è piuttosto improbabile che non si affacci la tentazione di ulteriori varianti.⁸

È opportuno qui, prima di procedere a più minute considerazioni, premettere una breve digressione sulla qualità e organizzazione del Fondo Giudici, conservato presso il Centro Apice a cui faccio riferimento. Donato dal poeta nel 2006 all'istituto milanese, che raccoglie fondi bibliografici e archivistici di autori moderni e contemporanei⁹, il Fondo Giudici,

⁸ G. GIUDICI, *Le macchine del poeta*, in *La dama non cercata*, cit., pp. 152-153.

⁹ Nel suo archivio APICE custodisce oltre cinquanta fondi archivistici e bibliografici, tra i quali anche quelli di Antonio Porta, Mario Soldati ed Elio Vittorini.

di notevoli dimensioni, al momento della sua inventariazione è stato suddiviso in 8 serie¹⁰. Della prima serie fanno parte le carte preparatorie, gli abbozzi e le prime stesure manoscritte e dattiloscritte di alcune raccolte poetiche. Nella seconda, invece, si conserva la documentazione dell'autore concernente il suo lavoro di critico e giornalista. Nella terza serie troviamo pochi e brevi racconti, anche inediti, di epoca post-bellica; relativi allo stesso periodo sono invece le prove di traduzione dal greco di un' *Oresteia*, catalogata nella quinta serie. Di maggiore interesse per questa ricerca è però la serie numero 6, quella dei 'taccuini' e delle 'agende': in questi documenti, infatti, sono riportate in forma di diario numerose informazioni biografiche, considerazioni poetiche, riflessioni politiche e annotazioni sulla genesi di molti componimenti. Questi 'zibaldoni' presentano tuttavia delle gravi lacune: si conservano solamente quelle degli anni 1945-46, 1960-66, 1989-2001. Nelle agende si trovano abbondanti annotazioni riguardanti le prime raccolte del poeta, da *La vita in versi* e *Autobiologia* fino ai più recenti lavori *Quanto spera di campare Giovanni*, *Empie stelle* ed *Eresia della sera*¹¹.

Esaminando attentamente la prima serie, quella intitolata 'Poesie 1943 – 2002', si noterà l'anomala assenza di documenti riguardanti *Lume dei tuoi misteri*, *Salutz (1984-1986)* e *Prove del teatro*, raccolte, queste ultime

¹⁰ Le serie sono così catalogate: serie 1: *Poesie, 1943-2002*; serie 2: *Pubblicistica, anni 1950 - anni 2000*; serie 3: *Racconti, anni 1940*; serie 4: *Testi radiofonici e cinematografici, s.d.*; serie 5: *Traduzioni di opere altrui, anni 1940-1997/11/21*; serie 6: *Agende, taccuini, quaderni, 1944 – 2002*; serie 7: *Documenti personali, 1945-1997*; serie 8: *Corrispondenza, 1930-2006*. Le serie 1, 2 e 6 sono suddivise in sotto-serie, alcune delle quali ripartite a loro volta in nuclei più piccoli.

¹¹ A queste agende fa riferimento lo stesso Giudici nel 1992 in un'intervista su «l'immaginazione»: «I miei soli manoscritti, ossia "scritti a mano", ora restano solo quelli scarabocchiati fino a qualche anno fa su agende» *Giovanni Giudici risponde a due domande*: «Come è in genere il suo rapporto con i manoscritti? Ha un inedito che ha superato i tempi per Lei "normali" di incubazione e perché?», «*l'immaginazione*», 98, settembre-ottobre 1992, p. 11 (ripubblicato nel numero 263, giugno-luglio 2011); nel 2009 sulla rivista «*Istmi*» esce un numero monografico su Giudici intitolato *Agenda 1960* contenente il diario tenuto dal poeta in quell'anno insieme nove poesie inedite, C. DI ALESIO, R. ZUCCO, «*agenda 1960*», in «*Istmi*», nn. 23-24 del 2009. Per le raccolte poetiche di GIUDICI, *La vita in versi*, Milano, Mondadori, 1965; *Autobiologia*, Milano, Mondadori, 1969; *Quanto spera di campare Giovanni*, Milano, Garzanti, 1993; *Empie stelle*, Milano, Garzanti, 1996; *Eresia della Sera*, Milano, Garzanti, 1999; (ora in G. GIUDICI, *I versi della vita*, cit.).

due, pubblicate da Einaudi rispettivamente negli anni 1986 e 1989¹².

Se si esclude il materiale conservato nell'Archivio Storico Einaudi¹³ (il dattiloscritto in «bella copia»), di *Salutz* non si hanno documenti autografi. Eppure sembrerebbe – a dirlo fu proprio Giudici – che i fogli dattiloscritti impiegati per scrivere *Salutz* furono regalati dal poeta a un 'caro amico e valentissimo studioso' che glieli chiese esplicitamente in regalo. Otteniamo queste informazioni dalla risposta di Giudici alla domanda di Rodolfo Zucco su quale fosse il suo rapporto – ancora una volta – con i manoscritti:

Finché usavo macchine per scrivere tradizionali (meccaniche, elettriche e poi elettroniche) ebbi per qualche tempo l'abitudine di conservare le successive elaborazioni di un testo, per poi disfarmene una volta approdato alla stesura che presumevo definitiva: l'unica eccezione fu, credo, quella dei fogli usati per scrivere il mio libro *Salutz*, forse perché si trattava di un'opera perseguita con un'ambizione unitaria. | Non so se li avessi conservati proprio tutti; ma risultavano comunque un bel pacco che, per fargli cosa gradita e anche per liberarmi dell'ingombro, mi affrettai a donare a un caro amico e valentissimo studioso, Giuseppe Nava. Forse, collazionando abbozzi e successive stesure dei singoli componimenti che compongono il libro, l'eventuale appassionato potrebbe dilettarsi a ricomporre gli itinerari attraverso i quali i vari testi pervenivano via via alla loro forma compiuta (ma come ho già scritto altrove, il testo poetico segue anch'esso un suo percorso evolutivo, che può spesso prescindere dall'intenzione cosciente dello scrittore). | Da tre o quattro anni lavoro tuttavia con un sistema di videoscrittura che, da una parte, mi offre il vantaggio di una visualizzazione istantanea dello scritto, conferendo però a quest'ultimo un alto grado di labilità, per cui va perduta ogni traccia di varianti ecc. Ciò non toglie, comunque, che molto spesso un testo da me considerato definitivo subisca ulteriori interventi correttivi e debba essere copiato e ricopiato più volte o modificato in questa o quella parola col fluido correttore oggi

¹² Alcune carte preparatorie di *O Beatrice* – un dattiloscritto dell'opera con numerose varianti al testo (74 ff.) – e le bozze di stampa con correzioni manoscritte di *Eresia della sera* sono conservate presso il Centro Manoscritti dell'Università di Pavia (ringrazio per l'informazione il Dott. Jader Bosi dell'istituto pavese).

¹³ Depositato presso l'Archivio di Stato di Torino, esso raccoglie l'intera documentazione posseduta dalla casa editrice, dalla data della sua fondazione a oggi. Per quel che ci riguarda, nell'archivio è conservata la corrispondenza tra l'autore e la casa editrice e diverso materiale che si riferisce a *Salutz* e *Prove del Teatro* (questi documenti sono stati da me personalmente consultati).

in uso. In quest'ultimo caso resta, in controluce, una traccia di ciò che è cancellato: ma per lo più preferisco riscrivere tutto ex novo. | Tutto ciò è piccola cronaca di laboratorio [...].¹⁴

Come si vede, Giudici qui non esita a sollevare un nuovo problema per il filologo di testi contemporanei, argomento oggi di grande attualità: ossia che, con i nuovi sistemi di videoscrittura (i *computers* per intenderci) si perde istantaneamente ogni traccia di varianti d'autore.

Ritornando però al discorso dei fogli preparatori dattiloscritti di *Salutz*, si deve supporre che le carte, non consultate neppure dall'editore dei testi dei Meridiani, Rodolfo Zucco, che tuttavia indica il possessore, giacciono ancora inutilizzate.¹⁵

Nemmeno nelle agende, pur col limite oggettivo a cui si è fatto cenno, si può rinvenire una traccia utile a illuminare la genesi dell'opera: l'unica agenda, conservata da APICE e relativa al decennio d'uscita di *Salutz* è infatti del 1989 e il solo accenno al libro è in una nota del 24 gennaio, dalla quale trascrivo:

Quasi che scrivere queste poesie mi tenga in vita; da ognuna di esse traggio alcuni (pochissimi) giorni di respiro - mi rioffro a una speranza. [...] penso a mani che accarezzano nella tenebra forme fatte d'aria. Metafora o simbolo di uno che non sa come sia fatto e se ancora esiste il mondo, un mondo al di fuori della sua calotta di buio. Il vecchio tema della luna nuova o dell'altra faccia della luna (*devo fare attenzione a non riprendere involontariamente immagini da Salutz - libro che non oso riaprire o, più semplicemente, che non ho alcun desiderio di riaprire*)¹⁶.

Sono trascorsi poco meno di tre anni dalla pubblicazione di *Salutz* e il poeta cita quest'opera come esempio da non 'riprendere', nemmeno 'involontariamente'. Qui *Salutz* parrebbe essere diventato già qualcosa da allontanare, un libro che Giudici non 'desiderava' nemmeno più 'riaprire'.

Bisognerà che passi ancora un anno per ritrovare un altro riferimento a *Salutz*. Il 13 ottobre del 1990 Giudici scrive su un'altra agenda:

¹⁴ *Giovanni Giudici risponde a due domande*, «l'immaginazione», cit., p. 2.

¹⁵ Colgo qui l'occasione per ringraziare il Prof. Zucco che è stato prodigo di informazioni a riguardo.

¹⁶ *Agende, taccuini, quaderni, 1944 - 2002, Agenda 1989, 24 gennaio*, Milano Centro APICE; il è corsivo mio.

Inerme
nell'inerme
dall'inerme intervallo
dalla trepida tregua del mio male
vi scrissi questa lettera totale

Tema del maelstrom attraversato?
tema di uno che vorrebbe scriversi - scrivere cioè se stesso?

A voi mi scrissi quasi morto
e sento la mia lettera il mio corpo (Salutz cercare)¹⁷

Il poeta in questi versi abbozzati non sembra mostrare più timori nel riutilizzare *Salutz*: aiutato dall'uso meccanico dell'anafora, ne riprende un tema portante, quello dell'essere inerme; inoltre nel distico finale recuperò due versi dal componimento V.10 della raccolta: «A voi mi scrissi quasi più che morto / Essendo la mia lettera il mio corpo». Nel riprendere questi versi si nota la scomparsa di «più che» al primo dei due versi e il trasformarsi del gerundio «essendo» nella prima persona del verbo 'sentire', e l'inesattezza è probabilmente dovuta al ricordare a memoria il passo citato. A conferma di ciò è il fatto che egli scriva tra parentesi «cercare», come promemoria da andare poi a controllare.

È inoltre curioso segnalare che Giudici riporti nell'agenda del 1989, in data 16 luglio, la trascrizione di alcuni appunti provenienti dall'agenda dell'anno precedente, che ricordo non essere presente nel fondo di APICE:

Agenda 1988

8 febbraio: lungo appunto sul tema "lingua"
Poesie come lingua della lingua
(approfondire)
Lingua che dice se stessa
24 febbraio: appunto di poetica
3 aprile: dunque la provvisoria salvezza sta nel
non tentare di salvarsi
14 aprile: e mi domando quale sia
il mio superstite destino

¹⁷ *Agende, taccuini, quaderni, 1944-2002, Agenda 1990, 13 ottobre*, Milano, Centro APICE.

18 maggio 1988 (segue): ~~annotazione~~ altra annotazione sulla lingua¹⁸

Appunti di poetica e annotazioni sulla lingua che l'autore però non ha trascritto per intero e che dunque non possiamo sapere a quale preciso discorso si riferiscano. Essi non sono tuttavia molto diversi da quelle che confluirono nel capitoletto *Lingua, appunti, 1988*, all'interno della raccolta *Andare in Cina a piedi* nel quale si legge:

Scoperta della lingua come entità fisica, correlata al popolo, alla nazione che in essa parla [...] Lingua come miniera dell'esprimibile. Ma non soltanto: la lingua è espressione anche in sé di se stessa, al di là della nostra contingente volontà di significare determinati concetti (di qui alcuni fenomeni, come i lapsus conseguenti a situazioni di lingua-in-libertà). Lingua-zebra e lingua-mercurio: molteplici rifrangenze, tessuto cangiante, significati che diventano a loro volta significanti (omofonie, adiacenze semantiche, ecc.) nella incessante dialettica della parola. Lingua come segno, lingua come suono¹⁹

Si noti che 'Lingua-zebra' è un sintagma che comparve già, anni prima, al v. 1 di *Salutz* VI.3. Questo termine è una spia che mette in evidenza il carattere metapoetico della raccolta: «la lingua, [...] è accostata per analogia a una 'zebra' in virtù del suo manto 'striato' (cfr. V.10: 'candida stria da negra'), del suo essere sia bianco che nero, colori che da un punto di vista simbolico esprimono la natura antitetica della poesia stessa di *Salutz*»²⁰.

Difficile dire per quale ragione Giudici trascrisse questi appunti dall'agenda dell'anno precedente: potrebbe però questo comportamento confermare l'intento deliberato di far scomparire alcune delle proprie agende: «I miei soli manoscritti, ossia "scritti a mano", ora restano solo quelli scarabocchiati fino a qualche anno fa su agende destinate al fuoco e, adesso, su qualche foglietto che distruggo dopo avere utilizzato le brevi

¹⁸ *Agende, taccuini, quaderni, 1944-2002, Agenda 1989, 16 luglio*, Milano, Centro APICE.

¹⁹ G. GIUDICI, *Andare in Cina a piedi. Racconto sulla poesia*, Roma, Edizioni e/o, 1992, p. 23.

²⁰ G. COLELLA, *Salutz di Giovanni Giudici. Note sulla lingua e lo stile*, Roma, Aracne, 2007, p. 50.

annotazioni che vi appongo²¹». Probabilmente ricopiare questi brevissimi appunti servì al poeta a preservare dall'oblio ciò che realmente gli interessava...*nothing else*.

Diversa utilità sembra riservare il carteggio del poeta. Nella serie d'archivio intitolata 'Corrispondenza 1930-2006' sono raccolte centinaia di lettere e cartoline ricevute dall'autore: importanti testimonianze degli scambi poetici che intercorsero tra Giudici e i suoi tanti interlocutori, italiani e stranieri.

Grazie ai documenti che riguardano gli anni precedenti alla stesura di *Salutz* e a quelli subito seguenti, queste lettere si sono rivelate, a loro modo, interessanti per illuminare la genesi e la prima ricezione dell'opera. È da precisare anzitutto che soltanto in poche lettere (ricordo che APICE conserva esclusivamente e solo il carteggio in entrata del poeta) si fa esplicito riferimento all'opera in questione.

Tre lettere (due di Gianfranco Folena e una di Maurizio Perugi) sono utili per datare con una certa precisione il periodo di elaborazione della raccolta:

1) Se la prima sequenza di dieci poesie intitolata *Salutz* è stata pubblicata su «*alfabeta*» nel maggio del 1984²², si può dire che nell'ottobre dello stesso anno Giudici doveva avere già scritto anche la seconda sezione e che l'inviò a Gianfranco Folena²³. In una lettera indirizzata a Giudici, inviata da Padova il 14 ottobre 1984, il filologo romano parrebbe, infatti,

²¹ Giovanni Giudici risponde alle domande: «Come è in genere il suo rapporto con i manoscritti? Ha un inedito che ha superato i tempi per Lei "normali" di incubazione e perché?», «*l'immaginazione*», 98, settembre-ottobre 1992, p. 11 (ripubblicato nel numero 263, giugno-luglio 2011, p. 2).

²² G. GIUDICI, *Salutz*, in «*alfabeta*», VI, 60, maggio 1984, p. 10; nel maggio 1984 sulla rivista «*alfabeta*» compaiono per la prima volta dieci poesie di Giudici con il titolo *Salutz*: si tratta della prima sezione dell'opera che sarà pubblicata integralmente solo due anni più tardi per Einaudi e consisterà di ben sette sezioni, seguite da un *Lais* e una *Nota* esplicativa dello stesso autore. Le dieci poesie sono pubblicate, all'interno della rivista, nella sezione «Prove d'artista». I testi sono stampati, su foglio A3, in tre colonne e sono preceduti da numeri romani, e non si fa riferimento a nessuna prima sezione. Sul margine inferiore è inserita una breve *Nota* dell'autore che nelle stampe successive risulterà notevolmente ampliata.

²³ Colgo l'occasione per ringraziare i figli di Gianfranco Folena, Eleonora, Lucia e Pietro, per avermi concesso l'autorizzazione a pubblicare i brani presenti in questo contributo.

riferirsi proprio ad alcune poesie da lui ricevute e che con molta probabilità finiranno poi nella raccolta:

Carissimo Giovanni, [...]

Quanto alle tue Addizioni avrei voluto dirti immediatamente il mio entusiasmo. Per me con questa (preziosa) collana hai raggiunto uno dei tuoi risultati più alti, imboccando una nuova via che era già annunciata nel *Lume* e poi in *Salutz*, ma che qui trova una forma perentoria. E' il tuo momento "petroso", bloccato in questa strofe decatetristica di splendida invenzione e libertà (dietro la quale sta tutto il lavoro su Puskin), dove il linguaggio, senza perdere discorsività, si fa "grande" (rivedi l'inizio della canzone terza del Convivio "le dolci rime d'amor ch'i'solia / cercar ne' miei pensieri, / convien ch'io lasci ..." e "con rima aspra e sottile"?). In questi tuoi "mottetti" lavori le parole come pietre dure (a proposito, e non per pregiudizi eufemistici, absit iniuria, la clausola (del mottetto 8) mi sembra un tantino fuori tiro, essendo che culo è parola troppo soffice per un contesto duro e grande: mi pare che un sinonimo più petroso, p.es. cesto, che però è dialettale, ci starebbe meglio).

Mi sollevo di questa impennata, che mi pare decisiva per il futuro della tua poesia.

[...] Ancora grazie di tutto, auguri per il tuo lavoro (che il tuo mulino continui a girare in questa stagione in cui le Grazie e le Muse mi pare ti siano così propizie).²⁴

Folena con il termine 'addizioni' pare riferirsi a un gruppo di poesie che Giudici gli aveva precedentemente spedito; il sostantivo farebbe ipotizzare la volontà del poeta di aggiungere o quantomeno di integrare con altro materiale il nucleo di testi già formato e coincidente con quello pubblicato nel 1984 sulla rivista «alfabeta»: iudalle parole di Folena comprendiamo come Giudici stia lavorando al gruppo di poesie molto vicine per forma e contenuto al *Salutz* di «alfabeta» Il filologo esalta l' 'invenzione' e la 'libertà' della strofe 'decatetristica' e loda il modo in cui il poeta 'con rima aspra e sottile' ha raggiunto il suo momento più 'petroso'.

Comprendiamo solo nel finale della lettera che i *mottetti* cui faceva riferimento Folena erano, se non tutti, almeno in parte quelli che confluiranno poi nella seconda sezione di *Salutz*; il filologo 'absit iniuria' suggerisce di sostituire la parola 'culo', del 'mottetto 8', con un sostantivo più

²⁴ Lettera di Folena, datata 14 ottobre 1984, in *Corrispondenza, 1930 – 2006*, Milano, Centro APICE.

adatto al contesto ‘duro’ e ‘grande’ della poesia. L’espressione latina utilizzata da Folena compare non a caso in *Salutz* II.8, vv.11-14:

Vi chiamo svenatutto faina
Flagello di pollai mustelide fatale:
Absit iniuria fatto salvo il vostro
Midons – bel culo imperiale

E dunque, già nell’ottobre del 1984 Giudici aveva scritto la seconda sezione della raccolta poiché il testo cui fa riferimento Folena sembrerebbe proprio la poesia di *Salutz* II.8.

2) La seconda lettera, datata 7 dicembre 1984, è di Maurizio Perugi. Il filologo allega alla sua lettera due fogli dattiloscritti con appunti tratti dal romanzo occitano del XIII secolo *Flamenca*²⁵.

Nel saggio *‘Viola e durlindana’: Riflessioni sulla lingua* – nel quale Giudici scrive di stare lavorando a una sequenza «poetica più o meno ironicamente ricalcata sui modi della poesia trobadorica provenzale e del Minnesang germanico»²⁶ – il poeta si servirà proprio delle annotazioni inviategli da Perugi per avvalorare la tesi secondo cui spesso la parola nella creazione poetica segue percorsi autonomi, di associazioni foniche, incontrollabili anche per lo stesso autore.

Il poeta si domandava se fosse «eccessivo costringere» il suo cantore-cavaliere del XIII secolo ad accompagnare i suoi versi con una ‘viola’. Non volendo a nessun costo sostituire la parola, Giudici si informò sulla coerenza del termine: «E dunque, a costo di ogni inverosimiglianza», scrisse il poeta, «ero deciso a mantenere “viola”, come poi la mantenni, dopo essermi imbattuto in alcuni versi del *Roman de Flamenca*, un classico della letteratura occitana del XIII secolo. Da essi risultava, infatti, che *L’us menet arpa, l’autre viula* [...]»²⁷.

L’esempio riportato da Giudici in questo passo (*L’us menet arpa, l’autre viula / l’us flautella, l’autre siula / l’us mena giga, l’autre rota / l’us*

²⁵ Giudici scrisse in nota: «Devo la puntualità della citazione alla cortesia dell’amico Maurizio Perugi». G. GIUDICI, *Viola e durlindana: Riflessioni sulla lingua*, in *La dama non cercata*, Milano, Mondadori, 1985, pp. 155-160.

²⁶ G. GIUDICI, *Viola e durlindana: Riflessioni sulla lingua*, in *La dama non cercata*, Milano, Mondadori, 1985, p. 158.

²⁷ Ibid. p.160.

diz los motzs e l'autre) fu trascritto dal poeta dalle due carte dattiloscritte allegate da Perugi alla sua lettera.

3) La terza lettera, datata 19 febbraio 1985, è nuovamente di Folena; in quest'occasione il filologo romano faceva riferimento alla raccolta di saggi *La Dama non cercata*, che anche questa volta sembra aver letto prima che fosse pubblicata nel seguente mese di aprile: «E' davvero un libro ricco e bello», scrisse il filologo, «inaspettato, e che mi è caro anche perché è un pendant di riflessione e di poetica al tuo Salutz, che della tua dama non cercata mi pare il modello più alto e "trovato", pure perché l'ho sentito nascere, come l'erba, in questo mio studio».²⁸

Folena è sicuramente l'interlocutore più vicino a Giudici, egli non solo ha la possibilità di leggere il lavoro inedito di Giudici ma svolge anche il ruolo di consigliere. Folena è anche il primo a riconoscere il nesso che c'è tra *Salutz* e i saggi di poetica *La Dama non cercata*, necessari, da un certo punto di vista, a comprendere parte di *Salutz*.

L'ultima poesia di *Salutz*²⁹ fu scritta, a detta del poeta, in data 16 gennaio 1986; Giudici spedì tre copie dattiloscritte dell'opera a Gianfranco Contini, Maurizio Perugi e Giovanni Raboni, che sono quindi «i primi lettori del testo integrale»³⁰. In APICE si conserva la lettera di risposta che Contini, l'11 febbraio 1986, inviò al poeta³¹. Il filologo esprime parole di lode e apprezzamento per il lavoro di Giudici, intuisce a pieno la grande forza militante e intellettuale della raccolta tuttavia la ritiene adatta a un pubblico di professionisti, di addetti del mestiere.

Quella di *Salutz* è una poesia che già a una prima lettura si presenta fortemente caratterizzata da stilemi appartenenti a una cultura *altra*: quella

²⁸ Lettera di Folena, datata 19 febbraio 1985, in *Corrispondenza, 1930-2006*, Milano, Centro APICE.

²⁹ «Per singolare coincidenza, la poesia *Lais* (nel senso villoniano di 'lasciti'), coi suoi 20 versi aggiunta come in appendice ai 980 che risultano complessivamente delle sette parti di *Salutz*, era stata iniziata il 16 gennaio 1984, alla precisa distanza di due anni dalla data di chiusura dell'ultima parte.», cfr. G. GIUDICI, *Salutz*, in *I versi della vita*, Milano, Mondadori, 2000, pp.742-743.

³⁰ G. GIUDICI, *I versi della vita*, cit., p. LXXXIX.

³¹ Lettera di Contini, datata 11 febbraio 1986, in *Corrispondenza, 1930-2006*, Milano, Centro APICE.

romanza antica, appunto, quella delle Origini della letteratura europea. *Salutz* merita pertanto una valutazione differente rispetto alla precedente poesia dello stesso Giudici: l'autore che sembra qui smettere i panni dell'autore 'impiegatizio'³² indossa quelli di un antico e nobile poeta medievale, e questo travestimento avviene oltre che a livello lessicale, anche sul piano strettamente formale. La disposizione al realismo delle prime poesie, la mimesi col parlato, caratteristica peculiare della sua scrittura, va gradualmente sfumando come già nelle precedenti raccolte *Il male dei creditori* e *Lume dei tuoi misteri*. Non sappiamo se l'intenzione di Giudici fosse, come scrisse Contini, quella di rivolgersi a un pubblico di esperti, tuttavia possiamo dire – lo si è visto dalla corrispondenza in entrata conservata nell'archivio milanese – che l'autore tenne in grande considerazione i suggerimenti, e i pareri, degli amici 'specialisti': e poi l'idea di scrivere *Salutz*, nacque a detta dello stesso autore, da una conversazione con l'amico Gianfranco Folena sulla *Lettera epica* di Raimbaut de Vaqueiras³³.

È difficile comprendere perché Giudici scrisse, nell'agenda del 1989, di non avere alcun desiderio di riaprire *Salutz*; il rischio di travisare queste parole è molto alto. E se su questa affermazione sono certo si potrebbe a lungo discorrere, parimenti qualunque congettura risulterebbe in proposito parziale. D'altronde, come

³² Si rilevi che il termine 'impiegatizio' fu adoperato la prima volta da ZANZOTTO, *L'uomo impiegatizio*, «Corriere della Sera», 28 aprile 1987, poi in *Auree e disincanti nel Novecento letterario*, Milano, Mondadori, 1994, con il titolo, *L'uomo impiegatizio e Giudici*, pp. 130-134.

³³ Nel marzo del 1983 Giudici in viaggio per Trieste (città nella quale si apprestava a tenere un discorso in memoria del centenario della nascita di Saba) fece tappa a Padova (città evocata in *Salutz* I.7 per le immagini di Giotto della cappella degli Scrovegni). In questa città il poeta fu ospite di Folena. Da una conversazione con lo studioso, scrisse Giudici nella *Nota* a *Salutz*, nacque in lui l'idea di scrivere un *salut*. Nel ricordo del poeta Folena «con voce malinconica» recitò a memoria i primi versi della *Lettera epica* del trovatore Raimbaut de Vaqueiras, G. GIUDICI, *Nota* a *Salutz*, in *I versi della vita*, cit., p. 744. Altre considerazioni sulla genesi di *Salutz* ho sviluppato nella mia tesi di laurea '*Salutz*'. *I testi medievali nella poesia di Giovanni Giudici* discussa nel novembre 2013 con la Prof.ssa Giuseppina Brunetti. Per i rilievi sulle fonti romanze cfr. R. SINISCALCHI, *Presenze medievali nella poesia di Giovanni Giudici: le 'criptocitazioni' di 'Salutz' (1984-1986)*, in *La silenziosa eco* (Atti delle giornate interdisciplinari di studi dottorali, Università Roma Tre, 13-14 ottobre), Roma, Aracne editrice, in corso di stampa.

dare torto al poeta:

Nulla di più rozzo e meschino mi pare possa esservi che la mania di pseudo-esegeti intenti a frugare la biografia di un poeta nella presunzione di cogliere più a fondo il senso della sua opera, quando corrono invece il rischio di travisarlo: perché oggetto dell'indagine è l'opera e il suo rapporto col proprio aldilà che è il lettore, e non l'autore che ne resta al di qua.¹

Sia dunque fatta la 'volontà dell'autore'.

¹ G. GIUDICI, *Andare in Cina a piedi*, cit., p. 121.

L'Abelardo del Petrarca. Considerazioni sul ms. BnF, Lat. 2923*

Con questo contributo si propone una breve revisione della letteratura critica che da più di un secolo interpreta con occhio vigile le carte del manoscritto parigino latino 2923, un importante testimone tardo duecentesco che restituisce alla storia l'*Epistolario* attribuito ad Abelardo ed Eloisa.²

Il codice, posseduto e commentato da Petrarca tra il 1344 e il 1350³, è conservato a Parigi presso la Bibliothèque Nationale de France ed è un vo

* Relazione tenuta in occasione del Seminario di Filologia Moderna "Attorno a Petrarca" (a cura di G. BRUNETTI, L. CHINES, L. FORMISANO, P. VECCHI GALLI), Bologna, 14 maggio 2015 – Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica, Aula Pascoli, via Zamboni 32.

² Cfr. *Abelardo ed Eloisa. Epistolario*, introduzione, traduzione con testo latino a fronte e commento a cura di I. PAGANI, Torino, UTET, 2008. Per il testo critico: *Epist.*, I = J. T. MUCKLE, *Abelard's Letter of Consolation to a Friend (Historia Calamitatum)*, in «Mediaeval Studies», XII (1950), pp. 163-213; *Epist.*, II-V = J. T. MUCKLE, *The personal Letters Between Abelard and Heloise. Introduction, Authenticity and Text*, in «Mediaeval Studies», XV (1953), pp. 47-94; *Epist.*, VI-VII = J. T. MUCKLE, *The Letters of Heloise on Religious Life and Abaelard's First Reply*, in «Mediaeval Studies», XVII (1955), pp. 240-281; *Epist.*, VIII = T. P. MCLAUGHLIN, *Abelard's Rule for Religious Women*, in «Mediaeval Studies», XVIII (1956), pp. 241-292.

³ Cfr. *Epistolario*, ed. PAGANI, cit., p. 15. In nota, la curatrice rimanda agli studi di C. BOZZOLO, *L'humaniste Gontier Col et la traduction française des Lettres d'Abélard et Héloïse*, in «Romania», XCV (1974), pp. 119-215; P. DRONKE, *Abelard and Heloise in Medieval Testimonies*, Glasgow, University of Glasgow Press, 1976, pp. 56 sgg.; M. GUGLIELMINETTI, *Petrarca fra Abelardo ed Eloisa*, Bari, Adriatica, 1969; C. J. MEWS, *The Lost Love Letters of Heloise and Abelard. Perception of Dialogue in Twelfth-Century France*, with a translation by N. CHIAVAROLI and C. J. MEWS, New York-Basingstoke, 1999; P. VON MOOS, *Heloise und Abaelard. Eine Liebesgeschichte vom 13. zum 20. Jahrhundert*, in "Mittelalter und Moderne: Entdeckung und Rekonstruktion der

lume membranaceo di piccolo formato (230 × 160 mm) esemplato principalmente da una mano francese tra la fine del XIII e gli inizi del XIV secolo; in accordo con la disamina di Pierre de Nolhac, è costituito da V + 179 cc. e tramanda, oltre alle *Varie* di Cassiodoro, epistole di vario genere in latino⁴:

cc. 1r-42v, PETRUS ABAELARDUS, *Epistolae*: «Abaelardi ad amicum suum consolatoria»; cc. 43r-45r, BERENGARIUS PICTAVENSIS, *Apologia contra sanctum Bernardum Claraevallensem*: «Incipit apologia Berengarii Pictavensis pro magistro Petro Abaelardo»; cc. 45r-47r, EIUSDEM, *Epistola ad episcopum Mimatensem directa*: «Patri et domino suo G. Mimatensi episcopo»; cc. 47r-48v, EIUSDEM, *Epistola contra Carthusienses*: «Fratribus cartusie professionem»; cc. 48v-49v, PETRUS ABAELARDUS, *Apologia seu fidei confessio*: «Universis ecclesie sancte filiis Petrus ex eis unus»; c. 50r, EIUSDEM, *Epistola ad Parisiensem episcopum*: «G. dei gratia Parisiace sedis episcopo»; cc. 51r-91r, CASSIODORUS, *Variae*: «Incipit primus liber variarum Theodorici regis»; cc. 91r-92r, *Artes dictandi*, «Quod iuuet oro deus superaddidit ista Matheus»; c. 93r, *Artes dictandi*, «Ad complementum sciencie dictatorie exigitur docilitas docendorum»; cc. 94r-169r, STEPHANUS TORNACENSIS, *Epistolae*: «Incipit epistolae magistri Stephani Aurelianensis Tornacensis episcopi»; cc. 172r-177v, *Formulari per lettere*: «Alexander episcopus servus servorum dei venerabilibus fratribus universis archiepiscopis et episcopis per regnum francie consitutus»; c. 177v, *Sentenze retoriche e morali*: «Inventio est rerum verarum», «Ubi regnat furoris ebrietas»; cc. 178v-179r, FRANCISCUS PETRARCHA, *Notae intimae*.

Nel complesso si tratta di confronti eterogenei di materia amorosa, filosofica e retorica, quanto mai autonomi, se si considera, in particolare, la posizione che le prime 42 carte occupano nella storia della tradizione del testo in questione⁵; questa miscellanea è però legata dalla natura

mittelaterlichen Welt. Kongressakten des 6. Symposium des Mediävistenverbandes in Bayreuth 1995", Sigmarinen, 1997, pp. 77-99.

⁴ La descrizione del testimone è desunta da P. DE NOLHAC, *Pétrarque et l'humanisme. Nouvelle édition, remaniée et augmentée*, tome 2, Paris, Champion, 1965, pp. 217-219.

⁵ Infatti, secondo la tradizione ricostruita da Giovanni Orlandi, il ms. parigino Lat. 2923 (= A) dipende da un capostipite (= α) risalente per via diretta all'archetipo (= ω); da A, inoltre, non è stata tratta alcuna copia. Per i dettagli cfr. le considerazioni sulla trasmissione del testo di G. ORLANDI nel contributo all'edizione dell'*Epistolario*, cit., pp. 55-66, in particolare p. 56.

uniforme delle postille petrarchesche che convivono con i testi dell'intero codice.⁶

Ai fini di questa rassegna è stato interessante osservare più da vicino la *ratio* di un Petrarca interprete che si fa attore e insieme con i protagonisti della storia soffre il dramma del travimento amoroso. L'*Epistolario*, tradito dalle cc. 1r-42v, è infatti – anche a detta dello stesso Abelardo – un'*historia calamitatum* che per Petrarca sembra far da eco al racconto del suo *primo giovanile errore* (*Rvf* 1, v. 3)⁷. La vicenda di Pietro ed Eloisa è nota: un flusso narrativo di carattere autobiografico, prosopopea di passione, peccato, punizione e pentimento, dove i temi fondamentali diventano «lo sforzo continuo di Abelardo di ricostruirsi un'integrità dopo le tragedie»⁸ e dove si palesa anche l'onestà del sentimento che Eloisa prova nei confronti dell'amato.

