



Carte Romanze

Rivista di Filologia e Linguistica Romanze
dalle Origini al Rinascimento

diretta da Anna Cornagliotti, Alfonso D'Agostino e Matteo Milani

Anno 5/1 - 2017

ISSN 2282-7447

Carte Romanze

*Rivista di Filologia e Linguistica Romanze
dalle Origini al Rinascimento*

diretta da Anna Cornagliotti,
Alfonso D'Agostino e Matteo Milani

Anno 5/1 (2017)

Direzione

Anna Cornagliotti, Alfonso D'Agostino, Matteo Milani

Comitato Scientifico

Paola Bianchi De Vecchi, Piero Boitani
Brigitte Horiot, Pier Vincenzo Mengaldo
Max Pfister, Francisco Rico Manrique
Sanda Ripeanu, † Cesare Segre
Francesco Tateo, Maurizio Vitale

Comitato di Direzione

Hugo O. Bizzarri, Maria Colombo Timelli
Frédéric Duval, Maria Grossmann
Pilar Lorenzo Gradín, Elisabeth Schulze-Busacker

Direttore Responsabile

Anna Cornagliotti

Redazione

Beatrice Barbiellini Amidei, Luca Bellone, Mauro Corsi
Giulio Cura Curà, Dario Mantovani, Stefano Resconi
Luca Sacchi, Roberto Tagliani

ISSN 2282-7447

La rivista si avvale della procedura di valutazione ed accettazione
degli articoli *double blind peer review*.

Logo della rivista: © Studio Fifield – Milano

5/1 (2017) – INDICE DEL FASCICOLO

Testi

- Elisabetta Riboldi, *Nuove acquisizioni su Johan Pérez de Aboim, trovatore galego-portoghese del XIII secolo* 7
- Alessio Collura, *Due unica tra le «altre sestine provenzali»: «Quan pes qui suy, fuy so que m franh» (BdT 376.2) ed «Eras, pus vey mon benastruc» (BdT 227.3)* 59
- Luca Bellone, *La «Notomia d'Amore del famoso Albicante furibondo»* 87

Saggi

- Alfonso D'Agostino, *Sobre la atribución de los textos literarios. El caso de «El Burlador de Sevilla» y de «Tan largo me lo fiáis»* 233
- Andrea Macciò, *Il «Roman de Flamenca» e la metamorfosi del lirico* 287

Recensioni, schede e annunci

- Marina Gagliano, Philippe Guérin, Raffaella Zanni (éd. par), *Les deux Guidi Guinizzelli et Cavalcanti. Mourir d'aimer et autres ruptures*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016 (Marco Grimaldi) 343
- Anna Cornagliotti, *La «Vita di Maria e Cristo»: annuncio di pubblicazione* 349
- Notizie sugli autori 351
- Libri ricevuti 353
- Nei prossimi numeri 355

Questo numero è dedicato alla memoria di Anna Marini

TESTI

NUOVE ACQUISIZIONI
SU JOHAN PÉREZ DE ABOIM,
TROVATORE GALEGO-PORTOGHESE
DEL XIII SECOLO*

1. INTRODUZIONE

*1.1. Biografia e datazione: il caso della pastorella Cavalgava noutro dia
e della tenzone Johan Soarez non poss'eu estar*

La biografia di Johan Pérez de Aboim ci è nota grazie al fatto che egli era un importante funzionario della corte di Alfonso III di Portogallo, motivo per cui il suo nome compare spesso in documenti della cancelleria reale. Inoltre ci è giunto il *Livro dos bens de João de Portel*,¹ una raccolta di atti riguardanti le attività giuridiche di Johan Pérez e le sue transazioni patrimoniali, che ha permesso di conoscere la reale posizione del trovatore all'interno della nobiltà portoghese. L'indagine sulla sua vita, così ben documentata, è fondamentale per poter comprendere alcuni aspetti della sua produzione poetica e per poter offrire una proposta di cronologia riguardante i testi.

Un primo elemento utile per procedere ad una delimitazione cronologica del *corpus* di Johan Pérez de Aboim ci è offerta dalla notizia della sua permanenza in Francia alla corte di Bianca di Castiglia, dove si trattene tra il 1223 e il 1245, al seguito del futuro Alfonso III di Portogallo.² Sono gli anni della sua formazione, se contiamo che la sua nascita risale al 1212/1213, e durante questo periodo viene probabilmente in contatto con la vivace cultura trobadorica galloromanza. Del resto, è facile immaginare con Carolina Michaëlis che «o companheiro do Conde de Bolonha se deleitasse em saborear em Paris, no quarto e quinto decénio do séc.

* Il presente contributo costituisce una rielaborazione della mia tesi di laurea magistrale, intitolata *Le Cantigas di Johan Pérez de Aboim (XIII secolo). Studio ed edizione critica con commento e glossario* (rel. Dario Mantovani, corr. Simone Marcenaro, Università degli Studi di Milano, a.a. 2015-2016)

¹ Azevedo 1906.

² Freire 1906: 112.

XIII, os produtos lyricos então mais em voga, e que estes o impressionassem suficientemente para não precisar de modelos directos da Provença no acto de poetar»,³ e forse proprio a questo periodo francese risale l'unica pastorella di Aboim, *Cavalgava noutro dia*.

È già stato affermato⁴ che essa rappresenta il primo esempio del genere in ambito galego-portoghese, tuttavia l'ipotesi è stata formulata semplicemente sulla base del fatto che Johan Pérez de Aboim è il trovatore più antico di quest'area a comporre una pastorella. Credo invece che vi sia qualche elemento ulteriore per poter datare il testo in questione ai primi anni della produzione poetica di Aboim, forse intorno agli anni Quaranta del XIII secolo.

L'incipit del testo è il seguente:

Cavalgava noutro dia
per un *caminho francês*,
e unha pastor sia,
cantando con outras tres⁵

Già nei primi due versi compaiono almeno tre elementi interessanti: il primo è la somiglianza tra questo incipit e quello delle pastorelle galloromanze, con il richiamo ai classici *topoi* del luogo e del tempo dell'incontro; il secondo è la presenza del *caminho francês*, ossia il Cammino di Santiago de Compostela; il terzo è l'articolo indeterminativo *un* riferito, appunto, ad esso. A ben notare, un articolo indeterminativo per indicare un luogo preciso come il Cammino di Santiago è piuttosto strano, e, in effetti, Nunes⁶ corregge il testo – chiaro e leggibile nei manoscritti B e V – introducendo un articolo determinativo. Un'ipotesi forse più verosimile, che metterebbe d'accordo sia la realtà codicologica del testo sia il senso generale, vede invece nel *caminho francês* non il Cammino di Santiago propriamente detto, ma una delle antiche vie che da diversi punti della Francia portavano ai passi nei Pirenei, per poi ricongiungersi al Cammino. Una di esse era la *via Turonensis*, che partiva dall'antica chiesa di Saint-Jacques de la Boucherie a Parigi per ricongiungersi al Cammino presso il passo di Roncisvalle, attraversando diverse zone tra cui anche la località

³ *Cancioneiro da Ajuda* (Michaëlis de Vasconcelos), II: 361.

⁴ *Ibid.*, e Lorenzo Gradín 1999: 117-46.

⁵ Uso qui, come nel caso successivo, il testo della mia edizione, che comparirà nella seconda parte del contributo.

⁶ *Cantigas* (Nunes): 110.

di Saintes. Qui, nel 1242, vi fu una battaglia tra inglesi e francesi, e sappiamo che vi partecipò, al seguito di Alfonso III, il padre di Johan Pérez de Aboim, Pedro Ourigues, che compare tra i prigionieri degli inglesi.⁷ Non sappiamo se alla battaglia prese parte anche Johan Pérez, ma è invece indubbio che egli fu per lungo tempo a Parigi insieme al conte di Boulogne.

Credo pertanto che il *camino francés* a cui fa riferimento Johan Pérez nella pastorella non sia tanto da identificare con la principale via del pellegrinaggio verso Santiago de Compostela, quanto piuttosto con il percorso che dalla Francia portava verso la penisola iberica, la *via Turonensis*; ed è tanto più plausibile rispetto ad ipotizzare il passaggio del trovatore in zone – il nord della penisola iberica – che non sono attestate in alcun documento: ciò contrasterebbe con la grande ricchezza di testimonianze sulla sua vita e i suoi viaggi.

All'estremo opposto della linea cronologica del *corpus* di Aboim, rispetto a *Cavalgava noutro dia*, si trovano invece le tre tenzoni, in cui a dialogare con Johan Pérez sono Johan Soárez Coelho e il giullare Lourenço. Sulla base della presenza concomitante dei tre in Portogallo, è possibile indicare come periodo di composizione dei tre testi gli anni tra i primi Cinquanta e i primissimi Settanta del XIII secolo.⁸ Tuttavia, per una di esse, la tenzone *Johan Soárez non poss'eu estar*, è possibile forse portare qualche elemento per ipotizzare una datazione più puntuale. Il testo inizia come una disputa sul *ben trobar*, ma nella seconda strofa le parole di Johan Soárez Coelho portano il discorso su un piano diverso, introducendo un accenno di critica politica nell'iperbole degli ultimi tre versi:

Johan d'Aboim, oí vos ora loar
 vosso trobar e muito me rii,
 er dizedes que sabedes boiar
 ca ben'o podedes dizer assi
 e que x'é vosso Toled'e Orgaz,
 e todo quanto se no mundo faz
 ca per vós x'éste, dized[e] assi.

10

Non è chiaro il perché Coelho decida di citare proprio Toledo e Orgaz, due città appartenenti al regno di Castiglia, ma poiché non sono ancora

⁷ Herculano 1980-1981: 301.

⁸ Si vedano in proposito Tavani 1988: 181-90 e Martin Moxa (Stegagno Picchio): 35-8 e 41-5.

state avanzate ipotesi proveremo qui a cercare una spiegazione: Johan Pérez apparteneva all'alta nobiltà portoghese, ed era stato al fianco del re Alfonso III durante la riconquista dell'Algarve alla fine degli anni Quaranta del XIII secolo. Tuttavia «Afonso III conquistou ou ocupou o Algarve, mas os seus direitos não eram evidentes»;⁹ questo fatto determinò una situazione di incertezza nella zona, che era contesa con il regno di Castiglia. Nel 1263 si giunse ad un accordo tra il re di Portogallo e Alfonso X, il quale cedeva i territori dell'Algarve (con l'*escamotage* di infeudare il nipote, Dom Dinis) mantenendo però alcuni diritti.¹⁰ Per sancire l'accordo avrebbe affidato i principali castelli della regione a Johan Pérez de Aboim e a suo figlio, i quali, quindi, nel 1263 prestarono giuramento di fedeltà al re di Castiglia.¹¹ Ecco dunque che Johan Pérez diventa vassallo del re di Castiglia, ed è così forse spiegato il riferimento fatto da Coelho alla città dove Alfonso X aveva la sua corte: Johan Soárez Coelho avrebbe introdotto una velata critica feudale in riferimento al giuramento di fedeltà fatto da Aboim, e questo porterebbe ad ipotizzare che la tenzone sia stata composta a ridosso di quella data, tanto più che solo due anni dopo, nel 1265, Alfonso X rinuncia a tutti i suoi diritti sull'Algarve, compresi quelli sui castelli affidati ad Aboim, e Coelho non avrebbe dunque avuto più motivo di inserire un riferimento del genere all'interno della tenzone.

Si può, dunque, affermare che vi sono siano due *cantigas* per le quali è possibile avanzare elementi più precisi di datazione, collocate ai due estremi della traiettoria poetica di Johan Pérez de Aboim: la pastorella agli inizi della sua carriera, e la tenzone *Johan Soárez non poss'eu estar* verso la fine.

1.2. Delimitazione del corpus

Uno dei principali problemi che si riscontrano avvicinandosi allo studio dei testi di Johan Pérez de Aboim è rappresentato dalla delimitazione del

⁹ Mattoso 1982: 134.

¹⁰ *Ibi*: 138.

¹¹ Ballesteros Beretta 1984: 347.

corpus. La tradizione manoscritta attribuisce con univocità ad Aboim solamente quindici testi,¹² trãditi dai manoscritti della Biblioteca Nacional de Lisboa (B) e della Vaticana (V),¹³ lasciando alla critica, non sempre unanime, l'onere di dirimere la questione della paternità per gli ultimi sei testi.

Il problema numericamente piú consistente, ma forse di piú semplice soluzione, è costituito dalle cinque¹⁴ *cantigas de amor* che vengono trascritte unicamente dal Canzoniere dell'Ajuda (A), un codice in cui, com'è noto, non vi è alcuna rubrica attributiva, e in cui le sezioni d'autore sono scandite da miniature raffiguranti i trovatori – anche se molte di esse sono state lasciate incomplete. Si tratta di un manoscritto che presenta numerose lacune, una delle quali riguarda proprio la sezione di *cantigas* di Johan Pérez de Aboim, che al momento appare frammentaria, poiché i testi che oggi gli sono attribuiti compaiono su alcuni fogli sciolti, le carte 40r e 46r e v, la cui storia è tutt'altro che semplice.

Qualche anno dopo la scoperta del codice di Lisboa, a Évora, furono infatti scoperti undici fogli che parevano appartenere al manoscritto di Lisboa e della cui disposizione all'interno del Canzoniere si occupò, soprattutto, Carolina Michaëlis.¹⁵ Tali fogli furono riposizionati dalla studiosa tedesca all'interno del codice anche grazie al confronto con i due manoscritti cinquecenteschi italiani B e V e con la Tavola Colocciana. In particolare, la sequenza che Herculano aveva numerato come folii V-X (che conteneva i testi di Johan Soárez Coelho e si trovava tra i ff. 74 e 75) venne spostata, diventando l'attuale fascicolo VII (ff. 40-45), a cui fu aggiunto un foglio sciolto del codice, l'attuale 46, che andava a completare il fascicolo regolarizzandolo come quinione. Proprio in questa zona del codice si trovano le *cantigas d'amor* di cui trattiamo. Alla carta 40r, infatti, troviamo una sola *cantiga*, copiata senza miniatura, ad occupare unicamente la colonna a, mentre la colonna b è lasciata in bianco. Questo indica che, per seguire le parole di Maria Ana Ramos, «estamos perante

¹² Si tratta delle tre tenzoni, di dieci *cantigas de amigo*, della pastorella e di una *cantiga de amor*.

¹³ B è il *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, conservato alla Biblioteca Nacional di Lisboa altrimenti noto anche come “Canzoniere Colocci-Brancuti”; V è il codice Vaticano Latino 4803.

¹⁴ La sesta *cantiga*, *Muitos veg'eu que se fazem de mí*, è trascritta anche in B e V, e costituisce il perno dell'ipotesi che verrà ora esposta.

¹⁵ *Cancioneiro da Ajuda* (Michaëlis de Vasconcelos), I: 148-51.

uma cantiga que finalizaria um conjunto textual»,¹⁶ e in effetti la *cantiga*, ovvero A157, *Nostro Sennor que mi a mim*, non sembra appartenere alla sezione precedente, che è occupata dai testi di Vasco Gil, poiché la lettera iniziale di A157 è vergata con inchiostro rosso mentre quelle delle *cantigas* precedenti sono in inchiostro blu. Inoltre la colonna b della carta 39v è occupata solo per metà dal testo. Per questo testo Carolina Michaëlis,¹⁷ seguita da Tavani,¹⁸ ha proposto l'attribuzione a Johan Pérez de Aboim sulla base di un confronto con la Tavola Colocciana, secondo cui, infatti, in questa zona del codice, dopo i testi di Vasco Gil, avrebbero dovuto figurare le sezioni di Gonçal'Eanes do Vinal, Johan Pérez e Johan Soárez Coelho.

Un ulteriore problema si pone con le *cantigas* contenute nella carta 46 (A180-A184), poiché non possono appartenere alla sezione di Johan Soárez Coelho, che le precede, per gli stessi motivi per cui A157 non può appartenere a quella di Vasco Gil: la lettera iniziale è infatti di colore differente e la colonna b della carta 45v è lasciata bianca per metà; inoltre, la *cantiga* A180 è chiaramente acefala. Si sono prospettate diverse possibilità riguardo all'attribuzione di queste *cantigas*, prima tra tutte quella di Carolina Michaëlis¹⁹ che le dichiarava di Rodrigo Eanes Redondo, i cui testi, secondo la Tavola Colocciana, seguono quelli di Johan Soárez Coelho. Tavani²⁰ nota però giustamente che la *cantiga* A184, *Muitos veg'en que se fazen de mí*, compare anche in B e V al termine della sezione di *cantigas d'amigo* di Johan Pérez, motivo per cui ritiene plausibile attribuire anche le precedenti quattro allo stesso autore. Del resto, è anche possibile che l'inserzione di Carolina Michaëlis riguardante i fogli di Évora sia in realtà sbagliata di un'unità. Se si accetta la testimonianza della Tavola Colocciana, la sezione precedente quella di Johan Soárez Coelho conterrebbe effettivamente i testi di Johan Pérez de Aboim, e se Carolina Michaëlis avesse spostato i fogli ritrovati a Évora dopo l'attuale carta 46 avrebbe fatto quadrare i conti riunendo due differenti parti della stessa sezione. Ho preferito rinunciare a fornire qui il testo critico delle *cantigas d'amor*, in quanto non sono strettamente legate al contesto biografico, che è filo

¹⁶ Ramos 2004: 31.

¹⁷ *Cancioneiro da Ajuda* (Michaëlis de Vasconcelos), I: 310-14.

¹⁸ Tavani 1967: 441.

¹⁹ *Cancioneiro da Ajuda* (Michaëlis de Vasconcelos), I: 354-62.

²⁰ Tavani 1967: 440.

conduttore del presente lavoro; rimando, dunque, a una futura pubblicazione di questi testi in altra sede.

Una questione più complessa è rappresentata dalla *cantiga* B665, *Quando se foi noutro dia daqui*, contesa tra Vasco Gil e Johan Pérez de Aboim. Essa si trova in B alla carta 143r, e in V alla carta 39r, ed è seguita in entrambe i codici dalla prima *cantiga de amigo* che attribuiamo con sicurezza ad Aboim, *Cuidades vós, meu amigo, ña ren*. Sia in B che in V è Colocci, che dei codici è anche il committente, ad occuparsi di trascrivere le rubriche attributive e di numerare i testi. Tuttavia egli compie più di un errore, e in questo punto in particolare la sua disattenzione provoca un'incertezza nell'attribuzione di B665. Colocci, infatti, procedendo nella numerazione dei testi di B, appone due volte la stessa cifra, 665, a due testi consecutivi, e per questo motivo ci si riferisce ad essi come B665 (*Quando se foi noutro dia daqui*) e B665bis (*Cuidades vós, meu amigo, ña ren*).

Il problema nasce dal fatto che B, V e la Tavola Colocciana non sono concordi nel presentare la rubrica attributiva dei testi di Johan Pérez: in B, Colocci appone il nome di Aboim prima di B665bis, ma in V e nella Tavola l'attribuzione a Johan Pérez viene posta prima di B665, in modo tale che non è chiaro se il testo appartenga alla sezione di Aboim o a quella di Vasco Gil, che la precede. Marco Piccat,²¹ che ha curato l'edizione critica del canzoniere di Vasco Gil, sostiene che la *cantiga* appartenga al corpus di questo trovatore, in virtù del fatto che Colocci, tratto in inganno dalla doppia numerazione, avrebbe in V sbagliato ad apporre la rubrica.

A mio parere sembra però più probabile che sia avvenuto il contrario, e che anche B665 sia da attribuire a Johan Pérez. Sebbene questi elementi codicologici non siano del tutto probanti, ve ne sono alcuni, riguardanti gli schemi metrici usati e lo stile dei testi, che mi inducono a confermare questa ipotesi. Innanzitutto bisogna ricordare che di Vasco Gil ci sono giunte solamente due *cantigas d'amigo*, B665 e B664. Se si osservano i due testi, si noterà la grande differenza nello schema metrico: B664 si compone di tre strofe da due versi di sedici sillabe e un *refran* di sette, mentre B665 conta quattro strofe da quattro decasillabi, un metro che Aboim usa in otto delle dieci *cantigas d'amigo*. Anche il tema centrale della *cantiga* è affine a quelli trattati da Aboim: l'angoscia della ragazza che

²¹ Vasco Gil (Piccat): 14-5.

attende l'amico richiama i versi di B666,²² così come il tema dei giuramenti d'amore fatto dall'amico alla *senhor*. È utile forse riportare le parole di Cohen che nelle note alla *cantiga*, nella sua edizione, scrive «On stylistic grounds, the attribution to Avoin seems certain»,²³ e in effetti tutto sembra richiamare Johan Pérez.

Si potrebbe, infine, considerare un ultimo elemento a sostegno della paternità di Aboim per B665, ossia un preciso richiamo testuale dell'incipit di *Quando se foi noutro dia daqui* con quello, quasi identico, di Johan Vasquez de Talaveira *Quando se foi meu amigo daqui* (LPGP 81.17).²⁴ Talaveira è trovatore castigliano, attestato alla corte di Alfonso X e di Sancho IV tra il 1260 e il 1295,²⁵ nella cui opera poetica si trovano molto spesso rimandi ai testi di Aboim.²⁶ La citazione di Talaveira costituisce una testimonianza di un autore quasi contemporaneo alla *cantiga*: egli, che era solito citare le poesie di Johan Pérez nelle sue composizioni, utilizza l'incipit di B665 per un suo testo, e questo ci porta dunque a pensare che lo ritenesse di Aboim. Sebbene nessuno degli elementi appena discussi costituisca una prova certa dell'attribuzione di B665 a Johan Pérez de Aboim, nondimeno gli indizi raccolti per sostenere l'ipotesi sono molti, e tali a mio parere da far entrare di diritto questo testo conteso nel corpus del trovatore.

In sintesi, il *corpus* di Johan Pérez a noi giunto può ragionevolmente annoverare ventuno testi: le sei *cantigas d'amor* tradite dal Canzoniere dell'Ajuda, undici *cantigas d'amigo*, una pastorella e tre tenzoni.

²² Si noti la ricorrenza di *vi'ir* nel refran di B666 *oge die cuidades que venba?* e in quello di B665 *se non veesse mui ced', e non ven.*

²³ *Cantigas* (Cohen): 151.

²⁴ *Ibi*: 258.

²⁵ Resende de Oliveira 1994: 374.

²⁶ Segnaliamo infatti la somiglianza di LPGP 75.12 con LPGP 81.011; di LPGP 75.22 con LPGP 81.020; di LPGP 75.05 con LPGP 81.05; di LPGP 75.16 con LPGP 81.014.

2. UNA PROPOSTA DI LETTURA CICLICA DELLE *CANTIGAS D'AMIGO*

Stabilire se una sequenza di testi appartenenti allo stesso genere, con tematiche similari, possa essere definita come una sorta di canzoniere individuale non è questione di semplice soluzione: tanto più che, come avverte Valeria Bertolucci Pizzorusso, bisogna avere la massima prudenza «in situazioni apparentemente favorevoli, in cui le unità testuali sono legate da affinità tematiche molto pronunciate».²⁷

Tale pare essere il caso delle undici *cantigas d'amigo* di Johan Pérez, che si prestano effettivamente ad una lettura ciclica, in cui sembra comparire una sorta di sviluppo drammatico della vicenda d'amore tra la fanciulla protagonista e l'amico. Le *cantigas* in questione sono tradite solamente dai due codici cinquecenteschi italiani B e V, fatti copiare da Colloci presso la curia romana:²⁸ non sorprende dunque che la sequenza dei testi sia identica in entrambi i manoscritti, che sono stemmaticamente molto vicini. L'ordine in cui sono presentate nei codici, in particolare, consente di far emergere la voce di una sola donna, con tratti ben delineati che riguardano la coscienza che ha di sé stessa e del suo potere nei confronti dell'*amigo*.

Il primo testo, la *cantiga* dubbia B665 (il testo 1, nell'edizione in appendice) mostra grande somiglianza tematica con la successiva B666 (testo 3) poiché in entrambi la fanciulla esprime i dubbi sulla venuta dell'amico: al primo *que nunca Deus lhi desse de mi ben, | se non veesse mui ced', e non ven* (B665), fa eco a poca distanza il *refran* di B666, *oge dia cuidades que venha?* in cui la fanciulla esprime i suoi dubbi alla madre. In mezzo a questi due testi, di tematica così affine, compare B665bis (testo 2), in cui la protagonista rivendica per sé il diritto di essere adirata con l'amico così come lui lo può essere con lei, provocandolo fino a dire

E se cuidades ca non ei poder,
meu amigo, de mí, vos assanhar
ben como vós a mí ides cuidar
mal sén, ca logo vos farei veer

10

Il fatto che un testo del genere sia stato inserito in mezzo ad altri due (1 e 3) che parrebbero dover essere consecutivi, non deve in realtà stupire,

²⁷ Bertolucci Pizzorusso 2009: 152.

²⁸ Ferrari 1979: 87.

nell'ottica di una disposizione narrativa delle *cantigas*: essa costituisce la perfetta risposta ai lamenti del testo precedente in cui la fanciulla deploreva che l'amico non fosse ancora giunto a parlare con lei, e potrebbe essere interpretata come il rimprovero, un po' scherzoso, all'amico, per essere stata trascurata, con una chiusa quasi minacciosa (vv. 21-24):

quitadevos vós de cuidardes já
o que cuidades, ca ben vos digu'eu,
ca poder ei de m'assanbar assi
eu contra vós come vós contra mi.

Alla successiva B666, in cui la ragazza dichiara i suoi dubbi alla madre, risponde il testo seguente, B667 (n. 4) in cui essa, finalmente felice, dichiara il suo amore all'*amigo* (vv. 7-9):

Ca lhi direi ca mui melhor ca mí
lhi quer'eu já, nen ca meu coraçon,
nen ca meus olhos, se Deus mi perdon

Tuttavia pare che l'innamorato non sia meritevole dell'affetto della giovane, se già nel testo seguente, B668 (n. 5) essa appare adirata per essere stata sostituita da una rivale *que non parece melhor de mí*, mostrando così di avere coscienza del suo valore. Le velate minacce di B665bis prendono qui forma nel *refrain*, che svela quale sarà la sua vendetta: *que direi, amigo, per boã fé, | como parec'e seu nom'e quen è*, mettendo così a repentaglio la segretezza della relazione tra l'amico e la nuova *senhor*. La fanciulla tuttavia è incline a cedere al compromesso, tanto che nella *cantiga* successiva, B669 (testo 6) la troviamo implorare l'amico: se in un primo momento la reazione della *senhor* verso il tradimento dell'amato è di rabbia e desiderio di vendetta, ella cerca poi di far tornare l'amato sulle sue decisioni, promettendogli che *averei sempre que vos gracir*, ed esponendogli la sua *fazenda*: la fanciulla gli dice chiaramente che *sen vós viver non poderei*. Il verbo *viver* torna attraverso tutta la trama del testo: su un totale di 24 versi lo si ritrova, sia in regime di ripetizione che di derivazione, 20 volte, equamente suddivise all'interno delle quattro strofe in modo che ognuna contenga il verbo 5 volte. La ripetizione ossessiva di *viver* conferisce al testo un andamento quasi ipnotico, che ben si addice alla richiesta disperata, scaturita dall'interrogativa retorica iniziale, della donna all'amico.

Nemmeno questo, tuttavia, sembra riportare a lei l'amato: nella *cantiga* B670 (testo 7) ritroviamo la protagonista adirata perché *dizenmi que*

filbastes senbor tal | por que vos cuidastes de min partir, ma in questo caso emerge un nuovo elemento, ovvero la coscienza che la ragazza ha del proprio potere sociale, espressa nel *refran* in cui ricorda all'amico che la sua attuale posizione è merito proprio della *senbor*, e ribadisce le sue minacce:

*ca o poder, que sempre ouvi, m'ei
e eu vos fiz e [eu] vos desfarei.*

Infine, ecco che subentra la rassegnazione, prima rabbiosa (testi 8 e 9) e poi infine amara (testo 10). All'astio delle parole di B673 (vv. 7-12),

E pois vos vós ir queredes
e me non queredes crear,
rogu'a Deus, se o fazedes,
e tornardes por me veer,
*que non ajades, amigo,
poder de falar comigo.* 10

si sostituisce la mesta rassegnazione di B674, in cui la storia d'amore è ormai diventata un ricordo e narrata all'imperfetto, fino a giungere all'amara *fiinda: e, se outr'ouvesse, mentirm'ia, | pois mi mentiu o que non mentia*.

Nel piccolo ciclo vediamo così delinearsi e svilupparsi il carattere della giovane: fanciulla insicura e dubbiosa nelle prime *cantigas*, la ritroviamo donna ormai disillusa al termine del ciclo, quasi che l'esperienza narrata fosse una sorta di *Bildungsroman* ante litteram.

È interessante rilevare che l'ultima *cantiga d'amigo* presentata nei manoscritti, *O por que sempre mia madre roguei* (testo 11), è l'unica la cui posizione, nell'ottica del ciclo, andrebbe cambiata, e andrebbe spostata all'inizio, poiché si tratta di una *cantiga* in cui la fanciulla si ribella alla madre, che non vorrebbe farle incontrare l'amico. Questo testo si trova, all'interno dei codici, subito prima della pastorella e della *cantiga d'amor Muitos veg'eu que se fazen de mí*, che infrange l'ordinamento per generi dei canzonieri, tanto che si potrebbe ipotizzare che essa sia stata inserita nell'antigrafo di γ , il comune antecedente dei codici B e V, tramite un *rotulo*. L'inserimento di *rotuli* all'interno di manoscritti è piuttosto frequente nella formazione della tradizione manoscritta galego-portoghese, come rileva Tavani,²⁹ e se è vero che la loro capacità è di «5-8 testi (considerando lo

²⁹ Si rimanda a Tavani 1969: 153-67.

spazio destinato alla notazione musicale in corrispondenza della prima strofa)»,³⁰ è pertanto possibile ipotizzare che il *rotulo* su cui era trascritta *Muitos veg'eu* contenesse anche la pastorella e *O por que sempre mia madre roguei*.

Sebbene sia opportuno tenere conto del fatto che i temi delle *cantigas d'amigo* sono spesso ripetuti, è però interessante rilevare che la sequenza dei testi di Johan Pérez si trova già nei manoscritti con un ordine tale da poter essere interpretato come lo sviluppo di una vicenda. Su chi sia stato l'ideatore della sequenza, è più difficile invece fare chiarezza. Se l'ipotesi di una sequenza casuale appare come poco probabile – si tratterebbe di un caso estremamente fortuito – resta da indagare se l'ordinamento dei testi risponda ad un progetto d'autore o sia il frutto di una compilazione successiva. Non mancano esempi, in ambito galloromanzo, di libelli sui quali si è discusso a proposito di un eventuale autorialità del progetto, primi tra tutti quelli di Guiraut Riquier o Peire Cardenal, entrambi contemporanei di Johan Pérez de Aboim. Nel caso di Giraut Riquier, come nota Bossy, «he appears to have left specific instruction about the order in which his poetical works were to be left to posterity»,³¹ mentre l'ordine dei testi di Peire Cardenal è probabilmente dovuto all'iniziativa di Miquel de la Tor,³² per Johan Pérez de Aboim, invece, non si hanno notizie che possano aiutare a dirimere la questione. Credo tuttavia che un'ipotesi valida potrebbe vedere la serialità delle *cantigas* di Aboim come il frutto di una delle fasi di formazione dei canzonieri, quando i testi vennero raccolti in *Liederbücher*, e ad essi venne dato l'ordine che troviamo tutt'oggi nei canzonieri, forse sulla base di quello in cui circolavano in tempi coevi all'autore.

3. TESTI IN EDIZIONE CRITICA

Per l'allestimento della presente edizione critica del *corpus* di Johan Pérez de Aboim, il punto di partenza è stata l'analisi dei testi presenti nei tre codici (*Cancioneiro da Ajuda*, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, *Cancioneiro da Vaticana*), che costituiscono la tradizione manoscritta galego-portoghese, articolata su due rami.

³⁰ *Ibi*: 161.

³¹ Bossy 1991: 277.

³² Rimando a Brunetti 1993: 7-71 e Vatteroni 1998: 7-89.

Per quanto concerne le *cantigas d'amigo* e la pastorella, presenti solamente in B e V, si è scelto di seguire generalmente il testo di B, che spesso risulta essere più corretto rispetto a V.

La trascrizione si attiene alle norme di regolarizzazione vigenti nella pratica editoriale galego-portoghese, cercando di non alterare la realtà fonetica del XIII secolo.

In merito ai diversi fenomeni fonetici ci si è comportati come segue:

- 1) Abbreviazioni e integrazioni: le abbreviazioni presenti nei manoscritti sono sciolte senza alcuna indicazione specifica, poiché possono essere visionate nella seconda fascia dell'apparato. Quando un testimone usa la forma abbreviata e un altro quella completa, si userà quest'ultima nell'edizione. L'abbreviatura *ŷ* è sciolta come *-os* oppure *-us* a seconda del contesto. Le integrazioni al testo sono segnalate in nota tranne quelle che riguardano i *refran*, che solitamente nei manoscritti sono trascritti in forma estesa solamente al termine della prima strofa; poiché però essi erano previsti, si è deciso di completarli senza tuttavia indicare la parte aggiunta tra parentesi.
- 2) Unione e separazione delle parole: sono utilizzati i criteri del galego moderno. Le forme pronominali atone enclitiche sono unite alla rispettiva forma verbale senza l'uso del trattino, e lo stesso vale per le contrazioni, mentre per i restanti casi si utilizza l'apostrofo. Al contrario, il trattino è impiegato dove si verifichi l'assimilazione di *-r* o *-s* finali per fonetica sintattica e nei casi di mesoclisi. Le elisioni sono segnalate da apostrofo.
- 3) Punteggiatura, accento e uso delle maiuscole: La punteggiatura segue le norme del galego moderno; in caso di discorso diretto si utilizzano le virgolette "a sergente" (⌘). L'accento ha esclusivamente funzione diacritica (*é* verbo, *mí*, *vós* pronomi tonici). L'uso delle maiuscole è riservato ai nomi propri, all'inizio di un discorso diretto o dopo un punto.
- 4) Abbreviazione delle nasali: sono generalmente presenti abbreviazioni ad indicare le nasali. Quando l'abbreviatura è posta su una vocale e riguarda una consonante nasale implosiva si rende come vocale + *n* anche nel caso in cui i manoscritti presentino la nasale *n* o *m*. Davanti alle occlusive bilabiali *b/p* la nasale utilizzata è sempre *m*. In fine di parola le *-m* sono rese sempre come *-n*.

- 5) Grafie di *i*, *j*, *h*, *y*: se i grafemi indicati si riferiscono a vocale o semivocale palatale, è utilizzato *-i-*, poiché spesso la grafia *h* viene usata per indicare l'uso della semivocale nei dittonghi ascendenti. Le oscillazioni fra A e BV nella resa della *-i-* intervocalica (*mays*, *primeyra*) sono regolarizzate in *-i-* seguendo la grafia di Ajuda, che si suppone essere quella più vicina alla rappresentazione grafica del galego duecentesco.
- 6) Grafie di *u/v*: la grafia *u* ha valore vocalico o semivocalico, *v* assume sempre valore consonantico.
- 7) Nasali laterali e palatali: il codice A utilizza le grafie *mm* (insieme al suo allografo *ñ*) e *ll*, che si è scelto di mantenere, mentre per i testi trasmessi da B e V si utilizzano *nh* e *lh*.
- 8) Consonanti occlusive velari: per rendere l'occlusiva velare sorda e sonora si utilizzano le grafie *c/g + a, o, u*. Nella sequenza composta da velare + *e/i* si è scelto di aggiungere /u/ laddove i manoscritti non la usino, per chiarezza.
- 9) Affricate predorsali sorda e sonora: per il fonema sordo + *e/i* si utilizza *c*, mentre davanti a *a, o, u* si userà *ç*. Per quanto riguarda il fonema sonoro si impiega sempre *ç̣*.
- 10) Fricative apicali sorda e sonora: in posizione intervocalica si mantiene la distinzione tra *-sç-* e *-s-*, rispettata anche dai copisti.
- 11) Fricativa prepalatale sonora: il suono è rappresentato da *j* dove i manoscritti hanno *i*, mentre davanti a vocale palatale si mantiene *g*.
- 12) Consonanti geminate e gruppi consonantici: le consonanti geminate sono state eliminate ad eccezione di *-rr -sç-*, poiché questi due nessi rappresentano opposizione fonologica quando si trovano in posizione intervocalica. Nei codici italiani si incontra spesso il grafema *-rr-* con il primo elemento della vibrante geminata reso con *-i* (*queiria* = *querria*), e ciò testimonia l'errata interpretazione dei copisti del primo elemento che in gotica corsiva era riprodotto con una grafia simile alla *i*. Ho riportato, in apparato, gli esempi di questo tipo. Per quanto concerne i gruppi consonantici, quelli di carattere latinizzante che non presentano rilevanza fonologica sono stati regolarizzati.
- 13) H antietimologica: è sempre eliminata, anche nei casi in cui è utilizzata per segnalare lo iato; il grafema è mantenuto invece per le parole derivanti da forme che presentano originariamente *h* etimologica.

3.1. *Cantigas de amigo*I. *Quando se foi noutro dia daqui* (LPGP 152.09; RM 152.09)

Quando se foi noutro dia daqui
 o meu amigo, roguei lh'eu, por Deus,
 chorando muito destes olhos meus,
 que non tardass', e disse'm'el assi:
que nunca Deus lhi desse de mi ben, 5
se non veesse mui ced', e non ven.

Quando se foi noutro dia que non
 pud'al fazer, dixi lh'eu, se tardar
 quisesse muito, que nunca falar
 podia migu', e disse'm'el enton: 10
que nunca Deus lhi desse de mi ben,
se non veesse mui ced', e non ven.

Non sei que x'est ou que pode seer,
 por que non ven, pois que lho eu roguei,
 ca el mi disse como vos direi 15
 e sol non meteu i de non poder,
que nunca Deus lhi desse de mi ben,
se non veesse mui ced', e non ven.

Non sei que diga tanto m'é gran mal
 do meu amigo, de como morreu, 20
 ca mi diss'el u se de mi quitou,
 e non sacou én de morte nen al,
que nunca Deus lhi desse de mi ben
se non veesse mui ced', e non ven.

14. por] per BV.

Mss.: B665, fol. 143r, col. a-b; V267, fol. 39r, col. a.
 Ed. *semidiplomatiche*: *Cancioneiro da Vaticana* (Braga), n° 266, *Cancioneiro Colocci Brancuti* (Paxeco Machado–Machado), III, n° 628.

Ed. critiche e interpretative: Cantigas (Nunes), n° 99; *Cantigas* (Cohen): 151; Vasco Gil (Piccat), n° 15.

TRADUZIONE

Quando il mio amico se ne andò da qui, gli chiesi, per Dio, piangendo molto da questi miei occhi, che non tardasse molto, ed egli mi disse così: *che mai Dio gli avrebbe concesso il mio bene, se non fosse venuto velocemente, e non viene.*

Quando se ne andò l'altro giorno disse che nulla l'avrebbe potuto far tardare molto, che allora avrebbe potuto parlare con me, e mi disse allo stesso tempo *che mai Dio gli avrebbe concesso il mio bene, se non fosse venuto velocemente, e non viene.*

Non so che c'è, o cosa possa essere perché non viene, poiché gliel'ho chiesto, ed egli mi disse come vi dirò, e non ha paventato l'idea di non potere, *che mai Dio gli avrebbe concesso il mio bene, se non fosse venuto velocemente, e non viene.*

Non so cosa dire, tanto mi viene gran male dal mio amico, da come potrebbe essere morto, poiché mi disse, quando si accomiatò da me, e non si riferiva alla morte o ad altro, *che mai Dio gli avrebbe concesso il mio bene, se non fosse venuto velocemente, e non viene.*

METRICA

Cantiga de refran, di 4+2 decasillabi ossitoni, *coblas singulares*, T. 160:233.

	10a	10b	10b	10a	10C	10C
I	-i	-us	-us	-i	-en	-en
II	-on	-ar	-ar	-on	-en	-en
III	-er	-ei	-ei	-er	-en	-en
IV	-al	-eu	-ou	-al	-en	-en

Lo schema metrico rivela un'anomalia nell'ultima strofa, poiché il secondo e il terzo verso dovrebbero avere uguale rimante ma ne presentano due differenti. Potrebbe trattarsi di un errore nella trasmissione del testo, tuttavia è più probabile che l'autore abbia qui usato un'assonanza invece

di una rima (fatto estremamente raro nella lirica galego-portoghese), motivo per il quale non è stata avanzata nessuna congettura per emendare il testo.

Come spesso accade nei testi di Johan Pérez, gli *enjambements* (strofa II) sono usati spesso e con la funzione di serrare l'andamento della *cantiga*, mentre i parallelismi tra gli incipit delle strofe I-II e III-IV mostrano l'intenzione di dividere il testo in due blocchi, come accade nella *cantiga* 8, con cui quella in esame condivide anche la tematica. Se il primo blocco, grazie all'indicazione *outra dia* si riferisce all'ultimo incontro tra i due amanti, il secondo invece concentra l'attenzione sulla fanciulla e sui suoi dubbi presenti, che ritornano incessantemente nel ritornello costruito con attenzione sul procedimento della *variatio* tramite poliptoto del verbo *viir*.

NOTE

1. L'*incipit* è quasi identico al verso 3 una *cantiga* di Garcia Gomes (LPGP 59.002) e all'*incipit* della *cantiga* di Johan Vasquez de Talaveira LPGP 81.017.³³ Sia Gomes che Talaveira sono attestati alla corte di Alfonso X alla fine del suo regno. Non è dunque impossibile pensare che i due trovatori siano stati in contatto con Johan Pérez.

II. *Cuidades vós, meu amigo, ùa ren* (LPGP 75.04; RM 75.04)

Cuidades vós, meu amigo, ùa ren:
 que me non poss'assanhar sen razon
 eu contra vós come vós, ç por que non?
 escontra mi cuidades i mal sén,
ca poder ei de m'assanhar assi, 5
eu contra vós come vós contra mi.

E se cuidades ca non ei poder,
 meu amigo, de mí, vos assanhar
 ben como vós a mí ides cuidar

³³ I versi citati sono *pero foy-s'el noutro dia d'aqui* (LPGP 59.002) e *Quando se foi meu amigo d'aqui*. Entrambi i versi sono citati nella forma in cui compaiono nel database MedDB2.

mal sén, ca logo vos farei veer, 10
ca poder ei de m'assanbar assi
eu contra vós come vós contra mi.

E [se] cuidades que poder non ei
 de me vos assanhar, se m'eu quiser,
 ben come vós a mí, se vos prouguer, 15
 ben outrossi me vos assanharei,
ca poder ei de m'assanbar assi
eu contra vós come vós contra mi.

Mais, pois me vos Deus por amigo deu
 e mi a vós por amiga, mui'tá, 20
 quitadevos vós de cuidardes já
 o que cuidades, ca ben vos digu'eu,
ca poder ei de m'assanbar assi
eu contra vós come vós contra mi.

13. se] om. BV 20. por] per V 22. dig'eu] digou B 24. poder ei]
 popodey V.

Mss.: B665bis, fol. 143r, col. b, 143v, col. a; V268, fol. 39r, col. b.
Ed. semidiplomatiche: Cancioneiro da Vaticana (Braga), n° 268; *Cancioneiro Col-
 locci Brancuti* (Paxeco Machado–Machado), III, n° 629.
Ed. critiche e interpretative: Cantigas (Nunes), n° 100; *Cantigas* (Cohen): 152.

TRADUZIONE

Voi pensate una cosa, amico mio: che io non possa adirarmi con voi
 senza ragione come (fate) voi, perché no? Riguardo a me avete un cattivo
 giudizio, *perché posso adirarmi con voi così come voi con me.*

E se pensate che non posso, amico mio, adirarmi con voi tanto
 quanto voi con me, avete un'opinione sbagliata, perché immediatamente
 vi farò vedere *che posso adirarmi con voi così come voi con me.*

E se pensate che non posso adirarmi con voi, se lo desidero, tanto
 quanto voi con me, se vi piacesse, mi adirerò con voi tanto quanto con
 gli altri, *perché posso adirarmi con voi così come voi con me.*

Ma, dal momento che Dio mi ha dato voi come amico, e mi ha dato a voi come amica, da molto tempo, desistete ora da ciò che pensate, perché vi ho ben detto *che posso adirarmi con voi così come voi con me*.

METRICA

Cantiga de refran in 6 decasillabi ossitoni tranne le rime -a, parossitone, delle ultime due strofe, *coblas unissonans*, T. 160:127.

	10a	10b	10b	10a	10c	10c
I	-en	-on	-on	-en	-i	-i
II	-er	-ar	-ar	-er	-i	-i
III	-ei	-er	-er	-ei	-i	-i
IV	-eu	-a	-a	-eu	-i	-i

La *cantiga* presenta uno schema metrico comune a molti altri testi dello stesso genere, ma Johan Pérez utilizza con raffinatezza alcuni espedienti stilistici per impreziosire la trama formale del testo e aggiungere significato alle parole attraverso la forma. In particolare, è molto utilizzato dal trovatore, in tutta la sua produzione di *cantigas d'amigo*, l'*enjambement*, che si ritrova qui ai vv. 8, 9, 10, 13, 15, 20, 21, con la funzione di conferire al testo un ritmo serrato, e a ciò contribuisce anche l'uso quasi ossessivo dei verbi *cuidar*, *assanhar* e *poder*, che vengono variamente declinati e culminano nel parallelismo strutturale delle due strofe centrali, in cui il primo verso è ripetuto quasi identico e il secondo è invece trascritto riportando il primo emistichio alla fine del verso. L'effetto dell'uso del parallelismo solo nelle strofe centrali è quello di ottenere un *climax* ascendente nelle prime due strofe, e discendente nelle ultime due, quasi che la foga del discorso della donna fosse andata scemando durante l'esposizione delle sue ragioni all'amico, indubbio interlocutore della donna in questa *cantiga*.

L'uso di una delle varie forme di parallelismo interessa anche il *refran*: il secondo verso del ritornello è infatti costruito a chiasmo.

NOTE

Nel codice B Colocci compie un errore di numerazione: per questo motivo tale *cantiga* porta la cifra 665 come la precedente, ma la mano dell'umanista traccia la rubrica riguardante Johan Pérez accanto al testo da noi analizzato. Per questo problema di attribuzione, cf. *supra*, § 1.2.

4. *escontra*: la preposizione deriva dalla combinazione di due preposizioni latine EX+CONTRA.³⁴

10: nel manoscritto della Biblioteca Nazionale di Lisbona il copista trascrive la parola *longo* per poi cancellare la lettera *n*.

13. *se*: omesso sia in B che in V, ma si tratta di una congettura atta a rispettare l'ortometria del verso, che risulterebbe altrimenti ipometro. La congettura è accolta anche da Cohen³⁵ e Nunes, ma non da Braga, che mantiene il testo senza una sillaba.

20. *por*: l'instabilità tra *por* e *per* è costante nei manoscritti.

22. *digu'eu*: il manoscritto B riporta la lezione, sicuramente errata, *digou*, ma si tratta di un errore comprensibile poiché *e* ed *o* erano facilmente confondibili nella *scripta* gotica. V riporta correttamente la lezione *diguen*, che si mantiene qui in accordo con le edizioni di Braga e Nunes. Cohen sceglie invece la lezione *dig'eu*.

23. *poder eí*: V ha una lezione evidentemente errata, *popodey*, che viene quindi rifiutata da tutti gli editori.

III. *Vistes, madre, quando meu amigo* (LPGP 75.22; RM 75.22)

¿Vistes, madre, quando meu amigo
pôs que verria falar comigo?
¿Oge dia *cuidades que venba?*

¿Vistes, u jurou que non ouvesse
nunca de min ben, se non veesse?
¿Oge dia *cuidades que venba?*

5

³⁴ Ferreiro 1995: 365.

³⁵ *Cantigas* (Cohen): 152.

Viste-las juras que jurou enton:
 que verria sen mort'ou sen prison,
 ¿Oge dia cidades que venba?

Viste-las juras que jurou ali: 10
 que verria, e jurou as per mí,
 ¿Oge dia cidades que venba?

7. que jurou] que mi iurou BV.

Mss.: B666, fol. 143V, col. a-b; V269, fol. 39r, col. b, 40r, col. a.

Ed. semidiplomatiche: Cancioneiro da Vaticana (Braga), n° 269; *Cancioneiro Colocci Brancuti* (Paxeco Machado–Machado), III, n° 630.

Ed. critiche e interpretative: Cantigas (Nunes), n° 101; *Cantigas* (Cohen): 153.

TRADUZIONE

Vedete, madre, quando il mio amico decise che sarebbe venuto a parlare con me? *Oggi credete che venga?*

Vedete, quando giurò che non avrebbe ricevuto altro bene oltre a me, se non venisse? *Oggi credete che venga?*

Vedete i giuramenti che fece allora: che sarebbe venuto salvo che se fosse morto o in prigione, *oggi credete che venga?*

Vedete i giuramenti che fece allora: che sarebbe venuto, e li giurò su di me; *oggi credete che venga?*

METRICA

Cantiga de refran, di 2+1 novenari parossitoni (strofe I-II, T. 26:92) e 2 decasillabi ossitoni + 1 novenario parossitono (strofe III-IV, T. 26:74) *coblas singulares*, T. 26:92.

	9'a	9'a	9'B	10a	10a	9'B
I	-igo	-igo	-enha			
II	-esse	-esse	-enha			
III				-on	-on	-enha
IV				-i	-i	-enha

La particolarità metrica di questa *cantiga*, che prevede l'uso di uno schema differente tra le prime due strofe e le ultime due, non è un caso isolato nella produzione di Johan Pérez; ritroviamo lo stesso procedimento anche nella *cantiga* 13, un testo che condivide con 8 (e con 14) anche la lunghezza non usuale dei versi. Si potrebbe forse notare però che, rispetto alla 13, la 8 presenta un impianto più serrato, in cui il dubbio espresso dalla fanciulla nel *refran* ricorre incessantemente grazie alla brevità delle strofe, e ciò lo rende il reale punto focale del testo. Anche l'anafora, all'inizio di ogni *cobla*, e il parallelismo strutturale dei primi versi delle ultime due contribuiscono al medesimo effetto.

Johan Pérez utilizza il poliptoto creato dall'alternanza del verbo *jurar* e del sostantivo derivato da esso, *jura*, per dar vita ad un climax ascendente: i termini sono infatti completamente assenti nella prima strofa, nella seconda compare solo la forma *jurou*, nella terza si trovano al primo verso *jurás* e *jurou*, mentre nella quarta le forme ricorrono tre volte in due versi (*jurás – jurou – jurou*). Tale effetto fa sí che si vengano a creare due blocchi, di cui il primo, costituito dalle due *coblas* iniziali, è centrato sulla giovane e sui suoi dubbi, mentre il secondo sposta invece lo sguardo verso l'amico e i suoi giuramenti.

NOTE

7. *que jurou*: in B e V il verso è ipermetro poiché entrambe i manoscritti riportano *que mi jurou ali*. Si è scelto di correggere tale ipermetria, in accordo con Nunes, anche in virtù del parallelismo con il v. 10; Cohen e Braga rispettano, invece, la lezione dei codici.

7-12: Le interpretazioni alle due strofe sono varie: Cohen e Braga ritengono che anche le ultime due strofe siano interrogative, mentre Nunes edita l'ultima come assertiva. Si è ritenuto qui, invece, che le ultime due strofe vadano entrambe ritenute assertive, poiché la *cantiga* pare divisa in due blocchi separati, di cui è solo il primo ad essere interrogativo.

IV. *Que boas novas que oj'oirá* (LPGP 75.19; RM 75.19)

Que boas novas que oj'oirá
 o meu amigo, quando lh'eu disser
 ca lhi quer'eu maior ben ca m'el quer,
 e el enton, con ben que lhi será,
non saberá como mi agradecer, 5
nen que mi diga con tan gran prazer.

Ca lhi direi ca mui melhor ca mí
 lhi quer'eu já, nen ca meu coração,
 nen ca meus olhos, se Deus mi perdon,
 e, pois que lh'eu tod'esto meter i, 10
non saberá como mi agradecer,
nen que mi diga con tan gran prazer.

E outro prazer vos direi, maior
 que vos eu dixi que lh'og'eu direi:
 que viva mig', assi non morrerei, 15
 e pois que lh'eu disser tan grand'amor,
non saberá como mi agradecer,
nen que mi diga con tan gran prazer.

O que el deseja mais doutra ren
 lhi direi oge, tanto que o vir, 20
 ca lhi direi ca non posso guarir,
 tal ben lhi quer'e el enton con ben,
non saberá como mi agradecer,
nen que mi diga con tan gran prazer.

11. mi agradecer] mha gradacer BV.

Mss.: B667, fol.143V, col. b; V270, fol.40r, col. a.

Ed. semidiplomatiche. Cancioneiro da Vaticana (Braga), n° 270; *Cancioneiro Colocci Brancuti* (Paxeco Machado–Machado), III, n° 631.

Ed. critiche e interpretative. Cantigas (Nunes), n° 102; *Cantigas* (Cohen): 154.

TRADUZIONE

Quali buone notizie oggi udirà il mio amico, quando gli dirò che desidero per lui maggior bene di quanto lui desideri per me, e allo stesso tempo, per il bene che ne avrà, *non saprà come mi è gradito e che non mi dica che ne avrà gran piacere.*

Poiché gli dirò che lo amo molto più di me stessa, del mio cuore, dei miei occhi, che Dio mi perdoni; e, dopo avergli detto tutto questo, *non saprà come mi è gradito e che non mi dica che ne avrà gran piacere.*

E un altro piacere vi dirò, maggiore di quelli che vi dissi che gli avrei detto: che viva con me, così non morirei, e poiché gli dichiarerei un amore tanto grande *non saprà come mi è gradito e che non mi dica che ne avrà gran piacere.*

Ciò che desidera più di ogni altra cosa gli dirò oggi, quando lo vedrò, poiché gli dirò che non posso vivere tanto lo amo, e quindi lui con piacere *non saprà come mi è gradito e che non mi dica che ne avrà gran piacere.*

METRICA

Cantiga de refran di 4+2 decasillabi ossitoni, *coblas singulares*, T. 160:134.

	10a	10b	10b	10a	10C	10C
I	-a	-er	-er	-a	-er	-er
II	-i	-on	-on	-i	-er	-er
III	-or	-ei	-ei	-or	-er	-er
IV	-en	-ir	-ir	-en	-er	-er

La *cantiga* presenta numerosi *enjambements*, ed effettivamente una sintassi che travalica la misura del verso rende bene l'urgenza del sentimento della *senhor*.

La maestria di Johan Pérez si riscontra soprattutto nella costruzione della terza strofa, che costituisce anche il centro della *cantiga* dal punto di vista tematico. La *cobla* è strutturata in modo da svilupparsi all'interno dei due *praxer* che sono termine iniziale e finale della *cobla* stessa. Il primo e il secondo verso presentano un poliptoto nel diverso uso del verbo *dizer* che esprime un *climax* ascendente, culminante nel verso successivo con

l'inserimento del verbo *viver* accanto alla litote di *non morrerei*. Questo verso è per altro molto simile al secondo verso del *refran* (*Vived'mig', amig', e viverei*) della *cantiga* 11, con cui la 9 condivide anche il tema. La differenza è soprattutto nell'effetto dato qui dalla litote e là dal poliptoto: nel primo caso infatti il risultato è di enfatizzare il concetto rispetto al secondo caso.

NOTE

11: *agradecer*: Sia B che V riportano la forma *mba gradecer*, che viene accolta da Cohen. Riteniamo invece plausibile che il copista di B e V abbia interpretato erroneamente il modello segmentando il pronome e la forma incoativa, e per questa soluzione opta anche Braga che trascrive *m'bagradecer*. Nunes propone invece *mi á gradecer*.

V. *Par Deus, amigo, nunca eu cuidei* (LPGP 75.14; RM 75.14)

Par Deus, amigo, nunca eu cuidei
 que vos perdesse, como vos perdi,
 por que non parece melhor de mí,
 nen ar val mais, e tal queixum'end'ei
que direi, amigo, per boa fé, 5
como parec'e seu nom'e quen é.

Se vos foss'eu por tal dona perder
 que me vences'og'en parecer ben
 ou en al que quer, prazer m'ia én,
 mais tan sen guisa o fostes fazer
que direi, amigo, per boa fé, 10
como parec'e seu nom'e quen é.

En toda ren que vos possa buscar
 mal, buscar-vo-lo-dei, mentr'eu viva fôr,
 ca me leixastes por atal senhor
 que ben vos digo con este pesar
que direi, amigo, per boa fé, 15
como parec'e seu nom'e quen é.

Il ritmo concitato e teso della *cantiga* è ottenuto tramite l'uso dei numerosissimi *enjambements* presenti quasi ad ogni verso della *cantiga* (fanno eccezione i vv. 3, 9, 14 e i ritornelli), e grazie ai meccanismi di *derivatio* ottenuti mediante l'uso del poliptoto al v. 2 (*perdesse – perdi*).

NOTE

1. *par*: l'oscillazione tra le preposizioni *per/por* è ampiamente attestata nei testi galeghi, più rara invece la forma *par*, che, per Ferreiro³⁶ è un gallicismo e si trova solamente nelle espressioni quali *par Deus*, come in questo caso; *nunca*: è omesso in B, ma per rispettare l'ortometria del verso viene accolta la lezione di V da tutti gli editori.

2. *como vos*: in V viene omessa l'ultima lettera del pronome; *perdi*: la doppia *i* è stata subito cancellata.

4. *ar*: particella rafforzativa che si trova sempre prima del verbo; è presente anche ai vv. 361 e 423; *queixum'end'ei*: letteralmente 'lamento', dal verbo *queixar* suffissato con *-ume*.³⁷

7. *parecer*: < *PARESCERE. Per l'evoluzione della forma rimando ai lavori di Williams e Maia.³⁸

14: in V il secondo emistichio si trova ripetuto nella riga sottostante insieme alla prima parte del verso successivo; il tutto viene cancellato da una riga.

VI. *Dized', amigo, en que vos mereci* (LPGP 75.06; RM 75.06)

Dized', amigo, çen que vos mereci
 por non quererdes comigo viver?
 E saberedes que non ei poder
 de viver, pois vos partirdes de mí,
e pois sen vós viver non poderei,
vived'mig', amig', e vivereí.

5

³⁶ Ferreiro 1995: 365.

³⁷ Roi Queimado (Lorenzo–Marcenaro): 132.

³⁸ Cf. Williams 1968: 213 e Maia 1997: 732.

Vivede mig'e ben vos estará
 e averei sempre que vos gracir,
 ca se vos fordes e vos eu non vir,
 non viverei, amig', u al non á, 10
e pois sen vós viver non poderei,
vived'mig', amig', e viverei.

Se queredes que vos eu faça ben,
 ai meu amigo, en alguã sazón,
 vivede migo, se Deus vos perdon, 15
 ca non poss'eu viver per outra ren
e pois sen vós viver non poderei,
vived'mig', amig', e viverei.

Pois entendedes, amigo, com'è
 a mia fazenda, per Nostro Senhor, 20
 vivede migo, ca, pois sen vós for,
 non poderei viver, per boã fe
e pois sen vós viver non poderei,
vived'mig', amig', e viverei.

3. non ei] non ei en BV 4. partirdes] partides BV 7. vived] ciuede V
 20. per] y B.

Mss.: B669, fol. 144r, col. a-b; V272, fol. 40r, col. b, fol. 41r, col. a.
Ed. semidiplomatiche: Cancioneiro da Vaticana (Braga), n° 272; *Cancioneiro Colocci Brancuti* (Paxeco Machado–Machado), III, n° 633.
Ed. critiche e interpretative: Cantigas (Nunes), n° 104; *Cantigas* (Cohen): 156.

TRADUZIONE

Ditemi amico, per quale motivo non ho meritato che voi desideriate vivere con me? E saprete che non posso vivere dopo che mi avrete lasciata, *e poichè senza voi non potrò vivere, vivete con me, amico, e vivrò.*

Vivete con me, e starete bene, e vi darò sempre ciò che vi piacerà, perché, se voi ve ne andaste e io non vi vedessi, non vivrò, amico, in nessun modo, *e poichè senza voi non potrò vivere, vivete con me, amico, e vivrò.*

Se volete che vi ami, amico mio, in qualsiasi momento, vivete con me, che Dio vi perdoni, perché non posso vivere per altra cosa e *poiché senza voi non potrò vivere, vivete con me, amico, e vivrò.*

Poiché capite, amico, com'è la mia situazione, per Nostro Signore, vivete con me, perché, se voi ve ne andrete io non vi vedrò, poiché non potrò vivere, in fede mia, e *poiché senza voi non potrò vivere, vivete con me, amico, e vivrò.*

METRICA

Cantiga de refran, di 4+2 decasillabi ossitoni, *coblas sigulars*, T. 160: 129.

	10a	10b	10b	10a	10C	10C
I	-i	-er	-er	-i	-ei	-ei
II	-a	-ir	-ir	-a	-ei	-ei
III	-en	-on	-on	-en	-ei	-ei
IV	-e	-or	-or	-e	-ei	-ei

Come nei testi analizzati precedentemente possiamo notare qui l'uso di due *enjambements* con funzione enfatica in corrispondenza dei vv. 3 e 19, dove mettono in risalto i nuclei tematici del *viver* e della *mia fezenda*, la situazione in cui si trova la donna.

Interessante è anche il secondo verso del *refran*, costruito con un poliptoto in chiasmo del verbo *viver*, centrale in tutta la *cantiga*. Tale verso è molto simile al v. 14 della *cantiga* 9.

NOTE

3. *non ei*: in B e V il v. 3 è problematico poiché è ipermetro: compare nella forma *e saberedes que non ei en poder*. Quasi tutti gli editori rispettano la forma presente nei codici, tuttavia si è qui posta una riflessione su come regolarizzare il verso. La scelta è ricaduta sull'eliminazione di *en*, mantenendo la forma del futuro di *saber* invece di regolarizzare portando il futuro al presente *sabedes* lasciando però intatta la forma *en*, come fa Nunes. Si è ritenuto che la forma del futuro meglio si adattasse al contesto.

4. *partirdes*: B e V hanno il presente *partides*, ma si è scelto di correggere con la forma del futuro imperfetto *partirdes*, poiché sarebbe in accordo con tutte le altre della *cantiga* e, in particolare, sarebbe coerente con la forma scelta per il verso precedente. La stessa congettura viene accolta da Nunes e Cohen, ma viene rifiutata da Braga; *migo*: il pronome personale con funzione di complemento con preposizione si evolve regolarmente da latino MECUM > *meço* > *migo* (qui è in forma tronca).³⁹

7. *vivede*: V contiene un palese errore che è stato corretto in base all' analogia con altri punti del testo.

15. *vivede*: in V viene confusa la forma dell'imperativo *vivede*, qui accettata – si tratta infatti di una accorata richiesta più che di una constatazione –, con quella del presente *vivedes*, che però viene mantenuta da Braga; *perdon*: B ha la forma *perdon*, ma l'alternanza è ampiamente attestata.⁴⁰

VII. *Disseronmi ora de vós ãa ren* (LPGP 75.05; RM 75.05)

Disseronmi ora de vós ãa ren,
 meu amigo, de que ei gran pesar,
 mais eu mi o cuido mui ben melhorar,
 se eu poder, e poderei mui ben:
ca o poder, que sempre ouvi, m'ei 5
e eu vos fiz e [eu] vos desfarei.

Dizenmi que filhastes senhor tal
 por que vos cuidastes de min partir,
 e ben vos é, se vos a ben sair,
 mais deste ben farei vos end'eu mal 10
ca o poder, que sempre ouvi, m'ei,
e eu vos fiz e [eu] vos desfarei.

Senhor filhastes, com'oi dizer
 a meu pesar, e perderedes i,
 se eu poder, e poderei assi 15

³⁹ Cf. Williams 1968: 145 e Ferreiro 1995: 246.

⁴⁰ Ferreiro 2016.

como fiz sempr', e possome poder:
ca o poder, que sempre ouvi, m'ei,
e eu vos fiz e [eu] vos desfarei.

E, pois vos eu tornar qual vos achei,
 pesarmi á en, mais pero vingar m'ei. 20

Mss.: B670, fol. 144r, col. b, fol. 149r, col. a; V273, fol. 41r, col. a.
Ed. semidiplomatiche. Cancioneiro da Vaticana (Braga), n° 273; *Cancioneiro Colocci Brancuti* (Paxeco Machado–Machado), III, n° 634.
Ed. critiche e interpretative. Cantigas (Nunes), n° 105; *Cantigas* (Cohen): 157.

TRADUZIONE

Mi hanno detto ora una cosa di voi, amico mio, da cui ho avuto un grande dolore, ma io ho il proposito di superarla davvero bene, se posso, e potrò molto bene: *perché il potere che avevo sempre, l'ho ancora, e io vi ho fatto e io vi disferò.*

Mi dicono che amaste una donna tale per la quale voi pensaste di separarvi da me, e vi sta bene, se vi riuscirà male, ma questo bene lo trasformerò in male: *perché il potere che avevo sempre, l'ho ancora, e io vi ho fatto e io vi disferò.*

Amaste una signora come ho sentito dire per causarmi dolore, e qui ci perderete, se potrò, e potrò così come ho fatto sempre, e ho potere su questo: *perché il potere che avevo sempre, l'ho ancora, e io vi ho fatto e io vi disferò.*

E, dopo che sarete tornato quale eravate, ciò mi procurerà dolore, ma intanto mi sarò vendicata.

METRICA

Cantiga de refran, di 4+2 decasillabi ossitoni e una *fiinda, coblas singulares*, T. 160:128.

	10a	10b	10b	10a	10C	10C	10c	10c
I	-en	-ar	-ar	-en	-ei	-ei		
II	-al	-ir	-ir	-al	-ei	-ei		
III	-er	-i	-i	-er	-ei	-ei		
F.							-ei	-ei

La *cantiga* è costruita dal punto di vista formale come una lucida argomentazione: pochi *enjambements* (vv. 7, 13 e 15) usati sapientemente per sottolineare alcuni punti del testo (nel primo caso l'accento è posto sulla donna scelta per sostituire la *senhor*, nel secondo caso sul dolore che lei prova, e nel terzo sulle sue possibilità di vendetta), e molti parallelismi che legano strettamente tra loro le *coblas*. Due verbi quasi identici sono posti all'inizio delle prime due strofe e la terza riprende il secondo emistichio del primo verso della seconda. Inoltre, in tutte le tre *coblas* possiamo notare l'uso di figure di *repetitio* e *variatio*: nella prima strofa al v. 4 è presente un poliptoto che si ripete molto simile nella terza strofa al v. 15, mentre il verso 9 della seconda strofa è costituito da due emistichi quasi identici. Il *refran* è strutturato secondo la figura dell'*isocolon*.

NOTE

In B la *cantiga* si trova in un punto particolare, poiché nel fascicolo 18 è trascritta solamente la prima parte della strofa iniziale, e il resto del testo è copiato da un'altra mano nel fascicolo successivo. Tale situazione è dovuta probabilmente al processo di copiatura "alla pecia" con cui è stato assemblato il codice.⁴¹

In fondo alla carta 144r compare, inoltre, la scrizione *X[mus] R[otulus] outro R[olo] sse comença*.⁴² probabilmente già presente nel modello di B, essa segnalava la fine di un fascicolo e l'inizio del successivo proprio con i due versi del *refran*. L'annotazione è stata in seguito cancellata, probabilmente da Colocci, in fase di revisione, e lo stesso Colocci completa con i versi mancanti la strofa lasciata incompleta, segnalando inoltre che il testo segue nel fascicolo successivo tramite un «sequitur infra» posto nel margine destro della carta 144r.