Un contributo recente che illustra il rapporto tra Petrarca e la letteratura medievale si deve a Francesco Bausi; l'autore riscontra l'identificazione del poeta aretino con il filosofo bretone nella «propensione alla lussuria e all'orgoglio intellettuale» e anche in «talune analogie biografico-esistenziali»⁹. Partendo da queste osservazioni si avvalora per esempio la scelta di entrambi di condurre vita solitaria, specchio della vera solitudine che, è necessario precisare, corrisponde all'*otium* latino opposto al *negotium*; non si tratta quindi di un mero atteggiamento di rifiuto nei confronti della società ma di una pratica volontaria e ponderata; questa dunque è una scelta che «colpì Petrarca al punto da indurlo a inserire la menzione di Abelardo nel *De vita solitaria*»¹⁰ (II, 12) e quindi non c'è da

⁶ Per il primo catalogo completo delle postille vd. DE NOLHAC, *Pétrarque*, 2, cit., pp. 220-222 e le note di commento in *Epistolario*, ed. PAGANI, cit., pp. 104, 244, 247, 248, 249, 252, 299, 303, 308, 310, 314.

⁷ F. PETRARCA, *Canzoniere (Rerum vulgariarum fragmenta)*, a cura di R. BETTARINI, Torino, Einaudi, 2005; ID., *Canzoniere*, a cura di M. SANTAGATA, III edizione aggiornata, Milano, "I Meridiani" Mondadori, 2008.

⁸ *Epistolario*, ed. PAGANI, cit., pp. 28 e 32.

⁹ F. BAUSI, *Petrarca antimoderno. Studi sulle invettive e sulle polemiche petrarchesche*, Firenze, Casati Editore, 2008, pp. 227-245, in particolare p. 237, da cui si cita.

¹⁰ BAUSI, *Petrarca antimoderno*, cit., p. 237; vd. anche D. GOLDIN FOLENA, *Dall'Europa a Padova: Petrarca lettore di Abelardo*, in "Francesco Petrarca: da Padova all'Europa", Atti del Convegno internazionale di studi, Padova, 17-18 giugno 2004, a cura di G. BELLONI, G. FRASSO, M. PASTORE STOCCHI, G. VELLI, Roma-Padova, Antenore, 2007, pp. 19-35, in particolare p. 24; F. PETRARCA, *De vita solitaria*, a cura di G. MARTELOTI, traduzione italiana di A. BUFANO, Torino, Einaudi, 1977.

merigliarsi se a sostegno del passo della prima epistola che vede Abelardo eremita *philosophiae* ritirarsi «in un luogo deserto»¹¹, Petrarca appone la delicatissima postilla *SOLITUDO* (c. 9v) che – con un gioco di richiami verosimilmente contemporanei – rimanda, come si può immaginare, a uno dei celeberrimi *marginalia* figurati del *Plinio* (ms. Paris, BnF, lat. 6802, c. 143v): è chiaro dunque che per Petrarca la *transalpina solitudo* sia *iocundissima* a ogni menzione.¹²

Un'ulteriore affinità tra Petrarca e Abelardo, in questo caso più biografica che esistenziale, si legge anche nel ricordo di una caduta da cavallo che per Abelardo simboleggia una punizione divina per i peccati commessi¹³ mentre per Petrarca rappresenta una sfortunata avventura di ritorno da Parma. Alle cc. 13r/v del parigino latino 2923 si incontra infatti una singolare postilla il cui significato sfugge anche al lettore più esperto ma che, velatamente, lascia intendere un messaggio di profonda immedesimazione tra gli sventurati: *ET ME NOCTE*.

Sul rapporto che lega i due pensatori, qui più che altrove amici, filosofi e peccatori insieme, ha scritto anche Francesco Bruni. Dai suoi studi si evince, in particolare, il perché di una lettura appassionata che «diventa reattiva»¹⁴, come dimostrano i giudizi espressi da Petrarca nei confronti di Abelardo spesso sotto forma di discorso diretto. Questo genere di nota si rende manifesta per esempio in una delle glosse alla quinta epistola: Abelardo, rivolgendosi all'amata, sostiene con fermo volere che «lieta è

¹¹ *Epistolario*, ed. PAGANI, p. 196: «Ego itaque ad solitudinem quandam in Trecensi pago mihi antea cognitam me contuli» (*Ep. I*, 37).

¹² Maurizio Fiorilla, nel contributo al primo volume degli *Autografi dei letterati italiani*, alla voce "Giovanni Boccaccio", sostiene che la postilla del *Plinio* è certamente di mano petrarchesca, mentre il disegno che raffigura Valchiusa è «con ogni probabilità da assegnare al Certaldese» (p. 55). Cfr. *Autografi dei letterati italiani*, vol. I: *Le origini e il Trecento*, a cura di G. BRUNETTI, M. FIORILLA, M. PETOLETTI, dir. M. MOTOLESE ed E. RUSSO, Roma, Salerno, 2013, pp. 43-103, in particolare pp. 44, 55 e 69-70.

¹³ *Ep. I*, 54: «Dum autem in istis laborarem periculis, forte me die quadam de nostra lapsus equitatura manus Domini vehementer collisit, colli videlicet mei canalem confringens; et multo me amplius haec fractura afflixit et debilitavit quam prior plaga» (*Epistolario*, ed. PAGANI, cit., p. 228).

¹⁴ F. BRUNI, '*Historia Calamitatum, Secretum, Corbaccio*': tre posizioni su luxuria (– amor) e superbia (– gloria), in "Tableaux Vivants", a cura di J. BINON, Louvain, Presses Universitaires de Louvaine, 2002, pp. 23-52, in particolare pp. 31-33. Sulla ricaduta testuale abelardiana nell'opera petrarchesca vd. anche BAUSI, *Petrarca antimoderno*, cit. pp. 234 sgg. e rimandi di nota.

sempre la fine di una vita infelice»¹⁵; Petrarca, in linea con gli stessi ideali filosofici, scrive con fare conciliante *NON INELEGANTER AIS, PETRE* (c. 22v), vergando così una tra le più toccanti chiose dell'*Abelardo* che, come chiaramente s'intende, reca in sé la negazione del contrario.

Nel condurre una revisione degli studi fondati in particolare sul manoscritto parigino latino 2923, si propone quindi una schedatura aggiornata delle suddette glosse (cc. 1r-42v). Il primo tentativo di organizzazione sistematica delle postille di mano petrarchesca si deve, come detto, a Pierre de Nolach¹⁶; sarà poi Ileana Pagani a recuperare il lavoro del filologo francese, inserendo i risultati di quell'indagine preliminare nella più ampia e già nota opera di esegesi del testo latino, data alle stampe per la prima volta nel 1974.

In questa sede si offre una trascrizione delle stesse, poste quindi in relazione con il passo dell'*Historia* corrispondente [→ tav. I]¹⁷; a seguire si propone una traduzione in lingua italiana delle singole glosse [→ tav. II].

¹⁵ *Epistolario*, ed. PAGANI, p. 302: «Omnis vita misera iucundum exitum habet» (*Ep.* V, 9).

¹⁶ DE NOLHAC, *Pétrarque*, 2, cit.

¹⁷ Nella tav. I figurano le postille di mano petrarchesca e il passo latino dell'*Historia calamitatum* a cui si riferiscono. La postilla n. 1, per esempio, corrisponde al passo dell'*Ep.* I che secondo l'ed. PAGANI, 2008 si trova alla p. 136 (caso *sui generis* perché questo è l'unico luogo ove Petrarca corregge un errore di copista). Di conseguenza: n. 2 > p. 196; n. 3 > p. 200; n. 4 > p. 210; nn. 5, 6, 7 > p. 218; nn. 8, 9 > p. 220; n. 10 > p. 228; n. 11 > p. 244; n. 12 > p. 246; nn. 13, 14 > p. 248; nn. 15, 16 > p. 252; n. 17 > p. 298; nn. 18, 19 > p. 302; n. 20 > p. 308; n. 21 > p. 310; n. 22 > p. 314; n. 23 > p. 324.

Tavola I: Le postille dell'Abelardo. I luoghi del testo (ms. Paris, BnF, lat. 2923, cc. 1r-42v)

n.	cc.	edizione interpretativa	passo corrispondente ed. MUCKLE-MCLAUGHLIN, 1950-56	traduzione ed. PAGANI, 2008
1	c. 3r	<i>egi</i>	<i>Quod quidem ut fieret, ei → egi cum praedicto puellae avunculo...</i>	Perché ciò accadesse, tramite alcuni suoi amici mi detti da fare con lo zio della fanciulla...
2	c. 9v	<i>Solitudo.</i>	<i>Ego itaque ad solitudinem quamdam, in Trecensi pago, mihi antea cognitam me contuli...</i>	Mi ritirai pertanto in un luogo deserto, che conoscevo già da prima, nella circoscrizione di Troyes...
3	c. 9v	<i>Plato.</i>	<i>Sed et ipse Plato, cum dives esset ... ut posset vacare philosophiae, eligit Academiam, villam ab urbe procul...</i>	E lo stesso Platone, pur essendo ricco ... per potersi dedicare alla filosofia scelse l'Accademia, una villa lontana dalla città...
4	c. 11r	<i>Efficaciter et pie.</i>	<i>Saepe in orationibus meis illud revolvebam: «A finibus terrae ad te clamavi, dum anxiaretur cor meum» (Ps. 60, 3).</i>	Spesso nelle mie preghiere ripetevo le parole: «Dai confini della terra ti chiamai, mentre il mio cuore era pieno di angoscia».
5	c. 12r	<i>Jeronimus.</i>	<i>Qui frequenter illam beati Hieronymi querimoniam mecum volvens...</i>	E spesso tra me rimeditavo il lamento di San Gerolamo ... a proposito dei falsi amici.

6	c. 12r	<i>Eunuchi.</i>	<p><i>...eius eunuchos adhibeant...</i></p>	<p>[per meglio sorvegliare le donne] collocano loro accanto degli eunuchi...</p>
			<p><i>Ad quam quidem pentitus removendam maximum illum Christianorum philosophum Origenem, cum mulierum quoque sanctae doctrinae intenderet, sibi ipsi manus intulisse Ecclesiasticae Historiae liber VI continet (cfr. Eus. di Cesarea, Eccl. hist., VI, 8).</i></p>	<p>E proprio per eliminarlo radicalmente, giacché si dedicava anche all'insegnamento delle donne, Origene, il più grande filosofo cristiano, si ferì di sua mano [autocastrazione], come narra il libro VI della Storia Ecclesiastica.</p>
7	c. 12r	<i>Origenes.</i>	<p><i>Sed quod tunc forte minus pertuli ex vulnere, nunc ex detractioe diutius plector, et plus ex detrimento famae quam ex corporis crucior diminutione, sicut etiam scriptum est: «Melius est nomen bonum quam divitiae multae» (Prov., 22, 1).</i></p>	<p>Ma il dolore della ferita che forse mi risparmiò allora, lo sconto ora più a lungo per la maldicenza, e sono più torturato della ferita al mio buon nome che dalla mutilazione del corpo; così infatti è scritto: «Un buon nome è meglio di grandi ricchezze».</p>
8	c. 12r	<i>Proprie.</i>	<p><i>...et ut beatus meminit Augustinus in sermone quondam de vita et moribus clericorum (cfr. Sermo, CCCLV, De mor. I).</i></p>	<p>...e come dice Agostino in un sermone sulla vita e sui costumi dei chierici: [«Chi, fidando nella sua buon coscienza, trascura la sua reputazione, è insensibile»].</p>
9	c. 12r	<i>Augustinus.</i>		

10	c. 13r/v	<i>Et me nocte.</i>	<p><i>...forte me die quadam, de nostra lapsum equitatura, manus Domini vehementer collisit, colli vidlicet mei canalem confringens.</i></p>	<p>[Mentre vivevo tormentato tra questi pericoli], un giorno caddi per caso da cavallo e la mano di Dio mi colpì con forza, rompendomi la clavicola.</p>
11	c. 15r	<p><i>Valde praedulciter ac blande per totum agis, Heloysa.</i></p>	<p><i>...ut te tam corporis mei quam animi unicum possessorem ostenderem. Nihil unquam, Deus scit, in te nisi te requisivi, te pure, non tua concupiscens.</i></p>	<p>[Mutai sia l'abito sia l'animo], per dimostrarti unico possessore sia del mio corpo sia del mio animo. Dio lo sa, nulla ho cercato in te se non te stesso: te ho desiderato con purezza, non i tuoi beni.</p>
12	c. 15v	<p><i>Require in libro M. Tullii Invention.</i></p>	<p><i>Sicut inductio illa Aspasiae philosophae apud Socraticum Aeschinem cum Xenophonte et uxore eius habita manifeste convincit.</i></p>	<p>Come dimostra in maniera irrefutabile il ragionamento della filosofa Aspasia a Senofonte e a sua moglie e riportato da Eschine socratico.</p>
13	c. 15v	<p><i>De fama Petri, si modo testimonium non suspectum amor facit.</i></p>	<p><i>Quis etenim regum aut philosophorum tuam exaequare famam poterat? quae te regio, aut civitas seu villa videre non aestuabat?...</i></p>	<p>Chi, infatti, tra i re e i filosofi poteva vantare una fama pari alla tua? Quale regione, città o paese non ardeva dal desiderio di vederti?</p>
14	c. 15v	<i>Muliebriter.</i>	<p><i>Et cum horum pars maxima carminum nostros decantaret amores, multis me regionibus brevi tempore nuntiavit et</i></p>	<p>[Perciò soprattutto le donne sospiravano d'amore per te], e poiché la maggior parte di quei carmi cantava i nostri amori,</p>

			<i>multarum in me feminarum accendit invidiam.</i>	in breve tempo essa fece risuonare il nome in molte regioni, e accese molte donne di invidia.
15	c. 16r	<i>Amicissime et elegantier.</i>	<i>Aequè autem, Deus scit, ad Vulcania loca te properantem praecedere vel sequi pro issu tuo minime dubitarem. Non enim mecum animus meus, sed tecum erat. Sed et nunc maxime si tecum non est, nusquam est. Esse vero sine te ne quaquam potest. Sed ut tecum bene sit, age, obsecro.</i>	Dio lo sa, se tu me lo avessi ordinato, non avrei ugualmente esitato un momento a precederti o a seguirti in bocca a Vulcano. Il mio animo non era infatti con me, ma con te; ma anche ora, più che mai, se non è con te non è da nessuna parte: in realtà non è assolutamente possibile che esista senza di te. Ma ti scongiuro, fa' che con te stia bene.
16	c. 16r	<i>Feminee.</i>	<i>Cum me ad turpes olim voluptates expeteres, crebris me epistolis visitabas, frequenti carmine tuam in ore omnium Heloysam ponebas; me plateae omnes, me domus singulae resonabant.</i>	Una volta, quando mi desideravi per vergognose voluttà, mi tempestavi di lettere e, componendo carmi spesso ripetuti, mettevi la tua Eloisa sulla bocca di tutti, e ogni piazza, ogni casa, risuonava del mio nome.
17	c. 21v	<i>Seneca prius.</i>	<i>Maxime namque ad publicum procedere pretiosus provocat cultus quem a nullo appeti nisi ad inanem gloriam et saeculi pompam beatus Gregorius inde</i>	Soprattutto un abbigliamento lussuoso spinge, infatti, a presentarsi in pubblico, quell'abbigliamento che San Gregorio dimostra non essere

			<p><i>convincit: «Quod nemo his in occulto se ornat, sed ubi conspici queat.».</i> (Gregorio Magno, <i>Homiliae in Evengelia</i>, XL, 3).</p>	<p>desiderato se non per vanagloria e sfoggio mondano: «Poiché nessuno si orna così di nascosto, ma dove può essere guardato».</p>
18	c. 22v	<p><i>Non ineleganter ais, Petre.</i></p>	<p><i>Certum quippe tibi est quod quisquis ab hac vita me liberet, a maximis poenis eruet. Quas postea incurram incertum est, sed a quantis absolvar dubium non est.</i></p>	<p>Puoi tenere per certo che chiunque mi liberi da questa vita, mi strapperà dalle pene grandi. A quali potrò andare incontro nel futuro è incerto ma è indubbio da quali sarò liberato. [Lieta è sempre la fine di una vita infelice].</p>
19	c. 22v	<p><i>Notatur.</i></p>	<p><i>Et quicumque amici praesentia plurimum oblectatur magis tamen beatam esse vult eius absentiam quam praesentiam miseram, quia quibus subvenire non valet, aerumnas tolerare non potest.</i></p>	<p>E chiunque trae grande diletto dalla presenza di un amico lo preferisce lontano e felice piuttosto che vicino ma sventurato, perché non può sopportare tormenti cui non può recar soccorso.</p>
20	c. 23r	<p><i>Accedit Socratis responsum.</i></p>	<p><i>Numquid si id mihi iuste accidisset, tolerabilius ferres et minus te offenderet? Profecto si sic fieret, eo modo contingeret quo mihi esset ignominiosius...</i></p>	<p>Forse che esso mi avesse colpito giustamente, ti sarebbe più sopportabile e ti offenderebbe meno? Certo se così fosse stato, sarebbe accaduto nel modo per me più vergognoso...</p>
21	c. 23r	<p><i>Vel iratus, vel valde</i></p>	<p><i>Tam iuste quam utiliter id monstrabimus nobis</i></p>	<p>Dimostrerò che quanto ci è accaduto è stato giusto e utile, e che è</p>

		<i>compunctus es, Petre.</i>	<i>accidisse et rectius in coniugatos quam in fornicantes ultum Deus fuisse.</i>	stato più giusto che Dio ci punisse quando eravamo sposati piuttosto che quando eravamo amanti.
22	c. 24r	<i>Itaque caelitus, nisi fallor, et valde misericorditer actum est, ut eo tecum nexu prius voluntarie iuncta esset, quo post te demum vel invita traheretur Heloysa tua, Petre.</i>	<i>Vide ergo quantum sollicitus nostri fuerit Dominus, quasi ad magnos aliquos nos reservaret usus, et quasi indignaretur aut doleret illa litteralis scientiae talenta quae utrique nostrum commiserat, ad sui nominis honorem non dispensari.</i>	Guarda, dunque, quanto il Signore si è preoccupato di noi, quasi riservandoci ad una qualche grande utilizzazione, e come irato e dolente che non fossero spesi in onore del suo nome quei talenti di scienza delle lettere che aveva consegnato ad entrambi.
23	c. 25r	<i>Lucanus, VIII.</i>	<i>Cave, obsecro, ne quod dixit Pompeius maerenti Corneliae tibi improperetur turpissime: «Vivit post proelia Magnus! Sed fortuna perit. Quod defles, illud amasti» (Luc., Phars. VIII, v. 84).</i>	Bada, ti scongiuro, che non ti venga rimproverato in maniera particolarmente vergognosa ciò che disse Pompeo a Cornelia piegata dal dolore: «Pompeo sopravvive alla battaglia, ma la fortuna è perita. Ciò che piangi, quello amavi».

Tavola II: Tra Pietro e Francesco. Per una rassegna delle postille del ms. Paris, BnF, lat. 2923, cc. 1r-42v

nr.	cc.	ed. diplomatica	ed. interpretativa	traduzione
1	c. 3r	*egi	<i>egi</i>	mi detti da fare [corr.]
2	c. 9v	.Solitudo.	<i>Solitudo.</i>	Solitudine
3	c. 9v	[Plato]	<i>Plato.</i>	[cfr.] Platone
4	c. 11r	.Efficacit(er) / et pie.	<i>Efficaciter et pie.</i>	Con efficacia e devozione
5	c. 12r	Jer(onimus).	<i>Jeronimus.</i>	[cfr.] Gerolamo
6	c. 12r	.Eunuchi.	<i>Eunuchi.</i>	[Si parla di] eunuchi
7	c. 12r	∫ Origen(es).	<i>Origenes.</i>	[cfr.] Origene
8	c. 12r	.P(ro)p(ri)e.	<i>Proprie.</i>	Particolarmente
9	c. 12r	∫ Aug(ustinus).	<i>Augustinus.</i>	[cfr.] Agostino
10	c. 13r/v	! Et me nocte.	<i>Et me nocte.</i>	Anche per me è buio
11	c. 15r	∫ Valde p(re)dulcit(er) ac / blande p(er) totum / agis, Heloysa.	<i>Valde praedulciter ac blande per totum agis, Heloysa.</i>	Eloisa, ti muovi in ogni dove con molta dolcezza e con fare seduttivo.
12	c. 15v	∫ R(equire) in l(ibro) M. Tul/lii Inue(n)tion.	<i>Require in libro M. Tullii Invention.</i>	Cerca nel libro <i>De Inventione</i> di Marco Tullio Cicerone [cfr. <i>De inv.</i> I, 31, 52 sgg.]
13	c. 15v	∫ De fama Pet(ri) si m(od)o testimo/niu(m) n(on) suspec/tu(m) amor fac(it).	<i>De fama Petri, si modo testimonium non suspectum amor facit.</i>	Sulla fama di Pietro: se solo l'amore non rende sospetta la testimonianza.

14	c. 15v	∫ Muliebri/ter	<i>Muliebriter.</i>	Tipicamente femminile
15	c. 16r	∫ .Amicissime / et elegant(er).	<i>Amicissime et eleganter.</i>	[Eloisa parla in modo] molto amichevole ed elegante
16	c. 16r	∫ Feminee.	<i>Feminee.</i>	Non virile [sul comportamento di Pietro]
17	c. 21v	Se[neca] / p[rius]	<i>Seneca prius.</i>	Seneca per primo
18	c. 22v	∫ .No(n) inelegant(er) / ais Petre.	<i>Non ineleganter ais, Petre.</i>	Parli in modo così elegante, Pietro
19	c. 22v	.No(tatur).	<i>Notatur.</i>	Nota bene
20	c. 23r	∫ Accedit Socratis respo(n)su(m).	<i>Accedit Socratis responsum.</i>	Si guardi la risposta di Socrate
21	c. 23r	∫ V(e)l irat(us) v(e)l ualde com/pu(n)ctus es Petre.	<i>Vel iratus, vel valde compunctus es, Petre.</i>	Sei persino adirato e molto infastidito, Pietro.
22	c. 24r	∫ Itaq(ue) celit(us) n(isi) fallor et / ualde mis(er)icorditer / actu(m) e(st), ut eo tecu(m) / nexu pri(us) uolu(n)ta(r)ie / iu(n)cta e(ss)et, q(u)o p(ost) te de/mu(m) (ve)l i(n)uita trah(er)et(ur) / Heloysa tua Petre.	<i>Itaque caelitus, nisi fallor, et valde misericorditer actum est, ut eo tecum nexu prius voluntarie iuncta esset, quo post te demum vel invita traheretur Heloysa tua, Petre.</i>	Dunque, se non erro, questo accadde misericordiosamente e per volere divino e, sebbene dapprima lei si unì a te di sua volontà, è però certo che dopo la tua Eloisa ti fu tolta controvolgia, Pietro.
23	c. 25r	.Luc(anus). VIII.	<i>Lucanus, VIII.</i>	[cfr.] Lucano, [<i>Pharsalia</i>], VIII, [vv. 74 sgg.]

Prendendo ora a modello gli studi di Armando Petrucci, che in appendice al lavoro paleografico condotto sulla scrittura del poeta aretino descrive il manoscritto parigino qui in oggetto, è possibile collocare le postille fra il 1344 e il 1350¹⁸, anni in cui Petrarca si trovava in Italia. La notizia cronologica è elaborata sia su un'accurata perizia paleografica sia sulla base di alcune osservazioni di de Nolhac¹⁹, ancora una volta posto a emblema perché interprete anche di quelle che Angelo Piacentini definisce come «misteriose note personali»²⁰ vergate dalla mano di Petrarca sulle carte di guardia posteriori del codice (→ tav. III).

Pur recuperando gli sforzi di de Nolhac si è resa necessaria una trascrizione puntuale che tenesse conto anche dei segni che accompagnano le note: gli aggiornamenti che qui si propongono sono quindi frutto di un nuovo studio condotto direttamente sull'auto-grafo.

¹⁸ Cfr. A. PETRUCCI, *La scrittura di Francesco Petrarca*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1967, p. 124.

¹⁹ DE NOLHAC, *Pétrarque*, 2, cit., pp. 287-292.

²⁰ A. PIACENTINI, *Petrarca e il «dolce concento» delle sfere celesti*, in «Studi Petrarqueschi», XXIII (2010), pp. 45-72, in particolare p. 57; in una nota rimanda a M. PETOLETTI, «*Servius antiloqui retegens archana Maronis*»: le postille a Servio, in F. PETRARCA, "Le postille del Virgilio ambrosiano", a cura di M. BAGLIO, A. NEBULONI TESTA, M. PETOLETTI, presentazione di G. VELLI, vol. I, Roma-Padova, Antenore, 2006, p. 140; BAUSI, *Petrarca antimoderno*, cit.

Tavola III: Appunti sulle *Note intime* di Francesco Petrarca (ms. Paris, BnF, lat. 2923, cc. 178v-179r)

Paris, BnF, Lat. 2923, c. 178v

.C.		
∫	.1344. Aprilis 21. i M(ercurii). ∫ heu	
	.n(octe) p(ro)x(ima).	i ~
	.I(ovis). p(ro)x(ima). n(octe).	ii ~
∫	Iun(ii) s(ecund)a [nocte?].	i ~
	M(ercurii). p(ro)x(ima). n(octe).	i ~
	.I(ovis). p(ro)x(ima). n(octe).	ii ~
∫	.D(omini). p(ro)x(ima). n(octe).	
	.13 Iun(ii)	ii ~
	Mar(tis). p(ro)x(ima). n(octe).	ii ~
	.I(ovis). p(ro)x(ima). n(octe).	i ~
∫	.D(omini). 20. Iun(ii). n(octe).	.iii. ~
	Mar(tis). 22. n(octe).	iii 7
	Ve(neris). 25. n(octe).	.ii. 7
* ∫	.Iul(ii). [7 ^o /et ^o ?]. M(ercurii). n(octe).	iii ~
	.I(ovis). p(ro)x(im)o. n(octe).	iii. 7
* ∫	Iul(ii). 14. M(ercurii). n(octe).	iii. ~
	.L(unae). Iul(ii). 26. n(octe).	i ~
∫	Au(gusti). 23. di(e).	i 7
<hr/>		
∫	.1345. Iul(ii). 21. √ I(ovis). di(e).	i 7
	.D(omini). Iul(ii) 24. di(e).	i 7
	.n(octe) p(ro)x(ima).	i ~
	.M(ercurii). 27. Iul(ii). n(octe).	i ~
	.I(ovis). p(ro)x(im)o. n(octe).	i ~
	Hi(n)c fr... celi[us?] adhib[etur?] .et c(etera).	
* ∫	.D(omini). Oct(obris). 2.....	i ~
	.M(ercurii). 5. n(octe)...	i ~
	Ve(neris). [7 ^o /et ^o]. n(octe).	i 7
*	.D(omini). 9. n(octe)	i ~ poti(us). L(unae). 10. di(e). i ~
*	M(ercurii). 19. n(octe).	i ~
*	Mar(tis). 25. n(octe).	i ~

f .1348. hon(era) pu[ppis?] pl(u)rima s(ed) q(uae) in ca[rne?] exci[pi?] potueri(n)t [heu heu heu?]

* f	Mai. 30. V(eneris). di(e).	<table border="1" style="display: inline-table; vertical-align: middle;"><tr><td>ii</td></tr></table> 7	ii	<table border="1" style="display: inline-table; vertical-align: middle;"><tr><td>heu . heu</td></tr></table>	heu . heu
ii					
heu . heu					
* f	Iun(ii). 8. D(omini) Penth(ecoste). di(e).	<table border="1" style="display: inline-table; vertical-align: middle;"><tr><td>i</td></tr></table> 7	i		
i					
*	.Mar(tis). p(ro)x(ima). Iun(ii). 10. d(ie).	<table border="1" style="display: inline-table; vertical-align: middle;"><tr><td>i</td></tr></table> 7	i		
i					
*	.I(ovis). p(ro)x(ima). 12. Iun(ii). d(ie).	<table border="1" style="display: inline-table; vertical-align: middle;"><tr><td>i</td></tr></table> 7	i		
i					
*	.D(omini). p(ro)x(ima). 15. Iun(ii). d(ie).	<table border="1" style="display: inline-table; vertical-align: middle;"><tr><td>i</td></tr></table> 7	i		
i					
*	.D(omini). p(ro)x(ima). 22. Iun(ii). d(ie).	<table border="1" style="display: inline-table; vertical-align: middle;"><tr><td>i</td></tr></table> 7	i		
i					
*	M(ercurii). p(ro)x(ima). 25. Iun(ii). n(octe).	<table border="1" style="display: inline-table; vertical-align: middle;"><tr><td>i</td></tr></table> ~	i		
i					
*	.V(eneris). p(ro)x(ima). 27. Iun(ii). n(octe).	<table border="1" style="display: inline-table; vertical-align: middle;"><tr><td>i</td></tr></table> ~	i		
i					
*	.L(unae). p(ro)x(ima). 30. Iun(ii). n(octe).	<table border="1" style="display: inline-table; vertical-align: middle;"><tr><td>i</td></tr></table> ~	i		
i					
*	.D(omini). p(ro)x(ima). 6. Iul(ii) d(ie)	<table border="1" style="display: inline-table; vertical-align: middle;"><tr><td>i</td></tr></table> 7	i		
i					
*	D(omini). p(ro)x(ima). 13 Iul(ii). d(ie).	<table border="1" style="display: inline-table; vertical-align: middle;"><tr><td>i</td></tr></table> 7	i		
i					
*	.I(ovis). p(ro)x(ima). 17. Iul(ii). d(ie).	<table border="1" style="display: inline-table; vertical-align: middle;"><tr><td>i</td></tr></table> 7	i		
i					
.. *	.D(omini). p(ro)x(ima). 20. Iul(ii). d(ie).	<table border="1" style="display: inline-table; vertical-align: middle;"><tr><td>i</td></tr></table> 7	i		
i					
*	.V(eneris). p(ro)x(ima). 25. Iul(ii). d(ie).	<table border="1" style="display: inline-table; vertical-align: middle;"><tr><td>i</td></tr></table> 7	i		
i					
**	.D(omini). 3. Aug(usti). d(ie).	<table border="1" style="display: inline-table; vertical-align: middle;"><tr><td>i</td></tr></table> 7	i		
i					
**	.D(omini). p(ro)x(ima). 10. Aug(usti). d(ie).	<table border="1" style="display: inline-table; vertical-align: middle;"><tr><td>i</td></tr></table> 7	i		
i					
**	.D(omini). p(ro)x(ima). 17. Aug(usti). d(ie).	<table border="1" style="display: inline-table; vertical-align: middle;"><tr><td>i</td></tr></table> 7	i		
i					
	<table border="1" style="display: inline-table; vertical-align: middle;"><tr><td>.Vi(m).</td></tr></table> ** .D(omini). p(ro)x(ima). 24. Aug(usti). d(ie).	.Vi(m).	<table border="1" style="display: inline-table; vertical-align: middle;"><tr><td>i</td></tr></table> 7..	i	
.Vi(m).					
i					
	<table border="1" style="display: inline-table; vertical-align: middle;"><tr><td>.pa.</td></tr></table> * Mar(tis) ... Sept(embris). di(e).	.pa.	<table border="1" style="display: inline-table; vertical-align: middle;"><tr><td>i</td></tr></table> 7	i	
.pa.					
i					

Hi(n)c f. c. a.

**	D(omini). 21. Sept(embris). di(e).	<table border="1" style="display: inline-table; vertical-align: middle;"><tr><td>i</td></tr></table> 7..	i	
i				
**	.Mar(tis). 30. Sept(embris). n(octe)	<table border="1" style="display: inline-table; vertical-align: middle;"><tr><td>i</td></tr></table> ~ ..	i	
i				
**	.L(unae). 20. Octobr(is). di(e).	<table border="1" style="display: inline-table; vertical-align: middle;"><tr><td>i</td></tr></table> 7	i	
i				
**	.L(unae). 27. Octobr(is). n(octe).	<table border="1" style="display: inline-table; vertical-align: middle;"><tr><td>i</td></tr></table> ~	i	.p[re?]. fax...
i				
**	.I(ovis). 6. Nove(m)br(is). di(e).	<table border="1" style="display: inline-table; vertical-align: middle;"><tr><td>i</td></tr></table> 7..	i	
i				
**	.D(omini). 16. Nove(m)br(is). di(e).	<table border="1" style="display: inline-table; vertical-align: middle;"><tr><td>i</td></tr></table> ~	i	
i				
**	.Mar(tis). 25. Nove(m)br(is). di(e).	<table border="1" style="display: inline-table; vertical-align: middle;"><tr><td>i</td></tr></table> ~	i	.p[re?]. fax...
i				
*	.D(omini). 30. Nove(m)br(is). di(e).	<table border="1" style="display: inline-table; vertical-align: middle;"><tr><td>i</td></tr></table> 7	i	
i				
***	.Mar(tis). # D(e)ce(m)br(is) 19 . di(e).	<table border="1" style="display: inline-table; vertical-align: middle;"><tr><td>i</td></tr></table> 7..	i	! t(em)p(u)s e(ss)et
i				

1349

.	V(eneris). D(e)ce(m)br(is). 26. di(e).	<table border="1" style="display: inline-table; vertical-align: middle;"><tr><td>i</td></tr></table> 7..	i
i			
.	M(ercurii). Jan(uarii). 14. di(e).	<table border="1" style="display: inline-table; vertical-align: middle;"><tr><td>i</td></tr></table> 7..	i
i			

* .I(ovis). Jan(uarii). 22. di(e).
 *M(ercurii). Febr(uarii). 4. di(e).
 *D(omini). Febr(uarii). 8. di(e).
Febr(uarii). 26. di(e).

i	~ ...
i	~
i
i	~ ...

.vi. ...

Paris, BnF, Lat. 2923, c. 179r

.I(ovis). Mai. 7. di(e)
 .L(unae). Mai. 18. di(e).
 * .I(ovis). Mai. 21. di(e).
 * .D(omini). Mai. 24. di(e).
 * .M(ercurii). Iun(ii). 3. di(e).
 * .D(omini). Iun(ii). 7. di(e).
 * .L(unae). Iun(ii). 15. di(e).
 * .D(omini). Iun(ii). 21. di(e).
 * .M(ercurii). Iun(ii). 24. di(e).
 ** .L(unae). Iun(ii). 29. di(e).
 ** .I(ovis). Iul(ii). 9. di(e).
 ** .D(omini). Iul(ii). 12. di(e).
 * .D(omini). Iul(ii). 19. di(e).
 * .D(omini). Iul(ii). 26. di(e).
 * .D(omini). Aug(usti). 2. di(e).

i	7..
i	7
i	7
i	7
i	7
i	7
i	7*
i	7*
i	7
i	7***
i	7***
i	7***
i	7**
i	7**..
i	7**..

ia(m) g. to. uect[er?].

Già da una prima lettura di questi compositi frammenti si evince che essi custodiscono nella segretezza cinque serie di note cronologiche comprese tra gli anni 1344-45 e 1348-49, corredate anche di interiezioni toccanti – quali per esempio 'heu', spesso scritto in modulo maggiore e in corrispondenza di possibili eventi

dolorosi – e regolate da un sistema di simboli ripetuti: è il Petrarca stesso a dare allo studioso la possibilità di collocare sull'asse del tempo i movimenti della sua penna e del suo animo. L'ordinatissima eppur misteriosa architettura della pagina incuriosisce: basti provare a interpretare – non senza qualche difficoltà – la serie di punti, richiami, lineoline e interiezioni che accompagnano le date; sono segni di lettura già usati altrove, qui moltiplicati e disposti secondo una *ratio* complicata, a tutt'oggi ancora ai limiti della decifrabilità.

Opinione comune è identificare nelle cosiddette *Notae intima* del Petrarca quello che per Francisco Rico è «un puntiglioso registro dei suoi peccati della carne»²¹ – si noti per esempio il sintagma 'ca-' in alto a destra della c. 178v b, che precede una rasura – oppure una serie di rovinosi eventi che il poeta, con atteggiamento penitente, appunta sul suo *Abelardo* (verrebbe da chiedersi: dove, se non nel "manoscritto del peccato"?). Questa conclusione porta però a una riflessione che difficilmente rivela un Petrarca peccatore. Infatti è ben nota – e altresì documentata dal Petrarca stesso – la *mutatio animi* del *Franciscus* penitente avvenuta alla soglia dei suoi quarant'anni²², così come è storicamente accreditato che nel 1348, anno della peste nera, Laura spirò tragicamente rendendo la vita del poeta *trista et libera* (*Rvf* 270, v. 108)²³.

Pensando allora di misurare queste date sulla cronologia delle opere a noi pervenute purtroppo non si ricava nulla di significativo ma finora non si è riscontrata neppure alcuna corrispondenza tra le date del manoscritto parigino e la cronologia a noi nota. L'indagine è ancora in prospettiva di ricerca ma si provi intanto a considerare quegli appunti di vita come momenti di silenzio creativo. Ciononostante, che senso avrebbe distinguere il giorno dalla notte? quantificare (.i., .ii., .iii., etc.) e poi spuntare ('7) ogni singola voce? e soprattutto cosa vorrebbero esprimere tutti quegli altri segni (*, · ·, ~, ~·) che evidentemente alludono a qualcosa di più? Si potrebbe anche pensare a calcoli matematici

²¹ Cfr. F. RICO, *I venerdì del Petrarca*, Milano, Adelphi, 2016, p. 32, TAVOLA 5.

²² Cfr. F. PETRARCA, *Secretum. Il mio segreto*, a cura di E. FENZI, Milano, Mursia, 2015.

²³ PETRARCA, *Canzoniere*, ed. BETTARINI, cit; ed. SANTAGATA, cit.

o – più verosilmente – a un registro di spese. Di fronte a tale ambiguità è anche plausibile che di una congettura invitante si possa fare una stima occasionale e tutt'al più aleatoria; la *querelle* è ancora aperta e per il momento non resta che tornare all'ipotesi principale:

Les ardeurs dont avaient brûlé les amants parisiens, leur foi généreuse et leur piété émouvaient profondément son cœur religieux et combattu. Il n'est pas surprenant qu'il ait choisi, pour y jeter les confidences les plus secrètes de son âme, le manuscrit qui contenait cette belle histoire de péché et de pénitence.²⁴

²⁴ DE NOLHAC, *Pétrarque*, 2, cit. pp. 222-223. [*Trad mia*. Le passioni che avevano bruciato gli amanti parigini, la loro fede generosa e la loro pietà mossero profondamente il cuore religioso e combattuto [di Petrarca]. Non è sorprendente che egli abbia scelto, per conservare i più intimi segreti del suo animo, il manoscritto che tramanda questa bella storia di peccato e penitenza].

Geografia cortese: l'Italia nei testi di Raimbaut de Vaqueiras

I.

Indagare gli aspetti che hanno unito in un legame di corrispondenze i lirici trobadorici e l'Italia è un proposito all'interno del quale questo contributo trova la sua prospettiva particolare perché se, come è noto, per ragioni storiche e biografiche molti dei primi poeti dell'Europa moderna trovarono accoglienza e fortuna in Italia, un esame puntuale della geografia italiana espressa nei testi non è stato di fatto organicamente compiuto.

L'argomento è molto ampio e non è un caso che a esso si sia dedicata una intera *équipe*¹. In questo contributo si mira a raccogliere non tutto ciò che di "italiano" si può trovare nei testi trobadorici quanto esclusivamente i toponimi italiani effettivamente presenti, indagando le ragioni delle occorrenze comprese entro un quadro in cui geografia reale e topografia ideale vengono sempre a misurarsi reciprocamente.

Lirica e geografia sono strettamente legati e si mostrano complementari nel delineare quanto

alcuni componimenti trobadorici debbano essere intesi come l'immagine riflessa di un sistema culturale certamente imperniato sul diritto feudale e l'etica cavalleresca, ma anche (e forse ovviamente) consapevole e depositario di un sistema di conoscenze vulgate di carattere "scientifico", e segnatamente "geografico".²

¹ *L'Italia dei trovatori*, a cura di P. DI LUCA e M. GRIMALDI, <http://www.idt.unina.it/index.html>.

² FUKSAS, A. P., *Il corpo di Blacatz e i quattro angoli della cristianità*, in *Interpretazioni dei trovatori. Atti del convegno, Bologna 18-19 ottobre 1999*, Bologna, Patron Editore, 2001, pp. 187-206, a p. 187.

Se la geografia che emerge dai testi dei trovatori da un lato rimane espressione delle passioni, delle necessità e dell'individualità del poeta, tanto che il toponimo arriverà, a volte, a perdere il suo valore geografico esatto, per riassumerne uno decifrabile solo nell'economia poetica del testo, dall'altro è, nella quasi totalità dei casi, estremamente puntuale, andando a sovrapporsi ai percorsi di vita dell'autore o a eventi coevi specifici.

Per permettere di contestualizzare le occorrenze dei toponimi italiani nella lirica trobadorica di questa fase, è necessario tuttavia considerare gli eventi storici pertinenti ai testi ogni volta presi in esame. Tale indagine terrà conto della più ampia osmosi culturale tra la Francia meridionale e l'Italia, che peraltro parrebbe mostrarsi quasi a senso unico.

La parola chiave di questo quadro è *rayonnement*, irradiazione. Con esso si definisce la spinta centrifuga che ha portato i trovatori ad abbandonare, a cavallo tra XII e XIII secolo, il sud della Francia e a raggiungere ogni parte d'Europa, legandosi alle corti disponibili ad accoglierli. L'importante sviluppo raggiunto dalla lirica provenzale costituiva già un modello di riferimento, pur se depauperato del suo sostrato sociale: da ricordare sono i contatti con i *trouvères* nel nord della Francia e i trovatori in galiziano-portoghese, quelli con i *Minnesänger* nelle corti tedesche e il loro passaggio in Italia.

«Les circonstances sociales et politiques, et les mentalités qui ont mené à la réception, en partie similaire, en partie très divergente, des systèmes des troubadours [...] dans le divers pays»³ concorrono, insieme a già presenti tensioni e temperamenti nella «dialettica di posizioni ideologiche, fra tradizione religiosa e insurrezione dello spirito mondano»⁴, alla trasformazione di *cortesia* e

all'assorbimento dei suoi valori da parte della borghesia. Borghesi, come Peire Vidal, già avevano partecipato come figure non secondarie al movimento trovatoresco; e in Italia la diaspora trobadorica aveva trovato accoglienza sia nelle corti, come quelle di Monferrato e d'Este, sia nelle libere città,

³ TOUBER, A., (a cura di), *Le Rayonnement des troubadours, Actes du colloque de l'Aieo, Amsterdam, 16-18 Octobre 1995*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1998, p. VII.

⁴ RONCAGLIA A., *Civiltà cortese e civiltà borghese nel Medio Evo*, in BRANCA V. (a cura di), *Concetto, storia miti e immagini del Medioevo*, Firenze, Sansoni, 1973, p. 278.

come Genova o Bologna. Una «cortesia borghese»: parrebbe una contraddizione in termini, ed è invece lo sviluppo storico che interessa particolarmente l'Italia comunale.⁵

Dietro l'irraggiamento provenzale in Europa si trovano quelle stesse cause che conducono, alla soglia del XIV secolo, all'esaurimento dell'esperienza trobadorica, *in primis* le devastazioni portate nel territorio dell'Occitania dalla crociata contro gli Albigesi svoltasi tra il 1208 e il 1229; nonostante infatti alcuni trovatori si schierino dalla parte di Roma e della crociata bandita da Innocenzo III, la fine dell'indipendenza dei territori del sud della Francia porta necessariamente alla conclusione di un'esperienza poetica legata per sua natura al mondo cortese. Una seconda causa, che agisce in maniera meno esplosiva, ma riesce poi esiziale, può essere individuata nei cambiamenti della società: la figura autoriale del trovatore, poeta strutturalmente ed economicamente legato al suo signore, perde ragione d'essere in un mondo che da cortese e feudale diventa sempre più cittadino e borghese.

Corrado Bologna, a proposito, afferma che:

[...] s'indebolisce, ed entra in crisi definitiva, il modello letterario e socio-culturale elaborato nella Francia del centro-sud dalla cultura trobadorica ormai bisecolare, intrinsecamente depauperata per la progressiva consumazione della poetica cortese, e *déracinée* dalla diaspora successiva alla persecuzione anticàtara.⁶

L'Italia, e in particolar modo la regione settentrionale della penisola, rappresenta uno dei punti di arrivo dei trovatori ed è, d'altra parte, opportuno notare come «la lirica trobadorica si diffuse in Italia a partire dagli ultimi decenni XII secolo cui risalgono le prime attestazioni tanto della presenza in Italia di trovatori provenzali [...] quanto

⁵ Ibidem, pp. 285-286.

⁶ BOLOGNA, C., *Figure dell'autore nel Medioevo romanzo*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, 2. *Il Medioevo volgare*, Vol. I, Tomo I, Roma, Salerno Editrice, 2001, pp. 339-386, a p. 339.

dell'attività poetica in lingua d'oc da parte di autori italiani»⁷.

Il ruolo del trovatore era necessariamente inserito all'interno di una corte che garantiva pregio e sostentamento: lì «si realizzano le condizioni della produzione e si raccoglie il pubblico al quale essa è destinata» e da lì «il poeta riceve gli elementi di gusto e di pensiero che contribuisce, a sua volta, a rinnovare e a modificare»⁸. Da questi elementi possiamo cogliere le motivazioni della forte presenza di lirici provenzali nell'Italia settentrionale: le corti del nord infatti presentano un tessuto feudale molto simile rispetto a quello di provenienza dei trovatori, di cui essi possono quindi ricalcare, oltre che il modello relazionale, anche gli stilemi letterari.

Vincenzo De Bartholomaeis, oltre che nel «benessere e [...] fasto delle corti italiane», rintraccia le motivazioni della preferenza per l'Italia di alcuni trovatori nell'«attività di scambi commerciali, affinità di linguaggio, persino simiglianza di climi»⁹.

In quelli che Corrado Bologna definisce «castelli della nostalgia», ossia nei castelli italiani che li ospiteranno, i trovatori riproporranno l'immaginario cortese, così legato alla produzione occitanica:

là, in quei «castelli della nostalgia», il Trovatore s'ingegna a trasferire artificialmente l'universo allegorico costruito nelle corti occitaniche, il sofisticato teatro mentale della seduzione devota e della concentrazione interiore da cui scaturisce la Voce poetica, l'«ispirazione» della Parola innamorata; e continua a cantare la lunga sottile procedura iniziatica nell'affinamento, in un solo percorso, dello spirito dell'amore e del canto.

Talora poi (ma sempre meno, e comunque quasi per nulla in rapporto alla massima autorità, quella imperiale), continua a reclamare, come già in Francia, un ruolo consultivo o parenetico e persino profetico al testo

⁷ MORLINO L., *La letteratura francese e provenzale nell'Italia medievale*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. LUZZATTO e G. PEDULLÀ, Volume I, *Dalle Origini al Rinascimento*, a cura di De VINCENTIIS A., Torino, Einaudi, 2010, pp. 27-40, a p. 27.

⁸ MELIGA, W., *L'Aquitania trobadorica*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, 2. *Il Medioevo volgare*, Vol. I, Tomo II, Roma, Salerno Editrice, 2001, pp. 201-251, a pp. 201-202.

⁹ DE BARTHOLOMAEIS V., *Poesie provenzali storiche relative all'Italia*, Vol. I, Roma, Tipografia del Senato, 1931, p. XI.

letterario, slanciandosi con *serventesi* infuocati in imprese di fiancheggiamento e di stimolo nei confronti delle scelte politico-istituzionali della corte.¹⁰

Dopo la regione occidentale del Nord della penisola, in cui le corti dei Malaspina e di Monferrato risultano i centri principali, anche quella orientale assume un ruolo fondamentale nella diffusione della cultura trobadorica in Italia:

nella geografia dei Provenzali d'Italia il Veneto è uno dei territori più fertili; nella propagginazione della cultura poetica occitanica nell'Italia Settentrionale, il cui arco si svolge per poco più di un secolo, dalla fine del XII ai primi del XIV, affondando i suoi piloni nelle corti feudali, con scarse ma significative risonanze cittadine e comunali, [...] l'area veneta appare seconda nel tempo e nelle iniziative a quella ligure-piemontese, ma presenta rispetto a questa caratteristiche originali.¹¹

Il Nord Italia risulta di estrema rilevanza anche nella tradizione manoscritta della lirica trobadorica: «la gran parte dei canzonieri venne compilata nel giro di pochi decenni, soprattutto tra la fine del XIII secolo e l'inizio del XIV, soprattutto in Italia settentrionale e [...] con ulteriori poli significativi nella Francia settentrionale e in Catalogna»¹².

Le dinamiche precedentemente analizzate non possono proporsi nell'Italia meridionale, nel regno di Sicilia che sarà retto da Federico II di Svevia: la produzione lirica siciliana avvertì sicuramente gli influssi dell'esperienza trobadorica, ma la realtà sociale di quest'ultima era ormai troppo lontana dalla corte dell'Imperatore.

Giuseppina Brunetti ritrae bene questa incompatibilità:

“Attorno a Federico” non si raccolgono queruli giullari, non vi sono poeti la cui maestria è una professione da ripagare con la liberalità di un sostegno, né signori attenti, nel decoro e nel gioco cortese del canto, alla gloria politica dei conflitti, compresi questi e quelli, in un ecosistema solidale fatto di

¹⁰ BOLOGNA, *Figure dell'autore* cit., p. 339.

¹¹ FOLENA G., *Tradizione e cultura trobadorica nelle corti e nelle città venete*, in *Storia della cultura veneta*, Vol. I, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1976, pp. 452-562, a p. 453.

¹² ASPERTI S., *La tradizione occitanica*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, 2. *Il Medioevo volgare*, Vol. II, Roma, Salerno Editrice, 2001, pp. 521-554, a p. 523.

allusioni raffinate, relazioni contingenti e concretissime. I poeti di Federico sono quei «familiaris» e «fideles» che costituiscono il suo selezionato ceto dirigente.¹³

Infine, la fortuna oltre i propri confini linguistici e geografici della lirica trobadorica va collocata nel contesto più ampio della diffusione della cultura e della letteratura galloromanza che, come illustra Formisano,

non sarebbe stata possibile senza la concorrenza di una serie di fattori di varia natura, a cominciare dall'internazionalismo delle corti medievali, cementato da vincoli dinastici e alimentato dalla condivisione di modelli di vita comuni. Non meno decisivo è il ruolo internazionale svolto dalla “nazione francese”, in particolare all'epoca delle crociate, così come si rispecchia nel genere della canzone di gesta; un ruolo che, con la nascita di un'Inghilterra francese e di una “Francia d'oltremare”, si esplica in una dimensione quasi imperiale.¹⁴

Nell'affrontare l'oggetto di studio, il toponimo, che sembra opporsi con la sua concretezza e determinatezza all'*Ailleurs* – motore della ricerca poetica, che non si trova «ni ici ni maintenant, mais [...] peut avoir l'immédiateté de l'ici et maintenant dans le désir ou dans le écriture littéraire»¹⁵ – ho scelto di operare attraverso una schedatura generale dei toponimi e, dopo aver provato a delinearne una logica delle loro occorrenze, ho selezionato un caso particolarmente interessante, ossia i versi di Raimbaut de Vaqueiras.

Nel fare ciò si è ricorso anzitutto all'utilizzo di alcuni strumenti: il primo di essi è il *Lexique des noms géographiques et ethniques dans les poésies des troubadours des XII et XIII siècles* di Wilhelmina M.

¹³ BRUNETTI G., *Attorno a Federico II, in Lo spazio letterario del Medioevo, 2. Il Medioevo volgare*, Vol. I, Tomo II, Roma, Salerno Editrice, 2001, pp. 649-693, a p. 683.

¹⁴ FORMISANO L. – CASSARINO M., *Nuove lingue e nuove culture in Storia della letteratura italiana*, Vol. XII, Roma, Salerno Editrice, 2002, pp. 45-80, a p. 56.

¹⁵ BRUNETTI G., *La ligne du lointain, Le lieu et l'espace dans la poésie médiévale (sur Jaufré Rudel)*, in AA. VV., *Poésie de l'Ailleurs*, a cura di MASSIP I GRAUPERA E., Aix-en-Provence, Publication de l'Université de Provence, 2014, pp. 45-56, a p. 45.

Wiacek. Questo lessico presenta l'elenco di tutti i nomi geografici ricorrenti nei testi trobadorici, corredati da una serie di carte geografiche rappresentanti la Spagna e il Portogallo, la Bretagna, la Francia, l'Italia e i territori delle Crociate. L'autrice, avvalendosi della *Bibliographie der troubadours*, propone poi una puntuale serie di rinvii ai testi interessati¹⁶.

Dopo aver selezionato i riferimenti utili al fine della ricerca, ovvero i nomi italiani, secondo strumento indispensabile è stato la già citata *Bibliographie der Troubadours*, che per quanto non aggiornata fornisce ancora un importante corpo di informazioni. L'ausilio delle edizioni critiche permette di accedere al testo. A questi due volumi è stata affiancata la consultazione dei repertori informatici *Bibliografia Elettronica dei Trovatori*¹⁷ e *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura trobadorica e occitanica*¹⁸.

A questo punto della ricerca, dopo aver raccolto i toponimi italiani, si è proceduto alla loro categorizzazione, suddividendoli in tre tipologie in base al contesto d'impiego:

1. *Riferimento autobiografico e/o biografico*: il toponimo indica un luogo in cui l'autore ha soggiornato e, solitamente, intrattenuto rapporti con una corte o un protettore, o in cui ha vissuto un'esperienza significativa;

2. *Riferimento topico*: il toponimo viene usato per richiamare un *tòpos* legato al luogo, diffuso nell'immaginario coevo o conosciuto dal pubblico di riferimento; il toponimo può comparire anche in *tòpos* di diverso genere (es. della lontananza, della rinuncia al possedimento).

3. *Riferimento allegorico*: il toponimo non indica nessun riferimento geografico puntuale, ma viene usato per sottolineare le prerogative positive o negative di chi vi è collegato, in un sottile gioco che non sempre tiene conto della reale etimologia del termine.

In linea con i fini di questo contributo, si escludono dall'analisi i

¹⁶ Non è stato possibile consultare CHAMBERS, F. M., *Proper names in the lyrics of the troubadours*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1971.

¹⁷ BEDT, www.bedt.it.

¹⁸ RIALTO, www.rialto.unina.it.

nomi di luogo con riferimento topico, mentre si pone particolare attenzione su quelli con riferimento autobiografico e biografico, osservando più da vicino quei luoghi dei testi rambaldiani ove meglio si evince un'interazione con la realtà italiana.

Federico Saviotti, con riferimento appunto a Raimbaut de Vaqueiras, ma con parole che hanno efficacia anche per molti altri protagonisti della lirica trobadorica, pone in relazione poesia e biografia attraverso la geografia:

questa duplicità di movimento, da una parte ad aprire nuovi spazi, dall'altra a definirne per punti la consistenza, dove i due momenti sono di necessità compresenti e addirittura sincroni, va a configurare un esito univoco che trascende – rimanendole, si può dire con spirito di paradosso, al tempo stesso immanente – la funzione puramente poetica della parola usata.¹⁹

Il luogo, come già detto, permette di penetrare nella vita dell'autore e nel tessuto poetico; attraverso una stratificata serie di rimandi è possibile cogliere la sensibilità del poeta e, allo stesso tempo, la Storia in cui egli si trova a vivere la propria storia.

II.

(1) Raembautz de Vaqueiras si fo fillz d'un paubre cavaillier de Proensa, del castel de Vaqueiras, que avia nom Peirors, qu'era tengutz per mat.

(2) En Raembautz si se fetz joglar et estet lunga saison ab lo prince d'Aurenga, Guillem del Baus. (3) Ben sabia chantar e far coblas e sirventes; e-l princes d'Aurenga li fetz gran ben e gran honor, e l'ennanset e-l fetz conoisser e presiar a la bona gen.

(4) E venc s'en en **Monferat**, a miser lo marques Bonifaci. (5) Et estet en sa cort lonc temps. (6) E crec si de sen e d'armas e de trobar.

(7) Et enamoret se de la serror del marques, que avia nom ma dompna Biatriz, que fo moiller d'Enric del Caret. (8) E trovava de leis mantas bonas cansos. (9) Et apellava la en sa cansos "Bels Cavalliers".

(10) E fon crezut qu'ella li volgues gran ben per amor.

¹⁹ SAVIOTTI F., *Il viaggio del poeta e il viaggio del testo: per un approccio geografico a Raimbaut de Vaqueiras*, in «Moderna», X, 2, 2008, pp. 43-60, a p. 45. Si rimanda a p. 44 di questo contributo per uno spoglio degli *unica* nei toponimi utilizzati dal trovatore.

(11) E quant lo marques passet en Romania, el lo mena ab se e fetz lo cavalier. (12) E det li gran terra e gran renda el regime de Salonic. (13) E lai el mori.²⁰

L'esperienza di Raimbaut de Vaqueiras risulta emblematica nel delineare la figura biografica e poetica del trovatore a cavallo tra XII e XIII secolo: la dipartita dalla Provenza e l'arrivo in Italia, il pellegrinaggio per città e corti, il forte legame con il proprio protettore, il ruolo che il poeta rivendica a sé, non solo come intrattenitore, ma anche come cantore e compagno d'armi.

La cosiddetta *Lettera epica*, composta in Grecia nella primavera del 1205²¹, oltre a rappresentare un caso del tutto particolare nel panorama letterario del XIII secolo²², permette di ripercorrere le peripezie di Raimbaut de Vaqueiras a fianco del Marchese di Monferrato Bonifacio I, cui la stessa lettera è indirizzata.

La genesi e l'eccezionalità della *Lettera* sono stati bene analizzati da Valeria Bertolucci Pizzorusso:

in fondo il celebre componimento rambaldiano, benché del tutto stravagante dal quadro dei generi coltivati dai trovatori, si avvicina di più a un sirventese (in decasillabi) di grandi proporzioni che ad un'epistola (in ottosillabi: breu-salut), alla quale è stato talvolta accostato come all'unico possibile precedente in ambito provenzale.

[...]

Non è da credere, d'altronde, che Raimbaut intendesse inserire la celebrazione della gesta del suo signore in una tradizione tutto sommato minore come quella del breu; appare chiaro, al contrario, il proposito di collocarla ad un

²⁰ BOUTIERE – SCHUTZ, *Biographie des troubadours*, Parigi, Nizet, 1964, pp. 447-448. Si riporta la versione comune.

²¹ LINSKILL, *The poems of the troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, L'Aia, Mouton, 1964, p. 33. Da questa edizione sono tratti i brani indicati con rimando al numero di componimento (secondo la classificazione *BdT*), di lassa e di versi.

²² Ivi.

livello stilistico assai alto così da renderla immortale «per tostems tro a la fenizo» (v. 109).²³

Il destinatario emerge già nei primi quattro versi:

Valen marques, senher de Monferrat,
a Dieu grazisc quar vos a tant onrat
que mais avetz conques e mes e dat
c'om ses corona de la crestiantat.

BdT 392.I, I, vv. 1-4

Come già detto, Raimbaut de Vaqueiras era al servizio di Bonifacio I, Marchese di Monferrato, nato da Guglielmo III nel 1152. Il rapporto tra il futuro Marchese e il poeta nacque negli anni ottanta del XII secolo, durante la prima visita in Italia del trovatore. All'epoca Bonifacio non aveva ancora acquisito il titolo nobiliare che lo avrebbe reso noto. Aveva però assunto nel 1183 la guida del Marchesato di Monferrato, a causa della morte del fratello Raniero e dell'assenza, del padre e del fratello Corrado essendo costoro in Palestina.²⁴

A questi anni di giovinezza²⁵ risalgono due episodi che possono essere definiti come spedizioni romantiche di salvataggio, che sottolineano, da un lato, la nobiltà d'animo del giovane Bonifacio e, dall'altro, l'amore per l'azione del poeta²⁶. Entrambi gli avvenimenti sono narrati nella terza e ultima lassa della *Lettera epica*, quasi a voler chiudere questa con un ricordo:

E quar es greu perdr'e dezamparar,
senher, amic, qu'om deu tener en car,
vuelh retraire, e l'amor refrescar,

²³ BERTOLUCCI PIZZORUSSO, V., *Posizione e significato del canzoniere di Raimbaut de Vaqueiras nella storia della poesia provenzale*, in BERTOLUCCI PIZZORUSSO, V., *Studi trobadorici*, Pisa, Pacini Editore, 2009, p. 19.

²⁴ *Ibidem*, p. 10.

²⁵ Seguendo SCHULTZ-GORA, la nascita di Raimbaut di Vaqueiras può essere collocata tra il 1155 e il 1160.

²⁶ BERTOLUCCI PIZZORUSSO, *Posizione e significato*, cit., p. 9.

lo fag que fem de Saldina de Mar,
quan la levem al marques, al sopar,
a **Malespina** de sul plus aut logar,
e la donetz a Ponset d'Aguilar,
que muria el liet per lieys amar.
E membre vos d'Aimonet lo jocglar,
quant a **Montaut** venc las novas comtar
que Jacobina ne volian menar
en **Serdenha** mal son grat maridar.

BdT 392.III, III, vv. 13-24

Il primo episodio, avvenuto intorno al 1182²⁷, riguarda *Saldina de Mar*, Isoldina de Mari²⁸, appartenente a una delle famiglie più in vista di Genova, rapita dal Marchese Alberto Malaspina; *Malespina* va inteso come toponimo, con il quale «i trovadori solevan designare tutta quanta la regione sottoposta a' Marchesi, cioè quasi tutta la Marca Obertenga»²⁹, mentre *Montaut* è di difficile identificazione: tra le possibili localizzazioni Montaldo vicino Acqui, Montaldo-Scarampi a sud di Asti e Montalto in Liguria, a nord di San Remo. L'intervento negli affari privati del Marchese Malaspina può essere legato al matrimonio di quest'ultimo con una sorella di Bonifacio³⁰.

Il secondo episodio, avvenuto intorno al 1179-1180³¹, riguarda invece Jacobina di Ventimiglia, «di stirpe Aleramica»³² come Bonifacio. Jacobina, in seguito alla morte del padre Guido Guerra, Conte di Ventimiglia, reclamò per sé la successione, opponendosi allo zio Otto, che voleva allontanarla con un matrimonio contro la sua volontà; in tale occasione ricevette quindi l'appoggio di Bonifacio. L'intervento del futuro Marchese si concretizzò in una spedizione militare cui partecipò lo stesso Raimbaut de Vaqueiras e che portò, seguendo la *Lettera epica*, alla riacquisizione della Contea di Ventimiglia da parte di Jacobina:

²⁷ LINSKILL, *The poems*, cit., p. 337.

²⁸ DE BARTHOLOMAEIS, *Poesie provenzali*, cit., p. 138.

²⁹ Ibidem, p. 139.

³⁰ LINSKILL, *The poems*, cit., p. 337.

³¹ Ibidem, p. 338.

³² DE BARTHOLOMAEIS, *Poesie provenzali*, cit., p. 139.

E-l crit se leva per terra e per mar,
e segon nos pezo e cavalari:
grans fo l'encaus, e nos pessem d'anar,
e cujem lor a totz gent escapar,
tro silh de **Piza** nos vengron assautar.
E quan nos vim denant nos traversar
tan cavalier, tan estreg cavalgar,
e tant ausberc e tan belh elme clar,
tan golfaino contra-l ven baneyar,
rescozem nos entr'**Albeng**'e-l **Finar**;
aqui auzim vas manhtas partz sonar
manh corn, manh gralle, manha senha cridar;
s'aguem paor, no-us o cal demandar.

BdT 392.III, III, vv. 37-49

L'episodio dell'assalto pisano alla spedizione di Bonifacio avvenuto tra Albenga e Finale Ligure, attualmente entrambe in provincia di Savona, risulta però di difficile interpretazione. La presenza di truppe pisane nella regione è dovuta probabilmente al conflitto tra Pisa, «tra i secoli XII e XIII [...] la più importante città toscana»³³, e Albenga a quell'altezza cronologica e l'incidente militare non è collegato a un attacco pianificato alla spedizione di Bonifacio³⁴.

La passione del trovatore per l'azione militare e la volontà di accompagnare il proprio signore nei campi di battaglia portò Raimbaut de Vaqueiras a essere protagonista e testimone delle due maggiori campagne belliche di Bonifacio I in Italia.

Sin dai primi anni di governo del Monferrato, Bonifacio fu impegnato in una serie di conflitti con i vicini comuni della Lombardia e del Piemonte, indipendenti e antimperiali³⁵; una dinamica che sottolinea, di nuovo, l'emergere e l'affermarsi di una realtà cittadina sempre più strutturalmente concorrenziale a quella feudale.

Nei primi quattro versi della seconda lassa della *Lettera epica* viene

³³ BATTAGLIA RICCI, L. e CELLA, R., (a cura di), *Pisa crocevia di uomini, lingue e culture: l'età medievale: atti del Convegno, Pisa, 25-27 ottobre 2007*, Roma, Aracne, 2009, p. 7.

³⁴ LINSKILL, *The poems*, cit., p. 338.

³⁵ *Ibidem*, p. 10.

raccontato «uno degli episodi della diuturna guerra del Marchese col comune d'Asti»³⁶, che durò per quindici anni, dal 1191 al 1206³⁷, cui Raimbaut partecipò personalmente:

Senher marques, ja no·m diretz de no,
que vertatz es, e vos sabetz ben quo
me tinc ab vos a ley de vassalh bo,
quant assalhis a **Cart** entr'**Ast** e **No**.

BdT 392.II, II, vv. 1-4

Oltre alla rivendicazione di aver servito il proprio signore alla stregua di un buon "vassallo", compare nel testo un importante riferimento geografico: la battaglia, in cui si distinsero poeta e Marchese, avvenne a Quarto, sulla riva sinistra del Tanaro, tra Asti, antico possedimento di Bonifacio, e Annone, villaggio molto conosciuto ai tempi³⁸.

Il 1194 rappresenta un anno decisivo per la parte imperiale, per Bonifacio I e per Raimbaut de Vaqueiras, tutti e tre uniti dalla campagna di riconquista della Sicilia voluta dall'Imperatore Enrico VI, figlio di Federico Barbarossa e padre di Federico II³⁹.

Sempre nella seconda lassa della *Lettera epica*, il poeta descrive l'itinerario bellico del Marchese, ponendo l'accento sul proprio valore:

Et a Messina vos cobri del blizo;
en la batalha vos vinc en tal sazo
que-us ferion pel pietz e pel mento
dartz e cairels, sagetas e lanso,
lansas e brans e coutels e fausso.
E quan prezes Randas e Paterno,
Rochel'e Terme e Lentin et Aido,
Plass'e Palerma e Calatagiuro,
fui als premiers, sotz vostre gonfayno.

BdT 392.II, II, v. 17-25

³⁶ DE BARTHOLOMAEIS, *Poesie provenzali*, cit., p. 129.

³⁷ LINSKILL, *The poems*, cit., p. 14.

³⁸ *Ibidem*, p. 323.

³⁹ *Ibidem*, p. 15.

Nonostante le battaglie decisive della spedizione si fossero svolte a Catania e a Siracusa, il poeta ricordò il gesto di protezione avuto nei confronti del Marchese a Messina; qui era infatti scoppiato un violento conflitto all'interno dello stesso contingente tra le navi genovesi e quelle pisane, che mise a rischio la vita di Bonifacio I⁴⁰.

La successiva catena di toponimi siciliani indica i luoghi toccati da Bonifacio durante la campagna, anche se non si presentano in ordine cronologico, probabilmente per necessità di versificazione. Mentre Randazzo, Paternò e Lentini si trovano sulla strada da Messina a Catania e Siracusa, Aidone, Piazza Armerina e Caltagirone si trovano nella parte centrale dell'isola e Termini e Roccella sono sulla costa a est di Palermo, dove l'esercito del Marchese si ricongiunge con quello dell'Imperatore⁴¹.