⁴¹ Ferrari 1979: 118.

⁴² Cf. *ibidem*, per la trascrizione.

Il testo del *refran* è, poi, problematico, poiché sia in B che in V il secondo è trascritto nella forma *ca o poder que eu sempre ouvi m'ei, | e eu vos fiz e vos desfarei*, mentre il primo e il successivo eliminano l'*eu* del primo verso. Cohen sceglie di integrare *eu* nei ritornelli in cui manca – ma questo porta il verso ad essere ipermetro – e di completare il secondo verso del *refran* con *eu* prima di *vos desfarei* per rispettare il parallelismo. Braga, più conservativo, elimina l'*eu* del secondo *refran*. Si è scelta qui una soluzione intermedia tra le due posizioni, integrando il secondo verso del ritornello ma eliminando l'*eu* della seconda strofa.

7. *filbar senbor*: da *PILIARE, espressione abbastanza tipica della lirica cortese galego-portoghese, ma presa in prestito dal linguaggio feudale in cui indicava il patto tra signore e vassallo, e rientra nell'ambito della sottomissione alla *senbor*.⁴³

9. *sair a ben*: espressione idiomatica, che vale 'dare un buon risultato'.

VIII. *Pero vos ides, amigo* (LPGP 75.16; RM 75.16)

Pero vós ides, amigo,
 sen o meu grad'alhur viver,
 non vós ides ond'ei prazer:
 por non falardes comigo,
ca daqui o poss'eu guisar, 5
mais por mí fazerdes pesar.

E, pero vós ides daquen,
 non vós ides, do que mi praz:
 por non fazer eu quanto faz
 molher por om'a que quer ben, 10
ca daqui o poss'eu guisar
mais por mí fazerdes pesar.

Ir vós podedes, mais ben sei
 ca non diredes con razon
 que non faç'eu de coração 15
 por vós quanto de fazer ei,

⁴³ Osoiro Anes (Marcenaro): 105.

*ca daqui o poss'eu guisar,
mais por mí fazerdes pesar.*

E, pero vós ir queredes,
non diredes, per boã fé,
con dereito que per min é,
ca faç'eu quanto dizedes,
*ca daqui o poss'eu guisar,
mais por mí fazerdes pesar.*

20

21. dereito] deito V.

Mss.: B672, fol. 149r, col. a-b; V274, fol. 41r, col. b.

Ed. semidiplomatiche: Cancioneiro da Vaticana (Braga), n° 274; *Cancioneiro Colocci Brancuti* (Paxeco Machado–Machado), III, n° 635.

Ed. critiche e interpretative: Cantigas (Nunes), n° 106; *Cantigas* (Cohen): 158.

TRADUZIONE

Benché siate andato, amico, contro la mia volontà a vivere altrove, non andate per un motivo che mi dia piacere: per non parlare con me, *che da dove sono posso arrangiarmi, ma sarete per me causa di dolore.*

E, poiché voi ve ne andate via da qui, non andate per qualcosa che mi faccia piacere: perché io non faccia quanto fa una donna per qualcuno che ama, *che da dove sono posso arrangiarmi, ma sarete per me causa di dolore.*

Potete andarvene ma so bene che non direte con senno che io non faccia di buona volontà per voi quanto dovevo fare, *che da dove sono posso arrangiarmi, ma sarete per me causa di dolore.*

E, poiché desiderate andare, non direte, in fede mia, con diritto, che è a causa mia, perché faccio quanto avete detto, *che da dove sono posso arrangiarmi, ma sarete per me causa di dolore.*

METRICA

Cantiga de refran, le strofe II-III composte di 4+2 ottonari ossitoni (T. 160:355) e le strofe I-IV composte 2 settenari parossitoni (rima –a) e 4 ottonari ossitoni (rime –b e –C), T. 160: 423.

	7'a	8b	8b	7'a	8C	8C
I	-igo	-er	-igo	-er	-ar	-ar
IV	-edes	-e	-e	-edes	-ar	-ar
	8 a	8b	8b	8a	8C	8C
II	-en	-az	-az	-en	-ar	-ar
III	-ei	-on	-on	-ei	-ar	-ar

La situazione è qui singolare poiché, come accade nel testo 8, la *cantiga* presenta due schemi metrici diversi; qui però, a differenza della precedente, sono le due strofe centrali ad avere uno schema differente. Alcuni elementi morfologici del primo verso di ogni strofa, inoltre, vengono ripresi dalla successiva, in modo da marcare la successione delle diverse *coblas*. Sono poi da segnalare alcuni artifici retorici presenti all'interno del testo, quali il poliptoto del v. 9 e gli *enjambements* presenti ai primi tre versi della terza strofa, che conferiscono alla *cobla* un andamento da ritmo ascendente che culmina nel *refran*.

NOTE

8-9: in V i versi sono trascritti su una sola riga.

21. *dereito*: In V probabilmente non è stato copiato un segno di abbreviazione (che invece compare in B), motivo per cui la lezione accolta da tutti gli editori è quella di B.

IX. *Amigo, pois me leixades* (LPGP 75.01; RM 75.01)

Amigo, pois me leixades
 e vós ides alhur morar,
 rogu'eu a Deus, se tornades
 aqui por comigo falar,
que non ajades, amigo,
poder de falar comigo.

5

E pois vos vós ir queredes
 e me non queredes crear,

rogu'a Deus, se o fazedes,
e tornardes por me veer, 10
que non ajades, amigo,
poder de falar comigo.

Pois non catades medida,
nen quanto vos eu fiz de ben,
rog'a Deus, se por ventura 15
tornardes por mi dizer ren,
que non ajades, amigo,
poder de falar comigo.

Pois vos ides sen meu grado
e non dades nada por mí 20
rogu'eu a Deus se coitado
fordes e tornardes aqui,
que non ajades, amigo,
poder de falar comigo.

7. vos vos] *om.* vos B 10. por] per V 13. catades] cantades V 20. nada
por mi] por mi nada B, per mi nada V.

Mss: B673, fol. 149r, col. b, fol. 149v, col. a; V275, fol. 41r, col. b, fol.
42r, col. a.

Ed. semidiplomatiche: Cancioneiro da Vaticana (Braga), n° 275; *Cancioneiro Co-
locchi Brancuti* (Paxeco Machado–Machado), III, n° 636.

Ed. critiche e interpretative: Cantigas (Nunes), n° 107; *Cantigas* (Cohen): 159.

TRADUZIONE

Amico, poiché mi lasciate e andate a vivere altrove, chiedo a Dio, se tor-
nate qui per parlare con me, *che non abbiate, amico, il potere di parlare con me.*

E, poiché desiderate andare e non desiderate credermi, chiedo a Dio,
se lo fate e tornate per vedermi, *che non abbiate, amico, il potere di parlare con
me.*

Poiché non rispettate la moderazione, né quanto vi ho fatto di bene, chiedo a Dio, se per caso tornate per dirmi qualcosa, *che non abbiate, amico, il potere di parlare con me.*

Poiché voi andate contro la mia volontà, e non mi date nulla, chiedo a Dio, se sarete addolorato e tornerete qui, *che non abbiate, amico, il potere di parlare con me.*

METRICA

Cantiga de refran, composta da 4 settenari parossitoni (rime -a e -C) e 2 ottonari ossitoni, *coblas singulares*, T. 99.59.

	7'a	8b	7'a	8b	7'C	7'C
I	-ades	-ar	-ades	-ar	-igo	-igo
II	-edes	-er	-edes	-er	-igo	-igo
III	-ura	-en	-ura	-en	-igo	-igo
IV	-ado	-i	-ado	-i	-igo	-igo

La *cantiga* poggia, dal punto di vista formale, sul terzo verso di ogni strofa, il cui primo emistichio si ripete uguale in ogni *cobla* secondo il procedimento delle *coblas capdenals*. La preminenza tematica è accentuata anche dall'*enjambement* presente solo tra i versi 3 e 4, mettendo così in risalto ogni volta la protasi del periodo ipotetico retto dal primo emistichio.

NOTE

2. *albur*: avverbio di luogo indefinito, di cui Maia⁴⁴ rileva la grande vitalità fino al XVI secolo, e che ancora si riscontra nel galego moderno nel termine *allur*. L'origine della forma è dibattuta: accanto alla possibilità che derivi da *ALLOR composto per analogia da ALLORSU-, c'è quella che il termine sia stato influenzato dal provenzale *albors*, *albor*, come sostengono Ferreiro e Michaëlis.⁴⁵

7. *vos vós*: in B il verso è ipometro, quindi si è seguita qui la lezione di V che restituisce al verso la sua regolarità.

⁴⁴ Maia 1997: 86-7.

⁴⁵ Si vedano Michaëlis de Vasconcelos 1921: 4 e Ferreiro 1995: 355.

13. *catades*: V riporta l'errata lezione *cantades* che non dà significato.

15: nel codice V il copista, alla fine del verso 15, trascrive anche la prima parola del verso successivo, ma con una particolarità: sotto la cancellatura si nota che la forma usata è *tornardes* mentre nel verso successivo compare la forma *tornades*.

20. *nada por mí*: l'ordine delle parole nei mss. è invertito (*por mi nada*), per un errore di trasmissione; per rispettare la regolarità della rima si è deciso di ripristinare la corretta sequenza delle parole; *nada*: *nada* < (REM) NATA,⁴⁶ a determinare una cosa esistente nelle frasi negative.

X. *Amig'ouv'eu a que queria ben* (LPGP 75.02; RM 75.02)

Amig'ouv'eu a que queria ben,
tal sazon foi, mais já migo non ei
a que ben queira, nen o averei
enquanto vivia já, per unha ren:
ca mi mentiu o que mi soia 5
dizer verdad'e nunca mentia.

E mui pouc'á que lh'eu oí jurar
que non queria ben outra molher
se non mí, e [ben] sei eu que lho quer,
e por esto non poss'en ren fiar, 10
ca mi mentiu o que mi soia
dizer verdad'e nunca mentia.

Máis me fiava per el ca per mi,
nen ca per ren que no mundo viss'al,
e mentium'ora tan sen guisa mal 15
que non fiarei en ren des aqui,
ca mi mentiu o que mi soia
dizer verdad'e nunca mentia.

E, se outr'ouvesse, mentirm'ia,
pois mi mentiu o que non mentia. 20

⁴⁶ Cf. Williams 1968: 160 e Ferreiro 1995: 269.

2. ja migo] lamigo B 16. en ren] ea ren V.

Mss.: B674, fol. 149v, col. a-b; V276, fol. 42r, col. a.

Ed. semidiplomatiche: Cancioneiro da Vaticana (Braga), n° 276; *Cancioneiro Colocci Brancuti* (Paxeco Machado–Machado), III, n° 637.

Ed. critiche e interpretative: Cantigas (Nunes), n° 108; *Cantigas* (Cohen): 160.

TRADUZIONE

Avevo un amico che amavo, da tanto tempo, ma non ho più con me colui a cui volevo bene, né lo avrò più finché vivrò, per una ragione: *perché mi ha mentito colui che era solito dire la verità e mai mentiva.*

Ed è davvero poco tempo che l'ho udito giurare che non amava altra donna se non me, e so davvero che lo desidera, e per questo non posso fidare in nulla *perché mi ha mentito colui che era solito dire la verità e mai mentiva.*

Mi fidavo più di lui che di me stessa, né di qualsiasi altra cosa conosci al mondo, e ora mi ha mentito così tanto senza ragione che non mi fiderò di nulla da ora in avanti, *perché mi ha mentito colui che era solito dire la verità e mai mentiva.*

E, se avessi un altro, mi mentirebbe, poiché mi ha mentito chi non mi mentiva.

METRICA

Cantiga de refran, di 4 decasillabi ossitoni e 2 novenari parossitoni, con una *finda* di due novenari parossitoni, *coblas singulares*, T. 160: 266.

	10a	10b	10b	10a	9°c	9°c	9°c	9°c
I	-en	-ei	-ei	-en	-ia	-ia		
II	-ar	-er	-er	-ar	-ia	-ia		
III	-i	-al	-al	-i	-ia	-ia		
F							-ia	-ia

NOTE

La colonna b di V è lasciata in bianco.

2. *já migo*: B ha un'errata lezione, *lamigo*, per questo motivo si segue qui la lezione di V.

6: dopo il ritornello della prima strofa, sia in B sia in V, viene ripetuto una seconda volta il *ca mi* come se fosse l'inizio di un altro verso.

9: il verso è ipometro, lo si è regolarizzato qui seguendo Cohen, mentre Nunes e Braga rispettano la lezione trådita.

11: V sopra alla parola *mi* è presente una *x*.

16 *en ren*: La lezione di V viene rifiutata da tutti gli editori ad eccezione di Braga.

XI. *O por que sempre mia madre roguei* (LPGP 75.13; RM 75.13)

O por que sempre mia madre roguei
 que vos visse, meu amigo, non quer,
 mais pesarlh á muito, quando souber
 que vos eu digu'esto que vos direi:
cada que migo quiserdes falar, 5
falade migu'e pês a quen pesar.

Pês a questo quer e matesse por én,
 ca post'é já o que á de seer.
 Veer vos ei, se vós poder veer,
 e poderei, ca, meu lum'e meu ben: 10
cada que migo quiserdes falar,
falade migu'e pês a quen pesar.

Pois entendo que mia mort'e meu mal
 quer, pois non quer ren de quant'a mi praz,
 e poi-lo ela por aquesto faz, 15
 fazed'aquest'e depois farás'al:
cada que migo quiserdes falar,
falade migu'e pês a quen pesar.

Sempr'eu punhei de mia madre servir,
 mais por esto ca por outra razon, 20
 por vos veer, amigu', e por al non,
 mais pois mi o ela non quer consentir,
cada que migo quiserdes falar,
falade migu'e pês a quen pesar.

2. quer] quei V 5. quiserdes] qinserdes B 15. por] pre V 20. por] per V, por] per V 21. por] per V, por] per V.

Mss.: B675, fol. 149v, col. b; V277, fol. 43r, col. a.

Ed. semidiplomatiche: Cancioneiro da Vaticana (Braga), n° 277; *Cancioneiro Colucci Brancuti* (Paxeco Machado–Machado), III, n° 638.

Ed. critiche e interpretative: Cantigas (Nunes), n° 109; *Cantigas* (Cohen): 161.

TRADUZIONE

Ciò che ho sempre chiesto a mia madre, che vi vedesse, amico, non vuole, ma dovrà dolersi quando saprà che vi ho detto ciò che vi dirò: *ogni volta che desiderate parlare con me, parlatemi, e pesi a chi deve.*

Nonostante non desidera ciò, e si ucciderebbe per questo, poiché è già stato deciso: vi vedrò, se posso vedervi, e potrò, perchè è la mia luce: *ogni volta che desiderate parlare con me parlatemi, e pesi a chi deve.*

Poiché capisco che vuole la mia morte e il mio male, e dal momento che non desidera nulla di quanto mi piace, e poiché non fa nulla di questo, fate così, e poi si vedrà: *ogni volta che desiderate parlare con me, parlatemi, e pesi a chi deve.*

Mi sono sempre sforzata di obbedire a mia madre, per questo, più che per altro motivo, per vedervi, amico, e non per altro, ma poiché lei non vuole acconsentire, *ogni volta che desiderate parlare con me, parlatemi, e pesi a chi deve.*

METRICA

Cantiga de refran, di 4+2 decasillabi ossitoni, *coblas singulares*, T. 160:131.

	10a	10b	10b	10a	10C	10C
I	-ei	-er	-er	-ei	-ar	-ar
II	-en	-er	-er	-en	-ar	-ar
III	-al	-az	-az	-al	-ar	-ar
IV	-ir	-on	-on	-ir	-ar	-ar

Interessante il v. 9, poiché è costruito con un chiasmo dei due infiniti del verbo *veer* che si trovano uno all'inizio e uno a conclusione del verso, che è poi legato al successivo dalla ripetizione variata di *poder*.

NOTE

2: *quer*: il copista di V ha probabilmente male interpretato l'ultima lettera del verso che viene trascritto *quei*.

5: *quiserdes*: B ha l'errata lezione *quinsertes* a cui si è preferito la lezione di V.

10: *meu lum'e meu ben*: per riprendere le parole di Gerardo Pérez Barcala, «o emprego do substantivo *lume* como metáfora para referirse óser amado tense vinculado coa estética da luz qui, aínda con precedentes na filosofía platónica, se desenvolve na Europa medieval a partir do século XIII como parte dunha estética da beleza que, con todo, non parece fondamente arraigada nos trovadores peninsulares». ⁴⁷ Interessante è notare che delle 57 *cantigas* in cui compare la parola *lume*, la maggior parte (35) siano *cantigas d'amor*, e solamente 22 siano *cantigas d'amigo*, e in particolare, l'accostamento *meu lum'e meu ben*, su 10 occorrenze totali, si ritrova solamente in tre *cantigas d'amigo*, che presentano identico schema metrico. In particolare, si può notare un'affinità tra la *cantiga* 16 e quella di Nuno Perez Sandeu (LPGP 107.2) in cui il tema principale è l'ostacolo alla relazione amorosa rappresentato dalla madre della fanciulla. ⁴⁸

15. *por*: l'uso di V è generalmente di preferire la forma *per* laddove in B è *por*. In questo caso, dove V avrebbe riportato *per* il copista ha per errore invertito le ultime due lettere. Non v'è dunque alcun problema nel restituire la lezione originale.

⁴⁷ Pérez Barcala 2004: 603.

⁴⁸ Uso qui i dati forniti in *ibi*: 615-20.

3.2. *Pastorella*XII. *Cavalgava noutro dia* (LPGP 75.03; RM 75.03)

Cavalgava noutro dia
 per un caminho francês,
 e unha pastor sãa,
 cantando con outras tres
 pastores, e non vos pês, 5
 e direi vos todavia
 o que a pastor dizia
 aas outras en castigo:
 «Nunca molher crea por amigo
 pois s’o meu foi e non falou migo». 10

«Pastor, non dizedes nada»
 diz unha delas enton,
 «Se se foi esta vegada,
 ar verrás’outra sazón,
 e dirá vos por que non
 falou vosc’, ai ben talhada, 15
 e é cousa mais guisada
 de dizerdes, com’eu digo:
 “Deus ora veess’o meu amigo
 E averia gran prazer migo”»

15. por] per V.

Mss.: B676, fol. 150r, col. a; V278, fol. 43r, col. a-b.

Ed. semidiplomatiche: Cancioneiro da Vaticana (Braga), n° 278; *Cancioneiro Colucci Brancuti* (Paxeco Machado–Machado), III, n° 639; *Cantigas* (Nunes), n° 110.

Ed. critiche e interpretative: Cantigas (Cohen): 162.

TRADUZIONE

Cavalcavo l'altro giorno su un cammino francese e c'era una pastora, che cantava con altre tre pastorelle, e non vi dispiaccia, vi dirò comunque quello che la pastora diceva alle altre come avviso: «Nessuna donna dia credito all'amico, poiché lo feci al mio e non parlò con me».

«Pastora, non dite nulla», dice intanto una di quelle, «Se se ne è andato questa volta, tornerà in un altro momento e vi dirà perché non parlò con voi, oh bella, ed è cosa molto appropriata di dire, come io dico: “Dio, venisse ora il mio amico, e avrebbe gran piacere con me”».

METRICA

Cantiga de meestria, con schema rimico *ababbaacc*, in cui le rime *-a* sono settenari parossitoni, le rime *-b* sono settenari ossitoni e le rime *-c* sono novenari parossitoni (tranne la prima che è ossitona), *coblas singulares*, T. 82:1.

	7'a	7b	7'a	7b	7b	7'a	7'a	7'c	9'c	9'c
I	-ia	-es	-ia	-es	-es	-ia	-ia	-igo	-igo	-igo
II	-ada	-on	-ada	-on	-on	-ada	-ada	-igo	-igo	-igo

Il testo, seppur breve, è costruito con un buon ritmo narrativo grazie ai brevi versi collegati da numerosi *enjambements*.

NOTE

1. *noutro*: IN+ALTERU > *enoutro* > *noutro*; il risultato dell'evoluzione si spiega con l'aferesi della vocale atona nelle agglutinazioni in cui è implicata la preposizione *en*.⁴⁹ Il termine dà un'indicazione temporale sull'incontro, e ricalca l'espressione galloromanza *l'autrier, autre dia*, ecc. tipica degli *incipit* delle pastorelle oitaniche e provenzali.

2. Nunes corregge l'articolo indeterminativo con il determinativo *o*, ma la lezione è in realtà perfettamente leggibile nei manoscritti ed è quella che presentiamo in questa sede. Si è ritenuto che la scelta di mantenere

⁴⁹ Ferreiro 1995: 204.

*un fosse più conforme all'interpretazione del testo qui proposta. Il *camimbo francês* è il cammino di Santiago de Compostela, e questo giustificherebbe la scelta di Nunes, poiché si tratterebbe di un riferimento preciso; tuttavia, come è stato esposto nel primo capitolo del presente lavoro, si è ipotizzato che Johan Pérez si riferisca in questo caso ad uno dei cammini che dalla Francia portavano al passo di Roncisvalle, e da lí al cammino per Santiago de Compostela. Questo è un ulteriore elemento a riprova dell'ipotesi appena ricordata, poiché se Johan Pérez si fosse riferito al cammino di Santiago che attraversava il regno del León avrebbe probabilmente utilizzato l'articolo determinativo.*

3. *sia*: terza persona dell'indicativo imperfetto di *seer*, (SEDEBAT > *seia* > *sia*),⁵⁰ che in epoca medievale era concorrente alla forma *era*, derivata da *erat*. Rispetto alla forma concorrente derivata da *esse*, il significato assume la sfumatura di 'stare fermo'.⁵¹ Il termine, già raro, cadde poi in disuso nel XV secolo;⁵² *pastor*: il termine maschile vale anche per il femminile, al pari di *senhor*.

9: la caratteristica del genere nella sua declinazione galego-portoghese è la quasi totale assenza del dialogo tra il trovatore e la *pastor*. Se, come sostiene Ada Biella,⁵³ l'origine della pastorella è da ricercarsi nei dialoghi amorosi di tradizione latina medievale, viene da chiedersi quale sia il significato dell'assenza dell'interazione tra i due protagonisti nella pastorella galego-portoghese. Qui, il trovatore/cavaliere rimane principalmente spettatore della scena che si svolge tra la *pastor* e altri personaggi (*pastores* in questo caso, ma in una pastorella di Dom Dinis, *Unha pastor bem talhada*, compare un misterioso *papagai* come interlocutore della fanciulla). Il canto della pastora è un dettaglio accessorio del genere in ambito galloromanzo, ma diventa in area iberica il motivo portante delle pastorelle. Per spiegare questa deriva dai modelli francesi e provenzali, Bertoni⁵⁴ richiama la presenza in Portogallo di «fanciulle che danno sfogo col canto ai sentimenti del loro cuore»,⁵⁵ protagoniste delle *cantigas d'amigo*. Il tema della *pastora chantant* sarebbe quindi stato affine al gusto prevalente in Portogallo e questo avrebbe determinato il passaggio di questo tema

⁵⁰ *Ibi*: 342.

⁵¹ García de Diego 1984: 144.

⁵² Maia 1997: 818-9.

⁵³ Biella 1965: 235-67.

⁵⁴ Bertoni 1917: 83-8.

⁵⁵ *Ibi*: 87.

da accessorio a fondamentale. Del resto, anche in questo particolare caso, le parole della *pastor* richiamano da vicino quelle delle fanciulle delle *cantigas d'amigo*, in particolare il tema della fiducia nell'amico tradita che è portante nella *cantiga* 16.

16: in B è presente una riga bianca tra il v. 16 e il 17.

3.3. Tenzone

XIII. *Johan Soárez, non poss'eu estar* (LPGP 75.09; RM 75.09)

Johan Soárez, non poss'eu estar
 que vos non diga o qu'eu vej'aqui:
 vejo Lourenço con muitos travar
 pero non o vejo travar en mí,
 e ben sei eu por que aquesto faz: 5
 por que sab'el que quant'en trobar jaz
 que mi o sei todo e que x'é tod'en mí.

Johan d'Aboim, oí vos ora loar
 vosso trobar e muito me rii,
 er dizedes que sabedes boiar 10
 ca ben'o podedes dizer assi
 e que x'é vosso Toled'e Orgaz,
 e todo quanto se no mundo faz
 ca per vós x'éste, dized[e] assi.

Johan Soárez nunca eu direi 15
 se non aquilo que eu souber ben
 e do que se pelo mundo faz, sei
 que se faz por mí ou por alguen,
 mais Toledo nen Orgaz non poss'eu
 aver, mais en trobar que mi Deus deu 20
 [eu] conhosco se troba mal alguen.

12. e que x'é] e que xoi V.

Mss.: V1011, fol. 162v, col. b; fol. 163r, col. a.

Ed. semidiplomatiche: Cancioneiro da Vaticana (Braga), n° 1011; *Cancioneiro Colocci Brancuti* (Paxeco Machado–Machado) VII, n° 1658.

Ed. critiche e interpretative: Cantigas (Lapa Rodrigues): 223; *Cantigas* (Videira Lopes): 185.

TRADUZIONE

- Johan Soárez, non posso non dirvi quello che vedo qui: vedo Lourenço che critica molti ma non lo vedo criticare me, e so bene perché fa questo, perché egli sa che quanto all'arte del comporre io so tutto e che è tutta in me.

- Johan d'Aboim, vi ho udito ora lodare il vostro comporre e me ne dispiace molto, ugualmente dite che sapete emergere, e ben potete dire così; e che sono vostri Toledo e Orgaz, e tutto quanto nel mondo è fatto per voi, dite così.

- Johan Soárez, non direi mai se non quello che so bene; e di ciò che si fa per il mondo, so che si fa a causa mia o di qualcuno, ma non posso avere né Toledo né Orgaz, ma quanto al comporre, che mi diede Dio, so bene se qualcuno compone male.

METRICA

Cantiga de meestria, di 7 decasillabi ossitoni tranne le rime *-a* e *-c* della terza strofa che sono invece parossitone, *coblas doblas*, T. 101:13.

	10a	10b	10a	10b	10c	10c	10b
I	-ar	-i	-ar	-i	-az	-az	-i
II	-ar	-i	-ar	-i	-az	-az	-i
II	-ei	-en	-ei	-en	-eu	-eu	-en

Il testo è probabilmente mutilo di una *cobla*, poiché lo schema metrico, in *coblas doblas*, prevede un numero pari di strofe, e possiamo ipotizzare che essa fosse la risposta di Johan Soárez Coelho. L'andamento colloquiale riscontrato nelle precedenti due tenzoni è qui parzialmente attenuato, probabilmente perché alla satira personale e alla critica metapoetica si affianca qui un accenno politico-feudale. Lo stile infatti è in generale più

curato, e, in particolare nella prima strofa, possiamo notare alcuni artifici retorici come la ripetizione insistente della forma *vejo* e l'*isocolon* dell'ultimo verso.

NOTE

I versi 4 e 14 sono ipometri, sono stati regolarizzati per rispettare la misura del verso.

3. *travar*: il verbo, variamente coniugato, ha 18 occorrenze nella lirica galego-portoghese. La maggior parte delle volte però, viene usato nei testi di polemica letteraria insieme ai verbi *trobar* e *cantar*.

10. *dizedes*: i manoscritti riportano la forma dell'imperativo *dizede*, ma si è ritenuto che la forma del presente si adattasse meglio al contesto; *boiar*: il verbo è un *hapax*, non ci sono altre occorrenze nella lirica galego-portoghese. Il significato è incerto; Lopes⁵⁶ sposa la congettura di Lapa⁵⁷ secondo cui potrebbe trattarsi di un errore per il verbo *poiar*, 'prosperare', che meglio si adatterebbe al contesto. Tuttavia Lapa sostiene che il verbo potrebbe anche avere il significato di 'mantenersi al di sopra delle fluttuazioni politiche', e in effetti, visto il successivo riferimento alle città di Toledo e Orgaz potrebbe adattarsi alla velata critica politica della tenzone, e inoltre, nel portoghese moderno, il termine significa 'galleggiare'.⁵⁸ Si è optato qui per tradurre il termine in senso traslato come 'emergere', significato che ben si adatta sia al tema del *ben trobar* della strofa I e a quello politico della strofa II, collegandole con la sua doppia valenza.

12. *e que x'é*: la scrittura nel manoscritto è confusa, ma la lezione che pare leggersi in V, *e que x'oi*, non dà significato, ed è quindi stata corretta seguendo per altro le congetture di tutti gli editori critici del testo; *Toled'e Orgaz*: a Toledo aveva la sua corte Alfonso X, mentre Orgaz si trova pochi chilometri a sud di Toledo. Il fatto che le due città castigliane vengano citate in questo contesto deve suscitare qualche riflessione, per cui però rimando al commento nei paragrafi iniziali.

14: il verso è ipometro, ed è quindi stata aggiunta una sillaba per rispettare l'ortometria.

⁵⁶ *Cantigas* (Videira Lopes): 570.

⁵⁷ *Cantigas* (Lapa Rodrigues): 152.

⁵⁸ Machado 1977, *s.v.*

21: il verso è ipometro, per questo si è scelto di integrare il pronome di prima persona. Lapa e Lopes regolarizzano il verso introducendo *ben* (*conbosco ben*).

Elisabetta Riboldi
(Università degli Studi di Milano)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Cantigas* (Cohen) = Rip Cohen, *500 cantigas de amigo*, Porto, Campo das Letras, 2003.
- Cantigas* (Lapa Rodrigues) = Manuel Lapa Rodrigues, *Cantigas d'escarnho e maldizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo, Galaxia, 1970.
- Cantigas* (Nunes) = José Joaquim Nunes, *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, Lisboa, Centro do Livro Brasileiro, 1973, 3 voll.
- Cantigas* (Videira Lopes) = Graca Videira Lopes, *Cantigas de escarnho e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses*, Lisboa, Editorial Estampa, 2002.
- Cancioneiro Colocci Brancuti* (Paxeco Machado–Machado) = *Cancioneiro da Biblioteca Nacional, antigo Colocci Brancuti*, leitura, comentários e glossário por Elza Paxeco Machado e José Pedro Machado, Lisboa, Edição da Revista de Portugal, 1949-1964, 8 voll.
- Cancioneiro da Ajuda* (Michaëlis de Vasconcelos) = Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Cancioneiro da Ajuda*, Halle, Niemeyer, 1904, 2 voll.
- Cancioneiro da Vaticana* (Braga) = Teófilo Braga, *Cancioneiro português da Vaticana; edição crítica restituída sobre o texto diplomático de Halle*, acompanhada de um glossário e de uma introdução sobre os trovadores e concioneiros portugueses, Lisboa, Imprensa Nacional, 1878.
- Martin Moxa (Stegagno Picchio) = Luciana Stegagno Picchio, *Martin Moya. Le poesie*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1968.
- Osoiro Anes (Marcenaro) = Simone Marcenaro, *Cantigas, edição crítica, tradução, note e glossario*, Roma, Carocci, 2012.
- Roi Queimado (Lorenzo–Marcenaro) = Pilar Lorenzo Gradín, Simone Marcenaro, *Il Canzoniere del trovatore Roi Queimado*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010.

Vasco Gil (Piccat) = Marco Piccat, *Il canzoniere di Don Vasco Gil*, Bari, Adriatica, 1995.

LETTERATURA SECONDARIA

- Azevedo 1906 = Pedro A. de Azevedo, *O livro de D. João de Portel: cartulário do século XIII*, «Arquivo Histórico Português» 6 (1906): 474-6.
- Ballesteros Beretta 1984 = Antonio Ballesteros Beretta, *Alfonso X el Sabio*, Barcelona, El Albir, 1984.
- Bertolucci Pizzorusso 2009 = Valeria Bertolucci Pizzorusso, *Studi trobadorici*, Pisa, Pacini Editore, 2009.
- Bertoni 1917 = Giulio Bertoni, *Pastorelle portoghesi*, «Archivum Romanicum» 1 (1917): 83-8.
- Biella 1965 = Ada Biella, *Considerazioni sull'origine e sulla diffusione della pastorella*, «Cultura Neolatina» 25 (1965): 236-67.
- Bossy 1993 = Michel-André Bossy, *Cyclical Composition in Guiraut Riquier's Book of Poems*, «Speculum» 66 (1993): 277-93
- Brunetti 1993 = Giuseppina Brunetti, *Intorno al "Liederbuch" di Peire Cardenal ed ai "libri d'autore": alcune riflessioni sulla tradizione della lirica fra XII e XIII secolo*, in Aa.Vv., *Actes du XX Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*, Zürich, 6-11 avril 1992, Tübingen · Basel, Francke-Narr, 1993, 5 voll., vol. 5 (*La Poésie lyrique romane. L'art narratif au XII^e et XIII^e siècles*): 57-71.
- Ferrari 1979 = Anna Ferrari, *Formazione e struttura del Canzoniere portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10991: Colocci-Brancuti). Premesse codicologiche alla critica del testo (materiali e note problematiche)*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.
- Ferreiro 1995 = Manuel Ferreiro, *Gramática histórica galega*, Santiago de Compostela, Laiovento, 1995, 2 voll.
- Ferreiro 2016 = Manuel Ferreiro, *Unha variación inexistente nas cantigas profanas galego-portuguesas: as formas «perdon» / «pardon»*, «Madrygal. Revista de Estudos Gallegos» 19 (2016): 51-9.
- Freire 1906 = Anselmo Braamcamp Freire, *D. João de Aboim*, «Arquivo Histórico Português» 6 (1906): 107-94.
- García de Diego 1984 = Vincente García de Diego, *Elementos de gramática histórica gallega (fonética-morfología)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1984.
- Herculano 1980-81 = Alexandre Herculano, *Historia de Portugal desde o começo da monarquia ate o fim do de Afonso III*, prefacio e notas criticas de Jose Mattoso, verificação do texto por Ayala Monteiro, Venda Nova, Livraria Bertrand, 1980-1981.

- Lorenzo Gradín 1999 = Pilar Lorenzo Gradín, *La pastorela gallego-portuguesa: entre tradición y adaptación*, «Romanica Vulgaria Quaderni» 13-14 (1999): 117-46.
- Machado 1977 = José Pedro Machado, *Dicionário etimológico da língua portuguesa: com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados*, Lisboa, Livros horizonte, 1977.
- Maia 1997 = Clarinda de Azevedo Maia, *História do galego-português. Estado linguístico da Galiza e do Noroeste de Portugal desde o século XIII ao século XVI (com referência à situação do galego moderno)*, Coimbra, Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.
- Mattoso 1982 = José Mattoso, *Ricos-homens, infancoes e cavaleiros : a nobreza medieval portuguesa nos séculos XI e XII*, Lisboa, Guimaraes Editores, 1982.
- Michaëlis de Vasconcelos 1921 = Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Glossário do Cancioneiro de Ajuda*, «Revista Lusitana» 23 (1921): 1-95.
- Pérez Barcala, 2004 = Gerardo Pérez Barcala «*Ay lume d'estes olbos meus*»: *o lume, a descriptio amantium e o sufrimento amoroso na lírica galego-portuguesa* in *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos depois*. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simión os días 25-28 de maio de 2004, al cuidado de Mercedes Brea López, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004: 595-672.
- Ramos 2004 = Maria Ana Ramos, *O Cancioneiro ideal de D. Carolina*, in *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos depois*, Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simión os días 25-28 de maio de 2004, al cuidado de Mercedes Brea López, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004: 13-36.
- Resende de Oliveira 1994 = Antonio Resende de Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco: a estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos 13. e 14.*, Lisboa, Colibri, 1994.
- Tavani 1967 = Giuseppe Tavani, *Repertorio metrico della lingua galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967.
- Tavani 1969 = Giuseppe Tavani, *Poesia del Duecento nella penisola iberica*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1969.
- Tavani 1988 = Giuseppe Tavani, *Ensaio Portugueses*, Lisboa, Imprensa Nacional casa de Moeda, 1988.
- Vatteroni 1998 = Sergio Vatteroni *Per lo studio dei Liederbücher trobadorici: I. Peire Cardenal; II. Gaucelm Faidit*, «Cultura Neolatina» 58 (1998): 7-89.
- Williams 1968 = Edwin Williams, *From Latin to Portuguese. Historical Phonology and Morphology of the portuguese language*, Philadelphia, University of Pennsylvania press, 1968.

SITOGRAFIA

MeDB2: Mercedes Brea López (dir.), *Base de datos da Lírica profana galego-portuguesa 2.0*, Centro “Ramon Pinero” para Investigación en Humanidades, Santiago de Compostela (www.cirp.es).

LPGP: Mercedes Brea López (coord.), *Lírica Profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1996, 2 voll.

Graca Videira Lopes *et alii* (2011-), *Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]*, Lisboa, Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA (<http://cantigas.fcsh.unl.pt>).

RIASSUNTO: L’obiettivo di questo articolo è quello di presentare alcuni elementi di novità riguardanti il trovatore galego-portoghese Johan Pérez de Aboim, attivo presso la corte portoghese nella seconda metà del XIII secolo, emersi durante la stesura dell’edizione critica del corpus delle sue *cantigas*. Le nuove acquisizioni hanno riguardato principalmente tre fronti – questioni di datazione, di definizione del corpus, di serialità delle *cantigas d’amigo* – e ad ognuno di essi corrisponderà perciò un paragrafo.

PAROLE CHIAVE: Johan Pérez de Aboim, galego-portoghese, nuove acquisizioni.

ABSTRACT: The aim of this article is to introduce some of the innovating elements regards the gallego-portuguese troubadour Johan Pérez de Aboim, who was active around the second half of the XIII century at the portuguese court. These innovating elements were found during the critical writing about his *cantigas*. The new acquisitions are looking in particular at three sources – issues regard dating and seriality of the *cantigas d’amigo* and definition of the corpus – and to each of these sources will coincide a paragraph.

KEYWORDS: Joahn Pérez de Aboim, gallego-portuguese, innovating elements.

DUE UNICA TRA LE
«ALTRE SESTINE PROVENZALI»:
QUAN PES QUI SUY, FUY SO QUE·M FRANH
(BDT 376.2) ED *ERAS, PUS VEY MON*
BENASTRUC (BDT 227.3)

Tra le numerose forme della tradizione lirica europea, la *sestina* è forse la più antica di quelle tuttora utilizzate dai poeti, e sicuramente la più resistente al tempo. Nata sul finire del XII secolo, «ha attraversato tutta la letteratura occidentale [...] esercitando sempre il suo fascino sugli autori più attenti agli artifici della retorica»,¹ ed è riuscita a creare attorno a sé un solco di tradizione che le ha procurato una longeva e duratura fortuna. Com'è ben noto, la *sestina* è definita su basi formali piuttosto che tematico-contenutistiche e si struttura su sei strofe esastiche più una *tornada* di tre versi. Le sei strofe sono prive al loro interno di rima, ma si connettono attraverso la riproposizione della parola finale di ciascun verso della prima *cobla* in un ordine predeterminato di riprese.² L'andamento della *sestina*, dunque, è regolato da una legge di permutazione rigorosa che è definita *retrogradatio cruciata*, «ossia una regolare alternanza d'inversione e progressione» che determina un andamento rotativo a spirale.³ Il componimento si chiude con un congedo di tre versi nei quali sono riprese tutte le parole-rima, tre in fine di verso e tre all'interno.⁴

¹ Canettieri 1996: 45. A proposito degli studi analitici sulla storia della *sestina* e dei suoi precedenti, tra i più rilevanti ricordiamo Mari 1899: 953-86; Davidson 1910: 18-20; Jenni 1945; Riesz 1971; Roncaglia 1981: 3-41; Frasca 1992. Proprio alla *sestina* è dedicata la sezione monografica della rivista «AnticoModerno» 2 (1996): 9-129, tra i cui saggi segnalò: Beltrami 1996: 9-19; Perugi 1996: 21-39; Billy 1996: 41-54; Pulsoni 1996: 55-65; e Comboni 1996: 67-79.

² Cf. Canettieri 1996: 47: «Tutte le strofe, a partire dalla seconda, sono costruite sulle precedenti secondo la norma per cui la prima parola in rima ripete l'ultima della precedente, la seconda la prima, la terza la quinta, la quarta la seconda, la quinta la quarta e la sesta la terza».

³ Roncaglia 1981: 6. Dominique Billy preferisce parlare di «permutazione antipodica», cf. Billy 1989: 200. L'immagine della «rotazione a spirale» è tratta da Roncaglia 1981: 6. Per le interpretazioni sulla struttura e la forma della *sestina* – anche alla luce della sua preistoria – e per la compresenza tra invarianza e legge di variazione, cf. anche: Frasca 1992; Billy 1993 e Billy 1994; Canettieri 1996: 45-6; infine Billy 2004: 3-32.

⁴ Sui congedi della *sestina*, cf. Pulsoni 1995: 505-20.

Lo ferm voler qu'el cor m'intra (BdT 29.14) del trovatore perigordino Arnaut Daniel costituisce la più antica sestina conosciuta.⁵ Nonostante alcune perplessità, si ammette comunemente che proprio Arnaut sia stato l'“inventore” di questa forma poetica, nell'ultimo ventennio del XII secolo.⁶ Il successo che arrise a *Lo ferm voler* risulta comprovato non solo dal numero di manoscritti che hanno conservato il testo, ma anche dalla presenza di due *contrafacta* – imitazioni dirette che conservano le medesime parole-rima – da parte di altri trovatori: Guillem de Saint Gregori all'inizio del XIII secolo e il veneziano Bartolomeo Zorzi nella seconda metà dello stesso secolo.⁷ Per completare il quadro della presenza della forma “sestina” nella lirica occitana, occorre giustapporre ai suddetti esempi di *imitatio* diretta altri due individui innovativi rispetto al testo di Arnaut: la para-sestina di Pons Fabre d'Uzès, *Quan pes qui suy, fuy so que m'franb* (BdT 376.2) e la pseudo-sestina di Guillem Peire de Cazals, *Eras, pus vey mon benastruc* (BdT 227.3).

Se da un lato *Ben grans avolesa intra* ed *En tal dezir mos cors intra* – l'una attribuita a Guillem de Saint Gregori e l'altra del veneziano Bartolomeo Zorzi – «adottano [...] nei confronti della canzone da cui traggono origine la stessa tensione imitativa che rendeva possibile nella lirica provenzale [...] l'appropriarsi del guscio melodico-formale di una canzone considerata particolarmente “riuscita”»⁸ e possono a buon diritto essere con-

⁵ Per il testo della lirica di Arnaut Daniel rimando all'edizione sinottica presente su *Rialto* (<http://www.rialto.unina.it/ArnDan/29.14%28sinottica%29.htm>). Si vedano anche la recente edizione Arnaut Daniel (Perugi): 329-44 e la *Nota sulla sestina europea* che segue la suddetta edizione (alle pp. 345-52).

⁶ Le perplessità sull'originalità arnaldiana della “sestina” sono completamente rimosse da Canettieri 1996: 46: «Di fatto è proprio la struttura di *Lo ferm voler* e quanto sappiamo della biografia di Arnaut Daniel che danno la prova inconfutabile che egli sia stato l'inventore del genere». A proposito dell'origine-invenzione della sestina, si vedano gli studi citati alle nn. 1 e 3.

⁷ Sui *contrafacta* in ambito trobadorico, si vedano almeno: Marshall 1980: 289-335; Oroz Arizcuren 1994: 213-62; e l'opera comparativa di Billy–Canettieri–Pulsoni 2003. Per Guilhem de Saint Gregori, cf. almeno: Bertoni 1917: 31-9; Beltrami 1993: 31-43; Loporcaro 1990: 17-60; D'Agostino 2009: 139-45; Bampa 2014: 1-47. Per Bartolomeo Zorzi, cf. Bartolomeo Zorzi (Levy); Andresen 1912: 489-90; Serra 1990-1991; Crescini 1992-1993; Bartolomeo Zorzi (Mantovani): 147-54; Bampa 2014: 1-47.

⁸ La citazione è di Frasca 1992: 103. Cf. anche Canettieri 1996: 46.

siderati *sirventes* (o per essere dichiaratamente tali o per il loro contenuto);⁹ dall'altro lato, un componimento come quello del trovatore Guillem Peire de Cazals, che attinge il proprio contenuto dalla *canço*, «pur avendo chiari rapporti con la “sestina” di Arnaut Daniel se ne allontana notevolmente, risultando [...] un *unicum*».¹⁰ Allo stesso modo, l'originale sestina di Pons Fabre d'Uzès intrattiene con *Lo ferm voler* un rapporto che, se formalmente risulta in parte conservativo, «contenutisticamente e stilisticamente non può che rivelarsi di tipo parodico».¹¹ Saranno proprio questi due *unica* gli oggetti del presente contributo.

1. *QUAN PES QUI SUY, FUY SO QUE·M FRANH* (BdT 376,2)

La documentazione su Pons Fabre d'Uzès è alquanto scarsa. Le uniche notizie che siamo in grado di ricavare è che fu trovatore proveniente dalla Linguadoca e che visse intorno alla metà del XIII secolo.¹² La sestina *Quan pes qui suy, fuy so que·m franh* è conservata dal solo ms. C, copiato a Narbona nel XIV secolo,¹³ e così viene definita da Unlandt:

La sextine du troubadour Pons Fabre est un exercice des plus purs de composition dans le style du *trobar clus*: procédés techniques et opacité du contenu s'y conjuguent pour former un ensemble qui impressionne par son raffinement formel, et non pas nécessairement par la profondeur des sentiments exprimés.¹⁴

⁹ A proposito di *sirventes*, della sua origine e della sua doppia etimologia (si serve di melodie già esistenti; ha come suo tema signori e vassalli), cf. almeno: Marshall 1972: 97; Pirot 1972: 42-53; Riquer 1975: I, 54.

¹⁰ Canettieri 1996: 46.

¹¹ Frasca 1992: 118. Cf. anche Appel 1890: 254.

¹² Cf. Guida–Larghi 2013: 428.

¹³ Lartigue 1994: 42: «Pons Favre d'Uzès appartient à la dernière génération des troubadours». Qualche informazione è desumibile anche da Di Luca 2013: 88-124. Bec 1998: 93: «quant à la sextine de Pons Fabre [...], il s'en est fallu de peu que nous ne la connaissions pas. Elle n'est conservée en effet que dans un seul manuscrit, le C 382 (Paris, B. B. Fr. 856), codex assez important puisqu'il totalise quelque 1200 pièces».

¹⁴ Unlandt 2003: 695-6.

In effetti, la complessità del *récit* colpisce fin da una prima lettura. Eccone il testo nell'edizione Mantovani:¹⁵

Quan pes quy suy, fuy so que·m franh:
 mas trop m'an dich fals fach flac frach,
 per qu'ieu volgra cor franc e ferm,
 fi e fizel, fermat e fort,
 quar manh mi dizon qu'aissi·m pert, 5
 quar m'abric say, on sol non fer.

En folh atur m'atur e·m fer
 qar miels mon cor bru blau non franh;
 e s'ieu amor per amar pert,
 car compri·l cor menut e frach, 10
 may er amar mi son e fort
 li fals fag flac per que m'enferm.

En Selh qui·m fes, me·n fi que·m ferm
 mon desfermat cor fals e fer,
 quar tant m'aprim que·l crim que·m franh, 15
 aprim e lim, per qu'elh s'espert,
 qu'ab dur atur l'auray tost frach
 s'asag maltrag ni s'ai cor fort.

S'ieu leu no·m leu del fays trop fort,
 tem so, que·l cors e·l cor mi franh. 20
 E qui apert e fols si pert,
 non s'es mes en luec fort ni ferm,
 per qu'ieu m'afferm, quon ferm fort fer,
 qu'ie·n luec so·m mes eferm e frag.

Er lays lo lays fel fol e frag 25
 per selh que silh canton plus fort
 e cre que be ses dupte·m franh
 quar trop atrop selh qui·s franh, fer
 bis bric bas blos fals e non ferm,
 e selh qui plus l'ama, s'espert. 30

¹⁵ Cf. Pons Fabre d'Uzès (Mantovani): 155-63. Dell'edizione Mantovani non accolgo: 1) la lettura *e ferm* del v. 24, dove ripropongo a testo la lezione dei precedenti editori, *eferm*, in dittologia sinonimica col successivo *frag*; 2) l'emendamento di *non* con *ieu* al v. 8. È presente anche qualche ritocco alla punteggiatura. Si vedano, in proposito, anche le edizioni: Appel 1890: 254-6; Lartigue 1994: 45-6; e Bec 1998: 91-100.

Ben sai ques ay, que sai si pert
 tam be que uns no ve que frag,
 per que·m deslonh de so qu'es fer
 e·m met en so que sai plus ferm;
 e qui layssa feni per fort,
 pren ferm, per so qu'el ponh se franh.

35

Quec prec que lays feni per ferm,
 ans que layssat l'aya plus fort.
 so que·sse pert, ad autruy franh.

[I. Quando penso chi sono, fuggo ciò che mi distrugge, ma troppo m'hanno detto falso, maledetto, fiacco, debosciato, per cui io vorrei il cuore sincero e fermo, sensibile e fedele, costante e forte, perché molti mi dicono che così mi perdo, perché mi riparo qui, dove il sole non colpisce.

II. Insisto in un folle tentativo, e mi ferisco, perché il mio cuore cupo non riesce a far breccia più di così, e se perdo amore per un amaro amare, perché ora pago la colpa del cuore meschino e manchevole, più ora mi sono amari e duri i falsi maledetti bricconi che mi fanno ammalare.

III. In colui che mi creò, ho fiducia che renda saldo il mio cuore insicuro, falso e fiero, perché tanto mi perfeziono che il peccato che mi distrugge, riduco e limo, così che svanisce: con dura resistenza l'avrò presto spezzato, se affronto la dura prova e se ho un cuore forte.

IV. Se io non mi libero presto del peso troppo pesante, temo che il cuore e il corpo mi si spezzino, e chi si perde follemente e apertamente non si è messo in un luogo sicuro né stabile, per cui io sto saldo come chi è fiero, forte e fermo, giacché mi sono messo in un luogo insicuro e instabile.

V. Ora lascio il *lai* aspro, folle e spezzato per un altro che si canti più forte, e credo bene che senza dubbio mi infrango, giacché compongo troppo spesso quello (= il canto) che si spezza, fiero, bigio, sciocco, meschino, falso e incostante, e chi lo ama di più è perduto.

VI. So bene cosa accade: che qui ci si perde tanto bene che uno non vede altro che rottami, per cui mi allontanano da ciò che è aspro e mi metto (= mi rifugio) in ciò che so [essere] più sicuro, e chi lascia un luogo debole per uno forte, acquista sicurezza, perché il colpo è più debole.

VII. Consiglio chiunque a lasciare il debole per il forte (= l'incerto per il certo), prima che qualcuno di più forte l'abbia lasciato: ciò che si perde, distrugge qualcun altro.]

La sestina di Pons Fabre d'Uzès, che risale verosimilmente alla prima metà del XIII secolo, è in tutti *octosyllabes* a rima maschile (a8 b8 c8 d8 e8 f8, in 6 *coblas singulars capfinidas* con *tornada* di 3 versi, parole-rima *franh, frach, ferm, fort, pert, fer*).¹⁶ La *retrogradatio cruciata* delle parole-rima vi è applicata nella strofa II (I abcdef > II faebdc), ma nelle successive non esiste altra legge di variazione al di fuori del passaggio 6a > 1a (e, con eccezione della strofa IV, 1a > 2a), avvenendo le altre permutazioni in modo casuale: III cfaebd > IV daecfb > V bdafce > VI ebfcd. ¹⁷ Le rime della tornata ripetono le ultime tre della VI *cobla*, ma mancano però le parole in rima interna ad eccezione di *pert* nell'ultimo verso, e inoltre l'ultima strofa termina con le rime c, d, a, a causa del disordine metrico di questa "para-sestina". In accordo con Loporcaro, reputo

inaccurata [...] la descrizione di F.M. Chambers [...], mentre ad A. Jenni [...] opporrei che l'applicazione alla II strofa della *retrogradatio cruciata*, il proseguire delle permutazioni, ma senza regola, per le strofe successive e l'asimmetria rimica del congedo fanno piuttosto pensare ad una sestina variata nel verso e mal strutturata.¹⁸

¹⁶ Jenni la definisce una composizione a parola rima basata sulla sestina, rinnovata in suo confronto a forza di complicazioni, contaminando per lo più fra la sestina e altri esempi estravaganti: «è qualcosa di intermedio fra la sestina e una semplice canzone a rima equivoche» (Jenni 1945: 32-3). Chambers, invece, scrive: «Pons Fabre borrowed the underlying principle of the sestina, but with a different meter (isometric masculine octosyllables) and of corse different end-words» (Chambers 1985: 123). In effetti, è dato incontrovertibile che un rinnovamento – rispetto a *Lo ferm voler* – sia ravvisabile fin dalla metrica e dall'uso delle parole-rima. Tra l'altro, proprio la scelta di *mots-rimes* maschili determina «l'abondance des vers uniquement formes de monosyllabes» (Bec 1998: 97) (v. *infra*). Ciò rafforza l'effetto "accidentato" delle allitterazioni: in effetti 15 versi sono composti da soli monosillabi (vv. 1, 2, 8, 11, 13, 19, 20, 22, 24, 25, 29, 31, 32, 34, 36), la maggior parte degli altri versi non contengono che un solo bisillabo. «Le seul lexème qui dépasse es deux syllabes est le *desfermat* du v. 14, qui annonce le *non ferm* du v. 29 et constitue la réplique négative du *fermat* du v. 4» (*ivi*).

¹⁷ Nel caso specifico, e come avviene più in generale per le altre sestine, si può parlare anche di *coblas dissolutas*, accogliendo la definizione di Bampa 2015: 18: «siamo di fronte a delle *coblas dissolutas* quando, in un testo, l'identità di suono nella terminazione di due parole collocate alla fine di due versi è esclusivamente interstrofica». E in effetti, Bampa 2015: 26-7 inserisce *Quan pes qui suy* entro il gruppo K dei testi trobadorici in *coblas dissolutas* che individua e analizza nel suo contributo.

¹⁸ Loporcaro 1990: 42. Si legga anche quanto scrive Unlandt 2003: 696: «Nous constatons que Pons se sert comme Arnaut Daniel, Guilhem de Saint-Grégoire et Bertolome Zorzi de six mots-refrains; mais l'ordre dans lequel chaque mot-refrain réapparaît à travers la pièce est différent à partir de la troisième strophe. Il convient également

D'altronde si è già accennato in sede introduttiva al rapporto conservativo-innovativo che formalmente *Quan pes qui sui* intrattiene con la sestina di Arnaut.¹⁹ Sottolineando l'esuberanza dell'invenzione verbale piuttosto che il rigore della forma, Lartigue «trouve la pièce de Pons Fabre d'Uzès “beaucoup plus intéressante, à tous points de vue” que les confractures de Guilhem de San-Gregori ou de Bartolome Zorzi».²⁰ Un giudizio opposto rispetto a quello di Frasca, che attribuisce a Pons Fabre e alla sua sestina un valore “mediocre” e un progetto «modesto di facile comicità» giocato sull'«esasperazione della forma».²¹

A livello contenutistico la sestina di Pons Fabre d'Uzès risulta una vera e propria parodia di *Lo ferm voler*:

l'oscillazione fra gli antinomi o [...] fra i contrari de *Lo ferm voler* diviene in *Ques pes qui sui* un rutilare vertiginoso di modificazioni, in cui il ricercato monosillabismo arnaldiano diviene pretesto per un comico ritmo sincopato e il tessuto sonoro della sestina si radicalizza in autentici scioglilingua.²²

Tale monosillabismo non risparmia, naturalmente, le stesse parole-rima, che danno origine a un ritmo spezzato dei versi e dalle quali divampa un gioco di allitterazioni la cui forza centrifuga investe l'intero componimento.²³ Si noti, infatti, che cinque parole-rima su sei cominciano con lo

de faire remarquer qu'alors que les trois autres troubadours se servent d'un vers heptasyllabique en tête de strophe suivi de cinq décasyllabes, le tout à cadence féminine, Pons écrit sa sextine en strophes de vers octosyllabiques à cadence masculine. Un emploi systématique de l'allitération et d'une technique qui rappelle les rimes intérieures rendent cette sextine bien différente des trois autres que la tradition manuscrite nous a léguées».

¹⁹ Cf. Appel 1890: 254: «In Sestineart gebaut, aber nicht streng nach dem Schema. Arnaut Daniels Sestine wird auch für dieses Gedicht als Vorbild gelten dürfen».

²⁰ Lartigue 1994: 42 (anche in Billy 1994: 243, da cui si cita).

²¹ Cf. Frasca 1992: 119.

²² *Ibi*: 118-9. La parodia non investe solamente la sestina, il suo contenuto e la sua tecnica, ma anche gli stilemi stessi del *trobar ric* arnaldiano, «la cui ricercata ipertrofia costituisce l'*humus* della comicità di questi versi» (*ibi*: 119). A tal proposito, si vedano i vv. 13-16 dove, unitamente alle parole-rima, si armonizzano elementi di lessico che appaiono provenire da *Canso do·ill mot son plan e prim* («En selh qui·m fes, me·n fi que·m ferm / mon desfermat cor fals e fer, / quar tant m'aprim que·l crim que·m franh, / apim e lim, per qu'elh s'espert»). Cf. *ibi*: 119 n. 18.

²³ Riquer 1975: 643, con tono di lamento, parla di «exageradas aliteraciones en cada estrofa».

stesso suono labio-dentale /f/ (*franb, frach, ferm, fort, fer*, ma *pert*), contribuendo a effetti allitterativi ricercati.²⁴ Che sia forse un allusivo riferimento all'autore stesso, Pons Fabre? Ad esempio, i vv. 2-4 «mas trop m'an dich fals fach flac frach, / per qu'ieu volgra or franc e ferm, / fi e fizel, fermat e fort» contengono una sequenza di 10 /f/, senza contare la /v/ di *volgra*, che ne è la corrispondente sonora; oppure i vv. 12 («di fals fach frach per que m'enferm») e 15 («quar tan m'aprim que·l crim que·m franh»), oltre a contenere la suddetta fricativa labio-dentale, battono insistentemente sul suono /m/ e nel complesso giocano su una sequenza di 5 gruppi consonantici con /r/; e ancora il v. 25 («er lays lo lays fel fol e frach») insiste praticamente su due consonanti liquide, /l/ ed /r/; e infine il v. 29 («bis bric bas blos fals e non ferm») presenta solamente due consonanti iniziali, /b/ e /f/. Siamo «à la limite même du prononçable».²⁵ Diversamente che in Arnaut (dove i *mots-refrains* sono essenzialmente dei sostantivi, con un solo verbo, *intra*), in *Ques pes qui suy* compaiono in clausola di verso tre verbi (*franb, pert, fer*) e tre aggettivi (*frach, ferm, fort*) che non esitano però a prestarsi a qualche meccanismo di *aequivocatio*: «il congegno [...] si regola dunque fra modificatori aggettivali e predicatori».²⁶ Sembra che sia proprio la parodia del *trobar ric* a determinare l'abbandono della formula sillabica e delle parole-rima de *Lo ferm voler*, «sostituite da altre in cui maggiormente, e parossisticamente, si decanta il virtuosismo isofonico [che le] concatena sia fra di loro che con gli altri elementi lessicali all'interno del verso».²⁷ Per un primo confronto con i suoi antece-

²⁴ Cf. Lartigue 1994: 42: «Tous les mots refrains sauf un, le cinquième, sont des monosyllabes, avec assonance en f. Et cette assonance gagne tout le poème, dont treize vers reposent sur des monosyllabes». A proposito del virtuosismo fonico di Pons Fabre, Frasca riunisce le sei parole-rima di *Quan pes qui suy* in tre coppie contraenti fra loro complicati rapporti:

FRAnh	FERm	foRT
FRAch	FER	peRT

«Le coppie, difatti, si congiungono in un sofisticato gioco di richiami (*Franb* : *Frach* : *FeRm* : *FeR* : *FoRt* ; *fERm* : *fER* : *pERT*)» (cf. Frasca 1992: 120).

²⁵ Bec 1998: 96.

²⁶ Frasca 1992: 120. Per un'analisi particolareggiata del ruolo morfologico-sintattico delle parole rima di *Ques pes qui suy, suy so que·m franb*, si veda *ibid.*: 120-2.

²⁷ *Ibid.*: 119. Si legga, in proposito, anche il passo di Riesz 1971: 62, che definisce la sestina di Pons Fabre d'Uzès «ein unübersetzbares Spiel, klanglicher Effekte von assozierenden und alliterierenden einsilbigen Wörtern».

denti, si noti che *Quan pes qui suy* trae dal repertorio arnaldiano sia l'aggettivo-sigla *ferm* sia il verbo *pert* che è alla base anche dell'insistenza "infernale" di *En tal deszir mos cors intra* di Bartolomeo Zorzi.

Tornando alla prospettiva del contenuto, il tema di fondo della sestina di Pon Fabre – seppure in modo emblematico e parossistico – riguarda la tradizionale dimensione della poesia d'amore. Nonostante non venga menzionata alcuna *domna* e il vocabolario amoroso sia quasi inesistente, la seconda *cobla* risulta particolarmente allusiva: emerge lo stato di prostrazione dal quale il poeta vorrebbe uscire attraverso il "consolidamento" del suo cuore e viene fatta menzione dell'eccesso d'amore che è causa del suo malessere: a tal punto che amando troppo rischia di perdere l'amore (v. 9 «e s'ieu amor per amar pert»). Ma il tema della *fin'amor* «n'est toutefois qu'un fil conducteur, qui assure à l'ensemble de la construction un minimum de cohérence sémantique».²⁸ Premettendo che il testo presenta numerosi punti oscuri sia per la sintassi di alcuni versi sia per le connotazioni multiple delle parole-rima, cercherò di presentare (alla luce della traduzione proposta) un commento quanto più esaustivo.

La prima *cobla* introduce il soggetto lirico, l'amante-poeta, intento a riflettere sulla propria condizione funesta che lo induce a rifuggire da tutto ciò che lo "distrugge", da tutto ciò per cui viene definito spregiativamente *fals fach flac frach* (v. 2).²⁹ In contrasto con i primi due versi (espressione della situazione reale del poeta), i vv. 3-4 segnano il passaggio dal piano dell'esperienza vissuta e quello ipotetico del desiderato: l'amante vorrebbe avere il cuore *ferm* (come il *voler* di Arnaut Daniel), sincero, stabile, forte. Il cambiamento auspicato dal poeta è dettato dalla paura di "perdersi" qualora rimanesse ancorato al suo stato di debolezza fisica e morale; ovvero, qualora non si esponesse con forza e tenacia alla luce del "sole" (vv. 5-6 «quar manh mi dizon qu'aissi·m pert, quar m'abric say, on sol non fer»). Emerge da subito la difficoltà interpretativa di alcuni

²⁸ Bec 1998: 95.

²⁹ Bec interpreta il verso letteralmente «mais trop m'ont dit fragile mes actes trompeurs et faibles» (*ibid.*: 98), ovvero «mais on m'a tant traité de faux, fragile et frêle» (in Lartigue 1994: 46, da cui si cita) e infine «mais mes actes m'ont fait si faux fragile et frêle» (in Bec 1998: 99). All'oscurità filologica di questo verso (come di altri) si lega l'idea di una "trasposizione" «qui n'a évidemment rien de définitif» (cf. *ibid.*). Appel 1890: 254, traduce invece: «denn gar zu sehr gebrochen haben mich falsche Reden (und) gemeine Thaten».

luoghi del testo. Come interpretare la sintassi del secondo verso e in particolare la sequenza asindetica? Il verbo *m'an dich*, che implica un soggetto plurale, potrebbe riferirsi a un indefinito (“si dice”) oppure alla sequenza «fals fach falc frach», che diventerebbe soggetto del verbo. Questa seconda ipotesi, tra l'altro, sarebbe corroborata dal v. 12 (v. *infra*), dove l'asindeto assume la funzione di un gruppo nominale. Nella traduzione ho preferito essere il più letterale possibile, attribuendo al verbo un soggetto indefinito e considerando la costruzione asindetica antonimica rispetto al *ferm* del v. 3, e dunque oggetto delle “chiacchiere” dei “molti” (v. 5 «car maint me dit»). Cosa significa il secondo emistichio del v. 6 e la sua allusione al sole? Si potrebbe pensare «que ces vers renvoie métaphoriquement à la dame ou/et à l'amour que le poète fuit et dont il veut se protéger». ³⁰ Qualunque sia la risposta, l'immagine del “sole” non può non riportarci col pensiero ai vv. 23-24 della sestina dantesca *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra* («dal suo lume non mi può far ombra / poggio né muro mai né fronda verde»). ³¹

Fin dall'inizio vengono presentati i termini di una dialettica che si sviluppa lungo l'intero arco del componimento. Così, tutta la “sestina” è giocata per contrasto: da una parte, sulla constatazione di una debolezza e di un'umiltà tipicamente trobadorica, se non addirittura di un'apatia dolorosa, quasi una codardia davanti all'onnipotenza dell'amore che fa fuggire l'amante-poeta (v. 1 *fiy so que·m franh*, v. 33 *me deslonh de so qu'es fer*), e d'altra parte, sulla volontà, o piuttosto la velleità, di farsi forte per vincere l'amore e forse le resistenze della dama (vv. 3-4 *ieu volgra cor franc e ferm, fi e fizel, fermat et fort*). ³²

Per quanto concerne la seconda *cobla*, ho già accennato alla sua allusività. Il poeta si sforza in un'azione così folle (e d'altronde è una *fol' amor* ciò che lo guida) tanto da rimanerne ferito a causa del proprio *cor cupo* e

³⁰ Bec 1998: 98.

³¹ Cf. Picone 1995: 94.

³² Dal punto di vista del senso anche le sei parole rima, molto eterogenee, si spartiscono in due campi semantici contrari: 1) quello della forza e della costanza (*ferm, fort, fer*) e 2) quello della debolezza e dell'abbattimento (*franh, frach, pert*). La dialettica tra le due prospettive semantiche si delinea anche attraverso l'abbondanza di aggettivi del componimento, suddivisibili in due insiemi: sul piano del reale vissuto, quello della debolezza e dell'impotenza (*flac, frach, desfermat, non ferm, feni, fals, folh, bru 'cupo', blau 'malvagio', menut 'miserabile', amar, bis 'bigio,ambiguo', brie 'miserabile', bas, blos 'misero'*), e sul piano dell'irreale e del desiderato, quello della forza e della stabilità (*fort, franc, ferm, fi, fizel, fermat, luec fort e ferm, m'afferm, plus ferm, dur*). Cf. a proposito Bec 1998: 96.

fiacco: a tal punto da rischiare – per il suo eccessivo sforzo – di perdere Amore, che finisce col vendicarsi di un cuore debole e pietoso.³³ È noto, d'altronde, che il tema del *perdere* e del *perdersi*, fisicamente e moralmente, per troppo amare è un tema ricorrente nella lirica dei trovatori.³⁴ L'amante-poeta percepisce come più “amari” e “duri” i *fals fag flac* (v. 12 ‘i falsi maledetti bricconi’) che lo indeboliscono.³⁵ Come si è detto, l'asindeto del v. 12 ripete puntualmente quello del v. 2. In questo secondo caso ho preferito leggermi un'allusione ai *lauzengiers* della tradizione trobadorica: così da “dare un volto”, seppur antonomastico, ai “tanti” che fanno ammalare l'amante-poeta parlandone a sproposito. Tale interpretazione – una delle tante possibili – si lega al carattere “allusivo” di questa strofa, e nasce dall'idea che il testo sia permeato volutamente da una lambiccata ambiguità. Come le parole-rima pur nella loro compiutezza semantica si prestano a un gioco continuo di doppi sensi, allo stesso modo tutte le espressioni del testo compartecipano a tale dimensione anfibologica.