Vincenzo de Bartholomaeis ricostruisce in maniera chiara gli avvenimenti bellici:

noi possiamo ritenere per sicuro, tenendo conto della geografia, che i combattimenti di Randazzo e di Paternò precedettero la battaglia decisiva di Catania (settembre- ottobre); che quello di Lentini precedette la presa di Siracusa, e quello di Caltagirone, Piazza Armerina e Aidone, vale a dire l'occupazione della Sicilia sud-orientale, siano avvenuti dopo la detta presa e dopo lo sbarco di Arrigo a Messina (fine di ottobre). Da Messina l'imperatore marciò lungo la costa settentrionale direttamente su Palermo, dove entrò il 30 novembre.⁴²

La spedizione in Sicilia riveste un ruolo fondamentale nella vita del trovatore Raimbaut de Vaqueiras, infatti, in quest'occasione, grazie ai meriti riportati, otterrà da Bonifacio I l'investitura di cavaliere.⁴³

Il tono apologetico e autoapologetico della *Lettera epica* ha la funzione di ricordare al Marchese la propria fedeltà col fine di ottenere vantaggi materiali, come ricordato dallo stesso Raimbaut negli ultimi versi della prima strofa⁴⁴. I benefici cui si riferisce il trovatore sono

⁴⁰ Ibidem, p. 326.

⁴¹ Ivi.

⁴² DE BARTHOLOMAEIS, *Poesie provenzali*, cit., p. 131.

⁴³ LINSKILL, *The poems*, cit., p. 15.

⁴⁴ *Lettera epica*, I, vv. 39-43: E si per vos no suy en gran rictat, / no semblara qu'ab vos aia estat / ni servit tan cum vos ai repropchat, / e vos sabetz qu'ieu dic del tot vertat, / senher marques (ed. LINSKILL).

quelli legati all'ultima impresa bellica di Bonifacio I, la quarta crociata. Nel 1201, in seguito alla morte di Tebaldo di Champagne, il Marchese di Monferrato assunse il comando dell'esercito cristiano, diventando con la conquista di Costantinopoli Re di Tessalonica e spartendo i territori con i compagni d'armi⁴⁵.

Nella canzone di crociata *Ara pot hom conoisser e proar* Raimbaut de Vaqueiras offre un suggestivo spaccato dei preparativi del contingente latino, ponendo però un dubbio sul tragitto percorso da Bonifacio I per imbarcarsi alla volta di Costantinopoli:

Nostr'estol guit sains Nicholas de **Bar**,
e·il Campanes dreisson lor gonfalon,
e·l marques crit "**Monferrat** e·l leon!",
e·l coms flamencs "Flandres!" als grans colps dar,
e fieira·i qecs d'espaz'e lansa·i fraigna,
que leu aurem los Turcs totz mortz e rotz
e cobrarem en camp la vera crotz
c'avem perdut; e·il valen rei d'Espaigna
fassant grans ostz sobre·ls Maurs conquerer,
que·l marques vai ost e setge tener
sobre·l soudan e pass'en breu **Romaigna**.

BdT 392.3, VI, vv. 56-66

Il riferimento a San Nicola da Bari mostra la devozione a un santo considerato protettore dei naviganti e particolarmente venerato nei porti adriatici⁴⁶, mentre il leone associato a Monferrato deve far presupporre la presenza di questo animale nell'emblema del Marchesato⁴⁷, dato su cui non si hanno altre conferme.

Partendo la spedizione crociata dal porto di Venezia, è impossibile che Bonifacio abbia attraversato la Romagna in un viaggio diretto verso la città e, per tale motivo, Joseph Linskill propone di non

⁴⁵ Su Bonifacio I e la quarta crociata vd. BARBIERI, A. (a cura di), *Roberto di Clari, «La conquista di Costantinopoli»*, in ZAGANELLI, *Crociate. Testi storici e poetici*, Mondadori, Milano, 2004, pp. 1381- 1518 e BARBIERI, A. - GARAVINI, F. (a cura di), *Goffredo di Villehardouin, «La conquista di Costantinopoli»*, in ZAGANELLI, *Crociate*, cit., pp. 1519-1659.

⁴⁶ LINSKILL, *The poems*, cit., p. 223.

⁴⁷ Ivi.

interpretare il verso in maniera eccessivamente letterale e di considerare il nome in funzione della rima⁴⁸. Visto, però, che il Marchese, nonostante ne abbia assunto il comando nominale, non si unì subito al contingente (tanto da non partecipare al saccheggio di Zara) ci si può permettere di insinuare un dubbio sulla risoluzione della questione.

Consapevoli del fatto che Raimbaut de Vaqueiras fu al seguito di Bonifacio I anche nella quarta crociata⁴⁹, si può affermare che la *Lettera epica* sia legata al contesto delle conquiste in Grecia e alla volontà di diventare, dopo essere stato reso cavaliere, titolare di un possedimento. Se accettiamo le informazioni della *vida*, in cui si parla di *gran terra* e *gran renda* nel *regime de Salonie*⁵⁰, possiamo pensare che anche questo desiderio del trovatore abbia trovato concretezza.

Nel suo ultimo componimento⁵¹, *No m'agrad'iverns ni pascors*, verosimilmente scritto a Salonico tra giugno e luglio 1205⁵², il poeta unisce alla nostalgia amorosa per il Monferrato un'epica rivendicazione dei successi della quarta crociata: il trovatore e il cavaliere sono ormai inscindibili nell'animo di Raimbaut.

Nella settima strofa Brindisi diventa il punto più occidentale del percorso di conquista e liberazione dei Crociati, in opposizione al Bratz Sain Jorz, ossia al Bosforo e allo Stretto dei Dardanelli:

Q'emperadors e ducs e reis
avem faitz, e chastels garnitz
prop dels Turcs e dels Arabitz,
et ubertz los camins e-ls portz
de **Brandiz** tro al Bratz Sain Jorz.

BdT 392.24, VII, vv. 80-84

Il quattro settembre 1207 Bonifacio I cadde in un'imboscata dei

⁴⁸ Ibidem, p. 224.

⁴⁹ Ibidem, p. 33.

⁵⁰ BOUTIÈRE – SCHUTZ, *Biographies*, cit., p. 448 e BARBIERI, *Roberto di Clari*, cit., CX, p. 1483.

⁵¹ LINSKILL, *The poems*, cit., p. 34.

⁵² Ivi.

Bulgari e morì, circondato solo da pochi compagni fedeli⁵³. Proprio a partire da questa data non si hanno più notizie nemmeno di Raimbaut de Vaqueiras: un'ipotesi non confortata da prove, ma molto suggestiva, è che il trovatore-cavaliere abbia trovato la morte al fianco del suo signore.

Sempre in Italia il trovatore Raimbaut troverà le sue due maggiori destinatarie di componimenti, entrambe avvolte dal mistero: la dama di Tortona e Beatrice di Monferrato.

La prima è una non meglio identificata donna di Tortona, città attualmente in provincia di Alessandria, conosciuta agli inizi del secondo soggiorno del poeta nel nord dell'Italia, dopo il 1190, cui Raimbaut dedica alcune canzoni⁵⁴.

Nel componimento *No puesc saber per que-m sia destregz*, Raimbaut mette in correlazione Monferrato e Tortona, quasi ad indicare la presenza di un doppio legame, con Bonifacio I e con la dama:

En Proensa, quant encaus ni quan fuy,
crit “**Monferrat!**”, la senha de qu'ieu suy,
e “**Tortona!**”, lai part **Aleyssandrina**.

BdT 392.25, VI, vv. 41-43

La figura storica di Beatrice di Monferrato è di difficile identificazione. Le ipotesi sono due: che fosse la sorella di Bonifacio⁵⁵ o che ne fosse la figlia⁵⁶.

Simonetta Bianchini, partendo dall'analisi dei *Proverbia quae dicuntur super natura foeminarum*, in cui compare *l'alta marquesana qe fo de Monferato*⁵⁷, propende per l'identificazione di Beatrice, ispiratrice di «liriche d'amore a Rambaldo de Vaqueiras e ad altri poeti provenzali»⁵⁸, con la

⁵³ FERRARIS – MAESTRI, *Storia del Monferrato*, cit., p. 84 e BARBIERI, *Roberto di Clari*, CXVI, p. 1485 e

BARBIERI – GARAVINI, *Goffredo di Villehardouin*, cit., § 499, p. 1620.

⁵⁴ LINSKILL, *The poems*, cit., p. 14.

⁵⁵ Vd. *vida*.

⁵⁶ LINSKILL, *The poems*, cit., p. 22.

⁵⁷ BIANCHINI, S., «*L'alta marquesana qe fo de Monferato*», in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio*

Roncaglia, Vol. I, Modena, Mucchi Editore, 1989, pp.157-164, a p. 157.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 158.

figlia di Bonifacio I, sposa di Enrico II Marchese del Carretto, famiglia anch'essa Aleramica. Questo porterebbe a fugare ogni dubbio sulla inesattezza dell'informazione trasmessa dalla *vida*.

A lei è dedicato uno dei testi più affascinanti di Raimbaut, il *carros Truan, mala guerra*, in cui il poeta mette in scena un immaginario assedio mosso da tutte le dame del Nord Italia a Beatrice, a causa del suo *pretz*:

Domnas de **Versilha**

volon venir en l'ost,

Sebeli e Guilha

e na Riqueta tost,

la mair'e la filha

d'**Amsiza**, can que cost;

ades

ven de **Lenta** n'Agnes

e de **Ventamilha**

na Guilhelm'a rescost.

Empres

er la ciutatz en pes.

De **Canaves** i ven molt gran companha,

de **Toscana**, e domnas de **Romanha**,

na Tomazin'e-l domna de **Soranha**.

BdT 392.32, III, vv. 31-45

I luoghi di provenienza delle dame, tutti verosimilmente ben conosciuti in Monferrato⁵⁹, sono la Versilia, in Toscana, Incisa Scapaccino, in provincia di Asti, Lenta, in provincia di Vercelli, il Canavese, a nord di Torino, la Toscana, la Romagna, la Sardegna e Soragna, in provincia di Parma.

Raimbaut disegna ancora con questo *carros* la geografia fisica, ma anche ideale e psicologica, del mondo cortese in cui ha trovato accoglienza e in cui ha potuto realizzarsi, come poeta e come cavaliere.

⁵⁹ Ibidem, p. 213.

Appunti per le *Prophecies de Merlin*. Alcune nuove osservazioni sul ms. Paris, Bibliothèque Nationale de France, Français 15211

Le *Prophecies de Merlin* sono una compilazione dialogica in prosa che intreccia le rivelazioni morali e i vaticini politici di Merlino con episodi arturiani¹. Il testo fu molto probabilmente composto in Italia in lingua francese prima della metà degli anni Cinquanta del XIII secolo, e non oltre gli anni Settanta dello stesso secolo². L'opera parrebbe infatti esplicitamente legata alla committenza di Federico II di Svevia che avrebbe incaricato un certo Riccardo d'Irlanda di tradurre le profezie di Merlino dal latino in francese «por ce que li chevalier et les autre gens laies les entendent miex»³, ma è fuori discussione che nel testo si siano stratificati interventi molteplici che hanno reso quantomeno più opaca la

¹ Da non confondere con le *Prophéties de Merlin in couplets de décasyllabe* (*Anglo-Norman Verse Prophecies of Merlin*, a cura di J. BLACKER, Dallas, Scriptorium Press, 2005, pp. 25-57), né con le *Prophéties de Merlin* in alessandrini (*Geste des Bretuns en alexandrins ou Harley Brut*, a cura di B. BARBIERI, Paris, Classiques Garnier, 2015, soprattutto le pp. 69-82 e 139-189), né ovviamente con le *Prophetiae Merlini* in latino di Goffredo di Monmouth, verso cui le tradizioni volgari sono comunque debtrici (*The History of the Kings of Britain. Edition and Translation of the De gestis Britonum [Historia Regum Britanniae]*, a cura di M. REEVE, trad. di N. Wright, Woodbridge, The Boydell Press, 2007). Sul genere profetico in chiave merliniana: P. ZUMTHOR, *Merlin le Prophète. Un thème de la littérature polémique, de l'historiographie et des romans*, Lausanne, Payot, 1943; R. TRACHSLER, *Moult obscures paroles. Études sur la prophétie médiévale*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2007; C. DANIEL, *Les prophéties de Merlin et la culture politique (XII^e-XVI^e siècles)*, Turnhout, Brepols, 2006.

² *Les Prophecies de Merlin. Edited from ms. 593 in the Bibliothèque municipale of Rennes*, a cura di L. A. PATON, New York-Londra, D.C. Heath and Company-Oxford University Press, 2 voll., 1926. A p. 346 del 2 vol. si specifica che la redazione più ampia del testo «was composed approximately between the years 1272, or far more probably 1276, and 1279».

³ L.A. PATON, *Les Prophecies*, cit., p. 57.

caratterizzazione antiguelfa di un probabile nucleo originale⁴. Il testo difetta di una edizione che renda conto di tutte le versioni sostanzialmente difformi e della *varia lectio*, poiché le edizioni disponibili propongono il testo di un unico manoscritto: di grande acume, ma ormai datata, l'edizione di Lucy Allen Paton (esemplata sul ms. 593 della Bibliothèque municipale di Rennes) è anche l'unica che, segnalando spesso le lezioni alternative degli altri manoscritti, si sia posta il problema di studiare l'intera tradizione, individuando rapporti fra testimoni convincenti, ma da rivedere alla luce delle più recenti scoperte. Negli ultimi anni non solo Anne Berthelot ha curato la pubblicazione di un altro importante manoscritto (il 116 della Fondazione Martin Bodmer⁵) ma soprattutto le ricerche di archivio hanno permesso di individuare moltissimi altri lacerti contenenti il testo delle *Prophecies*, accrescendo il numero dei testimoni manoscritti. La revisione della *recensio*, una nuova collazione e una riconsiderazione complessiva dell'intera tradizione parrebbero dunque necessari alla luce dei molti aggiornamenti riguardo un'opera che rappresenta un capitolo importante nella storia della diffusione e della ricezione della narrazione arturiana⁶. I manoscritti che trasmettono il testo delle *Prophecies* sono sedici, cui sono da aggiungere l'*editio princeps* e diciassette frammenti. Non è inutile dunque riportarne l'elenco⁷:

1. **A.** Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5229 (XV sec.);
2. **Add.** London, British Library, Additional ms. 25434 (fine XIII-inizio XIV sec.);
3. **B.** Bern, Burgerbibliothek, ms. 388 (fine XIII-inizio XIV sec.);
4. **C.** Chantilly, Musée Condé, ms. 644 (XIV sec.);
5. **E.** Coligny, Fondation Martin Bodmer, ms. 116 (XIV sec.);
6. **H.** London, British Library, Harley ms. 1629 (seconda metà XIII sec.);

⁴ I caratteri politicamente impegnati delle *Prophecies* sono analizzati in L.A. PATON, *Les Prophecies*, cit., vol. 2. Su Riccardo d'Irlanda e sulla datazione: E. BRUGGER, *Die Komposition der Prophecies Merlin des Maistre Richart d'Irlande und die Verfasserfrage*, in «Archivium Romanicum», XX (1936), pp. 359-448.

⁵ *Les prophésies de Merlin (Cod. Bodmer 116)*, a cura di A. BERTHELOT, Coligny-Genève, Fondation M. Bodmer, 1992.

⁶ L. A. PATON, *Les Prophecies*, cit., pp. 240-300; E. BRUGGER, *Das arthurische Material in den Prophecies Merlin des Meisters Richart d'Irlande*, in «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», LXI (1938), pp. 321-362, 486-500.

⁷ Per le datazioni si segue le descrizioni dei manoscritti fornite nei cataloghi (il più delle volte online) delle biblioteche.

7. **M.** Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Manoscritti francesi, ms. 29 (XIV sec.);
8. **R.** Rennes, Bibliothèque municipale, ms. 593 (1303);
9. **Reg.** Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Regina ms. 1687 (inizio XIV sec.);
10. **T.** Trier, Stadtbibliothek, Frammenti 2 ff; (? sec.);
11. **98.** Paris, Bibliothèque Nationale de France, Français 98 (anc. 6772) (XIV sec.);
12. **103.** Paris, Bibliothèque Nationale de France, Français 103 (XV sec.);
13. **112.** Paris Bibliothèque Nationale de France, Français 112. 3 (1470);
14. **350.** Paris, Bibliothèque Nationale de France, Français 350 (ultimo quarto del XIII sec.);
15. **358-363.** Paris Bibliothèque Nationale de France, Français 358-363 (XV sec.);
16. **15211.** Paris, Bibliothèque Nationale de France, Français 15211 (fine XIII-inizio XIV sec.)⁸;
17. **1498.** *Les prophecies de Merlin*, Antoine Vérard, Paris, 3 voll., 1498.

I testimoni frammentari sono:

- a) **Bo1. Bo2. Bo3.** Bologna, Archivio di Stato⁹;
- b) **Bo4.** Bologna, Archivio di Stato¹⁰;
- c) **Bo5.** Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio¹¹;

⁸ Il dibattito intorno alla datazione del codice sembra essersi concluso dopo le perizie di Armando Petrucci che lo hanno retrodatato: G. BRUNETTI, *Sul canzoniere provenzale T (Parigi, Bibl. Nat. F. fr. 15211)*, in «Cultura neolatina», L, 1 (1990), pp. 45-73 (p. 68); G. BRUNETTI, *Per la storia del manoscritto provenzale T*, in «Cultura neolatina», LI (1991), pp. 27-41 (p. 68); A. RONCAGLIA, *Per il 750° anniversario della Scuola poetica siciliana*, in «Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche, filologiche», XXXVIII, s. VIII (1983), pp. 321-333.

⁹ M. LONGOBARDI, *Altri recuperi d'archivio: le Prophécies de Merlin*, in «Studi mediolatini e volgari», XXXV (1989), pp. 73-140.

¹⁰ M. LONGOBARDI, *Nuovi frammenti della Post-Vulgata: la Suite du Merlin, la continuazione della Suite du Merlin, La Queste e La Mort Artu (con l'intrusione del Guiron)*, in «Studi mediolatini e volgari», XXXVIII (1992), pp. 119-155.

¹¹ M. LONGOBARDI, *Dall'Archivio di Stato di Bologna alla Biblioteca comunale dell'Archiginnasio: resti del Tristan en prose e de Les Prophécies de Merlin*, in «Studi mediolatini e volgari», XXXIX (1993), pp. 57-103.

- d) **Bo6.** Bologna, Biblioteca Universitaria¹²;
- e) **Mo1. Mo2. Mo3. Mo4.** Modena, Archivio di Stato¹³;
- f) **Mo5. Mo6.** Modena, Archivio di Stato¹⁴;
- g) **Mo7. Mo8.** Modena, Archivio di Stato¹⁵;
- h) **Mo9.** Modena, Archivio di Stato¹⁶;
- i) **Cr1.** Kraków, Biblioteka Jagiellonska¹⁷;
- j) **Di1.** Dijon, Bibliothèque municipale¹⁸.

Vi sono inoltre alcuni manoscritti e una edizione a stampa che tramettono volgarizzamenti in italiano dell'originale francese, interessanti sia per la storia della ricezione italiana, sia per la forma testuale che tramandano:

1. **P.** Parma, Biblioteca Palatina, Palatino 39 (XV sec.);
2. **Pal. 949.** Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Palatino 949 (XV sec.);
3. **S.** Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 89 inf. 65 (XV sec.)¹⁹;
4. **V.** *La historia di Merlino*, Venezia, Luca Venitiano, 1480.

¹² G. BRUNEL-LOBRICHON, *Un nouveau fragment des Prophéties de Merlin à Bologne*, in «Miscellanea di studi romanzi offerta a Giuliano Gasca Queirazza per il suo 65° compleanno», a cura di A. Cornagliotti *et al.*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1988, pp. 91-98.

¹³ F. BOGDANOW, *Some Hitherto Unknown Fragments of the Prophécies de Merlin*, in F. J. Barnett *et al.*, *History and Structure of French*, Oxford, Blackwell, 1972, pp. 31-59.

¹⁴ F. BOGDANOW, *A New Fragment of the Tournament of Sorelois*, in «Romance Philology», XVI, 3 (1963), pp. 268-281.

¹⁵ F. BOGDANOW, *Unknown Fragments*, cit.

¹⁶ F. BOGDANOW, *Quelques fragments inconnus de la mise en prose du Merlin de Robert de Boron*, in «Romania», CL (1969), pp. 371-381.

¹⁷ K. BUSBY, *Quelques fragments inédits de romans en prose*, in «Cultura neolatina», XLIV (1984), pp. 125-166.

¹⁸ R. VERMETTE, *An Unrecorded Fragment of Richart d'Irlande's Prophécies de Merlin*, in «Romance Philology», XXXIV, 3 (1981), pp. 27-292.

¹⁹ Il ms. è stato pubblicato in *La Storia di Merlino di Paolino Pieri*, a cura di I. Sanesi, Bergamo, 1898; ma anche PAULINO PIERI, *La storia di Merlino*, a cura di M. Cursietti, Roma, Zauli, 1997.

Se già Paton era convinta che le *Prophecies* occupano «a unique place in Arthurian literature»²⁰, la scoperta di una così vasta quantità di testimonianze frammentarie, aggiunta ad una *recensio* già molto ampia ed eterogenea, costringe a riflettere, oltre che sul complesso formarsi del testo, sul peso che questa opera deve aver avuto soprattutto nella diffusione del materiale arturiano, in particolare in Italia²¹.

Scorrendo le descrizioni dei codici di cui si compone la *recensio*, il manoscritto Paris, Bibliothèque Nationale de France, Français 15211, più noto come Canzoniere provenzale T, si distingue per alcune caratteristiche peculiari: è uno dei più antichi, insieme con *B*, *R* e la coppia formata da *Add* e *350*; composito di parti non sempre assimilabili fra loro, è l'unico codice che, fra quelli che trasmettono altri testi, non è organizzato tematicamente per argomento o genere; propone una veste fonomorfológica che non sempre è coerente rispetto ad un unico modello linguistico; il suo testo è sostanzialmente in accordo con la versione del secondo gruppo di manoscritti individuato da Paton, ma talvolta non ne rispetta le linee di tendenza. L'edizione di Paton infatti distingue entro la tradizione quattro gruppi di manoscritti il cui testo è accomunato da un accordo sostanziale nelle lezioni più significative: un primo gruppo con il manoscritto base *R* e *350*, *Add*, *E*, *H* e *T* trasmetterebbe la forma più completa e più stratificata, un secondo gruppo, con *15211*, *Reg*, *98* in accordo con la versione di *B*, un terzo gruppo composito solo da *A*, ed infine un gruppo di testimoni

²⁰ L. A. PATON, *Les Prophecies*, cit., p. 1.

²¹ A tale compito si dedicherà un gruppo di ricerca appena costituito composto da G. Brunetti (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna), F. Cigni (Università di Pisa), P. Rinoldi (Università degli Studi di Parma), R. Trachsler (Universität Zurich). Imprescindibili per delineare il profilo del tema: D. DELCORNO BRANCA, *Fortuna quattrocentesca di Merlino. Appunti sui romanzi di Merlino in Italia fra Tre e Quattrocento*, in «Schede umanistiche», I (1993), pp. 5-30; D. DELCORNO BRANCA, *Tristano e Lancillotto in Italia: studi di letteratura arturiana*, Ravenna, Longo, 1998; F. CIGNI, *Memoria e mise en écrit nei romanzi in prosa dei secc. XIII-XIV*, in «Memoria, storia, romanzo. Intersezioni e forme della scrittura francese medioevale», «Francofonia», 45 (2003), 59-90; F. CIGNI, *Storia e Scrittura nel romanzo arturiano: i chierici e l'origine merliniana del 'libro di corte'*, in «Mito e storia nella tradizione cavalleresca. Atti del XLII Convegno storico internazionale» (Todi, 9-12 ottobre 2005), Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 2006, pp. 363-383.

«misarranged or defective»²² (*M, C, 1498*)²³. Poiché è noto il ruolo del Canzoniere provenzale T in Italia, sia per la sua influenza sulla Scuola siciliana, sia per la sua unicità e il suo pregio²⁴, non sarà dunque di scarso interesse sondare preventivamente l'assetto testuale trasmesso da questo codice con anche l'obiettivo di fornire un'edizione diplomatica e interpretativa della versione tramandata delle *Prophecies* ad oggi inedita, che permetta di valutare con precisione quelle linee di tendenza che un primo sguardo può soltanto suggerire, oltre a descrivere più fedelmente la storia della sua formazione e della compilazione delle sue parti.

Il manoscritto 15211 è un codice membranaceo di piccolo formato (172 × 125 mm), composto da 280 carte, raccolte in 35 quaternioni regolari ma eterogenei per origine e composizione²⁵. Studiato, soprattutto dai provenzalisti, il codice è miscelaneo e si compone di quattro sezioni²⁶:

1. «Prima parte»: un gruppo di capitoli delle *Prophecies de Merlin* in lingua d'oïl (cc. 1r-68r);

²² L. A. PATON, *Les Prophecies*, p. 35.

²³ Concorda con Paton anche a E. BRUGGER, *Kritische Bemerkungen zu L. A. Paton's Ausgabe der Prophecies de Merlin des Maistre Richart d'Irlande*, in «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», LX (1937), pp. 36-68 e 213-223.

²⁴ G. BRUNETTI, *Sul canzoniere provenzale T*; S. ASPERTI, *Le chansonnier provençal T et l'École poétique sicilienne*, in «Revue des langues romanes», 98 (1994), pp. 49-77; F. BRUGNOLO, *I siciliani e l'arte dell'imitazione: Giacomo da Lentini, Rinaldo d'Aquino e Iacopo Mostacci, 'traduttori' dal provenzale*, in «La parola del testo», 3 (1999), pp. 45-74; G. BRUNETTI, *Il frammento inedito "Resplendente stella de albur" di Giacomino Pugliese e la poesia italiana delle origini*, Tübingen, Niemeyer, 2000, pp. 207-223; P. ALLEGRETTI, *Appunti sul canzoniere provenzale T: la prospettiva dantesca (tra Giacomo da Lentini e Petrarca)*, in «La parola del testo», XVIII (2014), pp. 13-32.

²⁵ Oltre alle edizioni e agli studi già citati: K. BARTSCH, *Grundriss zur Geschichte der provenzalischen Literatur*, Elberfeld, Friderichs, 1872, p. 29; C. CHABANEAU, *Le chansonnier provençal T (Bibliothèque nationale, fonds fr., n° 15211)*, in «Annales du Midi», XII (1900), pp. 194-208; A. JEANROY, *Bibliographie sommaire des chansonniers provençaux (manuscris et éditions)*, Paris, Champion, 1916, pp. 15-16; C. BRUNEL, *Bibliographie des manuscrits littéraires en ancien provençal*, Paris, Droz, 1935, p. 56; G. BRUNETTI, *Per la storia del manoscritto provenzale T*.

²⁶ Ai fini di questo intervento si è deciso di non utilizzare le precise etichette per le sezioni del ms. suggerite in G. GRÖBER, *Die Liedersammlungen der Troubadours*, in «Romanische Studien», II (1877), pp. 337-670, preferendo una titolazione per esteso.

2. «Seconda parte»: una sezione di tenzoni e *coblas esparsas* anonime in lingua d'oc (cc. 68v-88v);
3. «Terza parte»: una raccolta di componimenti di Peire Cardenal (cc. 89r-110v);
4. «Quarta parte»: un'antologia di duecentotrenta testi trobadorici (cc. 111r-280v).

Le sezioni sono ben individuabili, poiché redatte da mani diverse: la «Prima» e la «Terza parte» sono stilate in una gotica libraria di modulo ridotto, da due differenti copisti professionisti, anche se l'aspetto esteriore non appare in nessuno dei due casi particolarmente curato. La «Seconda» e la «Quarta parte» sono tracciate da una identica mano: la critica è stata a lungo discorde su questo punto, a causa della disomogeneità e dell'alternanza di modulo della scrittura, che tuttavia è tipizzata dal *ductus* e da alcuni usi tipici e ricorrenti²⁷. La modalità di coesione delle quattro sezioni che compongono il manoscritto è chiarita attraverso l'analisi della fascicolazione, al fine di determinare in modo più preciso la struttura del Canzoniere provenzale e la fisionomia del suo copista²⁸. Gioverà dunque ricordare soltanto che:

1. la «Prima parte» occupa i quaternioni I-VIII (cc. 1r-64v) e tre carte e mezzo del IX quaternione (cc. 65r-68r); a c. 68r alle righe 7-8 si legge: «Explicit les P(ro)phicies Merlin, dex doint venir a bone fin qui / cest livre fist en la fin et gart de mal ceax de son lin»;
2. la «Seconda parte» occupa le restanti quattro carte e mezzo del IX quaternione (cc. 68v-72v) e gli interi X e XI quaternioni (cc. 73r-88v);
3. la «Terza parte» si distende sugli interi fascicoli XII e XIII (cc. 89r-104v) e su sei carte del XIV fascicolo (cc. 105r-110v); al verso 26 della prima colonna di c. 110v si legge: «Explicit roma(n)sium istu(m)»;
4. la «Quarta parte» infine occupa le restanti due carte del XIV fascicolo (cc. 111r-112v) e i rimanenti XV-XXXV fascicoli (cc. 113r-280v).

²⁷ Oltre allo studio dell'intero aspetto materiale del codice, l'identità di mano tra la scrittura della «Seconda parte» e della «Quarta parte» è stata dimostrata in G. BRUNETTI, *Sul canzoniere provenzale T*, cit., pp. 47-48.

²⁸ Ivi, pp. 48-50. Le pp. 55-73 del medesimo saggio sono dedicate nel dettaglio al Canzoniere provenzale T.

La «Prima» e la «Terza parte» sono dunque autonome l'una dall'altra, poiché furono esemplate materialmente a partire dal *recto* di una prima pagina di due quaderni del tutto indipendenti ed entrambe si concludono con un *explicit*. Al contrario la «Seconda» e la «Quarta parte», copiate dalla medesima mano, hanno inizio sulle carte finali di quaternioni già in parte scritti, innestandosi dunque su strutture preesistenti, dissimili fra loro e di origine eterogenea, ma con una originaria fisionomia del tutto indipendente. Lo studio condotto da Brunetti su questo specifico aspetto del manoscritto, che nei fascicoli XII-XIV trasmette una raccolta materialmente confezionata di Peire Cardenal, ha permesso di dimostrare la circolazione autonoma e isolata di testi di un singolo trovatore al di fuori delle raccolte antologiche secondo le modalità dei *Liederbücher* ipotizzata da Gustav Gröber²⁹. Dunque l'artefice del manoscritto 15211 mescolò e fuse in un unico libro due piccoli codici che già possedeva o che si era procurato.

Per quanto riguarda la fascicolazione si possono aggiungere alcune osservazioni che si rendono disponibili per la prima volta, condotte tramite un esame autoptico del manoscritto³⁰. L'apparato di rigatura è naturalmente molto diverso fra le due parti inizialmente indipendenti del manoscritto. Nella «Prima parte» lo specchio di scrittura (13,5 × 100 mm ca.), su un'unica colonna, dispone di 22 righe di altezza regolare pari a 7 mm per i primi VII quaternioni, e di 21 linee della medesima altezza per i quaternioni VIII e IX. A partire dall'VIII fascicolo infatti la prima riga, precedentemente lasciata sempre bianca, scompare a causa della ridotta superficie di pergamena disponibile. La rigatura del IX fascicolo si dispone uniformemente in tutte le carte che lo compongono: la preparazione dello specchio di scrittura era dunque disposta dal copista sull'intero fascicolo prima di iniziare il lavoro di copia. Non tutti fascicoli contano lo stesso numero di righe scritte: nei quaternioni I-V e VII si contano 23 linee e 21

²⁹ G. GRÖBER, *Die Liedersammlungen*, cit., pp. 345 ss.; ma anche F. ZUFFEREY, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève, Droz, 1987; G. BRUNETTI, *Sul canzoniere provenzale T*, cit., p. 49; G. BRUNETTI, *Intorno al Liederbuch di Peire Cardenal ed ai 'libri d'autore': alcune riflessioni sulla tradizione della lirica fra XII e XIII secolo*, in «Acte du XXe Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes», Université de Zurich (6-11 avril 1992), Tübingen, Francke, 1993, t. V, pp. 57-71.

³⁰ La riproduzione digitale del 04/04/2011 è disponibile sul sito digitale «Gallica» della Bibliothèque Nationale de France: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000798t/zoom>.

righe scritte, nel VI fascicolo le 23 linee individuano 22 righe piene; infine i fascicoli VIII e IX riducono le linee a 22, ma con sempre 21 righe scritte.

Il testo della «Terza parte» si dispone su due colonne per pagina: l'apparato di rigatura si contraddistingue per la presenza di una linea verticale mediana su cui si allineano i versi della seconda colonna. Il numero delle linee orizzontali cambia sensibilmente da carta a carta, attestandosi mediamente intorno alle 36. Si contano dalle 33 alle 37 righe, di altezza media di 4 mm., nelle quali la scrittura si dispone spesso disordinatamente. A differenza di quanto è stato notato per la «Prima parte», si deve ipotizzare per il copista di questa sezione un'abitudine di *mise en page* sensibilmente diversa. Il XIV quaternione infatti è occupato fino a c. 110v dal *Liederbuch* di Peire Cardenal; a c. 111r la rigatura dispone ancora della linea mediana verticale, ma a partire da c. 111v il sistema cambia radicalmente: non solo scompare la linea mediana, non più utile, ma il numero delle righe si riduce drasticamente. Dunque il copista che ha scritto la «Terza parte» non preparava la rigatura per tutto il fascicolo prima di iniziarne la scrittura – pur avendolo interamente forato –, ma allestiva di volta in volta le due facciate del bifolio su cui lavorava. Questo ha costretto la mano poco sorvegliata dell'anonimo allestitore dell'intero manoscritto a provvedere, disponendo per suo conto una rigatura sulla parte finale del XIV fascicolo, con uno specchio di testo spesso non uniforme, impreciso e non parallelo alla rifilatura delle carte. È interessante notare che sui margini delle cc. 111 e 112 si conservano due serie di forature, la più antica e più fitta da attribuire al copista della «Terza parte», la recenziore e più distesa, realizzata invece da quello della «Quarta parte».

Così l'allestitore, probabilmente per la scarsità di materiale scrittorio di cui poteva disporre, utilizzò le carte bianche dei due ultimi fascicoli (il IX e il XIV) di due unità codicologiche eterogenee per copiarvi i propri testi, utilizzando nel primo caso il sistema di rigatura che trovava già confezionato, mentre nel secondo provvedendo di sua mano ad allestirne uno *ad hoc*.

A questi dati si possono aggiungere due postille che potrebbero approfondire la comprensione della costruzione materiale del codice. Una struttura di rigatura che sembrerebbe del tutto simile a quella della «Prima parte» occupa pure l'intero X fascicolo, senza una soluzione di continuità con i precedenti quaternioni e con una coerenza che non parrebbe essere

frutto del caso. Spostate verso l'alto, come si era osservato per i fascicoli VIII-IX, le solite 22 linee regolari ed omogenee, tracciate a partire da una foratura, talvolta scomparsa, ma spesso ancora recuperabile, rispondono del tutto con l'uso osservato precedentemente, contribuendo a dare ordine a queste carte in cui la mano dell'allestitore anonimo sembrerebbe aver scritto su di un piano di rigatura già predisposto. Il confronto fra l'ultima carta del X quaternione (c. 80v) e la prima del XI (c. 81r) suggerisce a colpo d'occhio una sostanziale difformità di formato: a 22 linee scritte abbastanza coerentemente, segue una carta³¹ con almeno 27 linee che individuano 26 righe molto strette (di altezza media intorno ai 5 mm.), in cui la scrittura è schiacciata e compressa. Inoltre se si osservano i quaternioni XV-XXI si noterà che anche questi dispongono di una rigatura coerente con 22 linee³², molto simile a quella che occupava i fascicoli I-IX, mentre dal XXII fino al XXXV il numero delle linee varia rispetto ai fascicoli precedenti oscillando sempre fra le 18 e le 29, che individuano righe non sempre simmetriche e spesso non coerenti tra fascicolo e fascicolo. L'assenza di regolarità del formato delle carte dei quaternioni XXII-XXXV e la qualità varia delle pergamene attesterebbero già di per sé un'origine eterogenea delle carte, ma l'analisi delle pergamene ai raggi della lampada di Wood permette di dimostrarne senza dubbio la natura eterogenea: alcune carte risultano infatti palinseste, con una *scripta inferior* diversa dalla *scripta superior*³³.

La conservazione delle carte del manoscritto invita alla prudenza, ma si possono comunque suggerire queste ipotesi, che andranno verificate tramite una più attenta e precisa analisi paleografica, ma che potrebbero rivelarsi di particolare interesse per la comprensione della genesi materiale del codice. Da questa ricognizione dell'apparato di rigatura si può supporre dunque che volendo confezionare un prodotto indipendente, e seguendo una pratica editoriale professionale, il copista della «Prima parte» aveva predisposto un sistema di rigatura coerente e organico su

³¹ L'intero XI quaternione dispone di questo schema di rigatura, forse preparato dal copista, o forse più probabilmente da lui solo utilizzato: un prelievo eterogeneo per un codice eterogeneo.

³² 22 linee nei quaternioni XV-XIX e nelle cc. 153r-157v del XX, mentre nelle cc. 158r-160v del XX e nell'intero XXI le linee sono 23.

³³ Sono palinseste almeno le cc. 225r, 231r, 233v, 234r, 235v, 240r, 240v, 242v, 249r, 257r, 259v, 264v, 268v, 273r. La *scripta inferior* è stata segnalata per la prima volta in G. BRUNETTI, *Sul canzoniere provenzale T*, cit., p. 52.

almeno X fascicoli pergamene di media qualità; aveva poi provveduto a scrivere le *Prophecies* sui primi VIII quaternioni e mezzo a sua disposizione, interrompendo dunque l'allestimento di un codice che forse avrebbe dovuto contenere altri testi – come la maggior parte degli altri codici della *recensio*. La somiglianza fra il sistema di rigatura del blocco dei quaternioni I-X e quello dei XV-XXI, permetterebbe di ipotizzare che i fascicoli rigati e predisposti dal copista della «Prima parte» non fossero 10, ma addirittura 17. Così si illuminerebbe in modo più problematico la fisionomia dell'allestitore finale del codice. Quanto detto finora infatti si accorda con il profilo che è stato fornito del copista anonimo negli studi più approfonditi a lui dedicati³⁴: domestichezza con l'attività di scrittura, disinvoltura del tratto e scarsa cura nell'allestimento del libro, una possibilità limitata di accesso a materiali di supporto scrittoio. D'altra parte i rilievi sull'aspetto materiale del codice appena forniti dimostrerebbero una precisa volontà editoriale, seppure di tipo privato, nell'allestimento di una miscellanea di versi genericamente trobadorici, ma consequenzialmente ordinata, oltre ad una capacità di ricezione dei testi affatto passiva, capace di riconoscere un interesse specifico a quel *Liederbuch* di Peire Cardenal che decise di inserire in una posizione tutt'altro che casuale. Infine lo stesso allestitore doveva concedere un certo grado di interesse anche alle *Prophecies* che aprivano la sua raccolta, se, invece di lavare e di eradere le pergamene che le trasmettevano per utilizzarne la preziosa superficie scrittoia, decise di conservarle.

L'analisi della numerazione, parrebbe confermare le deduzioni cui si può giungere tramite l'osservazione complessiva dell'apparato fisico del manoscritto. Si registra soltanto che sulle carte delle due antiche unità codicologiche indipendenti vi è una numerazione che rispecchia l'originaria situazione materiale del manoscritto; nel caso della «Prima parte» la grafia della numerazione – in basso sul *recto* della prima pagina³⁵ – è identica a

³⁴ L. A. PATON, *Les Prophecies*, cit., vol. 2, pp. 328-345; E. BRUGGER, *Die Komposition*, cit.; E. BRUGGER, *Kritische Bemerkungen*, cit., 396 ss., 429;

³⁵ Illeggibile a c. 1r, per la cattiva conservazione della pergamena, ma anche alle cc. 57r e 65r sulle quali però alcune macchie di forma rettilinea potrebbero essere residui di inchiostro.

quella del testo e dunque di mano del copista stesso³⁶. Oltre agli ordini che regolarizzano la numerazione alla dimensione dell'intero codice, si osservano almeno altri due interventi che avevano prospettato una organizzazione alternativa delle sezioni del manoscritto. Probabilmente la mano di Nostredame (1507-1577)³⁷ numerò coerentemente in cifre arabe ogni carta, nello spazio bianco in alto del *recto*, a partire da c. 111r fino a c. 170r, proponendo una identificazione organica del Canzoniere provenzale; invece principiando da c. 68v³⁸ fino a c. 110r, un'altra numerazione (da I a XLIII) individua una sezione composita, il cui originario intento era forse quello di separare concettualmente la «Prima parte», in prosa e in lingua d'oil, dalla «Seconda» e dalla «Terza parte», in poesia e in lingua d'oc. La possibilità che questa divisione possa nascondere una esigenza molto antica, addirittura dello stesso allestitore, è per ora indimostrabile.

In vista di una piena comprensione della sua genesi e delle motivazioni che ne hanno presieduto la redazione, pare necessario fornire da ultimo qualche dato in più di carattere materiale proprio sulla «Prima parte» del manoscritto 15211. Il testo delle *Prophecies de Merlin* che vi è trasmesso è scritto in una gotichetta libraria non molto curata che Armando Petrucci ha retrodatato all'ultimo quarto del XIII o ai primissimi anni del XIV sec.³⁹. Alle informazioni di tipo codicologico già fornite basterà aggiungere che il copista tende – non sempre riuscendovi – ad allineare ordinatamente il corpo del testo entro i margini indicati e che la suddivisione in paragrafi di media lunghezza è segnalata da iniziali incorniciate dalla scrittura, la cui altezza è equivalente a quella di due righe di testo⁴⁰. Si possono riconoscere almeno tre diverse modalità di trattamento delle iniziali: alle c. 27v, 32r, 46v, 47r e 47v, e da c. 28v a c. 31r, da c. 33v a c. 40v, infine da c. 46v a c. 47v gli spazi che avrebbero dovuto accogliere le iniziali sono lasciati bianchi; nella maggior parte dei casi è possibile rintracciare la letterina di guida segnata dal copista. Alle cc. 1r, 1v, 2r, 3r, 41r si incontrano

³⁶ Anche l'inchiostro è dello stesso tipo e colore; come al solito, la cifra è segnata tra due punti alti.

³⁷ C. CHABANEAU, *Le chansonnier*, cit., p. 195, n.1.

³⁸ La prima cifra si trova sulla c. 68v, ma da c. 69r si individua ordinatamente solo sul *recto* di ogni carta.

³⁹ G. BRUNETTI, *Sul canzoniere provenzale T*, cit., p. 68.

⁴⁰ Uniche eccezioni la O di riga 19 a c. 33r, la O di riga 2 a c. 51v, e la E non disegnata, ma che doveva occupare lo spazio lasciato bianco a partire dalla riga 16 di c. 36r.

le uniche iniziali colorate in violetto, mentre nel resto del manoscritto i capilettiera sono in rosso⁴¹, fatta eccezione per una sezione limitata del codice – da c. 9v a c. 21r – in cui le iniziali, senza che sia possibile rintracciare in nessun caso la letterina di guida, sono scritte con lo stesso inchiostro del testo, con un apparato decorativo che risulta abbastanza elaborato e che segue un modulo in sé coerente e stabile, con filigrane ricercate e un tratteggio anche molto raffinato. In questa sezione, si rintraccia anche qualche disegno: volti di profilo o stanti di figure maschili spesso barbute⁴². Capilettiera riscritti in rosso su rasature si incontrano alle cc. 23r, 60v, 61r, mentre alle cc. 48v e 49r due iniziali originariamente rosse sono erase, ma non riscritte. Nel complesso le lettere ornate a colori sembrerebbero rispondere tutte al medesimo criterio decorativo che si semplifica notevolmente – perdendo filigrane, svolazzi e decori – mano a mano che si sfogliano le carte del codice. Infine nello spazio bianco in basso di c. 62v è disegnato in rosso un pesce di medie dimensioni.

Molto spesso l'inchiostro rosso delle lettere iniziali ha lasciato delle macchie sul foglio attiguo, dovuto alla sovrapposizione delle carte, anche fra fascicolo e fascicolo⁴³: è possibile così dedurre che almeno la decorazione dei capilettiera in rosso deve essere avvenuta in momenti vicini, forse in un'unica seduta, ad opera di un decoratore che non deve aver avuto particolare cura per quei fascicoli che andava frettolosamente rubricando. A livello paleografico è forse interessante rilevare un'attitudine usuale in codici volgari e non solo: quando un paragrafo si conclude, le poche ultime parole della frase conclusiva, soprannumerarie rispetto alla riga appena conclusa, venivano vergate alla riga successiva, nel margine destro e riconnesse al paragrafo precedente per mezzo di un tratto arcuato o rettilineo che le incornicia; la prima riga del paragrafo successivo risulta dunque composta da due sezioni indipendenti, l'una del paragrafo stesso, l'altra da legare al paragrafo precedente⁴⁴. La grafia gotica si dispone con

⁴¹ Le iniziali in rosso si trovano alle cc. 1r, 2r, 2v, 3v-9r, 21v-27r, 28r, 31v, 32v-33r, 41v-46r, 48v-67v.

⁴² All'altezza delle righe 6-7 di c. 9v, a riga 8 di c. 12r, a riga 2 di c. 12v, a riga 2 di c. 14v.

⁴³ Come avviene fra c. 9r e c. 8v, fra c. 32v e c. 33r, fra c. 65r e c. 64v.

⁴⁴ Qualche esempio: riga 18 di c. 4r, riga 21 di c. 20r, riga 10 di c. 22v, riga 15 di c. 26v, riga 21 di c. 29v, riga 16 di c. 31v, ecc.

un *ductus* regolare anche se non sempre omogeneo: le lettere sono tratteggiate in modo limpido e definito, ma talvolta la velocità di scrittura tende a complicare l'individuazione di alcuni caratteri, schiacciati l'uno sull'altro, senza tuttavia comprometterne la decifrazione. I compendi e le abbreviazioni sono spesso utilizzati, ma non con costanza: spesso una medesima parola si può incontrare compendiata o al contrario scritta per esteso; i pochi segni tachigrafici che si rintracciano sono i più diffusi. Infine si registrano alcuni limitatissimi interventi correttori da parte di una mano diversa da quella del copista: in un inchiostro molto più scuro e con un tratteggio graficamente diverso, il correttore interviene per ripristinare lettere che l'usura aveva reso illeggibili⁴⁵, modificando in *f* precedenti *s* minuscole per mezzo del filetto⁴⁶, ripristinando i caratteri che a c. 61r erano scomparsi in prossimità delle rasure sulle lettere iniziali.

All'esame del testo, dal punto di vista linguistico ed ecdotico, con l'approfondimento dell'aspetto fonomorfológico, sintattico e grafico, e tramite l'analisi delle lezioni singolari e l'interpretazione degli errori, sarà necessario dedicare uno studio apposito, che si sta già conducendo con l'obiettivo di determinare i caratteri peculiari di questa sezione e di pubblicare la versione del testo delle *Prophecies de Merlin* trãdita da quel manoscritto 15211, celebre soprattutto per la sua sezione provenzale, ma il cui fascino non si esaurisce affatto se spostiamo il nostro interesse sulla sua meno studiata sezione francese.

⁴⁵ A riga 6 di c. 35r aggiunge una *d*, a riga 4 di c. 39v una *t*, a riga 13 di c. 41r ripassa una *n*, a riga 13 di c. 48r una *J*, a riga 17 di c. 62r inserisce alcuni caratteri scomparsi, a c. 65r inserisce un *il* a riga 7, alcuni caratteri a riga 10, ripassa una *l* a riga 14 e una *a* a riga 20.

⁴⁶ A riga 10 di c. 39v, a riga 4 di c. 61v.

**Per la ricezione moderna della storia di Tristano e Isotta:
Le Promenoir des deux Amants di Claude Debussy**

1. Lo studio e l'osservazione dell'apparentemente noto possono riuscire assai fecondi se vi si esercitano con criteri metodologici diversi da quelli precedentemente adottati. Così, come la *Cattedrale di Rouen* nella serie di dipinti di Monet, anche ciò che si ritenga ormai ammutolito dal progressivo dipanamento dei suoi significati più reconditi, se posto sotto diversa luce, può presentare aspetti prima nascosti o del tutto nuovi. Ecco dunque che persino la ricezione di una storia di grande fortuna come quella di Tristano e di Isotta, oggetto fin dalle sue prime attestazioni nel secolo XII di interpretazioni e riscritture, può assumere forme impensate e rivelarsi anche laddove non sembrerebbe esservi, come ne *Le Promenoir des deux Amants* di Claude Debussy⁴⁷. Questa raccolta di tre *mélodies* su testo di Tristan l'Hermite, pubblicata nel 1910 dall'editore Jacques Durand ed eseguita per la prima volta nel 1911, mostra, ad un'osservazione attenta condotta entro il contesto storico e culturale pertinente, un complesso nodo di elementi che la lega al mito dei due amanti il cui scioglimento risulta necessario di fronte a un quesito sulle prime di difficile risposta: quale sia cioè il ruolo della storia di Tristano e Isotta nel percorso creativo di un compositore che sembrerebbe ad esso legato solo da un tenuissimo filo. Per cogliere una possibile risposta sarà necessario attraversare l'analisi dei legami di Debussy con l'ambiente culturale coevo, in special modo nei suoi rapporti con la cultura tedesca e con colui che, modernamente, ha

⁴⁷ Per una buona trattazione della ricezione del mito di Tristano e Isotta nella cultura e nelle arti si veda M. DALLAPIAZZA (a cura di), *Tristano e Isotta. La fortuna di un mito europeo*, Trieste, Parnaso, 2003. Alcune delle più antiche forme testuali si possono leggere in C. MARCHELLO-NIZIA (a cura di), *Tristan et Yseut. Le premières versions européennes*, Parigi, Gallimard, 1995; non mancano inoltre utili panoramiche della diffusione medievale del mito come in A. PUNZI, *Tristano. Storia di un mito*, Roma, Carocci, 2005.

legato maggiormente il proprio nome al mito di Tristano e Isotta, ossia con Richard Wagner.

2. Nella storia della musica occidentale è difficile trovare un compositore che, come Wagner, si sia prepotentemente appropriato di un mito, quello di Tristano e Isotta, al punto da sovrapporgli una interpretazione tanto potente da condizionarne poi la percezione collettiva⁴⁸. Per Debussy e i colleghi della sua generazione il confronto con l'arte e con il pensiero di Wagner si impose con forza, e ciò dovette essere avvertito particolarmente durante gli anni di formazione, che coincidevano con una fase in cui una infatuazione wagneriana sempre crescente e diffusa si congiungeva, contraddittoriamente, a confusi propositi di rivalsa nazionale sorti dall'esito del conflitto franco-prussiano⁴⁹. Dei sentimenti diffusi presso i francesi di allora la cultura musicale è senza dubbio una testimonianza significativa. Nel febbraio del 1817, non ancora concluso ufficialmente il conflitto (il Trattato di Francoforte non fu firmato che il 10 maggio), Roman Buissine e Camille Saint-Saëns, propugnando la necessità del risorgimento di una musica strumentale francese che il gusto operistico allora dominante aveva offuscato, fondarono la *Société Nationale de Musique* al motto di *Ars Gallica*. Non v'è dubbio che, in prospettiva, l'istituzione (cui presero parte personalità illustri come Franck, Fauré e Massenet) riuscì nel proprio intento, ma i primi suoi membri, privi, nonostante Berlioz, di antecedenti immediati cui guardare, non poterono fare a meno di volgere la propria attenzione al patrimonio musicale tedesco da Schubert a Mendelssohn, da Schumann a Brahms, trovando in essi modelli preziosi da cui ricavare

⁴⁸ Sarà banale ricordarlo, ma uno di questi è il Mozart del *Don Giovanni*, la cui interpretazione della vicenda ha assunto una posizione di spicco all'interno di una storia di una ricezione per certi versi non meno ricca di quella di Tristano; cfr. almeno G. MACCHIA, *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*, Bari, Laterza, 1966, ora Milano, Adelphi, 1991. Una ricostruzione delle genesi del *Tristan und Isolde* e dell'interpretazione del mito da parte di Wagner può leggersi in D. BUSCHINGER, *Tristan Allemand*, Parigi, Honoré Champion, 2013, pp. 287-302, su cui però cfr. G. BRUNETTI, *Recensione a "Tristan Allemand"*, «Francofonia», LXVII, 2014, pp. 180-185.

⁴⁹ Sul conflitto si può leggere J. P. T. BURY (a cura di), *Storia del mondo moderno*, vol. X, *Il culmine della potenza europea (1830-1870)*, cap. XXII, pp. 746-748, Milano, Garzanti, 1970.

suggerimenti linguistici e formali. Molti compositori francesi però, e non solo quelli dotati di minore personalità, subendo un consistente influsso di così illustri esempi, percorsero di fatto un indirizzo stilistico assai ambiguo, che vantava la pretesa di erigere un patrimonio musicale orgogliosamente francese edificato tuttavia su fondamenta tedesche. Agli stessi anni risale la prima diffusione francese della musica di Wagner, causa di scontri e accese diatribe tra wagneriani ferventi e accaniti oppositori. Il dibattito wagneriano in Francia ebbe origine da un *succès de scandale* la famosa sera del 13 marzo 1861, quando, all'Opéra, *Tannhäuser* incontrò le aperte ostilità di gran parte dei critici e del pubblico, nonostante l'appoggio di intelligenze acute come Gautier e Baudelaire⁵⁰. In verità la diffusione della musica wagneriana in terra francese assunse forme alquanto singolari: le possibilità di ascoltare musica di Wagner in teatri e istituzioni concertistiche erano assai poche, e tanto più rare erano le opere allestite nella loro integrità (basti pensare che la prima francese del *Rheingold* avvenne nel 1909⁵¹), cosicché le interminabili discussioni polemiche si svolsero a partire da conoscenze parziali e lacunose, spesso fondandosi sopra conflitti su principi estetici di rado carpiti dalla lettura diretta dei testi e ancora meno delle partiture⁵².

⁵⁰ Baudelaire, come è noto, sentì il bisogno di impugnare la penna in difesa di Wagner e della sua musica che, per quanto poté conoscere, predilesse fino alla fine dei suoi giorni. *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, pubblicato sulla «Revue européenne» nell'aprile 1861, si può leggere in C. BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, tomo II, Parigi, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1976, pp. 779-815. Tra le edizioni in lingua italiana si segnala C. BAUDELAIRE, *Su Wagner*, a cura di Antonio Prete, Milano, SE, 1982.

⁵¹ Cfr. J. BARRAQUÉ, *Debussy*, edizione rivista e aggiornata da F. Lesure, Parigi, Seuil, 1994, p. 35: «Occorsero tuttavia più di trent'anni perché l'Opéra di Parigi realizzasse un secondo nuovo allestimento di un dramma wagneriano, con *La Walkiria* nel 1893, dieci anni dopo la morte del maestro di Bayreuth. Furono successivamente messi in scena: i *Maestri cantori* (1897), *Sigfrido* (1902), *Tristano* (1904), *Il Crepuscolo degli Dei* (1908), *l'Oro del Reno* (1909) [traduzione dello scrivente].»

⁵² La monumentale traduzione in francese degli scritti di Wagner fu intrapresa a partire dal 1907 ed ebbe termine solo nel 1925: R. WAGNER, *Œuvres en prose*, 13 voll., Parigi, Delagrave, 1907-1925. Baudelaire ad esempio, non conoscendo il tedesco, dopo aver lamentato l'impossibilità di leggere *L'arte e la rivoluzione* e *L'opera d'arte dell'avvenire*, afferma di essere riuscito a conoscere *Opera e*

Non si dimentichi poi che, nonostante non mancassero le discussioni entro gli ambienti musicali, furono spesso soprattutto artisti, pensatori ed in special modo poeti per lo più appartenenti alla cerchia simbolista coloro che maggiormente rinfocolarono la polemica. Una prova della consistenza del dibattito, ma anche della serietà degli interpreti più acuti, fu la fondazione della «Revue wagnérienne», che dal 1885 al 1888 offrì ai suoi lettori contributi di varia provenienza sul compositore di Lipsia e sulla sua opera; pubblicazioni, queste, che vanno considerate tutt'oggi imprescindibili per la comprensione del gusto wagneriano in Francia⁵³. Non stupisce dunque che anche Wagner andasse ad ingrossare le fila dei modelli dei compositori della *Société Nationale de Musique*, che assimilarono spesso il linguaggio del dramma musicale wagneriano nel contesto della musica strumentale. In gioventù nemmeno Debussy volle sottrarsi al contagio, e non mancò di studiare le opere di Wagner con dedizione e infinita passione. Nel trascorrere degli anni egli si mostrò però sempre più critico, manifestando un'oscillazione tra ammirata esaltazione e ostentata accusa. Benché Satie se ne arrogasse il merito⁵⁴, è più probabile che spettò allo stesso Debussy il progressivo affrancamento dal gusto wagneriano, cui pure fin dalle prime prove musicali era stato in grado di mantenersi indipendente. Ciò fu senz'altro dovuto, almeno in parte, all'osservazione dell'operato dei colleghi, i cui influssi tedeschi e wagneriani in special modo parevano a tratti inibire la più autentica vena creativa, e dovette unirsi almeno un certo fastidio verso l'acritica idolatria di taluni ammiratori. Da ciò hanno origine i giudizi, spesso tinti di

Dramma in quanto tradotto in inglese, evidentemente nella sola traduzione allora esistente, quella di John Bridgeman. Cfr. C. BAUDELAIRE, *Su Wagner*, cit., p. 27.

⁵³ Tutti i numeri della rivista sono stati ristampati e leggibili in: *Revue wagnérienne*, 3 voll., Ginevra, Slatkine, 2014. Sulla ricezione dell'estetica e della musica di Wagner in Francia, basti qui segnalare, per la vastità e completezza della trattazione, le recenti fatiche di M. P. MROZOWICKI, *Richard Wagner et sa réption en France, première partie. Le musicien de l'avenir (1813-1883)*, Gdańsk, Presses Universitaires de Gdańsk, 2013, e *Richard Wagner et sa réption en France. Du ressentiment à l'enthousiasme (1883-1893)*, 2 voll., Lione, Symétrie, 2016.

⁵⁴ Cfr. E. SATIE, *Quaderni di un mammifero*, traduzione italiana a cura di O. Volta, Milano, Adelphi, 1980, pp. 94-95.

sarcasmo, che si trovano nei suoi scritti critici⁵⁵. Nondimeno, non mancano affatto le testimonianze di uno studio continuo e appassionato delle opere di Wagner fino alla fine della sua vita⁵⁶. A distanza di più di un secolo dalle polemiche wagneriane, estintesi nel frattempo le successive discussioni sul debussismo, non è difficile rendersi conto come l'arte di Debussy si svolga proprio a partire da una riflessione consapevole, condotta con grande indipendenza intellettuale, sull'opera di Wagner, della cui "arte della transizione"⁵⁷ egli va considerato il vero e più genuino erede. In quest'ottica è possibile meglio definire il comportamento di Debussy, che pare essere stato affetto da una vera e propria *anxiety of influence*, nei confronti del predecessore, in un processo di assimilazione e di progressivo allontanamento che gli fanno attraversare molte delle categorie individuate da Harold Bloom nel suo celebre volume⁵⁸. Proprio alla luce del rapporto con Wagner, inteso come

⁵⁵ Cfr. C. DEBUSSY, *Monsieur Croche et autres écrites*, a cura di F. Lesure, Parigi, Gallimard, 1987, *passim*. Utili informazioni si possono ricavare dalla lettura dell'epistolario, di cui una robusta selezione è C. DEBUSSY, *Lettres 1884-1918*, a cura di F. Lesure, Parigi, Hermann, 1980, traduzione italiana a cura di Marina Premoli in *I bemolli sono blu. Lettere 1884-1918*, Milano, Archinto, 1990. Si veda anche un contributo sulle critiche mosse pubblicamente all'estetica wagneriana in un'intervista rilasciata nel 1901: M. GIANI, *Erpreßtes Verstummen. Zu Claude Debussys Wagnerkritik*, «wagnerspectrum», IV/1, 2008, pp. 131 – 147.

⁵⁶ L'autentica ammirazione per Wagner è testimoniata, tra l'altro, da una lettera del 13 aprile 1912 indirizzata a Stravinskij in cui sono presenti parole di elogio per *Petruška*: «Inoltre, ci sono delle sicurezze orchestrali quali ho incontrato solo in *Parsifal* – sono certo che capite quello che voglio dire! – Certo, andrete più lontano di *Petruschka* [sic], ma potete già essere fiero del traguardo raggiunto da quest'opera.» Cfr. C. DEBUSSY, *I bemolli sono blu. Lettere 1884-1918*, cit., p. 221.

⁵⁷ Wagner definì in tal modo la propria tecnica compositiva in una lettera del 29 ottobre 1859 indirizzata a Mathilde Wesendonk; cfr. R. WAGNER, *Lettere a Mathilde Wesendonk*, a cura di G. Agabio, Milano, Archinto, 1988.

⁵⁸ H. BLOOM, *The Anxiety of Influence*, New York, Oxford University Press, 1997, traduzione italiana a cura di M. Diacono in *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, Milano, Abscondita, 2014. Le teorie di Bloom, con qualche ritardo, hanno attirato l'interesse anche dei musicologi, che hanno iniziato ad applicare a compositori di diversa natura le categorie adottate dallo studioso americano, in verità senza eludere sempre il rischio di una qual supina

ingombrante termine di confronto e come simbolo di una cultura musicale – quella tedesca – da cui affrancarsi nel desiderio di indipendenza e di ricerca di una musica davvero autenticamente francese, lo studio di *Le Promenoir des deux Amants* può rivelarsi assai proficuo. Sarà opportuno quindi soffermarsi sul confronto di Debussy con l'opera cui più era legato il nome di Wagner, *Tristan und Isolde*.

3. Una testimonianza tangibile del rapporto che Debussy ebbe con Wagner è la citazione del *Vorspiel* del *Tristan* che il compositore inserì, con intenti umoristici, nel *Golliwogg's Cake Walk* del *Children's Corner*:

Cédez ----- a Tempo
p avec une grande émotion

Tale citazione va intesa, piuttosto che come omaggio, come parodia dissacratoria; non sono tuttavia assenti altri indizi, assai più interessanti, di un legame ben altrimenti complesso con la musica del compositore di Lipsia. Su tutti, uno in particolar modo merita attenzione: un progetto compositivo, mai condotto a termine, nato da una delle selettive amicizie del compositore, quella con il poeta Gabriel Mourey⁵⁹. Questi, in gioventù appassionato sostenitore della musica di Wagner e collaboratore della «Revue wagnérienne», nel 1907 propose a Debussy un adattamento

meccanicità. Si vedano ad esempio, per il periodo storico che qui interessa, J. N. STRAUS, *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence the Tonal Tradition*, Londra, Harvard University press, 1990, e ID., *The 'Anxiety o Influence' in Twentieth-Century Music*, «Journal of Musicology», IX/4, 1991, pp. 430-447.

⁵⁹ In verità non fu questa la sola collaborazione tentata tra i due. Nel cimitero dei progetti abbandonati, l'unico che diede qualche risultato fu quello per un dramma di Mourey, *Psyché*. Debussy avrebbe dovuto comporre le musiche di scena, ma non portò a compimento che il famoso *Syrinx* per flauto solo. Cfr. L. CURINGA, *Percorsi paralleli: contributi storico-documentari e analitici come fondamento per l'interpretazione di 'Syrinx' di Claude Debussy*, «Analitica», II/2, 2001.

teatrale del *Roman de Tristan* di Bédier, progetto che non parve dispiacere al compositore, dal momento che giunse a siglare un contratto con il *Metropolitan Opera* di New York⁶⁰. Questa circostanza, sebbene non abbia offerto poi risultati concreti, è meritevole di riflessioni più approfondite di quanto solitamente non si faccia, poiché risulta evidente la volontà di confrontarsi con Wagner sul medesimo soggetto, la storia di Tristano e Isotta, *vis-à-vis*, nell'ambito del teatro musicale. Tale intenzione è peraltro esplicitamente espressa da Debussy in una lettera del 26 luglio 1907 indirizzata al medico, scrittore e poeta Victor Ségalen:

Rispetto a Tristano, la storia è semplice: quando uscì il *Roman de Tristan* di Bédier, lo lessi immediatamente e mi parve talmente bello che venni subito colpito dal desiderio di farne un dramma lirico, anche perché mi pareva necessario restituire a Tristano il suo carattere leggendario, completamente deformato da Wagner e da quella sua metafisica scettica, che in quell'opera è ancora più inspiegabile che altrove...⁶¹

Se il progetto fosse giunto a conclusione sarebbe stata infatti, almeno a tutt'oggi, l'unica opera a porsi direttamente in competizione con Wagner. L'intenzione di Debussy è certamente significativa, tuttavia ciò che maggiormente desta interesse in relazione al presente discorso è la fonte scelta dal compositore. È indubbio che il romanzo pubblicato da Bédier⁶² nel 1900 si presentasse assai propizio nel clima culturale di rivalsa francese poc'anzi descritto. Né va passata sotto silenzio l'edizione del *Tristan* di Thomas che egli pubblicò nel 1902⁶³; implicitamente essa si presentava infatti come la rivendicazione di paternità di una leggenda che Gottfried

⁶⁰ Cfr. E. LOCKSPEISER, *Claude Debussy. His Life and Mind*, Vol. I, Londra, Macmillan, 1962, pp. 107 - 108. Lockspeiser fa risalire la proposta di Mourey al 1909, ma in realtà essa andrebbe ricondotta almeno al 1907, come afferma esplicitamente Debussy in una lettera, per cui cfr. la nota successiva.

⁶¹ C. DEBUSSY, *I bemolli sono blu*, cit., pp. 160-161.

⁶² J. BÉDIER, *Le Roman de Tristan et Iseut*, Parigi, Henri Piazza, 1900. Un profilo dell'autore è A. CORBEILLE, *Joseph Bédier*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, 2. *Il Medioevo volgare*, vol. IV, Roma, Salerno Editrice, 2004, pp. 329-348. È possibile leggere in traduzione italiana J. BÉDIER, *Obiezioni al metodo di Lachmann*, in A. STUSSI, *Fondamenti di critica testuale*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 61-84.

⁶³ THOMAS, *Le Roman de Tristan*, a cura di J. Bédier, Parigi, Firmin Didot, 1902.

von Strassburg anticamente e che Wagner modernamente avevano associato ai paesi di lingua tedesca. Se si tiene conto che gli anni della formazione di Debussy avvennero proprio in quel contesto culturale, non c'è da stupirsi del suo interesse per il *Roman*, che avrebbe potuto coniugare patriottismo culturale e musicale in un confronto diretto con il *Tristan* di Wagner. Il fatto che divergenze drammaturgiche abbiano poi condotto al naufragio del progetto di Debussy non lo rende per questo meno interessante. D'altra parte è necessario ricordare che il confronto con Wagner si era, a suo modo, già espresso con la composizione di *Pélleas et Mélisande* su testo di Maurice Maeterlinck: un confronto che avvenne con l'intera concezione drammatico-musicale wagneriana, ma non solo. Non sfuggirà infatti come il dramma di Maeterlinck sia una sorta di moderna riscrittura del mito di Tristano e Isotta, o meglio una *pièce* che accoglieva già in sé elementi della storia tristaniana. Basterebbe a suggerirlo l'amore extracongiugale di Mélisande per Pelléas, fratello del marito di lei, Goulaud. La suggestione tristaniana emerge anche dalla significativa presenza, al termine del secondo atto, di una grotta ove i due si recano: Mélisande ha perduto nella fontana del castello il proprio anello nuziale ma, intimorita dal marito, non ha avuto il coraggio di professare il vero ed ha affermato di averlo perso in quel luogo⁶⁴. La grotta in Wagner non è presente, ma in Gottfried sì⁶⁵. Tali osservazioni, come si vedrà, non sono fondate su particolari di scarsa importanza, perché proprio di una grotta si parla nel primo verso di *Le Promenoir des deux Amants*. Risulta dunque opportuno, così come si è fatto a proposito di Debussy, comprendere quale ruolo possa avere avuto il mito di Tristano nella produzione poetica di Tristan l'Hermite.

4. I tempi sono senz'altro favorevoli per approntare qualche ipotesi. Infatti solo a partire dal quinto decennio del secolo XX l'indagine critica è riuscita a pervenire ad una valutazione equilibrata e ad una soddisfacente collocazione storiografica della produzione multiforme di Tristan

⁶⁴ Il fatto che, in modo del tutto incongruente, i due si rechino alla grotta e non alla fontana è ovviamente scelta assai consapevole dell'antinaturalismo simbolistico di Maeterlinck.