La terza stanza si apre con un probabile riferimento al creatore (*Selh qui·m fes*): se così fosse potremmo giustificare questa presenza trascendente alla luce della quinta *cobla* di *Lo ferm voler* che si apre con la metafora della *seca verja*, dietro cui è ravvisabile la Vergine Maria. L'entrata in gioco

³³ Dario Mantovani propone una diversa interpretazione sulla base dell'emendamento del v. 8, dove sostituisce *non franb* di **C** con *ieu franb*. Nella sua complessità la II *cobla* viene tradotta così: «In una folle ostinazione mi ostino e mi getto / poiché meglio mando in pezzi il mio cuore di tenebra e se io perdo l'amore per l'amaro, / poiché ho schiacciato il cuore meschino e in pezzi, / talora più amare mi sono e dure / le malvagie menzogne per le quali m'infermo» (Pons Fabre d'Uzès (Mantovani): 156). Nelle note al testo si legge, a proposito del v. 8: «Il senso complessivo della frase, purtuttavia, sfugge: Bec [...] legge “car mon coeur sombre et veule mieux ne brise”, lasciando intendere che il soggetto della proposizione sia *mon cor* e non l'io lirico; è però più ragionevole ritenere che *franb* sia una I persona singolare, allineando il predicato alla continuità dei verbi alla I persona che caratterizza tutta la *cobla*, e non solo. L'elemento più dissonante [...] è la negazione *non* preposta a *franb*, che determina una completa inversione logica [...]; l'intervento congetturale che prudenzialmente propongo (*ieu*), elimina la negazione e sposta il fuoco sul soggetto, arricchendo forse l'affermazione di Pons di una lieve auto-ironia» (*ibi*: 161).

³⁴ Cf. Canettieri 1996: 241.

³⁵ Non è da scartare l'ipotesi di una possibile eco con il *vers* di Peire d'Alvernha *Belhs m'es qu'ieu fass'hueymais un vers*, che tuona contro i «fals e flac filh d'avols paires, / felo, embronc, sebenc, mal fait» («falsi e smidollati figli d'ignobili padri, felloni, cupi, bastardi, malfatti»). Cf. Lazzarini 2010: 81 e n. 77.

di Dio spiegherebbe inoltre il tono speranzoso del poeta-amante, fiducioso di rafforzare il proprio cuore e di acquistare con sforzo e determinazione la forza d'animo di cui ha bisogno. Lo "sforzo" del v. 17 non è più un *folh atur* (v. 7), un vano tentativo, ma si trasforma in un *dur atur*, in una resistenza tenace e "duratura" che rende il cuore *fort*. Tale processo di perfezionamento permette poi al poeta di ridurre e limare (*aprim e lim*) il *crim* fino a farlo sparire (*s'espert*). Certo è, comunque, che la *cobla* in questione non appare del tutto perspicua:

nella sostanziale oscurità e ambiguità del lessico, problematici sono soprattutto il v. 15 e il v. 16, il cui significato letterale pare essere "poiché io mi sforzo tanto che consumo e logoro la colpa che mi distrugge, motivo per cui quello (= il cuore) si sconvolge" [...]; l'orchestrazione circolare della sintassi, che apre e chiude la strofe con il riferimento al cuore e alla sua "fermezza" e "forza", sfiora qui quasi la tautologia.³⁶

Nella quarta *cobla* si assiste a una progressiva presa di consapevolezza che emerge anche nella quinta. Per mezzo della loro struttura, le due *coblas* rappresentano una fase di snodo del componimento che consente il passaggio dal momento di ritrovata speranza (III *cobla*) allo sforzo finale, nel tentativo estremo di acquistare fermezza e sicurezza (VI *cobla*). La quarta strofa è suddivisibile in tre distici sintatticamente connessi e consequenziali. Nei vv. 19-20 il poeta auspica di liberarsi dal "fardello" troppo pesante che lo pressa, ovvero da quel *crim* che sintetizza le maldicenze e le malefatte che rischiano di distruggergli il *cors* 'corpo' e il *cor* 'cuore'. Il secondo distico (vv. 21-22) ribadisce la situazione d'instabilità di chi "si perde" apertamente e *folh* 'follemente'. Dal momento che l'amante è consapevole di essersi messo in un luogo *eferm e frag* (v. 24), proprio per evitare di "perdersi" decide di rimanere saldo a mo' di uno forte e fiero (v. 23: «per qu'ieu m'afferm, quon ferm fort fer»).³⁷

³⁶ Pons Fabre d'Uzès (Mantovani): 161.

³⁷ Per il v. 23 (nel ms. «quon hom ferm que fort fer»), è interessante anche la proposta di Dario Mantovani: «Il verso, così come si presenta, è certamente ipermetro [...]; Appel (*Provenzalische inedita*, p. 25) congettura *quom qui fort fer*, 'come colui che forte colpisce', congettura certamente accettabile; una possibile soluzione alternativa che avanza, pur in via ipotetica, in questa sede, prevede la sottrazione degli unici elementi non indispensabili alla sintassi della frase e alla sua completezza semantica, ossia il pronome indefinito *hom* e la congiunzione *que*, ottenendo un emistichio fortemente allitterato, di cui possiamo osservare l'impiego in altri luoghi di questa sestina. Quanto al significato, la congiunzione *quon* [...] è intesa in senso limitativo, "per quanto", con *ferm* soggetto e

Nella quinta strofa il poeta sembra licenziarsi dal suo canto fellone, folle e infranto per accoglierne uno più forte (= più sicuro) da cantare. Si ha l'impressione che il raggiungimento della stabilità amorosa passi proprio attraverso la rinuncia di un *trobar* che sia spezzato. Detto in altri termini: se fino a questo punto del componimento il *trobador*-amante era destinato allo scacco e quindi costretto implicitamente a comporre seguendo uno schema farraginoso e *non ferm* (v. 29), da qui in poi, dal momento che risolutamente decide di spostarsi in un luogo sicuro, il poeta deve necessariamente abbandonare lo stile *frag* (v. 25) per abbracciarne uno *plus fort* (v. 26). Avviene una sorta di “spersonalizzazione” del poeta dalla propria poesia. Qualora non capovolgesse la propria prospettiva poetica, infatti, il rischio in cui incorre è ancora una volta quello di *espertar* (nel senso di ‘perdersi’), come *selh qui plus l’ama* (v. 30). Se ci si “perde” per una *fol’amor*, allo stesso modo ci si perde per un *lai* «fel fol e frag» (v. 25). Non appare strana questa dialettica se si pensa allo *status* della poesia cortese come unico modo concesso all’amante per raggiungere il *joi* e concretizzare virtualmente il proprio desiderio d’amore. Ancora una volta, dunque, si assiste a un capovolgimento parodico della prospettiva dell’amor cortese e della funzione poetica sottesa all’arte del *trobar*.

La sesta *cobla* si apre riallacciandosi ai concetti esposti nella strofe precedente – *perdersi* comporta la visione esclusiva di *frag*, ‘rottami’ –, ma si chiude all’insegna dell’avvenuta evoluzione.³⁸ L’amante-poeta si allontana da ciò *qu’es fer* (v. 33) per mettersi in qualcosa di *plus ferm* (v. 34). Il pronome neutro *so* nei sintagmi «*m deslonh de so*» (v. 33) e «*m met en so*» (v. 34) acquisisce un valore locativo. Nulla vieta di interpretare il *luec*

fer predicato: “per quanto un uomo vigoroso può colpire forte”» (Pons Fabre d’Uzès (Mantovani): 162).

³⁸ Per i vv. 31-32 Mantovani mette a testo «Ben sai ques ay que sai si pert / tam be, que uns no ve que frach», che traduce come «So bene che cos’ho da perdere qui, / tanto bene che non si vedono che rovine». Nella nota al testo si legge: «Appel [...] suggerisce in nota «*que say, lies ques ay*» [...]: che si tratti cioè di una interrogativa indiretta (“io so bene che cosa ho, che qui si perde” [...]) e non di un’improbabile dichiarativa, che itererebbe un concetto (“ben so che so”) lasciando di fatto irrelata la subordinata del secondo emistichio; di fatto è proprio a questa soluzione con la dichiarativa che presta fede Pierre Bec [...], con il risultato che i primi due versi della *cobla*, in sé abbastanza trasparenti, risultano del tutto oscuri e segnalati da una *crux* (“Certes, je sais bien qu’il se perd / comme celui qui ne voit qu’il est frêle (?)”). Rimane senza motivo il fatto che Appel che pure ha la giusta intuizione (*ques ay*), la relega in nota per stampare *que say*» (*ibi*: 162-3).

frag o il *luec ferm* sottesi a tali espressioni non solo come la *fol' amor* da cui si rifugge o la *fin' amor* cui si va incontro, ma anche come metafora della poesia, del “luogo poetico”. La lettura fornita alla quinta strofa ne renderebbe ragione. Il distico che chiude la sesta *cobla* sembra enucleare il motivo profondo dell'intero componimento: chi lascia un “luogo” *feni* per uno *fort* (v. 35), prende fermezza e solidità (v. 36). Non è da escludere, inoltre, la possibilità di far rientrare il *lai* di Pons Fabre d'Uzès all'interno del genere della *chanson de change*, il cui nucleo tematico ruota proprio attorno all'abbandono della “donna” *peior* per *la plus prezada*.³⁹ Il finale proverbiale carica di un significato morale la storia dell'anima raccontata da Pons Fabre d'Uzès e risolve definitivamente la dialettica tra la debolezza reale e la fermezza auspicata.

A chiudere sentenziosamente *Quan pes qui suy* ci pensa la *tornada*, che riecheggia il concetto espresso negli ultimi versi dell'ultima *cobla* ma con un tono di consiglio e ammonimento: «so que'sse pert, ad autruy franh» (v. 39). In conclusione, la sestina di Pons Fabre d'Uzès risulta un esercizio poetico di particolare acrobazia formale, mostrandosi esplicitamente per quello che è, un *lays fel fol* (v. 25): «Félon, par les efforts tenaces et toujours incertains qu'exige sa pénible élaboration, fou par le vertige sémantique [...] qu'il génère»; ma *fol* anche «par l'exégèse qui tente de lui donner un sens».⁴⁰

2. ERAS, PUS VEY MON BENASTRUC (BdT 227,3)

A differenza dei *contrafacta* di Guillem de Saint Gregori e di Bartolomeo Zorzi e della “parasestina” di Pons Fabre d'Uzès, la *canso* di Guillem Peire de Cazals si presenta come un *unicum* pur nei suoi rapporti con la sestina di Arnaut Daniel.

Il primo problema che ha destato *illo tempore* lo studio di tale componimento è stato quello riguardante la sua cronologia relativa rispetto all'individuo arnaldiano. La questione era: *Eras, pus vey mon benastruc* precede *Lo ferm voler*, costituendo un passaggio di quel percorso che porterà alla costruzione della *sestina*, oppure – come le altre tre sestine analizzate

³⁹ Cf. Bec 1998: 98.

⁴⁰ Bec 1998: 100. Cf. anche Pons Fabre d'Uzès (Mantovani): 155-63.

– rappresenta un esperimento successivo all’invenzione del trovatore perigordino? Già Davidson, in un articolo del 1910, aveva proposto un iter di “costruzione della sestina”, e individuava nel componimento di Guillem Peire de Cazals uno dei 4 *stages* che segnano la creazione di questa forma innovativa (*canso redonda*, esemplificata da un componimento di Peire Raimon de Tolosa → *canso redonda encadenada*, esemplificata da un componimento di Raimon de Miraval → «Mittelding zwischen Sextine und Runde»,⁴¹ il componimento singolare di Guillem Peire de Cazals → sestina di Arnaut), adducendo come prova l’idea che «in any case the evolution of Romance poetic forms proceeds from simple to complex, not in the reverse direction».⁴² Piuttosto, dice bene Roncaglia quando afferma che la proposta di Davidson, «di tipo evoluzionistico piuttosto che veramente storico, si limitava a presumere una semplicistica e astratta filiazione di forme [...], senza troppo preoccuparsi di cronologia della documentazione».⁴³ Infatti, se è vero che Davidson ignorava i più recenti sviluppi documentari sul trovatore caorsino, non esitava comunque a sostenere che «even if it were proven that he lived at a later period, the fact would be unimportant».⁴⁴

Di fatto – stando alla documentazione odierna – Guillem Peire risulta posteriore ad Arnaut Daniel: l’inizio dell’attività poetica del caorsino sarebbe, infatti, di poco successivo alla data di morte del perigordino (v. *infra*). La canzone *Eras, pus vey mon benastruc* risulta così una discendente diretta de *Lo ferm voler* in ambito occitano, in cui vi è una «rebuscada retrogradacion de *mots-refranh*, que puede recordar la tecnica de la sextina».⁴⁵ Dominique Billy, nel suo bilancio degli studi “consacrati alla sestina”, legandosi alla riflessione condotta precedentemente da Canettieri,⁴⁶ non ha dubbi sul legame genetico che intercorre tra *Eras, pus vey mon benastruc* e la *canso* d’Arnaut; così, citando anche la canzone *S’eu fos en cort...* di Peire Vidal, scrive:

⁴¹ La definizione è di Diez 1883: 103.

⁴² Davidson 1910: 18-20. La citazione è a p. 19.

⁴³ Roncaglia 1981: 14.

⁴⁴ Si vedano Guillem Peire de Cazals (Mouzat) e Guida 1999: 97-107. La citazione è tratta da Davidson 1910: 19.

⁴⁵ Riquer 1975: 1323. A proposito di *Eras pus vey mon benastruc*, Frasca parla di «unica discendente diretta» della sestina arnaldiana (Frasca 1992: 43). Billy non sembra d’accordo e ne stigmatizza l’abuso terminologico (cf. Billy 1994: 239 n. 3).

⁴⁶ Cf. Canettieri 1993.

sur la base du sizain d'Arnaut, Peire et Guilhem explorent des potentialités différentes offertes par les processus traditionnels de permutation, le premier avec la permutation circulaire, le second avec la rétrogradation, alors qu'Arnaut renonçait aux deux grands processus de la tradition pour en inventer un nouveau.⁴⁷

In un intervento seriore sulla “sestina”, Canettieri non manca di sottolineare come lo studio di alcune forme presenti in Guillem Peire de Cazals «mostrerà come a *Lo ferm voler* siano state date risposte sullo stesso terreno ludico delle permutazioni interstrofiche, ricorrendo a parole-rima», e finisce con l'individuare nell'ambiente d'azione di Guillem Peire un luogo vicino a quello frequentato da Arnaut Daniel: «è quindi probabile che *Eras, pus vey mon benastruc*, se non è da considerarsi come il modello della “sestina”, sia stato comunque composto come risposta immediata ad essa».⁴⁸

Si sono conservate dieci canzoni e un *partimen* sicuramente attribuiti al trovatore Guillem Peire de Cazals, e dal momento che nell'indice del canzoniere **C** questi è registrato come «Guillem Peire de Cazals de Caortz», si può supporre che sia nato nella città di Caors, nel Quercy, o che lí avesse la sua residenza abituale.⁴⁹ L'assenza di allusioni storiche nei suoi versi rende difficile situarlo cronologicamente con assoluta certezza; ma se è vero che Guillem Peire intrattenne un *partimen* con Bernart de la Barta (il quale è autore di un sirventese databile al 1229) e che la *canso* *D'una leu chanso ai cor que m'entremeta* (BdT 227,8) venne composta probabilmente nel biennio 1229-1230, dagli ultimi studi consacrati al caorsino è stato possibile collocare l'attività di Guillem Peire agli anni '10-'20 del secolo XIII.⁵⁰

⁴⁷ Billy 1994: 239.

⁴⁸ Le citazioni sono tratte rispettivamente da Canettieri 1996: 77 e 258.

⁴⁹ A proposito del canzoniere **C**, Saverio Guida ricorda che sia la tavola alfabetica degli autori sia l'indice dei componimenti aggiungono al nome del trovatore l'indicazione d'origine: «nelle rubriche poi che precedono i singoli testi si trova sempre la preposizione *de* davanti a Cazals: ovvia la conclusione che *Cazals* debba prendersi come distintivo di famiglia e *Caortz* come denotazione di provenienza» (Guida 1999: 104).

⁵⁰ Per maggiori precisazioni sulla cronologia relativa all'attività poetica del trovatore caorsino rinvio a Collura 2011: 1-5 e a Collura 2016: 1-7 e 1 n. 1, oltre che alla voce relativa in Guida-Larghi 2013: 266-7.

La pseudo-sestina *Eras, pus vey mon benastruc* è tradita dal solo canzoniere C. Eccone il testo:⁵¹

Eras, pus vey mon benastruc temps, que quasqus dezira e vol, ai cor q'ieu chant d'un'amistat que·m fai ma domna e tant de grat; per qu'ieu la dupte e la col, e soven n'aspir e n'aluc.	5
Vers es qu'ieu n'aflam e n'aluc, tan m'apimp e m'acuelh e·m col, e tan li ven mos bes a grat, e tan sai qu'en autr'amistat, – si doncs tant oblidar no·m vol – no·s pot hom veyre tan astruc.	10
Doncs be·m dei tener per astruc, quan selha del mon qu'om plus vol cossen q'ieu aja s'amistat; assatz o dei tener a grat, qu'ilh qu'es genser josta si·m col e no·n tem bruyda ni aluc.	15
Qu'ieu, mantas vetz, a gran aluc, ai vist qu'a penas te ni col qu'ades so don hieu·lh deya grat no fassa, tan vol m'amistat; e s'aissi lonjament la vol, gent mi sent en amor astruc.	20
Mielhs e mai d'autre·m vei astruc, per so que·l mielhs del mon mi vol, don pren la melhor amistat; qu'aissi·m platz tot e ven a grat quan que ma dompna fai e col, qu'on mai n'ai, per mais pren aluc.	25 30

⁵¹ La *vulgata* critica relativa al corpus di Guillem Peire de Cazals è ancora oggi rappresentata dal lavoro di Jean Mouzat: per *Eras, pus vey mon benastruc* si veda Guillem Peire de Cazals (Mouzat): 691-3. In questa sede riproduco il testo critico rivisto da Collura 2009-2010: 68-9.

N'Ardit, fort li dey s'amistat
 grazir, quar mi denha ni·m vol
 qu'ieu jauzisc a guiza d'astruc.

12 no·s] non 16 o] lo 23 e s'aissi] essaissi 28 aissi·m] aissi

[I. Ora, poiché vedo il mio momento fortunato, quello che ciascuno desidera e vuole, ho voglia di cantare l'amicizia che mi concede la mia donna, di molto buon grado; per cui la rispetto e la onoro, e sovente [me] ne esalto e [me] ne illumino.

II. Vero è che [me] ne infiammo e ne avvampo, tanto mi onora e mi accoglie e mi stima, tanto il mio bene le è gradito, e so bene che in altra amicizia - se poi a tal punto non vuole dimenticarmi - non si può vedere nessuno così fortunato.

III. E allora mi devo ben considerare fortunato quando colei che più al mondo si desidera acconsente che io abbia la sua amicizia; e devo essere grato del fatto che lei, che è la più nobile, mi accoglie vicino a sé e non ne teme maldicenza né scandalo.

IV. Perché io molte volte, con grande estasi, ho visto che a fatica lei accetta che io non faccia sempre ciò di cui le devo esser grato, a tal punto desidera la mia amicizia; e, se così a lungo la vuole, mi sento in amore molto fortunato.

V. Meglio e più di chiunque altro mi vedo fortunato, perché mi vuole la migliore del mondo, da cui ricevo la migliore amicizia; e a tal punto mi piace ed è gradito tutto ciò che la mia donna fa e permette, che quanto più ne ricevo, tanto più me ne infiammo.

VI. Signor Ardit, devo esserle veramente grato per la sua amicizia, perché mi degna e mi vuole al punto che sono felice come uno fortunato.]

A livello strofico e metrico, la pseudo-sestina *Eras pus vey mon benastruc* si struttura in 5 *coblas* di sei versi ottosillabi maschili, che pongono in esponente sei parole-rima di una due e quattro sillabe, ma tutte ossitone: *astruc, vol, amistat, grat, col, aluc*. Chiaramente, la *cobla* è analizzabile in abc : cba. La retrogradazione determina, come necessaria conseguenza, un collegamento interstrofico che segue i dettami delle *coblas capfinidas* e delle *coblas capcaudadas*.⁵² La *tornada* riprende correttamente l'ordine delle rime cba, ma (stranamente) non le ultime tre parole-rima della *cobla* V. I *mot-refrains*, retrogradati e incrociati a due a due, rimano fra di loro secondo lo schema abccba; la *retrogradatio*, congiunta a tale incatenata *crucifixio*, rende possibile solo due schemi rimici alternativi e di fatto alternati: $a_1b_1c_1c_2b_2a_2$ nelle stanze dispari e, in ordine inverso, $a_2b_2c_2c_1b_1c_1$ nelle stanze pari.⁵³ Ecco la tavola delle parole in rima:

⁵² Per un'analisi più dettagliata del *capfinidamen* si rimanda a Lachin 2007: 59-122; in particolare a p. 108 viene discusso lo schema di *Eras, pus vey mon benastruc*.

⁵³ Cf. Roncaglia 1981: 14 n. 65; Canettieri 1996: 252. Dominique Billy, discutendo l'ipotesi di Canettieri sulla "sestina" di Arnaut Daniel, ha mostrato come attraverso la

.j.	.ij.	.iij.	.iiij.	.v.	.vj.
ben-astruc	aluc	astruc	aluc	astruc	
vol	col	vol	col	vol	
amistat	grat	amistat	grat	amistat	
grat	amistat	grat	amistat	grat	amistat
col	vol	col	vol	col	vol
aluc	astruc	aluc	astruc	aluc	astruc

Tale binarismo avvicina questa canzone al principio invertente di Raimbaut d'Aurenga in *Er resplan la flors enversa* (BdT 389,16);⁵⁴ e si consideri anche che la prima parola-rima è *astruc* (in incipit *benastruc*), di marcabruniana memoria e che rimanda chiaramente a (*mal*)*astrucs*, parola-rima che appare al primo verso di ogni *cobla* della canzone rambaldiana *Ar non sui jes mals et astrucs* (BdT 389,14), ove si ritrova tra l'altro all'interno di ogni verso.⁵⁵

Da un punto di vista metrico, la canzone di Guillem Peire è legata anche ad *Anz qe l'aura bruna·s cal* (BdT 389,9):⁵⁶ in entrambi i componimenti le rime procedono «d'amon aval» (la rima iniziale è anche la finale), in virtù della retrogradazione che accomuna gli schemi rimici dei due testi. Eppure, mentre nel *vers* di Raimbaut si procede per coppie di strofe, nella *canço* di Guillem Peire la retrogradazione avviene all'interno di ogni *cobla*. In entrambi si hanno strofe di sei versi ottosillabi, divisibili per gruppi di tre versi; ecco i due schemi rimici a confronto (per coppie di strofe): aab aab; bba bba *vs* abc cba; abc cba. Naturalmente, ancora più evidente è il rapporto di filiazione dalla sestina di Arnaut Daniel, *Lo ferm*

serie numerica 6-1-5-2-4-3 si possa interpretare anche la struttura a retrogradazione di *Eras, pus vey mon benastruc*: si veda Billy 1994: 238-9.

⁵⁴ Cf. l'edizione Raimbaut d'Aurenga (Pattison): 199; e quella di Milone 1998: 63; formula a7'b7'c7'd7'e7'e7'f8f8 (Frank 859:1). Per il rapporto tra il componimento di Raimbaut d'Aurenga e *Lo ferm voler*, cf. Roncaglia 1981: 28-31. Si veda anche Frasca 1992: 43, dove a proposito della sola possibilità di due schemi alternati, si legge: «binarismo che avvicina questa canzone al principio invertente rambaldiano; si consideri pure che la prima parola-rima è *astruc*, in *incipit benastruc*, che non può non rimandare a (*mal*)*astruc*, parola rima che appariva al primo verso di ogni stanza, per poi rimbalzare all'interno di ogni verso, della canzone di Raimbaut *Ar non sui jes mals et astrucs*».

⁵⁵ Cf. Raimbaut d'Aurenga (Pattison): 187-8. Si noterà che *Ar no sui jes mals et astrucs* è costituito con sei versi ottosillabi (formula a8b8b8b8b8b8, Frank 657:1), e che rinvia alla sestina di Arnaut Daniel per la struttura esastrofica.

⁵⁶ Cf. *ibi*: 209, e Harvey 2003: 407-17; formula a7a7b7a7a7b7 (Frank 91:14).

voler qu'el cor m'intra (BdT 29,14). Si nota immediatamente che la pseudo-sestina di Guillem Peire de Cazals presenta fin dalla componente strofico-rimica alcune differenze:

- a) solamente cinque strofe (e non sei);
- b) i *mot-refrains* della *tornada* ripropongono la sequenza finale delle *coblas* pari, quando ci aspetteremmo piuttosto una sequenza del tipo *grat, col, aluc* (a imitazione delle ultime tre parole-rima della quinta *cobla*).

A tal proposito, non sembra impropria, certo, la congettura proposta da Canettieri che integra l'edizione Mouzat riproducendo le rime della supposta sesta e ultima *cobla* – [aluc] [col] [grat] [amistat] [vol] [astruc].⁵⁷ La sua esistenza nell'originale potrebbe essere postulata sulla base delle rime della *tornada* che, com'è noto, devono riprendere quelle dell'ultima *cobla* nello stesso ordine; cosa che non avviene se postulassimo che il componimento finisca dopo cinque *coblas*: «la struttura a sei *coblas* è inoltre da considerare quasi certa, se il testo va considerato come un'imitazione della “sestina” di cui, in tal caso, riprenderebbe anche il numero dei versi».⁵⁸ Ma, di contro, è anche vero quanto afferma Frasca a proposito dello schema di *Eras, pus vey mon benastruc*:

si tratta [...] di una struttura congegnata per poter virtualmente durare all'infinito: il trovatore, contrariamente a quanto accade nella sestina (dov'è il meccanismo ad arrestarsi inesorabilmente, se si eccettuano mirabili duplicazioni), superata la seconda *cobla*, ha la possibilità di arrestare l'oscillazione nella quale ha costretto il canto quando più gli sembra opportuno.⁵⁹

In effetti, visionando la tabella delle parole-rima (vedi *supra*), bisogna ammettere che le rime della *tornada* (*amistat : vol : astruc*), si accordano perfettamente con le alternanze che caratterizzano i vv. 4, 5 e 6 delle singole *coblas*: *grat* → *amistat* → *grat*...; *col* → *vol* → *col*...; *aluc* → *astruc* → *aluc*...

Veniamo al piano contenutistico. La *canço* di Guillem Peire de Cazals si presenta come un componimento in lode alla donna amata. Il testo è pervaso da un'aura di sereno ottimismo che trapela fin dall'uso stesso delle parole-rima.⁶⁰ Parole che veicolano un contenuto non di lamento o invettiva o protesta, ma di soddisfazione «per la donna alla quale il poeta

⁵⁷ Cf. Canettieri 1996: 252-3.

⁵⁸ *Ibi*: 253 n. 20.

⁵⁹ Frasca 1992: 44.

⁶⁰ Le parole-rima «se répercutent comme des notes de victoire»: vd. Guillem Peire de Cazals (Mouzat): 635.

è *grat*; la donna che lo *col* e lo *vol* e gli concede la sua *amistat*, così che il poeta se ne *aluc* e ne è *astruc*.⁶¹ Lo stile *len* di Guillem rende la canzone perspicua e sincera, un esempio in cui il *joi* si manifesta in modo netto, diretto e deciso. *Eras, pus vey mon benastruc* è un vero e proprio «cri de joie», il cui ritorno delle parole-rima sembra creare l'effetto di un carillon che consegna al lettore una strana «impression d'ivresse allègre». ⁶² In realtà, nonostante la canzone nel suo complesso possa apparire d'immediata semplicità, una buona parte delle difficoltà interpretative risultano connesse alle sfumature semantiche da attribuire ad alcuni termini, in particolare alla parola-rima *col*, usata consapevolmente in modo equivoco. Non è un caso se a proposito della “rebuscada retrogradación” dei *mots-refrains*, Riquer afferma: «Este artificio hace que en algunos trechos la interpretación de la canción sea difícil, sobre todo por lo que afecta al verbo *colre*, que reviste valores varios y muy diversos». ⁶³

D'altro canto, la continua e martellante ripetizione su cui insiste il testo finisce per renderlo monotono. Un esempio fra tanti può essere costituito dall'uso retorico dell'enumerazione polisindetica accompagnata da anafora (*tan... e tan... e tan*) ai vv. 8-10, con propagginazione ai vv. 11-12. A livello macroscopico, nel suo essere imbastita di immagini e referenti topici trobadorici, *Eras, pus vey mon benastruc* finisce con l'arenarsi in una sorta di circolo vizioso che gira e rigira continuamente su sé stesso, senza alcuna benché minima evoluzione. Il tanto declamato “momento propizio” (*benastruc temps*), ossia quello dell'amore – che di certo coincide con la primavera e allude al tipico *topos* dell'*exordium* stagionale –, non solo apre il componimento, ma crea la cornice idilliaca in cui si inserisce la lode della donna, fonte di esaltazione e di “infiammazione amorosa”. L'apprezzamento per l'amata e l'immagine della “fortuna in amore” procedono inalterate attraverso le cinque *coblas* del testo. La *domna* è definita attraverso i tipici attributi cortesi: è *selba del mon qu'om plus vol* al v. 14, *genser* al v. 17, *'l mielhs del mon* al v. 26. Nella terza *cobla* è presente un sicuro riferimento ai *lauzengiers*, quando al v. 18 si dice che la donna non «tem bryda ni aluc» (‘tème maldicenza né scandalo’) nell'accogliere vicino a sé l'amante-poeta. La quarta stanza rimanderebbe al “servizio d'amore”, definito attraverso la perifrasi del v. 21: «so don hieu·lh deya grat» (‘ciò

⁶¹ Jenni 1945: 33.

⁶² Guillem Peire de Cazals (Mouzat): 675.

⁶³ Riquer 1975: 1323.

di cui le devo esser grato'). Nella *cobla* finale, invece, si intravede il tipico motivo dell'amore corrisposto che cresce sempre più: quanto più la donna amata ricambia il proprio desiderio d'amore, tanto più il poeta se ne sente infiammato (cf. *pren aluc*, v. 30). Una precisazione va fatta a proposito della parola-rima *aluc*. Nel corso del *récit* il termine ricopre alternativamente ora una funzione verbale (cf. *LR*, IV: 109 s.v. *alucar* 'accendere, infiammarsi', ai vv. 6 e 7) ora una funzione sostantivale (cf. *PD*, s.v. *aluc*: 'l'infiammarsi, l'avvampare', ma anche 'scandalo', ai vv. 18, 19 e 30). Risulta interessante che, entro il corpus trobadorico, esso si ritrova come parola in rima solamente nella canzone dell'epigono marcabruniano Bernart de Venzac, *Pus vey lo temps fer frevoluc*: «No·m puesc pessar on sols m'aluc» (BdT 71.3, 17), il cui incipit, d'altronde, ricorda – seppur in modo antifrastico – i vv. 1-2 della pseudo-sestina di Guillem Peire. Appurata la precedenza cronologica dell'attività del trovatore di Venzac, non sarebbe peregrino supporre una diretta allusione a BdT 71.3 da parte del nostro trovatore caorsino.⁶⁴

Quanto alla *tornada*, essa provvede alla tipica funzione d'invio della *canso* rintracciabile nella restante produzione guglielmina ed esprime la gratitudine dell'amante-trovatore nei confronti della propria donna, che lo rende gioioso e fortunato. In particolare, anche qui appare – come in altri otto componimenti del trovatore caorsino – il *senhal* "Ardit", dietro cui si cela molto verosimilmente un amico e confidente del poeta, e non la donna amata.⁶⁵ *Senhal* che d'altronde contribuisce a fornire una coerenza logica e ideologica dell'intero corpus poetico di Guillem Peire.

Nonostante l'iteratività delle immagini topiche cortesi faccia di *Eras*, *pus vey mon benastruc* un prodotto alquanto standard all'interno del panorama lirico occitano, la pseudo-sestina di Guillem Peire de Cazals presenta un'espressione in particolare – seppur non di livello sostanziale – riconducibile a *Lo ferm voler*. La comparsa dei verbi *dezirar* e *voler* al v. 2 ci portano con la mente al *ferm voler* della sestina di Arnaut Daniel. Certo, è senz'altro poco; in considerazione del fatto che il sostantivo *voler*, che

⁶⁴ Per la vita di Bernart de Venzac, cf. Guida–Larghi 2013: 105-6.

⁶⁵ Guillem Peire de Cazals (Mouzat): 675-7. Riquer 1975: 1321 suppone che questo amico del poeta sia un giullare che cantava le sue canzoni. Alquanto improbabile – seppure interessante nel rintracciare un rapporto tra Arnaut Daniel e Guillem Peire de Cazals – mi sembra l'ipotesi di Canettieri 1996: 258 n. 29: «Non escluderei [...] che anche il *senhal* Ardit [...] faccia riferimento proprio al nome di Arnaut, che inizia e finisce nello stesso modo (Ar-nau-t > Ar-di-t)».

nell'individuo arnaldiano ricopre una funzione logico-ideologica molto pregnante, in *Eras, pus vey* si riduce ad un ridondante uso verbale – per quanto in rima – coniugato alla terza persona singolare dell'indicativo presente (*vol*). Neanche le altre parole-rima danno vita a particolari giochi equivoci e si limitano a interagire con alcuni usuali modificatori. Una particolare attenzione, invece, destano l'uso della rima in *-uc* (es. *astruc* e *aluç*) di marcabruniana memoria e la rima derivativa *benastruc*. Nel caso specifico di *Eras, pus vey*, però, non è tanto Marcabruno quanto Raimbaut d'Aurenga il modello di riferimento.⁶⁶ Canettieri – analizzando i testi del conte d'Aurenga alla luce della propria ipotesi “aleatoria” sulla sestina – interpreta *Eras, pus vey mon benastruc* come «una risposta al componimento in cui Raimbaut d'Aurenga si fa vanto del proprio malfato opponendo alla Sfortuna amorosa l'essere *benastruc* del poeta».⁶⁷ Il componimento di Guillem Peire de Cazals risulterebbe legato direttamente sia al testo di Raimbaut sia a quello di Arnaut. In effetti, come si accennava, la somiglianza fra l'individuo di Guillem Peire e *Ar non sui jes mals et astrucs* emerge fin dall'inizio: «le proposizioni del conte d'Orange sono sistematicamente ribaltate: Raimbaut d'Aurenga dice “ieu soi malastrucs d'amor” e Guillem Peire de Cazals “gent mi sent en amor astruc”».⁶⁸

Così, se volessimo per un istante dare adito alla proposta “aleatoria” di Canettieri e rievocassimo quell'antica passione del gioco dei dadi che coinvolse molti dei trovatori, potremmo fare del nostro Guillem Peire de Cazals e del suo contro-modello, Raimbaut d'Aurenga, le facce contrapposte della stessa “proverbiale” medaglia: sfortunato al gioco, fortunato in amore.

Alessio Collura
(Università degli Studi di Palermo)

⁶⁶ Cf. Canettieri 1996: 244: «La rima in *-ucs* [...] è [...] estremamente caratterizzata in direzione dell'espressivismo marcabruniano» (v. *infra*). In *Al partir del brau tempier* Marcabruno se ne serve largamente e ricorre proprio al rimante *benastrucs*. Raimbaut d'Aurenga usa la rima in *-ucs* in due componimenti: *Anz qe l'haura bruna s cal*, *Ar non sui jes mal et astrucs*. Per una riflessione linguistica sul termine e sui suoi esiti romanzi, si veda anche Areddu 2001: 325-30. Sul valore lessicale della rima in *-uc*, cf. il recente intervento di Barachini-Viel 2016: 37-48.

⁶⁷ Canettieri 1996: 251.

⁶⁸ *Ibi*: 253.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Arnaut Daniel (Perugi) = Arnaut Daniel, *Canzoni*, nuova edizione a c. di Maurizio Perugi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015.
- Bartolomeo Zorzi (Mantovani) = Dario Mantovani, *Bertolome Zorzi: "En tal desir mos cors intra"*, in D'Agostino 2009: 147-53.
- Bartolomeo Zorzi (Levy) = Emil Levy, *Der Troubadour Bertolome Zorzi*, Halle, Niemeyer, 1883.
- Guillem Peire de Cazals (Mouzat) = Jean Mouzat, *Guilhem Peire de Cazals, troubadour du XIIIe siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1954, poi in Id., *Les poèmes de Gaucelm Faidit, troubadour du XIIe siècle. Suivi de Guilhem Peire de Cazals, troubadour du XIIIe siècle et de Le troubadour Arnaut de Tintinbac*, Genève · Paris, Slatkine, 1989 [rist. anast.], da cui si cita.
- Pons Fabre d'Uzès (Mantovani) = Dario Mantovani, *Pons Fabre d'Uzès: "Quan pes qui sui, fui so qe m franb"*, in D'Agostino 2009: 154-63.
- Raimbaut d'Aurenga (Pattison) = Walter T. Pattison, *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1952.

LETTERATURA SECONDARIA

- Andresen 1912 = Hugo Andresen, *Zu Bartolome Zorzi*, «Zeitschrift für romanische Philologie» 36 (1912): 489-90.
- Appel 1890 = Carl Appel, *Provenzalische Inedita aus pariser Handschriften*, Leipzig, Reisland, 1890.
- Appel 1924 = Carl Appel, *Petrarka und Arnaut Daniel*, «Archivium für das Studium des neueren Sprachen und Literaturen» (ASNSL) 147 (1924): 212-35.
- Areddu 2001 = Alberto G. Areddu, *Nuove ipotesi su *astrucus*, «Romance Philology» 54 (2001): 325-30.
- Bampa 2014 = Alessandro Bampa, *Guilhem de Saint Gregori, Ben grans avolesa intra (BdT 233,2) / Bartolomeo Zorzi, En tal desir mos cors intra (BdT 74,4)*, «Lecturae tropatorum» 7 (2014): 1-47.
- Bampa 2015 = Alessandro Bampa, *Primi appunti sulle coblas dissolutas dei trovatori*, «Medioevi» 1 (2015): 15-43.
- Barachini-Viel 2016 = Giorgio Barachini, Riccardo Viel, *Valore lessicale della suffissazione -uc nel sistema rimico dei trovatori*, in Rosario Coluccia, Joseph M. Brincat, Frankwalt Möhren (éd. par), *Actes du XXVIIe Congrès international*

- de linguistique et de philologie romane* (Nancy, 15-20 juillet 2013). Section 5: *Lexicologie, phraséologie, lexicographe*, Nancy, ATILF, 2016: <http://www.atilf.fr/cilpr-2013/actes/section-5.html>.
- Bec 1998 = Pierre Bec, *La sextine de Pons Fabre d'Uzès: essai d'interprétation*, in J. C. Faucon, A. Labbé, D. Quéruef (éd. par), *Miscellanea mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, Paris, Champion, 1998, 3 voll.: I, 91-100.
- Beltrami 1993 = Pietro G. Beltrami, *Remarques sur Guilhem de Saint Gregori*, in Giuliano Gasca Queirazza (a. c. di), *Atti del II Congresso dell'A.I.E.O.* (Torino, 31 agosto-5 settembre 1987), Montpellier, AIEO, 1993: 31-43.
- Beltrami 1996 = Pietro G. Beltrami, *Lo ferm voler di Arnaut Daniel: noterella per una traduzione*, «AnticoModerno» 2 (1996): 9-19.
- Bertoni 1917 = Giulio Bertoni, *La "sestina" di Guilhem de Saint Gregori*, «Studj Romanzi» 1 (1917): 31-9.
- Billy 1989 = Dominique Billy, *L'architecture lyrique médiévale. Analyse métrique et modélisation des structures interstrophiques dans la poésie lyrique des troubadours et des trouvères*, Montpellier, Section française de l'AIEO, 1989.
- Billy 1993 = Dominique Billy, *La sextine à la lumière de sa préhistoire: genèse d'une forme, genèse d'un genre*, «Medioevo Romanzo» 18 (1993): 207-39 e 371-472.
- Billy 1994 = Dominique Billy, *Sextiniana*, «Medioevo Romanzo» 19 (1994): 237-52.
- Billy 1996 = Dominique Billy, *L'art et ses laurres: à propos du commiato d'Al poco giorno*, «AnticoModerno» 2 (1996): 41-54.
- Billy 2004 = Dominique Billy, *La sextine réinventée suivi d'un essai de métrique génétique*, «Stilistica e metrica italiana» 4 (2004): 3-32.
- Billy 2008 = Dominique Billy, *Une «razo» perdue de «Lo ferm voler» ou la véritable histoire des origines de la sextine*, in Aa.Vv., «Mielz vait mesure que ne fait estultie». *A Hatvanéves Horváth Iván tiszteletére*, Budapest, Krónika Nova Kiadó, 2008: 53-6.
- Billy–Canettieri–Pulsoni 2003 = Dominique Billy, Paolo Canettieri, Carlo Pulsoni, *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, Roma, Carocci, 2003.
- Canettieri 1993 = Paolo Canettieri, *La Sestina e il dado: sull'arte ludica del trobar*, Roma, Colet, 1993.
- Canettieri 1996 = Paolo Canettieri, *Il gioco delle forme nella lirica dei trovatori*, Roma, Bagatto, 1996.
- Chambers 1985 = Frank M. Chambers, *An Introduction to Old Provençal Versification*, Philadelphia, American Philosophical Society, 1985.
- Collura 2009-2010 = Alessio Collura, *Guillem Peire de Cazals. Edizione critica*, Tesi di Laurea, relatori Furio Brugnolo e Giosuè Lachin, Università degli Studi di Padova, a.a. 2009-2010.
- Collura 2011 = Alessio Collura, *Guillem Peire de Cazals, «Be'm plagr'neymais qu'ab*

- vos, dona, ·m valgues*», «Lecturae tropatorum» 4 (2011): 1-31.
- Collura 2016 = Alessio Collura, *Guillem Peire de Cazals*, «D'una leu chanso ai cor que m'entremeta», «Lecturae tropatorum» 9 (2016): 1-42.
- Comboni 1996 = Andrea Comboni, *Forme eterodosse di sestina nel quattro e cinquecento*, «AnticoModerno» 2 (1996): 67-79.
- Crescini 1992-1993 = Giuseppe Crescini, *Bartolomeo Zorzi*, Tesi di Laurea, relatore Gianfranco Folena, Università degli Studi di Padova, a.a. 1992-1993.
- D'Agostino 2009 = Alfonso D'Agostino, *Il pensiero dominante. La sestina lirica da Arnaut Daniel a Dante Alighieri*, Milano, CUEM, 2009.
- Davidson 1910 = F.J.A. Davidson, *The Origin of the Sestina*, «Modern Language Notes» 25 (1910): 18-20.
- Diez 1883 = Friedrich Diez, *Poesie der Troubadours*, Leipzig, Barth, 1883.
- Di Luca 2013 = Paolo Di Luca, *La posizione del manoscritto Didot nella tradizione della lirica trobadorica*, «Medioevo Romanzo» 37/1 (2013): 88-124.
- Flores 2002 = Angelo Flores, *Visioni matematiche nella poesia. Dante, la sestina petrarchesca, altre tesi*, Milano, Girgenti, 2002.
- Frasca 1992 = Gabriele Frasca, *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Napoli, Bibliopolis, 1992.
- Gennrich 1965 = Friedrich Gennrich, *Die Kontrafactur im Liedschaffen des Mittelalters*, Langen bei Frankfurt, Der Verfasser, 1965.
- Guida 1999 = Saverio Guida, *Cartulari e trovatori. 1. Arnaut Guilhem de Marsan 2. Amanieu de la Broqueira 3. Guilhem Peire de Cazals 4. Amanieu de Sescas*, «Cultura neolatina» 59 (1999): 71-148.
- Guida-Larghi 2013 = Saverio Guida, Gerardo Larghi, *Dizionario Biografico dei Trovatori*, Modena, Mucchi, 2013.
- Harvey 2003 = Ruth Harvey, *Pour une nouvelle édition de PC 389.9: Ans qe l'haura bruna·s cal*, in R. Castano, S. Guida, F. Latella (éd. par), *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc*. Actes du VII^e Congrès International de l'AIEO (Reggio Calabria-Messina, 7-13 juillet 2002), Roma, Viella, 2003, 2 voll.: I, 407-17.
- Jenni 1945 = Adolfo Jenni, *La sestina lirica*, Bern, Lang, 1945.
- Lachin 2007 = Giosuè Lachin, *Le «coblas capfinidas» dei trovatori*, in Aa.Vv., *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2007, 2 voll.: I, 59-122.
- Lartigue 1994 = Pierre Lartigue, *L'Hélice d'écrire: la sextine*, Paris, Les Belles Lettres, 1994.
- Lazzerini 2010 = Lucia Lazzerini, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena, Mucchi, 2010.
- Loporcaro 1990 = Michele Loporcaro, *Due poesie di Guilhem de Saint Gregori (BdT. 233.2 e 233.3)*, «Medioevo Romanzo» 15 (1990): 17-60.
- Mari 1899 = Giovanni Mari, *La sestina di Arnaldo, la terza di Dante*, «Rendiconti dell'Istituto Lombardo di Scienze, Lettere ed Arti» 32 (1899): 953-86.

- Marshall 1972 = John Henry Marshall, *The Razos de Trobar of Raimon Vidal and associated texts*, London, Oxford University Press, 1972.
- Marshall 1980 = John Henry Marshall, *Pour l'étude des Contrafacta dans la poésie des troubadours*, «Romania» 101 (1980): 289-335.
- Milone 1998 = Luigi Milone, *El trobar «envers» de Raimbaut d'Aurenga*, Barcelona, Columna, 1998.
- Oroz Arizcuren 1994 = Francisco J. Oroz Arizcuren, *Consideraciones sobre los contrafacta en occitano. Con una observacion sobre reflejos del cancionero occitano en el cancionero vasco*, in Ricardo Cierbide, M. Emiliana Ramos (ed. por), *Actes du IV Congrès International de l'AIEO*, Vitoria-Gasteiz, 22-28 août 1993, Vitoria-Gasteiz, AIEO, 1994, 2 voll.: I, 213-62.
- Perugi 1996 = Maurizio Perugi, *Per una nuova edizione critica della sestina di Arnaut Daniel*, «AnticoModerno» 2 (1996): 21-39.
- Picchio Simoncelli 1973 = Maria Picchio Simoncelli, *La sestina dantesca fra Arnaut Daniel e il Petrarca*, «Dantes Studies» 91 (1973): 131-44.
- Picone 1995 = Michelangelo Picone, *All'ombra della fanciulla in fiore: lettura semantica della sestina dantesca*, «Lecture classensi» 24 (1995): 91-108.
- Pirot 1972 = François Pirot, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XII^e et XIII^e siècles*, «Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», 14 (1972): 42-53.
- Pulega 1978 = Andrea Pulega, *Modelli trobadorici nella sestina dantesca: esercizi di lettura*, «ACME» 31 (1978): 261-328.
- Pulsoni 1995 = Carlo Pulsoni, *Sulla morfologia dei congedi della sestina*, «Aevum» 69 (1995): 505-20.
- Pulsoni 1996 = Carlo Pulsoni, *Petrarca e la codificazione del genere sestina*, «Antico-Moderno» 2 (1996): 55-65.
- Pulsoni 2011 = Carlo Pulsoni, *Da Petrarca all'Europa: appunti sulla fortuna della sestina lirica*, «Atti e Memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti già dei Ricovrati e Patavina» 123 (2010-2011): 201-17.
- Riesz 1971 = János Riesz, *Die Sestine. Ihre Stellung in der literaturischen Kritik und ihre Geschichte als lyrisches Genus*, München, Fink, 1971.
- Riquer 1975 = Martin de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Planeta, 1975, 3 voll.
- Roncaglia 1981 = Aurelio Roncaglia, *L'invenzione della sestina*, «Metrica» 2 (1981): 3-41.
- Rossell 2012 = Antoni Rossell, *La tradizione musicale della sestina di Arnaut Daniel. Lo ferm voler qu'el cor m'intra (BdT 29,14): un artefatto lirico perfetto*, in «Cognitive Philology» 5 (2012): 1-22, consultabile in rete all'url <http://ojs.uniroma1.it/index.php/cogphil/article/view/10103>.
- Santini 2007 = Giovanna Santini, *Contrafacta e canzone popolare*, «Rivista di filolo-

- gia cognitiva» 4 (2006-2007), in rete alla pagina: <http://w3.uniroma1.it/cogfil/contrafacta.html>.
- Serra 1990-1991 = Claudia Serra, *Le poesie del trovatore veneziano Bartolomeo Zorzi. Edizione critica con studio introduttivo, glossario e concordanze*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Bologna, a.a. 1990-1991.
- Unlandt 2003 = Nico Unlandt, *La sextine occitane et la virtuosité formelle des Minnesinger (essai de comparaison)*, in R. Castano, S. Guida, F. Latella (éd. par), *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc. Actes du VII^e Congrès International de l'AIEO (Reggio Calabria–Messina, 7-13 juillet 2002)*, Roma, Viella, 2003, 2 voll.: I, 695-712.
- Vanossi 1980 = Luigi Vanossi, *Identità e mutazione nella sestina petrarchesca*, in F. Zambon et alii (a c. di), *Studi di Filologia romanza e italiana offerti a Gianfranco Folena dagli allievi padovani*, Modena, Mucchi 1980: 281-99.

RIASSUNTO: L'articolo riflette sul successo occitano della sestina di Arnaut Daniel sulla scia degli altri tentativi poetici in lingua d'oc che fanno di *Lo ferm voler qu'el cor m'intra* (BdT 29,14) il proprio modello. In particolare, ci si sofferma sull'analisi di *Quan pes qui suy, fuy so que m'franb* (BdT 376,2) di Pons Fabre d'Uzès e di *Eras, pus vey mon benastruc* (BdT 227,3) di Guillem Peire de Cazals. Le due *cansos* vengono, dunque, tradotte e analizzate secondo una prospettiva comparativa, cercando di integrare analisi contenutistica, stilistica e retorica, e ripercorrendo le fasi salienti della critica.

PAROLE CHIAVE: Arnaut Daniel, Pons Fabre d'Uzès, Guillem Peire de Cazals, Sestina, *Contrafacta*, Trovatori, *Lo ferm voler*, Analisi comparativa.

ABSTRACT: The article focus on the occitan success of Arnaut Daniel's sestina in the wake of the other poems in langue d'oc that make *Lo ferm voler qu'el cor m'intra* (BdT 29,14) their own model. In particular, the study concerns *Quan pes qui suy, fuy so que m'franb* (BdT 376,2) by Pons Fabre d'Uzès and *Eras, pus vey mon benastruc* (BdT 227,3) by Guillem Peire de Cazals. Therefore, the two *cansos* are translated and then analyzed using a comparative perspective by trying to integrate study of content and stylistic and rethorical analysis, and by retracing the key moments of criticism.

KEYWORDS: Arnaut Daniel, Pons Fabre d'Uzès, Guillem Peire de Cazals, Sestina, *Contrafacta*, Troubadours, *Lo ferm voler*, Comparative Analysis.

LA NOTOMIA D'AMORE DEL FAMOSO ALBICANTE FURIBONDO

1. LA VITA E LE OPERE DI GIOVANNI ALBERTO ALBICANTE

Giovanni Alberto Albicante, poeta laureato che si distinse tra i suoi contemporanei per un radicato legame con la corte di Milano della prima metà del Cinquecento, fu intellettuale e cortigiano di indubbia fama, e beneficiò di vasta considerazione nell'ambiente meneghino dell'epoca.¹

Tuttavia, come già rilevato altrove da parte di chi scrive, «assai scarse, e parzialmente incerte, sono le notizie sulla biografia dell'autore» (cf. Albicante, *Historia* [Bellone]: 15): ignota la data di nascita (collocabile comunque nel capoluogo lombardo, forse nella basilica di san Babila,² tra la fine del secolo XV e l'inizio del successivo) così come quella di morte (il termine *post quem* potrebbe essere il 1567, anno di pubblicazione de *Le gloriose gesta di Carlo V*, opera la cui paternità è però dubbia),³ non rimane che qualche sporadico cenno autobiografico, non sempre verificabile, estratto da alcuni passi dei suoi scritti.⁴

Sappiamo – è stato anticipato – che venne insignito della laurea poetica; a fornirne preziosa testimonianza è soprattutto il passo iniziale di una lettera del primo marzo 1540 di Pietro Aretino indirizzata proprio all'Albicante:

Se io, fratel caro, fusse gran cappellaccio come son piccol vermine, la magica non mi cavaria de la testa che lo avermivi dato in preda non causasse quel ciò

¹ Sulla vita culturale milanese del secolo XVI si vedano in particolare Tissoni Benvenuti 1989: 41-55, Albonico 1990, Albonico–Milani 2002: 17-21, 49-58, 72-7, 83-6, 89-101, 105-11, 118-26, Albonico 2013: 45-59.

² Cf. Lancetti 1839: 412.

³ Cf. *infra*.

⁴ In assenza di uno studio di insieme sulla sua figura e sulla sua traiettoria artistica, a eccezione di alcune ricognizioni variamente affidabili e ormai in larga misura datate (si pensi ad es. a Manno 1874: 75-81, Sabatini 1960, al pur ancora imprescindibile Asor Rosa 1960: 1-2; si vedano anche Quadrio 1739: IV, 139-43, Mazzucchelli 1753: 326-30, Ginguené 1822: 440, Lancetti 1839: 412-6, Tiraboschi 1884: 172, Bertani 1901: 129-34, Salza 1903: 46-8, 65), il suo profilo migliore si legge certamente in Procaccioli 1999: 7 ss.

che si sia che permette che più non mi scrivete; *ma essendo da meno che l'ombra del lauro del quale vi coronano le mani Ducali*, non vado pensando che la felicità di qualche nuova fortuna vi accenda ne la mente il fuoco de la superbia, perché la liberalità (salvo l'onore del comun nostro padrone) solo si allarga inverso de i gaglioffi.⁵

Secondo Vincenzo Lancetti⁶ tale onore gli venne concesso da Ludovico il Moro, in virtù della sua considerevole attività di mecenate a favore di artisti e intellettuali: questi si spese però a Loches nel 1508, quando il nostro era ancora, considerata la cronologia delle sue opere, in età puerile. Da parte loro, Alberto Asor Rosa prima (cf. Asor Rosa 1960) e Paolo Procaccioli poi (cf. Aretino, *Lettere I* [Procaccioli]) ipotizzano che Albicante ricevette l'onorificenza dal marchese del Vasto, cui è dedicata la *Notomia d'Amore*, divenuto, successivamente alla morte del cardinale Caracciolo, governatore di Milano: accogliendo l'ipotesi, non si comprenderebbe il riferimento alle «mani Ducali» contenuto nell'epistola dell'Aretino. Andrà in definitiva ritenuto, in accordo con Erspamer (1998: 368, n. 2) e Procaccioli (1999: 143, n. 3), e con una certa dose di certezza, che il riconoscimento giunse per volontà Federico II Gonzaga – dedicatario del più noto scritto albicantiano, l'*Historia de la guerra del Piamonte* –, primo dei figli maschi di Francesco II Gonzaga e di Isabella d'Este, dall'8 aprile 1530 duca di Mantova per volere di Carlo V.

Poeta laureato e affermato uomo di corte, quindi, ma anche soldato: siamo infatti a conoscenza della sua partecipazione diretta, come militare dell'esercito spagnolo, alla guerra di Piemonte narrata nella succitata *Historia*, combattuta tra le truppe di Francesco I e quelle di Carlo V, conclusasi nel 1538 con la tregua di Nizza e con l'incontro dei due reggenti ad Acqua Morta. È lo stesso poeta, in più passi del poema, a certificarlo:

Non men di gli altri io fui dentro et fori
col Conegrano in scaramuccia francho,
et già segnanda tutti i grandi honori
di chi ne l'arme poco v'era stanco;
et spesse volte fui, tra l'herbe e fiori,
d'esser disteso con mi' arme al fianco:
ma la fortuna mi vedeva ignudo,
più volte, con le man, mi fece scudo.

(108, 1-8)

⁵ La lettera è edita in Aretino, *Lettere II* (Procaccioli): 190-1 e Procaccioli 1999: 143.

⁶ Cf. Lancetti 1839: 412-6.

Tuonar il cielo, l'aria d'ogni canto,
tremar la terra spaventosa vidi:
cosí fu posto intorno tanto et tanto
terror di Marte da soldati fidi.

(132, 1-4)

Io sempre gli fui appressò et stetti attento
quando ch'all'arme risonar le squille,
et vidi sempre quel signor contento
d'innanimar le genti a mille a mille.

(214, 1-4)

Et un Palavicino, inclito et degno
d'ogni *graz* lode che si spera et brama,
io vidi sempre farsi appress'al segno
dove ch'all'arme ogni guerre si chiama.

(222, 1-4)⁷

In età contemporanea la traccia lasciata dall'Albicante è invece focalizzabile principalmente nel riflesso delle aspre polemiche con alcuni dei più noti avventurieri della penna del secolo XVI, Anton Francesco Doni e soprattutto Pietro Aretino, a testimonianza di una indole diremmo – coi suoi biografi – “violenta” e di una comprovata competenza polemica, molto probabilmente messa a partito dai padroni milanesi,⁸ contro audaci virtuosi del duello verbale, «“doti” che gli valsero gli attributi di “meschino”, “furibondo” e “bestiale”, appellativi che lo stesso autore usò nei titoli di alcune delle sue opere più conosciute» (Albicante, *Historia* [Bellone]: 16), a partire proprio dalla *Notomia d'Amore*.⁹

Sul piano poetico, e più in genere letterario, di Giovanni Alberto Albicante permane oggi scarsa eco: il suo nome ricorre sí nel catalogo dei “laureati”, ma esclusivamente, o quasi, per il carattere repertoriale

⁷ Per ulteriori dettagli si rimanda a Albicante, *Historia* (Bellone).

⁸ Cf. Procaccioli 1999: 8.

⁹ Si legge, ad esempio, nella dedica dell'opera al Marchese del Vasto (c. 2r, cf. anche *infra*): «Et se saranno per aventura qualche ingegni rabbiosi che mi roderanno con la lingua, non me ne curo, perché queste sono le mie primitie fatte, senza studio, senza consiglio et senza cura, e senza aiuto di fortuna, ch'è peggio per me, ma aspettino in breve che verrà fuori il travagliar d'arme et d'amore de' cavalieri moderni, dove si vedranno fatti horrendi di un Trimarte, di un Rodomare, e vederassi l'*Albicante furibondo* attaccarsi a un corno della luna per andar più in suso e voler inpaurir gli altri pianeti, sí che in questo mezzo non temerà percosse di lingue mordaci, né temerebbe il flagello di flagilli, con l'aiuto di Trimarte».

dell'opera, che ha come noto il proposito di «censire il censibile».¹⁰ Il suo debutto va individuato proprio con la pubblicazione del poema in ottava rima *Notomia d'Amore del famoso Albicante Furibondo* (Napoli, 1536; poi Brescia 1538 e Venezia 1539), dedicato al marchese del Vasto.¹¹

La composizione “maggiore” dell'intellettuale milanese è senz'altro l'*Historia de la guerra del Piamonte* (edizioni: Milano 1538; Venezia e Bologna, 1539), uno degli esponenti più rappresentativi delle cosiddette «Guerre in ottava rima», genere caratterizzato da storie talvolta minori, ma che riproducono – riciclando da un lato il canone dei poemi cavallereschi, dall'altro le tradizioni dell'oralità canterina nelle nuove forme della stampa – quasi mezzo secolo di guerre d'Italia. Con una apprezzabile interferenza di codici, e con piglio cronachistico, Albicante espone, nello specifico, il sesto conflitto franco-spagnolo che tra il 1535 e il 1538 devastò la regione subalpina: «vi si trovano battaglie sanguinose ed eroiche imprese, episodi che si fissano – attraverso l'ottava rima, sistema comunicativo che è al contempo tipologia discorsiva e culturale – nella memoria di diverse generazioni prima di fare il loro ingresso, per altra via, nella Storia e nei suoi costitutivi ritmi epocali» (Albicante, *Historia* [Bellone]: 27).¹²

Nello stesso metro, sebbene con sezioni in prosa e inserti in latino, è redatto il prezioso *Trattato de l'intrar in Milano di Carlo V*,¹³ stampato nel 1541 a Milano per i tipi di Andrea Calvo,¹⁴ dedicato alla duchessa Giovanna d'Aragona:¹⁵ il trattato è meritevole di attenzione in special modo

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Cf. *infra*.

¹² L'opera verrà d'ora in poi contrassegnata talvolta (soprattutto nei capitoli di analisi linguistica e nelle note al testo) con la sigla HGP.

¹³ Il titolo per esteso è *Trattato de l'intrar in Milano di Carlo V. C. sempre Augusto con le proprie figure de li archi, et per ordine, li nobili vassalli et prencipi et signori cesarei, fabricato et composto per l'Albicante, et con privilegio di sua maestà stampato*.

¹⁴ Cf. c. 29 r: «Nullum bonum irremuneratum. Nullum malum impunitum. Mediolani. Apud Andream Calvum .M.D.XXXXI.»

¹⁵ Cf. cc. 1v-2r: «Alla illustrissima et eccellentissima signoria, unico ornamento di bellezza et virtù. Donna Giovanna Aragona di Colonna. L'Albicante. Sogliono li poeti, per auspicio di perpetuar le lor opere, con invocatione propiciarse una de le sacre muse, acciò gli sia favorevole, in conseguire quello a cui elli aspirano, onde io per tal cagione, veramente guidato dal divino Apollo, in cambio di Calliope, ricorro al favore di Vostra Eccellentia et essa sola, invoco in mio auspicio et aiuto, che essendo il soggetto raro, per la grandezza di Cesare era anco necesario appoggiarlo a raro anzi maggior sustentamento che di Muse, qual è le divine gratie tante, che in Vostra Signoria Illustrissima risplendono et la fama, di ciò invaghita, con gli aperti vanni, ne sparge il grido per ogni

in quanto costituisce una delle prime testimonianze scritte, forse la più antica,¹⁶ sull'ingresso trionfale di Carlo V nel capoluogo meneghino, avvenuto il 22 agosto 1541, quando l'imperatore era diretto a Lucca per l'incontro con Papa Paolo III.¹⁷

Nell'ambito della ricordata disputa con Pietro Aretino, caratterizzata «da una serie di mordaci epistole e di libelli ricchi di vicendevoli insinuazioni e di accuse affilate»,¹⁸ andranno poi registrate almeno l'*Apologia del Bestiale Albicante contra il divino Aretino* (1539) e la *Nuova contentione de l'Albicante contra l'Aretino* (1543), entrambe sgorgate dalla penna del nostro a partire dalla valutazione assai negativa data dal poeta toscano alla *Historia de la guerra del Piamonte*. Nel quadro del “regolamento di conti” tra i due andrebbe inoltre menzionata la controversa *Vita di Pietro Aretino del Berna* (1538), recentemente attribuita all'intellettuale milanese, in maniera convincente, in Procaccioli 1999.

Reputato di dubbia attribuzione, ma verosimilmente riconducibile alla mano del poeta lombardo, è un ulteriore scritto, già evocato, dall'impianto encomiastico, *Le gloriose gesta di Carlo V* (Roma, 1567), tradizionalmente posto in relazione, nonostante evidenti incongruenze di ordine cronologico, a un altro Albicante, il monaco benedettino olivetano Giulio

clima, cioè ch'ella sia, di regal stirpe di virtù inaudita, facondissima d'ingegno lingua et corpo, di costumi santa, di liberalità, et cortesia fonte abundantissimo, et di bellezza celeste; agli mortali vivo exempio, et di vera pudicitia un ricco tempio, de quali miracoli, anco io gran tempo fui excitato, et acceso, dall'indeffesso celebrator, de l'honoratissimo nome, di Vostra Eccellentia Marcello Palone, patricio romano et di rarissimo giuditio, ho preso ardir con queste mie basse fatiche, offerirgli quella servitù, che prima gli doveva et desiderava, et così come a nune de peregrini ingegni, et nova luce del secol nostro, riverentemente, incomincio a dedicargli questo picciol dono, qual ultimamente, prego voglia accettar con serena fronte, non per la bassezza del datore, ma per esser guida, a tanti nobili cavalieri, et ad esso Cesare. Tanto ammiratore, che la larghezza del cielo, in la grandezza de l'animo, et bontà di Vostra Signoria Illustrissima, meritamente, sia collocata, et umilmente le bascio le mani».

¹⁶ Si vada in particolare Venturelli 2001: 51-83.

¹⁷ Incipit: «Chi mi darà il sapere a l'intelletto / et l'ardir et la voce a le parole / ch'io possa dir, in rime, il bel soggetto / che si fa chiaro in sé via più ch'il sole; / quindi convien s'inalzi il mio diletto / et che la vagha fama al ciel ne vole / di Carlo Quinto imperatore romano, / che viene a far l'intrata di Milano». Explicit: «Se degli errori alchun giuditio intiero / vedrà in le charte, o vero nel disegno, / potrà escusarmi, con il cor sincero, / quanto più potè col sublime ingegno; / felice è ben colui, s'io scerno 'l vero, / che for d'invidia vive, senza sdegno: / tutti facciamo error, ma chi n'ha manco / si vede a volo gir qual cigno bianco».

¹⁸ Albicante, *Historia* (Bellone): 18; si vedano inoltre le pp. 19-25.

Cesare (Milano 1545 – Milano, dopo il 1619), forse figlio di Giovanni Alberto.

Altri componimenti, ancora di argomento storico e celebrativo, ma senza dubbio “minori”, sono infine la *Selva di pianto sopra la morte dell’Illustrissimo ed Eccellentissimo Signor Don Antonio d’Aragona* (Milano, 1543), l’*Intrada in Milano di Don Filippo d’Austria Re di Spagna* (Venezia, 1549) e *Il sacro e divino sposalizio del gran Philippo d’Austria* (Milano, 1555).

2. LA NOTOMIA D’AMORE

La *Notomia d’Amore*, stando alle notizie in nostro possesso l’esordio poetico dell’Albicante,¹⁹ è un poema in ottava rima articolato in tre canti di 297 stanze complessive (91+92+114); l’opera, pubblicata per la prima volta a Napoli nel 1536, è dedicata ad Alfonso d’Avalos d’Aquino d’Aragona, marchese del Vasto dal 1529 per nomina di Carlo V.²⁰

Il suo testo, che si iscrive nel solco di quella tradizione del primo Cinquecento ancora caratterizzata, nello stile e nei metri, per la «continuità iterativa del petrarchismo»,²¹ sebbene ne sviluppi i paradigmi in forme narrative e in tematiche diverse, segue la vicenda di tre giovani – Ventidio, Disiato e Sospirioso – che, a conclusione di innumerevoli ricerche, catturano sull’isola di Cipro il fanciullo Amore; questi, una volta processato in pubblica piazza, viene prima ucciso, quindi selvaggiamente dilaniato (dove il titolo dell’opera) da un efferato squartatore di nome Scannadio, infine risuscitato per opera della madre Venere.

¹⁹ Cf. 2r: «Et se saranno per aventura qualche ingegni rabbiosi che mi roderanno con la lingua, non me ne curo, perché queste sono le mie primitie fatte, senza studio, senza consiglio et senza cura, e senza aiuto di fortuna».