⁶⁵ Cfr. i vv.16683-17661 in GOTTFRIED VON STRASSBURG, *Tristano*, a cura di L. Mancinelli, Torino, Einaudi, 1994, pp. 421-444.

l’Hermite⁶⁶, scrittore che ebbe in sorte di subire l’emarginazione che, a torto o a ragione, investì tanti altri autori posti sotto l’etichetta comoda, ma non sempre del tutto legittima, di “poeti minori” (un giudizio, questo, che ebbe risvolti negativi in particolar modo nello studio di quel secolo ricco e complesso, quale è il XVII, incatenato suo malgrado sotto l’etichetta di “barocco”). È pur vero che la produzione poetica francese, in virtù del persistente gusto petrarchesco che dal Cinquecento continuò ad esercitare il proprio influsso sul secolo successivo e di una predisposizione classicista che innervò soprattutto il teatro di Corneille, Racine e la *tragédie-lyrique* di Lully, meno risenti dell’ardimentoso concettismo e del funambolismo linguistico della coeva produzione europea; nondimeno fu proprio la poesia il genere più esposto al nuovo gusto. Proprio Tristan l’Hermite si presenta ai nostri occhi come uno dei poeti più attenti alla lezione mariniana. Celebre in vita, Tristan l’Hermite continuò ad essere ammirato per tutto il secolo XVII, ma ciò nonostante già durante la prima metà del secolo successivo la sua notorietà si restrinse alla tragedia *Mariamne* e poi, senza riuscire a resistere alla reazione illuminista, cadde in un lungo oblio. Quando Debussy decise di porre in musica alcune strofe de *Le Promenoir des deux Amants*, Tristan era stato riscoperto relativamente di recente; a partire dagli anni ’70 del secolo XIX il poeta attirò prima su di sé l’attenzione degli studiosi in veste di tragediografo come possibile anticipatore di Racine, e poi in maniera più ampia a partire dall’ultimo decennio del secolo, quando – significativamente – «critici di formazione simbolista e sostenitori della poesia pura videro nei suoi versi affinità con autori moderni, Verlaine o Mallarmé⁶⁷». Ciò permette almeno

⁶⁶ Per ripercorrere le diverse interpretazioni che del poeta sono state date nelle varie epoche storiche fino alla sua riscoperta, oltre che per comprendere l’attuale stato degli studi, si legga S. BERREGARD, *Tristan l’Hermite «héritier» et «précurseur»*, Tübingen, Gunter Narr, Verlag, 2011

⁶⁷ F. SIMONE (a cura di), *Dizionario critico della letteratura francese*, Torino, Utet, 1972, pp. 1188-1189. Il rinnovato interesse verso il poeta non rimase peraltro entro i confini francesi, ma ebbe diffusione anche presso studiosi di altre nazionalità, come dimostra l’importante monografia dedicatagli da Ernst Hoffman. Il volume è oggi edito in E. HOFFMAN, *François Tristan l’Hermite. Sein Leben und Seine Werke (1894)*, Whitefish, Kessinger Publishing, 2010. La riscoperta di Tristan l’Hermite può dirsi oggi completa, anche se saranno necessari ulteriori studi per porre luce su numerosi aspetti della sua personalità

in parte di comprendere la scelta di questo testo da parte di Debussy, o almeno ne giustifica la conoscenza. Non è infatti possibile, allo stato attuale, appurare in quale modo egli abbia scoperto l'ode, né tantomeno ricostruire la conoscenza che egli potesse avere della produzione dell'autore. Nell'epistolario non vi è alcuna allusione né a *Le Promenoir des deux Amants* né a Tristan, e d'altra parte la biblioteca di Debussy fu dispersa per volontà della moglie nel 1933 senza che nessuno avesse provato a redigere un catalogo dei testi in suo possesso⁶⁸. Ad ogni modo, come si vedrà, Debussy dovette conoscere piuttosto bene il componimento di Tristan l'Hermite. Ai fini di un migliore inquadramento del testo, non sarà inutile anticipare qualche cenno su di esso.

Le Promenoir des deux Amants fa parte della raccolta in versi fin dalla prima redazione del 1633⁶⁹. Il componimento, che per le scelte metriche, per la relativa brevità e per la tematica amorosa è vicino a un'ode anacreontica, consta di ventotto quartine di *octosyllabes* ed è incentrato sul sentiero percorso da due innamorati immersi nella dolce quiete naturale di un bosco in cui confluiscono abbondantemente gli elementi tipici del *locus amoenus*. Tristan ha concepito l'opera piuttosto chiaramente e l'ha divisa in due parti che comprendono entrambe tredici strofe. La prima parte è una squisita pittura d'ambiente in cui è presentato lo scenario in cui i due amanti agiscono: proprio di scenario si dovrebbe parlare, dal momento che dalla descrizione emerge l'abilità del poeta nel rielaborare i motivi tradizionali dando vita ad un *tableau* idealizzato e, lungi dal voler dare una connotazione negativa a questo

artistica. Due date importanti nella storia degli studi in proposito sono il 1977, quando per volontà di Amadée Carriat e di altri studiosi fu fondata l'associazione *Les Amis de Tristan* (su cui possono essere ricavate molte informazioni dalla pagina internet www.lesamisdetristan.org) e il 1979, anno in cui iniziò la pubblicazione annuale dei *Cahiers Tristan l'Hermite*.

⁶⁸ F. LESURE, *Claude Debussy avant «Pélleas» ou les Années symbolistes*, Parigi, Klincksieck, 1993, traduzione italiana a cura di C. Danzelli in *Debussy. Gli anni del simbolismo*, Torino, EDT, 1994 p. 217. Per informazioni su alcuni titoli noti dal catalogo della vendita all'asta si legga A. DEVRIÈS, *Éléments de la bibliothèque de Debussy dans la vente de 1933*, «Cahiers Debussy», I, 1977, pp. 38-40. Nell'epistolario è presente una sola allusione alla raccolta di *mélodies*, in cui l'interesse si concentra esclusivamente sull'interpretazione del soprano Ninon Vallin. Cfr. C. DEBUSSY, *I bemolli sono blu*, cit., pp. 234-235.

⁶⁹ La prima raccolta poetica di Tristan, *Les Plaintes d'Acante*, fu pubblicata nel 1633; riveduta e ampiamente revisionata, fu edita nel 1638 con il titolo di *Les Amours de Tristan*.

oggetto, abbastanza artificiale, così che parrebbe assai ingenuo volerlo rintracciare in qualsiasi geografica francese. In questa prima sezione non vi è alcuna allusione ai due amanti, ma l'utilizzo di pronomi dimostrativi lascia intendere che la descrizione sia effettuata in presenza da qualcuno lì presente, che si intuisce possa essere uno dei due *amants*. Ciò trova conferma all'inizio della seconda sezione, che è nettamente separata da quella precedente attraverso un inatteso imperativo – «Crois mon conseil, chère Climéne» – con cui viene presentata l'amata⁷⁰. Il contesto idilliaco descritto nella prima parte non trova riscontro nel rapporto tra i due amanti, che si pone chiaramente come conflittuale dal momento che l'Io poetico si rivolge in toni esortativi nei confronti dell'interlocutrice. Questa d'altra parte non prende mai parola, sicché la sua immagine è filtrata da quella dell'amante. Anche qui Tristan ricorre ad elementi desunti dalla tradizione, rendendo Climéne un personaggio sì stereotipato, ma pur sempre tratteggiato coerentemente con il contesto. Gli attributi naturalistici offrono infatti al lettore l'immagine di una donna non meno prodigiosamente miracolosa, nel suo ieratico mutismo, del bosco in cui si trova, al punto che questo sembra ad essa connaturato, dal momento che entrambi condividono quella dolce grazia che rende Climéne «l'objet le plus charmant du monde» e che impregna di sé il resto dell'opera. Non è questa la sede per condurre un'analisi dettagliata dell'ode: si rinvia dunque volentieri all'accurata interpretazione di Wolfgang Leiner⁷¹. Ad ogni modo una lettura attenta non può che giustificare la notorietà di cui, negli ambienti colti in special modo francesi, godette il componimento: la

⁷⁰ L'assenza di attributi fisici o di riferimenti mitologici precisi rendono difficile comprendere se il nome dell'amata sia legato ad un'allusione mitologica specifica o se non sia piuttosto una semplice suggestione; certo è che non si tratta di una ricorrenza isolata nell'opera del poeta. Presso i greci, secondo J. SCHMIDT, *Dizionario della mitologia greca e romana*, Roma, Gremese, 2003, «la mitologia greca ricorda numerose donne di nome Climene: una è figlia di Teti e legittima sposa del titano Giapeto; ebbe una gloriosa prole, poiché generò Prometeo, Mezeio, Atlante ed Epimeto. Avrebbe anche sposato Elios e messo al mondo Fentonte e le Eliadi. Un'altra Climene appartiene al gruppo delle Miniadi, essendo figlia di Minia, re di Orcomeno.»

⁷¹ W. LEINER, *Le Promenoir des deux Amants. Lecture d'un poème de Tristan l'Hermite*, «Papers on French Seventeenth Century Literature», IX, 1978, pp. 29-48.

felicità dell'invenzione, la squisita delicatezza dei versi, mai appesantiti dai mezzi retorici impiegati (cui pure egli attinge abbondantemente) sempre finalizzati ad esprimere confacentemente un'urgenza espressiva; la sapienza costruttiva attraverso cui un componimento di simile ampiezza riesce a reggere con grande equilibrio senza che un verso appaia superfluo o ridondante; queste caratteristiche fanno sì che *Le Promenoir des deux Amants* occupi un posto di rilievo non solo all'interno della produzione dell'autore ma nel panorama dell'intera poesia francese del secolo XVII. Ciò che tuttavia interessa maggiormente al nostro discorso, come si è accennato, è la presenza di una grotta, che, in molte versioni della storia di Tristano e Isotta, è presente; tale elemento ed altri suggeriscono però più fitte relazioni col retroterra culturale francese. Merita anzitutto una prima riflessione il nome del poeta: nato nel 1601 dai nobili natali di una famiglia economicamente decaduta, il nome di battesimo era François. L'assunzione del nome Tristan fu probabilmente legata in parte alla volontà di richiamarsi all'allora celebre ufficiale Tristan l'Hermite, vissuto nel secolo XV e fidato consigliere di Luigi XI, suggerendo implicitamente una discendenza che in realtà non sussisteva⁷². Ma anche, considerata la precoce vena poetica, ebbe peso senz'altro il richiamo mitico del nome. Ne fa fede anche la maggiore raccolta poetica sua, *Les Amours de Tristan*, titolo che rivela una ricercata ambiguità⁷³. Se non sussiste infatti alcun dubbio sul riferimento autobiografico, testimoniato anche dall'incisione posta all'inizio del volume in cui è raffigurato un poeta cinto dal lauro che scioglie un rotolo recante il titolo, è interessante notare come egli volutamente ometta il proprio cognome, così da permettere l'interpretazione del titolo come richiamo agli amori di Tristano e Isotta. Tale ambiguità, seppure assai evidente, pone molteplici interrogativi sulla ricezione secentesca del mito: v'è infatti legittimamente

⁷² Il ricordo del personaggio non dovette comunque scomparire del tutto dall'immaginario del mondo intellettuale francese ed europeo, se di lui ebbero memoria Victor Hugo in *Notre-Dame de Paris* e Walter Scott in *Quentin Durward*. Qualche notizia può apprendersi da M. MOURRE, *Dictionnaire encyclopédique d'Histoire*, Parigi, Bordas, 1996, p. 5573.

⁷³ T. L'HERMITE, *Les Amours de Tristan*, Parigi, Billaine et Courbé, 1638. La raccolta è stata edita modernamente in T. L'HERMITE, *Poésie*, in *Œuvres complètes*, dirette da Jean-Pierre Chauveau, vol. II, Parigi, Honoré Champion, 2002, pp. 105-110.

da chiedersi in quale modo Tristan l’Hermite sia giunto a conoscenza dei testi medievali che ne tramandano la storia. La circolazione di testimoni manoscritti e a stampa (soprattutto il *Roman de Tristan en prose*, ma anche il più vicino *Roman de Tristan le Léonnois et de la belle reine Yseulte* di Pierre Sala) offrono probabilmente i migliori mezzi di conoscenza, ma lo stato delle ricerche è lungi dal permettere ipotesi al riparo da rischi di superficialità⁷⁴. Ad ogni modo, ciò non esclude una certa evidenza nel gioco di ambiguità che avvalorava la tesi della suggestione mitologica dell’ode. Un lavoro attento sull’intera produzione poetica dell’autore esulerebbe dai compiti del presente lavoro, ma permetterebbe di fare maggiore chiarezza sulla questione. Basti in questa sede rilevare come la presenza della grotta e dei due amanti possa essere ragionevolmente considerata espressione di una suggestione mitica legata alla storia di Tristano e Isotta.

5. Saranno ora presentati alcuni dati utili a comprendere come Debussy abbia potuto voler musicare alcune strofe dell’ode anche in virtù del richiamo mitico. Varrà la pena riportare i momenti più significativi della genesi del lavoro a partire dalla scelta del testo. Come si è detto, non è possibile stabilire esattamente in quale modo Debussy abbia conosciuto l’ode. Benché non si possa escludere che abbia ottenuto una copia di *Les Amours de Tristan* da una delle sue numerose frequentazioni nei salotti letterari, è più plausibile che abbia scoperto *Le Promenoir des deux Amants* in qualcuno dei diffusi florilegi dell’epoca⁷⁵. Fatto sta che

⁷⁴ A tal proposito utili notizie possono ricavarsi dalla lettura di J. H. M. TAYLOR, *Rewriting Arthurian Romance in Renaissance France, from manuscript to printed book*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2014. Si vedano anche, *Des Tristan en verse au Tristan en Prose. Hommage à Emmanuèle Baumgartner*, Parigi, Honoré Champion, 2013 e i contributi presenti in *Tristan-Studien. Die Tristan-Rezeption in den europäischen Literaturen des Mittelalters*, Greifswald, Reineke Verlag, 1993.

⁷⁵ Cfr. F. LESURE, *Claude Debussy et Le Promenoir des deux Amants*, «Cahiers Tristan l’Hermite», XVII, 1995, pp. 50-53. In questo breve contributo, volto a ricostruire le circostanze di un’opera in verità poco documentata nelle fasi di composizione e di immediata ricezione, lo studioso francese suggerisce qualche possibile titolo: *Les poètes français, recueil des chefs d’œuvre de la poésie française depuis les origines jusqu’à nos jours* di Eugène Crépet, pubblicato tra il 1861 ed il 1863, o *Cent poètes lyriques, précieux ou burlesques du XVII^e siècle* di Paul Olivier del 1898. L’interesse per il poeta non era affatto diminuito negli anni della

Debussy aveva siglato con l'editore Jacques Durand, il 15 aprile del 1910, un contratto per la composizione di due *mélodies* su testo di Tristan l'Hermite ma decise in seguito di inserirne in apertura una terza⁷⁶. Questa *mélodie*, in realtà, era stata composta già nel 1904, quando fu pubblicata al centro del trittico delle *Trois chansons de France* con il titolo di *La Grotte*. Evidentemente la scelta fu dovuta, oltre che al desiderio di mantenersi «toujours fidèle au chiffre trois⁷⁷», alla volontà di porre le due *mélodies* a suggello di una riflessione compositiva iniziata anni addietro. Già allora infatti Debussy aveva attinto a *Le Promenoir des deux Amants*, selezionando le strofe I, II e IV, dimostrando inequivocabilmente un interesse per il poeta di antica data⁷⁸. Tale interesse va indubitabilmente collocato all'interno di un più complesso contesto culturale; non ultimo il ruolo di primo piano rivestito dalla *mélodie* nella produzione di Debussy, che vi si dedicò assai precocemente. Benché infatti appaia assai probabile che egli si fosse cimentato nelle prime prove compositive ben prima del

raccolta di Debussy, come dimostra la pubblicazione di T. L'HERMITE, *Les Plaintes d'Acante et autres œuvres*, edizione critica a cura di J. Madeleine, Parigi, Cornély et c., 1909, in cui ovviamente non manca *Le Promenoir*, che si trova a pp. 58-62.

⁷⁶ Può essere utile una nota filologica. L'autografo, conservato a lungo nella Biblioteca del Conservatorio di Parigi (Ms. Bibl. Cons. No 38) fu poi trasmesso alla Bibliothèque Nationale de France, ove ricevette la collocazione MS-1027. Vergato nella bella grafia dell'autore esclusivamente sul recto, l'autografo contiene solo la seconda e la terza *mélodie*, mentre la prima andrà rintracciata nel MS-981 della stessa biblioteca, ossia nell'autografo delle *Trois Chansons de France*.

⁷⁷ F. LESURE, *Claude Debussy et Le Promenoir des deux Amants*, cit., p. 51. D'altra parte, il compositore vi si attenne con gran rigore, se si tiene conto che ciascuna *mélodie* consta di tre strofe. Si veda qui l'*Appendice* a p. 12.

⁷⁸ È bene segnalare una svista presente in F. LESURE, *Claude Debussy et Le Promenoir des deux Amants*, cit., ove per due volte l'autore afferma erroneamente che Debussy abbia musicato le prime tre strofe dell'ode, mentre invece omise la terza, forse per evitare il riferimento mitologico a Pan («C'est un des miroirs où le Faune/ Vient voir si son teint cramoisi/ Depuis que l'amour l'a saisi/ Ne serait point devenu jaune», vv. 9-12) in favore della descrizione puramente naturalistica della quarta. Sebbene eliminata, questa strofe è comunque interessante per comprendere l'affinità che i poeti del tempo sentivano con *Le Promenoir*: il fauno è più volte presente nella produzione di Verlaine o Mallarmé (valga per tutti come esempio *L'après-midi d'un faune*).

1880, anno a cui risale il suo primo autografo musicale, è documentata l'esistenza di sue composizioni a partire dal 1879, anno in cui Paul Vidal riferisce, nelle proprie memorie, il proprio apprezzamento per due lavori del giovane compositore, significativamente proprio *mélodies*: *Madrid, princesse des Espagne* e *La lune*. Fu l'inizio di una lunga carriera, poiché Debussy si dedicò alla *mélodie* con continuità per tutto l'arco della propria esistenza fino al 1913, anno in cui vi si congedò con il suo estremo contributo al genere, le tre *Poèmes de Stéphane Mallarmé*. Tale interesse risponde a esigenze diverse e di diverso carattere. Indubbiamente, ed è certamente il motivo che lo spinse a cimentarsi all'inizio, un ruolo importante deve aver svolto la predilezione personale verso un genere in cui la musica poteva congiungersi ai testi che Debussy, appassionato lettore, più ammirava. Presto però altri aspetti dovettero spingerlo a dedicarsi, primo tra tutti la libertà dai vincoli accademici di cui godeva rispetto ad altri generi. Si tenga poi in conto il fatto che in quell'epoca la *mélodie* era l'unico genere autenticamente francese e, in quanto tale, quasi del tutto estraneo a influenze musicali estere, particolare, questo, che dovette apparirgli un pregio non trascurabile. Non stupisce dunque che proprio nell'ambito della *mélodie* Debussy riuscisse a offrire i primi compiuti saggi della propria originalità artistica – a partire da *Fêtes galantes* del 1883 – e che trovasse un fertile terreno di esplorazione. Né stupisce che le scelte testuali siano in gran prevalenza francesi: da Gautier a Banville, da Bourget a Leconte de Lisle fino a Baudelaire, Verlaine e Mallarmé, le poesie musicate da Debussy testimoniano il progressivo avvicinamento del compositore alla cultura simbolista⁷⁹. Scelte dunque coerenti con alcuni degli indirizzi estetici prevalenti in quegli anni, fortemente caratterizzati da una patina nazionalistica che, larvamente presente fin dalla gioventù soprattutto tramite gli interessi antiquari della poesia parnassiana, venne accentuandosi negli anni fino a intravedersi anche nelle scelte testuali, tra cui quella di Charles d'Orleans, e persino nella bizzarra abitudine di apporre ai propri autografi la firma *Claude de France*. Si rammenti infatti che già alla fine del secolo XIX si assistette ad una progressiva reazione al gusto simbolista, che spinse l'itinerario di molti artisti verso un progressivo ritorno alla limpidezza di un *esprit de géométrie* di

⁷⁹ Si legga in proposito F. LESURE, *Debussy. Gli anni del simbolismo*, cit., *passim* e in special modo pp. 96-119.

ispirazione classicista – si pensi a Valéry – che veniva avvertito come intrinseco al genio francese. Lo stesso Debussy, pur senza mai rinnegare la propria vicinanza a quella fertile esperienza estetica che fu per lui il Simbolismo, risentì del mutato clima culturale, indirizzandosi verso uno stile più lineare e saldamente architettonico. Tutto ciò era accompagnato, lo si ribadisce, da propositi di rivalsa nazionale che accentuarono l'interesse verso le più antiche espressioni del patrimonio artistico francese. Non è certo casuale, in tal senso, l'avversione professata da Debussy nei confronti di Gluck, che appariva ai suoi occhi come il colonizzatore straniero colpevole di avere posto fine all'autentico *genius loci* francese incarnato da Rameau. Nell'ottica di un recupero e di un'esaltazione della gloria poetica nazionale andrà dunque considerata anche la scelta eccentrica dell'ode di Tristan l'Hermite⁸⁰. D'altra parte, lo si è visto, il mutamento di prospettiva che ha permesso al poeta di evadere dai confini dell'interesse erudito per muovere verso una diffusione culturalmente più vasta e creativamente fertile si deve proprio ai poeti di estrazione simbolista⁸¹. Non v'è dubbio, quindi, che Debussy abbia apposto nelle *Trois Chansons de France* il titolo di *La grotte* alla propria *mélodie* come omaggio ad uno dei poeti a lui più cari. Non si trascuri infine, come si è detto, il legame della grotta con il mito di Tristano. Il testo di Tristan l'Hermite ha infatti chiaramente in sé quel richiamo mitico, ed è tutt'altro che improbabile che un lettore attento come Debussy non lo abbia riconosciuto e fatto proprio.

6. Al termine di una trattazione che non ha mancato di toccare argomenti anche assai distanti l'uno dall'altro, sarà opportuno appurare se si sia data risposta al quesito sulla legittimità nel considerare *Le Promenoir des deux Amants* un esempio di ricezione moderna del mito di Tristano e Isotta. Ha dunque rivestito un qualche ruolo, nell'universo artistico di Debussy, la storia

⁸⁰ Osservando gli autori che Debussy scelse nel corso della sua carriera si assiste infatti, come si è detto, ad una prevalenza di autori francesi contemporanei; tuttavia non mancano le eccezioni, in special modo l'interesse per Heine. Charles d'Orleans o Tristan l'Hermite sono dunque scelte inconsuete per la propria collocazione cronologica. Sulle scelte testuali e sulle tecniche compositive adoperate da Debussy in rapporto ai testi si veda A. WENK, *Debussy and the Poets*, Berkeley, University of California Press, 1976.

⁸¹ Basti qui citare un esempio, che si impone per la sua evidenza: *Dans la grotte* di Verlaine, ove peraltro, non casualmente, vi è l'apostrofe ad una donna di nome Clymène, come nell'ode di Tristan.

dei due amanti? Oltre ai documenti discussi poc'anzi, è di ulteriore conforto porre lo sguardo sulla cronologia, da cui è possibile comprendere che il confronto con quel mito, con tutto ciò che esso culturalmente comportava, fosse più importante di quanto non si immagini: nel 1902 avvenne la prima esecuzione di *Pélleas et Mélisande*, terminato di comporre nel 1898; al 1904 risale la pubblicazione delle *Trois chansons de France*, in cui è presente *La Grotte*; tra il 1906 ed il 1908 Debussy compose *Children's Corner* con la citazione wagneriana nel *Gollowog's Cake-walk*; nel 1907 Debussy accarezzò il progetto, poi non concretizzatosi, per *Tristan*; nel 1910 avvenne la pubblicazione delle tre *mélodies* che compongono *Le Promenoir des deux Amants*. I documenti permettono dunque di affermare ragionevolmente che il mito di *Tristano e Isotta*, già all'epoca comunemente associato al nome di Wagner, abbia avuto per Debussy un significato tutt'altro che irrilevante nella sua riflessione artistica. Queste considerazioni acquistano ulteriore validità se poste all'interno del contesto culturale e del clima 'revanscista' della Francia tardo-ottocentesca. Debussy, come si è visto, era alla ricerca di un Tristano francese in opposizione all'interpretazione wagneriana: in *Le Promenoir des deux Amants* trova certo il poeta, che da quel mito riprende il nome, ma soprattutto trova la grotta, quella grotta che, presente nel tedesco Gottfried von Strassburg impiegato come fonte privilegiata da Wagner, tanta parte ha rivestito nella ricezione di quel mito. In quel tempo, insomma, si assistette ad una singolare sovrapposizione tra mito antico e interpretazione moderna che si pone all'incrocio tra l'opera capitale di Wagner e i primi seri studi filologici sulle fonti antiche che, forse persino contraddittoriamente, influenzarono notevolmente la lettura del mito che quell'epoca seppe dare. In *Le Promenoir des deux Amants* questa complessa stratificazione culturale è visibilmente presente, dal momento che assomma in sé echi simbolisti, rigurgiti nazionalisti e riletture mitiche. Certamente, ad un primo contatto, v'è il rischio di non esserne coscienti, perché nulla di questo l'opera sembra esibire. Se questi elementi si celano alla superficie è solo perché Debussy aveva il dono di essere sé stesso senza ostentarlo. In nessun grande compositore le ragioni profonde delle proprie opere sono esibite esplicitamente, ma vanno ricercate con i mezzi dell'indagine filologica; e ciò è vero anche per *Le Promenoir des deux Amants*.

Appendice

*Strofe de 'Le Promenoir des deux Amants' musicate da Debussy*⁸²

I

Auprès de cette grotte sombre
Où l'on respire un air di doux,
L'onde lutte avec les cailloux,
Et la lumière avecque l'ombre.

Ces flots[,] lassés de l'exercice
Qu'ils ont fait dessus ce gravier,
Se reposent dans ce vivier
Où mourut autrefois Narcisse.

L'ombre de cette fleur vermeille,
Et celle de ces jons pendantts
Paraissent être là-dedans
Les songes de l'eau qui sommeille.

II

Crois mon conseil, chère Climène,
Pour laisser arriver le soir,
Je te prie, allons nous asseoir
Sur le bord de cette fontaine.

⁸² In assenza della fonte utilizzata di Debussy, in considerazione dei pochi problemi filologici posti dall'ode di Tristan l'Hermite, si riproduce il testo edito criticamente in T. L'HERMITE, *Poésie*, cit., pp. 105-110. Le strofe scelte da Debussy sono la I, II, IV nella prima; la XIV, XV, XVI nella seconda; la XXII, XXIII, XXIV nella terza. Dal confronto con il testo della prima edizione a stampa della raccolta non emergono varianti significative, ad eccezione di alcune trascurabili divergenze nell'utilizzo dei segni diacritici e di interpunzione. L'unica variante di cui è il caso di rendere conto, qui accolta tra parentesi quadre, è la virgola del v. 5, molto importante per le conseguenze che ha sulla fisionomia melodica della linea vocale.

N'ois-tu pas soupirer Zéphire
De merveille et d'amour atteint,
Voyant des roses sur ton teint
Qui ne sont pas de son empire?

Sa bouche d'odeur toute pleine
A soufflé sur notre chemin,
Mélant un esprit de jasmin
A l'ambre de ta douce haleine.

III

Je tremble en voyant ton visage
Flotter avecque mes désirs,
Tant j'ai de peur que mes soupirs
Ne lui fassent faire naufrage.

De crainte de cette aventure,
Ne commets pas si librement
A cet infidèle élément
Tous les trésors de la nature.

Veux-tu par un doux privilège
Me mettre au-dessus des humains?
Fais-moi boire au creux de tes mains
Si l'eau n'en dissout point la neige.

La lettura di Cicerone tra Boncompagno da Signa e Dante

Boncompagno da Signa, maestro di arte retorica presso lo *Studium* bolognese nel primo ventennio del tredicesimo secolo, offrì un autorevole quanto eccentrico contributo al dibattito che coinvolgeva, in quel tempo, i dettatori in merito al ruolo e alle forme dell'eloquenza comunale. L'esercizio della parola richiedeva con urgenza il sostegno di una solida dottrina, in particolare quando, intorno alla metà del secolo precedente, Bologna conobbe le prime esperienze di governo podestarile (e soprattutto dopo la pace di Costanza del 1183, che allentava la presa dell'imperatore sulle istituzioni cittadine). Come ha illustrato Paolo Cammarosano¹ l'organizzazione della curia del podestà non comportava un restringimento delle istituzioni, ma anzi attorno ad essa si costituiva un complesso sistema di consigli: le fondamenta di questo sistema venivano gettate sulla pratica della parola scritta e orale.

L'*ars dictaminis*, settore dell'arte retorica che regola la composizione di epistole e di altri testi in prosa, trovava la propria e più completa sistemazione dottrinale in quella che Enrico Artifoni definisce generazione dettatoria², in particolare riferimento ai contributi teorici apportati dai dettatori Guido Faba, Bene da Firenze e Boncompagno da Signa. Il fronte dei maestri bolognesi non era però compatto. Se da una parte Boncompagno rivendicava la necessità di istituire un nuovo insegnamento di retorica, aggiornato e libero dall'autorità di Cicerone,

¹ P. CAMMAROSANO, *il ricambio e l'evoluzione dei ceti dirigenti nel corso del XIII secolo*, in *Magnati e popolani nell'Italia comunale*, Pistoia 1997, pp. 17-40.

² E. ARTIFONI, *Il pensiero e l'opera di Boncompagno da Signa*, in *Atti del Convegno Nazionale*, Signa 23-24 febbraio, 2001, p. 31.

dall'altra il suo principale antagonista, Bene da Firenze, si dimostrava fortemente ricettivo dell'influenza classicista della scuola orleanese, di cui, nella propria opera, ripropose alcuni assunti fondamentali: pervasiva è la presenza nel suo *Candelabrum della Poetria Nova* di Geoffrey di Vinsauf, che pure insegnò a Bologna in un periodo non ancora ben definito³, e della *Ars versificatoria* di Matteo di Vendôme. La dottrina francese non si era affrancata dal magistero della retorica antica, a cui si riallacciava innanzitutto nel recupero dei ciceroniani *De Inventione* e *Rhetorica ad Herennium*, noti, nel Medioevo, rispettivamente come *Rhetorica Vetus* e *Rhetorica Nova*. La stretta connessione con i testi dell'antichità resisteva oltralpe come risultato di una differente organizzazione del programma di studi: l'*ars dictaminis* era inserita all'interno dell'insegnamento onnicomprensivo dell'*ars gramatica*⁴. Al contrario la pretesa di inquadrare la materia dettatoria in un'arte autonoma fu avanzata con fermezza fin dai primi dettatori bolognesi. Riecheggia la polemica che il primo di loro, Adalberto Samaritano, aveva sollevato, con le proprie accuse, al *Breviarium* di Alberico da Montecassino, vero iniziatore del genere⁵. La diatriba doveva riaccendersi ora, come registrano le prime pagine del prologo della *Rhetorica Novissima* di Boncompagno:

Artes liberales per philosophorum dogmata fuerint sub numero septenario comprehense, et ordo numeri non possit nec debeat immutari, quomodo

³ TOMMASO CASINI, *La cultura Bolognese dei secoli XII e XIII*, in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, s.e. 1883, p.9.

⁴ Non è tendenza esclusivamente francese, ma testimoniata anche da una fase precoce della teorizzazione persino di Boncompagno: il *Breviloquium*, opera che si propone di fornire dei modelli di composizione per gli esordi delle lettere, dedica i capitoli XVIII-XXXIV interamente all'uso della *variatio* e dei singoli elementi grammaticali negli inizi delle formule incipitarie (ad es., l'uso della *variatio* dei nomi nei vari casi: genitivo, dativo, accusativo, cap XVIII; modelli di inizi con preposizioni costruite con l'accusativo: *ad*, *apud*, ecc., cap XXV; vi è persino una sezione dedicata alle interiezioni tra cui la dantesca "Pape! Canes post me latrant et cum caudis fundunt scorpiones venena", cap XXVIII). Cfr. BONCOMPAGNO DA SIGNA, *Breviloquium Mirra*, a cura di ELENA BONOMO e LUCA CORE, Il Poligrafo, Padova 2013, p. 30; A GAUDENZII, *Sulla cronologia delle opere dei dettatori bolognesi*, «Buletino dell'Istituto Storico Italiano», XIV 1895, p. 105.

⁵ Per la polemica che coinvolse Alberico da Montecassino, Adalberto Samaritano e Ugo da Bologna si veda J. J. MURPHY, *La retorica nel Medioevo*, Liguori editore, Napoli, 1983, pp. 243-245.

valeret aliquis octavam artem hoc tempore invenire? Ab opinione vero minus intelligentium questio ista procedit: unde me oportet squamas ignorantie ab eorum oculis remove. Pro certo hec rhetorica quam inveni, secundum questionis propositae argumentum non esset ars octava sed nona: quia Tullius duas rhetoricas dicitur compilasse, licet utraque sit una. Ego autem ex aliqua temeritate non proposui numerum liberalium artium augmentare, quia nemo valet alicuius artis naturale permutare subiectum: sed dedi operam efficacem ut rhetorica, quam Boethius partem doctrine vacuam appellavit, tamquam pars minus vel parum utilis subalternetur, et ista remaneat in septenario numero evidentis utilitatis diademate coronata⁶.

A coloro che lo accusavano di aggiungere una nuova arte al *trivium* e al *quadrivium* (*septenario numero*), Boncompagno risponde avanzando l'argomento dell'utilità, sulla base del quale biasimò piuttosto l'arzigogolata e barocca retorica orléanese; lo stesso Imerio scriveva «haec esset glossa Aurelianensis quae textum destruit» proverbio che ancora si ritrova nel *Roman de la Rose* «come dist le proverbe commun des gloses d'Orliens qui detruisent le texte»⁷. La controversia relativa all'affrancamento dall'insegnamento della grammatica è strettamente legata al rapporto, più o meno equivoco, che la nuova disciplina stringeva con l'eloquenza classica fin dalla sua preistoria. Il primo sistematore di una teoria della retorica epistolografica, Alberico da Montecassino, insegnava che le parti di una lettera sono cinque: *salutatio*, *exordium* (che nella trattatistica posteriore sarà sostituito dalla *captatio benevolentiae*), *narratio*, *petitio*, *conclusio*. Questa classificazione non costituisce ovviamente che il più sorprendente adattamento della retorica classica, da cui è mutuata l'organizzazione in sei parti dell'*oratio* antica. Ripropongo uno schema esemplificativo che Murphy⁸ ha sintetizzato per rappresentare tale parentela:

⁶Cito dall'edizione integrale dell'opera di Boncompagno a cura di Steven. M. Wight, resa disponibile online dalla redazione *Scrineum*, attraverso il progetto *Medieval Diplomatic and the 'ars dictandi'*. BONCOMPAGNO DA SIGNA, *Rhetorica Novissima*, a cura di STEVEN M. WIGHT, <http://scrineum.unipv.it/wight/index.htm>, consultato il 12/02/2017.