²⁰ Cf. 1r: «*Nottomia d’amore* composta, o per dir meglio fabbricata, per l’Albicante, indirizata all’Ill. et Eccl. signor marchese del Vasto»; si veda anche 2r: «Et così, essendo questa vendetta aspra come si può dir tragicomedia, holla chiamata *Nottomia d’amore*, la qual vien a essere uno capricio novo e bizarro, c’havendo poi pensato nel animo mio mandarla fori in luce, non ho voluto deddicarla né a Paulo né a Carlo, né a Francescone né a Pietro, ma così humilmente indirizata a Vostra Illustrissima Eccellentia, che già molt’annò sono che io desiderava che la mi conoscesse per suo servitore, la cui bontà, valor et cortesia pare hoggidí che si gli inclineno tutti gli spiriti gentili».

²¹ Cf. Segre–Ossola 1999: II, 521.

Si riproduce di seguito, in forma necessariamente sintetica, la struttura tematica del poema.

Canto I

La *Notomia* prende avvio con un proemio (1-4) i cui destinatari sono «ciechi amanti [...], donne, donzelle et giovanetti arditi», feriti dal «vano arcier»:

Voi che seguite i dolorosi pianti,
 Odite con la mente et state attenti:
 Odrete in queste rime e 'n questi canti
 Cose non più sentite in fra le genti.
 Dirò i sospir che fanno i ciechi amanti
 Che sempre sono acolti in dolci stenti,
 Donne, donzelle et giovanetti arditi,
 S'avien ch'il vano arcier gli habbia feriti.

(1, 1-8)

Dopo la tradizionale invocazione alla musa, la quinta ottava è dedicata alla presentazione dei tre protagonisti (5, 1-8: «Hor dico «il» nome di tre giovin presi / Dentro le reti, astretti in mille nodi, / E sono dentro 'l foco tanto accesi / C'hanno le fiamme intorno in mille modi; / Questi cercar voranno ogni paesi / Per fama raquistarsi d'alte lodi: / Ventidio è il primo, non da donne amato, / E 'l Sospiroso segue il Desiato»); nella stanza successiva sono anticipati i luoghi nei quali cercheranno Amore. La presentazione di quest'ultimo avviene all'interno delle ottave 7-13 (cf., ad es., 8, 7-8: «Perché tiranno fu da dí che nacque, / Che sempre il ben d'altrui li dolse et spiacque» e 10, 2-4: «E di ferir l'un l'altro pose il segno / Com'huom ch'aspetta con li strali et l'arco»); prende successivamente avvio la narrazione della ricerca individuale di Amore da parte dei tre giovani (14, 7-8: «Cosí ne piglian l'arme e i fuoci accesi, / Et per trovarlo vanno ai gran paesi»).

Il primo personaggio ad agire è Sospiroso (15, 1-4: «V'è il primo, il Sospiroso, et non ritarda, / Che per la vagha Europa i passi move, / E come in foco e 'n fiamma tutto s'arda / Cerca il tiranno et le sue vane prove»): il suo itinerario, che non porta ad alcun ritrovamento, si svolge inizialmente in Italia, tra Roma, Venezia, la Toscana, la Romagna e Milano (15-24).

La suggestione offerta dal richiamo alla città lombarda consente con tutta probabilità al poeta lo spunto per un'ampia digressione autobiografica sulla materia amorosa (25-31):

Non dico per dir mal ch'Amor non fia
 Di dentro 'l bel Milan, ma non si tocca
 Cagion, né ritrovo la donna mia
 Che fe' del mio servir sí strana prova.
 Et per suo mal lo fe' (s'il ver mi udia)
 Crescer il duol, ch'or di cangiar mi giova;
 Et pongo in bando Amor per sdegno et ira
 Com'huom che ben si dole et ne sospira.

(25, 1-8)

Intanto Sospirioso, «mutando i passi ardito» (32, 6), si dirige nelle Fiandre, in Germania, in Inghilterra e in Spagna; l'ambientazione iberica, in particolare, permette all'autore un nuovo *excursus*, questa volta utile per omaggiare Carlo V:

Le glorie di gli antiqui et bei scrittori
 Veggio s'avanza con l'ardir d'un solo,
 Li Cesari, gli Augusti et gli imperadori
 Ben vider chiaro l'un et l'altro polo:
 Carlo, plus ultra degli antiqui honori
 Cercar ha fatto tutto intero il suolo,
 Onde si dice, com'io scrivo e parlo,
 Plus ultra giunse il novo quinto Carlo.

(41, 1-8)

Presso la corte imperiale il Sospirioso trova riposo (49, 1-2: «Qui lascio il Sospirioso afflito o stanco, / Che senz'Amor si dorme assai soave»).

Dall'ottava 51 il poema si concentra sulle azioni del Desiato, che muove i propri passi in Africa (51, 1-2: «Si move il Desiato e mena il piede / Per l'aphricane arene, sí che ardenti») tra il monte Atlante (55 ss.), l'Egitto (63-66), la Numidia e le "due Sirti" (67-72). Dopo essere transitato per le Isole Fortunate (73, 1-4: «Più avante con sua guida e 'l suo destino / Aggiunge alle bell'Isol' Fortunate, / Et dentro come saggio pellegrino / Li par veder le genti star beate»), giunge a Cartagine:

Et per partirsi d'indi si dispone:
 Et per non lasciar un loco inexplorato,
 Et dove la bell'alma de Didone
 Fece Cartago, ha il bel desio voltato.

Et vede i Tiri audaci et sua regione,
 Dove 'l troiano fu d'amor velato:
 Qui pensa di trovarlo star in grembo
 A quella che l'involve nel suo nembo.

(76, 1-8)

Il richiamo alla materia virgiliana e, nello specifico, alla vicenda di Enea e Didone, determina una successiva riflessione del poeta sugli effetti della passione amorosa, mediante accostamento ad alcune vicende mitologiche conclusesi tragicamente, tra le quali si distingue quella paradigmatica di Orfeo ed Euridice (79, 5-8: «Amor fu quel che fece andar più in dentro / Cercar con fé fin in l'eterne lite / Il grand'Horptheo, che fu d'Amor sí pieno / Per rigoders'ancor la moglie in seno»).

Dall'ottava 80 l'itinerario del Desiato vira verso l'Italia per concludersi a Mantova (80, 3-4: « Hor pensa di lasciar queste confine / Et di venir u' giace Ocno et Manto»); le stanze 83-86 sono così dedicate a Giulia Gonzaga, la cui descrizione si alimenta di formule assai note al canone poetico (si veda, tra l'altro, almeno 84, 1-4: «Perch'ogn'intero ingegno all'alta impresa / Fia basso se soccorso a lei non chiede, / Et basti sol ch'in lei la mente accesa / Tenga nel suo bel viso d'alta fedes»); segue la celebrazione di Federico Gonzaga, duca di Mantova (88-90), al termine della quale si chiude il primo canto (91).

Canto II

La seconda sezione del poema è aperta dal proemio e da una nuova invocazione alle muse (II, 1-4); si procede quindi alla presentazione del terzo personaggio, Ventidio, e all'annuncio del suo imminente periplo lungo i territori più remoti della terra:

Ventidio, c'hor si vede aggiunto al passo
 Che la sua parte li convien che faccia,
 Si move che non sente il corpo lasso
 Col gran penser ch'al cor ogn'hor s'allaccia,
 Et piglia del camino a passo a passo
 Seguendo de l'arcer la vana traccia:
 Et da Loretto si diparte grave
 Sopra salito d'una grossa nave.

(6, 1-8)

La sua navigazione passa attraverso l'Oriente, il Gange (13-16), il regno della Amazzoni (17-20), Babilonia e Bisanzio, senza trascurare il «tempio d'heresia»:

Torna in Bizantio con estrema prova
 Et va nel tempio d'heresia pieno:
 Ivi s'afferma, et di possar lí giova,
 Perché l'andar del travagliar vien meno.
 Et vede il gran deffetio che qui trova,
 Ch'abbraccia d'ogni lato gran terreno:
 Così per lo ediffitio si volgea
 Che noi chiamiam quel loco "la Moschea".

(21, 1-8)

La ricerca di Ventidio tocca in seguito le terre di Caria, Siria e Persia, fino a Saba, città nella quale il giovane pare arrestarsi per invocare gli Dei:

O Giove, o Marte, voi ch'il ciel tenete,
 Odite con la mente il mio desire!
 O dei, o dee, ch'in questi lochi havete
 Gl'incensi che vi denno ogniun offerire,
 Vi prego che l'aiuto mi porgete,
 Ch'io possa la mia voglia conseguire
 Acciò ch'io trovi Amor in questi luochi,
 Ch'accese pur in noi gli eterni fuochi.

(32, 1-8)

Dopo essere giunto invano fino all'«estremo occaso» (38, 4), fa anch'egli ritorno a Mantova (40-43), dove già si trovava il Desiato; nella città dei Gonzaga approda dalla Spagna anche il Sospirioso, condotto da un negromante (45-50). I tre giovani si ricongiungono presso il palazzo di Federico Gonzaga (52 ss.): durante i festeggiamenti di corte, al Sospirioso sovviene un racconto che individuava la sede d'Amore a Cipro (67, 1-8: «Intanto se ricorda con sua mente / Il Sospirioso haver sentito dire / Ch'Amor non cieco stava fra la gente / Di Cipri, ch'il soleva ogniun servire; / Et dice il suo penser con voglia ardente / Ch'agli altri accresce in forza il gran desire: / "In Cipri il troveremo star tra fiori / O vero in Phapho tra soavi odori!"»). I protagonisti si dirigono così verso l'isola e la raggiungono (68); segue la descrizione dei suoi luoghi principali (69-71):

Son questi luochi di dolcezza pieni,
 Ché l'otio e la lasciva dentro stanno,
 Et li piacer che mai non vengon meni
 Con dishonor palese et occulto danno;
 Tepidi soli sotto i ciel sereni
 Fanno fiorir le piaggia in tutto l'anno,
 E 'l mormorar di i rivi chiari tanti
 Ogniuno invita agli amorosi canti.

(69, 1-8)

I giovani individuano, lungo «una piaggia d'ogni fiore ornata» (75, 1), il palazzo di Amore (75-82): questi viene immediatamente catturato (86, 5-8: «Così, col ben voler ch'è in lor cor trapunto, / All'adta impresa di valor ornati / Ne van di dentro del pallaggio altero, / Et fan pregione il gran nemico arcero»); con il suo trasferimento in carcere (91, 7-8: «Et dentro un carcer di pietade ignudo / Hanno risposto il vano garzon crudo») si chiude il secondo canto (92).

Canto terzo

L'ultima sezione del poema si apre con la descrizione dei segni celesti successivi alla cattura di Amore (3-4); segue la reazione degli dei alla scoperta della sua prigionia. Una schiera di dei e semidei illustra le «gran piaghe a mille a mille / ch'annoverarle Morte n'ha paura» (7, 1-2) in loro generate dalla passione amorosa: si riconoscono, tra gli altri, Turno, Ulisse, Achille, Circe, Apollo, Narciso, Mercurio, Clori, Nettuno, Tisbe, Piramo e Orfeo (7-12).

La narrazione prosegue poi con l'interrogatorio ad Amore (14 ss.), durante il quale l'accusato si sofferma a lungo sugli effetti contrari provocati nei petti delle donne (28-45), e nello specifico delle «vedovelle» e delle religiose che «fan le corna a Christo»:

Quante son chiuse ne li sacri chiostri,
 Che dimostrar non ponno i dolci effetti,
 Che li convien con charte e con inghiostri
 Mandar sfocar li suoi accesi petti;
 Et poi si dicon "Ave" o "Pater nostri",
 D'ogn'hor rimembra al cor i bei diletti:
 Et se talhor li vien di fare acquisto
 D'un dolce amante, fan le corna a Christo.

(37, 1-8)

Dall'ottava 53 si avvia, con il reggimento di Ragione e l'ausilio di Giove, il processo ad Amore; il verdetto è inappellabile: «Chi uccide altrui s'uccida di quel ferro» (57, 8). Il poeta riflette quindi sugli effetti della sentenza in cielo, in terra e negli inferi (66-71):

Sentí Parnaso e insieme l'Helicon,
 U' fanno le sorelle il dolce albergo,
 Et per spelonche in ogni loco sona
 Quel che qui dico e 'n queste charte vergo.
 Si mosse con temenza ogni persona
 E ogni pastor dipose giuso il vergo;
 Le nimphe delli monti e delli piani
 Mosser con pianti tutti i dei silvani.

(67, 1-8)

Un tribunale pubblico è allestito in piazza; Amore vi viene condotto, tra la folla gridante (77-80): «“A morte! A morte!”, con gran voce altera / Ogniun si crida, che veder desia, / Et per sacciarsi ben la mente intera / Voglion vederne far la nottomia» (80, 1-4). Giunge il personaggio di Scannadio, incaricato della cruenta operazione cui verrà sottoposto il condannato (81, 7-8: «Onde ch'io dissi Scannadio di core, / Perché convien che scanni il dio d'Amore»), e contestualmente si dà lettura della sentenza:

Quivi si legge del processo i fatti,
 De mille morti et più de mille et mille;
 Quivi si legge offese a'ssaggi e matti
 Senza sonar di trombe né di squille;
 Quivi convien che morte si contratti
 De l'huomicida che non bastan mille.

(83, 1-6)

Scannadio affronta la sua incombenza senza compassione (86, 7-8: «Hor ecco giunto senz'haver riprezzo / Chi col coltello v'apre Amor per mezzo»), giungendo a cavare il cuore dal petto del fanciullo per darne visione al pubblico:

Aperto chi si vede a parte a parte
 Dentro le membra che son dentro et fora,
 Ne va più inanci il mastro di quest'arte
 A cominciar trovar l'anteriora;
 Et poi di qua, di là lo tira im parte
 Com'huom ch'a quest'impresa ben lavora,

Et mostra il core alla gran turba tale
Esser dipinto d'infinito male.

(87, 1-8)

Segue la descrizione di alcuni organi della vittima (87-95), con particolare riferimento alla loro essenza perfida e spietata:

Et giunge al capo, che tra vivo e morto
Apriva gli ochi e riserava spesso;
E senza più penser di farli torto
Gli ebbe il coltello dentro a un tratto messo,
Onde l'aperse come mastro accorto
Accorto per quest'arte solo e' stesso,
Et dimostrò gli segni aperti et chiari
Ch'eran nel capo di pietate avari.

(92, 1-8)

Terminata la truce operazione, i tre protagonisti recuperano il corpo della vittima e lo esibiscono alla folla (97); quindi lo conducono in «un loco aprico» (97, 8) e lo appendono a un faggio, ammirandolo come un trofeo (98). Albicante si rivolge allora agli amanti, alle ninfe e ai pastori, invitando loro a mutare i pianti in riso e a intrecciare ghirlande di fiori per celebrare la conclusione delle sofferenze provocate da Amore:

Ridete donne et voi dolenti amanti,
Che gli è pur morto Amor, Amor fallace!
Et de' suoi gravi mal mutate il pianto
In riso, che gli è spenta la sua face:
E 'ntorno al corpo poi, con lieti canti,
Spargete i fiori e 'l verbo della pace,
Et con gl'incensi fumi vengan fori
Nembi compressi di suoavi odori!

(101, 1-8)

Voi nimphe, qui d'intorno al gran spettacolo,
Mirate con pietà, se pieta vale,
Et scapigliate intorno al tabernaculo
Vi voglia di sua morte et di suo male!
Voi, bei pastor, ponete in terra il baculo
Et sol v'ingombra doglia al funer tale:
Et con canistri di bei fiori cari
Fate ghirlande sopra mille altari!

(102, 1-8)

Le ottave 106-114 sono dedicate all'intervento di Venere; dopo essere discesa sulla Terra, la dea recupera – tra Cipro e l'Oriente – un'ampia varietà di erbe (dittamo, gramigna, panace), brina, sabbia e pietre marine che vengono successivamente combinate all'interno di un grande vaso insieme a un cuore di cervo e a una testuggine (109-112):

E queste cose tutte insieme pone
 Di dentro un vaso con del suco a forza,
 Et poi li coce insieme e le compone
 Al foco ardente che da sé s'inforza;
 Et poi con questo effetto si dispone
 Veder l'esperimento et la gran forza:
 Et con del zolfo il foco v'accompagna,
 E 'n l'acqua volte tre il suo figlio bagna.

(112, 1-8)

In virtù di tale operazione, Amore riacquista l'energia vitale (113, 7-8: «Ond'ei, sentendo il gran calor, si pasce / Del gran digiuno, et con vigor rinasce»); con un breve canto per la rinascita del protagonista, si chiude il poema:

Renato Amor con la virtù, con l'arte,
 Si gloria il ciel, la terra, il foco e l'acque!
 Renato Amor, qui vivo a parte a parte
 Che ben dovea, ch'a l'alto Giove piacque!
 Renato Amor, ch'il bene e 'l mal comparte,
 Che senza amor la gente mesta giacque!
 Così si gloria ogniun, si sgravi il pondo,
 Che con virtute amor rinasce al mondo.

(114, 1-8)

La *Notomia*, unico scritto di carattere evasivo, o apparentemente evasivo, del poeta lombardo, privo di allusioni ai «reali traumi storici»²² e alle vicende della corte milanese, va configurandosi quindi come una narrazione che si alimenta incessantemente di modelli tradizionali, e che risente soprattutto, dal punto di vista macro-tematico, del genere bucolico italiano del primo Cinquecento.

Al romanzo pastorale vanno ascritti, ad esempio, la materia principale del poema, la cornice idillica all'interno della quale si svolgono i nu-

²² Villani 1992: 258.

merosi episodi oggetto delle ottave, l'assenza di una vera e propria determinazione "cronotipica" e, per contro, la costante allusione a una realtà fuori dalla società e dalla storia, il ricorso a un apparato mitologico protocollare e alimentato principalmente da suggestioni orfiche,²³ la memoria virgiliana (non solo del primo "tirocinio" rappresentato dalle *Bucoliche*, ma anche dell'*Eneide*), la natura non benigna dell'amore, legata a una connotazione di denuncia di quest'ultimo, quindi impregnata di forte biografismo, l'elencazione delle «gran piaghe» (III, 7, 1) provocate dalla passione amorosa in uomini, dei e semidei, l'onomastica simbolico-allegorica dei protagonisti (è immediata ad esempio l'associazione tra i nomi parlanti Ventidio, Disiato e Sospirato e, ad esempio, Onesto, Sincero e Selvaggio, per citarne solo alcuni, dell'*Arcadia sannazariana*).²⁴ Estranei al canone sono d'altro canto per lo meno l'illimitato raggio d'azione dei protagonisti, concesso dalla rappresentazione di spazi dilatati che varcano, in maniera non sempre ordinata, i confini della circoscritta geografia tradizionale dell'*Arcadia*, la conseguente, marcata, caratterizzazione esotica delle ottave, il processo ad Amore svolto nel terzo canto e, naturalmente, il supplizio cui viene sottoposto.

Nella *Notomia d'Amore Albicante* tratteggia in generale una geografia composita, che conserva solo a intermittenza i caratteri dell'esperienza sensibile, una geografia all'interno della quale gli spazi non assumono affatto i contorni di un altrove ideale: seppur in presenza di quadretti idillici – nei quali sgorgano talvolta fresche acque sorgive, cinguettano uccelli e pascolano greggi –, la rappresentazione del paesaggio non si identifica mai, neppure a un livello superficiale, con il paradiso della contemplazione entro cui lo spirito dei protagonisti ritrova l'intima armonia con la natura. Le rotte seguite dai protagonisti conducono al contrario lungo sentieri posti alle viscere della terra, e costituiscono, con le dovute proporzioni, percorsi sofferti ed eccezionali alla maniera di quelli di Virgilio e di Dante. La tematica amorosa non è di conseguenza cantata con le note della tenerezza e della sensualità, dell'abbandono e dell'ironia leggera: a dominare sono dolore e disinganno; la rappresentazione, come appena osservato, di una *Arcadia* dalla distribuzione spaziale non coerente rispecchia infatti con efficacia i sentimenti di sofferenza e frustrazione prevalenti in buona parte delle ottave. La *Notomia* si regge, in altri

²³ Cf. anche *ibi*: 261.

²⁴ Cf. a riguardo almeno Tateo 2004: 210-22.

termini, su un impianto in grado di avvicinare la fantasia di lettori dalla raffinata educazione di corte mediante una cornice narrativa che si muove – apparentemente – lungo un territorio evasivo, all'interno del quale tuttavia, di ottava in ottava e sotto il sempre più rarefatto velame bucolico, si distende un sentiero che porta inevitabilmente alla tragedia, una tragedia certo attenuata, ma non del tutto revocata, per lo meno a livello evocativo, dal posticcio intervento finale della divinità: in Arcadia, sembra suggerirci il poeta, amore non può essere scisso dall'ombra di morte che costantemente lo accompagna.

Albicante intreccia quindi i fili della poesia pastorale a quelli di una variegata tradizione odeporica (sottoposta, come rilevato, a soggettiva rielaborazione), ricreando un mondo semi-arcadico nel quale, attraverso racconti e suggestioni dei personaggi, tanto principali quanto secondari, amore è sí – virgilianamente – dramma, forza panica irresistibile, alienazione, assenza, straniamento da sé e dai ritmi consueti di vita, ma è allo stesso tempo – e qui va a nostro avviso riconosciuto l'aspetto più meritevole di interesse dell'opera – lo strumento che genera un'ostinata volontà di riscatto e un sentimento di cruda vendetta nei suoi confronti: a differenza del paradigma bucolico tradizionale del canto delle sofferenze d'amore in un quadro di contemplazione della natura, la *Notomia* è infatti principalmente ricerca e azione, operazioni che conducono in ultima analisi a una “quasi-conclusione” tanto feroce quanto inattesa (la spietata dissezione del corpo di Amore e l'esibizione pubblica dei suoi organi simbolicamente più rappresentativi), vorremmo dire da romanzo “pulp” *ante litteram*, nel quale il complesso delle tensioni che hanno scandito e mantenuto il ritmo della narrazione trovano scioglimento grazie a una chiara e al contempo grottesca disposizione catartica che riflette, in un pregevole sistema di corrispondenze “per opposti”, il *topos* della catabasi di molta poesia bucolica.

2.1. Edizioni

La trasmissione del poema è affidata a tre edizioni a stampa: si tratta, ma è questione estendibile a tutte le opere di Albicante, di esemplari che non riuscirono ad assumere lo statuto merceologico e materiale dei libri latini e di molti libri volgari coevi (in quanto marginali dal punto di vista del

canone umanistico e classicistico), libelli di piccole dimensioni e di consistenza esigua, per un pronto consumo e senza destino di biblioteca, e per tale ragione, in quanto privi di sussidi sicuri per la loro individuazione, oggi rarefatti.

L'autore fece pubblicare la prima edizione della *Notomia* a Napoli nel 1536, per i tipi di Mattia Cancer [d'ora in poi *Na*]:²⁵ secondo le informazioni in nostro possesso, l'unico esemplare noto di tale edizione è conservato a Firenze (Biblioteca Nazionale Centrale, Lindau Finaly 531.1).

Nel 1538 la *Notomia* venne ristampata a Brescia «per Ludovico Britannico ad instantia di Messer Giovanbattista Verrini Fiorentino, che sta in Milano» [*Bs*]:²⁶ il solo testimone conosciuto del testo si trova presso la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano.²⁷ Un'ulteriore edizione del poema venne impressa l'anno successivo a Venezia da Francesco Bindoni e Maffeo Pasini [*Ve*].²⁸ Gli esemplari noti di questa terza edizione sono conservati nelle seguenti biblioteche: Bologna, Biblioteca Universitaria; Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale; Firenze, Biblioteca Riccardiana; Milano, Archivio Storico Civico; Milano, Biblioteca Trivulziana; Roma, Biblioteca dell'Accademia dei Lincei; Roma, Biblioteca Corsiniana; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana; Paris, Bibliothèque Nationale de France Tolbiac – Rez-de-jardin (Res-Yd-876).

Nell'ambito della pubblicazione dell'opera, e successivamente a opportune comparazioni tra *Na*, *Bs* e *Ve* che per ragioni di spazio qui non potranno essere accuratamente discusse,²⁹ si considera *Na* il “testo-base”.³⁰ Andrà per lo meno rilevato che tanto *Bs* quanto *Ve* tramandano, rispetto all'edizione napoletana, una versione rimaneggiata dell'opera, composta da sole 267 stanze (91 + 80 + 96): nello specifico, sono entrambe prive delle ottave 48-53 e 78-83 del secondo canto e delle ottave 22-33 e 103-114 del terzo. In tal senso, il dato certamente più significativo

²⁵ *Notomia d'Amore composta, o, per dir meglio fabbricata per l'Albicante indirizata all'ill. et eccl. sig. marchese del Vasto*, Napoli, Mattia Cancer, 1536.

²⁶ Cf. c. 44r.

²⁷ *Notomia d'Amore del famoso Albicante furibondo*, Brescia, Ludovico Britannico (Biblioteca Nazionale Braidense, AB. 08. 0096/01).

²⁸ *Notomia d'Amore del famoso Albicante furibondo. Nuovamente stampata*, Venezia, Francesco Bindoni e Maffeo Pasini, 1539.

²⁹ Lo studio ecdotico degli esemplari conservati della *Notomia* è in fase di realizzazione da parte di chi scrive e verrà presentato in separata sede.

³⁰ Per il principio di “testo-base” s'è fatto per lo più riferimento a Greg 2008: 39-58.

riguarda la parte finale del poema: le due edizioni posteriori risultano infatti mancanti dell'intervento decisivo di Venere e della conseguente rinascita di Amore.³¹

2.2. *Appunti di lingua*³²

La *Notomia d'Amor* ben si colloca, da un punto di vista linguistico, nell'ambiente culturale delle corti lombarde della seconda metà degli anni '30 del Cinquecento, essendo testimone anch'essa della tendenza a una generale aspirazione verso la lingua standard sovraregionale, condizionata dalla norma bembiana e dai modelli letterari toscani, che talvolta si caratterizza ancora per alcune, ma ormai del tutto sporadiche, concessioni alle convenzioni scritte locali.³³

L'Albicante, del resto, come ricordato altrove, è parte di quella generazione che vive i momenti decisivi del processo che conduce dai volgari locali a una lingua letteraria unitaria, una generazione che muove i propri passi su un territorio letterario appena riplasmato sul modello del "terzo" *Furioso*, che si caratterizza – come noto – «per una libertà fantastica sfrenata che però si dà norma a livello linguistico, conquistandosi attraverso le sue tappe successive una "grammatica" che respinge definitivamente le precedenti inclinazioni regionali».³⁴

Non andrà dimenticato, in tal senso, che il canale di diffusione costituito dall'editoria interviene, è risaputo, in maniera decisiva su quella fase di progressiva proliferazione del volgare di stampo fiorentino (o prossimo al fiorentino), in virtù di un apprezzabile e generalizzato accoglimento della codifica grammaticale nella produzione in versi e in prosa:³⁵ tutto ciò pare incidere in maniera significativa proprio nella produzione

³¹ Si rinvia alle note al testo per ulteriori dettagli a riguardo.

³² I paragrafi 2.2.e 2.3. risentono inevitabilmente di un più ampio studio condotto da chi scrive sulla lingua e sullo stile dell'*Historia de la guerra del Piamonte*, opera con la quale la *Notomia* condivide, oltre alla forma metrica, numerosi tratti grafici, fonetici, morfologici e lessicali (cf. Albicante, *Historia* (Bellone): 41-69).

³³ Cf. almeno Ghinassi 1976: 86-100, Bongrani-Morgana 1994: 101-70, Bongrani-Morgana 1996: 125-212, Morgana 2012: 51-9.

³⁴ Albicante, *Historia* (Bellone): 41. Si veda anzitutto il fondamentale contributo in Segre 1966a: 5-28; cf. inoltre almeno Migliorini 1946: 152-60, Isella 1976: 41, Stella 1976: 49-64, Soletti 1993: 656-60; Trovato 1994: 292-305.

³⁵ Cf. per lo meno Migliorini 1988: 339 ss. e Bruni 2002: 71-6.

di scrittori non toscani, mossi dalla volontà di modellare la propria competenza linguistico-stilistica sulla base di un fondamento solido e autorevole.³⁶

Dal punto di vista grafico, la *Notomia* si caratterizza anzitutto per la persistenza di fenomeni di conservazione latineggiante: aspetti apprezzabili nel testo, peraltro sulla scia della lezione bembiana tracciata con l'edizione aldina del *Canzoniere* petrarchesco, e, nell'ambito cavalleresco, dell'opera di Pulci, di Boiardo e del primo Ariosto – e pur sempre in accordo con la tendenza degli scrittori settentrionali della prima metà del Cinquecento –,³⁷ sono ad esempio l'impiego sistematico di *b* etimologica in posizione iniziale (*buom* I, 10, 4; I, 25, 8, I, 29, 5, ecc.; *buomini* III, 43, 1; *huomicida* III, 6, 8; *hor* I, 2, 7; I, 3, 5; I, 15, 6, ecc. e *hora* I, 7, 1; I, 40, 6; II, 87, 4; *historia* I, 3, 1; II, 48, 8; *honorate* II, 55, 4; *honore* I, 4, 7; II, 60, 4; III, 17, 4; *humana* II, 33, 1; III, 77, 8, ecc.); analogo trattamento viene riservato alle forme coniugate del verbo avere (*havrebbe* I, 27, 2; *haveva* I, 76, 4; *haver* I, 4, 6; *havesse* I, 20, 1, ecc.). Di contro, risulta abbandonato il suo impiego in sede intervocalica.

Si discosta invece appena dalle consuetudini dell'epoca il trattamento di *x* etimologica, mantenuta con regolarità in posizione intervocalica o davanti a consonante: *exempii* I, 52, 8 (da confrontare con il solo *esempio* di III, 54, 8); *exangue* III, 89, 5; *exertitio* III, 90, 4, ecc. Significativa è inoltre la presenza del digramma *-ph-*: si vedano i casi di *pharetra* I, 9, 7; I, 14, 3; *pharetrato* I, 71, 4; *phenice* I, 82, 5; *nimphe* I, 10, 8, ecc.; apprezzabile è la sua conservazione negli antroponimi e in genere nell'onomastica di ascendenza classica o classicheggiante: *Daphne* I, 11, 7; *Orptheo* I, 79, 7; *Phebo*, II, 4, 5, ecc. Da segnalare sono inoltre alcuni interessanti casi di estensione indebita del nesso in *Aphrica* I, 6, 7; II, 2, 3; *aphricane* I, 51, 2; *aphricani* I, 81, 2; *Phedrico* II, 55, 1; *Phasiphae* III, 11, 3.

Come da previsione, numerosa è la serie di *-ti-* in sede intervocalica o postconsonantica (*otio* I, 15, 8; *incomintiai* I, 50, 1; *esentia* III, 16, 8, ecc.; anche nei toponimi, ad es. in *Venetia* I, 19, 3). Allo stesso modo frequenti sono i casi di *-ch-* interno per la realizzazione del suono velare *k*: *choro* I, 19, 7; *mancho* I, 34, 6; *anchora* I, 40, 1, ecc. Frequentemente documentato è anche il digramma *-th-* quando giustificato dall'etimologia: *thesauri* I, 40,

³⁶ Cf. Migliorini 1988: 306.

³⁷ Cf. *ibi*: 348.

1; *thesoro* II, 4, 5; *catbena* II, 92, 5; meno attestata è invece l'occorrenza dei gruppi interni *-ct-* (*fluctuoso* II, 22, 6; *hectoreo* II, 60, 4; *Acteon* III, 10, 7) e *-nst-* (*monstrando* I, 86, 7; *constante* I, 88, 2; *Constantino* II, 22, 8). Tracce di scrizioni settentrionali sono forse ravvisabili in alcune rare occorrenze di *c* per *ç* (minoritarie rispetto al corrispondente grafema toscaneggiante): *anci* I, 26, 5; *inanci* I, 55, 2; III, 80, 8; III, 87, 3.

Il trattamento delle geminate si caratterizza per frequenti oscillazioni; non sporadica è la presenza di forme con consonante scempia, talora al prezzo di occorrenze di rime incongrue: cf. almeno *camino* I, 3, 8 (in rima con *destino*) e II, 23, 2 (in rima con *matutino*); fuor di rima si vedano per lo meno *orechie* II, 10, 1, *smarir* III, 5, 5, *cità* I, 17, 2; I, 23, 6; I, 77, 1, ecc. Si registrano con buona continuità casi di ipercorrezioni: si vedano, tra i molti, *tramme* I, 72, 5 (in rima con *fiamme* e *damme*), *appre* I, 88, 4; *oppinione* III, 35, 5; *fraccassa* II, 20, 4; *ediffitio* II, 21, 7; *schiffo* I, 85, 5 (quest'ultimo da confrontare con Boiardo, *Amorum libri* [Mengaldo], 52, 1: «Qualunque più de amar fu *schiffo* in pria» e Ariosto, *Cinque canti* [Segre], IV, 30, 1: «Ruggier non avea *schiffo* ove salvarse»), ecc.

A proposito del sistema interpuntivo si registra un impiego costante dell'apostrofo, che contribuisce in maniera considerevole alla chiarezza ortografica del testo, tanto nell'ambito dell'elisione quanto nel tronca-mento (*l'erbe* III, 1, 4; *ch'io* I, 40, 5; *e 'n quella* III, 108, 5; *cor'* I, 10, 6, ecc.), quantunque persistano notevoli incertezze nella separazione delle parole (*gliamanti* 'gli amanti' I, 14, 6; *glialtri* 'gli altri' I, 59, 4, ecc.).

L'accento, in prevalenza grave, compare talvolta a segnalare l'uscita ossitona di alcune forme verbali (cf. ad es. *guardò* I, 18, 2; ma si vedano, di contro, i casi di *cercara* 'cercarà' I, 6, 3; *accio* 'acciò' I, 7, 6, *oime* 'oimè' I, 10, 8, ecc.); si rileva d'altro canto un processo di regolarizzazione non ancora perfettamente consolidato, che genera forme incongrue tanto nei verbi, quanto nelle preposizioni, quanto nelle congiunzioni.

La *Notomia* tramanda nel complesso un inventario relativamente limitato di segni interpuntivi rispetto alle novità del corsivo aldino, ma in accordo con le edizioni a stampa degli altri scritti dell'Albicante e con la tradizione dei testi in ottava rima (e in particolare con il *Furioso* dell'edizione del '32):³⁸ l'utilizzo del punto è costante, ma tutt'altro che coerente (spesso compare anche in funzione della virgola), così come l'uso delle parentesi, non sempre giustificato da ragioni logico-sintattiche. Le ottave

³⁸ Cf. Trovato 1992: 89-110 e Trovato 1994: 129-30.

si concludono con il punto fermo; tutti i versi sono caratterizzati dalla maiuscola iniziale.

Secondo una prospettiva fonetica, il vocalismo tonico della *Notomia* mostra la prevalenza di non dittongazione negli esiti provenienti da Ō, caratterizzandosi per un'aderenza ancora piuttosto marcata verso la *scripta* settentrionale: si vedano ad esempio i casi di *bona* (I, 3, 5), *boni* (III, 44, 3), e soprattutto *bone* (III, 35, 1, in rima con *cagione* e *oppinione*; III, 38, 8, in rima con *sermone*), unici esiti per l'aggettivo; analoga situazione tocca a *novo* (I, 32, 3; III, 5, 2, in rima con *novo* e *trovo*; III, 66, 1, ecc.), *nova* (I, 32, 3; I, 39, 3; I, 36, 8, in rima con *trova*, ecc.), *novi* (I, 39, 3; I, 42, 3), *nove* (I, 13, 8; I, 17, 6; II, 4, 2, in rima con *Giove* e *nove*, ecc.). Il tipo *loco*, reperito in oltre trenta occorrenze, anche in rima, prevale nettamente sul corrispondente con dittongo, che figura soltanto al plurale (cf. *luochi* I, 15, 8; I, 60, 2; I, 89, 6, ecc.). L'eco del *Canzoniere* petrarchesco pare probabile nella regolare ricorrenza di *core*, anche in sede di rima (I, 27, 4; I, 31, 7; I, 82, 2, ecc.), *cori* (III, 1, 6; III, 7, 3; III, 29, 2, ecc.) e *foco* (I, 14, 3, in rima con *loco* e *poco*; II, 1, 8, in rima con *loco*; II, 18, 5, in rima con *loco* e *poco*, ecc.). L'eccezione a tale atteggiamento è rappresentata dai casi, prevedibili, di *buom* (una ventina di occorrenze nel testo) e *huomini* (un'occorrenza), unici continuatori dei lat. HŌMO e HŌMINES, dagli aggettivi e dai pronomi possessivi di seconda (*tuoi*: III, 20, 8) e terza persona singolare (*suo*: I, 22, 4; I, 35, 8; I, 85, 1, ecc.), e dal tipo *duol*, *duolo* (I, 25, 6; II, 9, 8; II, 26, 4, ecc.).

Appena più bilanciata appare la situazione tra forme con dittongo e forme prive di dittongo negli esiti provenienti da Ę. Nell'alternanza dei suffissi volgari *ero/iero* prevale con chiarezza la prima forma: Albicante, infatti, usa sempre *sentero*, *pensero*, *cavalero*, ecc.; meno significativi, per scarsità quantitativa, sono invece i dati sulla concorrenza *era/iera*.

Vanno registrati inoltre fenomeni di conservazione del dittongo latino *au*, facilmente giustificabili per aderenza al canone poetico: in sede tonica, i casi più interessanti sono rappresentati da *fraude* (I, 10, 2) e *thesauri* (I, 40, 1); in atonia il dittongo si mantiene in particolare nei casi di *augellini* (I, 59, 3), *augelli* (I, 64, 5), *augei* (II, 41, 6). Sempre in accordo con la tradizione letteraria coeva, non sono infrequenti i casi di *ri* > *re* quando provenienti dal prefisso latino RE- con valore intensivo (cf. almeno *remirando* II, 57, 1; II, 73, 4; *recircar* II, 73, 8, ecc.).

Passando al consonantismo, numerosi sono gli episodi di sincope, specie per analogia con forme letterarie: si considerino a mo' di esempio i soli *ruina* (III, 51, 8) e *ruine* (I, 12, 5; II, 36, 8; III, 66, 6, sempre in sede di rima); altri fenomeni meno frequenti di indebolimento consonantico sono dati dalla sonorizzazione delle occlusive (cf. almeno *imperadori* I, 41, 3) e altresí dallo scadimento generico di consonanti in posizione intervocalica di seguito a sillaba tonica negli indicativi imperfetti di terza persona plurale (cf. *vedean* III, 93, 7).

Sistematico è il ricorso all'apocope, secondo il modello petrarchesco e, in genere, della lirica, che riguarda per lo più sostantivi, verbi, aggettivi e pronomi (*furor* I, 7, 1; *penser* I, 32, 4; *cor* I, 10, 6; *Amor* I, 6, 2; *poter* 'potere' III, 21, 5; *fosser* 'fossero' III, 65, 4; *mosser* 'mossero' III, 67, 8; *gran* (*possanza*) I, 6, 4; *alchun* (*diletto*) I, 16, 4; *ogniun* I, 50, 8, ecc.); entro simile quadro occorrerà considerare anche le apocopi sillabiche di forme verbali per indebolimento dell'accentazione dovuto alla posizione proclitica: *vo* 'voglio' I, 22, 1; I, 23, 7; I, 53, 1, ecc.; *fe* 'fece' I, 25, 4; III, 107, 3, ecc.

Tra i fatti notevoli della morfologia andrà osservato che la distribuzione tra *il* e *lo* non risulta ancora bilanciata; si constata infatti una evidentissima preferenza per la prima tipologia, in accordo con altri scritti dell'Albicante e con le raccomandazioni dei grammatici. La presenza di *il* non è attestata di fronte a *s* impura, a differenza di quanto avviene invece con frequenza nell'*Historia*, se si eccettuano *il stretto nido* (III, 16, 3) e – al plurale – *i scrittor* (I, 42, 1). Ancora al plurale, *li* si conferma forma concorrenziale di *i*: *li passi* I, 31, 4; *li sassi* I, 33, 1; *li piedi* I, 58, 7, ecc. Più stabile è invece la situazione dell'articolo indeterminativo: le uniche eccezioni sono *un sguardo* (II, 90, 5) e *un Scannadio* (III, 80, 8).

Tra i pronomi è sistematico l'utilizzo del personale soggetto di terza persona singolare *ei* 'egli' (II, 38, 6; II, 90, 8; III, 53, 8, ecc.); buona è inoltre la frequenza di *il* (ad es. «il scaccia» I, 21, 8; I, 23, 7, ecc.) come personale di terza persona maschile singolare in funzione di complemento oggetto ('lo').

Nella morfologia del nome persistono, sebbene limitatamente, plurali incongrui: tra questi, *i risi* 'le risa' III, 5, 7 (anche in *Historia* 86, 6, e da confrontare in particolare con Bembo, *Stanze* (Dionisotti), 339: «i desir, le paure, *i risi*, i pianti» e Aretino, *Ragionamento* (Procaccioli), Giornata 3, 168: «\NANNA\ Dopo *i risi* e dopo i pianti finti, vengono via le bugie») e *li castella* 'le castella' (I, 40, 2).

Per esprimere il numerale ‘due’, il tipo *duo*, il più diffuso, trova impiego anche in riferimento ai sostantivi plurali (*duo signor* II, 2, I; *duo poli* III, 3, 6, da confrontare con il solo *duoi signori* di I, 71, 3); non viene rilevato l'esito settentrionale *doi*, reperibile invece nell'*Historia* (203, 3; 247, 5; cf. anche *ambidoi* 170, 6; 275, 8).

I verbi, al di là delle generalità già documentate *supra* (apocopi di vocali finale e apocopi sillabiche per indebolimento dell'accentazione dovuto alla posizione proclitica), mostrano in genere un paradigma sufficientemente stabilizzato. Nell'indicativo pare appena privilegiata la desinenza *-iamo* su *-amo* nella prima persona plurale del presente (*parliamo* 281, 5), sebbene lo spoglio non offra dati quantitativamente soddisfacenti. La terza persona plurale del passato remoto è sempre rifatta sul modello di *sentiro* ‘sentirono’ III, 5, 1; *smariro* III, 3, 8 ‘smarrirono’ 60, 7; *voltaro* ‘voltarono’ I, 10, 8; *turbaro* ‘turbarono’ III, 11, 3, ecc. Anche il congiuntivo si caratterizza, principalmente all'imperfetto, per un modello tutto sommato regolare: tra le forme di terza persona si trovano ad esempio *havesse* I, 20, 1; *mostrasse* I, 90, 7; *vincesse* I, 27, 1, ecc. Il condizionale offre alcune forme in *-ia(n)*, in accordo con la consuetudine, ancora nel primo Cinquecento, di buona parte della lingua poetica: *saria* I, 20, 2; *sarian* I, 24, 4; *potrian* III, 50, 3; più numerose sono tuttavia le uscite in *-ebbe: farebbe* I, 24, 3; *andarebbe* I, 78, 5; *sarebbe* I, 27, 3, ecc.

2.3. Lessico e stile

Vocaboli, espressioni, locuzioni e costrutti fraseologici della *Notomia* contribuiscono a dimostrare l'aspirazione dell'Albicante – aspirazione successivamente confermata anche nell'*Historia de la guerra del Piamonte* – verso l'adozione di una veste linguistica contrassegnata da un paradigma essenzialmente toscano, e che nel complesso rifugge ormai da usi scrittori settentrionali. Il lessico dell'opera attinge quindi con generosità da un consolidato vocabolario di tradizione letteraria, di trafilatura essenzialmente poetica: se per l'individuazione della materia il modello prediletto dal poeta milanese è costituito dal romanzo pastorale, sul fronte lessicale e stilistico gli esempi illustri sono principalmente Petrarca e i petrarchisti, il Dante della *Commedia* (e in particolare dell'*Inferno*), il Boccaccio delle *Rime* e dell'ottava rima (*Filostrato*, *Teseida*, *Ninfale fiesolano*) e la tradizione

cavalleresca, all'interno della quale si distingue, e non soltanto per meri dati quantitativi, il dettato del *Furioso*.

L'eredità di provenienza trecentesca, o prevalentemente trecentesca, con buona vitalità nei secoli successivi, specie nei poemi cavallereschi, è ben rappresentata da forme riconducibili a un lessico patrimoniale di ampia diffusione, tra le quali andranno qui ricordate, a mero scopo esemplificativo, per lo meno *basse rime* («Per dar aiuto a le mie *basse rime*» II, 3, 2, da Petrarca, *Canzoniere* [Santagata], 332, 23-24: «Non sperando mai 'l guardo honesto et lieto, / alto sogetto a le mie *basse rime*», poi in Boccaccio, *Rime* [Branca], Parte 1, 2, 43-44: «De lui presumo in questa mia confusa / e *bassa rima* le sue laude alzare» e Sannazaro, *Arcadia* [Mauro], Ecloga 3, 3, 3: «Porgete orecchie a le mie *basse rime*», Ecloga 12, 107, 1: «*Basse* son queste *rime*, esili e povere»), *gran turba* («Et mostra il core alla gran turba tale» III, 87, 7, da confrontare con Boccaccio, *Ninfale fiesolano* [Balduino], 240, 2: «percuote alla gran turba degli agnelli», Petrarca, *Canzoniere* [Santagata], 119, 46: «Rado fu al mondo fra così gran turba», Burchiello, *Rime*, 120, 7: «Suol esser la gran turba sconsolata», Pulci, *Morgante* [De Robertis], IV, 39, 7: «una gran turba che s'era fuggita», XV, 2, 6: «che ne veniva gran turba pagana», Ariosto, *Satire* [Segre], V, 152: «dove è gran turba, né bella né brutta», *Furioso* [Debenedetti-Segre], XIV, 123, 3: «il luogo stretto e la gran turba folta», XXXIX, 25, 7: «d'una gran turba fece nuova eletta»),³⁹ *grave pondo* (III, 12, 1: «Non ponno le mie charte il grave pondo», per il quale si vedano Angiolieri, *Rime* [Lanza], 90, 6: «neun mi leva, per lo grave pondo», Cecco d'Ascoli, *L'Acerba* [Crespi], Libro 3, cap. 7, 6, 5: «E, sofferendo il corpo il grave pondo», Petrarca, *Canzoniere* [Santagata], 338, 4: «me sconsolato et a me grave pondo», Sacchetti, *Rime* [Brambilla Ageno], 57, 61: «né qual è lieve né qual grave pondo», Burchiello, *Rime*, 278, 14: «Per la forza maggiore, e grave pondo», Trissino, *Rime* [Quondam], 39, 6: «che mancherò sotto sí grave pondo», Colonna, *Rime* [Bullock], 135, 12: «Ben prese il mio terrestre e grave pondo», 324, 6: «giustizia, pareggiò quel grave pondo»),⁴⁰ *intorno intorno* («Sparsi ben d'hor d'argento intorno intorno» I, 89, 4, che rimanda a Dante, *Inferno* [Petrocchi], XXII, 75: «si volse *intorno intorno* con mal piglio», *Paradiso* [Petrocchi], XXX, 112: «sí, soprastando al lume *intorno intorno*», Boccaccio, *Teseida* [Limentani], XI, 53, 7: «che quivi si faceva *intorno intorno*» (in rima

³⁹ Cf. anche HGP 118, 6: «et la *gran turba* intorno strage mena».

⁴⁰ Cf. inoltre HGP 18, 4: «et d'alleviar comincia il grave pondo».

con *soggiorno*), Petrarca, *Canzoniere* [Santagata], 23, 108: «Ed io non ritrovando *intorno intorno*», 119, 105: «*intorno intorno* a le mie tempie avolse», *Triumphus pudicitie* [Pacca–Paolini], 86: «Cortesia *intorno intorno* e Puritate», Poliziano, *Stanze* [Pernicone], Libro I, 25, 5: «risonava la selva *intorno intorno*», Boiardo, *Innamorato* [Scaglione], Libro 1, V, 55, 8: «Il mare ha quel giardin d'*intorno intorno*», Ariosto, *Furioso* [Debenedetti–Segre], XV, 45, 7: «e de l'umane pelli *intorno intorno*»⁴¹ e *squille* 'campane dal suono acuto' (Senza sonar di trombe né di squille III, 83, 4, che proviene da Dante, *Rime* [Contini], 46, 69: «con esse passerei vespero e *squille*», Petrarca, *Canzoniere* [Santagata], 53, 55: «Né senza *squille* s'incommencia assalto», 109, 6: «ch'a nona, a vespro, a l'alba et a le *squille*», Burchiello, *Rime*, 6, 14: «Perché i Ranocchi volean dir le *squille*» (e si noti la rima *mille* : *squille*), 50, 7: «Di verno, tra le Squille, e 'l Mattutino», Pulci, *Morgante* [De Robertis], IV, 38, 8: «e sopra a' campanil gridar le *squille*», Trissino, *Rime* [Quondam], 76, 69: «e certo al suon de l'honorate *squille*», Bembo, *Rime* [Dionisotti], 124, 11: «ne va 'l grido maggior, che suon di *squille*», Ariosto, *Furioso* [Debenedetti–Segre], XVI, 88, 2: «e de le sacre *squille* il batter spesso», XXIV, 8, 4: «e più spesso che d'altro, il suon di *squille*», XLVI, 2, 3: «odo di *squille*, odo di trombe un suono», *Rime* [Segre], 37, 5: «come, perch'io continuo da le *squille*», Aretino, *Marfisa* [Romei], I, 25, 5: «Onde sonar le *squille* in ciascun tempio»).⁴²

Tra i numerosi dantismi, provenienti in primo luogo dalla *Commedia* (ma anche delle *Rime* e, in qualche rara occasione, dal *Convivio*), si citeranno in questa sede i soli *gentil seme* («Contra di Vener corse il gentil seme» I, 78, 6, che dipende chiaramente da *Inferno* [Petrocchi], XXVI, 60: «onde uscì de' Romani il *gentil seme*»),⁴³ *gran disdegno* («Qui nasce la cagion del gran disdegno» I, 10, 1, per il quale cf. Dante, *Inferno* [Petrocchi], VIII, 88 e in particolare a *Paradiso* [Petrocchi], XXVI, 113, dal quale Albicante trae anche le rime) e il verbo *indonnarsi* 'impadronirsi', dall'it.a. *donno* 'signore, padrone', («Vedete che pietà in voi s'indonna» I, 30, 5, che richiama *Paradiso* [Petrocchi], VII, 13: «Ma quella reverenza che s'indonna»).

⁴¹ Si veda anche «onde gran spatio quivi *intorno intorno*» in HGP 77, 5.

⁴² Cf. HGP 4, 6; 63, 3; 214, 2.

⁴³ Cf. anche HGP 84, 6: «vedendo il fior d'Italia et *gentil seme*».

Sono petrarchismi, giunti anche attraverso la forte cassa di risonanza dei poemi in ottava rima,⁴⁴ tra i molti, la coppia aggettivale *alpestri e duri* («Ben vede in questi lochi *alpestri e duri*» I, 44, 7, da Petrarca, *Canzoniere* [Santagata], 25, 13: «et quanto *alpestra et dura* la salita»),⁴⁵ il *cor di smalto* («Et senza ricoprir più i *cor di smalto*» III, 20, 5, che rimanda senza dubbio a Petrarca, *Canzoniere* [Santagata], 70, 23-24: «vedete che madonna à 'l *cor di smalto*, / sí forte, ch'io per me dentro nol passo» e 125, 31: «questo mio *cor di smalto*»),⁴⁶ il *gran desire* («Ch'agli altri accresce in forza il *gran desire*» II, 61, 6, da Petrarca, *Canzoniere* [Santagata], 147, 11: «ché gran temenza *gran desire* affrena» e 312, 13: «ch'í' chiamo il fine, per lo *gran desire*») ⁴⁷ e *loco aprico* («Ne fanno un bel trophéo a un *loco aprico*» III, 97, 8, schietta eco di Petrarca, *Trionfi* (Pacca–Paolini), *Triumphus cupidinis*, 1, 51: «e cosí n'assidemmo in *loco aprico*»).⁴⁸

S'è detto che Ariosto e in particolare l'autorevole modello del *Furioso* costituiscono una fonte inesauribile di ispirazione: si vedano a tale proposito la semi-dittologia *afflito e stanco* («Qui lascio il Sospirioso afflito o stanco» I, 49, 1, che proviene da Ariosto, *Furioso* [Debenedetti–Segre], I, 78, 4: «un messaggier che pareo afflito e stanco», dal quale anche le parole in rima *bianco* e *fianco*), le *membra sparte* («Vedete qui d'Amor le *membra sparte*» III, 96, 8, da Ariosto, *Furioso* [Debenedetti–Segre], XVI, 89, 6: «di crudeltà, l'umane membra sparte» e XVIII, 20, 7: «e spalle e gambe et altre membra sparte») e il *fanciullo cieco* («Chiamato dal vulgo un *fanciull*

⁴⁴ La possibile mediazione della letteratura cavalleresca viene segnalata di volta in volta in nota.

⁴⁵ La coppia torna poi in Sannazaro, *Arcadia* (Mauro), Ecloga 1, 3: «Piangete, faggi e querce alpestre e dure» e soprattutto in Ariosto, *Furioso* (Debenedetti–Segre), VII, 42, 3: «pensò di trarlo per via *alpestre e dura*».

⁴⁶ Si vedano anche Rinuccini, *Rime* (Corsi), 6, 10: «'l sensibile *cor* fatto ha di *smalto*», Giusto de' Conti, *Canzoniere* (Vitetti), 114, 9-10: «Ma quello adamantino et fiero *smalto*, / Onde arma il *cor* sí duro e il freddo petto», 181, 10: «Fuggendo Amore a lei, che ha *cor di smalto*», Boiardo, *Amorum Libri* (Mengaldo), 15, 78: «che ti fa nel pensar il *cor di smalto*», Ruzante, *La pastoral* (Zorzi), Scena 2, 3: «eco quel *cor di smalto*, o sorte dura!» e HGP 69, 5: «ne ruppe gl'indurati *cor di smalto*».

⁴⁷ Si vedano inoltre Cicerchia, *La Passione* (Balduino), 159, 5: «e di toccarlo avie sí gran desire», Boiardo, *Amorum Libri* (Mengaldo), 137, 9: «Speranza vien dal Ciel, e il gran desire», Sannazaro, *Sonetti e canzoni* (Mauro), 53, 56: «rifrena il gran desire», Ariosto, *Furioso* (Debenedetti–Segre), XLIII, 109, 1: «Gran meraviglia, et indi gran desire». Cf. anche HGP 209, 4: «havean di fargli peggio *gran desire*».

⁴⁸ Cf. anche Ariosto, *Furioso* (Debenedetti–Segre), XIX, 29, 8: «ch'in loco aprico abbia scoperta il sole».

cieco», solo in Ariosto, *Rime* [Segre], 7, 14: «e ben mostrò ch'era *fanciullo e cieco*», donde anche la rima); si rinvia al successivo paragrafo sulle riflessioni stilistiche e soprattutto alle note al testo per ulteriori e più puntuali esempi.

A latere andrà infine rilevato che le scarse tracce di lessico patrimoniale lombardo o di estensione ristretta alle *scriptae* del Nord sono individuabili in *crotta* 'grotta, cantina' (I, 63, 2: «Se rivedesse Amor per qualche *crotta*»), nell'aggettivo *granda*, riferito alla "grande Sirti" (I, 78, 2: «La *granda* e la minor, di sete oppresso», da confrontare, in ambito letterario, almeno con Giacomino da Verona, *De Ierusalem* [Contini], 137: «Lì è *granda* compagna de confessor biai»), nei tipi *trezia* 'treccia' (I, 84, 7: «Et chi veder pò questa in *trezia* e 'n gonna») e *guanza* 'guancia' (I, 46, 6: «S'afferma, et la man pone sotto *guanza*», che rima con *speranza* e *baldanza*, e che, nella letteratura in versi, parrebbe richiamare il solo Boiardo, *Innamorato* [Scaglione], Libro 2, 23, 33, 2: «Sì che una *guanza* con la barba prese») e forse in *indormi[re]* 'dormire, addormentarsi' (I, 47, 4: «Ch'ogni animale *indorme* all'aure estive») e *bruggia[re]* 'brugiare, rumoreggiare' (II, 13, 7: «Et lassa il mar che tanto *bruggia* e frange»), anche in HGP 59, 4, già in Crisostomo, *Parafresi pavese* [Stella–Minisci], XX, 94, 29: «Comandò Yesu al vento chi bofava ch'el tornasse in gabia e ch'el se repossasse e staesse in paxe, e Yesu disse al mar ch'el no *brugiasse* e ch'el amutisse»).

Sul fronte stilistico, la *Notomia* si caratterizza – come del resto l'*Historia* – per l'adesione a un codice letterario che è tutto iscritto nella sua forma metrica, l'ottava rima, da intendersi non solo quale mera tipologia strofica, bensì come «sorta di forma antropologica primaria, che istituisce la possibilità stessa del narrare»⁴⁹ e che si nutre incessantemente di modelli ricorrenti (il *corpus* dei romanzi di cavalleria in primo luogo, ma non solo) con i quali produce un forte campo di tensioni culturali e retoriche.⁵⁰

Non pare dunque infruttuosa la messa a punto di un primo, provvisorio e non certo esaustivo percorso attraverso quei territori dell'ottava dell'opera qualificati da più accessibile contaminazione, finalizzato all'inquadramento della citazione in quanto tecnica stilistica di assimilazione, riassorbimento e allusione dei materiali della tradizione, con inevitabile

⁴⁹ Albicante, *Historia* (Bellone): 57.

⁵⁰ Cf. Quondam 1989: I, 8 e Limentani 1961: 20-77.

predilezione per le sedi metriche estreme del verso, in quanto «luoghi privilegiati di trasmissione e di sedimentazione mnemonica».⁵¹

A livello metrico, è frequente la riproduzione di archetipi riconducibili alla lezione petrarchesca (del *Canzoniere* e dei *Trionfi*, con preferenza per il *Triumphus cupidinis* e, in seconda battuta, per il *Triumphus fame*) e a quella ariostesca, a garanzia della costituzione di un'immediata e autorevole marca di genere e, di conseguenza, di un vero e proprio *topos* stilistico e narrativo; a essere coinvolti entro un simile sistema di suggestive corrispondenze sono talvolta interi versi (con o senza variazioni), con eventuale ricaduta anche sulle rime a questi correlate:

Tutto s'avampa d'amoroso foco (II, 63, 4);
Tutto s'avampa d'amoroso foco (Ariosto, *Furioso* [Debenedetti-Segre], XXIII, 64, 8).⁵²

Di rose incoronata et di viole (I, 55, 4);
Di rose incoronate e di viole (Petrarca, *Trionfi* [Pacca-Paolini], *Triumphus mortis*, 1, 27).⁵³

Vari di lingue et vari delle gonne (I, 39, 4);
Varie di lingue et d'arme, et de le gonne (Petrarca, *Canzoniere* [Santagata], 28, 41).⁵⁴

I tre signor ch'io dissi in un bel groppo (II, 57, 2);
I tre theban ch'i' dissi, in un bel groppo (Petrarca, *Trionfi* [Pacca-Paolini], *Triumphus fame*, 2, 16).⁵⁵

Come accade con una certa regolarità anche nell'*Historia*, l'assimilazione di un'unità metrica proveniente da un modello di riferimento prestigioso appare con buona frequenza filtrata, e talvolta stereotipata, dalla tradizione dei poemi in ottava rima, e in particolare, come prevedibile, dal *Furioso*; nello specifico dell'esempio riprodotto di seguito, la spia della mediazione del debito è rappresentata dall'inversione, già in due differenti luoghi dell'opera di Ariosto, di parte del secondo emistichio dantesco («di su, di giù»):

⁵¹ Ossola 1976: 65, n.1

⁵² In rima con *loco*.

⁵³ Entrambi i versi sono inoltre in rima con *sole*.

⁵⁴ La dipendenza dal verso petrarchesco si estende anche alla rima *gonne : donne : colonne*.

⁵⁵ In entrambi i casi in rima con *intoppo* e *tropo*.

Di qua, di là, di su, di giù si volta (I, 54, 1);
 Di qua, di là, di giù, di su li mena (Dante, *Inferno* [Petrocchi], V, 43);
 Di qua di là, di su di giù smarrita (Ariosto, *Furioso* [Debenedetti–Segre], XX, 90, 1);
 Di qua di là, di su di giù si volve (Ariosto, *Cinque canti* [Segre], III, 54, 4).⁵⁶

Non è infrequente, inoltre, che entro una singola unità metrica vengano travasati, mediante ricollocazione ed eventuale lieve adeguamento, due emistichi diversi, seppur contigui, dell'archetipo, talvolta anche favorito da modelli offerti da testimoni intermedi:

Che mille penne ne farei ben stanche (I, 53, 2);

Benché 'l mio duro scempio
 sia scripto altrove, sí che *mille penne*
ne son già stanche (Petrarca, *Canzoniere* [Santagata], 23, 10-12).⁵⁷

Quantitativamente notevole è il recupero di emistichi d'autore – anch'essi caratterizzati da un quadro di derivazione topico –, differenziati per sede di collocazione e per un ampio ventaglio di modalità di inserzione.⁵⁸ Anche in questo contesto la ripresa di un modello può giungere attraverso una o più mediazioni; nell'esempio che segue, il debito dantesco può essere stato filtrato da Boccaccio (con cui *La Notomia* condivide anche la rima), Petrarca o Ariosto:

Voi che seguite i *dolorosi pianti* (I, 1, 1);
 Occhi gentili o *dolorosi pianti* (Dante, *Vita nuova* [Barbi], 36, 4);

⁵⁶ Cf. anche Boccaccio, *Teseida* (Limentani), I, 38, 5: «ch'egli ha in qua in là in giù e 'n su udit», VIII, 1, 3: «in qua in là in giù in su mirando», Cicerchia, *La passione* (Balduino), 64, 8: «chi 'n giù, chi 'n su, chi 'n qua e chi là 'l mena», Pulci, *Morgante* (De Robertis), XIX, 81, 5: «Margutte in giù e 'n sù, di qua, di là», Ariosto, *Furioso* (Debenedetti–Segre), I, 13, 7: «Di su di giù, ne l'alta selva fiera», IV, 44, 3: «chi di su, chi di giù, si son ridutti», XII, 10, 5: «Di su di giù va il conte Orlando e riede», XIII, 79, 4: «invan di su e di giù, dentro e di fuore», XX, 90, 1: «Di qua di là, di su di giù smarrita», XXII, 15, 8: «cercò di su di giù, dentro e d'intorno», XXIV, 2, 5: «chi su, chi giù, chi qua, chi là travia». Si veda infine HGP 125, 5: «Di qua, di là, di su, di giù veniva».

⁵⁷ Cf. anche Boccaccio, *Rime* (Branca), Parte 2, 17, 1: «l' ho già mille penne e più stancate», Sannazaro, *Sonetti e canzoni* (Mauro), 11, 32-34: «empierà di sua fama a tondo a tondo / l'immensa terra, e di sé mille penne / lascerà stanche e tutto il sacro ceto».

⁵⁸ Si riproducono alcuni casi reputati rappresentativi, senza alcuna pretesa di esaustività; per un repertorio più dettagliato della casistica si rimanda alle note al testo.

Al rogo tuo, e' *dolorosi pianti* (Boccaccio, *Teseida* (Limentani), XI, 43, 3);
 Vanno facendo *dolorosi pianti* (Petrarca, *Trionfi* [Pacca–Paolini], *Triumphus cupidinis*, 3, 84);
 Allor s'udí con *dolorosi pianti* (Ariosto, *Furioso* [Debenedetti–Segre], XLI, 20, 3).⁵⁹

In numerose occasioni la reminiscenza parziale di un verso può avvenire mediante (minimo) adattamento:

Va componendo i passi e 'l tempo et l'hore (II, 28, 6);
 I' benedico il loco e 'l tempo et l'ora (Petrarca, *Canzoniere* [Santagata], 13, 5);
 Et son fermo d'amare il tempo et l'ora (Petrarca, *Canzoniere* [Santagata], 85, 5).

Et com'un fier leon qualhor piú ruggie (II, 16, 5);
 E 'n sul cor quasi fiero leon ruggie (Petrarca, *Canzoniere* [Santagata], 256, 7).

Et sente il Nilo al risonar de l'onde / Fatal romor ch'i suo' vicini assorda (in rima con *s'accorda*) (I, 63, 1-2);
 Forse sí come 'l Nil d'alto cagendo / col gran suono i vicin' d'intorno assorda (: *s'accorda*) (Petrarca, *Canzoniere* [Santagata], 48, 9-10).⁶⁰

Con rime di dolor et accenti d'ira (II, 1, 2);
 Parole di dolore, accenti d'ira (Dante, *Inferno* [Petrocchi], III, 26).

Assai ricorrenti sono i passi caratterizzati dal recupero di un emistichio tradizionale in sede finale di verso (con possibile, lieve adattamento) e delle rime con esso implicate:

Qui nasce la cagion del gran disdegno (in rima con *segno* e *legno*) (I, 10, 1);
 E la propria cagion del gran disdegno (: *legno* : *segno*) (Dante, *Paradiso* [Petrocchi], XXVI, 113).

Al fin si pensa con vergogna e scorno (in rima con *giorno* e *intorno*) (I, 31, 5);
 Pien di vergogna et d'amoroso scorno (: *giorno* e *intorno*) (Petrarca, *Canzoniere* [Santagata], 201, 8).⁶¹

⁵⁹ Cf. inoltre Cino da Pistoia, *Poesie* (Marti), 94, 11: «per dipartir, sí dolorosi pianti?».

⁶⁰ Cf. anche Ariosto *Furioso* (Debenedetti–Segre), XVI, 56, 7-8: «Rendono un alto suon ch'a quel s'accorda, / con che i vicin, cadendo, il Nilo assorda» (in rima con *s'accorda*).

⁶¹ Cf. inoltre Boiardo, *Innamorato* (Scaglione), Libro 1, XIX, 33, 5: «Mor di vergogna e pagli aver gran scorno» (in rima con *giorno* e *intorno*), Libro 2, XXXI, 15, 5: «Non vi è chi voglia di vergogna scorno» (in rima con *giorno* e *intorno*), Ariosto, *Furioso* (Debenedetti–Segre), XXVII, 90, 4: «il qual direbbe, a mia vergogna e scorno».

Qui lascio il Sospiroso *afflito o stanco* (in rima con *bianco* e *fianco*) (I, 49, 1);
 Un messaggier che pareo *afflito e stanco* (: *bianco* : *fianco*) (Ariosto, *Furioso* [De-
 benedetti–Segre], 1, 78, 4).

Per non trovar il fiero *garzon crudo* (in rima con *nudo* e *scudo*) (I, 71, 2);
 Sovr'un carro di foco un *garzon crudo* (: *scudo* e *ignudo*) (Petrarca, *Trionfi* [Pacca-
 Paolini], *Triumphus cupidinis*, 1, 23).

Li par veder il *pharetrato et nudo* (in rima con *crudo* e *scudo*) (I, 71, 4);
 Crudele, iniusto, *faretrato e nudo* (: *scudo* : *crudo*) (Boccaccio, *Rime* [Branca], Parte
 1, 22, 23).

La ripresa puntuale di un emistichio interessa di norma, come rilevato, la sede privilegiata di fine di unità metrica; non mancano tuttavia casi, decisamente più rari, nei quali il recupero avviene in sede iniziale, per lo più mediante ricollocazione o – come nel caso che segue – attraverso la mediazione di modelli agilmente identificabili:

Di balzo in balzo, con le chiome sciolte (I, 12, 2);
 Con questo vivo giù *di balzo in balzo!* (Dante, *Inferno* [Petrocchi], XXIX, 95);
Di balzo in balzo, e d'una in altra via (Ariosto, *Furioso* [Debenedetti–Segre],
 VIII, 19, 3).

Circoscrivendo l'esame alle rime, andrà ancora rilevato che all'interno delle ottave della *Notomia*, in accordo con lo schema delle stanze di matrice toscana, per loro natura chiuse – anche sul fronte sintattico – e iterabili in maniera indefinita, sono assai regolari i recuperi tradizionali (tanto dai testi in ottava quanto da altri metri, con particolare riguardo, è ovvio, a Petrarca) nelle clausole dei tre distici di endecasillabi a rima alternata:

Così scorrendo va per colli et selve,
 Dove lo mena proprio il suo disio,
 Et trova strani mostri et strane belve
 Di stran veder che mai giamai s'udio:
 Et qui convien che ratto ben s'inselve (I, 62, 1-5).

Il modello per la scelta delle rime è Ariosto, *Furioso* [Debenedetti–Segre], X, 89, 2-6, del quale nel passo della *Notomia* si percepisce del resto anche l'eco di più ampi movimenti ritmico-verbali mediante un travaso linguistico-stilistico tangibile: «De le spelonche usciti e de le *selve*; / hanno piloso il viso, il petto, il fianco, / e dossi e braccia e gambe, come *belve*. /

Intorno allo stendardo tutto bianco / par che quel pian di lor lance *s'in-selve*».

Per tutta Italia Amor ben poco regna,
 Che più non trova il suo fidato *nido*,
 Salvo in Venetia con sua vaga insegna,
 Quel golfo altero di ricchezze *lido*.
 Vista la madre di lusinghe pregna,
 Che di lascivia gode il dolce *grido* (I, 19, 1-6).

La terna di parole in rima (*nido* : *lido* : *grido*) rimanda ad Ariosto, *Furioso* (De-benedetti–Segre), XXVII, 101, 1-6: «Tremò Parigi e turbidossi Senna / all'alta voce, a quello orribil grido; / rimbombò il suon fin alla selva Arden-na / sí che lasciâr tutte le fiere il nido. / Udiron l'Alpi e il monte di Gebenna, / di Blaia e d'Arli e di Roano il lido».

Non vi saria poco l'intervallo,
 Perché si vede star con gran ventura
 Di dentro ardito in l'uno e 'n l'altro callo:
 Et qui soave tien ben sua natura
 Et posa in ella lieto (s'io non fallo) (I, 20, 2-6).

La sequenza (ma *callo* è rima in paranomasia con *fallo*) è di derivazione petrarchesca: cf. infatti Petrarca, *Trionfi* (Pacca–Paolini), *Triumphus temporis*, 77-81: «inseme, con brevissimo *intervallo*, / tutti avemo a cercar altri paesi. / Non fate contra 'l vero al core un *callo*, / come sete usi; anzi volgete gli occhi, / mentre emendar si pote il vostro *fallo*».

I tre signor ch'io dissi in un bel *groppo*,
 Et di veder comintian d'ogni loco,
 Dubiosi, ne l'intrar, di veder *troppo*:
 Et così avante lieti, a poco a poco,
 Non trovan ne l'intrar alchuno *intoppo* (II, 57, 2-6).

Il modello è certamente Petrarca, *Trionfi* (Pacca–Paolini), *Triumphus fame* 2, 16-18 («Vidi l'altro Alexandro non lunge indi / non già correr così, ch'ebbe altro *intoppo*. / Quanto del vero honor, Fortuna, scindi! / I tre theban ch'i' dissi, in un bel *groppo*; / ne l'altro Aiace, Diomede e Ulisse, / che desiò del mondo veder *troppo*» e, successivamente), dal quale anche Ariosto, *Cinque canti* (Segre), V, 56, 1-5 («A ciascuno a bastanza, a ciascun *troppo* / era d'aver di se medesimo cura. / La fanteria fu per

disciorre il groppo, / perduto 'l lume in quella nebbia oscura: / ma quelli da cavallo al fiero intoppo»).

Allo stesso modo consistente è poi il recupero di modelli tradizionali in alcuni distici finali a rima baciata; si riproduce a titolo esemplificativo un solo caso:

Ma ritrovar non sallo, perch'ei *fugge*
La gente con l'etade che lo *strugge* (I, 60, 7-8).

La rima *fugge*: *strugge* proviene da Dante, *Rime* (Contini), 48, 2-3, Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 72, 39-40 e 105, 28-29 o, più probabilmente (in quanto sempre in chiusura di ottava), risentirà (anche) di Ariosto, *Furioso* (Debenedetti–Segre), I, 78, 7-8: «Rinaldo gustò d'una, e amor lo strugge; / Angelica de l'altra, e l'odia e fugge», XVI, 87, 7-8: «Un solo è quel ch'a ferro e a fuoco strugge / la bella terra, e inanzi ognun gli fugge», XXIV, 7, 7-8: «cavalli e buoi rompe, fraccassa e strugge; / e ben è corridor chi da lui fugge», *passim*.

3. IL POEMA⁶²

[1r] *Nottomia d'amore* composta, o per dir meglio fabbricata, per l'Albicante, indirizata all'Ill. et Eccl. signor marchese del Vasto.⁶³

[1v] Valoroso et magnanimo signor, ritrovandomi alla dolc'ombra di uno amenissimo faggio et meco avisando, mi misi a pensar le cose antiche et come si sono tirate le moderne: e nel aviso mio vidi per quali e quante maniere ogniuno si sia ingegnato di voler pur salir a qualche grado di fama, sí come hanno fatto li greci historiografi e poeti, che la risonante tromba di Homero hoggidí lo fa piú vivo che morto a mal grado delle parche; e come tra latini un Cicerone e un Vergiglio, li quali tengono anchora i primi scanni menando il satirico Horatio per una mano et da l'altra

⁶² La trascrizione si basa sul criterio della massima fedeltà al testo; gli interventi, circoscritti allo stretto necessario, riguardano un numero limitato di casi, presentati di seguito in rassegna. Le lezioni annullate, le scrizioni interlineari e le lacune vengono segnalate nelle note a piè di pagina. In talune circostanze è stata accolta a testo la lezione di *Bs* in luogo di quella di *Nx*: tali sostituzioni sono sempre dichiarate e giustificate nelle note. Nelle medesime note sono inoltre inserite le varianti dell'edizione bresciana. Sono introdotti l'apostrofo ['] – per indicare l'afèresi vocalica e sillabica, e l'apocope – e il punto medio [·], quest'ultimo in corrispondenza della caduta di una consonante finale e del raddoppiamento fonosintattico. Le abbreviazioni sono state sciolte in conformità alle lezioni scritte a tutte lettere, nel rispetto dell'uso prevalente della stampa; le lettere maiuscole e i segni d'interpunzione sono stati introdotti o regolarizzati secondo l'uso moderno. Le numerose oscillazioni grafiche (per lo piú reperibili nell'utilizzo incostante delle geminate) sono state conservate, anche in posizione di rima, cosí come le grafie latineggianti o pseudo-latineggianti. È stato quasi sempre possibile ristabilire l'esatto computo sillabico dei versi in presenza di anisosillabismo dovuto a errori puramente meccanici: i poco frequenti casi di ipermetria e ipometria sono stati infatti risolti nella maggior parte dei casi mediante soppressione o aggiunta di una sillaba, e hanno trovato conferma nelle lezioni di *Bs*. I casi di omografia sono cosí risolti: *a* = 'a' e *a'* = 'ai (prep.)'; *da* = 'da' e *da'* = 'dai (prep.)'; *de* = 'de, da' e *de'* = 'dei, degli'; *di* = 'di, de' e *dí* = 'dí, giorno' e *d'i* = 'dei' (prep.); *fè* = 'fede' e *fè'* = 'fece'; *i* = 'i' e *i'* = 'io'; *pò* = 'può' e *po'* = 'poi'; *se* = 'se' (cong.) e *sé* = 'sé'; *si* = 'si' (pron.), 'se' (cong.) e *sí* = 'sí', 'cosí'; *suo* = 'suo' e *suo'* = 'suoi'.

⁶³ Alfonso d'Avalos d'Aquino d'Aragona (Ischia, 1502 – Vigevano, 31 marzo 1546), nominato da Carlo V marchese del Vasto e signore di Ischia e Procida dopo il passaggio del casato napoletano dei Coscia alla causa francese (1529). In seguito alla morte del cugino Antonio de Leyva (15 settembre 1536), divenne capitano generale in Italia e luogotenente di Carlo V nel ducato di Milano; successivamente alla scomparsa del cardinale Marino Caracciolo, avvenuta il 27 gennaio 1538, fu insignito della nomina di governatore di Milano.

il carminoso Hovidio. E lasciamo la gran coppia di tanti altri, che diremo delli volgari antiqui, che tra tanti ne vediamo quattro come quattro evangelisti tener il principato della volgar lingua: cioè Dante d'Alighieri con la sua Beatrice, il Petrarca con la dolcissima Laura, l'Ariosto con li sdegni et l'ire e le paccie, cantando di cavalier erranti, il Decamerone con il dolce fabular di sue novelle. Che si debbe dir di un Sannazaro, che tra pastori ha posto tanta dolcezza, che le camene stanno più parte sopra li aprici monti d'Arcadia; che si dice d'un Bembo, che è stato gran maestro della lingua hodierna, dico con quelle sue divine regule. O, Castilione, quanto oblige v'hanno li cortigiani se sapessero aparar⁶⁴ li detti nostri. Che se dirà d'un Molza,⁶⁵ figliolo d'Apollo e nutrito dalle muse; chi d'un Luigi Allemani, tanto honorato da un re di Franza,⁶⁶ che per amor suo dà recapito⁶⁷ a tutti li virtuosi; chi dirà d'un Tasso, ch'alla dolc'hombra d'uno odorifero genebro allegra il mondo apresso a un principe di Salerno⁶⁸ liberale, magnanimo, gentile et creato dalle tre gratie; che si debbe dir d'un Gandolfo,⁶⁹ che vedendo li dolci lumi del bell'idolo suo, va al cielo canoro cigno; che dirò io d'un Bernardo Capello⁷⁰ che mi mostra col dito una nuova Sapho, vittoria della morte: dico la illustrissima marchesa di Pescara,⁷¹ che fa con le virtù come fa il sole tra le stelle. Non taccio di Alphonso thoscano, che mi mostra l'Accademia degl'Intronati di Siena, ch'hoggi di la virtù si viene a illustrar in loro come fa l'oro tolto alle minere

⁶⁴ Vale 'imparare, apprendere'.

⁶⁵ Francesco Maria Molza (1489–1544), umanista e poeta modenese, noto soprattutto per *La ninfa tiberina*, poemetto in ottave composto attorno al 1537.

⁶⁶ Francesco I (1494–1547), re di Francia dal 1515 alla morte, figlio di Carlo di Valois-Angoulême e di Luisa di Savoia, primo esponente della dinastia regale dei Valois-Angoulême.

⁶⁷ Cioè 'accoglienza, ospitalità'.

⁶⁸ Il principe di Salerno Ferrante Sanseverino, presso la cui corte operò Bernardo Tasso.

⁶⁹ Gandolfo Porrino, poeta di origine modenese, amico di Francesco Maria Molza, prima al servizio cardinale Ippolito de' Medici, quindi segretario del cardinale Alessandro Farnese, per i quali compose versi indirizzati rispettivamente a Giulia Gonzaga e Livia Colonna. Ad Alessandro Farnese è dedicato il volume di *Rime* (Venezia, 1551), unica sua opera pubblicata.

⁷⁰ Il poeta veneziano Bernardo Cappello (1498–1565), luogotenente di Tivoli, quindi governatore di Orvieto, Todi, Assisi e Spoleto al servizio di Alessandro Farnese.

⁷¹ Vittoria Colonna (1490–1547), marchesa di Pescara, cui Cappello dedicò parte delle sue *Rime*.

et posto al foco; et quanto si deve a illustrissimo duca di 'Mal[2r]phi, signor degno di quella santa religione et proprio albergo della virtù. Non dico più di tanti altri sottilissimi ingegni e tornerommi all'ombra del mio frondoso faggio, ançi che li raggi del sole m'incomintiano a percotere, perch'a quest'ombra io me ne starò come uno rustico pastore, over come huom carco di furore che non pò salir for del termine suo senza guida. E per guida prenderà tre gioveni disperati d'Amore, che similmente sono venuti a quest'ombra, et già molti giorni mi dissero che volevano vendicarsi contra d'esso, li quali uno ha nome Ventidio et l'altro Sospirioso, e 'l Desiato per il terzo; et così apartatamente hanno cercato li tre parti del mondo, cioè l'Europa, l'Asia et l'Aphrica, e al fin l'hanno trovato in Cipri, et n'hanno fatto dimostrative⁷² quello ch'hanno voluto: onde io, sotto specie di questa loro vendetta, hemmi parso di scrivere questa ottava rima, non come poeta né dottore di loica, né di philosophia, ma più presto come bestiale et amator della virtù, con riverentia degli altri, alla barba di chi fa più di me. Et così, essendo questa vendetta aspra come si può dir tragicomedia, holla chiamata *Nottomia d'amore*, la qual vien a essere uno capriccio novo e bizarro, c'havendo poi pensato nel animo mio mandarla fori in luce, non ho voluto deddicarla né a Paulo né a Carlo, né a Francescone né a Pietro, ma così humilmente indirizata a Vostra Illustrissima Eccellentia, che già molt'annò sono che io desiderava che la mi conoscesse per suo servitore, la cui bontà, valor et cortesia pare hoggidì che si gli inclineno tutti gli spiriti gentili. Et se saranno per aventura qualche ingegni rabbiosi che mi roderanno con la lingua, non me ne curo, perché queste sono le mie primitie fatte, senza studio, senza consiglio et senza cura, e senza aiuto di fortuna, ch'è peggio per me, ma aspettino in breve che verrà fuori il travagliar d'arme et d'amore de' cavalieri moderni, dove si vedranno fatti horrendi di un Trimarte, di un Rodomare, e vederassi l'Albicante furibondo attaccarsi a un corno della luna per andar più in suso e voler inpaurir gli altri pianeti, sí che in questo mezzo non temerà percosse di lingue mordaci, né temerebbe il flagello di flagilli,⁷³ con l'aiuto di Trimarte. E così, baciando le mani, a V. Eccellentia mi recomando con l'animo et con il core.⁷⁴

⁷² Latinismo, dall'avv. lat. DĒMONSTRATĪVĒ 'in modo dimostrativo'.

⁷³ Per il riferimento all'Aretino, cf. *supra*.

⁷⁴ Questa la dedica nell'edizione del 1538: «[1r] Al gran marchese del Guasto. *Nottomia d'Amore del famoso Albicante furibondo*. Con gratia et privilegio. [1v] Essendo questa opereta nova et un capriccio bizarro, non se vol lasciar di farla imprimere; et perché

[2v] Non senza privilegio: che non sia persona alchuna di che stato condizione voglia si sia ch'ardisca d'imprimere o far imprimere detta operetta sotto la pena di quindici scuti d'oro in oro applicati alla camera del gran Covos, archivio delli segreti imperiali con gratia del illustrissimo duca d'Alba, cortese et benigno più che non è la cortesia.

[3r] *Notomia d'amore del Albicante*

Voi che seguite i dolorosi pianti,⁷⁵ 1
 Odite con la mente et state attenti:
 Odrete in queste rime e 'n questi canti
 Cose non più sentite in fra le genti.⁷⁶
 Dirò i sospir che fanno i ciechi amanti
 Che sempre sono acolti in dolci stenti,⁷⁷
 Donne, donzelle et giovanetti arditì,
 S'avien ch'il vano arcier⁷⁸ gli habbia feriti.

Dirò in un trato d'un soggetto tale 2
 Non mai sentito dalla anticha etade,⁷⁹
 E chi si trova dentro 'l proprio male

l'autore l'havea dedicata l'altra volta al gran marchese del Guasto, non si dilongherà da quello la cui grandezza et cortesia per tutto si spande. Et è ben degno che 'l mondo hoggidì s'adorni del suo proprio valore, per ch'ei se trova a tener il seggio d'ogni virtù, et non meno haver d'Apollo il stile che di Marte l'arme; et s'altri hanno bisogno proccacciarsi scrittori, tanto e più lodi a chi li scrittori avanza come fa sua eccellentia, che con le glorie sue sminuòsce le glorie degli antiqui, et con l'istesso valore darìa materia a mille Athene, a mille Rome. Valetè.

⁷⁵ Cf. almeno Dante, *Vita nuova* (Barbi), 36, 4: «occhi gentili o dolorosi pianti», Cino da Pistoia, *Poesie* (Marti), 94, 11: «per dipartir, sí dolorosi pianti?», Boccaccio, *Teseida* (Limentani), XI, 43, 3: «al rogo tuo, e' dolorosi pianti» (in rima con *canti*), Petrarca, *Trionfi* (Pacca-Paolini), *Triumphus cupidinis*, 3, 84: «vanno facendo dolorosi pianti» e soprattutto Ariosto, *Furioso* (Debenedetti-Segre), XLI, 20, 3: «Allor s'udì con dolorosi pianti».

⁷⁶ Cf. *infra*, 2, 2.

⁷⁷ Cf. de' Medici, *Canzoniere* (Orvieto), 35, 20-21: «e per questo ogni stento / dolce pare».

⁷⁸ È espressione albicantiana, ricorrente in più luoghi per indicare Amore; cf. *infra*.

⁷⁹ Cf. Ariosto, *Furioso* (Debenedetti-Segre), XXXI, 61, 2: «si fidâr molto a quella antica etade».

Cerchi di trarsi im parte in libertade;
 Che mentre il dio Cupido estende l'ale,
 Vi tende mille lacci⁸⁰ in mille strade.⁸¹
 Hor sotto *un* viso, hor sopra *un* vagho petto⁸²
 Vi lega in piacer dolci amar diletto.

Hor si mi scopre della historia mia 3
 L'alto soggetto che la voce sona:
 Chiamata è pur d'Amor la *Nottomia*,⁸³
 Perché mia sorte in questo dir mi sprona.
 Fortuna, che si gira hor bona, hor ria,⁸⁴
 Sempre d'intorno a nullo non perdone
 Per far che la sua sorte e 'l suo destino
 D'ogniun che nasce segue il suo camino.

Musa, ti prego che m'aiuti al canto 4
 Con tua memoria a dimostrar l'effetto,
 E la cagion ch'al mondo⁸⁵ induce pianto
 Dimostri con dolor che scoppi il petto;
 Et si gli antiqui mai si diero vanto
 D'haver descritto *in* rime *un* tal soggetto,⁸⁶
 Non dir le cause lor n' il proprio⁸⁷ honore,
 Ma verso meco spira il tuo favore.

⁸⁰ Cf. Niccolò da Correggio, *Rime* (Tissoni Benvenuti), 170, 6: «ché in mille lacci ognor convien ch'io stenti».

⁸¹ Cf. Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 119, 7: «questa per mille strade» (in rima con *etade*).

⁸² Il sintagma *vagho petto*, in rima con *diletto*, ritorna successivamente in Tasso, *Rime* (Basile), 989, 4-6: «E lodando il bel viso e 'l vago petto / e le due nere ciglia, / dico: "Deh! Qual diletto"».

⁸³ Per la rima *mia*: *Not(t)omia* cf. Berni, *Rime* (Romei), 66, 4-5.

⁸⁴ È probabile eco boccacciana; cf. infatti Boccaccio, *Amorosa Visione* (Branca), 32, 5: «Fortuna buona e rea, secondo ch'essa».

⁸⁵ Segue *in*, per errato anticipo di *induce*, si accoglie a testo la lezione di *Bs*.

⁸⁶ *Na*: *soggeietto*; si emenda sulla base di *Bs*.

⁸⁷ *Na*: *proario*; si accoglie a testo la lezione di *Bs*.

Hor dico ùb⁸⁸ nome di tre giovin presi 5
 Dentro le reti, astretti in mille nodi,
 E⁸⁹ sono dentro 'l foco tanto accesi⁹⁰
 C'hanno le fiamme intorno in mille modi;
 Questi cercar voranno ogni paesi
 Per fama racquistarsi⁹¹ d'alte lodi:
 Ventidio è il primo, non da domne amato,
 E 'l Sospiroso segue il Desiato.

L'un per l'Europa prende il bel sentero⁹² 6
 A gir cercando Amor per ogni stanza;⁹³
 Ventidio cercherà col suo pensiero
 Del Turcho l'infidel sua gran possanza.⁹⁴
 E 'l Desiato, vagho d'alto impero,⁹⁵
 Andrà cercando tutto quel ch'avanza:
 De l'Aphrica vo' dir, c'ha doppia⁹⁶ fede,
 Andrà cercando ben movendo 'l piede.

⁸⁸ Integrazione sulla base di *Bs*.

⁸⁹ *Bs*: *che*.

⁹⁰ Per la rima *presi*: *accesi*, cf. Boiardo, *Innamorato* (Scaglione), Libro 1, XIII, 40, 7-8: «Così cenando, e doi de amore accesi / fuor de improvviso crudelmente presi» e Ariosto, *Furioso* (Debenedetti–Segre), XXX, 49, 3-5: «che dui o tre giù ne tornaro accesi, / ch'eran saliti alla sfera del fuoco. / I cavallieri i brandi aveano presi».

⁹¹ *Na*: *racqustarsi*; si emenda sulla base di *Bs*.

⁹² Cf. HGP 193, 1-4: «Quanti bistolphì di prelati furo, / che nel penser s'alzava il bel pensiero, / e a quanti se ne fece il cor ben duro / per gir soave al dolce bel sentero».

⁹³ Per la rima *stanza*: *avanza*, e per ovvie connessioni tematiche, si veda il seguente passo di Ariosto, *Furioso* (Debenedetti–Segre), XXVIII, 97, 7-8: «tanto però di bello anco le avanza, / che con le Grazie Amor vi può aver stanza».

⁹⁴ Per il sintagma *gran possanza* cf. almeno Dante, *Rime* (Contini), 38, 1-4: «Io sento sí d'Amor la gran possanza / ch'io non posso durare / lungamente a soffrire, ond'io mi doglio: / però che 'l suo valor si pur avanza» (in rima con *avanza*); è espressione che ricorre con frequenza nella poesia cavalleresca, e che trova particolare fioritura nel poema boiardesco: si veda almeno a tale proposito Boiardo, *Innamorato* (Scaglione), Libro 2, XVII, 48, 1-3: «Il peregrino ognior del ponte avanza, / Come colui che a meraviglia è fiero, / Ed era de alto ardire e gran possanza» (ancora in rima con *avanza*).

⁹⁵ Cf. Bandello, *Rime* (Danzi), 23, 6-7: «del corso suon di voci il suo pensiero, / che, mentre il Ciel starà con alto impero».

⁹⁶ *Na*: *poppia*; si emenda sulla base di *Bs*.

[3v] Hora convien haver per guide et scorte⁹⁷ 7
 Furor e sdegno et ira et sol dispetto⁹⁸
 E far fuggir davante anco la morte
 Battendosi di tema sopra il petto.
 Et non lasciar pietà ch'apra le porte
 Acciò non torni Amor in suo diletto,
 Dapoi ch'in terra è sempre fiero et crudo
 Benigno nel veder di pietà ignudo.

Se mille palme⁹⁹ ha tolte già di mano 8
 A mille vincitor di fama degni,
 Seran le palme tolte a lui pian piano
 E discacciato fuor di tutti e' regni;
 Serà di saggio forsi fatto insano,
 E i colpi suoi sprezzati et fatti indegni,
 Perché tiranno fu da dí che nacque,
 Che sempre il ben d'altrui li dolse et spiacque.¹⁰⁰

Questi son tali ch'all'offese tante 9
 Non ponno più soffrir gli eterni danni,¹⁰¹
 Questi son quei che già passar davante
 Carchi di doglie et d'infiniti affanni.
 Questi son quelli che ferite quante
 Hebber palese con secretti inganni,
 Perhò pharetra et l'arco et le saette
 Torranno et far di lui mille vendette.¹⁰²

⁹⁷ Cf. Ariosto, *Furioso* (Debenedetti–Segre), XX, 128, 7.

⁹⁸ Cf. Aretino, *Marfisa* (Romei), 81, 3: «de' miei sdegni, mie ire e mio furore».

⁹⁹ Cf. Ariosto, *Furioso* (Debenedetti–Segre), XXXI, 105, 8: «ch'ornò di mille e mille palme Orlando».

¹⁰⁰ Per la rima *nacque* : *spiacque*, cf. almeno Ariosto, *Furioso* (Debenedetti–Segre), XX, 109, 3-5.

¹⁰¹ Gli *eterni danni*, in rima con *affanni*, risentono probabilmente di Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 354, 11-13: «in cercar pace et in fuggir affanni. / Signor che 'n questo carcer m'ài rinchiuso, / tràmene, salvo da li eterni danni».

¹⁰² I versi parrebbero essere dipendenti di Boccaccio, *Ninfale fiesolano* (Balduino), 145, 7-8: «e sprezza l'arco e l'agute saette / che solea far con esse tue vendette».

Qui nasce la cagion del gran disdegno¹⁰³ 10
 Che *con* sue fraude Amor si pose al varco,¹⁰⁴
 E di ferir l'un l'altro pose il segno
 Com'huom ch'aspetta *con* li strali et l'arco;¹⁰⁵
 Et diede a tutti col dorato legno
 In mezzo 'l cor che fu di doglie carco,
 Onde per monti et piagge e rivi et sassi¹⁰⁶
 Le care Nimphe, oimè, voltaro i passi.

Voltaro i passi, oimè, le Nimphe care 11
 Che del contrario legno¹⁰⁷ piaga fece,
 Onde turbaro i rivi et l'acque chiare
 Ad una, a duo, a cinque, a sette, a diece;¹⁰⁸
 Correvan per le piagge, oimè, sí amare
 Che la dolcezza rimembrar non lece:

¹⁰³ Il *gran disdegno* è di origine dantesca; cf. Dante, *Inferno* (Petrocchi), VIII, 88 e soprattutto *Paradiso* (Petrocchi), XXVI, 113, dal quale Albicante trae anche le rime: «e la propria cagion del gran disdegno, / e l'idioma ch'usai e che fei. / Or, figliuol mio, non il gustar del legno / fu per sé la cagion di tanto essilio, / ma solamente il trapassar del segno».

¹⁰⁴ *Na: varro*; si emenda, anche con il sostegno della rima, sulla base di *Bx*.

¹⁰⁵ Cf. almeno Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 270, 48-50: «fa' ch'?' ti trovi al varco, / onde senza tornar passò 'l mio core; / prendi i dorati strali, et prendi l'arco», *Triumphus pudicitie*, 35-37: «da man dritta lo stral, da l'altra l'arco, / e la corda a l'orecchia avea già stesa. / Non corse mai sí levemente al varco» e Ariosto, *Furioso* (Debenedetti-Segre), XIX, 19, 7-8: «dove giacea Medor, si pose al varco, / e l'aspettò, posto lo strale all'arco».

¹⁰⁶ Cf. HGP 16, 6 e 76, 1. Si vedano anche Pulci, *Morgante* (De Robertis), XXVII, 236, 7: «e passan *valle* e piagge e *colli* e monti», de' Medici, *Canzoniere* (Orvieto), 4, 5: «piagge, colli, alti monti ombrosi alpestri», Aquilano, *Rime* (Menghini), Sonetto 116, 1-4: «Grotte, ripe, spelonche, antri e caverne, / Ombrosi boschi, colli, piagge e monti, / Valle, paludi, fiumi, vivi fonti, / Pianure, e prate, case eran paterne», Sannazaro, *Aradia* (Mauro), Ecloga 10, 27, 15-18: «O dolce primavera, o fior novelli, / o aure, o arboscelli, o fresche erbette, / o piagge benedette, o colli, o monti, / o valli, o fiumi, o fonti, o verdi rive», Ariosto, *Furioso* (Debenedetti-Segre), XXXI, 87, 5: «che risonare e *piani e monti e valli*», XXXIV, 72, 3: «*altri piani, altre valli, altre montagne*», Niccolò da Correggio, *Rime* (Tissoni Benvenuti), 363, 235: «Per *colli, monti, valli, piagge* e zerbi».

¹⁰⁷ Cf. *supra*, 10, 5.

¹⁰⁸ Il secondo emistichio dipende con probabilità da Dante, *Paradiso* (Petrocchi), 6, 138: «che li assegnò sette e cinque per diece» (in rima con *fece*).

Parevan Daphne in riva al peneo fiume
Fuggir davante Apollo divin nume.¹⁰⁹

Per monti et colli alpestri et sterpi et spine¹¹⁰ 12
Di balzo in balzo,¹¹¹ con le chiome sciolte,
Fuggivan ben tremente et pellegrine
Per tema dal furor dov'eran volte.
Qui nacquer degli amanti, oimè, ruine,
Vedendo le sue Nimphe di man tolte,
Che disperati per lo proprio male
Morir o torr'Amor la benda et l'ale.¹¹²

[4r] Non è giusta cagion per gran martire 13
Di far vendetta et disprezzar il fatto
E far il suo nemico a tal venire
C'habbia la pena equal del suo peccato:
Cosí la lite quinci havrea a finire¹¹³
Ch'il vincitor al fin serà laudato
(Voglion le legi) per sapienti prove¹¹⁴
Si dia' luccichio mal le pene nove.

Donque serà ragion per ogni loco 14
Di recircar Amor e i dardi¹¹⁵ accutti
Et l'ale spennachiar pharetra e 'l foco
Et tutti rise suoi si faccian lutti.

¹⁰⁹ Il *divin nume*, del quale non sono state riscontrate tracce nella tradizione letteraria precedente, si ritrova successivamente in Tasso, *Rinaldo* (Sherberg), 5, 63, 4: «che divin nume in sé quel or nasconda»

¹¹⁰ Cf. *supra*, 10, 7 e nota.

¹¹¹ Cf. HGP 76, 2. Si veda inoltre almeno Dante, *Inferno* (Petrocchi), XXIX, 95: «con questo vivo giù di balzo in balzo!»; il passo pare tuttavia ripresa soprattutto di Ariosto, *Furioso* (Debenedetti-Segre), VIII, 19, 1-4: «Tra duri sassi e folte spine già / Ruggiero intanto invèr la fata saggia, / di balzo in balzo, e d'una in altra via / aspra, solinga, inospita e selvaggia».

¹¹² Cf. de' Medici, *Canzoniere* (Orvieto), 151, 6: «deposto, dette a me la benda e l'ale» (in rima con *male*).

¹¹³ A proposito della rima *martire* : *finire* cf. soprattutto Boiardo, *Innamorato* (Scaglione) Libro 1, XII, 19, 7-8 e Ariosto, *Furioso* (Debenedetti-Segre), LXV, 76, 7-8.

¹¹⁴ *Na: paove*; si accoglie a testo la lezione di *Bs*.

¹¹⁵ *Bs: coi dardi*.

Perché diletto prende a poco a poco
 Menar gli amanti al carro suo condutti:
 Così ne¹¹⁶ piglian l'arme e i fuochi accesi,
 Et per trovarlo vanno ai gran paesi.

V'è il primo, il Sospirioso, et non ritarda, 15
 Che per la vagha Europa i passi move,
 E come in foco e 'n fiamma tutto s'arda
 Cerca il tiranno et le sue vane prove:
 Di qua, di là,¹¹⁷ con suo veder risguarda,
 Hor sotto Arturo, hor sotto Marte et Giove,
 Et per cercarlo meglio ovunque sia
 Per tutti i luochi andrà dov'otio il cria.

Al primo tratto dentro 'l grand'albergo¹¹⁸ 16
 Dove ch'Evandro fece il picciol tetto,
 Vide di Pietro il successer col vergo
 Star senz'Amor et senz'alcun diletto,
 Onde voltando altrove tosto il tergo¹¹⁹

¹¹⁶ B: *Così sì*.

¹¹⁷ Cf. almeno Dante, *Inferno* (Petrocchi), V, 43: «*di qua, di là, di giù, di sù li mena*», XVII, 47: «*di qua, di là soccorrien con le mani*», XVIII, 34: «*Di qua, di là, su per lo sasso tetro*», XXII, 148: «*di qua, di là discesero a la posta*», XXVII, 60: «*di qua, di là, e poi diè cotal fiato*», Pulci, *Morgante* (De Robertis), XIII, 50, 3: «*di qua, di là con suoi nuovi argomentii*», XIX, 81, 5: «*Margutte in giù e 'n sù, di qua, di là*», XXI, 83, 2: «*di qua, di là, come avvien gli smarriti*», XXVII, 13, 5: «*di qua, di là, la sua gente di Francia*», Boiardo, *Innamorato* (Scaglione), Libro 1, I, 50, 1: «*Di qua, di là, quanto più può il dimena*», III, 23, 7: «*Di qua, di là se ingrossa più la gente*», *passim*, Ariosto, *Furioso* (Debenedetti-Segre), I, 31, 6: «*di qua di là, dove trovarlo stima*», II, 30, 3: «*essi di qua di là con umil vele*», XI, 10, 5: «*Di qua di là da l'antro erano stalle*», XVI, 58, 3: «*Di qua di là la gente d'arme ingrossa*», XVIII, 56, 8: «*di qua di là spianando va la strada*», XX, 90, 1: «*Di qua di là, di su di giù smarrita*», *passim*.

¹¹⁸ Cf. Petrarca, *Trionfi* (Pacca-Paolini), *Triumphus fame*, 2, 55-57: «*e quel che volse a Dio far grande albergo, / per habitar fra gli uomini, era il primo; / ma chi fe' l'opra, gli venia da tergo*».

¹¹⁹ La rima *albergo* : *vergo* (< *vergare*) : *tergo* è di matrice petrarchesca; cf. infatti Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 146, 2-6: «*alma gentil chui tante carte vergo; / o sol già d'onestate intero albergo, / torre in alto valor fondata et salda; / o fiamma, o rose sparse in dolce falda / di viva neve, in ch'io mi specchio et tergo*»; viene inoltre ripresa in

Per altra parte andar fuor di sospetto,
Et brama di trovar quel cieco et tristo
Che non alberga più in magion di Christo.

Dentro et d'intorno et sopra i sette colli 17
Della città del gran figliol di Marte
'N vi vede quinci e quindi saggi e folli,
Et cerca su, di giù, per ogni parte;
Et vede genti assai non mai satolli
Di volger con l'antique nove¹²⁰ charte,
Et pur cercando Amor per ogni loco
Vede ch'in fede lui si regna poco.

Cagion di Costantin che la gran dote 18
Li diede in prida et non guardò al gran danno,
Che senz'amor si vive il saciardote
Salito per fortuna in alto scanno;
E come lima sorda¹²¹ all'empia cote¹²²
Luxuria aguzza e apreza tutto l'anno,
Onde la stanza ch'era in prima e 'n fondo
Spelonca d'ogni mal¹²³ rifatta al mondo.

[4v] Per tutta Italia Amor ben poco regna, 19
Che più non trova il suo fidato nido,
Salvo in Venetia con sua vagha insegna,
Quel golfo altero di ricchezze lido.
Vista la madre di lusinghe pregna,

Sannazaro, *Arcadia* (Mauro), Ecloga 3, 5, 3-7: «e le virtuti raquistaro albergo; / per questo il cieco mondo / conobbe castitade, / la qual tant'anni avea gittata a tergo» e, parzialmente, in numerosi passi del *Furioso*.

¹²⁰ Cf. Jacopone da Todi, *Laude*, 89, 81: «Bellezza antiqua e nova de po' ch'eo t'ho trovata»; cf. inoltre Boccaccio, *Comedia delle ninfe fiorentine* (Quaglio), XIX, 22: «Costei l'antiche e nuove condizioni» e de' Medici, *Canzoniere* (Orvieto), 63, 12: «Questo l'antiche e le nuove fiammelle».

¹²¹ Cf. Ariosto, *Furioso* (Debenedetti-Segre), VI, 62, 8: «chi pal di ferro e chi una lima sorda».

¹²² È espressione petrarchesca, da Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 360, 36-37: «sempr'aguzzando il giovenil desio / a l'empia cote, ond'io».

¹²³ Bz. *Spelonca di ladron*.

Che di lascivia gode il dolce grido,¹²⁴
 Et tra le donne amate il nobil choro
 Vi siede il figlio in grembo nel thesoro.

Se di trovarlo quinci havesse cura¹²⁵ 20
 Non vi saria poco l'intervallo,
 Perché si vede star con gran ventura
 Di dentro ardito in l'uno e 'n l'altro callo:
 Et qui soave tien ben sua natura
 Et posa in ella lieto (s'io non fallo),¹²⁶
 Et per cercarlo quivi senza emenda
 Ha speme di trovarlo senza benda.

Ma perch'io vo cercar l'Europa in tutto 21
 Et Napoli gentil di grandi honori,
 Dico ch'i cavalleri l'han condotto
 Legato nei giardin tra l'herbe et fiori;¹²⁷
 Et quei non hanno mai il capo asciutto

¹²⁴ A proposito delle rime *nido* : *lido* : *grido*, cf. Ariosto, *Furioso* (Debenedetti–Segre), XXVII, 101, 1-6: «Tremò Parigi e turbidossi Senna / all'alta voce, a quello orribil grido;/ rimbombò il suon fin alla selva Ardena / sí che lasciâr tutte le fiere il nido. / Udiron l'Alpi e il monte di Gebenna, / di Blaia e d'Arli e di Roano il lido».

¹²⁵ *Na: curo*; si accoglie a testo la lezione di *Bs*.

¹²⁶ La terna di parole in rima è di derivazione petrarchesca: cf. infatti Petrarca, *Trionfi* (Pacca–Paolini), *Triumphus temporis*, 77-81: «inseme, con brevissimo intervallo, / tutti avemo a cercar altri paesi. / Non fate contra 'l vero al core un callo, / come sete usi; anzi volgete gli occhi, / mentre emendar si pote il vostro fallo».

¹²⁷ Cf. Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 310, 1-4: «Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena / e i fiori et l'erbe, sua dolce famiglia, / et garrir Progne et pianger Philomena, / et primavera candida et vermiglia», i cui riflessi sono anche in Boccaccio, *Rime* (Branca), Parte 1, 42, 5-8: «Ma, sí com'el rinnova i fiori e l'erba / e piante state morte mesi sei, / cosí porria far dolc'e verde lei, / pietosa in vista, in fatti men superba». Cf. infine Sacchetti, *Sposizioni di Vangeli* (Chiari), Die XLVII, 17: «Per la prima parte de la primavera, che si veste d'erbe e di fiori d'ogni colore». In ambito cavalleresco, oltre a numerosi loci dell'*Orlando innamorato* (cf. ad es. Libro 1, XVIII, 22 1, 4-7: «Né mai gionger lo puote la donzella, / Ché quel ne andava via tanto legiero, / Che per li fiori e per l'erba novella / Nulla ne rompe il delicato pede»), si veda almeno Ariosto, *Furioso* (Debenedetti–Segre), XI, 82, 5-8: «e Zefiro tornò soave e lieto / a rimemar la dolce primavera; / d'Orlando usciron le mirabil pruove / coi vaghi fiori e con l'erbette nuove».

D'unguenti che vi porgon mille odori:¹²⁸
 Amor ci stanza dentro et non dimora,
 Che polve et bel zoino il scaccia fora.

Hor va di dentro 'l bel thoscan paese 22
 Che gia in Ferenza stavan e'¹²⁹ fanciulli,
 E dentro le matrone di sanesi
 Non dico pacci facea suoi trastulli;
 Et dentro Gena gioia e 'n genovesi
 Diversi perché lor nol veghon nulli,
 Et riposar non sa tra gente thosca
 S'in le boggie sempre non s'imbosca.

Corre in Ferrara ratto il Sospiroso, 23
 Et pensa di trovarlo in la dogana:¹³⁰
 Ivi non trova c'habbia alchun riposo,
 Et spera di trovarlo in Montoana,
 Che qui un gran tempo stette ben gioioso,
 Mercé del suo signor cità soprana.¹³¹
 D'Orbino non vo dir, ch'il scaccia piano,
 Ond'ei si fugge et corre al bel Milano.¹³²

O, gran ventura se Milan sapesse 24
 Tener Amor con voglie non divise:¹³³
 Farebbe quante cose ch'intendesse,
 E non sarian poi di lor derise!
 Vedrebbe con sue luci sole istesse
 Lasciando im parte andar le gran divise
 Di gibellini et ghelfi, che col danno

¹²⁸ L'espressione *mille odori*, in rima con *fiori*, è dantesca: cf. Dante, *Purgatorio* (Petrocchi), VII, 80-82: «ma di soavità di mille odori / vi facea uno incognito e indistinto. / 'Salve, Regina' in sul verde e 'n su' fiori».

¹²⁹ *Bs*: *stavan tre*.

¹³⁰ *Na*: *dogano*; si emenda sulla base di *Bs*.

¹³¹ Cf. Petrarca, *Trionfi* (Pacca-Paolini), *Triumphus pudicitie*, 178: «Così giugnemmo a la città sovrana».

¹³² Cf. Burchiello, *Rime*, 140, 11: «Prigion poi nel suo ricco, e bel Milano».

¹³³ L'espressione *voglie non divise* è eco di Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 128, 55-56: «Vostre voglie divise / guastan del mondo la più bella parte».

Suo *proprio* d'ogn'hor mal in lor si fanno.¹³⁴

[5r] Non dico per dir mal ch'Amor non fia 25
 Di dentro 'l bel Milan, ma non si trova
 Cagion, né ritrovo la donna mia
 Che fe' del mio servir sí strana prova.
 Et per suo mal lo fe' (s'il ver mi udia)
 Crescer il duol, ch'or di *cangiar* mi giova;
 Et pongo in *bando* Amor per sdegno et ira
 Com'huom che ben si dole¹³⁵ et ne sospira.

Et s'io mi doglio, con ragion mi doglio, 26
 Perché pietà per me non mai si trova,
 Ché, rivolgendo il libro a foglio a foglio,¹³⁶
 Donna non è per huom ch'il passo mova,
 Anci più fere e armate di cordoglio
 Li fanno sempre guerra, in strana prova.
 Et qui mi doglio, ché pietà si perde
 Et vince crudeltate sempre il verde.¹³⁷

Se la pietà vincesse il bel desire, 27
 Gran forza *non* havrebbe il dio d'Amore,
 Et non sarebbe sí aspro un gran martíre
 Quando ch'afflige un tormentoso core;¹³⁸
 Ma 'n voi pietà non trovo al mio servire,¹³⁹

¹³⁴ Bs: *De lor vicini sempre mal si fanno.*

¹³⁵ Bs: *che non si dole.*

¹³⁶ Cf. Dante, *Paradiso* (Petrocchi), 12, 121: «Ben dico, chi cercasse a foglio a foglio».

¹³⁷ La rima, già dantesca (si veda almeno *Inferno* (Petrocchi), 15, 122-124, *passim*) e petrarchesca (cf. *Canzoniere*, 23, 39-40, *passim*), trova particolare produttività nei versi conclusivi delle ottave dei poemi cavallereschi: cf. almeno le numerose occorrenze in Pulci, *Morgante* (De Robertis), ad es. IV, 10, 7-8, ecc.; Boiardo, *Innamorato* (Scaglione), ad es. Libro 1, XII, 14, 7-8, ecc.; Ariosto, *Furioso* (Debenedetti-Segre), ad es. XXVII, 51, 7-8.

¹³⁸ Il *tormentoso core*, in rima con *amore* (e in alternanza a una serie di rime in *-ire*, tra le quali *desire*), ritorna significativamente in Tasso, *Rime* (Basile), 415, 3: «onde s'appaga il tormentoso core».

¹³⁹ Bs: *Ma 'n lei pietà non trova il mio sentire.*

Donna crudel che mi scaccia fore
 D'ogni mio ben, per non haver pietate
 Per dir io servo il pregio d'honestate.¹⁴⁰

Non nacque la pietà congiunta insieme 28
 L'altri virtuti su nel ciel preclare,¹⁴¹
 Non fu pietà d'un medemmo seme
 Ch'asembra a Dio tra le bel alme chiare:
 Donque perché pietate omai si teme
 Assai via più che l'altre pene amare?
 Voi sola per pietà occidette altrui,
 Per dir tra l'ombre poi: «Honesta fui».

Bel pregio d'onestà con vera fede 29
 Talhor si vede s'in pietà s'asside
 Et quando un bel servir vien con mercede
 L'alme congiunge insieme et non divide.
 Et quanto di pietà l'huom fassi herede
 De l'honestate Giove allhor soride
 Per madonna non più dura siate
 S'il cor si vince, non vince pietate.

Et si pietate in voi non val, madonna, 30
 Il pregio d'honestà¹⁴² (dite che vale),
 Per dir crudele io sono una colonna
 Dove s'afferma il mio perpetuo male!
 Vedete che pietà in voi s'indonna¹⁴³
 Talhor sincera, che di noi si cale,
 Et pur s'in quest'orgoglio star vi piace,
 Io lascio voi et l'altre tutte im pace.

¹⁴⁰ Cf. Bembo, *Rime* (Dionisotti), Stanze, 281.

¹⁴¹ Il solo precedente di *preclare* in versi si trova in Ariosto, *Furioso* (Debenedetti-Segre), VII, 58, 7.

¹⁴² Cf. *supra*, 27, 8.

¹⁴³ Vale 'si impadronisce' (< *donno* 'signore, padrone'): è termine di origine dantesca, per il quale cf. *Paradiso* (Petrocchi), 7, 13: «Ma quella reverenza che s'indonna»; si rileva che ritorna successivamente in rima con *colonna* in più versi delle *Rime* di Tasso (6, 7-8; 900, 5-8; 1253, 34-35; 1301, 5-8, *passim*).

[5v] Et torno da Sospiroso, che va intorno 31
 Com'huom ch'in alto di veder s'avanza
 Et guarda com'ei possa al far del giorno
 Mutar li passi d'una in altra stanza.
 Al fin si pensa con vergogna e scorno¹⁴⁴
 Di non trovarlo e perché la speranza,
 Et dice de sé stesso nel suo core:
 «Che fia di me s'io non ritrovo Amore?».

Novo rimedio avien ch'ei cerchi et faccia 32
 Volgendo da sé stesso, et così dice,
 Et per seguir di novo nova traccia
 Si svelle ogni penser¹⁴⁵ dalla radice.
 E 'n tutto dal gran nodo si dislaccia
 Mutando i passi ardito forte in vice,
 Sperando senza pace o senza guerra
 Cercarlo in Spagna, in Fiandra e 'n Inghilterra.¹⁴⁶

Forse averrà che tra li sassi et monti 33
 De ritrovarlo certo se n'aveggia,
 Perché talvolta in più sincere fronti
 Si siede in poverella o 'n picciol seggia,
 Però ricerca rivi e fiumi e fonti,¹⁴⁷
 Dove la fede senz'inganni ondeggia:
 Ma in Fiandra non pò star, né manco in Spagna,
 Et mancho forse alberga in Allamagna.¹⁴⁸

¹⁴⁴ Cf. almeno Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 201, 8: «pien di vergogna et d'amoroso scorno» (in rima con *giorno* e *intorno*), Boiardo, *Innamorato* (Scaglione), Libro 1, XIX, 33, 5: «Mor di vergogna e pargli aver gran scorno» (in rima con *giorno* e *intorno*), Libro 2, XXXI, 15, 5: «Non vi è chi voglia di vergogna scorno» (in rima con *giorno* e *intorno*), Ariosto, *Furioso* (Debenedettì–Segre), XXVII, 90, 4: «il qual direbbe, a mia vergogna e scorno».

¹⁴⁵ Cf. Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 17, 14: «et con molto pensiero indi si svelle».

¹⁴⁶ Cf. Pulci, *Morgante* (De Robertis), XXVIII, 117, 2-3

¹⁴⁷ Cf. Tebaldeo, *Rime* (Basile–Marchand), 545, 12.

¹⁴⁸ Bs: *Et va per ritrovarlo in Allamagna*.

Ch'il sa se qui riposa il Dio d'Amore, 34
 Chiamato pur dal vulgo un fanciull cieco.¹⁴⁹
 Risponde un vecchio, senza sangue in core:¹⁵⁰
 «Molt'anni già qui stete in questo speco,
 Ma hor è discacciato in tutto fore
 Come tu vedi, et mancho alberga meco;
 Et poco in queste parti che tu pensi
 Ha voglia di fermar suoi vani sensi».

«Che debbio far, che mi consigli, frate?» 35
 Risponde il Sospiroso al vecchio pazzo;
 «Non è con voi Amor con sua bontate?»;
 «O, sconoscete in tutto il suo solazzo!»¹⁵¹
 Risponde il vecchio Ceres all'amante,
 Ch'in suo linguaggio volle dir un pazzo.
 Et quindi si diparte con molestia
 Sentendo tal parlar al vecchio bestia.¹⁵²

Et di trovarlo in tutto si dispone 36
 Lasciando questa gente star con Bacco,
 Et volge i passi ad altra regione
 Dove lo spera di trovar non stracco.¹⁵³
 Corre a Parigi et corre in Avignone,
 Che con le donne alberga sempre a macco:¹⁵⁴
 Per tutta Franza il cerca e non lo trova,
 Perché si soggia ogn'hor di stanza nova.

¹⁴⁹ Il *fanciullo cieco* riferito ad Amore è solo in Ariosto, *Rime* (Segre), 7, 14: «e ben mostrò ch'era fanciullo e cieco» (in rima con *meco*).

¹⁵⁰ *Na: in cieco*; si emenda sulla base di *Bs*.

¹⁵¹ *Bs: il bel solazzo*.

¹⁵² La rima *molestia: bestia* è in Boiardo, *Innamorato* (Scaglione), Libro 3, VII, 27, 7-8: «Cader si lascia la incantata bestia; / Nel fiume se atuffò senza molestia».

¹⁵³ Cf., per la rima *Bacco: stracco*, de' Medici, *Poemetti in terzine* (Orvieto), *Simposio* 3, 86-88: «come costui fa all'odor di Bacco, / e se tu apparecchi, egli sparecchia. / Da sezzo egli è come al principio stracco».

¹⁵⁴ La rima *Bacco: (a) macco* è già in Burchiello, *Altri sonetti*, 30, 1-4. Per la locuzione «a macco», che vale 'in abbondanza', cf. anche Pulci, *Morgante* (De Robertis), XVIII, 158, 8 e Ariosto, *Furioso* (Debenedetti-Segre), XXX, 8, 6.

[6r] Un tempo hebbe felice il suo bel nido¹⁵⁵ 37
 Et fu dei palladin di laude degni,
 Che sol con fede Amor in alto grido
 Mandavan le lor palme senza sdegni;
 Et dentro il mar s'udia per ogni lido
 Il son di glorie altere in veri segni,
 Et hor ardisco a dir ch'Amor non sia
 Per questi lochi, e meno im Picardia.¹⁵⁶

Cerca 'Ragona e cerca la Biscaglia¹⁵⁷ 38
 Maiorica minor con la Bertagna:
 Di qua, di là¹⁵⁸ com'un dragon si scaglia¹⁵⁹
 Per non trovarlo al fin si dole et lagna.
 Fatica non sa far che già li vaglia,
 Et varca il mar ovunque terra bagna:
 Cercar vorebbe Amor¹⁶⁰ col mar la terra,
 Et andar nel golfo poi di Ghibelterra.

Novo penser li cresce ne la mente 39
 Di varcar oltre l'Herculie colonne,
 Et trovar novi modi e nova gente
 Vari di lingue et vari delle gonne:¹⁶¹
 Ché qui vedrà s'Amor si vede o sente
 Ch'abbia suo albergo¹⁶² tra fanciulli o dome;¹⁶³

¹⁵⁵ Cf. Bembo, *Asolani* (Dilemni), Libro 2, 28, 1: «Et fora il mio bel nido / Di più famoso et honorato grido» (in rima con *grido*).

¹⁵⁶ Cf. Pulci, *Morgante* (De Robertis), XXIV, 56, 4.

¹⁵⁷ Cf. in particolare Ariosto, *Furioso* (Debenedetti–Segre), IX, 39, 3; XIII, 11, 7; XXIV, 25, 7; *Cinque canti* (Segre), III, 42, 8.

¹⁵⁸ Cf. *supra*, 15, 5.

¹⁵⁹ La similitudine del dragone proviene con probabilità da Pulci, *Morgante* (De Robertis), X, 141, 1: «come un dragon se gli scagliava addosso».

¹⁶⁰ B: *anchor*.

¹⁶¹ Il verso risente con molta probabilità di Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 28, 41: «varie di lingue et d'arme, et de le gonne» (in rima con *donne* e *colonne*).

¹⁶² Na: *sn' alberga*; si accoglie a testo la lezione di B.

¹⁶³ Per la rima *colonne* : *gonne* : *donne* cf. Boccaccio, *Teseida* (Limentani), VII, 57, 1-5, Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 50, 45-49, Ariosto, *Furioso* (Debenedetti–Segre), VI, 72, 1-5, XIII, 57, 1-5, XXVII, 51, 2-6, XXXVII, 68, 2-6.

Et di cotanto ardir si meraviglia
D'esser aggiunto in la nova Castiglia¹⁶⁴

Nova Castiglia di thesauri piena, 40
Le case, i tetti et le castella anchora
D'oro, d'argento di più larga vena
Che mai spargesse l'alma terra fora.
Questo ch'io dico di notarlo è pena:
Ne prendo ardir e passo 'l tempo et l' hora¹⁶⁵
Di gir cercar' il fuggitivo et fello,
Che fu d'ogni mia pace ogn'hor rubello.¹⁶⁶

Le glorie di gli antiqui et bei scrittori 41
Veggio s'avanza con l'ardir d'un solo,
Li Cesari, gli Augusti et imperadori
Ben vider chiaro l'uno et l'altro polo:¹⁶⁷
Carlo, plus ultra¹⁶⁸ degli antichi honori:¹⁶⁹
Cercar ha fatto tutto intero il suolo,
Onde si dice, com'io scrivo¹⁷⁰ e parlo,
Plus ultra giunse il novo quinto Carlo.

Così i scrittor di gli amorosi detti¹⁷¹ 42
Havran materia dalla nova etade,
Perché di novi et altri et bei secretti¹⁷²

¹⁶⁴ Cf. Ariosto, *Furioso* (Debenedetti–Segre), XII, 4, 3. La rima *meraviglia*: *Castiglia*, peraltro in chiusa di ottava, è già *ibi*, XVI, 59, 7-8: «dà di sé timore e meraviglia / a quelli di Navarra e di Castiglia»; si veda anche XXXIII, 97, 4-6.

¹⁶⁵ Chiara eco di Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 61, 2.

¹⁶⁶ Cf. Bembo, *Rime* (Dionisotti), 35, 1-3.

¹⁶⁷ Cf. soprattutto Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 287, 5: «Or vedi in seme l'un et l'altro polo» e Ariosto, *Cinque canti* (Segre), I, 29, 5: «quante ne son fra l'uno e l'altro polo».

¹⁶⁸ Il sintagma *plus ultra*, per il quale si veda anche 41, 8, è prima attestazione in ambito letterario.

¹⁶⁹ Cf. Boiardo, *Innamorato* (Scaglione), Libro 3, III, 1, 5.

¹⁷⁰ Possibile reminiscenza di Dante, *Paradiso* (Petrocchi) 5, 85: «Così Beatrice a me com'io scrivo».

¹⁷¹ Cf. Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 26, 10: «al buon testor degli amorosi detti» e Ariosto, *Furioso* (Debenedetti–Segre), VII, 31, 8: «leggon d'antiqui gli amorosi detti».

¹⁷² *Bs. soggetti*; cf. HGP 251, 4, *passim*.

L'alma natura¹⁷³ di scoprir l'accade,
 Et ne veggian le cose in più dilette
 Star con fortuna nelle imprese rade.
 Et mentre questi vede et questi trova,
 Il Sospiroso dice o cosa nova.¹⁷⁴

[6v] Et qui non trova Amor n'in monte o 'n piano 43
 Et disperato piglia altro partito,
 Et non sapendo i modi e 'l parlar strano
 Si pensa ei stesso d'esser qui schernito.
 Ma pur al ciel inalza alfin la mano
 Et vole abbandonar l'occean¹⁷⁵ lito:
 Così volgendo i passi con misura
 Si volge verso Spagna con sua¹⁷⁶ cura

A punto a punto¹⁷⁷ per la Spagna ariva 44
 Tutto turbato et riposar disia:
 E 'n una spiaggia senza mirto o oliva¹⁷⁸
 Alquanto spaccio li convien che stia.
 Et non ci vede mai persona viva
 Ch'ivi habbia amor o poca cortesia:
 Ben vede in questi lochi alpestri e duri¹⁷⁹
 Chi delle prede altrui ne van sicuri.

Et giunge in corte del Cesario augusto, 45
 Non mai di gloria la sua vita parca,¹⁸⁰

¹⁷³ Cf. almeno Ariosto, *Furioso* (Debenedetti–Segre), XXXV, 5, 6.

¹⁷⁴ Bs: *tien cosa nova*.

¹⁷⁵ È forma che si ritrova prevalentemente nei poemi cavallereschi, con concentrazione massima nel *Morgante*.

¹⁷⁶ Bs: *con gran cura*.

¹⁷⁷ Cf. Ariosto, *Furioso* (Debenedetti–Segre), XXXI, 110, 3 e XXXVIII, 27, 7.

¹⁷⁸ Sono piante caratteristiche dei poemi pastorali; cf. a tale proposito almeno Sannazaro, *Arcadia* (Mauro), Ecloga 10, 27: «palme, lauri et olive, edere e mirti».

¹⁷⁹ La coppia di aggettivi è di origine petrarchesca: cf. infatti Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 25, 13: «et quanto alpestra et dura la salita»; si ritrova poi almeno in Sannazaro, *Arcadia* (Mauro), Ecloga 1, 3: «Piangete, faggi e querce alpestre e dure» e Ariosto, *Furioso* (Debenedetti–Segre), VII, 42, 3: «pensò di trarlo per via alpestre e dura».

¹⁸⁰ Bs: *Contrario nome alla sua vita parca*.

Et per veder s'inalza et si dà busto
 Com'un nochier a sostener sua barca;¹⁸¹
 Et vede andar ogniun di glorie onusto¹⁸²
 Apresso il gran valor del suo monarca,
 Et trova il fin ch'Amor qui poco regna,
 Che senza doni un bel servir si sdegna.

Di dentro della corte se riposa 46
 Et di trovarlo perde la speranza,
 Onde si pon con l'alma in sé noiosa
 A riposar lo cor for di baldanza.
 Et dentro d'una casa quasi ascosa
 S'afferma, et la man pone sotto guanza:¹⁸³
 E 'n tutto dal suo nom un sospir prende,
 Ch'òl sonno ben soave lo distende.

Felice sonno, che con gran dolcezza 47
 Acqueti l'alme de riposo prive,
 Perché natura in noi si sta sí avezza
 Ch'ogni animale indorme¹⁸⁴ all'aure estive!¹⁸⁵
 Al fine il sonno ogni gran duolo sprezza,
 Come Vergilio ne dinota et scrive:
 Ma troppo fu crudel et empio et duro
 Quando destese Argos et Pallinuro.

Intanto il Sospirioso qui si dorme 48
 Bagnato del licor ch'il sonno porge,
 E tanto se riposa che conforme

¹⁸¹ A proposito della similitudine del nocchiere, cf. almeno Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 151, 2 ss., Sacchetti, *Rime* (Brambilla Ageno), 72, 1 ss., Ariosto, *Furioso* (De-benedetti-Segre), LXI, 71, 3 ss.

¹⁸² Cf. HGP 262, 6 (*Augusto*: *onusto*).

¹⁸³ Schietto settentrionalismo, per il quale si veda in particolare Boiardo, *Innamorato* (Scaglione), Libro 2, 23, 33, 2: «Sí che una guanza con la barba prese».

¹⁸⁴ Forma assai rara, spia ulteriore di un residuo – del tutto sporadico – di patina settentrionale.

¹⁸⁵ Nota espressione petrarchesca, da confrontare soprattutto con Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 279, 2: «mover soavemente a l'aura estiva» (in rima con *scriva*); al pl. compare in Ariosto, *Rime* (Segre), 65, 7: «ma, come poi ch'alle calde aure estive».

Si fa di morte chi lo vede o scorge.
 E cosí in sonno va cercando l'orme,¹⁸⁶
 Sí lo ritrova ov' il penser risorge:
 Et brancolando indarno il simulacro,
 Si pensa haver in mano e 'l trova macro.

[7r] Qui lascio il Sospiroso afflitto o stanco,¹⁸⁷ 49
 Che senz' Amor si dorme assai soave,
 Et perché nulla ha fatto dorme im bianco,
 Secur che non si sente e non si pave;
 Et tien sí fermo l'uno et l'altro fianco,¹⁸⁸
 Che piú sospir non ha ch' il cor l'aggrave:
 Quivi lo lasso come preso storno,
 Per fin ch'io dia rivolta al mio ritorno.

Io incomintiai che l'uno e l'altro sotio¹⁸⁹ 50
 Havevano il consiglio insieme ornato
 Et di cercar Amor di dentro l'occio
 L'uno con l'altro s'era congiurato.
 Cosí pigliando novo il mio negotio,
 Vengo al disegno ch'era destinato:
 Cercarlo in ogni loco chiaro e oscuro,
 Che per suo danno ogniun si fa sicuro.

Si move il Desiato e mena il piede 51

¹⁸⁶ Cf. Aretino, *Angelica* (Romei), Canto 1, 19, 2: «va de la donna sua cercando l'orme» (in rima con *dorme*).

¹⁸⁷ È coppia aggettivale ariostesca: si veda in particolare Ariosto, *Furioso* (Debenedetti–Segre), 1, 78, 4: «un messaggier che pareva afflitto e stanco» (in rima con *bianco* e *fianco*).

¹⁸⁸ Emistichio di provenienza petrarchesca, per il quale si veda Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 323, 7: «che l'un et l'altro fianco» (in rima con *stanco*); mostra particolare produttività all'interno della tradizione cavalleresca: cf. almeno, a riguardo, Boiardo, *Innamorato* (Scaglione), Libro 1, VI, 16, 1: «Quasi il parte da l'uno a l'altro fianco» (in rima con *stanco* e *bianco*) e Ariosto, *Furioso* (Debenedetti–Segre), XXVIII, 90, 3: «o sia su l'uno o sia su l'altro fianco» (in rima con *stanco*).

¹⁸⁹ Per *altro sotio* cf. Ariosto, *Furioso* (Debenedetti–Segre), XXVII, 15, 3: «per le vestigie donde l'altro sozio» (in rima con *otio* e *negotio*).

Per l'aphricane arene,¹⁹⁰ sí che ardenti,
 Et col suo grave *ingegno* hor *pensa* hor vede
 Come versute¹⁹¹ sono queste¹⁹² genti;
 Et poi d'andar in una e 'n altra sede
 Si volge, ché non teme pioggia o venti,
 Perch'huom d'honor che nasce ha *gran* diletto
 Apprir *per* fama haver col ferro il petto.¹⁹³

Onde gli eterni¹⁹⁴ gesti de' Romani 52
 Sono anchor vivi per la fama loro,
 I' dico quei che fero casi strani,¹⁹⁵
 L'un dentro il foco et l'altro in mezo il foro:
 Scevola et Curcio, non con penser vani,
 Et altri assai che disprezzaro l'oro
 Sono anchor scritti nei divini tempïi
 Di fama che riserba i veri exempïi.¹⁹⁶

Non vo seguir¹⁹⁷ più 'n lungo questo tema, 53
 Che mille penne ne farei ben stanche,¹⁹⁸

¹⁹⁰ L'espressione *aphricane arene* ritorna successivamente in Tasso, *Rinaldo* (Sherberg), XII, 59, 1: «Chi visto ha mai ne l'africane arene».

¹⁹¹ Latinismo che vale 'astute, scaltre', utilizzato in precedenza solo dal Petrarca latino del *Secretum* (I, 48), da Colonna, *Hypnerotomachia* (Pozzi-Ciapponi), ad es. VIII, 2; XXVIII, 1; XXXII, 1 e da Machiavelli nella lettera a Francesco Guicciardini del 17 maggio 1521: «io ne vorrei trovare uno più pazzo che il Ponzio, più versuto che fra Girolamo»; cf. Machiavelli, *Lettere* (Martelli).

¹⁹² B: *quelle*.

¹⁹³ Pare probabile, nel distico finale, la reminiscenza di Bembo, *Rime* (Dionisotti), 14, *Porto, se 'l valor vostro arme e perigli*. Si veda anche Aretino, *Angelica* (Romei), II, 46, 8: «ma ratto entrò tra 'l ferro e 'l petto Amore».

¹⁹⁴ Na: *termi*.

¹⁹⁵ Cf. HGP, 92, 1.

¹⁹⁶ Cf. HGP, 10, 8.

¹⁹⁷ Locuzione assai produttiva in territorio cavalleresco; cf. almeno Boiardo, *Innamorato* (Scaglione), Libro 2, IV, 3, 7; X, 27, 8; XIII, 3, 1, *passim* e Ariosto, *Furioso* [Debenedetti-Segre], XXXIII, 96, 1.

¹⁹⁸ Chiara reminiscenza di Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 23, 10-12: «benché 'l mio duro scempio / sia scripto altrove, sí che mille penne / ne son già stanche»; cf. anche Boccaccio, *Rime* (Branca), Parte 2, 17, 1: «I' ho già mille penne e più stancate», Sannazaro, *Sonetti e canzoni* (Mauro), 11, 32-34: «empierà di sua fama a tondo a tondo / l'immensa terra, e di sé mille penne / lascerà stanche e tutto il sacro cetio».

Et per non dire a pieno il ver si scema
 Onde le glorie al fin ne vengon manche;
 Et perché dentro 'l cor penser mi trema,
 Io lasciarò le charte alquanto bianche,
 Che mille e mille senza fine sono,
 Che fan di fama risonar il tuono.¹⁹⁹

Di qua, di là, di su, di giù²⁰⁰ si volta 54
 Col bel disir il Disiato altero,
 Mira con gli occhi e con l'orecchõe ascolta
 Se sente o vede il suo nemico arcero,
 Et dove che la turba sia più folta
 Si caccia dentro ardito col pensiero:
 Et move con l'ardir il cor, le piante,
 Et corre in fretta sopra il monte Atlhante.²⁰¹

[7v] La vagha aurora,²⁰² già con l'ali tese,²⁰³ 55
 Dal balzo d'oriente inanci al sole
 Veniva sopra l'alto et bel paese
 Di rose incoronata et di viole:²⁰⁴

¹⁹⁹ Cf. Boiardo, *Innamorato* (Scaglione), Libro 3, III, 37, 6: «Sembra nel sasso risuonare un tuono».

²⁰⁰ Cf. HGP 125, 5. Vedi soprattutto Dante, *Inferno* (Petrocchi), V, 43: «di qua, di là, di giù, di sù li mena» e Ariosto, *Furioso* (Debenedetti–Segre), XX, 90, 1: «Di qua di là, di su di giù smarrita»; si vedano anche Boccaccio, *Teseida* (Limentani), I, 38, 5: «ch'egli ha in qua in là in giù e 'n su uditi», VIII, 1, 3: «in qua in là in giù in su mirando», Cicerchia, *La Passione* (Balduino), 64, 8: «chi 'n giù, chi 'n su, chi 'n qua e chi là 'l mena», Pulci, *Morgante* (De Robertis), XIX, 81, 5: «Margutte in giù e 'n sù, di qua, di là», Ariosto, *Furioso* (Debenedetti–Segre), I, 13, 7: «Di su di giù, ne l'alta selva fiera», IV, 44, 3: «chi di su, chi di giù, si son ridutti», XII, 10, 5: «Di su di giù va il conte Orlando e riede», XIII, 79, 4: «invan di su e di giù, dentro e di fuore», XX, 90, 1: «Di qua di là, di su di giù smarrita», XXII, 15, 8: «cercò di su di giù, dentro e d'intorno», XXIV, 2, 5: «chi su, chi giù, chi qua, chi là travia», *Cinque canti* (Segre), III, 54, 4: «di qua di là, di su di giù si volve».

²⁰¹ Per la rima cf. Ariosto, *Furioso* (Debenedetti–Segre), XIV, 99, 4-6.