⁷ GIUSEPPINA BRUNETTI, *Il ritrovamento della retorica di Boncompagno da Signa*, in *I libri che hanno fatto l'Europa*, Bardi Edizioni, Roma 2016, pp. 48-49.

⁸ J. J. MURPHY, *La retorica nel Medioevo*, op. cit. p. 258.

Parti ciceroniane di un'orazione.	Parti della lettera.
<i>Exordium</i>	<ul style="list-style-type: none"> – <i>Salutatio</i>, o saluto vocativo formale al destinatario. – <i>Captatio benevolentiae</i>
<i>Divisio</i>	Omessa come parte a sé stante.
<i>Narratio</i>	<i>Narratio</i> , o narrazione delle circostanze che precludono alla richiesta.
<i>Confirmatio</i>	<i>Petitio</i> , o presentazione delle richieste.
<i>Refutatio</i>	Omessa come parte a sé stante.
<i>Peroratio</i>	<i>Conclusio</i>

A partire da Alberico l'intera tradizione dettatoria si soffermerà approfonditamente nella trattazione della *salutatio*, ma non dedicherà alcuna attenzione alle altre *partes*: l'*Ars dictaminis* si sviluppava quindi su quel confine dove si arrestavano i campi di stretta competenza classica (la *narratio* e la *petitio* quali luoghi dell'*inventio*).

La dichiarazione di rigoroso anticiceronianesimo di Boncompagno da Signa deve ricondursi a tale polemica: il rifiuto della retorica antica costituisce tuttavia per l'autore una presa di posizione progressiva, che è possibile ricostruire con un percorso cronologico attraverso le sue opere⁹. Il luogo dove precocemente si rende evidente una dipendenza dai trattati retorici di Cicerone sono già le *Notule Auree*, un breve testo redatto intorno al 1197, con cui l'autore, su richiesta di alcuni *amici karissimi*, annuncia

⁹Per una più estesa ricognizione sull'opera di Boncompagno da Signa, comprensiva anche degli scritti di interesse extra-retorico, si confronti la mia tesi di laurea, *Per la tradizione della retorica a Bologna: la lettura di Cicerone tra Boncompagno da Signa e Dante*, discussa presso l'università *Alma Mater Studiorum* di Bologna, nel novembre del 2016.

di voler completare il precedente *Tractatus Virtutum*¹⁰. Le *Notule* si presentano come una raccolta di annotazioni disomogenee: apparentemente senza un programma preciso, le singole note manifestano un filo comune nella volontà di discernere caso per caso quale costruito grammaticale, tra quelli che vengono proposti, corrisponda nel modo migliore ad uno stile *ornatus*. Il nome di Cicerone ricorre fin dal quinto capitolo, dove l'avvertenza a redigere un esordio che sia aderente al tema preposto offre l'occasione di verificare immediatamente l'assunto sulla retorica classica:

Nota quod, semper a facto, de quo agitur, debes exordium trahere, quia indecens uidebitur tractatus, si exordium non uideatur narrationi uniformiter coherere, quod Tullius in utraque Rethorica satis expresse declarat. Si autem hunc modum exordiendi uidere uolueris, legito in Commento, quod super Rethoricam feci, ibique reperies omnimodam et plenariam exordiendi doctrinam.¹¹

Sorprende leggere fra queste righe l'allusione ad un commento che l'autore in gioventù avrebbe composto sulla *Rhetorica* (non è chiaro se sulla *Vetus* o sulla *Nova*), al quale non farà più riferimento altrove. Proprio perché aveva studiato, e forse addirittura glossato le due retoriche, Boncompagno è consapevole che nel suo trattato Cicerone si occupa di *inventio* e di *elocutio*, cioè di altro rispetto al proprio orizzonte di analisi, quello della teoria dettatoria. Imbarazzo emerge infatti nel dodicesimo capitolo, dove l'autore tratta dei *signa divisionis*: «signa divisiva [...] dicuntur divisiva quia dividunt significatum a significato. [...] In Rethorica quippe aliter accipitur diuisio, quia ponitur ibi pro principali parte rhetorice orationis.»¹². Dal momento che si rivolge a degli amici, probabilmente non digiuni di retorica classica, dovrà specificare che quando Cicerone parla di *divisio* si riferisce ad una partizione del

¹⁰ «Cum in rotundo monticulo iuxta Rauonem operam in rethorica sedulus exhiberem, a sociis et amicis karissimis rogatus, me biduo ab opere incepto retraxi et cepi quasdam in dictamine facere 'Notulas,' quas propter effectum uolui 'aureas' uocare. Et licet in Tractatu uirtutum plurima dixerim, notabilia non tamen omnia dicere potui, que ad scientiam dictaminis pertinebant.» Cfr. BONCOMPAGNO DA SIGNA, *Notule Auree*, a cura di STEVEN M. WIGHT, <http://scrineum.unipv.it/wight/index.htm>, consultato il 12/02/2017.

¹¹ *Ibidem*. Il passaggio dipende da *Rhetorica ad Herennium* I, 7, 11, e da *De Inventione* I, 14, 19.

¹² *Ibidem*.

discorso oratorio, e non, come lui, ad una categoria grammaticale. La presenza della retorica classica nelle *Notule Auree* è pervasiva: poiché tuttavia le annotazioni non sono che un'espansione del *Tractatus Virtutum*, dove però il nome di Cicerone figura una sola volta (senza riferimento alle sue opere ma solamente per esemplificare il caso di avverbi tratti da nomi propri¹³), mi chiedo se la ragione di tale insistenza non sia da ricercarsi altrove, forse nella speciale destinazione di questa raccolta che fu richiesta da *amici karissimi*, forse studenti.

Il primo vero e proprio trattato in cui l'autore volle riversare la propria scienza di *magister in dictamine* fu la *Palma* (1198), che deve il proprio titolo all'orgoglio con cui il Nostro rivendicò come proprio il manuale in questione, che «de suis invidiis illum reddidit victoriosus», consegnandogli pertanto gloria -la palma appunto- imperitura. Come testimonia il fatto che il manuale conobbe una seconda redazione, a cui si accenna nel prologo, in esso Boncompagno già voleva strutturare quel programma di riforma dell'insegnamento dell'*ars dictamins* che porterà agli estremi significati con la *Rhetorica Novissima* (1235). Non è un caso pertanto che proprio nell'esordio della *Palma* l'autore rinneghi per la prima volta esplicitamente il magistero dell'*auctoritas* ciceroniana:

Est preterea liber iste mee rethorice prologus, licet in rethorica Tullium non fuerim imitatus. Nunquam enim memini me Tullium legisse nec secundum alicuius doctrinam me aliquid in rethoricis traditionibus vel dictamine fecisse profiteor, nisi quod quandoque causa deridendi emulos me Buchimenonem appellavi. Verumtamen nunquam Tullii depravavi Rethoricam nec eam imitari volentibus dissuasi¹⁴.

Nel momento stesso in cui Boncompagno dichiara di non essersi mai attenuto alla scuola della retorica antica, al punto da respingere il modello

¹³ «...et ab aduerbiis a propriis nominibus sumptis ut '*tuliane*', '*cicerone*' ab istis uero dictionibus simplicibus uel sic compositis et earum uim habentibus et a multis aliis, quas tediousum esset numerare, nullomodo est incipiendum, quia talis inceptio impetuosa esse uidetur et quedam illarum infirmant clausulam precedentem.» Cfr. BONCOMPAGNO DA SIGNA, *Tractatus Virtutum*, a cura di STEVEN M. WIGHT, <http://scrineum.unipv.it/wight/index.htm>, consultato il 12/02/2017.

¹⁴ BONCOMPAGNO DA SIGNA, *Palma*, ed. crit. A cura di C. SUTTER, *Aus Lebem und Schriften Boncompagno da Signa. Ein Beitrag zur italienischen Kulturgeschichte im dreizehnten Jahrhundert*, Freiburg-Leipzig, 1894.

di Cicerone, egli svela l'identità del proprio alter ego, di quello stesso Buchimenone che nel *Tractatus Virtutum* era «fons totius litterature, alumpnus rethorice ac uerborum elegantia super omnes mortales facundus»¹⁵, la sola autorità alla quale il *magister* abbia mai ammesso di rifarsi. Suggestivo il tentativo del Sutter¹⁶ di intravedere in Buchimenone l'etimologia «B. ουκ ει μνεμον» cioè «Boncompagno non ricorda», dimentico proprio di quel Cicerone che egli non avrebbe mai insegnato: «Nunquam enim *memini* me Tullium legisse». A segnare un primo significativo scarto dalla dottrina antica è lo stabilirsi, a partire dalla *Palma*, di una qualche sovrapposizione dell'*ars dictaminis* ad ambiti di competenza giuridica, estranei alle pertinenze dei coevi manuali di impostazione classicista, quali la teoria dei privilegi, dei testamenti e delle conferme¹⁷, che l'autore aveva già sviscerato in appositi trattati ma mai in maniera organica all'interno di un manuale di retorica, e il riproporsi della questione sul numero delle parti dell'epistola che Boncompagno risolve ora in questo modo: «tres tamen modo esse principales epistole partes: scilicet salutationem, petitionem et narrationem, sine quibus aliqua epistola perfecta esse non potest»¹⁸.

Nel prologo del *Liber de obsidione Ancone*, scritto nel 1201, ove si legge un appassionato elogio della storiografia quale strumento della memoria umana, Boncompagno malcela un debito con il celebre primo capitolo del *De Inventione*. La storia in quanto *magistra vitae* è la fonte da cui scaturisce la virtù, che è il principio della vita associativa:

Viverent siquidem homines tamquam animalia irrationabilia et passim bestiarum more vagarentur nec uterentur aliqua ratione animi, si corporis tantummodo satisfacerent voluptati. Sic ergo esset humana conditio in partem reflexa, ut nichil fieret equabili deliberatione, nichil tractaretur lege vel

¹⁵ BONCOMPAGNO DA SIGNA, *Tractatus Virtutum*, a cura di STEVEN M. WIGHT, op. cit.

¹⁶« Sutter believed to have explained *Buchimenon* as a Greek *Verbalhornung*: B. *ouk ei mnemon* [ouk ei mnenon] = "B.(oncompagno) is not mindful", can be taken as either "Boncompagno doesn't remember" or "Boncompagno forgets (has a bad memory)".». Cfr. BONCOMPAGNO DA SIGNA, *Palma*, a cura di STEVEN M. WIGHT, <http://scrineum.unipv.it/wight/index.htm>, consultato il 12/02/2017.

¹⁷ «... hoc item sub silentio preterire non duxi, quod sub epistolari stilo privilegia, testamenta, confirmationes continentur». Cfr. BONCOMPAGNO DA SIGNA, *Palma*, ed. crit. A cura di C. SUTTER, op. cit.

¹⁸ *Ibidem*.

moribus, set quorumlibet potentium voluntas pro iure habetur, et imbecilles pati solummodo, non agere oporteret¹⁹.

Sarebbe tuttavia improprio sostenere che il confronto con Cicerone riguardi esclusivamente la materia retorica. Con ogni probabilità Boncompagno conosceva anche i noti trattati morali *Laelius de amicitia* e *Cato Maior de senectute*, come sembrano testimoniare il *Liber de amicitia* (1205) e il *Liber de malo senectutis et seniis* (1240), che ne costituiscono un ribaltamento parodistico. Il nome di Cicerone non affiora però mai nelle due opere; d'interesse è anzi un breve accenno, ravvisabile nel *Liber de amicitia*, che il traduttore della più recente edizione intenderebbe rivolto al retore romano: «Amor quidem ab amicitia dicitur et amicitia non dicitur ab amore, licet fuerit opinio aliquorum; immo amicitia dicitur ab amico superno, et amor est instrumentum quo operatur».²⁰

Venti anni dopo che la sua opera principale, il *Boncompagnus*, era stata incoronata di alloro a Bologna, Boncompagno metteva mano ad una seconda summa di *ars dictaminis*, più breve ed essenziale, di cui volle fare il manifesto del proprio programma di riforma dell'insegnamento, nella direzione di un definitivo diniego della teoria classica: la *Rhetorica Novissima* (1235). Supponendo una destinazione anzitutto scolastica per le sue opere, si potrà credere che esse, di volta in volta, abbiano corrisposto alle esigenze degli studenti che si diversificarono nell'arco di una durevole carriera: ora Boncompagno compone una guida per l'oratoria forense, agile, funzionale, decisamente più accessibile dei trattati ciceroniani. La novità consisteva nella ormai piena sovrapposizione della retorica al campo giuridico, che portava l'autore a redigere una sorta di prontuario ad uso degli studenti *in utroque iuris*, nella volontà di sfrondare la trattatistica dalle eccessive elucubrazioni di antica scuola, che abbondavano nei manuali di provenienza francese. Ne derivava pertanto un rigido attacco a Cicerone e ai quei titoli che furono composti sotto l'egida del suo nome. Attraverso l'autorità di Boezio, Boncompagno volge ai persecutori della lezione classicista l'accusa di eccessivo precettismo:

¹⁹ BONCOMPAGNO DA SIGNA, *Liber de obsidione Ancone*, a cura di PAOLO GARBINI, Roma, Viella 1999, pp. 112-113.

²⁰ «Pare un'allusione diretta a CIC., *De Amicitia*, XXVII, 100, dove *amicitia* e *amore* sono presentati come sinonimi e fatti derivare entrambi da *amare*», cfr. BONCOMPAGNO DA SIGNA, *Liber de amicitia*, trad. it. C. CONTI, Greve in Chianti, s. e. 1999, p. 74.

Prima [causa] (*il primo motivo per cui si risolse a comporre l'opera*) fuit auctoritas Boetii philosophiae radiis illustrati qui rhetoricam editam ab antiquis partem doctrine vacuam appellavit, firmiter asseverans quod rhetorica edita per antiquos sine communi utilitate in solis preceptionibus consistebat. Quare dico quod dividere subdividere, diffinire, vel describere, dare precepta et semper iubere nihil aliud est quam emittere tonitrua et pluviam non largiri. Intendit etiam probare Boethius per Aristotelem, quod ars rhetorica non fuit tradita per antiquos²¹.

L'autore dedica l'intero terzo libro del suo trattato alla nozione di *definitio*, precisando che pernicioso è la pretesa di definire ogni termine, ma che occorre piuttosto occuparsi di «illa tantummodo que videntur ad utilitatem et declarationem principalium intellectum pertinere»²². L'arida ridondanza della manualistica esemplata sul modello classico sarebbe stata la ragione per cui gli studenti stessi avrebbero optato per un insegnamento più aggiornato quale quello proposto dal nostro:

Tertia [causa] fuit, quia rhetorica compilata per Tullium Ciceronem iudicio studentium est cassata, quia numquam ordinarie legitur, immo tamquam fabula vel ars mechanica latentius transcurritur et docetur²³.

La riforma dell'insegnamento di retorica, che Boncompagno propone, richiede dunque un riferimento al quadro dell'organizzazione dello *Studium* bolognese. L'università felsinea, contestualmente allo stabilizzarsi della scuola irneriana di diritto, organizzò i propri *curricula* nella direzione di un crescente utilitarismo che fa parlare gli storici delle istituzioni scolastiche di “business courses”²⁴. Ad acquisire centralità fu il percorso di studi *in utroque iure*, destinato ad assorbire ogni spazio: la formazione preuniversitaria forniva una solida preparazione linguistica, cosicché gli studenti, acquisita precocemente una discreta competenza della lingua latina, potevano iscriversi ad un indirizzo di studi di impronta

²¹ BONCOMPAGNO DA SIGNA, *Rhetorica Novissima*, a cura di STEVEN M. WIGHT, <http://scrineum.unipv.it/wight/index.htm>, consultato il 12/02/2017.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ L. J. PAETOW, *The Art Course at medieval Universities with special reference to grammar and rhetoric*, Urbana-Champaign, Illinois, 1910, p. 557.

più professionalizzante. A partire dalla metà del XII secolo lo Studio si organizzava in modo da soddisfare la richiesta di personale specializzato maturata presso gli uffici nuovamente costituiti attorno alla curia del podestà o al collegio dei consoli, delineando dei percorsi formativi adeguati a coloro che avrebbero nutrito le fila di un ceto di praticanti del diritto, di tecnici dell'amministrazione, di funzionari di cancelleria e anche di maestri di scuola. La retorica classica in definitiva, secondo quanto emerge dalle accuse di Boncompagno, non si sarebbe dimostrata adeguata alle occasioni in cui nuovamente trovava applicazione la scienza della parola (i consigli cittadini, i dischi dei giudici del podestà, le *conciones*, ovvero i pubblici discorsi alle folle, ma anche la cancelleria del comune o gli uffici notarili).

Alla luce di tale dibattito, e precisando che le opere di Boncompagno ebbero una fortuna maggiore di quanto ritenne Murphy²⁵, potrà risultare proficuo istituire un confronto fra la professione di anticiceroniansimo del maestro da Signa e l'apparente oblio delle retoriche *Vetus* e *Nova* nelle opere di Dante. Un accostamento a maggior ragione fecondo se si considera anche che il poeta, nel XV canto dell'*Inferno*, riconosce in Brunetto Latini il proprio maestro. Il notaio fiorentino, rinnovando dalle fondamenta la dottrina epistolografica (al punto che E. Artifoni attribuisce al suo nome un'intera generazione di dettatori²⁶), era pervenuto, con la pubblicazione della sua *Rettorica* intorno al 1260, ad una soluzione del tutto opposta a quella che Boncompagno aveva prospettato per Bologna. Filosofo politico *ante litteram*, egli non solo rivendicava proprio alla retorica classica la funzione di fondamento del vivere civile, e quindi delle istituzioni comunali, ma addirittura si risolve a volgarizzare direttamente il *De Inventione*, persuaso dell'utilità di questa trasposizione: «L'utilitate di questo libro è grandissima, però che ciascuno che saprà bene ciò che comanda lo libro e l'arte, sì saprà dire interamente sopra la quistione apposta»²⁷.

²⁵ «nel quadro dello sviluppo europeo dell'arte, egli è praticamente senza importanza», cfr. J. J. MURPHY, *La retorica nel Medioevo*, op. cit. p. 290.

²⁶ E. ARTIFONI, *il pensiero e l'opera di Boncompagno da Signa*, op. cit. p. 31.

²⁷ BRUNETTO LATINI, *La Rettorica*, testo critico a cura di FRANCESCO MAGGINI, Stab. Galletti e Cacci, Firenze 1915, p. 6.

Il censimento, compiuto da Alessandro Ronconi²⁸, di tutti i luoghi in cui nel *corpus* dantesco ricorre una citazione della letteratura ciceroniana contribuisce a porre in maggiore evidenza l'oblio delle opere retoriche di Cicerone. Si tratta di un contributo particolarmente prezioso perché rende conto di quanto approfondita fosse, invece, la conoscenza, da parte del poeta, delle opere filosofiche dell'autore antico.

Secondo Dante la volontà divina aveva disposto che per i popoli del mondo romano e del mondo germanico la poesia greca andasse perduta, in quanto non espressiva di verità connesse con la storia provvidenziale dell'umanità (com'erano quelle contenute nell'opera dei grandi poeti latini), [...] perciò possiamo meglio spiegarci come Cicerone e Seneca, visti come filosofi, non siano indicati fra i massimi prosatori latini²⁹.

Queste parole di Paratore chiariscono quali fossero gli interessi che guidavano la lettura dantesca del *corpus* ciceroniano: l'autore del *De Vulgari Eloquentia* si mostra più attento ai contenuti di pensiero che alle particolarità di forma. Con queste premesse ben si comprende per quale motivo Dante non riconoscesse in Cicerone un maestro della parola, quanto piuttosto un filosofo. D'altra parte è proprio Cicerone, accanto a Boezio, a convincere il poeta agli studi filosofici:

Ché sono di quella movitori, sì come Boezio e Tulio, li quali colla dolcezza di loro sermone inviarono me, come detto è di sopra, nello amore, cioè nello studio, di questa donna gentilissima Filosofia, colli raggi della stella loro, la quale è la scrittura di quella: onde in ciascuna scienza la scrittura è stella piena di luce, la quale quella scienza dimostra³⁰.

Cicerone è “movitore” agli studi, non maestro di stile. Non dovrà sorprendere quindi l'assenza del nome del retore arpinate all'interno del *De Vulgari Eloquentia*. Quando Dante perviene a teorizzare quello che definisce *stilus et sapidus et venustus etiam et excelsus*, raccomanda al lettore, al fine di arricchire le proprie competenze elocutorie, l'apprendimento

²⁸ Cfr. A. RONCONI, voce *Cicerone, Marco Tullio*, in *Enciclopedia Dantesca*, Treccani, Roma 1970, vol. 1, pp. 991-997.

²⁹ ETTORE PARATORE, *Tradizione e struttura in Dante*, Sansoni, Firenze 1968, p. 40.

³⁰ DANTE ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di FRANCA BRAMBILLA AGENO, casa editrice Le Lettere, Firenze 1995, pp. 139-140.

mnemonico delle opere di alcuni *poetae regulati* (*De Vulgari Eloquentia* II, VI, 7):

Nec mireris, lector, de tot reductis autoribus ad memoriam: non enim hanc quam supremam vocamus constructionem nisi per huiusmodi exempla possumus indicare. Et fortassis utilissimum foret ad illam habituandam regulatos vidisse poetas, **Virgilium** videlicet, **Ovidium** Metamorfoseos, **Statium** atque **Lucanum**, nec non alios qui usi sunt altissimas prosas, ut **Titum Livium**, **Plinium**, **Frontinum**, **Paulum Orosium**, et multos alios quos amica sollicitudo nos visitare invitat³¹.

Questa lista ha suscitato la perplessità della critica più recente: «lista abbastanza sorprendente e misteriosa sia per le inclusioni che per le esclusioni (soprattutto Cicerone)»³², annotava già Mengaldo. Una nuova prospettiva per la lettura di questo luogo controverso è offerta dai recenti studi sulla biblioteca di Dante. Giuseppina Brunetti, sulla base di una attenta analisi del fondo manoscritto di Santa Croce, attesta che «[...] autore ben conosciuto, e anzi fondamentale fonte storico-geografica anche per il *De Vulgari Eloquentia*, è Orosio, mentre incerta e non di prima mano sembra essere la conoscenza di Livio»³³. Raffaella Zanni³⁴ indica invece nella biblioteca capitolare di Verona la sede ove si rese possibile la lettura del *De viris illustribus* dello pseudo-Plinio³⁵ e del *De aquaeductu* di Frontino. Il confronto fra questi titoli pone in evidenza come quelli che Dante indica quali modelli di una prosa artistica e sorvegliata vengano estratti da un medesimo genere letterario, quello della storiografia. Se da una parte

³¹ DANTE ALIGHIERI, *De Vulgari Eloquentia*, a cura di ENRICO FENZI, con la collaborazione di LUCIANO FORMISANO e FRANCESCO MONTUORI, Salerno editrice, Roma 2012, pp. 188-189.

³² *Ibidem.*; cfr. anche: «lista sghemba di prosatori illustri», GIUSEPPE BILLANOVICH, *La tradizione del testo di Livio e le origini dell'umanesimo*, Padova, Antenore, 1981, p. 56.

³³ G. BRUNETTI, *Le letture fiorentine: i classici e la retorica*, in *Dante fra il settecentocinquantesimo della nascita (2015) e il settecentenario della morte (2012)*, Atti delle Celebrazioni in Senato, del Forum e del Convegno internazionale di Roma: maggio-ottobre 2015 (Pubblicazioni del Centro Pio Rajna- sez. I/24), Roma, Salerno Editrice, 2016, p. 228.

³⁴ R. ZANNI, *Una ricognizione per la biblioteca di Dante in margine ad alcuni contributi recenti*, in «Critica del testo», XVII, 2014, fasc. 2 pp. 161-204.

³⁵ *Ibidem.* «Dante sembra riferirsi, come proposto da Carla Maria Monti, non già al Plinio autore della *Historia Naturalis* bensì alla fortunata operetta *De viris illustribus* pseudopliniana, in quanto attribuita allo storico almeno fino a Petrarca».

quindi la lettura di Cicerone estese i propri interessi dalle opere retoriche a quelle filosofiche, dall'altra nel *De Vulgari Eloquentia* trovava fondamento una teoria dello stile che esulava dal campo dettatorio-epistolografico (ove, confermata dai preumanisti e dal Latini, persisteva indiscussa l'autorità di Cicerone) per pervenire a quello più propriamente letterario:

Unde cum hoc quod dicimus illustre sit optimum aliorum vulgarium, consequens est ut sola optima digna sint ipso tractari, que quidem tractandorum dignissima nuncupamus. [...] Quare hec tria, Salus videlicet, Venus et Virtus, apparent esse illa magna que sint maxime pertractanda³⁶.

Dante, in definitiva, operò un significativo cambio di prospettiva circa la lettura dei testi di Cicerone: svincolò dal suo nome quei titoli che sempre gli furono associati per scoprirlo altrove nelle vesti di filosofo morale. Si tratta di uno scarto che si assesta in un contesto di mutata sensibilità: una lettura più estesa del *corpus* ciceroniano diventava possibile solo quando si sviluppò un interesse nei confronti dell'autore antico in qualità di scrittore autonomo, e non di solo teorico di stile. Il terreno era stato preparato dal celebre maestro Brunetto Latini che, sebbene si fosse dedicato al volgarizzamento dell'inveterato trattato giovanile, il *De inventione*, tuttavia ne aveva restituito un'interpretazione che già in nuce anticipava il progetto che sarà del *Trésor*, ovvero quello di un'eloquenza quale fondamento della politica: un programma che presupponeva la riscoperta di Cicerone come uomo storico, il trionfatore di Catilina. Il celebre appello di Boncompagno, che si legge disperso nella sua intera produzione, credo che debba interpretarsi entro questa medesima direzione. Laddove il *magister* dichiarava che la lettura dei testi di Cicerone non fruttasse alcuna utilità agli studenti di retorica, egli non poteva rinunciare ad un dialogo ravvicinato con l'arpinate: scrisse un commento su una delle due retoriche, trasse dal *De amicitia* e dal *De senectute* una divertita rilettura parodistica che consegnò a due trattati omonimi, apprese fin troppo bene il celeberrimo secondo paragrafo del primo libro della *Rhetorica vetus* tanto da riprodurlo nel proemio della propria opera storiografica. Il diniego che il professore da Signa scriveva nel prologo della *Palma* deve immancabilmente essere contestualizzato

³⁶ DANTE ALIGHIERI, *De Vulgari Eloquentia*, op. cit., pp. 148-151.

nell'azzardato progetto di riforma dell'insegnamento della retorica, delineato proprio a partire dal trattato del 1198, che pretendeva di sfrondare la teoria classica, fondata su schemi e classificazioni, per meglio corrispondere al principio dell'utilità: in questo modo la retorica sarebbe diventata *imperatrix* sulle altre *artes*. È innegabile tuttavia che, come poi sarà per Dante *mutatis mutandis*, Boncompagno avesse maturato una conoscenza più estesa sulla letteratura ciceroniana: così l'"anticiceronanesimo" di Boncompagno da Signa non fu la condanna di un'opera, ma costituì piuttosto l'insofferente rifiuto delle tradizionali letture che di essa erano state fatte.

JACOPO FOIS

**Vita di Lapo Saltarelli: fortuna politica ed esilio
nella Firenze comunale**

Tra i nomi che affiancano quello più noto di Dante nella lista dei condannati del 10 marzo 1302, particolare attenzione meriterebbe quello di Lapo Saltarelli, ricordato già dal poeta in una nota terzina di Paradiso XV («Saria tenuta allor tal meraviglia | una Cianghella, un Lapo Salterello, | qual or saria Cincinnato e Corniglia»)¹: giurista e importante figura istituzionale, è anche autore di una modesta quantità di rime; più precisamente sono attribuibili a lui quattro sonetti, *Considerando ingegno e presio fino*, *Contr'aggio di grand'ira benvoglienza*, *Chi se medesmo inganna per negghienza* e *Vostra quistione è di sottil matera*, all'edizione dei quali dedicherò un prossimo contributo.

In particolare in questo intervento potrà essere interessante ricostruirne la complessa vicenda umana e politica, vissuta ai massimi vertici della vita comunale fiorentina, sulla quale ha lasciato un segno tangibile, forse troppo spesso non sufficientemente riconosciuto.

I termini cronologici da considerare in questo *excursus* sono il 1255 e il 1326, estremi, come vedremo sfumati, di una vita di cui dopotutto si conosce con precisione documentaria solo un ventennio intenso, quello che va dal 1280 al 1302 e cioè dalla comparsa dei primi documenti che portano il nome del Saltarelli, a uno degli atti di condanna, il terzo a suo carico, per azioni contro il Comune nel periodo seguente l'esilio che patì assieme all'Alighieri.

Questa incertezza non consente dunque di tracciare con la precisione che si vorrebbe innanzitutto un quadro sulle origini familiari e la prima

¹ D. ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Arnoldo Mondadori editore, 1967, *Paradiso*, XV, 127-129.

giovinezza del Saltarelli; riporterò tuttavia qui di seguito le notizie sicure che mi è parso di rintracciare, verificate di prima mano dai documenti.

Residente del sesto di San Pier Scheraggio, dove tutt'ora sorge l'omonima torre di famiglia, secondo quanto è possibile ricostruire con sufficiente sicurezza suoi familiari sono il padre, Guido dei Saltarelli di Monte di Croce², e i fratelli Cerbino, detto Bino, e Simone che, intrapresa la carriera ecclesiastica nell'ordine dei frati predicatori, arriverà ad occupare le sedi prima di vescovo di Parma tra il 1316 e il 1323, quindi di arcivescovo di Pisa dal 1323 alla morte (avvenuta nel 1342).

Avviato agli studi in legge, in un documento del 1280 Lapo figura già tra i Consoli dell'Arte dei Giudici e dei Notai³: di fatto quindi doveva aver completato con successo il percorso degli studi in diritto sicuramente prima di quella data, e considerando la non breve durata canonica di tale *cursus* accademico⁴ il Salterelli non doveva presumibilmente avere un'età inferiore ai vent'anni inoltrati. Considerando ciò, assieme alla data di morte che non dovrebbe essere, come si proporrà più avanti, troppo lontana dal 1326, sembra dunque accettabile presumere come anno di nascita uno prossimo proprio a quel 1255 di cui si è detto poc'anzi.

A ulteriore conferma, documenti notarili del 1282 e 1283⁵ indicano esplicitamente un Lapo Saltarelli come «Iudice» e «Doctor», segnalando

² Località della Val di Sieve, nel contado fiorentino, nei pressi della quale sorge il castello di Torre a Decima, antica residenza familiare (vedi anche *Monte di Croce*, in E. REPETTI, *Dizionario geografico fisico storico della Toscana*, Firenze, tipi Allegrini e Mazzoni, 1839).

L'origine della stirpe dei Saltarelli è rimarcata da alcuni commentatori danteschi: sono pressoché in accordo Iacomo della Lana e l'Anonimo fiorentino nel definire Lapo «del povolo e nato de vile log», (I. DELLA LANA, *Commento alla 'Commedia'*, Vol. III, Roma, Salerno Editrice, 2010), e «popolano e nato di vil luogo» (ANONIMO FIORENTINO, *Commento alla Divina Commedia*, Vol. III, Bologna, Gaetano Romagnoli, 1874, p. 295).

³ A. GHERARDI, *Le consulte della Repubblica fiorentina, dall'anno 1280 al 1298*, Firenze, Sansoni, 1896-1898, p. 55.

⁴ Per l'esempio, prototipico, di Bologna si può vedere H. RASHDALL, *The Universities of Europe in the Middle Ages*, Vol. I, Oxford, Clarendon Press, 1895, pp. 221-223.

⁵ F. V. FINESCHI, *Memorie istoriche che possono servire alle vite degli uomini illustri del convento di Santa Maria Novella di Firenze*, Vol. I, Firenze, Gaetano Cambiagi, 1754, pp. 67-68.

quindi una sua attività giuridica già in essere; sempre nel 1283 lo si trova citato come insegnante di Diritto nel capoluogo toscano⁶.

Nello stesso 1280, inoltre, in data 19 febbraio, tra i firmatari per la parte Guelfa di uno degli atti complementari della sentenza di pacificazione del cardinale Latino Malabranca Orsini, legato pontificio, compare un certo Lapo Caffarelli del Sesto di San Pier Scheraggio⁷. Su questo nome pesa tuttavia l'assenza di documentazione a proposito di una famiglia Caffarelli nella Firenze di quegli anni, che sarebbe dovuta essere peraltro coinvolta nelle lotte di parte tanto da dare alla città un esponente abbastanza in vista da essere incluso nell'atto in questione. Non è infondato ipotizzare che dietro al nome Caffarelli si nasconda una corruzione paleografica del più familiare Saltarelli⁸, dovuta alla tradizione complessa dell'insieme degli atti⁹: corrisponderebbe sia il Sesto di riferimento, sia la fede politica guelfa, in più membro di una famiglia ben documentata e radicata nella Firenze di quegli anni, con velleità di governo testimoniate dalla sua successiva ascesa politica.

La fulgida carriera, peraltro copiosamente documentata dai verbali delle consulte cittadine¹⁰, lo vede ricoprire incarichi di prestigio come

⁶ 1283, 11 gennaio: «In aula domus dom. Lapi Saltarelli juris civilis professoris de populo S. Petri Scheradii», in R. DAVIDSOHN, *Firenze ai tempi di Dante*, Firenze, Bemporad, 1929, pp. 226-227.

⁷ ASFI, *Capitoli XXIX*, cc. 334v-337r, in I. LORI SANFILIPPO, *La pace del cardinale Latino a Firenze nel 1280. La sentenza e gli atti complementari*, in «Buletino dell'Istituto storico italiano per il Medio Evo», Numero LXXXIX (1981), pp. 193-259.