²⁰² Cf. Ariosto, *Furioso* (Debenedetti–Segre), XXX, 44, 2: «la vaga Aurora fe' l'usata scorta».

²⁰³ *Ali tese* è immagine dantesca; cf. infatti Dante, *Inferno* (Petrocchi), 23, 35: «ch'io li vidi venir con l'ali tese».

²⁰⁴ Verso di chiara matrice petrarchesca; cf. infatti Petrarca, *Trionfi* (Pacca–Paolini), *Triumphus mortis*, 1, 27: «di rose incoronate e di viole» (in rima con *sole*).

Il Disiato alhor sue luci accese
 Dentro 'l bel lume e in l'aphricane scole,²⁰⁵
 Et vide cose nove, altere et belle,
 Et sopra Athlante al ciel mirò le stelle.

Pensa et ripensa,²⁰⁶ e d'un penser in altro 56
 Va discorrendo con ingegno e forza,
 Et vede il mar dell'occian²⁰⁷ non scaltro
 D'alzar le navi senza poggia o d'orza:²⁰⁸
 Hor da l'un lato et hor ne va de l'altro,
 Che tema il suo desir giamai non smorza;
 Et quivi guarda e pensa come venne
 Portato com'un Dedalo da penne.

Hor sopra 'l monte il Desiato è giunto 57
 Et per cercar Amor vi pone ogn'opra,
 Et ogni senso tira al cor congiunto
 Acciò se occulto stassi che lo scopra;
 Et col desio s'affissa in ogni punto,
 Guarda di qua, di là, di giù, di sopra,²⁰⁹
 E 'l cerca con li piedi et mani et dito,
 Et trova il furfantello esser fugito.

²⁰⁵ Vale 'navicelle, piccole imbarcazioni'; cf. in particolare Dante, *Purgatorio* (Petrocchi), 31, 94-96: «Tratto m'avea nel fiume infin la gola, / e tirandosi me dietro sen giva / sovresso l'acqua lieve come scola».

²⁰⁶ Per la presenza della coppia verbale a inizio ottava, cf. nello specifico Pulci, *Morgante* (De Robertis), X, 122, 1: «Pensa e ripensa e va sottilizzando».

²⁰⁷ *Na: occiran*; si emenda sulla base di *Bs*. Per il sintagma *mar dell'occian*, cf. in particolare Boiardo, *Innamorato* (Scaglione), Libro 2, XVI, 16, 8: «E fa un bel porto al mar de l'occeàno».

²⁰⁸ Per *poggia o d'orza* cf. Dante, *Purgatorio* (Petrocchi), 32, 117: «vinta da l'onda, or da poggia, or da orza», Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 180, 5: «do qual senz'alternar poggia con orza», Pulci, *Morgante* (De Robertis), VIII, 64, 5: «Uggier piegossi ora a poggia ora a orza» e soprattutto Ariosto, *Furioso* (Debenedetti-Segre), «però che l'alternar di poggia e d'orza», *passim* (tutti in rima con *forza*).

²⁰⁹ Cf. 54, 1.

Il Desiato con sua doppia voglia, 58
 Com'huom ch'in cordo et del suo honor procura,
 Va pieno di penser, colmo di doglia,
 Ché di cercarlo pensa estrema cura;
 Così col suo desio via più s'invoglia,
 Ch'al cor il penser grave più s'indura,
 Et per cercarlo ben tra saggi et folli
 Va sopra ardito dei virenti²¹⁰ colli.

Hor sopragiunto, li virenti colli 59
 Mira stupendo²¹¹ in gli arboscelli e fronde,
 Et vede gli augellini in canti molli
 L'un for di bronchi²¹² et gli altri in lor s'asconde;
 Quivi non hanno mai penser satolli,²¹³
 Che l'aure sempre spirano seconde,
 Perché Favonio²¹⁴ sí soave et fido
 Par che qui tenga il suo ventoso nido.²¹⁵

Ben pensa di trovarlo il Desiato 60
 In questi luochi il cieco Dio Cupido,
 Perché di qua, di là, per ogni lato²¹⁶
 Si sente degli amor il dolce grido,
 Tanto qui 'l loco d'ogni intorno è amato
 Da nimphe che vi stanno in gioco fido:

Ma ritrovar non sallo, perch'ei fugge

²¹⁰ Vale 'verdeggianti'.

²¹¹ Cioè 'con stupore'.

²¹² Cf. HGP 21, 8.

²¹³ Per la rima *molli : colli : satolli*, cf. anzitutto Dante, *Purgatorio* (Petrocchi), 24, 122-126: «nei nuvoli formati, che, satolli, / [...] e de li Ebrei ch'al ber si mostrar molli, / [...] quando inver' Madian discese i colli»; si veda anche Ariosto, *Furioso* (Debenedetti-Segre), XXVIII, 45, 2-6 e *Satire*, 6, 50-54.

²¹⁴ Probabilmente giunto da Ariosto, *Furioso* (Debenedetti-Segre), XXXI, 85, 8.

²¹⁵ Per la rima *fido : nido* in chiusura di ottava, cf. Ariosto, *Furioso* (Debenedetti-Segre), XXXIX, 31, 7-8: «Venir tra i suoi credette e in loco fido, / come vien Progne al suo loquace nido»

²¹⁶ Cf. in particolare Boiardo, *Innamorato* (Scaglione), Libro 2, XX, 30, 5: «Di qua di là menando ad ogni lato».

La gente con l'etade che lo strugge.²¹⁷

[8r] Più vago di passar oltra riguarda, 61
 Che va ne la Getulia²¹⁸ e a' Garananti,²¹⁹
 Onde veloce del suo andar non tarda
 Ch'ei passa gli Etiopi negri tanti.²²⁰
 Et se mia penna qui non fia buggiarda²²¹
 Fingendo queste rime e questi canti,
 Dirò ben cose nove²²² non vedute
 Da nostra gente et d'altra conosciute.²²³

Così scorrendo va per colli et selve, 62
 Dove lo mena proprio il suo disio,
 Et trova strani mostri²²⁴ et strane belve
 Di stran veder che mai giamai s'udio:

²¹⁷ Per la rima *fugge* : *strugge* cf. almeno Dante, *Rime* (Contini), 48, 2-3, Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 72, 39-40 e 105, 28-29 e soprattutto (in quanto sempre in chiusura di ottava) Ariosto, *Furioso* (Debenedetti-Segre), I, 78, 7-8: «Rinaldo gustò d'una, e amor lo strugge; / Angelica de l'altra, e l'odia e fugge», XVI, 87, 7-8: «Un solo è quel ch'a ferro e a fuoco strugge / la bella terra, e inanzi ognun gli fugge», XXIV, 7, 7-8: «cavalli e buoi rompe, fraccassa e strugge; / e ben è corridor chi da lui fugge», *passim*.

²¹⁸ La terra dei Getuli, antica popolazione nomade del Maghreb, localizzabile nelle regioni pre-desertiche e desertiche dell'attuale territorio di Algeria e Marocco; confinava a nord con Numidia e Mauritania, a est con i Garamanti, per i quali si rimanda alla n. successiva. Cf. inoltre almeno Fazio degli Uberti, *Dittamondo* (Corsi), Libro I, 9, 36, *passim* e soprattutto Ariosto, *Furioso* (Debenedetti-Segre), XIV, 23, 7.

²¹⁹ Popolazione di lingua berbera del Sahara, stanziata nella regione del Fezzan (nell'attuale Libia) tra il 500 a.C. e il 500 d.C.; l'etnico deriva probabilmente dal toponimo Garama, capitale del regno, già citata da Plinio il Vecchio e Tolomeo, corrispondente all'attuale Germa. Cf. in particolare Boiardo, *Innamorato* (Scaglione), Libro 2, I, 57, 1, *passim* e Ariosto, *Furioso* (Debenedetti-Segre), XIV, 17, 8.

²²⁰ Cf. a riguardo l'episodio di Astolfo in Etiopia narrato in Ariosto, *Furioso* (Debenedetti-Segre), XXXIII, 100 ss.

²²¹ Cf. *infra*, I, 69, 3.

²²² L'espressione è già in Dante e Petrarca; si veda anche Boiardo, *Innamorato* (Scaglione), Libro 2, Canto XXX, 63, 8.

²²³ Cf. I, 1-2.

²²⁴ È probabile reminiscenza dello *strano mostro* di Ariosto, *Furioso* (Debenedetti-Segre), XLII, 46, 8.

Et qui convien che ratto ben s'inselve²²⁵
 Varcando i fiumi, e uno e un altro rio,²²⁶
 Et poi, com'huom che tien suo pensier dritto,
 Si volge e va di dentro 'l verde Egitto.

Et sopra il Nilo va mirando intorno 63
 Se rivedesse Amor per qualche crotta,²²⁷
 Et va d'in uno in altro bel soggiorno
 Con passi gravi ardito che non trotta;
 Et passa u' vede chiaro il mezzogiorno
 Et come il venitian penser balotta,
 Et non ritrova Amor per cime o fondo,
 Che par ch'ei fia fuggito d'esto mondo.

Et sente il Nilo al risonar de l'onde²²⁸ 64
 Far tal romor ch'i suo' vicini assorda,²²⁹
 Che sette capi tiene e 'l primo asconde,
 Che di saperlo o mai natura è sorda.
 Et vede variï augelli in sue²³⁰ le fronde,
 Che l'uno et l'altro di cantar s'accorda:
 Di neri e rossi, et bianchi e verdi e gialli,
 Et maggior coppia assai di papagalli.

Col bel desir il Desiato et forza 65
 Varca ne l'Asia per vederne parte,
 Et per veder l'Egitto ancho si sforza

²²⁵ Vale 'si inoltri, si nasconda nella selva'; è verbo ariostesco, per il quale si rimanda soprattutto ad Ariosto, *Furioso* (Debenedetti–Segre), X, 89, 6: «par che quel pian di lor lance s'inselve», in rima con *selve* e *belve*.

²²⁶ *Na: riso*; correzione sulla base di *Bs*.

²²⁷ Variante settentrionale per 'grotta'.

²²⁸ *Na: E vede 'l Nilo con li sue rapidi onde*, verso ipermetro; si accoglie a testo la lezione di *Bs*.

²²⁹ Evidente reminiscenza di Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 48, 9-10: «Forse sí come 'l Nil d'alto caggendo / col gran suono i vicin' d'intorno assorda» (in rima con *accorda*), già ripreso – anche nella selezione delle rime – da Ariosto, *Furioso* (Debenedetti–Segre), XVI, 56, 7-8: «Rendeno un alto suon ch'a quel s'accorda, / con che i vicin, cadendo, il Nilo assorda».

²³⁰ Vale 'su'.

Il suo penser, e 'l vede a parte a parte;
 Et così in tutto ogni diletto amorza²³¹
 A guisa d'huom ch'è 'sperto²³² di su' arte:
 Et di vider il Nil, l'Egitto insieme
 Il gran desir il cor ogn'hor li preme.

Qui la natura senza seme alchuno 66
 Produce da mirar mirabil cose,
 Et vede un mezo busto star digiuno
 Di sopra terra et dentro piagge herbose:
 Questi si scopron mezi ad uno ad uno
 Al voltar solchi per le rive ombrose;
 Questo procede quando 'l Nil s'inonda,
 Ch'il sole *impregna* l'una et l'altra sponda.

[8v] Passa più avante e poi ritorna indietro, 67
 Et viene in la Numidia²³³ tutto lasso:
 Ivi si ferma come in loco tetro²³⁴
 Con la sua mente, e siede sopra un sasso.
 Et brama di trovar christallo o vetro
 Per gir a ber a un fonte o d'alto o basso,
 Che per la sete fa parole mutte:
 Passa i numidi e va in li Sirte²³⁵ asciutte.

Vede le Sirte di calor ripiene, 68
 La granda e la minor, di sete oppresso,
 Onde convien ch'in le coccenti arene²³⁶

²³¹ *Na amarzo*; si corregge sulla base di Bs.

²³² Cf. Ariosto, *Furioso* (Debenedetti–Segre), XLIII, 120, 6.

²³³ Cf. almeno Fazio degli Uberti, *Dittamondo* (Corsi), Libro 1, cap. 9, 35, *passim*.

²³⁴ Cf. Niccolò da Correggio, *Rime* (Fisconi Benvenuti), Extrav. 31, 7: «Lorenzo avolo e ceco in loco tetro».

²³⁵ Le due grandi insenature della costa settentrionale dell'Africa di fronte alla Sicilia, tra il Sahel tunisino e la Cirenaica. La più occidentale e meno estesa è detta Piccola Sirte (*Syrtis Minor*) e corrisponde al Golfo di Gabes, dal nome della città tunisina che ne occupa il fondo della concavità; la Grande Sirte (*Syrtis Maior*), detta anche Golfo di Sidra, si estende invece dal Ras Zarrugh, presso Misurata, fino a Bengasi.

²³⁶ Per l'espressione *coccenti arene*, già in Boccaccio, cf. soprattutto Sannazaro, *Sonetti e canzoni* (Mauro), 83, 14.

Si passi con li piè mutando spesso,²³⁷
 Et dal calor indietro si ritiene,
 Com'huom ch'è certo di verderlo espresso,
 Che sopra il solco i raggi foco porge
 Et dalla terra ai piè la fiamma sorge.

Da doppio ardor il Disiato si arde, 69
 Cinto di fiamme dal capo alle piante,²³⁸
 Et se le penne in noi non son buggiarde²³⁹
 Una più alter di lui convien che cante,
 Perché sue prove mai non furon tarde
 Di dargli egual valor al bel semblante,
 Che sol con l'alma il bel disir tien fermo
 Et contra foco e fiamma²⁴⁰ si fa schermo.

Et con lo schermo scaccia il foco im parte 70
 Et col penser le fiamme d'apre in mezzo,
 Et qua et là, per tutto a parte a parte,
 Et su, di giù, ricerca Amor da sezzo;
 Et da le asciutte arene si diparte
 Per trarsi all'aure estive e fresco rezzo,²⁴¹

²³⁷ L'espressione *mutare il passo* è ricorrente nei poemi cavallereschi: cf. in particolare Boiardo, *Innamorato* (Scaglione), Libro 2, V, 35, 7, *passim* e Ariosto, *Furioso* (Debenedetti-Segre), VI, 63, 4, *passim*.

²³⁸ Espressione dei romanzi di cavalleria: cf. Pulci, *Morgante* (De Robertis), VII, 40, 6: «lo sfracellava dal capo alle piante», XVIII, 113, 2: «più e più volte dal capo alle piante», XIX, 84, 5: «e' l'ha mangiato dal capo alle piante», Boiardo, *Innamorato* (Scaglione), Libro 1, XV, 8, 3: «Ed era lungo dal capo alle piante», XXII, 7, 3: «Tutto peloso dal capo alle piante», Libro 2, I, 16, 3: «Che vinti piedi è dal capo alle piante», XIII, 37, 5: «Ché 'l re il battette dal capo alle piante», XXII, 5, 4: «Ricciuta e negra dal capo alle piante», XXIII, 69, 2: «Tutto era sangue dal capo alle piante», Ariosto, *Furioso* (Debenedetti-Segre), VII, 75, 4: «si fu vestito dal capo alle piante», XI, 50, 7: «ma non sapea che dal capo alle piante», XII, 43, 6: «ne tremaresti dal capo alle piante», XVII, 45, 7: «e che se n'unse dal capo alle piante», XXIII, 72, 6: «gli andò con gli occhi dal capo alle piante».

²³⁹ Cf. 61, 5.

²⁴⁰ Cf. almeno Boiardo, *Innamorato* (Scaglione), Libro I, XXIV, 45, 7, *passim*.

²⁴¹ Espressione ariostesca, per la quale si veda Ariosto, *Furioso* (Debenedetti-Segre), X, 37, 2: «Godeansi il fresco rezzo in gran diletto».

Però non teme quest'ardor di fore²⁴²
 Che gli arde dentro con maggior ardore.

Maggior ardor lo preme ogn'hor e 'ngombra 71
 Per non trovar il fiero garzon crudo,²⁴³
 Et pur fuggendo il caldo a una fresc'ombra
 Li par veder il pharetrato et nudo:²⁴⁴
 Et con le mani al viso ben s'adombra,
 Facciendo col valor all'alma scudo,
 Pieno d'ardir et gran valore e forza,
 Le fiamme e 'l foco d'ogn'intorno amorza.

Hor che non teme più l'ardenti fiamme, 72
 Più fermo d'hor in hor, di terra in terra
 Ricerca il suo nemico in tra le damme,²⁴⁵
 Dove fallace sempre ben si serra:
 Et s'intendesse le sue astutte tramme
 Più presto finirebbe la sua guerra,
 Ché senza pace ogn'hor per lui s'invive
 Sí com'altrui di sé dinota et scrive.²⁴⁶

[9r] Più avante con sua guida e 'l suo destino 73
 Aggiunge²⁴⁷ alle bell'Isol' Fortunate,²⁴⁸
 Et dentro come saggio pellegrino

²⁴² B_s: *Ché già non teme quest'ardor di fore.*

²⁴³ Il *garzon crudo* è chiara eco di Petrarca, *Trionfi* (Pacca–Paolini), *Triumphus cupidinis*, 1, 23: «sovr'un carro di foco un *garzon crudo*» (in rima con *scudo* e *ignudo*). Cf. anche, nella *Notomia*, *infra*, II, 91, 8: «Hanno risposto il vano *garzon crudo*» (: *ignudo*).

²⁴⁴ La coppia aggettivale *faretrato* e *nudo* risente chiaramente di Boccaccio, *Rime* (Branca), Parte 1, 22, 23, nel quale Amore è «crudele, iniusto, faretrato e nudo» (in rima con *scudo* e *crudo*).

²⁴⁵ Si considera *damme*, anche di B_s, variante grafica (necessaria per la rima) di *dame*, analogamente a *tramme* del v. 5 (per il quale si veda almeno Boiardo, *Pastorale*, Egloga 10, 137); meno persuasiva, per quanto non impossibile, pare l'interpretazione di *damme* 'daine'.

²⁴⁶ Probabile, vago riferimento a Petrarca.

²⁴⁷ Vale 'giunge, arriva'.

²⁴⁸ A proposito delle Isole Fortunate nella letteratura in versi, cf. Fazio degli Uberti, *Dittamondo* (Corsi), Libro 1, cap. 9, 95 e de' Medici, *Poemetti in ottava rima* (Orvieto), *Selve*, 1, 35, 7.

Li par veder le genti star beate;
 Et poi del suo errar sera e matino
 Ripensa col penser le cose andate,²⁴⁹
 Che meraviglia fanno a chi le sente
 Di dar memoria ei stess'all'altra gente.

Qui dentro quasi stanco si riposa, 74
 Ché de' beati il loco s'assimiglia,
 E 'n ogni piaggia verde et diletta
 Vede che pari ogniun piacer si piglia;
 Et qui sua mente alquanto tien gioiosa
 Et da se stesso un poco si consiglia,
 Et dal piacer che prende in questo loco
 Cambia gli affanni in amoroso gioco.²⁵⁰

Et pur non trova Amor, o, caso strano, 75
 Che di trovarlo ogn'hor cresce il cordoglio,
 Et non li vale *in fretta* o gir *pian piano*²⁵¹
 Che sempre se ritrova giunto in scoglio.²⁵²
 Et perché vede ch'e' così lontano
 Viensi condotto dal suo fiero orgoglio,
 Fa un gran pensiero e da sé stesso dice:
 «S'io no' ritrovo amor, sarò infelice».

Et per partirsi d'indi si dispone: 76
 Et per non lasciar un loco inexplorato,
 Et dove la bell'alma de Didone
 Fece Cartago,²⁵³ ha il bel desio voltato.

²⁴⁹ Cf. almeno Petrarca, *Trionfi* (Pacca–Paolini), *Triumphus cupidinis*, 4, 162: «Consolai col veder le cose andate».

²⁵⁰ Cf. almeno Ariosto, *Furioso* (Debenedetti–Segre), V, 11, 2: «tra noi secreto l'amoroso gioco» e XX, 30, 5: «che per durar ne l'amoroso gioco» (in rima con *loco*).

²⁵¹ Cf. almeno Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 129, 62: «Poscia fra me *pian piano*» (: *lontano*) e soprattutto Ariosto, *Furioso* (Debenedetti–Segre): «Senza sospetto *se ne già pian piano*» (: *lontano*).

²⁵² L'espressione *giungere in scoglio* proviene dal *Furioso* (cf. infatti *ibi*, XLI, 54, 4 e XLIII, 195, 1-2).

²⁵³ Secondo la tradizione, infatti, Cartagine fu fondata nell'814 a.C. da coloni fenici provenienti da Tiro, guidati dalla loro regina, Didone.

Et vede i Tiri audaci et sua regione,
 Dove 'l troiano²⁵⁴ fu d'Amor velato:
 Qui pensa di trovarlo star in grembo
 A quella²⁵⁵ che l'involse nel suo nembo.²⁵⁶

L'alma²⁵⁷ cità²⁵⁸ che fu già dolc'albergo 77
 Del vano Amor, come se scrive in rima,
 Che prese il nome dal taurino tergo²⁵⁹
 Lasciando il vecchio ch'ella haveva *imprima*.
 Hor senz'amor in le mie carte i' vergo
 Il ver nascoso che per sé s'estima:
 Chi Amor non ha già 'l suo veder non vede,
 E dove lui non regna manca fede.

La fede senz'amor è quasi un vento 78
 Che per sé stess' in aria si consuma,²⁶⁰
 Onde dovrebbe ogniun ben fermo e attento
 Tener la fede al caldo et alla bruma:²⁶¹
 Così andarebbe ogniun d'Amor contento,
 Ché dentro lei felice Amor s'alluma,²⁶²

²⁵⁴ Si tratta chiaramente di Enea.

²⁵⁵ Cioè a Didone.

²⁵⁶ Per la rima *grembo* : *nembo* cf. Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 126, 42-25, Poliziano, *Rime* (Delcorno Branca), 127, 47-50 e Pulci, *Morgante* (De Robertis), XXVI, 39, 1-5.

²⁵⁷ Lett. 'che dà nutrimento' (< lat. ALMUM, der. di ALĒRE 'nutrire'), da intendersi qui nell'accezione di 'grande, nobile, gloriosa'.

²⁵⁸ Cf. Boiardo, *Pastorale*, Egloga 10, 59.

²⁵⁹ Secondo un'etimologia popolare ripresa da Virgilio, infatti, il toponimo Byrsa, che designava la cittadella fortificata che si erigeva sulla collina dominante l'antico porto di Cartagine, viene ricondotto al greco βύρσα 'pelle di bue'.

²⁶⁰ Per l'immagine cf. almeno Boccaccio, *Amorosa Visione* (Branca, testo A), XXI, 30 e Ariosto, *Rime* (Segre), 71, 4-5.

²⁶¹ Per la rima *bruma* : *consuma* cf. almeno Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 185, 4-8, de' Medici, *Poemetti in ottava rima* (Orvieto), *Ambra*, VIII, 2-4 e Bembo, *Rime* (Dionisotti), 1-4.

²⁶² Per la rima *consuma* : *bruma* : *s'alluma*, cf. in particolare Colonna, *Rime* (Bullock), 151, 9-12.

Et stassi ella con lui, et lui con lei,²⁶³
Et regge in cielo anchor gli eterni dei.

[9v] Non sono senza fede giù nel centro, 79
Né senza fede è 'l gran signor di Dite,
Né gli altri duoi signor²⁶⁴ che son più adentro
Non vegghon l'ombre senza fé vestite.
Amor fu *quel* che fece andar più in dentro
Cercar con fé fin in²⁶⁵ l'eterne lite
Il grand'Horpheo, che fu d'Amor sí pieno
Per rigoders'ancor la moglie in seno.²⁶⁶

Il Desiato, che si vede al fine 80
D'haver cercato Amor per ogni canto,
Hor pensa di lasciar queste confine
Et di venir u' giace Ocno et Manto,²⁶⁷
Ché brama di veder le sue divine
Belle reliquie col corporeo manto:
Ivi saprà che far, che dir, e forse
Havrà a trovar chi dal suo dritto il torse.

Cosí dal suo penser l'effetto prende 81
Lasciando star i perfidi aphyricani,²⁶⁸
Et passa il mar con navi et giù ne scende,
Et con cavalli passa monti et piani.
E 'n tanto ariva ove percote et fende

²⁶³ Da cf. con Ariosto, *Furioso* (Debenedetti–Segre), XXXVII, 11, 7: «di lei degno egli, e degna ella di lui».

²⁶⁴ Si tratta probabilmente di Cerbero e Minosse, secondo la lezione virgiliana di Eneide, VI, 417-439.

²⁶⁵ *Na: finit*; si corregge sulla base di *Bs*.

²⁶⁶ Evidente richiamo all'episodio di Orfeo ed Euridice.

²⁶⁷ Secondo la tradizione virgiliana, Ocno, figlio del dio Tiberino e dell'indovina Manto, fu il fondatore e primo re di Mantova (cf. *Eneide*, X, 196-198). Si veda anche Ariosto, *Furioso* (Debenedetti–Segre), XIII, 59.

²⁶⁸ Forse reminiscenza di Boiardo, *Innamorato* (Scaglione), 2, XXIX, 26, 5: «Quando il percose il perfido africante».

Il mar di Baia con furor non sani,²⁶⁹
 Passa l'interno con penser iocondi,
 Viene a Gaieta e poi nell'alba a Fondi.

«Fondi nostra calamitas» ben dice 82
 Il Desiato con sospir dal core,
 Et pensa che qua dentro Amor felice
 Tenga il suo albergo e mai non esca fore:
 Perché sí come è sola la phenice,
 Donna qui trova d'ogni gran valore,²⁷⁰
 Vera phenice che per l'aria vola
 Di cortesia e beltade al mondo sola.

Iulia di Gonzaga²⁷¹ è 'l suo bel nome: 83
 Quest'è la donna c'hoggi il mondo honora,
 Questa delle virtuti l'alte some
 In sé raccoglie et tutto el bello infiora;
 Quest'è colei che con l'aurate chiome
 Lega felice ogniun senza dimora,
 Et chi non pò salir col stil al seggio
 Perdon si vol et io da lei lo cheggio.

Perch'ogn'intero *ingegno* all'alta *impresa* 84
 Fia basso se soccorso a lei non chiede,
 Et basti sol ch'in lei la mente accesa
 Tenga nel suo bel viso d'alta fede:²⁷²
 Vedrà d'Amor ogni sua gloria intesa²⁷³
 Donar le palme et honor *per* sua mercede,

²⁶⁹ L'antica Baiae, situata nel golfo di Napoli, luogo di riposo e di villeggiatura frequentato da patrizi romani, nota per le calde acque termali.

²⁷⁰ Si tratta di Giulia Gonzaga (1513-1566), figlia di Ludovico Gonzaga e di Francesca Fieschi, vedova di Vespasiano Colonna (1480-1528), conte di Fondi, nobildonna che nel castello della città laziale creò un raffinato circolo intellettuale che attrasse personalità quali Vittoria Colonna, Marcantonio Flaminio, Vittore Soranzo, Francesco Maria Molza, Francesco Berni, il pittore Sebastiano del Piombo, Pier Paolo Vergerio, Pietro Carnesecchi e Juan de Valdés.

²⁷¹ Cf. anche l'omaggio in Ariosto, *Furioso* (Debenedetti-Segre), XLVI, 8, 1-4.

²⁷² Cf. almeno Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 317, 6.

²⁷³ *Bs.* *gloriosa intesa.*

Et chi veder pò questa in trezia e 'n goma,
S'appaghi di veder mai altra donna.

[10r] Amor ne' suoi begli occhi ogn'hor s'asconde 85
Et dentro 'l petto lieto posa et giace,
Et da suoi labri tal dolcezza infonde
Il parlar dolce, ch'ogniun gode et piace.
Qui stassi in gioco e non sa gir altronde,
Ch'ogn'altro albergo li vien schiffo²⁷⁴ et spiace,
Ond'ella, che si tien Amor sicura,
Discaccia chi lo cerca e l'assicura.

Prese licentia dal bel viso adorno 86
Di quanto mai di ben il ciel n'aperse,
E ardir non hebbe a lei mirar d'intorno
Per sue virtuti tante non diverse.
Poi, come il sole all'aparir del giorno
D'un²⁷⁵ nuvoletto il viso si coperse,²⁷⁶
Disdegnò d'honestà monstrando in vista
Che sol amor d'honor in lei s'acquista.

Onde lascivo Amor con lei non vide, 87
Quel nato d'otio pharetrato e cieco:²⁷⁷
Per questo il Disiato si divide,
Per ritrovarlo forsi a un altro speco.²⁷⁸
Et con sue poste preste e con sue guide,
E 'l suo valor che sempr'il mena seco,
Ne va col suo mutar cavalli tanto
Ch'al fin si trova alla cita di Manto.

²⁷⁴ Per *schiffo* si vedano Boiardo, *Amorum libri* (Mengaldo), 52, 1 e Ariosto, *Cinque canti* (Segre), 30, 1.

²⁷⁵ *Na: 'un*; si interviene sulla base di *Bs*.

²⁷⁶ Cf. in particolare Boiardo, *Amorum libri* (Mengaldo), 167, 3-4: «Io vidi quel bel viso impalidire / per la crudiel partita, come sole / da sera on da matino avanti al sole / la luce un nuvoletto ricoprire».

²⁷⁷ Cf. *supra*, 71, 4.

²⁷⁸ Per la rima *cieco* : *speco* cf. almeno Ariosto, *Furioso* (Debenedetti-Segre), I, 52, 1-3; per *cieco* : *speco* : *seco*, Ariosto, *Furioso* (Debenedetti-Segre), XI, 9, 2-6, XII, 23, 1-5, XVII, 33, 1-5, *passim*.

Et qui ritrova il suo signor cortese,²⁷⁹ 88
 Quel duca liberal constante et forte²⁸⁰
 Ch'in le virtuti tien sue voglie accese²⁸¹
 Et d'ogn'intorno v'appre le sue porte.
 Onde per mano il Desiato prese,
 Condotto lí felice per sua sorte,
 Et compartendo insieme i bei diletti
 Vanno su 'l Te²⁸² a veder gli alti architetti.²⁸³

Di sopra il Te ne vanno e a Marmiolo,²⁸⁴ 89
 Ch'a quegli antiqui fanno invidia et scorno,
 Vi sono i parimenti insino al suolo
 Sparsi ben d'hor d'argento intorno intorno.²⁸⁵
 Et chi n'andrà da l'un all'altro polo,
 A questi non vedrà egual soggiorno:

²⁷⁹ Federico Gonzaga, primo dei figli maschi di Francesco Gonzaga, duca di Mantova, e di Isabella d'Este, duca della città virgiliana dall'8 aprile 1530. Ospitò l'imperatore Carlo V in due occasioni, e seppe guadagnarsi l'investitura del marchesato del Monferato; è il dedicatario dell'*Historiade la guerra del Piemonte*.

²⁸⁰ Per la coppia *constante et forte* cf. almeno Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 357, 11 (: *sorte*).

²⁸¹ Cf. HGP 122, 4. Si vedano inoltre Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 173, 10: «or con voglie gelate, or con accese», 224, 3: «s'oneste voglie in gentil foco accese», 289, 7: «et quelle voglie giovenili accese», Sannazaro, *Sonetti e canzoni* (Mauro), 53, 64: «Drizza le voglie accese», Ariosto, *Furioso* (Debenedetti–Segre), XXXIX, 43, 6: «né al terzo bacio era l'accese voglie».

²⁸² Il Palazzo Te (dal nome dell'isola di Teieto sulla quale sorge), affrescato da Giulio Romano tra il 1524 e il 1534 su commissione di Federico Gonzaga.

²⁸³ Bz: *quelli architetti*.

²⁸⁴ Comune del mantovano, sede di un prestigioso palazzo, costruito nel XII secolo e ultimato da Giulio Romano tra il 1536 e il 1539.

²⁸⁵ Cf. HGP 77, 5: «onde gran spatio quivi *intorno intorno*». Si vedano inoltre soprattutto Dante, *Inferno* (Petrocchi), XXII, 75: «si volse *intorno intorno* con mal piglio», *Paradiso* (Petrocchi), XXX, 112: «sí, soprastando al lume *intorno intorno*», Boccaccio, *Teseida* (Limentani), XI, 53, 7: «che quivi si faceva *intorno intorno*» (in rima con *soggiorno*), Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 23, 108: «Ed io non ritrovando *intorno intorno*», 119, 105: «*intorno intorno* a le mie tempie avolse», *Trionfi*, Triumphus Pudicitie, 86: «Cortesia *intorno intorno* e Puritate», Poliziano, *Stanze* (Pernicone), Libro I, 25, 5: «risonava la selva *intorno intorno*», Boiardo, *Innamorato* (Scaglione), Libro 1, V, 55, 8: «Il mare ha quel giardin d'*intorno intorno*», Ariosto, *Furioso* (Debenedetti–Segre), XV, 45, 7: «e de l'umane pelli *intorno intorno*».

Et figurati sono d'eterne dive,
Che respirar sol manca a farle vive.

Qui stia il Disiato insino a ttanto 90
Ch'io cerchi adur Ventidìo in altra parte,
Et col mutar del nome i' muto il canto
Per variar paese et altra parte.
Ma converrebbe haver mia musa a canto
Che mi mostrasse i luochi a parte a parte,
Dentro di l'Asia con Ventidìo accorto,
Et ricercar Amor per ogni porto.

[10v] Hor che si posa vago il Disiato 91
Et dorme il Sospirato ne la Spagna,
Anch'io mi sento assai di me turbato,
Ché l'alma dentro 'l corpo ben si lagna:
Perhò possar mi voglio et pigliar fiato
Al grand'andar che non mi si scompagna,
Et riposando l'alma e 'l core alquanto,
Io farò pausa a questo primo canto.

CANTO SECONDO

Io incominciai a dir il mio soggetto 1
Con rime di dolor²⁸⁶ et accenti d'ira,²⁸⁷
Et dissi i tre signor ch'acceso il petto²⁸⁸
Havevan per gli effetti ch'ogniun mira;
Et dissi di cercar senza sospetto
Del mondo le tre parti con mia lira

²⁸⁶ Cf. Colonna, *Rime* (Bullock), 65, 9.

²⁸⁷ Il verso richiama chiaramente Dante, *Inferno* (Petrocchi), III, 26: «Parole di dolore, accenti d'ira».

²⁸⁸ Per il tipo *acceso petto* cf. almeno Boccaccio, *Amorosa Visione* (Branca, testo A), XXVI, 13, Boiardo, *Innamorato* (Scaglione), Libro 1, V, 28, 3, Ariosto, *Furioso* (Debenedetti-Segre), I, 19, 4, *passim*.

Et col mio canto insieme in ogni loco,
Sì com'io sento anch'io nel core il foco.²⁸⁹

Hanno cercato i duo signor arditì 2
L'Europa d'ogni torno vagha e bella
Et dentro d'Aphrica il mar per tutti i liti²⁹⁰
Con gran sudor in questa parte, in quella²⁹¹.
E, perch'Amor in tutto gli ha scherniti,
Fanno disegno andar sotto altra stella
Di dentro l'Asia a reciar che resta
Solo a Ventidio con sua voglia presta.

Hor converrebbe haver la musa mia 3
Per dar aiuto a le mie basse rime,²⁹²
Perché l'andar dov' il mio cor disia
Non è penser che l'altro effetto estime;
Et poi se il mio soggetto si disvia,
A un tratto tornerà a sue stanze²⁹³ prime,
Perhò mia musa è di bisogno assai,
Ché senza musa huom ben non cantò mai.

Et s'io potess'haver in tutto il choro 4
N'andrei arditò in mezzo a tutte nove,
Onde i' farei più lieto il mio lavoro
Con l'alto aiuto de l'eterno Giove;²⁹⁴
Et si di Phebo anchora il suo thesoro

²⁸⁹ Il verso parrebbe riprendere in particolare Boccaccio, *Amorosa Visione* (Branca, testo A), XLV, 2-3: «Istandomi, io mi senti' nel core / raccender più ardente questo foco».

²⁹⁰ Na: *liti*; si accoglie a testo la lezione di Bs.

²⁹¹ Cf. HGP, 1, 4: «Volger lor voglie in questa parte e 'n quella».

²⁹² Cf. Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 332, 23-24: «Non sperando mai 'l guardo honesto et lieto, / alto sogetto a le mie basse rime», Boccaccio, *Rime* (Branca), Parte 1, 2, 43-44: «De lui presumo in questa mia confusa / e bassa rima le sue laude alzare», Sannazaro, *Arcadia* (Mauro), Ecloga 3, 3, 3: «Porgete orecchie a le mie basse rime», Ecloga 12, 107, 1: «Basse son queste rime, esili e povere». Si veda inoltre HGP 0, 2.

²⁹³ Bs: *alle stanze*.

²⁹⁴ Cf. Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 166, 12: «D'ogni buon fructo, se l'eterno Giove».

Venesse in me per dir mie cose nove,
Direi con alta voce il mio soggetto,
Ch'a cielo e a terra ne darci diletto.

Da poi ch'il Disiato e 'l Sospiroso 5
Hanno cercato il furfantello²⁹⁵ a pieno,
Io voglio andar ben senz'alchun riposo
Condur Ventidio in altro bel terreno,²⁹⁶
Perché *convien* ch'ei varca il mare ondoso²⁹⁷
Et le procelle sue di seno in seno:
Cosí si parte come caro sotio,
Sperando di finir il suo negotio.

[11r] Ventidio, c'hor si vede aggiunto²⁹⁸ al passo 6
Che la sua parte li convien che faccia,
Si move che non sente il corpo lasso²⁹⁹
Col *gran penser* ch'al cor ogn'hor s'allaccia,
Et piglia del camino a passo a passo
Seguendo de l'arcer la vana traccia:
Et da Loretto³⁰⁰ si diparte grave
Sopra salito d'una grossa nave.

Solca la nave non da vento spinta 7
Per aspro mare³⁰¹ il suo penser possente,
Et con sua voglia ardito non mai vinta

²⁹⁵ Cf. *supra*, I, 57, 8 e *infra*, II, 17, 6.

²⁹⁶ Cf. almeno Fazio degli Uberti, *Dittamondo* (Corsi), Libro 1, XIII, 78 (: *pieno*).

²⁹⁷ Il sintagma *mare ondoso* a fine verso (e in rima con *riposo*) si trova solo, successivamente, in Tasso, *Conquistata* (Bonfigli), III, 93, 3.

²⁹⁸ Vale 'giunto, arrivato'.

²⁹⁹ Chiara reminiscenza di Dante, *Inferno* (Petrocchi), I, 28: «Poi ch'èi posato un poco il corpo lasso» (in rima con *passo*).

³⁰⁰ Piccolo borgo della marca marchigiana, una delle mete di pellegrinaggio più ambite del mondo cattolico in età medievale e nel Rinascimento, in quanto si sviluppò intorno alla Basilica che, secondo la tradizione, ospitava la reliquia della Santa Casa di Nazaret dove, secondo la tradizione, la Vergine Maria nacque e visse, e dove ricevette l'annuncio dell'avvento di Cristo.

³⁰¹ L'espressione *per aspro mare* è chiara eco di Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 189, 1-2 (2): «Passa la nave mia colma d'oblio / *per aspro mare*, a mezza notte il verno».

Fa remi et sarte e vela³⁰² ogn'hor ardente.
 L'alma al governo ben legata e cinta
 Al cor si ferma che non teme niente,
 Et sí dal sdegno oppresso e di speranza
 Col suo valor ogni gran vento avanza.

Cosí su l'alto mar con forza estrema 8
 Ventidio col desir spinge sua nave,
 Et senza di procelle haver mai tema
 Inforza il suo penser che già non pave;³⁰³
 Et perch'il suo valor in sé non scema,
 Non è fortuna in mar che già l'aggrave:
 Et sí solcando l'onde altere e spesse
 Va riguardando pur s'Amor vedesse.

Perché la matre³⁰⁴ bella quando nacque, 9
 Nacque del mar come la voce s'ode,
 Onde ch'in l'onde un tempo star le piacque
 In fra le nimphe con sue dolci frode,
 Et cosí Amor con ella un tempo giacque
 Dentro li dei marini, e anchor si gode.
 Ma hor per l'aria vanno sempre a volo,
 E' l carro il mena i cigni senza duolo.³⁰⁵

Mira per l'onde e vede insino al fondo 10
 Seder il gran Nettun col suo tridente,³⁰⁶
 Et poi più avante mira al più profondo³⁰⁷
 Vede il pastor che pasce il fiero armente;

³⁰² Cf. almeno Dante, *Inferno* (Petrocchi), XXVII, 81 e soprattutto Ariosto, *Furioso* (Debenedetti-Segre), XXXIX, 28, 3-4: «Fu mirabile ancor, che *vele e sarte / e remi* avean, quanto alcun legno n'abbia».

³⁰³ Il petrarchismo *pave* pare qui risentire (per la selezione delle parole in rima) di Bembo, *Rime* (Dionisotti), 32, 8.

³⁰⁴ Venere.

³⁰⁵ Secondo l'iconografia tradizionale, il carro di Venere e Amore è trainato da due cigni bianchi.

³⁰⁶ Da porre in specifica relazione con il «Nettuno col tridente» di Pulci, *Morgante* (De Robertis), XIV, 69, 1.

³⁰⁷ *Na: profonde*; si accoglie a testo la lezione di *Bs*.

Cosí, volgendo il suo pensiero a tondo
 Per ogni loco ov' il desir consente,
 Di qua, di là, di su,³⁰⁸ di qui, per calli,
 Vede le nimphe far vezzosi balli.³⁰⁹

Vede le nimphe e vede le sirene 11
 E 'l bel Triton con la sua cava conca,³¹⁰
 Et vede l'altre dee di gioco piene,
 Ogniuna uscir di for di sua spelonca.
 Cosí, mirando per le strette vene,
 Caccia il penser che dentro ben s'ingiunca
 Ne l'ulva³¹¹ che v'è *sempre* in mar *senz'arte*;
 Et non trovando Amor d'indi si parte.

[11v] Et nel partir si move tanto audace 12
 Che solca dove son più fier procelle,
 Et col penser si volge suo³¹² rapace
 Senza mirar più al ciel per guida stelle.
 Et dov' il mar più bruggia³¹³ et più vorrace
 Si caccia ardito in queste parti e 'n quelle,
 Et passa col desir procelle tante
 Ch' in un sol giorno giunge nel Levante.

³⁰⁸ Cf. *supra*, I, 54, 1.

³⁰⁹ L'espressione *vezzosi balli* torna solo, successivamente, in Tasso, *Rime* (Basile), 383, 93 (in clausola).

³¹⁰ La semi-dittologia *cava conca* che designa il corno di Tritone si ritrova solo nelle *Rime* del Tebaldeo, coeve alla *Notomia* (cf. Id., *Rime* [Basile–Marchand], 274, 27).

³¹¹ Per *ulva* 'alga (marina)' cf. de' Medici, *Poemeti in ottava rima* (Orvieto), *Ambra*, 15, 2 e *Selve* 1, 32, 7.

³¹² B_s: *ben*.

³¹³ Cf. in particolare Crisostomo, *Parafrasi pavese* (Stella–Minisci), XX, 94, 29: «Comandò Yesu al vento chi bofava ch'el tornasse in gabia e ch'el se repossasse e staesse in paxe, e Yesu disse al mar ch'el no *bruggiasse* e ch'el amutisse»; si veda anche HGP 59, 4: «ogni gran tuono per il ciel bruggiava».

Aggiunto³¹⁴ che si vede a un tratto a un punto 13
 Là dov' il sol coi rai arde e percote,³¹⁵
 Si pone a riveder di punto in punto
 E la sua voglia non da l'alma scote;
 Così, col suo valor in sé congiunto,
 Varca le regioni strane e 'ngnote.
 Et lassa il mar che tanto bruggia e frange,
 Et giunge a un tempo dentro 'l cheto Gange.³¹⁶

Hor sopra il Gange la sua nave è giunta 14
 Et va tranquilla che non scocca o pende,
 Et ben sicuro della nave smunta³¹⁷
 Ch' il fiume non l' annoia e non l' offende.
 Salta a cavallo e con li spron lo punta,
 Ché lí si trova et de l' andar intende,
 Et cavalcando vede cose strane,
 Tanto ch' agiunge ne le selve hircane.³¹⁸

Per queste selve pur di sé sicuro 15
 Convien che passi per le trigri³¹⁹ crude,
 Et col penser si fa d' ogn' hor più duro,
 Sol di passar più avante si conchiude.
 Et qui non trova da passar per muro,
 Ma dentro belve di pietate ignude,
 Che fan qui albergo di veleno piene
 In le spelonche et per le trite arene.

Amor da queste selve ogn' hor si fugge, 16

³¹⁴ Vale 'giunto'.

³¹⁵ La coppia *arde e percote*, non rinvenuta altrove in ambito letterario, torna solo in Tasso, *Rime* (Basile), 1547, 57: «il folgor, che le torri arde e percote» (in rima con *scuote*).

³¹⁶ Per la rima cf. in particolare Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 148, 2-3: «Eufrate, Tigre, Nilo, Hermo, Indo et Gange, / Tana, Histro, Alpheo, Garona, e 'l mar che frange», poi in Ariosto, *Furioso* (Debenedettì-Segre), XV, 17, 2-4 e XVI, 23, 2-4.

³¹⁷ B_s: *smonta*.

³¹⁸ Cf. in particolare Boiardo, *Amorum libri* (Mengaldo), 59, 3: «fra l' unde caspe on ne le selve ircane?»; si veda anche Poliziano, *Stanze*, Libro I, 39, 3: «rabbiosa il segue per la selva ircana».

³¹⁹ Cf. HGP, 292, 2.

Che di trovarlo perde il tempo et l'hore,³²⁰
 Onde a Ventidio ogn'hor il cor si strugge
 Per non trovar il cieco van signore.
 Et com'un fier leon qualhor più rugge³²¹
 S'accende d'ira et carica di furore,
 Et per le selve poi più scure e nere
 Passa di dentro le turbate fiere.

Passa le selve e non ritien paura, 17
 Che con l'ardir fa scudo al suo pensiero,
 Et per veder d'Amor l'estrema cura
 Il camin prende sopr'alto sentero;
 Et poi di qua, di là si estende e dura
 Per ritrovar il furfantello altero³²²
 Et cangia per partir sua conclusione,
 Et va nel regno poi dell'Ammazzone.

[12r] Per questo regno va di loco in loco 18
 Ove lo spinge l'alma non mai stanca,
 Et cerca tutto 'l stato a poco a poco,
 Che d'un sol punto di cercar non manca;
 Et com'il suo valor acceso in foco
 Dentro la fiamma arde et più s'infranca,
 Et poi per riveder le parti estreme³²³
 Per ogni loco cerca, ché non teme.

Per l'ample³²⁴ vie et in secretti assai 19
 Si pone con sua vista e guarda esperto,
 Et dove più percote il sol coi rai

³²⁰ Cf., come noto, Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 13, 5: «d' benedico il loco e 'l tempo et l'ora» e Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 85, 5: «Et son fermo d'amare il tempo et l'ora». Si veda anche *infra*, XXXVIII, 6.

³²¹ Per la similitudine cf. almeno Pulci, *Morgante* (De Robertis), XI, 104, 7: «Come un leon famelico ognun rugge» e Boiardo, *Innamorato* (Scaglione), Libro 1, XIX, 6, 1: «Come rugge il leon per la foresta».

³²² Cf. *supra*, I, 57, 8 e II, 5, 2.

³²³ Cf. Ariosto, *Furioso* (Debenedettì-Segre), XL, XXIX, 3 e Colonna *Rime* (Bullock), 195, 2.

³²⁴ Per la forma *ample*, cf. almeno *ibi*, XIV, 120, 6 e XXXIV, 72, 7.

Guarda *ben* fisso al chiuso e al scoperto;
 Et col penser che non si stancha mai³²⁵
 Corre per ogni loco piano et erto,³²⁶
 Onde delle Amazone il regno altero
 Tutto ha ben visto d'ogni suo sentero.

Si parte d'esto regno senza fallo 20
 Et per la Siria in Babilonia passa,
 E 'n la diserta Arabbia d'ogni callo
 Si va sicur ch'ogni terror fraccassa.
 Et sotto, ardito, corre il suo cavallo,
 Che ben lo sprona ov'il terren trapassa:
 E 'n un sol giorno senza far dimora³²⁷
 Vassi nel Cario e 'n fretta n'esce fora.

Torna in Bizantio con estrema prova 21
 Et va nel tempio d'heresia pieno:
 Ivi s'afferma, et di possar lí giova,
 Perché l'andar del travagliar vien meno.
 Et vede il gran deffetio che qui trova,
 Ch'abbraccia d'ogni lato gran terreno:
 Cosí per lo ediffitio si volgea
 Che noi chiamiam quel loco "la Moschea"³²⁸.

Bizantio dentro Europa tien suo sito, 22
 Onde Ventidio tornò dentro³²⁹ a caso,
 Che quando col penser si fe' sí ardito

³²⁵ La rima *rai : mai : as(s)ai* è già, almeno, in de' Medici, *Canzoniere* (Orvieto), 113, 2-6, Niccolò da Correggio, *Rime* (Tisconi Benvenuti), 194, 9-13, Ariosto, *Furioso* (Debenedetti-Segre), VIII, 71, 2-6.

³²⁶ L'espressione – priva di riscontri precedenti – torna, significativamente, in Tasso, *Liberata* (Caretto), XIX, 35, 6: «*piano od erto che sias*».

³²⁷ Cf. Cicerchia, *La Passione* (Balduino), 114, 5: «a lor disse senza far dimora» e soprattutto Boiardo, *Innamorato* (Scaglione), Libro 1, XVII, 65, 2: «Ch'io vengo al campo senza far dimora». Si veda anche HGP 130, 2.

³²⁸ Il termine parrebbe attestato, in precedenza, solo in Pulci (cf. *Morgante* [De Robertis], III, 10, 6; XVIII, 119, 3; XXI, 102, 3) e Ariosto (cf. *Furioso* [Debenedetti-Segre], XVIII, 55, 4 e *Cinque canti* [Segre], IV, 49, 8).

³²⁹ *Bs: indietro*.

Pensò di veder l'uno e l'altro occaso:³³⁰
 Che ben varcar volea l'un l'altro lito
 Del mare ondoso et fluctuoso vaso,
 Che si partí con l'alto suo destino
 Per riveder la sedia³³¹ et Constantino.

Cosí Ventidio, sempre travaglioso, 23
 Acceso d'adimpir il suo camino,
 Va senza ritrovar alchun riposo
 Dove la sedia v'è di Costantino;
 Et da cavallo smonta polveroso³³²
 Com'un correr che giunge al matutino,
 Et cerca con sua vista, saggio e attento,
 D'haber riposo in qualche logiamento.³³³

[12v] Va in casa d'un solenne grand'hostero³³⁴ 24
 Che diligente vide in su la porta,
 Et discoprir qui pensa il suo pensiero
 Se non l'intrica la sua vana scorta.
 Et po' a veder di Costantin l'impero
 L'alma col bel disir li faceva scorta,
 Et pur cercando al fine il suo soggetto
 Si piglia col travaglio assai diletto.

Cosí comintia con l'hoster sua mente 25
 Alquanto a discoprir suoi gravi affanni,³³⁵
 Et di contarli a pieno ben si sente
 Del suo nemico fier tutti gl'inganni;
 L'hoster, che sempre visse diligente,
 Saggio dal tempo e per virtù degli anni,

³³⁰ B: *caso*.

³³¹ Vale 'trono, seggio imperiale'.

³³² Il passo è forse da confrontare con Ariosto, *Furioso* (Debenedetti–Segre), I, XIV, 1-6.

³³³ B: *giacimento*.

³³⁴ Sembraerebbe richiamare l'*ostiero* di Ariosto, *Furioso* (Debenedetti–Segre), XXVIII, 3, 8.

³³⁵ Cf. *infra*, III, 86, 1.

A lui rispose con sua voce humile:
«Di' quel che voi, o, cavalier gentile».³³⁶

Il cavalier con suoi veraci effetti³³⁷ 26
Rispose lui: «Noi siamo tre compagni
C'habbiám sí accesi di gran fochi i petti,
Che l'uno et l'altro in duol *convien* si lagni,
Onde cercando andiam per strani tetti
Il vano Amor et varchiam fiumi et stagni,³³⁸
E 'n strane regioni e'n strane sette,³³⁹
Per far di lui fra noi mille vendette».³⁴⁰

L'hoster che sente il cavalier accorto³⁴¹ 27
Rispose con sua voce assai benigno,
Et disse ch'un tiranno sempre ha torto,
Perché si nasce con penser maligno;
Et se gli porge altrui qualche conforto
Vien il gioir come 'l cantar del cigno,³⁴²
Che mostra ad fin de la sua vita incanto
D'esser contento dell'estremo pianto.

Ventidio, che si vede qui sicuro, 28
Prende partito di cercar Amore,

³³⁶ Cf. almeno *Il novellino*, nov. 77, 8: «Di ciò non s'adirò punto, perciò ch'era molto gentile cavaliere», Boccaccio, *Filoloco*, III, 16: «Era nella corte del re Felice in questi tempi un giovane cavaliere chiamato Fileno, gentile e bello», 4,55: «oltre a molti, due gentili e valorosi cavalieri, ciascuno quanto potea l'amava», Pulci, *Morgante* (De Robertis), I, 42, 1: «Disse Morgante: - O gentil cavaliere» IV, 52, 4: «Se tu credessi, gentil cavaliere».

³³⁷ Cf. Sannazaro, *Arvadia* (Mauro), *A la Sampogna*, 3: «con esperienza e veracissimi effetti esser così gli dimostra».

³³⁸ Cf. Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 38, 1 («fiumi né stagni», in rima con *lagni*).

³³⁹ Vale 'compagnie'.

³⁴⁰ Cf. *mille vendette* in Tasso, *Intrichi d'amore*, Atto 4, scena 5, 39: «\FLAM.\ Oh, gran tradimento! Oh, traditor crudele! Oh, fatto degno di *mille vendette*».

³⁴¹ Da cf. ancora una volta con Tasso, *Conquistata* (Bonfigli), XXII, 17, 7: «ma 'l cavaliere accorto omai, non crudo».

³⁴² Per l'immagine del canto del cigno si vedano in particolare Poliziano, *Rime* (Dell'corno Branca), 52, 2, Pulci, *Morgante* (De Robertis), XXVIII, 15-6 e Ariosto, *Furioso* (Debenedetti-Segre), XXXVII, 13, 3.

Et col penser più ben di sé maturo³⁴³
 Si caccia in ogni stanza dentro et fore;
 Et poi per ogni loco chiaro e oscuro
 Va componendo i passi e 'l tempo et l'hore
 Et poi presago del suo grave danno,
 Si perde di trovar qui il gran³⁴⁴ tiranno.³⁴⁵

Perch'il tiranno fra li Turchi et mori 29
 Ritien sua leggi da legami sciolta,
 Perché li Turchi dentro milli errori
 Son presi e senz'Amor ogniun si volta.
 Et quando son più alti et gran signori
 Vanno per strada degli errori più folta:
 Et questo tien il turcho per soggetto,
 Che mille donne vuol per suo diletto.

[13r] Onde convien per altre vie diserte 30
 Voltar Ventidio li suoi piedi e i passi,
 Et dove più ritrova le strade erte
 Va sempre che non tien mai gli occhi bassi;
 Et dove sono rive strane e 'ncerte
 Varca più in fretta con suoi gran trapassi:
 Lassa esti luochi per lo suo destino,
 Et si volge a pigliar altro camino.³⁴⁶

Di posta in posta con sua guida e 'l corno 31
 Passa li luochi e varca fiumi et monti,
 Et vede Ionna Lidia³⁴⁷ intorno intorno,
 Et la Phanfilia³⁴⁸ passa et li Helesponti;³⁴⁹

³⁴³ Cf. con il «pensier maturo» di Tasso, *Rinaldo* (Sherberg), XII, 26, 2 (: *oscuro*).

³⁴⁴ *Na: gan*; si accoglie a testo la lezione di *Bs*.

³⁴⁵ Cf. Dante, *Rime* (Contini), XLVIII, 7.

³⁴⁶ L'«altro camino» è da porre in relazione senz'altro (e almeno) con Dante, *Rime* (Contini) 52, 3.

³⁴⁷ Si tratta della Lidia, nell'Asia Minore occidentale, a est dell'antica Ionia.

³⁴⁸ La Panfilia, piccola regione costiera dell'Asia Minore prospiciente all'isola di Cipro, confinante a ovest con la Licia e a nord est con la Galazia.

³⁴⁹ L'Ellesponto, oggi denominato “stretto dei Dardanelli”, che collega il mar di Marmara all'Egeo.

In Caria,³⁵⁰ in Siria, in Persia fa ritorno
 Et varca rive e selve et colli et fonti,
 Et sopra i monti degli odor sabe³⁵¹
 Si pone ad invocar gli eterni dei.³⁵²

«O Giove, o Marte, voi ch'il ciel tenete, 32
 Odite con la mente il mio desire!
 O dei, o dee, ch'in questi lochi havete
 Gl'incensi che vi denno ogniun offerire,
 Vi prego che l'aiuto mi porgete,
 Ch'io possa la mia voglia conseguire
 Acciò ch'io trovi Amor in questi luochi,
 Ch'accese pur in noi gli eterni fuochi».³⁵³

Ventidio con sua voce al cielo humana 33
 Prega li dei celesti et li selvani
 Et la sua mente alquanto si fa sana,
 Et lassa im parte andar i pinser³⁵⁴ vani;
 Et poi seguendo la sua impresa piana
 Ricerca Amor per tutti i luochi strani,³⁵⁵
 Et d'ogn'intorno col veder s'avanza,
 Che quasi di trovarlo tien speranza.

Onde com'huom che spera e 'l fin non vede 34
 Va pur tentando di compir sua voglia:
 Hor va a cavallo et hor dismonta a piede,³⁵⁶
 Che ratto il suo penser via più l'invoglia;
 Et d'ogni loco et d'una in altra sede

³⁵⁰ La Caria, regione nell'ovest dell'Anatolia, che si estendeva a sud della Ionia, a nord della Licia e a ovest della Frigia.

³⁵¹ Vale 'di Saba'.

³⁵² La rima è già in Ariosto, *Rime* (Segre), 66, 26-30.

³⁵³ Cf. Boccaccio, *Teseida* (Limentani), VII, 28, 5.

³⁵⁴ È variante settentrionale per *penser*.

³⁵⁵ Cf. almeno Ariosto, *Furioso* (Debenedetti-Segre), XLV, 91, 4.

³⁵⁶ Per la locuzione *dismontare a piede* cf. in particolare Boiardo, *Innamorato* (Scaglione), Libro 1, V, 2, 1 e VII, 36, 6.

Cerca *in* le piagge anchor di foglia in foglia,³⁵⁷
 Et sí per tutto di cercarlo tenta,
 Che sol per non trovarlo si sgomenta.

Com'esser pò che non si trovi Amore, 35
 Amaro più ch'assentio per alchuni?
 Com'esser pò che si discaccia fore
 Talhor dei petti agli amator digiuni?
 Com'esser pò, per natural vigore,
 Che tutti senz'Amor restino bruni?
 Ma meraviglia non è s'Amor si perde,
 Che la speranza in lui non è più verde.³⁵⁸

[13v] Perch'il mal seme³⁵⁹ dell'età presente 36
 Discaccia Amor per li gran vitii rei,
 Et sol 'varitia alberga infra la gente
 Alzando con l'invidia i gran trophai;
 Luxuria e sue compagne stanno attente
 Scacciar virtù da noi, dal cielo i dei,
 Et se il gran Giove non provvede al fine,
 Vedren finir il mondo in gran ruine.

Stanco di ricercar Ventidio et lasso, 37
 Si volge dalli luochi orientali
 Et verso 'l mar s'inviene a passo a passo,
 Seguendo pur i suoi veraci mali;
 Et col desir discende d'alto a basso
 Et finir vol i suoi veraci mali,
 Et sopra il mar si monta con disegno
 Di gir cercar Amor a un altro regno.

³⁵⁷ Il sintagma «di foglia in foglia» è da rimandare a Dante, *Paradiso* (Petrocchi), XXXII, 15: «Vo per la rosa giù *di foglia in foglia*».

³⁵⁸ *Na: vede*, si emenda sulla base di *Bs*.

³⁵⁹ Il «mal seme» è come noto anch'esso di provenienza dantesca; cf. *Inferno* (Petrocchi), III, 115, XXVIII, 108 e *Purgatorio* (Petrocchi), XXX, 119.

Hor sopra il mar aggiunto,³⁶⁰ ardito sale 38
 Dentro una nave che si trova a caso,
 E estende al suo penser veloci l'ale
 Per gir a volo all'altro estremo occaso;
 E 'n poco spaccio se ritrova a tale
 Che ei varca tutto 'l mar che gli è rimaso,
 E 'n un sol giorno giunge con sua nave
 In porto con un vento assai soave.³⁶¹

In porto che si vede aggiunto³⁶² salvo 39
 Senza percossa haver di ria fortuna,
 Pensa et ripensa e non si trova calvo
 Di ringraziar le stille³⁶³ ad una ad una.
 Et poi più avante, con su' matern'alvo,
 Con le sue voglie il bel penser raguna,
 Et sopra delle poste il senter prende
 Et con il corno a lato a correr tende.

Tanto ch'aggiunge con soave passo 40
 Dove Benaco³⁶⁴ se distende al piano,
 Ivi mirando va di passo in passo
 Il Menticio che discorre il mantoano;
 Così, con lieto et diletoso passo,
 Mira il bel fiume che va lieto e piano,

³⁶⁰ Vale 'giunto'.

³⁶¹ L'espressione «vento soave» è di provenienza dantesca (cf. infatti *Purgatorio* (Petrocchi), XXVIII, 9); nel passo della *Notomia* pare inoltre ravvisabile l'eco di Boiardo, *Innamorato* (Scaglione), Libro 2, XX, 8, 6: «Ha foce in mare, e con vento soave», in rima con *nave*.

³⁶² Cf. *supra*, II, 38, 1 e n.

³⁶³ *Bs*: *stelle*.

³⁶⁴ Il lago di Garda, secondo la denominazione latina (cf. a riguardo soprattutto Virgilio, *Eneide* (Paratore), X, 205-206: «Quos patre Benaco velatus harundine glauca / Mincius infesta ducebat in aequora pinu»), di cui il Mincio (per quale cf. *infra* il v. 4) è emissario. Si pensi inoltre a Dante, *Inferno* (Petrocchi), XX, 61-63: «Suso in Italia bella giace un laco, / a piè de l'Alpe che serra Lamagna / sovra Tiralli, ch'ha nome Benaco» e 73-75: «Ivi convien che tutto quanto caschi / ciò che 'n grembo a Benaco star non può, / e fassi fiume giù per verdi paschi» (vv. 73-5; il fiume è ovviamente il Mincio).

Ben mormorando sí soave e queto
Ch'ei bagna la città di Ocno³⁶⁵ lieto.

Di passo in passo, per le sacre rive 41
Rimira il sacro e diletoso fiume,
Che sí soave corre all'aure estive³⁶⁶
Et prende dal suo nome il bel costume;
Et sopra verdi lauri et bianche olive³⁶⁷
Sente gli augei cantar in vaghe piume,³⁶⁸
Et dentro il mormorar di sue cannelle
Vede le nimphe andar leggiadre e snelle.

[14r] Quivi le nimphe con leggiadri balli 42
Stanno di dentro con suoi dolci canti,
E 'n schiere e 'n schiere,³⁶⁹ per gli augusti calli,
Vanno amorose ben fuggendo i pianti;
E i fauni, che non fanno giamai falli,
Sono in le schiere dei cortesi amanti.
Et, coronati di bei vaghi fiori,³⁷⁰
Cantar si senton gli montan pastori.

Coronati di fiori i bei pastori 43
Menano il gregge per l'erbette nove,³⁷¹
E tra le rive amene mille amori

³⁶⁵ Cf. *supra*, I, 80, 4.

³⁶⁶ Da cf. anzitutto, come noto, con Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 212, 2: «d'abbracciar l'ombre et seguir l'aura estiva» (in rima con *riva*), 279, 2: «mover soavemente a l'aura estiva» (: *riva*), *Triumphus cupidinis*, 4, 126: «e l'ombra spessa, e l'aure dolci estive» (: *rive*); si veda anche Ariosto, *Rime* (Segre), 65, 7: «ma, come poi ch'alle calde aure estive» (: *rive*).

³⁶⁷ Si confronti con la «bianca oliva» (in rima con *riva*) di Sannazaro, *Arcadia* (Mauro), Ecloga 3, 1, 4.

³⁶⁸ Cf. Burchiello, *Altri sonetti*, 29, 9: «Alato mi pareo di vaghe piume».

³⁶⁹ Cf. HGP 253, 1.

³⁷⁰ Cf. almeno Boccaccio, *Teseida* (Limentani), III, 6, 4, Poliziano, *Rime* (Delcorno Branca), 102, 4, de' Medici, *Canzoniere* (Orvieto), 101, 4 e Ariosto, *Furioso* (Debenedetti-Segre), X, 61, 8.

³⁷¹ Si veda in particolare, anche in relazione al v. 7 dell'ottava precedente, Ariosto, *Furioso* (Debenedetti-Segre), XI, 82, 8: «coi vaghi fiori e con l'erbette nuove» (in rima con *pruove*).

Vanno scherzando con sue dolci prove;
 Et qui dal ciel di bei soave odori³⁷²
 Vengono nemi dall'eterno Giove,³⁷³
 Et dentro 'l loco più d'ogn'altro aprico
 Regge l'armento un bel³⁷⁴ pastor Fhedrico.³⁷⁵

Giusto pastor e più d'ogn'altro degno,³⁷⁶ 44
 Che mai premisse de l'arcadici monti,
 Chi pò veder di sue virtuti il segno
 Annoverare havrà la rena ai fonti:
 Questi del gregge vive il ver sostegno³⁷⁷
 E 'l vero honor degli altri pastor conti,
 Et tien sue peccorelle in tai pasture
 Che dalli lupi ogn'hor ne van sicure.³⁷⁸

Perch'io lasciai di sonno stanco e preso 45
 Il Sospiroso dentro della Spagna,
 Convien ch'io torni con quel lume acceso
 Che da le muse gran mercé guadagna,
 Et non lasciarlo più dormir disteso,
 Che troppo dai compagni si scompagna,
 Però chiamar lo voglio con miei cridi
 Ch'ei venga for di li sagaci nidi.³⁷⁹

³⁷² Cf. almeno Boccaccio, *Amorosa Visione* (Branca, testo *A*), XL, 28, Boiardo, *Innamorato* (Scaglione), Libro 3, III, 1, 3: «Tra fresche erbette e tra soavi odori», Sannazaro, *Arcadia* (Mauro), Ecloga 5, 2, 7 (in rima con *amori*), *passim*.

³⁷³ Probabile reminiscenza dell'«eterno Giove» di Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 166, 13.

³⁷⁴ *Bs*: *il gran*.

³⁷⁵ Si tartta di Federico Gonzaga, dedicatario della *Notomia*.

³⁷⁶ *Na*: *e più d'ogn'altro degno*; si corregge sulla base di *Bs*.

³⁷⁷ Cf. Colonna, *Rime* (Bullock), 356, 114: «perché sostenne il nostro *ver sostegno*» (: *segno*).

³⁷⁸ Per la rima *pasture* : *sicure* cf. Boccaccio, *Comedia delle ninfe fiorentine* (Quaglio), XIV, 98-102.

³⁷⁹ A proposito della rima *nidi* : *cridi*, cf. almeno Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 71, 6-7 e Ariosto, *Furioso* (Debenedetti-Segre), XLVI, 18, 7-8 (a fine ottava).

Et chiamarallo un nogromante a sorte, 46
 Che l'arte vera tien di Salomone,³⁸⁰
 Che con verbena³⁸¹ e herbe tutte scorte
 Ai veri incanti fa congiuratione:
 Et per sicuro haverlo in la sua corte
 Si scrive un segno in *man* d'un *gran* dimone,
 Et con li punti de' celesti segni³⁸²
 Ha seco i nomi dei demon più degni.

Mille carati in una carta scritti 47
 Ch'astringono i demoni a ogn'alta *impresa*,
 Et con gli spirti audaci non afflitti
 Gli pone una candela in mano accesa;
 Et poi comintia tutti i sacri ditti
 Che sono in la scrittura sacra e stessa,
 Et col tremendo incanto et forze estreme
 Lo tira a un tratto coi *compagni* insieme.

[14v] Son giunti i tre signor d'amor rubelli 48
 Alla città di glorie et d'honor piena:
 Vanno in le ville et van per li castelli
 Con mente saggia e la fronte serena;
 Et poi tra cavaleri in questi e 'n quelli
 Ogniun di loro il suo bel corso affrena.
 Et riposarsi ogniun qui ben desia,
 Sí come dice hor l'istoria mia.

Io voglio rinovar con novi accenti 49
 Il mio soggetto in più dolenti note,
 Et di trovar non stanco infra le genti

³⁸⁰ Il riferimento è alla presunta arte magica di re Salomone, così come viene tramandata da alcuni apocrifi dell'Antico testamento, tra i quali il *Testamento di Salomone* (I sec. d.C.).

³⁸¹ Pianta tradizionale della tradizione bucolica: cf. in particolare Sannazaro, *Arcadia* (Mauro), Prosa 9, 6, prosa 10, 8; si vedano anche, almeno, Nicolò da Correggio, *Rime* (Tissoni Benvenuti), 364 (*Fauno pastor ti scrive queste lettere*), 137 e Ariosto, *Rime* (Segre), 87 (*Mentre che Dafni il gregge errante serbà*), 23, ecc.

³⁸² Cf. in particolare de' Medici, *Poemetti in ottava rima* (Orvieto), *Selve* 1, 106, 4.

Amor che tien mie voglie sempre ignote;
 Et rinovar di novo novi stenti
 A quei che scolorir già fe' le gote:
 Et per trovarlo in altre piagge apriche
 N'andrò sicuro et non temer fatiche.

Io dissi pur nell'altre basse rime 50
 Che 'l Sospiroso e l'altro e 'l Disiato
 Havean passato il mar et l'alte cime
 Degli alti monti for per ogni lato,
 Et con l'ingegno loro assai sublime
 Havean con stenti estremi amor cercato;
 Et senza frutti far di loro stenti
 A riposarsi andaro ben scontenti.

Gran caso se mi vale a dire il vero 51
 In queste note con dolor descritte,
 Ch'abbiam cercato amor per ogni impero,
 Che l'alma dei mortai fa sempre afflitte;
 Et senza ritrovarlo ogniun leggero
 Si sia tornato con li man traffitte,
 Et con stupor alzando gli occhi in suso,
 A guisa di chi porta il pugno chiuso.³⁸³

Qui sono giunti i tre compagni insieme, 52
 C'hanno cercato il mondo a parte a parte,
 Et come han fatto gran fatiche estreme
 Ogniun si stringe, che l'honor comparte;
 Ma 'l Disiato, che giamai non teme
 Di vil penser, un altro ne diparte
 Et dice col sublime et algo ingegno
 Di far novo novo bel disegno.

³⁸³ Pare evidente il richiamo a Petrarca, *Trionfi* (Pacca–Paolini), *Triumphus fame*, 3, 117: «mostrar la palma aperta e 'l pugno chiuso» (: *suso*).

Prima ch'io venga al Disiato effetto 53
 Che l'opra ordisse con sottile ordigno,
 I' voglio ornar di novo il mio soggetto
 D'un ver signor tra gli altri assai benigno:
 Questi la fede porta dentro 'l petto
 Sì bianca ch'in candore avanza il cigno,
 Et sopra ogn'altro degli honor più degni
 Passa solingo gli honorati segni.

[15r] Questo de' tanti suoi passati herroi 54
 Predisse il ver Teban³⁸⁴ con li suoi detti,
 C'havrebbe con suoi gesti a' giorni suoi
 I tempi a ricolmar di gran soggetti,
 Et le sue palme anchor portar da poi
 Fin sopra dei celesti et sacri tetti,
 Et far invidia anchora ai semidei
 Mostrando le virtù d'i suoi trophai.³⁸⁵

Almo Phedrico, ch'al gran sangue illustre 55
 Cresce gli honor di Gonzaga e 'l nome,
 Onde che 'l Mentio da ogni sue palustre³⁸⁶
 Mira suoi gesti et l'honorate some;
 Et mormorando grida a tutto 'l lustre,
 De' suoi signor li marchionate chiome.
 Et poi con lieto ardir nelle sue sponde
 Saluta il duca suo e torna in l'onde.

Qui tacque il Mentio con mormorio sono, 56
 Tremaron l'onde d'ogni riva intorno,
 S'udí dal ciel con armonia un tuono
 Che l'aria fe' serena intorno intorno;³⁸⁷

³⁸⁴ Eracle.

³⁸⁵ B: *Mostrando sua virtute e suoi trophai.*

³⁸⁶ Cf. Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 145, 10: «in alto poggio, in valle ima et *palustre*» (: *ilustre*).

³⁸⁷ Cf. *supra*, I, 89, 4.

Le nimphe con canistri et lieto dono³⁸⁸
 Ornaron di bei fiori il bel soggiorno,
 Ch'in ogni loco del signor cortese
 Stanno le gratie di virtute accese.

Hor vanno remirando con gran gioco 57
 I tre signor ch'io dissi in un bel groppo,³⁸⁹
 Et di veder comintian d'ogni loco,
 Dubiosi, ne l'intrar, di veder troppo:
 Et così avante lieti, a poco a poco,
 Non trovan ne l'intrar alchuno intoppo,
 Perch'il signor che di qua dentro regge,
 Con giusta verga i gravi error coregge.

Vanno in la corte del signor pregiato³⁹⁰ 58
 Meravigliosi³⁹¹ soli di lui stesso,
 Che sopra ogni signor via più beato
 Vi tien felice l'uno et l'altro sesso;
 Et da sua gente viensi ben lodato
 Per sua virtù, che si ringombra³⁹² spesso
 Nel petto di valor di glorie pieno,
 Che tempo non farà suo pregio meno.

Qui dentro con felice e bel riposo 59
 Veggono giochi in mille parte tesi
 Et giostre che non sono in loco ascoso,
 Con genti marcial d'ogni paesi;
 Et corron d'ogni lato ben gioioso
 Amanti c'han d'Amor li petti accesi,

³⁸⁸ Cf. Pulci, *Morgante* (De Robertis), XXV, 117, 4 e de' Medici, *Poemetti in ottava rima* (Orvieto), *Selve* 1, 32, 6.

³⁸⁹ È evidente il rimando a Petrarca, *Trionfi* (Pacca-Paolini), *Triumphus fame*, 2, 16: «I tre theban ch'ï' dissi, in un bel groppo» (in rima con *intoppo* e *tropo*).

³⁹⁰ Cf. Pulci, *Morgante* (De Robertis), VI, 37, 3: «Tu non cognosci il mio *signor pregiato*». Si veda anche HGP, 102, 7.

³⁹¹ Vale 'meravigliati, attoniti', come in Ariosto, *Furioso* (Debenedetti-Segre), X, 90, 7: «*maraviglioso* corre e stupefatto».

³⁹² Cf. Colonna, *Rime* (Bullock), 68, 6.

Et vanno sol per lui solinghi et fidi
Empiando il ciel de' bei gioiosi gridi.

[15v] Davante la città di glorie albergo 60
La gioventude di bel primo fiore
Di sopra di cavalli avante e a ttergo
Menava colpi pur d'hectoreo honore
Chi gli archi *in* mano e chi volgendo a tergo
Pur saettando giochi da signore
Et con le braccia e la man leva e destra
Fanno qui il gioco bel della palestra.³⁹³

Le donne amorosette³⁹⁴ in atti adorni 61
Con dolci accenti di dolcezza pieni
Vanno di dentro vaghe i bei contorni,
Mostrando in gli occhi suoi dolci veneni,³⁹⁵
Quivi si vede sempre chiari i giorni,
Ch'il ciel si mostran sopra ogn'hor sereni,
E 'n ogni stanza con diletto e gioia
Nessun non sa quanto si vive o moia.³⁹⁶

Ma chi potrà, de' tanti cavalieri, 62
Narrar im parte gli amorosi effetti
Che vanno sempre arditi sui senterì,
Mostrando per Amor mille diletti?
Et con virtute volgono i pensieri
In mille modi d'amorosi detti,

³⁹³ Rima priva di corrispondenze nella tradizione letteraria precedente: tornerà successivamente in Marino, *Adone*, XX, 154, 7-8 (in chiusura di ottava).

³⁹⁴ Aggettivo petrarchesco (per cui cf. *Canzoniere*, 162, 6) di successiva tradizione bucolica: si veda ad es. Sannazaro, *Sonetti e canzoni* (Mauro), 72, 2.

³⁹⁵ Si tratta di espressione petrarchesca (cf. infatti *Canzoniere*, 207, 84: «Che il dolce veleno il cor trabocchi»), da confrontare anche con Poliziano, *Stanze* (Pernicone), Libro 1, 2, 4: «Nudrisci l'alme d'un dolce veleno» (in rima con *pieno*) e de' Medici, *Poemetti in ottava rima* (Orvieto), *Selve* 1, 120, 4: «Che uccide il cor col suo dolce veleno» (in rima con *sereno*).

³⁹⁶ Per la rima finale dell'ottava cf. almeno Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 125, 45-46 e Ariosto, *Rime* (Segre), 5, 35-36.

Chi sopra muli et chi sopra cavalli,
Si stanno tutti in amorosi balli.³⁹⁷

Il Disiato, ch'il signor qui vede, 63
Lo mira in viso con diletto et gioco³⁹⁸
Et com'al suo servir qui ogniun si siede,
Tutto s'avampa d'amoroso foco;³⁹⁹
Et vede in monte la sua biancha fede
Ferma tener, ché mai non muta loco:
Bel preggio, bel honor felice rende
Chiunque in le virtù suo cor accende.

Di qua, di là, per ogni lochi e feste 64
Disposti i tre signor per tutti i modi
Vanno cercando Amor per ogni inchieste,
Per sviluparsi dai suoi stretti nodi.
Et fanno a ogniun di lui mille richieste,
Crescendo con fatiche eterne lodi,
Et per più mal di loro vergogna e danno
Qui dentro alberga e ritrovar nol sanno.

Nol sanno ritrovar per ch'ei si fugge 65
Dalla matina a sera, a notte oscura,
Et come un fier leon nei cor si rugge⁴⁰⁰
Ch'all'alme dei mortali pon paura.
Per questo il Sospiroso ogn'hor si strugge,
Ch'ei perde di trovarlo la sua cura,
Vedendo in questa corte con diletto
Tener Amor et non vi sta soggetto.

³⁹⁷ Cf. Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 219, 7: «destami al suon delli amorosi balli».

³⁹⁸ Vale 'gioia', come in Dante, *Purgatorio* (Petrocchi), XXVIII, 96: «cambiò onesto riso e dolce *gioco*» (: *loco*).

³⁹⁹ È verso ariostesco: cf. *Furioso* (Debenedetti–Segre), XXIII, 64, 8: «Tutto s'avampa d'amoroso fuoco».

⁴⁰⁰ Cf. *supra*, II, 16, 5 e n. corrispondente.

[16r] Fanno di novo novo altro consiglio 66
 Radutti insieme i cavaler sdegnati,
 Et con sottil parlar sottil bisbiglio⁴⁰¹
 Si sono con furor tra lor velati;
 Onde Ventidio, con turbato ciglio,⁴⁰²
 Mosso dal sdegno delli sdegni andati,
 Dice tra gli altri e 'l suo parlar espone,
 Che di trovarlo spera aver cagione.

Intanto se ricorda con sua mente 67
 Il Sospiroso haver sentito dire
 Ch'Amor non cieco stava fra la gente
 Di Cipri, ch'il soleva ogniun servire;
 Et dice il suo penser con voglia ardente
 Ch'agli altri accresce *in* forza il *gran* desire.⁴⁰³
 «In Cipri il troveremo star tra fiori
 O vero in Phapho⁴⁰⁴ tra soavi odoril!».

Cosí disposti, con le menti ardite 68
 Vengon di novo alla bramata impresa
 Et per finir d'Amor l'eterne lite
 Ogniun s'infiamma *con* sua mente accesa;⁴⁰⁵

⁴⁰¹ Per la rima *bisbiglio* : *consiglio* cf. almeno Pulci, *Morgante* (De Robertis), XI, 16, 1-5; si veda inoltre Ariosto, *Furioso* (Debenedetti-Segre), XL, 27, 2.

⁴⁰² Il «turbato ciglio» è da porre in relazione con Petrarca, *Trionfi* (Pacca-Paolini), *Triumphus cupidinis*, 2, 57 («ma col cor tristo e *con turbato ciglio*», in rima con *consiglio*), Pulci, *Morgante* (De Robertis), XII, 8, 5 («Carlo mostrava *con turbato ciglio*», in rima con *consiglio*), Ariosto, *Furioso* (Debenedetti-Segre), XXXIX, 5, 3 («e con gran voce e *con turbato ciglio*») e XLV, 47, 5 («d'esser cacciato, o *con turbato ciglio*»).

⁴⁰³ Cf. HGP 209, 4. Si vedano poi in particolare Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 147, 11: «ché gran temenza gran desire affrena», 312, 13: «ch'i' chiamo il fine, per lo gran desire», Cicerchia, *La Passione* (Balduino), 159, 5: «e di toccarlo avie sí gran desire», Boiardo, *Amorum Libri* (Mengaldo), 137, 9: «Speranza vien dal Ciel, e il gran desire», Sannazaro, *Sonetti e canzoni* (Mauro), 53, 56: «rífrena il gran desire», Ariosto, *Furioso* (Debenedetti-Segre), XLIII, 109, 1: «Gran meraviglia, et indi gran desire».

⁴⁰⁴ Cioè Pafo, antica città portuale all'estremità occidentale dell'isola, sede di un santuario dedicato a Venere.

⁴⁰⁵ Cf. almeno Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 241, 3: «Di bel piacer m'avea la mente accesa» (in rima con *impresa*) e Boiardo, *Innamorato* (Scaglione), Libro 1, XXVIII, 34, 7: «Che Ranaldo, che avea la mente accesa» (in rima con *impresa*).

Et con le voglie altere in cor scolpite
 Non temeno fatica che li pesa,
 Et vanno con l'ardir di lor disegno
 In questi luochi della matre⁴⁰⁶ regno.

Son questi luochi di dolcezza pieni, 69
 Ché l'otio e la lasciva dentro stanno,
 Et li piacer che mai non vengon meni
 Con dishonor palese et occulto danno;
 Tepidi soli⁴⁰⁷ sotto i ciel sereni
 Fanno fiorir le piaggia⁴⁰⁸ in tutto l'anno,
 E 'l mormorar di i rivi chiari tanti
 Ogniuno invita agli amorosi canti.

Phapho gentil e Cipri diletta, 70
 Che tanto piacque alla celeste dea,
 Che dentro il regno par ch'anchor gioiosa
 Tenga il suo albergo com'antico havea,
 Onde qui dentro stassi ben formosa
 Sí come prima che d'Amor ardea,
 E 'n le sue rive son sí dolci l'onde
 Ch'ogni maschio penser dai cor n'asconde.⁴⁰⁹

D'intorno intorno la fiorita valle 71
 Si sente il mormorar delle acque sempre,
 Et fiori gigli e rose perse⁴¹⁰ e gialle
 Dove stan sempre l'amorose tempre;
 Èvi dopoi un bell'ombroso calle

⁴⁰⁶ Cioè di Venere.

⁴⁰⁷ Cf. Petrarca, *Trionfi* (Pacca–Paolini), *Triumphus cupidinis*, 4, 128: «Tepidi soli, e giuochi, e cibi, ed otio».

⁴⁰⁸ Per il tipo «de piaggia» cf. Fazio degli Uberti, *Dittamondo* (Corsi), Libro 1, IX, 68 e Libro 5, XXII, 34.

⁴⁰⁹ È evidente il richiamo a Petrarca, *Trionfi* (Pacca–Paolini), *Triumphus cupidinis*, 4, 105: «Ch'ogni maschio pensier de l'alma tolle».

⁴¹⁰ Di colore bruno rossastro (dal lat. mediev. PĒRSUM, di origine incerta), come in Dante, *Purgatorio* (Petrocchi), 9, 97: «Era il secondo tinto più che *perso*».

Che l'alme sol di noi si fa distempre:⁴¹¹
Tanta dolcezza porge il calle e 'l loco
Che ogniun qui arde d'amoroso foco.

[16v] La madre qui d'Amor di riso piena 72
Prese diletto col troiano Anchise⁴¹²
Perch'il figliol gli porse in ogni vena
Calor che tien le voglie non divise⁴¹³
Onde cangiar non pò chi vole a piena
Si prima le sue fiamme non ha ancise⁴¹⁴
Tanto la dea che di qua dentro regna
Mostra soave su' amorosa insegna.

Son giunti in questo regno i cavalieri 73
Di qua, di là, con le gran voglie accese⁴¹⁵
Et van scoprendo tutti i bei senterì,
Et remirando tutto 'l bel paese;⁴¹⁶
Et poi più avante con li suoi pensieri
Scaccian dal cor le volgie vilipese,⁴¹⁷

⁴¹¹ Per la sequenza in rima *sempre : tempre : stembre* si veda Dante, *Purgatorio* (Petrocchi), XXX, 92-94-96; Fazio degli Uberti, *Dittamondo* (Corsi), Libro 1, cap. 9, 59-61-63; Giusto de' Conti, *Canzoniere* (Vitetti), 151, 131-133-135, Aquilano, *Rime* (Menghini), Sonetto 9, 9-11-13, Ariosto, *Furioso* (Debenedetti-Segre), XIII, 20, 1-3-5, Tebaldeo, *Rime* (Basile-Marchand), 64, 9-11-13; 433 (estrav.), 10-12-14, Aretino, *Angelica* (Romei), I, 41, 1-3-5.

⁴¹² Il riferimento è all'amore tra la dea e Anchise, da cui nacque Enea. Anchise, uomo bellissimo, venne corteggiato da Venere mentre egli si recava a pascere le sue mandrie nei pressi di Troia; per convincerlo a corrispondere il suo amore, la divinità assunse le vesti di una principessa frigia.

⁴¹³ La rima *Anchise : divise* è di origine dantesca: cf. infatti *Purgatorio* (Petrocchi), XVIII, 137-139.

⁴¹⁴ La rima *ancise : divise* è in Sannazaro, *Sonetti e canzoni* (Mauro), 75, 31-32.

⁴¹⁵ Cf. Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 173, 10: «Or con voglie gelate, or con accese», 224, 3: «s'oneste voglie in gentil foco accese», 289, 7: «et quelle voglie giovenili accese», Sannazaro, *Sonetti e canzoni* (Mauro), 53, 64: «Drizza le voglie accese», Ariosto, *Furioso* (Debenedetti-Segre), XXXIX, 43, 6: «né al terzo bacio era l'accese voglie».

⁴¹⁶ Cf. anche I, 55, 3.

⁴¹⁷ Per la rima *paese : vilipese* cf. Ariosto, *Furioso* (Debenedetti-Segre), V, 62, 7-8: «che di perder la grazia vilipese, / et aver l'odio del re e del paese».

Et per le rive de' bei colli adorni
Comintian recircar i bei contorni.

Et per le piagge et per l'herbete et fiori 74
Vanno vedendo con diletto e gioco,
Et dove son più bei sonanti horrori
Si fan sicuri dentro a poco a poco;
Et per li luochi dei soavi⁴¹⁸ odori⁴¹⁹
Miran stupendi qui d'Amor il foco,
Et con l'ardir di lor disegno tale
Si fanno avante con penser non frale.

Giace una piaggia d'ogni fiori ornata 75
Dalla natura; et lauri, et mirti⁴²⁰ et olive
Vi sono dentro, chi⁴²¹ la fan beata
Et ben compresa di virtù lascive:
Questa è la piaggia ch'è cotanto amata
Dalli mortai per sue fontane vive;
E 'n mezzo 'l loco più d'ogn'altro ameno
Stavi un palazzo d'ogni giochi pieno.

Il vano et bel disio in su la porta 76
Vi s'appresenta con sua vista ardente,
Et la speranza vana che conforta
Gli amanti che nissun mai non si pente;
La gelosia v'è anchor col viso smorta,
E a palchi e alle finestre ogniun la sente,
E 'l sdegno col furor et l'ira insieme
Si fan signori dalle parti estreme.

Il pentimento poi di dentro giace, 77
Palido in vista e del suo error accorto,
Il guidardon solingo e ben fallace
Pien di finte promesse tutto smorto;

⁴¹⁸ *Na: sov;* si accoglie a testo la lezione di *Bs*.

⁴¹⁹ Cf. *supra*, II, 61, 8.

⁴²⁰ Cf. Ariosto, *Furioso* (Debenedetti-Segre), VI, 23, 8.

⁴²¹ Vale 'che'.

La palidetta degli amanti pace
 Con debil voce porge alchun conforto
 A chi la mira di temenza piena,
 Ch'il sangue asciuga e arde *in* ogni vena.⁴²²

[17r] Et dentro celle, camerini et sale 78
 Milli lasciai con le catene fisse:
 Vi sono e 'l visco ove s'invescan l'ale⁴²³
 Gli amanti, dove nascon mille risse;
 Et sopra ardito va su per le scale
 Il solito silentio a man traffisse,
 Che cenna a ogniun che v'intra sotto viso
 Sol con sua mano e 'l simulato riso.

Per gli ampli porti spacciosi et belli 79
 Passeggiano gli amanti a squadre a squadre,⁴²⁴
 Er dentro belle schiere di martelli
 Aguzzan l'ire con le lime ladre.
 E i gran sospir che son così rubelli;⁴²⁵
 Gonfian le voglie impetüose e adre:⁴²⁶
 Perfidia che ispaventa ogniun che vede
 Scaccia col ciglio la paurosa fede.

Discordia su li porte et su li tetti 80
 Sparge il veleno ch'i fidi amanti ancide,
 Et sí disturba ogn'hor suoi bei diletti
 Che da li paci sempre li divide;
 Et sí infiammando va li freddi petti;⁴²⁷
 Che sono *in* ghiaccio oppressi, e poi soride,

⁴²² Le ottave 78-83 sono collocate, in *Bs*, al principio del terzo canto, tra le ottave 3 e 4.

⁴²³ Cf. Ariosto, *Furioso* (Debenedetti–Segre), XXIV, 1, 2.

⁴²⁴ Cf. Niccolò da Correggio, *Rime* (Tissoni Benvenuti), 369: «Le parente e compagne, a squadre a squadre».

⁴²⁵ Cf. almeno Dante, *Il fiore*, 98, 5.

⁴²⁶ Per *adre* in sede di rima cf. per lo meno Fazio degli Uberti, *Dittamondo* (Corsi), Libro II, XXVII, 11, Sannazaro, *Sonetti e canzoni* (Mauro), 93, 8 e Ariosto, *Furioso* (Debenedetti–Segre), XLI, 31, 4.

⁴²⁷ Cf. Boccaccio, *Rime* (Branca), Parte 2, 47, 6.

Et poi di su, di giù, per dentro et fore
Empie il pallazzo di turbato horrore.

In mezo del gioioso et bel pallaggio 81
Siede il signor ch'è dimandato⁴²⁸ “cieco”,
Chi col penser di giovenil coraggio
Volge e rivolge di latino e greco:
Et sí facciendo a ogniuno grave oltraggio,
Tutto discaccia il ben che mena seco;
Et senz'haver da' suoi nemici crollo,
La matre li tien sempr'un braccio al collo.

D'intorno la sua seggia gravi incarchi⁴²⁹ 82
Sono dipinti con li faci ardenti:
Et così armato con pharetre et archi
Mostra saette da ferir li genti,
Et coi foccili al mal oprar non parchi,
Scote dai cori fochi ogn'hor coccenti;
Queste son l'arme ond'ei si tiene armato,
Di fochi et lacci e di saette allato.

Così si vede con diversi modi 83
Armato qui il signor ch'ogniun spaventa,
Et tira ogniuno stretto ai stretti nodi⁴³⁰
Legando ogn'alma al suo gran mal intenta;
Qui tien sua gloria tutta e le sue lodi
Pur d'otio piena con virtute lenta,
Et sí ne viene andar da cima a fondo
Legando con suo' ingami il cielo e 'l mondo.

[17v] Hor ecco i cavalier con sdegni et ire, 84
Armati di furor di sdegni accesi,
Che piglian contra Amor suo grand'ardire
Per trar suoi giochi in terra tutti estesi;

⁴²⁸ Vale 'denominato, chiamato'.

⁴²⁹ Vale 'danno, torto grave'. Il sintagma, al singolare e in rima con *arco* e *parvo*, è in Sannazaro, *Sonetti e canzoni* (Mauro), 98, 6.

⁴³⁰ Cf. Ariosto, *Rime* (Segre), 1, 133.

Et con sue voglie ardite e 'l gran disire,
 Il Disiato con li duo scostesi⁴³¹
 Vanno d'intorno del pallaggio arditi,
 Perché gran tempo fur da lui scherniti.

Come tallor della giustizia ardito, 85
 Il capitan con li satelli⁴³² intorno
 Che di far presa corre sí invaghito
 Al bel pallaggio tutto intorno intorno;⁴³³
 Et qui l'un l'altro, pur d'Amor schernito,
 Cercan veder di dentro il bel soggiorno,⁴³⁴
 Et con lor voglia de lor sdegni saggia
 Vanno al palagio in la fiorita piaggia.

Dentro che sono in un bel tempo a un punto, 86
 I tre signor da l'alto ardir guidati
 Ne van col suo valore de lor congiunto,
 Et l'arme di lor stessi propri armati;
 Così, col ben voler ch'è in lor cor trapunto,⁴³⁵
 All'alta impresa di valor ornati
 Ne van di dentro del pallaggio altero,
 Et fan pregione il gran nemico arcero.

Al collo, ai piedi, i lacci et li chatene 87
 Legan le braccia con le mani anchora,
 Et per ben far di lui vendette piene
 Crescono in forz'en rabbia ad hora ad hora;
 Onde si vede Amor qui senza spene
 D'uscir d'i lacci suoi giamai di fora:
 Et con la benda ch'ei teneva al viso
 Lo menano pregione⁴³⁶ et ben deriso.

⁴³¹ *Na: scostese*, si accoglie a testo la lezione di *Bs*.

⁴³² È hapax per *satelliti*.

⁴³³ Cf. *supra*, I, 89, 4 e II, 50, 4.

⁴³⁴ Cf. *supra*, II, 50, 6.

⁴³⁵ È voce petrarchesca, per la quale v. *Canzoniere*, 201, 2; cf. anche Ariosto, *Furioso* (Debenedetti-Segre), XXII, 63, 4, *passim*.

⁴³⁶ Vale 'prigioniero'.

Com'augellin che dentro lacci o reti 88
 O dentro visco le sue penne bagna,
 Così nei lacci Amor ben suoi secreti
 Ogniun lo vede onde si strugge et lagna.
 Non mira i lauri più, né men gli abeti,
 E 'l riso anchor da sé ben si scompagna;
 Et del tiranno suo crudel et empio
 Quivi ne fanno uno doloroso scempio.⁴³⁷

Degli altri il Desiato più valente 89
 S'accese con valor de sua gran possa,
 Et prese Amor nel braccio diligente
 Senza pur danno dargline percossa.
 E 'l Sospiroso con sua voglia ardente,
 C'ha sempre la pietade da lui smossa,
 Ben prese Amor, et fece un tratto tale
 Che spennacchiolli⁴³⁸ in tutto i vanni et l'ale.

[18r] Ventidio poi, non men di preda altero, 90
 Com'un leon quando più fame il freme⁴³⁹
 Alzossi con un tratto crudo e fero⁴⁴⁰
 Per disfoccare⁴⁴¹ l'ira che non teme;
 Et con un sguardo di cordoglio nero
 Contra di Vener corse il gentil seme,⁴⁴²

⁴³⁷ Il distico finale è chiaramente debitore di Bembo, *Rime* (Dionisotti), Stanze, 217-210: «Se non fosse il penser crudele et empio, / che v'arma incontro Amor di ghiaccio il petto, / e fa d'altrui sí doloroso scempio».

⁴³⁸ Forse da cf. con Boiardo, *Innamorato* (Scaglione), Libro 3, VI, 2, 3: «L'elmo gli ruppe e spennacchiò il cimiero».

⁴³⁹ Cf. *supra*, II, 16, 5 e 59, 3 nn. corrispondenti.

⁴⁴⁰ Per la coppia aggettivale cf. almeno Pulci, *Morgante* (De Robertis), XVII, 91, 4: «e giunto, con un modo *crudo e fiero*» (in rima con *nero*) e Boiardo, *Innamorato* (Scaglione), Libro 1, VIII, 14, 6.

⁴⁴¹ Vale 'disfogarsi, sfogarsi'.

⁴⁴² Cf. HGP 84, 6 e, almeno, Dante, *Inferno* (Petrocchi), XXVI, 60: «onde uscì de' Romani il *gentil seme*» e Sannazaro, *Sonetti e canzoni* (Mauro), 2, 9: «Per voi, *seme gentil* del sommo Giove».

Et fece un tratto di pietà sí privo
Che ei non morí e non rimase vivo.⁴⁴³

Accinti che si sono all'alta impresa 91
I cavaller, per vendicarsi in tutto
Hanno d'Amor la forza vilipesa,
E 'l bel pallagio poi disfatto e brutto;⁴⁴⁴
Et senza far tra lor di lui contesa,
Ogni suo riso fanno andar in lutto:
Et dentro un carcer di pietate ignudo
Hanno risposto il vano garzon⁴⁴⁵ crudo.

Perché gli è stanca la mia rozza vena 92
Et ripossar desia la mia mente,
Io lascierò qui Amor alquanto in pena
Per dar riposo al mio desir ardente;
Et poi col far tirallo di cathena
Dimostrerò suo' inganni infra la gente:
Et chi piacer n'havrà d'udir stia accorto,
Ch'il fin dimostra Amor è vivo e morto.⁴⁴⁶ 1

TERZO ET ULTIMO CANTO

Io vi lasciai al fin dell'altro canto 1
Come fu preso Amor dai tre signori,
Et com'il bel pallazzo tutto quanto
Sta nella valle pur tra l'herbe e fiori;⁴⁴⁷
Et dissi com'ancor teneva accanto

⁴⁴³ Evidente rimando a Dante, *Inferno* (Petrocchi), XXXIV, 25: «Io non morí e non rimasi vivo» (dove anche la rima con *privo*).

⁴⁴⁴ Vale 'imbrattato' (< *bruttare*).

⁴⁴⁵ Cf. il «vano arcier» di I, 1, 8, *passim*.

⁴⁴⁶ Da cf. forse con Ariosto, *Furioso* (Debenedetti-Segre), XLIII, 167, 8: «Che vivo e morto avea con fede amato».

⁴⁴⁷ Cf. *supra*, I, 21, 4 e n. Si veda inoltre, almeno, Boccaccio, *Amorosa Visione* (Branca, testo A), XXII, 71: «cui ascosa vedea tra l'herbe e' fiori».

Saette et dardi⁴⁴⁸ da ferir li cori.
 Et hor, al fin di questo, dir m'è lice
 Com'ei si mor et torna poi felice.⁴⁴⁹

Come fu preso Amor contato l'haggio:⁴⁵⁰ 2
 Hor resta di contarvi il fin dell'opra,
 Et poi venir con alto e gran coraggio
 Mostrar l'offese fatte sotto e sopra;
 Et quei che v'han patito grave oltraggio
 Per far vendetta ogniun di lor si scopra,
 E 'n provarli in faccia i danni et mali
 Ch'ei fece altrui con suo' pungenti strali.⁴⁵¹

Al gran romor che ne sentí la valle 3
 Tremaron gli arboscelli d'ogni intorno;
 Athlante anchor piegosse in su le spalle,
 E oscuro il sol mostrosse al far d'il giorno.
 Sentiro i monti d'ogni stretto calle⁴⁵²
 Da l'Indo al mastro⁴⁵³ e dei duo poli il corno:⁴⁵⁴
 E 'l mondo spaventossi fori e dentro,
 Et l'ombre si smariro anchor de centro.

⁴⁴⁸ Per la coppia cf. Boccaccio, *Teseida* (Limentani), Libro 1, 4, 1; Boiardo, *Innamorato* (Scaglione), Libro 1, XI, 43, 2, Libro 2, VI, XXXIII, 3-4; Ariosto, *Rime* (Segre), 78, 27.

⁴⁴⁹ La rima finale dell'ottava deriva da Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 191, 2-3: «Né più si brama, né bramar più lice, / così me, donna, il voi veder, felice».

⁴⁵⁰ La presenza di «haggio» in rima è già in de' Medici, *Poemetti in terzine* (Orvieto), *De summo bono*, 2, 37.

⁴⁵¹ I «pungenti strali» sono chiara eco di Petrarca, *Trionfi* (Pacca-Paolini), *Triumphus cupidinis*, 1, 30.

⁴⁵² Cf. Dante, *Inferno* (Petrocchi), XVIII, 100: «Già eravam là 've lo stretto calle», Fazio degli Uberti, *Dittamondo* (Corsi), Libro 3, cap. 19, 42: «per uno stretto e salvatico calle», Boiardo, *Innamorato* (Scaglione), Libro 2, XXI, 20, 6: «Trovâr la dama, che per stretto calle», Ariosto, *Furioso* (Debenedetti-Segre), II, 12, 2: «do caccia per un aspro e stretto calle», XVIII, 192, 4: «di stretti calli e sol da bestie culti», XXII, 4, 1: «Fra due montagne entrò in un stretto calle»; *Rime* (Segre), 5, 56: «e di sassi impedito il stretto calle».

⁴⁵³ Da intendere nell'accezione geogr. di 'punto di orientamento intermedio tra il nord e l'ovest'.

⁴⁵⁴ Per la rima *corno* : *giorno* cf. almeno Boiardo, *Innamorato* (Scaglione), Libro 1, XV, 55, 7-8 e Libro 2, 53, 7-8.

[18v] Pluton, sentendo con l'orechie, ascolta 4
 Et pien di meraviglia turba il viso,
 Et poi tra l'ombre levi si rivolta
 Tutto stupendo et quasi in sé conquiso;
 Et dove la sua turba sta più folta
 S'afferma senza pianto e senza riso,⁴⁵⁵
 Et con turbato ciglio⁴⁵⁶ al ciel rivolto
 Mostra di foco acceso gli occhi e 'l volto.

Sentiro i dei delli⁴⁵⁷ celesti chiostri 5
 L'oribil caso⁴⁵⁸ inusitato e novo,⁴⁵⁹
 Si fero per li cieli quasi mostri⁴⁶⁰
 Per la paura dell'effetto novo:
 Vederassi qui smarir le charte inchiostri,
 Scrivendo *quel* ch'io sento e *quel* ch'io trovo,
 Et fuggiran li giochi e i risi⁴⁶¹ e i canti,
 Et fra le nimphe udir dogliosi pianti.⁴⁶²

Mille querele⁴⁶³ di crudeli casi 6
 Vengono a un tratto d'immortali dei,
 E qua et là che non si scernon quasi
 Tanti son morti per suoi stracci rei,
 Onde che quei che pochi son rimasi
 Di novo per lui morti semidei
 Fan far d'intorno con le trombe crida
 Del nuovo prigioner crudo huomicida.

⁴⁵⁵ Per la rima *viso* : *conquiso* : *riso*, cf. Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 348, 1-5.

⁴⁵⁶ Cf. *supra*, II, 66, 5 e n. corrispondente.

⁴⁵⁷ B: *nelli*.

⁴⁵⁸ È l'«orribil caso» di Petrarca, *Trionfi* (Pacca–Paolini), *Triumphus mortis*, 2, 1.

⁴⁵⁹ Il verso è ripreso quasi alla lettera in Tasso, *Intrichi d'amore*, Atto 2, scena 6, 22: «Oh! Caso veramente inusitato e nuovo».

⁴⁶⁰ Cf. ancora Tasso, *Conquistata* (Bonfigli), XXIII, 15, 5: «De' lor grandi animali, e quasi mostri».

⁴⁶¹ Cf. Ariosto, *Cinque canti* (Segre), II, 33, 3.

⁴⁶² Cf. il «doglioso pianto» in Boiardo, *Innamorato* (Scaglione), Libro 1, XVI, 64, 7.

⁴⁶³ Cf. Ariosto, *Furioso* (Debenedetti–Segre), XXVII, 71, 6: «Per cui già avea *mille querele* fatte».

Et mostran le gran piaghe a mille a mille, 7
 Ch'annoverarle Morte n'ha paura,
 Et mostran dentro i cori le scintille
 Di foco accese for d'ogni misura:
 Si duole Turno, Ulisse e 'l fiero Achille,
 E Circe, anchor che l'alme invola et fura;⁴⁶⁴
 Vulcano in le caverne pien di foco
 Duolsi di Marte del scornato gioco.

Phebo percosso con sua piagha anchora 8
 Mostra del lauro le su' amate fronde,
 Duolsi Narciso, et ecco in su l'Aurora,
 Et con Mercurio Clori⁴⁶⁵ non s'asconde.
 Si duole in mar ben Tetis dentro e fora,
 E 'l gran Nettuno trema anchor nell'onde;
 Tisbe e Piramo sotto 'l gelso ascosi
 Stanno anchor mesti del color⁴⁶⁶ dubiosi.

Orphëo con Anfione⁴⁶⁷ ai versi usati 9
 Mostran scoperte le lor piaghe vive,
 L'uno Euridice et l'altro gli occhi amati
 Della sua donna tra le verdi rive.
 Et nella selva ombrosa coronati
 Vanno di lauri e mirti e bianche olive,⁴⁶⁸

⁴⁶⁴ Da mettere forse in relazione con Ariosto, *ibi*, VI, 78, 4: «e sforza e inganna e fura».

⁴⁶⁵ È la dea greca dei fiori, successivamente identificata con la dea latina Flora.

⁴⁶⁶ Il distico finale dell'ottave allude alla vicenda di Piramo e Tisbe così come viene tramandata a partire dalle *Metamorfosi* ovidiane; il *colore* del v. 8 allude al velo macchiato di sangue e perso da Tisbe presso il luogo dell'appuntamento stabilito dagli amanti, presso un gelso, che sta alla base della nota tragedia.

⁴⁶⁷ Si tratta del figlio di Zeus e Antiope, che sposò Niobe, figlia di Tantalo, ma morì di crepacuore quando Apollo e Artemide uccisero i suoi numerosi figli per punire la moglie.

⁴⁶⁸ Cf., *supra*, II, 41, 5 e II, 69, 2.

Et in memoria de' suoi stracci tanti
Sono anchor strette in angosciosi pianti.⁴⁶⁹

[19r] Viene il pastor a cui fo posto in mano 10
Di giudicar delle tre dee la forma,⁴⁷⁰
Et Menelao si duole non pian piano
Dietro la moglie anchor seguendo l'orma.⁴⁷¹
Viene Corebo, di Casandra insano,⁴⁷²
Che le sue piaghe mostra for di forma;
Acteon,⁴⁷³ ch'alla fonte fu protervo,
Mira Diana, ben peloso cervo.

Semiramis che fe' le leggi torte⁴⁷⁴ 11
S'invieni, et Bibli⁴⁷⁵ del fratello accesa;
Phasiphae⁴⁷⁶ che si tolse dal consorte,
Segue del toro la sua ingorda presa.
Vien quella che sé stessa si die' morte
Sol per Alcide⁴⁷⁷ et ne restò suspesa;⁴⁷⁸

⁴⁶⁹ Da cf. in particolare con l'«angoscioso pianto» di Dante, *Inferno* (Petrocchi), XX, 6, Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 102, 14 e Ariosto, *Rime* (Segre), 59 (in quest'ultimo in rima con *tanto*).

⁴⁷⁰ Si tratta, naturalmente, di Paride.

⁴⁷¹ Cf. Petrarca, *Frammenti e rime extravaganti*, Extrav. 10, 11: «S'ella seguisse del suo padre l'orma!» (in rima con *forma*) e Ariosto, *Furioso* (Debenedetti-Segre), VIII, 15, 6 (in rima con *forma*).

⁴⁷² Corebo, giovane guerriero dell'Eneide, figlio del re Migdone di Frigia e di Anasimene; venne ucciso da Peneleo durante l'ultima notte di Troia, nel tentativo di difendere Cassandra, sua amata.

⁴⁷³ Atteone, figlio di Aristeo e di Autonoe, allevato dal centauro Chirone; nel corso di una battuta di caccia, provocò l'ira di Diana, da questi sorpresa mentre si bagnava insieme alle sue compagne all'ombra della selva Gargafia: venne trasformato dalla dea in un «bel peloso cervo» affinché non rivelasse il segreto.

⁴⁷⁴ Cf. Ariosto, *Rime* (Segre), 42, 5 e 85, 20.

⁴⁷⁵ Biblide che provò un'attrazione innaturale e non corrisposta per suo fratello Cauno; per via delle sue incessanti lacrime, venne trasformata in fonte dagli Dei.

⁴⁷⁶ Immediato riferimento alla vicenda di Pasifae, madre del Minotauro.

⁴⁷⁷ Primo nome di Eracle.

⁴⁷⁸ Si tratta probabilmente di Deianira.

Vien David re, che dal *ben* far si tolse
Per Bersabe e poi del mal si duolse.⁴⁷⁹

Non ponno le mie charte il grave pondo⁴⁸⁰ 12
Delle querele quivi tante e tante
Più sostener, né il grave error profondo
Che mai *no* fu descritto o poscia o d'ante:⁴⁸¹
Se delle selve tutte foglie e piante
Fossero penne e 'l mar inghioistro a tondo⁴⁸²
Mancar vedrei ai gravi error qui l'arte,
Gl'inghioistri sbigotir, smarir le charte.

Onde con⁴⁸³ questo i' vengo il giusto effetto, 13
Con giusta legge, a dimostrar più chiaro,
Et poi scrivendo crudo il gran soggetto
Con rime di vendetta e 'n stil più raro;⁴⁸⁴
E 'n questo i' faccio Amor *ben* star soggetto
Ai tre signor ch'andranno a paro a paro,⁴⁸⁵
Con giusta lege e giusta intentione,
Delle querele date a far ragione.

⁴⁷⁹ È la vicenda biblica della passione del re David per Betsabea, moglie del suo soldato Uria, e dell'assassinio di quest'ultimo a opera del primo; dopo il pentimento, Dio perdona Davide, ma il figlio che nasce dalla relazione con la donna muore dopo pochi giorni.

⁴⁸⁰ Cf. HGP 18, 4: «et d'alleviar comincia il grave pondo». Si vedano anche Angiolieri, *Rime* (Lanza), 90, 6: «neun mi leva, per lo grave pondo», Cecco d'Ascoli, *L'Acerba* (Crespi), Libro 3, cap. 7, 6, 5: «E, sofferendo il corpo il grave pondo», Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 338, 4: «me sconsolato et a me grave pondo», Sacchetti, *Rime* (Brambilla Ageno), 57, 61: «né qual è lieve né qual grave pondo», Burchiello, *Rime*, 278, 14: «Per la forza maggiore, e grave pondo», Trissino, *Rime* (Quondam), 39, 6: «che mancherò sotto sí grave pondo», Colonna, *Rime* (Bullock), 135, 12: «Ben prese il mio terrestre e grave pondo», 324, 6: «giustizia, pareggiò quel grave pondo».

⁴⁸¹ L'emistichio richiama con chiarezza Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 204: «per quanto non vorreste o poscia od ante».

⁴⁸² Per il rispetto delle rime, i vv. 5-6 dovrebbero essere invertiti nell'ordine.

⁴⁸³ *B*: *in*.

⁴⁸⁴ Cf. Sannazaro, *Sonetti e canzoni* (Mauro), 33, 29.

⁴⁸⁵ Cf. almeno Dante, *Purgatorio* (Petrocchi), XXIV, 93: «venendo teco sí a paro a paro» (in rima con *chiaro*), Petrarca, *Trionfi* (Pacca-Paolini), *Triumphus cupidinis*, 4, 25 e Ariosto, *Furioso* (Debenedetti-Segre), XXIII, 23, 7.

Hor vanno alla pregione u' giace e posa 14
 Colui ch'altrui già tenne preso et vinto,⁴⁸⁶
 Et hor sua possa tien qui tutta ascosa,
 Et de' suoi lacci stessi preso e cinto:
 Punto non vede e punto non riposa,
 Come se fosse in cieco laberinto.⁴⁸⁷
 Dice Ventidio con suoi gridi horrendi:
 «De' tuoi gran falli hora convien ch'intendi!».

Risponde il pregionier⁴⁸⁸ con debil voce⁴⁸⁹ 15
 A guisa d'huom che mesto pianga et plora,
 Et sí smarito stassi in la gran foce
 Che tutto da sé stesso si scolora;
 Et con li mani giunte e strette in croce
 Move la lingua senza far dimora,⁴⁹⁰
 Et dice ch'a ragione gl'inganni accolse,
 Che la divina esentia⁴⁹¹ cosí volse.

[19v] A questo il Sospiroso diede un grido 16
 Che sol d'orgolio viste il nero manto,
 Et con grand'ira dentro il stretto nido
 Si mosse a non curar di riso o pianto.
 Et con la voce horrenda⁴⁹² che lo strido
 Fece tremar infin l'inghiostro santo;

⁴⁸⁶ Cf. almeno Sannazaro, *Sonetti e canzoni* (Mauro), 41, 41.

⁴⁸⁷ Per «cieco laberinto» cf. in particolare Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 224, 4: «Un lungo error in cieco laberinto»; si vedano inoltre, almeno, Boiardo, *Amorum libri* (Mengaldo), 62, 6 e Ariosto, *Rime* (Segre), 39, 2.

⁴⁸⁸ Probabile reminiscenza di Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 76, 9; cf. anche Boiardo, *Innamorato* (Scaglione), Libro 2, XXVII, 30, 6.

⁴⁸⁹ Cf. Ariosto, *Furioso* (Debenedetti–Segre), X, 25, 1: «E dove non potea la *debil voce*».

⁴⁹⁰ Cf. almeno Cicerchia, *La Passione* (Balduino), 114, 5: «e a lor disse senza far dimora» e soprattutto Boiardo, *Innamorato* (Scaglione), Libro 1, XVII, 65, 2: «Ch'io vengo al campo senza far dimora»; cf. anche HGP 130, 2.

⁴⁹¹ Espressione dantesca, da cf. con Dante, *Convivio*, Trattato 3, 12, 5.

⁴⁹² Cf. in particolare Boiardo, *Innamorato* (Scaglione), Libro 1, 11: «*Con voce orrenda* e piena di terrore» e Ariosto, *Furioso* (Debenedetti–Segre), XII, 6, 6: «*con voce orrenda* il cavallier richiama».

Così parlò del proprio orgoglio ornato:
«Confessa senza pena il tuo peccato!».

Il Desiato, ch'è benigno e pio,⁴⁹³ 17
Veste di lode l'alma e 'nsieme il core,
Si mosse con il stesso suo desio
Et fece con pietate a questi honore.
Et dimandollo come vano Idio
Che rimembrar dovesse il tempo et l'hore⁴⁹⁴
De' suoi peccati, e richiamarsi in colpa
Acciò che l'alma del suo error si scolpa.

Non teme il fier garzon⁴⁹⁵ minacci o gridi, 18
Né lusingar li val ai tre signori:
Anci si fa sentir da tutte i lidi⁴⁹⁶
Dove riposti son più folti horrori.
E tanto inalza con la voce i stridi⁴⁹⁷
Ch'ì ciel tremaron dentro e ben di fori;
Et disse ai tre signor con voce altera:
«Chi sia di voi che confessarmi spera?».

Fuggite chi d'Amor si gode i giochi 19
Et fuggan l'amorose cure insieme,
Et venga ogni crudel da tutti i luochi
Longinqui⁴⁹⁸ dalle parti tutte estreme.
E con accesi e 'nnumerabil fochi

⁴⁹³ Si veda almeno Pulci, *Morgante* (De Robertis), I, 1, 5: «Però, giusto Signor *benigno e pio*» (in rima con *Dio*).

⁴⁹⁴ Cf. *supra*, II, 16, 2.

⁴⁹⁵ «Fier garzon» è locuzione boiardesca; cf. almeno Boiardo, *Innamorato* (Scaglione), Libro 2, I, 56, 4: «Più *fier garzon* di lui non fu giamai».

⁴⁹⁶ A proposito della rima *gridi: lidi* cf. Ariosto, *Furioso* (Debenedetti-Segre), X, 19, 7-8: «e li risveglia; e senza udirsi un grido, / fa entrar ne l'alto e abandonare il lido» e *Cinque canti* (Segre), IV, 14, 7-8: «di timpani e di trombe, e tanti gridi, / che faceva il ciel, non che sonare i lidi».

⁴⁹⁷ Per la rima *gridi: stridi* si vedano invece in particolare Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 360, 147-148 e Ariosto, *Furioso* (Debenedetti-Segre), XV, 5, 7-8.

⁴⁹⁸ Per il tipo (*luochi*) *longinqui* '(luoghi) lontani' cf. almeno Giordano da Pisa, *Prediche*, 17, 138: «Et persevera in luogo longinquo».

Faccian bollir di Citerea lo seme;
 Et fugga la pietà dai cor sinceri,
 Et crudeltate mostri i rei pensieri.⁴⁹⁹

Accingetivi l'arme al fiero assalto 20
 Senza pietate verso il ver tiranno,
 Che *con* tormenti taglia hor basso, hor alto,
 Et renda conto d'ogni fatto danno:
 Et senza ricoprir più i cor di smalto,⁵⁰⁰
 Chiaro discopra dei martir l'inganno.
 Ventidio il primo si releva impiede,
 E 'l Sospiroso d'assalir non cede.

Perché non lice né sí alto intende 21
 Lo *mente* d'huom mortal⁵⁰¹ ai dei porr mano,
 L'uno con l'altro al comintiar contende,
 Non già che venga di pietate insano;
 Ma sol per non poter sí alto scende
 Giù *con* sue voglie e dal su' ardir soprano,
 Et col saper del Desiato intento
 Sí prega il van signor et ei contento.

[20r] Contento che si vide il van signore 22
 De discoprir sé stesso i falsi inganni,
 Il Desiato, che del proprio honore
 Sé stesso veste nel fiorir degli anni,
 Si volsse con perfetto e 'ntenso amore

⁴⁹⁹ Cf. de' Medici, *Poemetti in terzine* (Orvieto), *De summo bono*, 6, 182.

⁵⁰⁰ La locuzione è anche in HGP 69, 6 (in rima con *alto* e *salto*). Si vedano inoltre Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 70, 23-24: «vedete che madonna à 'l *cor di smalto*, / sí forte, ch'io per me dentro nol passo», 125, 31: «questo mio *cor di smalto*», Rinuccini, *Rime* (Corsi), 6, 10: «e 'l sensibile *cor* fatto ha *di smalto*», Giusto de' Conti, *Canzoniere* (Vitetti), 114, 9-10: «Ma quello adamantino et fiero *smalto*, / Onde arma il *cor* sí duro e il freddo petto», 181, 10: «Fuggendo Amore a lei, che ha *cor di smalto*», Boiardo, *Amorum Libri* (Mengaldo), 15, 78: «che ti fa nel pensar il *cor di smalto*», Ruzante, *La pastoral* (Zorzi), Scena 2, 3: «eco quel *cor di smalto*, o sorte dura!».

⁵⁰¹ Cf. HGP S, 7 e Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 53, 91-93: «Però che, quanto 'l mondo si ricorda, / ad *buom mortal* non fu aperta la via / per farsi, come a te, di fama eterno»; si veda anche Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 342, 11.

Per ascoltar li suoi passati danni:
Et col benigno, a dir benigno, aspetto
S'assise a questi giusto de rimpetto.

Pose l'orgoglio il Sospiroso intanto 23
Et con Ventidio dentro il carcer tetro,
Et l'uno et l'altro stanno a questi a canto,
Volgendo gli occhi intorno *avante* et dietro.
Et qui comintia Amor, comintia il canto
Che vien descritto in *questo* heroico metro;
Et questi stanno attenti a'lloco ornati,
Che pagion triunviri congiurati.

Comintia il Desiato al giusto seggio 24
A dimandar come Ragon lo sprona:
«Altro da te, signor, per me non chegio
Che di saper quel mal che si ragiona
Di te, che giamai non poté essere peggio
Che del contrario haver sua fama bona;
Però mi sforzo di saper con arte
Gli inganni che tu hai fatti a parte a parte».

Fanno silentio d'ogni intorno attenti 25
I tre signor delle gran legi instrutti,
Et par ch'al suo voler acqueti i venti
Come si fosser chiusi in utri tutti;
Et perché braman con li lunghi stenti
Di corre⁵⁰² il fen de lor fatiche i frutti
Stan con l'orechie attente e 'l cor sincero
Ad ascoltar che dice il vanno arcero.

Soleva il mio penser con vani effetti 26
Gir fra le genti con lascivi sguardi,
Et sí accendendo andava i fochi ai petti
Che gli abrusciava con gli accesi dardi;
Et quando tempo v'era dei diletti

⁵⁰² Vale 'cogliere'.

Scopriva poi li detti miei bugiardi,
Così gran tempo pur d'inganni pieno
Mostrava sotto il dolce amor veneno.

Di parte in parte et d'uno in altro punto 27
Comincia Amor contar le grandi frode,
Et come l'un da l'altro sia disgiunto
Dai bei piacer con le sue finte lode,
Et come un core all'atro sia congiunto
Allor li sturba che nesun non gode;
Et dice che sua fiamma a tanto avampa
Che scolorir fa l'una et l'altra stampa.

[20v] Et poi dimostrò in mille modi chiaro 28
Il dolce impallidir dei veri amanti:
«Et quando il mio valor si tien più charo,
Crescer li faccio i fuochi pei sembianti,
Et quando i' vengo a l'hor a paro a paro,
Gli scopro col mio riso amari pianti;
E 'n le midolle poi tal fiamma vibra,
Ch'il sangue asciuga e arde in ogni fibra.

Queste son l'arti ch'il mio vano ingegno 29
Fa gir nei cori in bei solazzi e giochi,
Et ben conoscer voi potete al segno
Si mai bruciasti d'amorosi fuochi.
Altro non ho più caro nel mio regno
Che farvi di mercé chiamar ben rochi:
Alhor mi godo, e di paicer sorrido,
Al son ch'io sento di lamento e grido.

Et poi s'io veggio, in giovenil figgura, 30
Vestirse una donzella di beltade,
Mi pongo a contrastar con alta cura
Per fargli in cor salir la vanitate;
Et li dimostro poi come natura
Non vuol s'osservi tanta castitate,

et nelle strade i' tendo i miei legami,
Che come pesce vanno presi agli hami.

Et poi incomintio d'infiamargli in foco 31
Ch'infino al cor li mando le scintille:
Et cosí accesi poi, a poco a poco,
Dimostran for per gli occhi le faville.
Et ripensando poi al dolce gioco,
Li pongo voglie in core a milli a mille,
Et tanto il foco mio in lor s'invive,
Che ne l'ardor si stanno hor morte hor vive.

Cosí alle maridate belle anchora, 32
Che rade⁵⁰³ dei mariti sono accesi,
Io li dimostro chiaro ad hora ad hora
Che è dolce cosa di cangiar imprese;
Et poi d'un giovinetto di prima hora
L'accendo, o forester o del paese,
Et questo il faccio in giovenile pensiero,
Ch'a un vecchio manca legna al gran sentero.

La maridata, s'è ben saggia e accorta, 33
Agevolmente amorza le sua fiamme,
Perch'il marito lassa star la porta
Rinchiusa, ricercando d'altre damme,
Onde ch'il foco che l'incendio aporta
Spegenando vassi poi a dramme a dramme.
Et poi gioiando ogn'hor in lor bataglia
ne van felici e lieti in Cornavaglia.

[21r] Et quando i' veggio andar le vidovelle 34
Solvinghe star nei letti abbandonate,
Li mando tanto accese le fiammelle,
Che rimembrar li fan le voglie andate:
Cosí ne sono ogn'hor buggiando⁵⁰⁴ snelle

⁵⁰³ Vale 'raramente'.

⁵⁰⁴ Cioè 'mentendo' (< *bugiare* 'dir bugie, mentire'): cf. Dante, *Purgatorio* (Petrocchi), XVIII, 109.

Vezzose di gioir la mia bontate,
Unde gli agrada di saper che cosa
Si sta nel dolce mio ben sempre ascosa.

Queste più d'altre saporite e bone 35
Ben sanno mia dolcezza a parte a parte,⁵⁰⁵
Et render ve ne sanno la cagione
Quando ritornan meco alla dolce arte:
Queste son quelle che mia oppinione
Tien più soavi chi lor ben comparte.
Non sa che cosa è Amor che dolce gioco
Ch'in viduelle mai non smorza il foco.

Et poi ch'io veggio i bei penser aperti 36
Ove huom mortal non pò mirar sí adentro,
Discopro quei che paion ben più incerti
D'andar gioir le cose amate in entro;
Et poi li faccio a un tratto discoperti,
Che vanno di cordoglio giù nel centro,
Et perseguendo poi la lite ardente
Mio foco abbrucia più chi più⁵⁰⁶ lo sente.

Quante son chiuse ne li sacri chiostri, 37
Che dimostrar non ponno i dolci effetti,
Che li convien con charte e con inghiostri
Mandar sfocar li suoi accesi petti;
Et poi si dicon "Ave" o "Pater nostri",
D'ogn'hor rimembra al cor i bei dilette:
Et se talhor li vien di fare acquisto
D'un dolce amante, fan le corna a Christo.⁵⁰⁷

Perdonami qualcunche questo spiace, 38
Ché la mia lingua parla for di denti,⁵⁰⁸
Et forse alchun dirà ch'io son mordace

⁵⁰⁵ Cf. *supra*, I, 65, 1 e nota al testo.

⁵⁰⁶ Cf. Ariosto, *Furioso* (Debenedetti–Segre), XXXI, 1, 1 e XLIII, 103, 8.

⁵⁰⁷ Per l'espressione, si veda Bernardino da Siena, *Prediche senesi del 1427*, XX, 15.

⁵⁰⁸ Parrebbe essere la prima attestazione dell'espressione.

A scoprìr secreti sí avidenti;
 Io dico quisto in ver con vostra pace⁵⁰⁹
 Sol per scoprìr d'Amor le voglie ardenti:
 Et quand'io parlo col mio ver sermone
 Dico alle triste e taccio delle bone.

Chiusa bellezza⁵¹⁰ che si strugge e lagna, 39
 Quant'è soave a chi la mira in viso,
 Et se nel cor il dardo Amor li bagna
 Li fa veder aperto il paradiso,⁵¹¹
 Tanto soave le due lingue bagna
 Coi labri, che fa star ogniun conquiso,
 Et chi trovar si pò nei dolci giochi
 Tutto s'avampa in gli amorosi fochi».

[21v] A questo il Sospirioso un grido porse, 40
 Usato di veder chiuse bellezze,⁵¹²
 Et senza ritrovarsi al dir in forse
 Rispose per biasmar le donne avezze;
 Et disse che gran tempo lui s'accorse
 Ch'Amor posava lieto in le ricchezze
 U' posa anchor di novo e tien sua sede,
 Et sol mancando lui, vi manca fede.

Le regine e duchesse e 'mperatrici 41
 Non senz'Amor i suoi dilette vanno:
 Queste gli amanti tengon ben felici
 Nei bei piacer che lusingar gli sanno;

⁵⁰⁹ La terna che compone la rima è in Boiardo, *Innamorato* (Scaglione), Libro 1, XXI, 35, 1-5: «Sempre parlai con Ranaldo de pace, / E lui me oltraggia con tal villania, / Che adoprar mi convien quel che me spiace / E far battaglia contra a voglia mia. / Suo tanto orgoglio e suo parlar mordace».

⁵¹⁰ Da cf. con la «chiusa bellezza» di Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 105, 52; la corrispondenza tra i due testi si estende anche nei versi immediatamente successivi.

⁵¹¹ L'espressione «veder(e) aperto il paradiso» va confrontata almeno con Pulci, *Morgante* (De Robertis), XVI, 12, 3 (dov'è anche la rima con *viso*) e XVIII, 76, 8 e Boiardo, *Innamorato* (Scaglione), Libro 3, V, 38, 8 (e cf. pure la rima con *viso*).

⁵¹² Cf. *supra*, III, 39, 1.

Queste fan l'alme d'ogni ben beatrici⁵¹³
 A quei che n'han la palma senza danno,
 Onde beato è ben colui che in elle
 Ne vien trovasi al lume delle stelle.

«Tempo ben fora omai quietar le note», 42
 Il Desiato disse almo e preclaro,
 «Et di venir alle questionì ignote
 Tirando i giochi for di dolce amaro;⁵¹⁴
 Et con parole dal mal dir rimote
 Parlar con altro son liggiadro o caro,
 Et far sentir le voci humili attente,
 Ché non s'aquista honor il mal dicente.

O, de gli huomini meza o poca fede 43
 Se delle donne è falsa o 'n tutto è finta,
 A chi de voi sia stabil mai si crede
 Che poca la portate intorno cinta;
 Di me non è nissun che non sia herede
 D'ogni piacer con la mia gloria vinta»,
 Risponde Amor al fin de quel che volle,
 «Che la Natura alhor la dona et tolle.

Fece Natura simigliate a lei 44
 La donna con il viso et l'altre membra,
 Onde suoi frutti sono hor boni, hor rei
 Secondo ch'alla pianta si rasembra:
 Et quel che alberga in cielo e fra gli dei
 Vol che la donna ad ella tutta asempra;
 Et s'huom di lei si dol, non ha ragione,
 Che la Natura in lei cosí dispone.

La fece la Natura et solo Idio 45
 Qua giù per frutti far nel suo bel orto,

⁵¹³ Per la rima *imperatrici* : *beatrici* cf. Ariosto, *Furioso* (Debenedetti–Segre), XLIV, 37, 1-5.

⁵¹⁴ Il «dolce amaro» è costruito petrarchesco, per il quale si rinvia almeno a *Canzoniere*, 129, 21 (dov'è anche la rima con *caro*).

Et sí li pose dolce quel desio
 Nel loco che n'affligge al dritto al torto;
 Et le sue voglie mai da lei finio
 Se non riceve il dolce e bel conforto:
 Per germinar fu fatta e ad altro sorda,
 Però del seme vive sempre ingorda.⁵¹⁵

[22r] I' vo' scusarle alquanto di lor falli, 46
 S'in falli sono accese sue faville,
 Cagion ne vien de l'huom ch'in stretti calli⁵¹⁶
 Va sempre o vorria donne più di mille:
 Hora in le feste, hora in vezzosi balli
 Accende a questa e a quella le scintille
 Del foco, che va 'l cor con dolc'ardore,
 Ch'a mille abruscia l'alma e 'nsieme il core.

Non sta contento un huom ch'ad una sola 47
 Tenga il disio d'ogni suo bene intento,
 Non già, che sempre sopra qualche scola
 Dove il piacer mandan, va sempre attento:
 Per questo la sua fama più alto vola
 Quando che sfoca meglio il suo talento,
 Per me non vo' già dir che sian felici,
 Che le pudiche fanno meretrici.⁵¹⁷

Bel nome c'hor soviemmi ne la mente 48
 Che compra il sangue con parole a prezzo
 Queste disfocian sempre il foco ardente:
 Non parlo per mal dire né per disprezzo,
 Ma sol d'un cor venal che non consente
 Si non a quei che portan largo prezzo;
 Et chi non porta argento il fatto nega,
 Et non se gli apre uscio né botega».

⁵¹⁵ Per la rima, cf. Poliziano, *Rime* (Delcorno Branca), 108, 26-27.

⁵¹⁶ Cf. *supra*, III, 3, 5.

⁵¹⁷ Cf. Ariosto, *Furioso* (Debenedetti-Segre), VII, 64, 1-4: «Che ha costei che t'hai fatto regina, / che non abbian mill'altre meretrici? / Costei che di tant'altri è concubina, / ch'al fin sai ben s'ella suol far felici».

Aspro velen che rode i cori et l'alme 49
 Qui dice Amor, che alberga in cor venali:
 «Queste di me d'ogn'hor n'hanno le palme
 Spuntando con piacer miei dolci strali,⁵¹⁸
 Et cosí strette in le fangose salme
 Sono cagione al fin di ogni gran mali;
 E 'l biasmo poi di tai si scopre poi
 C'hanno sentito il fin de' danni suoi.

S'io havebbe cento lingue al mio dir pronte,⁵¹⁹ 50
 Con ferrea voce senza groppi sciolta
 Contar non si potrian l'astutie pronte,
 Che sono in queste con malitia molta:
 Le meretrici stanno aperta fronte
 A quel ch'il vulgo giova et dolc'ascolta,
 Et simulando ogn'hor la fina⁵²⁰ fede
 Vengon rugose et vecchie in tal mercede».

Levossi il Disiato im piede saggio, 51
 C'havea sentito le gran liti ardenti,
 Et con parlar del suo matur coraggio
 Parlò che fece attente più le menti;
 Et disse che d'Amor il fiero raggio
 S'accende ai cori ogn'hor coi strai pungenti,
 Et con diversa legge il foco espresso
 Arde et ruina l'uno e l'altro sesso.⁵²¹

[22v] Tempo mi par omai da poner fine 52
 Alle querelle tante et sí diverse,
 Et di lasciar le genti pellegrine

⁵¹⁸ Cf. Bembo, *Rime* (Dionisotti), Stanze, 12.

⁵¹⁹ Il verso va senz'altro relazionato a Boccaccio, *Filostrato*, Parte 3, 86, 1-2: «Se cento lingue, e ciascuna parlante, / nella mia bocca fosserò»; cf. anche Burchiello, *Rime*, 316, 2.

⁵²⁰ B_s: *finta*.

⁵²¹ L'emistichio finale richiama chiaramente, anche nella tematica, Ariosto, *Furioso* (Debenedetti-Segre), IV, 66, 2: «Inchina e sforza l'uno e l'altro sesso».

Con le gran liti tanto in mal converse;
 Et poi trovando l'alto et bel confine
 Della Racion con legi non diverse,
 Farsi sentir al mondo con tal sorte
 Che chi non more mai hor habbia morte.

A questo la Racion con giusta lance⁵²² 53
 Libra comintia con lo stile altero,
 Perché arroskir si veggion poi le guance
 Se sdegno vince giusto un bel pensiero;
 Ma queste del tirranno dolci ciance⁵²³
 Pesar convien con bel iuditio intero,
 Et dargli tempo con le voglie intese
 Che faccia ei stesso anchor le sue diffese.

Ventidio, c'ha sentito i gravi danni, 54
 Asente⁵²⁴ che Racion quivi habbia loco
 Et, perché brama uscir di for d'«affanni,
 Mostra il processo aperto a poco a poco;
 Et poi vedendo gli alti et fieri inganni
 S'accende ai cori di giustizia il foco,
 Et con le voglie delle legi a un tempio
 Volgion per giusto merto dar l'esempio.

Giove, che mira il gran tremendo caso, 55
 Con gli ochi di pietà riguarda intento
 Et pon le sorti⁵²⁵ eguali dentro un vaso
 Non scritte, in foglie chi gli porti in vento;
 Et poi ne fa sinter l'un l'altro Occaso⁵²⁶
 D'esser severo et non al torto intento:

⁵²² La «giusta lance» richiama Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 359, 42 (in rima con *ciance* al v. precedente).