⁸ Ildefonso di San Luigi, nella precedente edizione (parziale) degli atti, legge "Cafferelli", che sarebbe comunque ugualmente accettabile nell'ipotesi: sia la forma Salterelli che la qui adottata Saltarelli si trovano altrettanto frequentemente attestate nella documentazione; in ILDEFONSO DI SAN LUIGI, *Delizie degli eruditi toscani*, Tomo IX, Firenze, Gaetano Cambiagi, 1777, p. 77.

⁹ La serie degli atti di pacificazione contenuta per intero nel volume XXIX dei *Capitoli* è presumibilmente la copia di una redazione ufficiale precedente oggi perduta; è sopravvissuta inoltre la redazione originale, sciolta, di uno in particolare dei documenti della sentenza, quali potevano essercene per tutta la raccolta. Vedi I. LORI SANFILIPPO, *La pace del cardinale Latino*, cit., pagg. 193-200.

¹⁰ A. GHERARDI, *Consulte*, cit., ad indicem.

quello di ambasciatore per i rapporti con la città di Lucca¹¹, come arbitro, nel 1288, della contesa tra i setaioli e l'Arte di Por Santa Maria¹², o come legato, al seguito del vescovo Ildebrandino Guidi, per perorare la causa di Stefano Colonna, prigioniero della famiglia Da Polenta, nel 1291¹³.

Risulta inoltre continua la sua presenza a Firenze all'interno dei consigli, per l'elezione del Podestà¹⁴, per deliberare sulle modalità di votazione per l'elezione dei priori¹⁵ e del Capitano del popolo¹⁶, o per proporre nuove norme nell'amministrazione delle imposte¹⁷, mentre compare in qualità di testimone a giuramenti di pubblici ufficiali¹⁸.

Il Saltarelli stesso è eletto a ricoprire magistrature di rilievo: nel giugno del 1293, previa autorizzazione del Comune, assume la podesteria di Spoleto¹⁹, ufficio che ricopre anche cinque anni più tardi a Brescia²⁰; il 15 febbraio del 1292 è eletto per la prima volta lui stesso priore, per il bimestre febbraio - aprile, incarico ripetuto poi nel collegio del 15 aprile - 14 giugno 1296 (e in seguito, come si vedrà, un'ultima volta nel 1300). In questi anni matura peraltro l'adesione alla fazione dei Cerchi, coi i quali è imparentato grazie al matrimonio della figlia Ermellina con il cugino di Vieri dei Cerchi, Scolaiò²¹.

Votatosi evidentemente come uno dei membri più in vista della classe dirigente guelfa, è scelto, nei primi mesi del 1300, come parte di una solenne legazione alla corte di Bonifacio VIII; non doveva trattarsi della sua prima ambasciata presso la Curia: nel marzo 1295 si era già recato a Roma

¹¹ Ivi, Vol. I, p. 196.

¹² «[...] particolarmente arringò M. Lapo Salterelli, Iudice tra lite fra consoli e arte di Mercatori di Porta S. Maria da una parte e i consoli e l'arte della Seta dall'altra [...]», in A. DOREN, *Entwicklung und Organisation der florentiner Zünfte im XIII und XIV Jahrhundert*, Leipzig, Duncker & Humblot, 1897, p. 62.

¹³ R. DAVIDSOHN, *Forschungen zur Geschichte von Florenz*, Berlin, Mittler und Sohn, 1901-1908, Vol II, parte 2, p. 395.

¹⁴ A. Gherardi, *Consulte*, cit., Vol. I, pag. 375.

¹⁵ Ivi, passim.

¹⁶ Ivi, Vol. II, p. 562.

¹⁷ Ivi, Vol. I, p. 478.

¹⁸ Ivi, Vol. II, p. 544.

¹⁹ Ivi, Vol. II, p. 360.

²⁰ ASFI, *Provvisioni*, IX f. 95, citato in R. DAVIDSOHN, *Forschungen*, cit., Vol. IV, p. 571.

²¹ R. DAVIDSOHN, *Storia di Firenze*, Firenze, Sansoni, 1957, Vol. III, p. 141.

assieme ad altri inviati, per concordare con il papa una reazione comune contro la discesa del vicario generale della Toscana per l'Impero, Jean de Châlon²².

Protettore di Corso Donati, prossimo alla potente famiglia Spini, negli ultimi anni del secolo XIII il pontefice rinsalda prepotentemente i rapporti con i grandi di parte Nera, intravedendo la possibilità di un maggior coinvolgimento, tramite questi, nelle vicende toscane, in linea con la sua politica territoriale nella Penisola²³. La legazione del 1300 nasce insomma in questo clima, più precisamente dopo il diffondersi a Firenze di voci a proposito di alcune missive di Bonifacio VIII, smentite prontamente dalla Curia, che avrebbero espresso la netta volontà del papa di togliere le libertà a Firenze²⁴: da qui la volontà del priorato di accertarsi della situazione con la circospezione necessaria inviando sei cavalieri affiancati dal Saltarelli in quanto uomo di fiducia²⁵.

Sebbene nessuno nella Curia abbia il sentore delle reali intenzioni dei fiorentini, al ritorno dell'ambasceria, quattro eminenti toscani residenti a Roma sono incriminati in contumacia per cospirazione e messi sotto processo: Nero Cambi, due volte priore di Firenze, Simone Gherardi, del banco degli Spini, funzionario della Camera apostolica e familiare del papa, Arnolfo (detto Noffo) Quintavalle, mercante, e il notaio Cambio di Sesto. A presentare le prove raccolte, gli accusatori: Lippo del Becca Rinucci, Gonfaloniere di giustizia, il notaio Bondone Gherardi e lo stesso Lapo, frattanto eletto priore per la terza volta nel collegio che si insedia il 15 aprile.

In appena tre giorni si giunge alla conclusione del processo e alla condanna per tutti gli imputati eccetto Nero Cambi, prosciolto; la sentenza è poi consegnata solo il 15 giugno successivo nelle mani dei nuovi priori appena eletti, tra i quali figura Dante. Da dispositivo, i tre colpevoli sono obbligati al pagamento di una multa di duemila lire a testa e al taglio della

²² R. DAVIDSOHN, *Storia*, cit., Vol. II, Parte 2, p. 732.

²³ Per un approfondimento sui rapporti tra Bonifacio VIII e la Toscana: R. DAVIDSOHN, *Storia*, cit., Vol. III, e soprattutto il sempre valido G. LEVI, *Bonifazio VIII e le sue relazioni col Comune di Firenze*, Roma, Forzani e C., 1882.

²⁴ R. DAVIDSOHN, *Storia*, cit., Vol. III p. 138.

²⁵ *Ibid.*

lingua²⁶: nell'impossibilità di applicare materialmente la pena, essendo gli imputati ben protetti presso la corte pontificia, la condanna si traduce concretamente in esilio e disonore per i tre contumaci e per la loro parte e, indirettamente, in un colpo assestato alle mire sul Comune del pontefice, che si vede sottrarre inaspettatamente, violentemente, un'essenziale testa di ponte.

La risposta di Bonifacio è straordinariamente celere, sotto forma di due violente missive²⁷ indirizzate al Vescovo di Firenze, poi ancora al Vescovo e all'Inquisitore, in cui il papa pretende l'annullamento dei processi e un'ambasciata ufficiale del Comune presso di lui ad Anagni, assieme alla richiesta di un processo per gli accusatori dei tre. La seconda lettera in particolare chiama in appello Lapo preso singolarmente, paragonato alla biblica «lapis offensionis et petra scandali»²⁸, per aver evidentemente arringato, «in verba non tam heretica quam insana», in difesa delle libertà comunali contro le ingerenze della pretesa *plenitudo potestatis* papale.

In questo clima instabile, un'ultima mediazione tra Firenze e la Santa Sede è tentata attraverso la legazione alla quale faceva capo il cardinale Matteo d'Acquasparta, inviata da Roma tra il maggio e il giugno del 1300²⁹: giunto come paciere, il francescano si impegna nel dirimere le contese in città e nei dintorni, e nel richiedere l'annullamento del processo contro i curiali. Fin da subito tuttavia, si deve scontrare con l'ostilità dei cittadini e con le resistenze del governo comunale; in ultima istanza la missione si tramuta nel giro di pochi mesi in un ulteriore fallimento, e

²⁶ ASFI, *Notarile Antecosimiano* 11484, c. 20r-v, in DE ROBERTIS T., MILANI G., REGNICOLI L., ZAMPONI S. (a cura di), Nuova edizione commentata delle opere di Dante, Volume VII: Opere di dubbia attribuzione e altri documenti danteschi, Tomo III: Codice diplomatico dantesco, Roma, Salerno Editrice, 2016, p. 180.

²⁷ *Regesti di Bonifacio VIII*, to. 49, ann. VI, ep. 100, c. 294, in G. LEVI, *Bonifazio VIII*, cit., pp. 90-92 e 95-98.

²⁸ «Quid igitur dictus Lopus, qui vere dicendus est lapis offensionis et petra scandali, in caninos latratus prorupuit, detrahendo tradite nobis a Deo plenitudini potestatis?»; è chiaro il riferimento a Vulgata, I Petri 2, 8.

²⁹ Sulla legazione di Matteo d'Acquasparta a Firenze: F. CARNACCINI, *Matteo d'Acquasparta tra Dante e Bonifacio VIII*, Roma, Antonianum, 2008.

l'Acquasparta riparte alla volta di Roma nel settembre dello stesso anno, scomunicando città e governo.

Il papa si decide, dunque, a richiedere un intervento armato contro i fiorentini riottosi: destinatario dell'appello è Carlo, Conte di Valois e fratello del re Filippo IV di Francia, convocato peraltro in Italia anche per intervenire sull'altrettanto delicato fronte che vede contrapposti in una guerra più che decennale Angioini e Aragonesi per il dominio sulla Sicilia³⁰.

Davanti alle armi francesi il coraggio dimostrato più volte a parole dal Saltarelli vacilla: inizialmente si mostra favorevole al richiamo degli sbanditi in città, ospitandone nel frattempo uno illegalmente, Pazzino de' Pazzi, confidando nel suo aiuto una volta cambiate le sorti in città³¹; quindi tradendo apertamente la propria parte politica, facilitando i soprusi del Valois a danno delle famiglie dei Bianchi³², voltafaccia quest'ultimo particolarmente invisio ai suoi: Dino Compagni, che tempo prima in un sonetto a lui indirizzato lo aveva apostrofato come «sommo saggio»³³, nella *Cronica* lo nomina tra i «malvagi cittadini, procuratori della distruzione della città»³⁴, mentre, nella terzina della *Commedia* già citata in apertura, Dante ne fa un mirabile esempio di politico corrotto in opposizione al virtuoso Cincinnato.

Il tradimento non gli porta tuttavia la salvezza sperata, e presto è costretto a lasciare Firenze poco prima di essere colpito da condanna, spiccata in data 1 febbraio 1302³⁵ dal nuovo podestà Cante dei Gabrielli da Gubbio. La pena inflitta è pari a una multa di seimila lire di denari piccoli, in aggiunta, fra le altre cose, all'esilio di tre anni oltre i confini della *provinciam Tuscie* e all'interdizione perpetua dai pubblici uffici: il tutto da ottemperarsi entro tre giorni dalla condanna, pena la distruzione delle proprietà.

³⁰ R. DAVIDSOHN, *Storia*, cit., Vol. III pp. 191-ss.

³¹ D. COMPAGNI, *Cronica*, edizione critica a cura di Davide Cappi, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 2000, libro II, X, 41.

³² Ivi, libro II, XVIII, 81-82.

³³ I. DEL LUNGO, *Dino Compagni e la sua Cronica*, Vol. I, Tomo I, Firenze, Le Monnier, 1879, p. 327.

³⁴ D. COMPAGNI, *Cronica*, cit., libro II, XXII, 105.

³⁵ ASFI, *Libro del chiodo*, 1.4, cc. 6-8, in F. KLEIN (A cura di), *Il libro del chiodo. Con edizione critica*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2004, pp. 172-175.

Scaduti i termini per rispettare le prescrizioni della condanna, il 10 marzo 1302 il nome di Lapo Saltarelli, è iscritto in quella lista di contumaci puniti con l'esilio perpetuo, pena la morte sul rogo per coloro scoperti all'interno dei confini del territorio del Comune³⁶.

Da qui, le notizie documentarie si diradano nuovamente fino a scomparire. Sicuramente anche Lapo, almeno in un primo periodo, fa parte di quella «compagnia malvagia e scempia»³⁷ di Bianchi fuorusciti, riunitisi nel tentativo di rovesciare il neonato governo dei Neri, e ciò gli vale due ulteriori condanne: la prima³⁸, in data 26 giugno 1302 per mano del Capitano del popolo Nallo dei Guelfoni, per essersi unito ai ribelli di Montacuto in alcune scorrerie nel contado; la seconda³⁹, del 10 ottobre dello stesso anno, comminata dal podestà Gherardino da Gambara per essersi recato a Genova con altri esuli a perorare la propria causa e tentare di impedire i rifornimenti di grano richiesti da Firenze, in difficoltà a causa di un raccolto insufficiente.

Se dopo il fallimento di queste manovre Lapo sia rimasto più a lungo in compagnia di altri sbanditi o abbia preso presto la via dell'esilio solitario, non è attualmente ricostruibile da alcuna testimonianza. Quasi sicuramente doveva essere ancora in vita il 2 settembre 1311, quando il priore Baldo d'Aguglione, di fronte alla minaccia rappresentata dalla discesa in Italia dell'Imperatore Enrico VII di Lussemburgo, promuove un provvedimento di amnistia nei confronti di coloro indicati nell'atto come «veri guelfi», banditi dalle condanne del 1302, estromettendo, con nomea infamante di ghibellini, un elenco dettagliato di nomi, comprendente singole persone ma anche intere famiglie, tra le quali i membri «De domo de Saltarelli»⁴⁰.

Il nome del giurista riappare infine in un documento solo attorno alla fine del 1326: con un provvedimento preso dal Consiglio nella seduta del

³⁶ ASFI, *Libro del chiodo*, 1.9, cc. 14-15, in DE ROBERTIS T., MILANI G., REGNICOLI L., ZAMPONI S. (a cura di), *Codice diplomatico dantesco*, cit., pp. 219-220.

³⁷ D. ALIGHIERI, *Commedia*, cit., *Paradiso*, XVII, 62.

³⁸ ASFI, *Libro del chiodo*, 1.50, cc. 71-73, in F. KLEIN (A cura di), *Il libro del chiodo*, cit., pp. 251-254.

³⁹ ASFI, *Libro del chiodo*, 1.49, cc. 69-70, ivi, pp. 250-251.

⁴⁰ ASFI, *Capitani di Parte Guelfa*, Numeri rossi, 21, ivi, pp. 315-329.

26 novembre, il Comune si impegna a individuare e scorporare dal patrimonio cittadino quanto requisito più di vent'anni prima alla famiglia Saltarelli, in virtù dei meriti del fratello Simone⁴¹, su invito del legato pontificio Giovanni Caetani Orsini⁴²; destinatario della restituzione non è però il giurista ma gli eredi: Lapo è infatti già morto, come riportato dall'atto stesso.

Ecco dunque il termine *ante quem* che permette di individuare nel 1326 l'altro estremo massimo della biografia del giurista: sulle circostanze precise del decesso, tuttavia, il documento tace. Abbiamo una certezza almeno per quanto riguarda la destinazione di per lo meno la parte conclusiva dell'esilio: la ricognizione della lastra tombale di Lapo da parte di Filippo Nissardi consente infatti di stabilire che il fiorentino terminò i suoi giorni in Sardegna, più precisamente a Cagliari, e fu inumato all'interno della chiesa di San Francesco di Stampace, dove la tomba era posta fino al crollo dell'edificio negli anni Settanta dell'Ottocento⁴³.

La lastra si presenta come un semplice parallelepipedo marmoreo, quasi completamente spoglio, e sembra confermare le parole dell'Ottimo, che descrivono gli ultimi anni di vita di Lapo come disadorni, trascorsi in un esilio povero e lontano dagli agi della vita fiorentina, «deposti per necessitate tutti li predetti adornamenti»⁴⁴. Posta su uno dei lati lunghi dell'alzata, vi è l'iscrizione funeraria: «+ HOC EST SEPVLCRVM D(omi)NI VIRI LAPI D(e) SALTARELLI DOTTORIS LEGVM D(e) FLOR(entia) INDVUTI IN MORTE H(ab)ITV FR(atru)M MINOR(rum)»⁴⁵, divisa a metà dallo stemma araldico della famiglia Saltarelli, uno scudo triangolare «di rosso, alla rotella d'azzurro, bordata

⁴¹ Potrebbero aver pesato sulla delibera del Comune anche i meriti di un figlio di Lapo, Piero, non citato nel documento ma presente tra le fila dell'esercito fiorentino all'Altopascio nel 1325, e caduto qui in mani lucchesi (vedi l'edizione parziale della lista dei prigionieri fiorentini in ILDEFONSO DI SAN LUIGI, *Delizie*, cit., Tomo XII, Firenze, Gaetano Cambiagi, 1779, pp. 273-ss.).

⁴² ASFI, *Provvisioni*, XXIII, cc. 30-31r.

⁴³ F. NISSARDI, *Lapo Saltarelli a Cagliari*, in «Archivio Storico Sardo», Vol. I, fasc. 3 (1905), pp. 210 ss.

⁴⁴ ANONIMO, *L'Ottimo commento della Divina Commedia*, Vol. III, Pisa, Niccolò Capurro, 1829, pp. 359-360.

⁴⁵ La trascrizione, compreso lo scioglimento dei compendi fra parentesi tonde, è del Nissardi.

d'oro e caricata di un monte di sei cime d'oro, cimato da una croce latina dello stesso»⁴⁶; quello presente sulla lapide differisce leggermente dalla descrizione in quanto la rotella che dovrebbe trovarsi all'interno dello scudo è mancante, spiegabile forse con la dimensione eccessivamente contenuta dell'area scolpibile (la lapide è spessa appena venticinque centimetri), o forse con un errore dello scultore.

Assenza rilevante nell'iscrizione descritta sopra, è l'anno preciso di morte, forse mai scolpito, forse scalpellato quando la lastra è stata reimpiegata come gradino da soglia del santuario di Nostra Signora di Bonaria: tale mancanza rende difficile formulare ipotesi precise.

È opportuno precisare come non mi sia stato possibile verificare di persona lo stato della lastra: il dettagliato resoconto del Nissardi resta la mia fonte principale per quanto descritto poc'anzi. Mi riservo di verificare ed eventualmente integrare quanto riportato con un prossimo sopralluogo nel capoluogo sardo.

Sapere dove sia morto non spiega peraltro perché il Saltarelli abbia trascorso l'ultimo periodo della sua vita in un luogo così singolare e lontano dalla Toscana, dopo che gli ultimi atti dopo l'esilio lo descrivono protagonista di tentativi volti a rientrare a Firenze. Effettivamente è utile ricordare che Cagliari era stata per lungo tempo dipendente dalla città di Pisa a partire dal dissolvimento del relativo Giudicato avvenuto nel 1258, e come la diocesi sarda fosse di conseguenza dipendente da quella toscana, della quale fu arcivescovo tra il 1323 e 1342, come ricordato, Simone Saltarelli. Il Nissardi ipotizza quindi che lo stesso prelado abbia sfruttato la sua influenza sul luogo per fare pressioni sui Padri conventuali, titolari della chiesa di San Francesco, o verso qualche famiglia pisana per dare protezione al fratello, «colpito a morte dall'inesorabile ira di Papa Bonifazio», lontano dal continente.

Questa ricostruzione non convince però pienamente: il Caetani muore nel 1303, appena il giorno dopo l'ultima condanna del Saltarelli per la missione genoana, dopo avere trascorso l'ultima parte del suo pontificato impegnato nella lotta contro Filippo IV di Francia; i suoi successori, più vicini alla corte francese e ben più miti, si trovano, inoltre, ad Avignone già a partire dal 1309: non sembrano queste circostanze tali da conciliarsi

⁴⁶ ASFI, Raccolta Ceramelli Papiani, fasc. 4181.

con una prolungata persecuzione del Saltarelli da parte degli ambienti curiali tale da costringerlo a fuggire e nascondersi in Sardegna.

È opportuno poi notare che Cagliari nel 1325 è conquistata dagli Aragonesi, i quali costringono all'esodo gran parte della popolazione pisana che vi si era stabilita. Per mantenere il collegamento con Pisa e il fratello, bisognerebbe ipotizzare quindi un arrivo di Lapo nell'isola compreso fra il 1323, anno di insediamento di Simone sulla Cattedra pisana, e lo stesso 1325, termini prima e dopo i quali il prelado non avrebbe potuto probabilmente esercitare una particolare influenza.

In assenza di riscontri documentari il campo delle ipotesi plausibili è, a questo punto, tanto ampio quanto gli interrogativi che ciascuna di esse porrebbe, sia che si propenda per un arrivo precoce del Saltarelli in Sardegna (che non risolve i dubbi sul perché si sia recato lì e abbia abbandonato qualsivoglia tensione politica), sia che si accetti una cronologia più "tarda", che lascia comunque un buco incolmabile di poco meno di quindici anni tra la cacciata e la morte; è opportuno in definitiva sospendere il giudizio, nell'attesa, forse, di trovare, in Toscana, in Sardegna o altrove, tracce più certe che possano gettare finalmente luce sulla vita da esule dello sventurato giurista.

Appendice

ASFI, *Provvisioni*, XXIII, cc. 30-31r

Si rende noto qui per la prima volta, in trascrizione integrale, il precedentemente citato documento del 1326 con il quale il Comune riconobbe agli eredi del defunto Lapo Saltarelli la restituzione dei beni minuziosamente elencati (proprietà fondiaria sparse nel contado fiorentino con i relativi immobili), requisiti in seguito al bando del 1302.

*Bonorum domini Lapi de Saltarellis excorporatio*⁴⁷

Item infrascripta provisio ut supradictum est et infra dicitur super infrascriptis edita et facta cuius quidem provisionis tenor talis est.

Predicti domini priores artium et vexillifer iustitie attendentes litteras apostolicas communi Florentie transmissas et preces et (...)ectas et factas cum instantia communi predicta, et per reverendum patrem dominum Iohannem Gaytani sancti Teodori diaconum cardinalem, apostolice sedis legationem in partibus Tuscie pro parte domini summi pontifici ac etiam sua, nec non attendentes ad opera venerabilis patris dominis Symonis Saltarelli archiepiscopi Pisani fratris infrascripti domini Lapi Saltarelli volentes mandatis et paratibus dicti domini summi pontificis et dicti domini Cardinali condescendere et ipsum dominum archiepiscopum pro premissis suis operibus et meritis specialis gratia prosequi. Habita prius super predictis et infrascriptis cum quam pluribus sapientes et bonis Civitatis Florentie diligenti deliberatione, examinatione, colloquio et tractatu.

Et demum inter ipsos priores et vexillifer secundum formam statutorum, premissis, facto et obtento, petito et secreto scriptinio ad fabas nigras et albas, eorum offitii auctoritate a vigore et omni modo et iure quibus melius potuerunt, providerunt, ordinaverunt et stantiaverunt ex infrascripta bona que sunt et reperiuntur in communi Florentie reducta, relata, incorporata vel taxata tamquam bona dominum Lapi Saltarelli seu aliquo aliter scripta in libris et actis dicti communis Florentie maxime sub infrascriptis vel aliis nominibus verbis constitutionibus vel vocabulis eximantur, cancellentur et aboleantur et eximi, cancellari et aboleri possint et debeant de communi predicto et de omnibus et singulis libris et actis dicti communis Florentie q(...) Ser Franciscum Ser Pini de Signa notarium hinc ad sex menses proximis venturis, vel infra ipsum tempus quandocumque.

Et ab inde in antea per quencumque alium notarium licite et impune sine ipsis

⁴⁷ Nel margine interno.

Ser Franciscii vel alterius notarius cancellantis preiudicio vel gravamine.

Et quoque pro exemptis, cancellatis et abolitis ex nunc habeantur et esse intelligantur et sint nulla propterea dicti communiti Florentie vel alii pro ipso communi solutione vel satisfactione quomodolibet fatienda et absque petitionem aliqua de hus vel super hus porigenda vel commissionem ex inde fienda aut sententia super hoc ferenda vel pronumptianda vel deliberatione fienda in Consilio Centum Virorum et etiam absque aliquo deposito dicta occasione faciendo et restituantur hiis qui succedunt dicto domino Lapo vel hiis quibus post mortem dicti domini Lapi ex testamento vel ab intestato pertinent.

Et si dicta bona infrascripta vel aliqua ex eis essent vel reperirentur deputata vel assignata alicui vel aliquibus habentibus vel qui habuerunt cavallatas vel alii quibuscumque personis occasione quacumque talis assignatio et deputatio evanescat, et nullius sit efficacie vel valoris et habeatur et sit ipso iure nulla et loco huiusmodi assignationi et deputationi officiales qui presunt pro communi Florentie officio bonorum rebellium, exbannitorum et condemnationum et cessationum a libris et factoribus dicti communis possint teneantur et debeant de bonis et fructibus aliorum exbannitorum condemnationum et cessationum a factoribus dicti communi non assignatis vel deputatis alicui, vel aliquibus habentibus, vel qui habuerit cavallatas, assignare et deputare eisdem. In ea quantitate et pro eo tempore et eo modo qua et quo facta sit vel reperiat assignato vel deputato dictorum infrascriptorum honorum vel aliquorum ex eis.

Et quoque omnis condemnatio et bannum que et quod esset vel reperiretur latum vel pronumptiatum contra dictum dominum Lapum quacumque ratione vel causa hactenus per aliquem rectorem vel officialem, dicti communis Florentie cancelletur et cancellari possit et debeat per dictum ser Franciscum notarium hinc ad sex menses et infra ipsum tempus quamdocumque, et ab inde in antea per quencumque alium notarium, licite et impune et sine cancellantur huiusmodi preiudicio et gravamine et pro confesso habetur et cancellatione ex(...) habeatur et esse intelligatur.

Et quoque custodes actorum camere et custodes actorum et librorum bonorum rebellium teneantur, dare et traddere dicto ser Francisco notario libros et acta in quibus scripti sunt dicta bona et condemnationes et bannos ad requisitionem dicti ser Francisci et cuiuscunque petentis, sub pena mille librorum florinorum quam incurant eo ipso quo fuerint requisiti et dare negaverint quam penam possit exigere quilibet officialis communis Florentie, non obstantibus in predictis vel alique predictorum statuto domini capitaneis et populis posito sub rubrica de officio notariorum bonorum rebellium et statutum domini potestati et communis Florentie posito sub rubrica de electione notariorum ad cancellationem condemnationum et bannorum communis Florentie et quibuslibet aliis capitulis statutorum ordinamenta provisionis et consilium reformationis dicti populi et communis et qualibet deputatione et assignatione facta de dictis bonis. Ad que

quidem omnia et singula effectualiter, observanda et executata, mandanda et observari et exequi faciendi modo et forma superius et inferius, annotatis et scriptis dominus vicarius domini ducis ad iura reddenda deputatus vel deputandus executor ordinamentorum iustitiae eorumque iudices et officiales, priores artium et vexillifer iustitiae et ceteri alii rectores et officiales dicti populi et communis tam presentes quam que futuri. Et omnes alii ad quos predicta seu predictorum vel alicuius eorum observatio vel executio quolibet pertinent et spectant aut pertinebunt vel spectabunt etiam iuramenti vinculo astricti sint et omnimode teneantur.

Et quo de predictis et pro predictis supra et infra in hac presenti provisione et qualibet eius parte contentis aut de hiis et pro hiis que predictorum et infrascriptorum vel alicui eorum auctoritate et vigore observabuntur et fient aut de hiis et pro hiis que super predictas et eorum occasione quoque visa, deliberata et stantiata sunt seu pro predictis et infrascriptis deliberandis, proponendis, providendis, reformandis et scribendis vel super hiis consulendis dominus vicarius iam dictus, executor Ordinamentorum Iustitiae, priores artium et vexillifer iustitiae, notarius dictorum dominorum priorum et vexillifer, notarius scriba reformationum consiliorum dicti populi et communis, Capitulum Artium consilium quorumlibet consiliorum vel aliqua alia persona aliquo tempore modo vel iure occasionibus secundos vel aliqua earum non possint vel debeant realiter vel personaliter condemnari, multari, gravari, (...)tari cogi molestari vel alicualiter conveniri vel propterea in iudicium notari vel trahi vel contra eos inquiri vel procedi non possit vel debeat ullo modo supra de predictis et pro predictis et quolibet predictorum et eorum occasione et pro communi Florentie totaliter et effectualiter conserventur indempnes. Nullus igitur audeat vel presummat aliquem vel aliquos ex predictis rectoribus vel officialibus vel aliis de quibus suprascriptis in specie vel genere fit dicitur vel aliquam aliam personam occasionebus supradictas vel aliqua earum aliquo modo iuramentum vel causa accettare, denunciare seu notificare secrete vel palam sine quomodolibet in iudicium vel extra iudicium contra eos vel aliquem eorum aut contra predicta in hac presentibus pro infrascripto contenta vel contra eorum observantiam et executionem vel contra ea que predictorum auctoritatem et vigore fient dicere, opporre, allegare, facere, attentare vel venire de iure vel de facto et signis vel signis contra ea vel eorum aliquod facere seu attentare (pre) superscripserint in aliquo non audiantur vel admittantur per aliquem pectorem vel officialem populi vel communis Florentie presentis vel futuri aut per aliquos alios dicendo opponendo vel allegando contra predicta vel eorum aliquod vel quoque non valeant et non teneant vel quoque providi non possunt vel quoque propterea factum seu ventum sit vel fuerit contra aliqua statuta, ordinamenta, provisionis vel consilium reformationis dicti populi et communis cuiuscumque nominis auctoris seu vigoris existant vel quoque predicti rectores et officiales vel alii de quibus supra dicitur.

Supradictis de (...) vel aliqua earum (...) vel incursi sint aliquam penam, immo omnes et singuli contra predicta vel eorum aliquod directe vel indirecte fatientes vel venientes de facto et sine strepitu et figura iudicii omni iuris statutorum et ordinamentorum solemnitate et ordine (...)missis et sublatis per dominum vicarium predictum et executores ordinamentorum iustitie vel aliorum eorum in libris duobus millibus florenorum parvorum communi Florentie condepnentur quam condempnatione si non solverint infra decem dies tunc proximo secuto pena capitis puniantur et eorum bona communi Florentie consistentur et confiscata intelligantur causa et sint.

Et insuper unus quisque rector et officialis populis et communis Florentie presens et futurus qui predicta omnia et singula non observaverit vel contra ea quomodolibet fecerit vel noverit, directe vel indirecte in libris millis in argenti Florinorum parvorum communi Florentie adempiretur et eo (...) quoque contra predicta vel eorum aliquod aequaliter attemptaverit vel ea et eorum quodlibet non observaverit omni sit iurisdictione privati.

Non obstantibus aliquibus capitulis statutorum, ordinamentorum, provisionum et consiliorum reformatibus dicti populi et communis cuiuscumque nominis auctoritatis seu vigoris existant legibus vel iuris vel aliis quibuscumque obstaculis directe vel indirecte tacite vel expresse quomodolibet contra dicentibus vel repugnantibus in predictas vel digno predictorum.

Bona autem que ut dictum est sententia et reperiunt in communi Florentie relata, reducta, incorporata vel tassata seu scripta in libris et actis dicti communis Florentie tamquam bonam dicti domini Lapi Saltarelli et que de ipso communi extrahi possunt et debent et de actis et libris ipsius communis cancellari, tassari, et aboleri possunt et debent sunt hec:

Imprimis videlicet medietas pro indiviso unus poderi positi a la Torre a Decimo cui a primo et secundo via, a tertio Rimaggio et a quarto Buoni Saltarelli. Item medietas unius petie terre posite loco dicto Ca' Manciole cui a primo Cambiuccii Gherardi, a secundo ser Cambii, a tertio fossati, a quarto amputati. Item medietas unius petie terre cum domo destructa posita loco dicto Garule cui a primo et secundo domini Lapi et buoni et fratris suis Symonis quondam Guidonis Saltarelli. Item medietas unius petie terre cui a primo via, a secundo dictorum filiorum Guidonis, a tertio heredum domini Recuperi, a quarto dicti Bini. Item medietas unius petie terre cui a primo Rimaggio a secundo fossati a tertio dictorum fratrum a quarto amputati. Item medietas unius petie terre posite a Gaville cum dominum capanna et area cui a primo via a secundo dictorum fratrum a tertio Cambiucci Gherardi a quarto dictorum fratrum. Item medietas unius petie terre posite a le Padule, a primo via, a secundo Rimaggio, a tertio heredum domini Recuperi a quarto heredum Gualterii. Item medietas unius poderis cum domo cultu et capanna a primo et secundo via, a tertio filiorum

Sguarani, a quarto Gora Molendini. Item medietas unius petie terre a primo Gora Molendini, a secundo via et Rimaggio, a tertio dictorum fratrum a quarto a puntati. Item medietas unius petie terre posite loco dicto Garule a Fonte Bertaldi cui a primo et secundo via, a tertio et quarto dictorum fratrum. Item medietas unius petie terre posite a Le Valli, a primo via, a secundo filiorum Martinii, a tertio filii Chiarissimi, a quarto via. Item medietas petie terre posite nel Monte, a primo via, a secundo et tertio filii Martinii a quarto dictorum fratrum. Item medietas unius petie terre pro parte vienate cui a primo via, a secundo et tertio dictorum fratrum, a quarto a putati. Item medietas unius petie terre posite a Fonte Baldi ab omnibus. Item medietas unius petie terre loco dicto Cafaggio, a primo fossati Rimaggi, a secundo et tertio dicti domini Lapi et fratrum. Item medietas unius petie terre boschi et paschue, a primo via a secundo heredes Bentaseti a tertio dicti domini Lapi et fratrum a quarto via. Item medietas unius petie terre a Gaville a primo et secundo Martinii a tertio domini Lapi et fratrum, a quarto via. Item medietas unius petie terre posite (...) de la Torre, a primo via, a secundo domini Lapi et fratrum, a quarto dicti domini Lapi. (...) dominica ad unium se tenentes et unius Casolare posite Florentie in perpetuo scripti petie maiore. Ex quibus percipitur animatum nomine pensionis libris quatuor Florentinorum parvorum quibus omnibus a primo, secundo et tertio via a quarto Ser Acerbi.

TAVOLE

INDICE DEI MANOSCRITTI

INDICE DEI NOMI

Finito di stampare il 00-00-2017