⁵²³ Per le «dolci ciance» cf. anche Aretino, *Ragionamento* (Procaccioli), Giorn. 3, 22.

⁵²⁴ Vale 'concede, permette'.

⁵²⁵ Cioè i foglietti per le estrazioni.

⁵²⁶ Per la rima *ocaso* : *caso* si veda in particolare Pulci, *Morgante* (De Robertis), XXVII, 172, 7-8.

Et così ingiusto sir, severo et pio,
 Combatte la pietà, vince il desio.⁵²⁷

Hanno le sorti che son dentro i vasi 56
 Discritti⁵²⁸ i fieri inganni a parte a parte,
 Et tanti son che non si scernon quasi
 Dentro d'antique et di moderne charte:⁵²⁹
 Quivi son visti i più stupendi casi
 Che mai si vider, da smarirsi Marte,
 Morti straciati in vivo foco accesi
 Et vivi morti anchor legati et presi.⁵³⁰

Ragion qui vince se consente il danno, 57
 Se forza contra lei non è nemica,
 Che quando stasi assissa in drieto scanno
 A hor il dritto vede e vive amica;
 Et senza consentir a stranio⁵³¹ inganno
 Sententia dona altrui senza fatica,
 Et mostra il ver qui chiar, s'al dir non erro:
 Chi uccide altrui s'uccida di quel ferro.

[23r] Si leva il Sospiroso oscuro in vista 58
 Et terminar pur brama gli alti effetti,
 Et quasi in sé dei casi si contrista
 Com'huom ch'è offeso per gli altrui dispetti;
 Così si levan tutti ad una lista
 Per difinir gl'interni suoi soggetti,
 Et l'uno all'altro espone il suo parere
 E tutto 'l gran processo rivedere.

⁵²⁷ Pare evidente la reminiscenza di Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 241, 14: «Anzi per la pietà cresce 'l desio».

⁵²⁸ *Na: discitti*; si accoglie a testo la lezione di *Bs*.

⁵²⁹ Ancora una volta è perspicuo il rimando a Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 28, 77: «Volte l'antiche et le moderne carte» (in rima con *Marte* al v. 79); cf. anche Petrarca, *Trionfi* (Pacca–Paolini), *Triumphus cupidinis*, 4, 12.

⁵³⁰ Cf. almeno Pulci, *Morgante* (De Robertis), X, 70, 7: «Rende i prigion, ch'avea legati e presi».

⁵³¹ Per la forma «stranio» cf. Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 135, 2 e 207, 41.

Consente il Disiato al giusto seggio, 59
 Tenendo per suo merito il primo loco,
 Et come un Pontio dentro del colleggio,
 Pilato il Sospiroso acceso in foco
 Comintia con su' ardir, ch'io non vaneggio,
 A scoprir gl'inganni fatti in gioco:
 Et del tiranno espone i gravi errori,
 Et ne la turba s'entra hor dentro, hor fori.

Ecco palese del processo altero 60
 Tutti li casi di gli antiqui amanti;
 Ecco palese il gran processo vero
 De l'huomicida i simulati pianti;
 Ecco palese nel processo intero
 Il riso misto con dogliosi pianti.⁵³²
 Chi morto in lacci et chi ferito al core,
 Di foco e ferro con mortal dolore.

Com'un Pilato di furor vestito, 61
 Il Sospiroso nel pretorio andando
 Entra e rieszse⁵³³ e 'nalza spesso il dito
 Per far palese il gran processo e 'l bando:
 Vede et rivede en tribunal salito
 Di qua, di là col suo penser girando,
 E 'n tutto vol scoprir sue grandi frode
 De l'huomicida, e 'l manda a un novo Herode.

A un novo Herode si conduce et mena 62
 Il dio di gli amator, d'inganni pieno,
 Et di gli errori suoi l'orgoglio affrena
 Che già si tenne ben ascosi in seno.
 E vede il fine apresso di sue pene
 Et sparso in terra l'aspro suo veneno,
 Et guarda intorno con turbato cenno
 A guisa di chi ha preso il cor e 'l senno.

⁵³² Cf. Boiardo, *Innamorato* (Scaglione), Libro 1, XVI, 64, 7.

⁵³³ Cioè 'fuoriesce'.

Guarda Pilato et guarda il novo Herode 63
 Pietà movendo all'uno e all'altro insieme,
 Et l'uno et l'altro poi di lui si gode,
 Che de' suoi lacci più nessun non teme:
 Così il processo qui si mostra et s'ode,
 Che di camparsi homai perde la speme,
 E 'nanci ai viri delli fier consigli
 Stassi ben carco de' suoi feri artigli.⁵³⁴

[23v] Carco di strali insanguinati et crudi 64
 Stassi il tiranno, et mille reti et lacci
 Et dardi che passar già mille scudi
 Trovando sotto l'arme i forti bracci;
 Et mostra i suoi penser di pietà ignudi,
 Come turbar soleva i bei solacci⁵³⁵
 A mille heroi e mille semidei,
 Che per mercede accolser morti rei.

Davante alla Ragion con cenni alteri 65
 Si move il Sospiroso pien d'orgoglio,
 Et dice ch'ogniu' scopra i suoi pensieri
 Come se fosser giunti in Campidoglio:
 Così si mostran qui li casi veri
 Volgendo intero l'uno et l'altro foglio,
 Et con le sorti del gran Giove intese
 Si fa del crudo arcier qui 'l fin palese.

Dessi il gran segno con le trombe altere 66
 Della iustitia il terminato fine:
 Ne sentí il tuono infin l'eterne spere
 Che sono a noi mortai sempre indovine;
 Si mosson l'ombre levi a schiere a schiere
 Là giù nel centro agl'infernal ruine,
 Et per il mondo da più stretti calli
 Smarir fe' l'onde et spaventar le valli.

⁵³⁴ Per i «fieri artigli» si vedano Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 69, 4 e Boiardo, *Innamorato* (Scaglione), Libro 1, XVII, 60, 6.

⁵³⁵ Si veda in particolare Boiardo, *Innamorato* (Scaglione), Libro 2, XXV, 23, 3.

Sentí Parnaso e insieme l'Heliconà,
 U' fanno le sorelle⁵³⁶ il dolce albergo,
 Et per spelonche in ogni loco sona
 Quel che qui dico e 'n queste charte vergo.
 Si mosse con temenza ogni persona
 E ogni pastor dipose giuso il vergo;
 Le nimphe delli monti e delli piani
 Mosser con pianti tutti i dei silvani.

67

Sentiro i fauni in ogni loco il tuono
 Dell'oricalco che ben sona et tuona,⁵³⁷
 Ond'ei perse la speme di perdono
 Et di camparsi in tutto s'abbandona.
 Sentiro i mari d'ogni parte il suono
 Et l'aria i venti scosce che risona,
 Et l'Appen silvoso con sue chiome
 Crollò le fronte e discarcò le some.

68

Venner le nimphe con le chiome sciolte
 Battendo i petti con le mani belle;
 Venner nei pianti tutte quante involte
 Mostrando il duol che fe' scurir le stelle;
 Vennero in schiere miste spesse e folte
 Di for dei balli non più vaghe o snelle;
 Venner pietose di pietà vestite
 D'intorno a un tempio tutte quante unite.

69

[24r] D'intorno al tempio d'il gran caso meste
 Tutte dogliose ripiangendo vanno,
 Et per veder si fanno ardite e preste,
 Ché la cagion d'il caso anchor non sanno.
 Et quanto sono d'il gran dubbio deste,
 Quasi alleviar comintian l'alto affanno,

70

⁵³⁶ Cioè le Muse, secondo la tradizione avviata da Esiodo.

⁵³⁷ Cf. Ariosto, *Furioso* (Debenedetti-Segre), XVII, 81, 3.

Et come donne ch'in un tratto a un punto
Hanno col riso il dolce pianto⁵³⁸ aggiunto.

Quivi si vide con pietà il disire 71
Combatter spesso con le menti insieme,
L'una vendetta et l'altra gran martire
Cerca di far ch'il duol al cor le preme;
Pietà si move senza sdegni o d'ire,
Che mal s'accordan con li mezzi estreme
Cose mortali di pietà vestite
Che vengon dal voler ogn'hor sbandite.

Sbandita è la ragion talhor tra via 72
Da chi dovrebbe haverne maggior cura,
Ma perseguendo a questa fantasia
Si vole al caso estremo porr misura.
Et per finir d'Amor la *Nottomia*
Vedren che cosa invita la natura,
Che fa vendetta contra di sua doglia,
Et contra il bel voler finir la voglia.

Lascian le nimphe con suo' pianti et risa 73
Di duol vestite e 'n le sue doppie voglie,
Et di saper vedian come, a che guisa,
Il giusto con l'error suo mal raccoglie:
Et si vedren la voglia non divisa
Da quel voler ch'in giusto ben s'accoglie,
Perché giustizia vole, et vole il fato,
La pena sia egual d'il suo peccato.⁵³⁹

Cosí poi chiaro ben veder potrassi 74
Le distinction che fan li legi anchora,
Che quando un huom s'in va con gli occhi bassi
Non è del grave errore per quisto fora,
Ché la Ragion segue a passi a passi

⁵³⁸ Cf. almeno Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 155, 9.

⁵³⁹ Si veda a tale proposito Ariosto, *Furioso* (Debenedetti–Segre), XI, 79, 8: «la pena, ch'al delitto andasse eguale».

Senza perdon trovar d'i suoi dimori,
 Et per pietate altrui talhor ne viene
 Assolto senza dargli im primio pene.

Voglion li legi che gli effetti gravi 75
 Sian puniti con equai tormenti,
 Perché l'error in sí non è che lavi
 Li machie che si fan per gli accidenti;
 Però quest'atti mai non fur soavi
 Che ricassar si possan senza stenti:
 Che l'huomicida ch'è chiamato idio
 Convien pagarlo di gravoso fio.⁵⁴⁰

[24v] Pieno d'orgoglio et di desir ardenti 76
 Si move il Sospiroso con gran voce,
 Et ben si fa sentir in fra le genti
 D'esser più d'altro crudo et più feroce;
 Et per fenir d'Amor gli eterni stenti
 Si mette in tutto per andar veloce
 In mezo d'una piazza a un luogho quatro,
 Et fa piantar di dentro un bel theatro.

Piantano quivi li solenni mastri 77
 Un tribunal con artifici egregi,
 Et sopra banchi fanno con incastri
 Simili a quei di gli alti antiqui regi;
 E 'ntorno intorno dei politi incastri
 Vassi in altura con suoi belli segi:
 E l'artiffitio tanto in alto ascende,
 Che vista humana a mezo nol comprende.

Taccia chi le piramide discrive 78
 E 'l Campidoglio che si vede ancora,
 Ch'a quisto non fia mai chi tanto arive
 Per dirne a pien di quel ch'è dentro e fora;

⁵⁴⁰ Da confrontare con il «grave fio» di Ariosto, *Furioso* (Debenedetti–Segre), XVII, 41, 5 e XXVII, 119, 3.

Et se le fame dopo noi fian vive
 Faran memoria eterna che no' mora,
 Però fingendo sotto bei colori
 Cose veder de simulati honori.

Finita la grand'opra e 'l gran processo 79
 Convien finir della iustitia il segno,
 Et far condur Amor qui solo istesso,
 Veggendo che di morte egli è ben degno;
 Et far sentir a l'uno e a l'altro sesso
 La voce che di morte mostri il pegno,
 Perch'il tiranno con suo' veri inganni
 Ne diede per mercede eterni danni.

«A morte! A morte!», con gran voce altera 80
 Ogniun si crida, che veder desia,
 Et per sacciarsi ben la mente intera
 Voglion vederne far la nottomia:
 Veggono Amor, che più non è qual era,
 Et più nei cori i van penser non cria;
 Taccito et mesto col suo van desio
 Ne vien legato inanci a un Scannadio.

Ben dissi Scannadio voluntieri, 81
 Che cos'ha nome il mastro di quest'arte,
 Et quando di giustitia i cavalleri
 Si vede in mezo star la turba im parte
 Et poi con gli aspri suoi artigli alteri,
 Smembrar si vede i corpi a parte a parte:
 Onde ch'io dissi Scannadio di core,
 Perché convien che scanni il dio d'Amore.⁵⁴¹

⁵⁴¹ Pare più che probabile che alla base del personaggio albicantiano vada inoltre riconosciuta, almeno per la scelta onomastica, la reminiscenza della prima novella della nona giornata del *Decameron*; cf. in particolare il seguente passaggio: «Era, il giorno che questo pensiero le [a madonna Francesca, la protagonista della novella] venne, morto in Pistoia uno il quale, quantunque stati fossero i suoi passati gentili uomini, era riputato il piggioro uomo che, non che in Pistoia, ma in tutto il mondo fosse; e oltre a questo vivendo era sí contraffatto e di sí divisato viso, che chi conosciuto non l'avesse, vedendol

[25r] Di sopra il tribunal legato e preso 82
 Stassi il fanciull anci il ver tiranno:
 Le mani ai lacci, ai piedi un grave peso,
 Onde lo asside sopra un largo scanno;
 Non ha più strali in man né foco aceso
 Che possa più ferir con grave danno,
 Pharetra al collo et le saete ai fianchi
 Che di far piagha altrui non far mai stanchi.⁵⁴²

Quivi si legge del processo i fatti, 83
 De mille morti et più de mille et mille;
 Quivi si legge offese a'ssaggi e matti
 Senza sonar di trombe né di squille;
 Quivi convien che morte si contratti
 De l'huomicida che non bastan mille:
 A tante offese, com'io noto e scrivo,
 Ne paga col morir si spari vivo.

Cosí finisce la sua gran sententia 84
 L'alta iustitia che dal ciel pur venne,
 Et senz'«a punto haver di sé clementia
 Drizza il penser che sempre fermo il teme;
 Et poi per la virtù de sua potentia
 Si torna a Giove con veloci penne,
 Et se più in terra fosse dimorata
 Sarebbe fors'anch'ella mal contrata.

da prima, n'avrebbe avuta paura. E era stato sotterrato in uno avello fuori della chiesa de' frati minori; il quale ella avisò dovere in parte essere grande acconcio del suo proponimento. Per la qual cosa ella disse a una sua fante: «Tu sai la noia e l'angoscia la quale io tutto il dí ricevo dell'ambasciate di questi due fiorentini, da Rinuccio e da Alessandro. Ora io non son disposta a dover loro del mio amor compiacere e per toglimi da dosso m'ho posto in cuore, per le grandi proferte che fanno, di volergli in cosa provare la quale io son certa che non faranno, e cosí questa seccaggine torrò via: e odi come. Tu sai che istamane fu sotterato al ugo de' frati minori lo *Scannadio*», cosí era chiamato quel reo uomo di cui di sopra dicemmo del quale, non che morto ma vivo, i più sicuri uomini di questa terra, vedendolo, avevan paura» (Boccaccio, *Decameron* [Branca], IX, 1, 2).

⁵⁴² Cf. almeno Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 151, 2.

Sí come avvenne all'atre sue compagne, 85
 La Fede, la Speranza et Caritate,
 Che vanno ogn'hor solinghe per campagne
 Irsute, macilente, scapigliate,
 Et per mercede a'llor opre di ragne
 Si danno ove stan dentro avilupate,
 Et dalle corti tal ne son sbandite
 Per li signori, e ratte al ciel fuggite.

Ecco la fin de' tanti gravi affanni 86
 Pur giunta con estrema et grave cura;
 Ecco la fin del vano Amor gl'inganni
 Con li suoi gioochi volti in gran sciagura;
 Ecco finir d'Amor gli eterni danni,⁵⁴³
 Che sol per morte poi morir natura:
 Hor ecco giunto senz'haver riprezzo
 Chi col coltello v'apre Amor per mezzo.

Aperto chi si vede a parte a parte 87
 Dentro le membra che son dentro et fora,
 Ne va più inanci il mastro di quest'arte
 A cominciar trovar l'anteriora;
 Et poi di qua, di là lo tira im parte
 Com'huom ch'a quest'impresa ben lavora,
 Et mostra il core alla gran turba⁵⁴⁴ tale
 Esser dipinto d'infinito male.

[25v] Vedesi chiaro ben d'intorno il core, 88
 La forza che ne l'huom ogn'hor si siede;
 Vedesi chiaro anchor ben senz'errore

⁵⁴³ Cf. Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 364, 13.

⁵⁴⁴ Cf. HGP 118, 6: «et la gran turba intorno strage mena». Si vedano inoltre Boccaccio, *Ninfale fiesolano* (Balduino), 240, 2: «percuote alla gran turba degli agnelli», Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 119, 46: «Rado fu al mondo fra così gran turba», Burchiello, *Rime*, 120, 7: «Suol esser la gran turba sconsolata», Pulci, *Morgante* (De Robertis), IV, 39, 7: «una gran turba che s'era fuggita», XV, 2, 6: «che ne veniva gran turba pagana», Ariosto, *Satire* (Segre), V, 152: «dove è gran turba, né bella né brutta», *Furioso* (Debene-detti–Segre), XIV, 123, 3: «il luogo stretto e la gran turba folta», XXXIX, 25, 7: «d'una gran turba fece nuova eletta».

Quel ch'al servir si dona per mercede;
 Vedesi chiaro for pel suo colore
 Esser dipinta la turbata fede;
 Vedesi chiaro nel suo core aperto
 La lunga servitù senz'haver merto.

Di parte im parte per le fibre il sangue 89
 Va discorrendo, che si cambia spesso:
 Vede il polmoⁿ che sempre ignora et langue
 Ignaro del discorso di sé stesso,
 Sí vede il corpo star qui morto exangue
 Senza spirar, et ha il calor dimesso;
 Cosí cercando il va di vena in vena
 Per ogni membro e voltasi alla schena.

Voltando per didietro il fanciulino 90
 Al mastro la pietade al cor li venne,
 Et sí volgendo a intorno a quel bambino
 Quasi del suo exertitio si ritenne;
 Et poi pensando d'esser fiorentino,
 A un altro effetto volse alzar l'antenne,
 Et navicar per altro mar sicuro
 Tenendo il suo coltello in man più duro.

Et se temenza della turba intorno 91
 Non avesse hauto al suo desir incontro,
 Haverebbe teso l'arco intorno intorno
 Et fatto andar lo strale a quello incoⁿtro;
 Ma perché chiaro vi era troppo il giorno
 Bastò il desir a quel suo bello scontro,
 Et ritornò di novo al caso strano
 Su per la schiena con sua cruda mano.

Et giunge al capo, che tra vivo e morto 92
 Apriva gli ochi e riserava spesso;
 E senza più penser di farli torto
 Gli ebbe il coltello deⁿtro a un tratto messo,
 Onde l'aperse come mastro accorto

Accorto per quest'arte solo e' stesso,
Et dimostrò gli segni aperti et chiari
Ch'eran nel capo di pietate avari.

Mille pensier di vivo foco ardenti 93
Vide di dentro, et la memoria insieme,
Et dentro gli ochi bei focil coccenti
Ch'all'aspre coti l'esca fiamma preme;
E 'n mezo della nuca fier tormenti
Eran formati con mortifer seme,
Et si vedean chiari i segni alteri
In la memoria sdegni et van pensieri.

[26r] Tra l'altre membra, nel figato vide 94
La libidine starse in foco viva,
Et come il sangue dentro si divide
Cangiando il corso d'una in altra riva:
Perché le vene sono al cor sue guide,
Ch'il sangue dentro l'alma poi s'aviva;
Vede di qua, di là, per dentro e fore
U' nasce per natura il gran furore.

Più inanci riguardando dentro 'l fele, 95
Dove che l'ira macilenta stassi,
Vide aloe con misto asentio et fele
Che par dolce alla turba in luochi bassi;
Et poi mirando in tutte l'altre de le
Sue belle parti ricercando vassi:
E 'n queste e 'n quelle con sua gran misura
Vi trova gli accidenti di natura.

Hormai vedete che gli è ben finita 96
Dal mastro la crudel gran nottomia;
Vedete Amor che sta qui senza vita
Et più nel cor non ha la fellomia:
Cosí mirando l'alta historia ordita
Si tronca il fil che mal nell'alme cria,

E 'n la sua tela come in proprie charte
Vedete qui d'Amor le membra sparte.⁵⁴⁵

D'intorno al tribunal con passi honesti 97
S'in vanno vincitor dell'alta impresa,
Et mostran chiaro e aperto a *quelli* e a *questi*
C'hanno sfocato l'alma ch'era accesa;
Et poi veder si fanno anchor ben presti
D'haver finito l'alta e gran contesa,
Et delle membra del suo gran nemico
Ne fanno un bel tropheo a un loco aprico.⁵⁴⁶

Levasi il primo, di tutt'altri degno, 98
Il Desiato con cortese effetto,
E a l'uno e a l'altro fa con gli occhi cegno
Com'è finito l'altro gran soggetto;
Ma poi si leva con furor et sdegno
Il Sospirioso per più gran dispetto,
Et con Ventidio l'uno et l'altro reo
Hanno attaccato a un fagio il *gran* tropheo.

Mirando il bel tropheo l'un l'altro attento, 99
Li tre signor si stanno con disio
Et dell'impresa ogniun si sta contento
Di quel c'ha fatto il mastro Scannadio;
Cosí, perc'han finito il crudo intento,
Il duol che già gli increbbe va in oblio,
Et de' suoi danni infin la gran vendetta
Han fatto ch'all'effetto questo aspetta.

[26v] Hor ben contenti stanno i tre signori 100
Lasciando Amor di vita privo e casso
Et con le palme de' suoi propri honori
Vanno di gloria alteri a passo a passo;

⁵⁴⁵ Cf. Ariosto, *Furioso* (Debenedetti–Segre), XVI, 89, 6 e XVIII, 20, 7.

⁵⁴⁶ Schietta eco di Petrarca, *Trionfi* (Pacca–Paolini), *Triumphus cupidinis*, 1, 51: «e così n'assidemmo in *loco aprico*», da confrontare anche con Ariosto, *Furioso* (Debenedetti–Segre), XIX, 29, 8: «ch'in loco aprico abbia scoperta il sole».

Et cosí arditi de' suoi gran valori
 Non è di lor c'indarno mova il passo,
 Et sol della vittoria ogniun si vede
 Restarsi appago, et quivi ferma il piede.

Ridete donne et voi dolenti amanti, 101
 Che gli è pur morto Amor, Amor fallace!
 Et de' suoi gravi mal mutate il pianto
 In riso, che gli è spenta la sua face:
 E 'ntorno al corpo poi, con lieti canti,
 Spargete i fiori e 'l verbo della pace,
 Et con gl'incensi fumi vengan fori
 Nembi compressi di soavi odori!⁵⁴⁷

Voi nimphe, qui d'intorno al gran spettacolo, 102
 Mirate con pietà, se pietà vale,
 Et scapigliate intorno al tabernaculo
 Vi voglia di sua morte et di suo male!
 Voi, bei pastor, ponete in terra il baculo
 Et sol v'ingombra doglia al funer tale:
 Et con canistri di bei fiori cari
 Fate ghirlande sopra mille altari!

Voi fauni, se gli è ver ch'al mondo siate 103
 Come si legge per le charte antiche,
 Le vostre menti et mani al ciel alzate
 Et vostre voglie liete et ben pudiche;
 E 'ntorno intorno con pietate andate
 Per vostre valli e per le piagge apriche,
 Et con silvestri doni e boscariti
 Gite saltando con li bei capriti.

Cosí si faccia la solenne pompa 104
 Con fiori e herbe e bei silvestri doni,
 Ch'alle funebre antiche ben si rompa
 L'alta memoria d'abbrusciar carboni;

⁵⁴⁷ Cf. *supra*, II, 61, 8 e 68, 5.

Et poi ogniun di voi lieto s'impompa
 Con l'indorate canne in dolci soni,
 Et con zampogne e zuffali d'intorno
 Si senta il sono al terzo cielo intorno.

Coronati di mirto i bei pastori 105
 Gli vanno intorno con suoi dolci suoni;
 Le nimphe inghirlandate de' bei fiori
 Han le man piene de' silvestri doni:
 Così qui fanno i bei funebri honori
 Al cieco fanciullin con lieti soni,
 E tant'è l'armonia di lor famiglia
 Ch'al gran girar de' cieli s'assimiglia.

[27r] Dal primo al terzo ciel ne l'aria aperta 106
 S'alzaro i suoni insieme i dolci canti:
 Venere, ch'era d'il gran caso incerta,
 Al cor gli andaro i sensi ben tremanti;
 E tutta a un tratto mesta fu scoperta
 For delle nube e dei celesti manti,
 E scese giù dal figlio con tal voce
 Che fe' tremar d'inferno la gran foce.

Come si scopre con suoi raggi ardenti 107
 Talhora il sol de' nuvoleti intorno,
 Tal si fe' Vener con suoi atti attenti
 Uscendo d'il lieto suo soggiorno;
 Così discese con suoi mesti accenti
 Da far la notte chiara e oscuro il giorno,
 E for per l'aria odor soave sparse
 D'ambrosia, e nettar largo nembo parse.

Non pianse come matre pazzarella 108
 Che veggia il figlio suo di vita casso,
 Ma 'ntorno al corpo saggia, honesta e bella
 Vassi solingha e pur con gli occhi a basso;
 E poi per mondo in questa parte e 'n quella
 Move 'l pensier e 'nsieme move il passo,

Et rivedendo quelle gran ferute
Cerca trovar dell'herbe la virtute.

Di monte *in monte* e poi di piaggia *in piaggia* 109
Si move andar la bella Citherea,
Et come instrutta di quell'arte e saggia
Va sopra il monte Idalio et di Cretea:
Di qua, di là ben vede et non s'adaggia,
Che dal dolor concussa tutta ardea;
Et qui del dictamon con fior si coglie
Et caule ignote a capre con le foglie.

Della graminia con radice in seme 110
Et panacea odorifera ritrova,
Et con le mani il succo ben ne preme
Ch'apighe medicar l'effetto giova;
Et de l'ambrosia dentro ne ripreme
Et vole a un tronco secco farne prova:
Et sopra un tronco pon di quell'umor
Ch'a un tratto fece foglie et frutti e fiore.

Non ben sicura ancor delle arti dotte 111
Si volge a estrema parte d'oriente:
Ivi pruine⁵⁴⁸ coglie della notte,
Nate alla luna che calor non sente,
Et coglie dell'arena et pietre rotte,
E un cor di cervo ben vivace ardente;
Et piglia anchor la strigha vecchia rudine
Insieme con l'acquatica testudine.

[27v] E queste cose tutte insieme pone 112
Di dentro un vaso con del suco a forza,
Et poi li coce insieme e le compone
Al foco ardente che da sé s'inforza;
Et poi con questo effetto si dispone
Veder l'esperimento et la gran forza:

⁵⁴⁸ Cf. almeno Petrarca, *Canzoniere* (Santagata), 66, 6 e 72, 13.

Et con del zolfo il foco v'accompagna,
E 'n l'acqua volte tre il suo figlio bagna.

Hor piglia il figlio con materno gioco, 113
Per dargli vita con gran cura vassi,
Et con del succo il bagna a poco a poco
Dentro di for coi labri et fermo stassi;
Et poi più accesa di celeste foco
Lo scalda et move con curiosi passi,
Ond'ei, sentendo il gran calor, si pasce
Del gran digiuno, et con vigor rinasce.

Renato Amor con la virtù, con l'arte, 114
Si gloria il ciel, la terra, il foco e l'acque!
Renato Amor, qui vivo a parte a parte
Che ben dovea, ch'a l'alto Giove piacque!
Renato Amor, ch'il bene e 'l mal comparte,
Che senza amor la gente mesta giacque!
Così si gloria ogniun, si sgravi il pondo,
Che con virtute amor rinasce al mondo.

FINIS

Essendo questa operetta soggetto d'andar tra gente armata, li fa de bisogno di providimento, come sarebbe antigharda e retrogharda, sí che, dilettissimi lettori, havendo connumerati tanto nobili e sacri ingegni nella epistola dinanci, non mi par di tacer in questa d'un Cesario, d'un Claudio Tholomei veramente degni di lauro e di oliva ambidoi, et quanto l'età presente si dole vedendoli andar lagrimosi et mesti per la immaturissima et accerba morte d'Hippolito cardinal d'i Medici, che, nel partir che fece l'anima sua dal corpo, il mondo s'incomintiò a farsi oscuro, horrido e fosco vedendo perduta la gloria ch'inalzava tutte le virtù ad honorato fine, et era per ridurre li tempi nostri a quella età dell'oro, la quale è desiderata da ogni [28r] creatura. Et non vi spiaccia se di tanto degno soggetto ne faccio poche parole, ch'io me riserbo nel petto scolpita la memoria ch'in altro loco del cantar mio la penna mia non me sarà mai stanca, aiutandomi l'omnipotente Idio. Valet.

Non mi sono tanto possuto aiutar dalle stampe che non m'habbiano smocicato le rime e li versi con qualche erroretti; però chi ha fiore d'ingegno considererà la tessitura al suo termine, et ne verrò col suo juditio bono essere iscusato.

Stampata in Napoli per maestro Matheo Canze brisciano alli .XX.III. di febraro .M.D.XXX.VI.

Luca Bellone
(Università degli Studi di Torino)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Alberti, *I libri della famiglia* (Grayson) = Leon Battista Alberti, *I libri della famiglia*, in Id., *Opere volgari*, I, a c. di Cecil Grayson, Bari, Laterza, 1960.
- Alberti, *I libri della famiglia* (Romano–Tenenti) = Leon Battista Alberti, *I libri della famiglia*, a c. di Ruggiero Romano e Alberto Tenenti, Torino, Einaudi, 1972 [testo Grayson].
- Albicante, *Historia* (Bellone) = De l'Albicante, *Historia de la Guerra del Piamonte. Poema in ottava rima*. Edizione a c. di Luca Bellone, Torino, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne, 2016.
- Angiolieri, *Rime* (Lanza) = Cecco Angiolieri, *Le rime*, a c. di Antonio Lanza, Roma, Archivio Guido Izzì, 1990.
- Aquilano, *Rime* (Menghini) = *Le rime di Serafino de' Ciminelli dall'Aquila*, a c. di Mario Menghini, Bologna, Romagnoli–Dall'Acqua, 1894.
- Aretino, *Angelica* (Romei) = Pietro Aretino, *Angelica*, in Id., *Poemi cavallereschi*, a c. di Danilo Romei, Roma, Salerno Editrice, 1995.
- Aretino, *Lettere I* (Procaccioli) = Pietro Aretino, *Lettere*, a c. di Paolo Procaccioli, Milano, Rizzoli, 1991.
- Aretino, *Lettere II* (Procaccioli) = Pietro Aretino, *Lettere. Libro II*, a c. di Paolo Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, 1998.
- Aretino, *Marfisa* (Romei) = Pietro Aretino, *Marfisa*, in Id., *Poemi cavallereschi*, a c. di Danilo Romei, Roma, Salerno Editrice, 1995.

- Aretino, *Ragionamento* (Procaccioli) = Pietro Aretino, *Ragionamento*, in Id., *Ragionamento e Dialogo*, a c. di Paolo Procaccioli, Milano, Garzanti, 1984.
- Ariosto, *Cassaria* (Segre) = Ludovico Ariosto, *Cassaria*, in Id., *Opere minori*, a c. di Cesare Segre, Milano · Napoli, Ricciardi, 1954: 241-295.
- Ariosto, *Cinque canti* (Segre) = Ludovico Ariosto, *Cinque canti*, in Id., *Opere minori*, a c. di Cesare Segre, Milano · Napoli, Ricciardi, 1954: 581-754.
- Ariosto, *Furioso* (Debenedetti–Segre) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso secondo l'edizione del 1532, con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521*, a c. di Santorre Debenedetti e Cesare Segre, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1960.
- Ariosto, *Furioso* (Caretto) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a c. di Lanfranco Caretti, Torino, Einaudi, 1966 [testo Debenedetti–Segre].
- Ariosto, *Rime* (Segre) = Ludovico Ariosto, *Rime*, in Id., *Opere minori*, a c. di Cesare Segre, Milano · Napoli, Ricciardi, 1954: 107-237.
- Ariosto, *Satire* (Segre) = Ludovico Ariosto, *Satire*, in Id., *Opere minori*, a c. di Cesare Segre, Milano · Napoli, Ricciardi, 1954: 497-579.
- Bandello, *Rime* (Danzi) = Matteo Bandello, *Rime*, a c. di Massimo Danzi, Modena, Panini, 1989.
- Bembo, *Stanze* (Dionisotti) = Pietro Bembo, *Stanze*, in Id., *Prose e rime di Pietro Bembo*, a c. di Carlo Dionisotti, Torino, UTET, 1966.
- Bembo, *Asolani* (Dilemmi) = Pietro Bembo, *Gli Asolani*, a c. di Giorgio Dilemmi, Firenze, Accademia della Crusca, 1991.
- Bembo, *Rime* (Dionisotti) = Pietro Bembo, *Rime*, in Id., *Prose e rime di Pietro Bembo*, a c. di Carlo Dionisotti, Torino, UTET, 1966.
- Berni, *Rime* (Romei) = Francesco Berni, *Rime*, a c. di Danilo Romei, Milano, Mursia, 1985.
- Boccaccio, *Amorosa Visione* (Branca, testo A) = Giovanni Boccaccio, *Amorosa visione*, a c. di Vittore Branca, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, III, Milano, Mondadori, 1974.
- Boccaccio, *Comedia delle ninfe fiorentine* (Quaglio) = Giovanni Boccaccio, *Comedia delle ninfe fiorentine (Ameto)*, a c. di Antonio Enzo Quaglio, Firenze, Sansoni, 1963.
- Boccaccio, *Decameron* (Branca) = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a c. di Vittore Branca, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, IV, Milano, Mondadori, 1976.
- Boccaccio, *Ninfale fiesolano* (Balduino) = Giovanni Boccaccio, *Ninfale fiesolano*, a c. di Armando Balduino, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, III, Milano, Mondadori, 1974.
- Boccaccio, *Rime* (Branca) = Giovanni Boccaccio, *Rime*, a c. di Vittore Branca, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, V, tomo I, Milano, Mondadori, 1992.
- Boccaccio, *Teseida* (Limentani) = Giovanni Boccaccio, *Teseida*, a c. di Alberto Limentani, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, II, Milano, Mondadori, 1964.
- Boiardo, *Amorum Libri* (Mengaldo) = Matteo Maria Boiardo, *Amorum libri*, in

- Id., *Opere volgari*, a c. di Pier Vincenzo Mengaldo, Bari, Laterza, 1962.
- Boiardo, *Innamorato* (Scaglione) = Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato*, a c. di Aldo Scaglione, Torino, UTET, 1963.
- Burchiello, *Rime = Sonetti del Burchiello, del Bellincioni e d'altri poeti fiorentini alla burchiellesca*, Londra [invece Lucca], 1757.
- Cecco d'Ascoli, *L'Acerba* (Crespi) = Cecco d'Ascoli (Francesco Stabili), *L'Acerba*, a c. di Achille Crespi, Ascoli Piceno, 1927.
- Cicerchia, *La Passione* (Balduino) = Niccolò Cicerchia, *La Passione*, in *Cantari del Trecento*, a c. di Armando Balduino, Milano, Marzorati, 1970.
- Cino da Pistoia, *Poesie* (Marti) = Cino da Pistoia, *Poesie*, in *Poeti del Dolce stil nuovo*, a c. di Mario Marti, Firenze, Le Monnier, 1969.
- Collenuccio, *Filotimo* (Masi) = Pandolfo Collenuccio, *Filotimo*, in Id., *Apologhi in volgare*, a c. di Giorgio Masi, Roma, Salerno Editrice, 1998.
- Colonna, *Hypnerotomachia* (Pozzi-Ciapponi) = Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, a c. di Giovanni Pozzi e Lucia A. Ciapponi, Milano, Editrice Antenore, 1980.
- Colonna, *Rime* (Bullock) = Vittoria Colonna, *Rime*, a c. di Alan Bullock, Roma · Bari, Laterza, 1982.
- Crisostomo, *Parafrasi pavese* (Stella-Minisci) = San Giovanni Crisostomo, *Parafrasi pavese del «Neminem laedi nisi a se ipso»*, a c. di Angelo Stella e Alessandra Minisci [in c. di s.; si cita dal TLIO].
- Dante, *Inferno* (Petrocchi) = Dante Alighieri, *Inferno*, in Id., *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a c. di Giorgio Petrocchi, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 1994.
- Dante, *Paradiso* (Petrocchi) = Dante Alighieri, *Paradiso*, in Id., *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a c. di Giorgio Petrocchi, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 1994.
- Dante, *Purgatorio* (Petrocchi) = Dante Alighieri, *Purgatorio*, in Id., *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a c. di Giorgio Petrocchi, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 1994.
- Dante, *Rime* (Contini) = Dante Alighieri, *Rime*, a c. di Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1965.
- Dante, *Vita nuova* (Barbi) = Dante Alighieri, *Vita Nuova*, a c. di Michele Barbi, Firenze, Le Monnier, 1932.
- de' Medici, *Canzoniere* (Orvieto) = Lorenzo de' Medici, *Canzoniere*, in Id., *Tutte le opere*, a c. di Paolo Orvieto, Roma, Salerno Editrice, 1992.
- de' Medici, *Poemetti in ottava rima* (Orvieto) = Lorenzo de' Medici, *Poemetti in ottava rima*, in Id., *Tutte le opere*, a c. di Paolo Orvieto, Roma, Salerno Editrice, 1992.
- de' Medici, *Poemetti in terzine* (Orvieto) = Lorenzo de' Medici, *Poemetti in terzine*, in Id., *Tutte le opere*, a c. di Paolo Orvieto, Roma, Salerno Editrice, 1992.
- Fazio degli Uberti, *Dittamondo* (Corsi) = Fazio degli Uberti, *Il dittamondo*, in Id.,

- Il Dittamondo e le Rime*, a c. di Giuseppe Corsi, Bari, Laterza, 1952.
- Fazio degli Uberti, *Rime* (Corsi) = Fazio degli Uberti, *Rime*, in Id., *Il Dittamondo e le Rime*, a c. di Giuseppe Corsi, Bari, Laterza, 1952.
- Giacomino da Verona, *De Ierusalem* = Giacomino da Verona, *De Ierusalem celesti et de pulcritudine eius et beatitudine et gaudia sanctorum*, in Gianfranco Contini (a c. di), *Poeti del Duecento*, Milano · Napoli, Ricciardi, 1960, 2 voll., I: 625-637
- Giamboni, *Libro de' vizî e delle virtudi* (Segre) = Bono Giamboni, *Libro de' vizî e delle virtudi*, a c. di Cesare Segre, Torino, Einaudi, 1968.
- Giusto de' Conti, *Canzoniere* (Vitetti) = Giusto de' Conti, *Canzoniere*, a c. di Leonardo Vitetti, Lanciano, Carabba, 1933.
- Machiavelli, *Lettere* (Martelli) = Niccolò Machiavelli, *Lettere*, in Id., *Tutte le opere*, a c. di Mario Martelli, Firenze, Sansoni, 1971.
- Niccolò da Correggio, *Rime* (Tissoni Benvenuti) = Niccolò da Correggio, *Rime*, in Id., *Opere*, a c. di Antonia Tissoni Benvenuti, Bari, Laterza, 1969.
- Onesto da Bologna, *Rime* (Orlando) = *Le rime di Onesto da Bologna*, a c. di Sandro Orlando, Firenze, Sansoni, 1974.
- Petrarca, *Canzoniere* (Santagata) = Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a c. di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996.
- Petrarca, *Trionfi* (Pacca-Paolini) = Francesco Petrarca, *Trionfi, Rime stravaganti, codice degli abbozzî*, a c. di Vinicio Pacca e Laura Paolini, Milano, Mondadori, 1996.
- Poliziano, *Rime* (Delcorno Branca) = Angelo Poliziano, *Rime*, a c. di Daniela Delcorno Branca, Firenze, Accademia della Crusca, 1986.
- Poliziano, *Stanze* (Orlando) = Angelo Poliziano, *Stanze per la giostra di Giuliano de' Medici*, in Id., *Poesie italiane*, a c. di Saverio Orlando, Milano, Rizzoli, 1988 [testo Pernicone].
- Poliziano, *Stanze* (Pernicone) = Angelo Poliziano, *Stanze per la giostra di Giuliano de' Medici*, ed. critica a c. di Vincenzo Pernicone, Torino, Chiantore, 1954.
- Pulci, *Morgante* (De Robertis) = Luigi Pulci, *Morgante e Lettere*, a c. di Domenico De Robertis, Firenze, Sansoni, stampa 1962.
- Pulci, *Morgante* (Puccini) = Luigi Pulci, *Morgante*, a c. di Davide Puccini, Milano, Garzanti, 1989 [testo De Robertis].
- Rinuccini, *Rime* (Corsi) = Cino Rinuccini, *Rime*, in *Rimatori del Trecento*, a c. di Giuseppe Corsi, Torino, UTET, 1969.
- Ruzante, *La pastoral* (Zorzi) = Ruzante (Angelo Beolco), *La pastoral*, in Id., *Teatro*, a c. di Ludovico Zorzi, Torino, Einaudi, 1967.
- Sacchetti, *Rime* (Brambilla Ageno) = Franco Sacchetti, *Il libro delle rime*, a c. di Franca Brambilla Ageno, Firenze, Olschki, 1990.
- Sacchetti, *Sposizioni di Vangeli* (Chiari) = Franco Sacchetti, *Le sposizioni di Vangeli*, in Id., *La battaglia delle belle donne. Le lettere. Le sposizioni di Vangeli*, a c. di Alberto Chiari, Bari, Laterza, 1938.

- Sannazaro, *Arcadia* (Mauro) = Iacopo Sannazaro, *Arcadia*, in Id., *Opere volgari*, a c. di Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961.
- Sannazaro, *Sonetti e canzoni* (Mauro) = Iacopo Sannazaro, *Sonetti e canzoni*, in Id., *Opere volgari*, a c. di Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961.
- Saviozzo, *Rime* (Pasquini) = Simone Serdini (il Saviozzo), *Rime*, a c. di Emilio Pasquini, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965.
- Svetonio, *Vita dei Cesari* (Lanciotti) = Caio Svetonio Tranquillo, *Vite dei Cesari*, a c. di Settimio Lanciotti, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1996⁷.
- Tasso, *Conquistata* (Bonfigli) = Torquato Tasso, *Gerusalemme conquistata*, a c. di Luigi Bonfigli, Bari, Laterza, 1934.
- Tasso, *Liberata* (Caretto) = Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, a c. di Lanfranco Caretti, Milano, Mondadori, 1988.
- Tasso, *Rime* (Basile) = Torquato Tasso, *Le Rime*, a c. di Bruno Basile, Roma, Salerno Editrice, 1994, 2 voll.
- Tasso, *Rinaldo* (Sherberg) = Torquato Tasso, *Rinaldo*, a c. di Michael Sherberg, Ravenna, Longo Editore, 1990.
- Tebaldo, *Rime* (Basile–Marchand) = Antonio Tebaldo (Tebaldo), *Rime*, a c. di Tania Basile e Jean-Jacques Marchand, Modena, Franco Cosimo Panini, 1992.
- Trissino, *Rime* (Quondam) = Gian Giorgio Trissino, *Rime. 1529*, a c. di Amedeo Quondam, Vicenza, Neri-Pozza, 1981.
- Virgilio, *Bucoliche* (Cucchiarelli) = Publio Virgilio Marone, *Le Bucoliche*, a c. di Andrea Cucchiarelli, Roma, Carocci, 2012.
- Virgilio, *Eneide* (Paratore) = Publio Virgilio Marone, *Eneide*, a c. di Ettore Paratore, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 1978-1983, 6 voll.

LETTERATURA SECONDARIA

- Albonico 1990 = Simone Albonico, *Il ruginoso stile. Poeti e poesia in volgare a Milano nella prima metà del Cinquecento*, Milano, Franco Angeli, 1990.
- Albonico 2013 = Simone Albonico, *Appunti sulla cultura letteraria a Milano dalla prima dominazione francese al 1560*, in Eraldo Bellini, Alessandro Rovetta (a c. di), *Prima di Carlo Borromeo. Lettere e arti a Milano nel primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 2013: 45-59.
- Albonico–Milani 2002 = Simone Albonico, Felice Milani, *Sul Tesin piantaro i tuoi laureti. Poesia e vita letteraria nella Lombardia spagnola (1535-1706). Catalogo della mostra, Pavia, Castello Visconteo*, Pavia, Edizioni Cardano, 2002.
- Asor Rosa 1960 = Alberto Asor Rosa, *Albicante, Giovanni Alberto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, II, 1960: 1-2.

- Bertani 1901 = Carolo Bertani, *Pietro Aretino e le sue opere secondo nuove indagini*, Sondrio, Quadrio, 1901.
- BIZ = *Biblioteca Italiana Zanichelli*, DVD-ROM per Windows per la ricerca in testi, biografie, trame e concordanze della Letteratura italiana, a c. di Pasquale Stoppelli, Bologna, Zanichelli, 2010.
- Bongrani–Morgana 1994 = Paolo Bongrani, Silvia Morgana, *La Lombardia*, in Francesco Bruni (a c. di), *L'italiano nelle regioni. Testi e documenti*, Torino, UTET, 1994: 101-70.
- Bongrani–Morgana 1996 = Paolo Bongrani, Silvia Morgana, *La Lombardia*, in Francesco Bruni (a c. di), *L'italiano nelle regioni. Lingua nazionale e identità regionali*, Torino, UTET, 1992: 84-142 [poi in Id., *L'italiano nelle regioni. Storia della lingua italiana*, Milano, Garzanti, 2 voll., 1996, I: 125-212, da cui si cita].
- Bruni 2002 = Francesco Bruni, *L'italiano letterario nella storia*, Bologna, Il Mulino, 2002.
- Crusca 1859-1865 = *Vocabolario della lingua italiana [...] ora nuovamente corretto ed accresciuto dal cav. abate Giuseppe Manuzzi*, Firenze, Accademia della Crusca, 1859-1865, 4 voll.
- Crusca 1863-1923 = *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Firenze, Accademia della Crusca, 1863-1923⁵, 11 voll.
- DEI = Carlo Battisti, Giovanni Alessio, *Dizionario etimologico italiano*, Firenze, Barbera, 1950-1957, 5 voll.
- DELI = Manlio Cortelazzo, Paolo Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1999².
- EncDant* = Umberto Bosco (dir.), *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 1970-1978, 5 voll. + Appendice.
- EVLI = Alberto Nacentini, *L'Etimologico. Vocabolario della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier, 2010.
- GAVI = Giorgio Colussi, *Glossario degli antichi volgari italiani*, Helsinki · Foligno, Helsinki University Press · Editoriale Umbra, 1983-..., I-...
- GDLI = *Grande dizionario della lingua italiana*, opera diretta da Salvatore Battaglia, poi da Giorgio Barberi Squarotti, Torino, Torino, UTET, 1961-2009, 21 voll. + 2 supplementi.
- GDU = *Grande dizionario italiano dell'uso*, ideato e diretto da Tullio De Mauro, Torino, UTET, 2008, 6 voll. + 2 supplementi.
- Ghinassi 1976 = Ghino Ghinassi, *Incontri tra toscano e volgari settentrionali in epoca rinascimentale*, «Archivio Glottologico Italiano» 61 (1976): 86-100.
- Ginguené 1822 = Pierre-Louis Ginguené, *Albicante Giovanni Alberto*, in *Biografia universale antica e moderna, ossia Storia per alfabeto della vita pubblica e privata di tutte le persone che si distinsero per opere, azioni, talenti, virtù, delitti. Opera al tutto nuova compilata in Francia da una società di dotti ed ora per la prima volta recata in italiano con aggiunte e correzioni*, Venezia, Gio. Battista Missiaglia, I, 1882: 440.
- Greg 2008 = Walter W. Greg, *Il criterio del testo-base*, in Stoppelli 2008: 39-58.

- Isella 1976 = Silvia Isella, *Ariosto e Folengo: due operazioni convergenti*, in Segre 1976: 39-48.
- Lancetti 1839 = Vincenzo Lancetti, *Memorie intorno ai poeti laureati d'ogni tempo e d'ogni nazione*, Milano, A spese di Pietro Manzoni, 1839.
- LEI = Max Pfister, Wolfgang Schweickard, *Lessico Etimologico Italiano*, Wiesbaden, Reichert, 1979-..., I-...
- Limentani 1961 = Alberto Limentani, *Struttura e storia dell'ottava rima*, «Lettere Italiane» 13 (1961): 20-77.
- LIZ = *Letteratura Italiana Zanichelli. Cd-rom dei testi della letteratura italiana*, Sistema di interrogazione DBT in collaborazione con il CNR, a c. di Pasquale StopPELLI ed Eugenio Picchi, Bologna, Zanichelli, 2001⁴.
- Manno 1874 = Antonio Manno, *Il tesoretto di un bibliofilo piemontese. La guerra del Piemonte. Poemetto dell'Albicante*, «Curiosità e ricerche di storia subalpina» 1 (1874): 75-81.
- Mazzucchelli 1753 = Gianmaria Mazzucchelli, *Gli scrittori d'Italia*, Brescia, Bonini, 1753.
- Migliorini 1946 = Bruno Migliorini, *Sulla lingua dell'Ariosto*, «Italice» 23/3 (1946): 152-60.
- Migliorini 1955 = Bruno Migliorini, *Note sulla grafia italiana nel Rinascimento*, «Studi di Filologia Italiana» 13 (1955): 197-225.
- Migliorini 1988 = Bruno Migliorini, *Storia della lingua italiana*, introduzione di Ghino Ghinassi, Firenze, Sansoni, 1988², 2 voll. [prima edizione Firenze, Sansoni, 1960].
- Morgana 2012 = Silvia Morgana, *Storia linguistica di Milano*, Roma, Carocci, 2012.
- Muletti 1833 = Carlo Muletti, *Memorie storico-diplomatiche appartenenti alla città ed ai marchesi di Saluzzo*, Tomo VI, Saluzzo, Lobetti-Bodoni, 1833.
- Ossola 1976 = Carlo Ossola, *Dantismi metrici nel «Furioso»*, in Segre 1976: 65-94.
- Petrarca 1501 = *Le cose volgari di Messer Francesco Petrarca*, Venezia, Aldo Manuzio il Vecchio, 1501.
- Procaccioli 1999 = Giovanni Alberto Albicante, *Occasioni aretiniane. Vita di Pietro Aretino del Berna, Abbattimento, Nuova contentione. Testi proposti da Paolo Procaccioli*, Roma, Vecchiarelli editore, 1999.
- Quadrio 1739 = Francesco Saverio Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Bologna, Pisarri, 1739-1752, 7 voll., IV: 139-43.
- Quondam 1989 = Amedeo Quondam (dir.), *Guerre in ottava rima*, Modena, Panini, 1989, 4 voll.
- Sabatini 1960 = Ferdinando Sabatini, *Tra i letterati precursori della decadenza ('600). Il "Meschino" Albicante contro il "Divino" Aretino*, Milani, Gastaldi, 1960.
- Salza 1903 = Abd-el-Kader Salza, *Luca Contile, uomo di lettere e di negozi del secolo XVI. Contributo alla storia della vita di corte e dei poligrafì del 500*, Firenze, Tipografia G. Carnesecchi e figli, 1903.
- Segre 1966a = Cesare Segre, *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966.

- Segre 1966b = Cesare Segre, *La poesia dell'Ariosto*, in Segre 1966a: 3-28.
- Segre 1976 = Cesare Segre (a c. di), *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*. Atti del Congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara, 12-16 ottobre 1974, Milano, Feltrinelli Editore, 1976.
- Segre–Ossola 1999 = Cesare Segre, Carlo Ossola, *Antologia della poesia italiana. II, Quattrocento – Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1999.
- Soletti 1993 = Elisabetta Soletti, *Dal Petrarca al Seicento*, in Luca Serianni, Pietro Trifone (a c. di), *Storia della lingua italiana. I. I luoghi della codificazione*, Torino, Einaudi, 1993: 611-78.
- Stella 1976 = Angelo Stella, *Note sull'evoluzione linguistica dell'Ariosto*, in Segre 1976: 49-64.
- Stoppelli 2008 = Pasquale Stoppelli (a c. di), *Filologia dei testi a stampa. Nuova edizione aggiornata*, Cagliari, CUEC, 2008.
- Tateo 2004 = Francesco Tateo, *Filologia e immaginazione nell'onomastica sannazariana*, «Il Nome nel testo», VI (2004): 210-22.
- TB = Niccolò Tommaseo, Bernardo Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, Unione Tipografico-Editrice, 1865-1929, 6 voll.
- Tiraboschi 1884 = *Storia della letteratura italiana del cavaliere abate Girolamo Tiraboschi. Seconda edizione modenese riveduta corretta ed accresciuta dall'autore*, 9 tomi, Modena, presso la Società Tipografica, 1787-1794, VII/4, *Dall'anno 1500 all'anno 1600. Parte quarta* (1884).
- Tissoni Benvenuti 1989 = Antonia Tissoni Benvenuti, *I modelli fiorentini e la letteratura a Milano all'epoca degli Sforza*, in Sergio Bertelli, Nicolai Rubinstein, Craig Hugh Smyth (a c. di), *Florence and Milan: Comparisons and Relations. Acts of Two Conferences at Villa I Tatti in 1982-1984*, Firenze, La Nuova Italia, 1989, 2 voll., I: 41-55.
- TLIO = *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, a cura del CNR – Opera del Vocabolario Italiano, consultabile all'url <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>.
- TLIOCorpus = *Corpus testuale del «Tesoro della Lingua Italiana delle Origini»*, a cura del CNR – Opera del Vocabolario Italiano, consultabile all'url <http://www.vocabolario.org/>.
- Trovato 1992 = Paolo Trovato, *Serie di caratteri, formato e sistemi di interpunzione nella stampa dei testi in volgare (1501-1550)*, in Cresti–Maraschio–Toschi 1992: 89-110.
- Trovato 1994 = Paolo Trovato, *Il primo Cinquecento*, Bologna, Il Mulino, 1994.
- Venturelli 2001 = Paola Venturelli, *L'ingresso trionfale a Milano dell'imperatore Carlo V (1541) e del Principe Filippo (1548). Considerazioni sull'apparire e l'accoglienza*, in José Martínez Millán (ed. por), *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*. Congreso internacional, Madrid, 3-6 de julio de 2000, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001: 51-83.

Villani 1992 = Gianni Villani, *Arcadia di Iacobo Sannazaro*, in Alberto Asor Rosa, *Letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1992, 5. *Umanesimo e Rinascimento*: 249-76.

RIASSUNTO: Il presente studio offre l'edizione della *Notomia d'Amore* del poeta milanese Giovanni Alberto Albicante, poema in ottava rima articolato in tre canti di 297 stanze, pubblicato per la prima volta a Napoli nel 1536 e dedicato ad Alfonso d'Avalos d'Aquino d'Aragona. Il testo del poema è preceduto da una introduzione di impianto filologico-letterario e da un'analisi linguistico-stilistica.

PAROLE CHIAVE: *Notomia d'Amore*, Giovanni Alberto Albicante, Ottava rima, Filologia dei testi a stampa, Filologia italiana, Storia della lingua italiana.

ABSTRACT: The current study offers the edition of the *Notomia d'Amore* written by the poet Giovanni Alberto Albicante, an ottava rima poem published for the first time in Naples in 1536 and dedicated to Alfonso d'Avalos d'Aquino of Aragon. The text of the poem is preceded by a philological-literary introduction and linguistic-stylistic analysis.

KEYWORDS: *Notomia d'Amore*, Giovanni Alberto Albicante, Ottava rima, Italian Philology, History of the Italian language.

S A G G I

SOBRE LA ATRIBUCIÓN
DE LOS TEXTOS LITERARIOS.
EL CASO DE *EL BURLADOR DE SEVILLA*
Y DE *TAN LARGO ME LO FLAÍIS*

¡Mundo burlador!
(Tirso de Molina, *La república al revés*)

1. PREMISA

En la segunda década del siglo XVII nace, en el teatro español, el personaje de Don Juan, destinado a conocer una vida extraordinaria en la literatura y en las otras artes desde el Barroco hasta nuestros días. Su *Fortleben* es comparable quizá con el de Faust, pero superior al de Hamlet y al de don Quijote, todos emblemas de la modernidad, creados en un corto lapso de tiempo, los veintiséis años que van de 1590 a 1616. Hasta más o menos la mitad del siglo XIX no cabían dudas: el incunable donjuanesco era la comedia *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra* de Tirso de Molina (1579-1648), uno de los máximos comediógrafos españoles del teatro del Siglo de Oro. Pero a un cierto punto algunos estudiosos se encuentran incómodos con esta atribución y empieza una historia compleja que todavía queda *sub judice*: en los últimos tiempos las ediciones de *El Burlador de Sevilla* (de ahora en adelante BS) o se publican bajo el nombre de Tirso o bien con la fórmula «Atribuido a Tirso de Molina» o con el nombre entrecomillado: «“Tirso de Molina”». Y algunos críticos han barajado la posibilidad de otros autores: Lope de Vega (por lo menos inicialmente) y sobre todo el murciano Andrés de Claramonte y Monroy (antes de 1567-1626); esta última propuesta ha sido defendida con grandísima pasión sobre todo por Alfredo Rodríguez López-Vázquez (de ahora en adelante RLV).¹ Aquí me limitaré a un resumen esencial de los datos.

¹ En años recientes RLV no descarta la posibilidad de que Claramonte sea valenciano (RLV 2008: 12). No entraré en esa cuestión y seguiré llamándole “Murciano” para evitar repetir demasiadas veces su apellido; también me referiré a Tirso, llamándole, como suele hacerse, el “Mercedario”.

- 1) Existe un impreso titulado «EL BVRLADOR DE SEVILLA, / y combidado de piedra. / COMEDIA FAMOSA / DEL MAESTRO TIRSO DE MOLINA. / *Representòla Roque de Figueroa*» (= *BP*, o sea *Burlador princeps* para la primera edición del *BS*) y encuadernado en un tomo de seis comedias sueltas y desglosadas con foliación individual, que lleva la siguiente portada: «DOZE / COMEDIAS / NUEVAS / DE LOPE DE VEGA / CARPIO, Y OTROS AUTORES. / SEGUNDA PARTE. / Impreso con licencia; en Barcelona por Gerónimo Margarit, año de 1630».² También es seguro que el texto en realidad no fue publicado en Barcelona en 1630 y es muy probable que la impresión fuese realizada en Sevilla por Manuel de Sande poco antes, entre 1627 y 1629 (Cruickshank 1981). La calidad de la edición es bastante escasa.
- 2) Existen varias ediciones de los siglos XVII y XVIII, con un texto abreviado (= *BA*) respecto al anterior, que titulan la obra de la misma manera y la atribuyen siempre a Tirso de Molina.
- 3) Existe una suelta titulada «TAN LARGO ME LO FIAYS, / COMEDIA / FAMOSA, / *DE DON PEDRO CALDERON*»³ (de ahora en adelante se usarán la sigla *TL* para la obra y *TLP*, o sea *TL princeps* para la edición) No hay indicación alguna ni del lugar, ni del impresor o del año en que fue publicada; tampoco el frontispicio se refiere a ninguna compañía de actores que la hubiesen montado. Sin embargo es probable que la imprimiera en Sevilla Lyra, allá por el año 1635, probablemente de seis a ocho años después del *Burlador*.⁴ La calidad de la edición es tan mala como la de *BP*, si no peor.
- 4) No existen manuscritos ni del *BS*, ni de *TL*.
- 5) Existe un documento que nos asegura que en 1617 la compañía de Jerónimo Sánchez representó una pieza titulada *Tan largo me lo fiáis*, pero desconocemos el texto de la obra (García Gómez 2006).

² El único ejemplar se guarda en la Biblioteca Nacional de Madrid, bajo la signatura R-23.136.

³ Son las palabras que también en el *BS* constituyen la respuesta que don Juan da a quienes le amonestan, recordándole que tiene que arrepentirse de sus pecados antes de que llegue su hora.

⁴ «Con toda probabilidad el *Tan largo me lo fiáis* fue impreso por Lyra en Sevilla el año 1635 aproximadamente» escribió Cruickshank en una carta al prof. Xavier A. Fernández fechada el 11 de enero de 1988; cf. Tirso, *BS* y *TL* (Fernández): 11, nota 18.

- 6) Existe un documento (Fucilla 1957) que nos asegura que en 1625 se representó en Nápoles una pieza titulada *El convidado de piedra* (= *CP*), pero desconocemos el texto de la obra.
- 7) Los únicos nombres de autores que aparecen en los documentos son el de Tirso de Molina, al que todos los textos antiguos le atribuyen la pieza titulada *El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, y el de Calderón de la Barca, al que le atribuye el *TL* el único texto antiguo (*TLP*).⁵
- 8) Por ninguna parte aparece, en la documentación histórica, el nombre de Andrés de Claramonte, ni como autor del *BS*, ni como autor de *TL*. Sobre el hecho de que *BP* y una obra segura de Claramonte, *Deste agua no beberé* (= *DANB*), representada en 1617, contienen la misma redondilla, volveremos más adelante.
- 9) Ni Tirso ni Calderón se han manifestado sobre la autoría de las obras, ni a favor ni en contra; pero todos los estudiosos están seguros de que *TL* no es de Calderón. En cambio la autoría del *BS*, indiscutida durante más de tres siglos, ha sido puesta en tela de juicio a partir de Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912), quien evocaba la posibilidad que el autor fuera Lope. Aunque la mayoría de los estudiosos siguen atribuyendo el *BS* a Tirso, algunos críticos, entre los cuales destaca Alfredo Rodríguez López Vázquez, quien lleva algún decenio estudiando a Claramonte y su obra, se decantan por otra opinión: según RLV Andrés de Claramonte sería el autor tanto del *BS* como de *TL* (y además de *La Estrella de Sevilla*, atribuida a Lope, *Dineros son calidad*, siempre de Lope etc.). Mi convencimiento, que he desarrollado en una serie de ensayos y en mi edición, es que el *BS* es de Tirso. En cuanto a *TL*, después de haber meditado atentamente sobre las aportaciones de RLV, pienso que no se pueda excluir del todo la hipótesis de que sea de Claramonte.

Este ensayo pretende discutir los argumentos de RLV, sobre todo las nuevas reflexiones que el crítico ha expuesto en dos de sus últimas intervenciones: la introducción a una nueva edición de *TL* (RLV 2008) y el Prólogo a la edición de 2016 del *BS*. Claro está que, en alguna ocasión,

⁵ Por eso sorprende que RLV afirme: «Como había apuntado en su día Daniel Rogers, aparecen aquí tres nombres: Tirso de Molina, Andrés de Claramonte y Pedro Calderón» (RLV 2008: 18). El nombre de Claramonte – repito – no aparece por ninguna parte.

sobre todo en el párrafo siguiente, hará falta referirse a opiniones presentadas en ensayos anteriores.

2. LAS HIPÓTESIS DE RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ

A continuación van las palabras de Marcelino Menéndez Pelayo:

¿En qué se funda la atribución de *El burlador de Sevilla* a Tirso (de cuyo estilo bien puede decirse que apenas tiene un solo rasgo), sino en el testimonio de esas partes apócrifas y *extravagantes* de Barcelona y de Valencia? Si el *Burlador* hubiera llegado a nosotros anónimo, todo el mundo, sin vacilar, hubiera dicho que era una comedia de Lope, de las escritas más de prisa; y no faltan críticos extranjeros, eruditísimos, por cierto, que así lo estimen (Menéndez Pelayo 1895: 194).

Ahora bien, nadie quiere quitarle importancia a la labor crítica de don Marcelino (es más, en el fragmento transcrito arriba hay por lo menos un concepto que seguramente merece ser aceptado – cf. abajo), pero sería arriesgado apoyarse en sus juicios filológicos, incluso en materia de atribución. La posible paternidad de Lope de Vega, insinuada muy vagamente y de paso, vale tanto como la de otros autores que siguen el patrón del Fénix, si nos basamos en elementos comunes a todo aquel admirable grupo de artistas.

Los estudiosos posteriores a Menéndez Pelayo que se han manifestado en contra de la atribución a Tirso (el Conde de Shack, Arturo Fari-nelli y otros), se basan fundamentalmente en los argumentos siguientes:

- 1) Tirso no alude nunca a este drama y no lo recoge en sus *Partes*;
- 2) la obra no se parece a otras comedias del autor, debido a que no concede especial importancia a los personajes femeninos (que a menudo suelen vestirse de hombres) y porque los labradores hablan en castellano y no, como sucede normalmente, en sayagués;
- 3) finalmente la *editio princeps* es una suelta bastante mala, que se remonta quizás al crepúsculo de la tercera década del siglo XVII y representa una edición fraudulenta.

Ahora bien, los críticos que mantenemos la atribución al Mercedario, solemos responder que:

- 1) Tirso no publicó todas sus obras en las *Partes*, ni aludió en sus escritos a todas sus comedias; por otra parte nunca desmintió la paternidad del *BS*, a pesar de haber vivido por veinte años después de su publicación; tampoco ponen en duda la atribución al Mercedario las ediciones abreviadas del *BS* (*BA*) de los siglos XVII y XVIII. Ya Rogers (1977: 16) hizo notar que las cinco *Partes* en las que se reúnen las comedias de Tirso, cada una con doce piezas («and not all of these plays authentic») contienen sólo una pequeña parte de la producción del mercedario, que en 1621 habría escrito más de trescientas comedias.⁶ En principio podría haber más de una razón por la que Tirso escribiera una obra un tanto distinta a su forma acostumbrada: esto les ocurre a varios autores: por ejemplo *La Numancia* de Cervantes es anómala respecto al resto de sus obras y prácticamente cada obra de Dante Alighieri es distinta de las demás. También en principio podría haber más de una razón por la que Tirso no quisiese divulgar demasiado el hecho de que había escrito una obra como el *BS*: por ejemplo por la crítica demasiado feroz que afecta a todas las capas

⁶ Es conveniente acudir a las sintéticas palabras de Profeti 2014: 1098-9: «[...] anche il *corpus* drammatico di Tirso pare presentare alcuni problemi. Durante la sua vita appaiono infatti 5 Parti di commedie, che tuttavia non risultano pienamente affidabili. La *Primera parte* è anteriore al 1635; appare quindi nel periodo di divieto di stampare commedie in Castiglia; infatti le due edizioni che se ne conoscono, del 1627 e del 1631, uscirono a Siviglia e Valenza. La *Segunda parte* poté invece essere edita a Madrid; le commedie vi si dicono “riunite da suo nipote don Francisco Lucas de Ávila”. Paradossalmente questa seconda parte appare nel 1635, quindi un anno dopo la *Parte tercera*, che è del 1634; nello stesso anno della *Cuarta parte*. Del 1636 è infine la *Quinta parte*, ultima di questa serie specifica di Tirso. Il problema è costituito proprio dalla seconda parte, che comprende un’opera portante come *El condenado por desconfiado* [del que suele decirse que parece constituir un díptico con el *BS*: en aquél el protagonista es condenado al infierno por no fiarse del perdón de Dios, en este por confiar demasiado en la posibilidad de arrepentirse en el último momento; de todos modos no puede decirse que si Tirso no resultara el autor de uno de los dos dramas no podría serlo de otro], e che presenta una dedica polémica e sibillina: “Dedico, de estas doce comedias, cuatro, que son mías, en mi nombre, y en el de sus dueños las otras ocho (que no sé por qué infortunio suyo, siendo hijas de tan ilustres padres, las echaron a mis puertas), las que restan”. La dichiarazione è stata quasi sempre interpretata come un rifiuto dello otto misteriose commedie, che Tirso non identifica esplicitamente. Ma perché, se non sue, egli si sarebbe preso la briga di raccogliarle e pubblicarle? E perché non le avrebbe identificate? Non si dovrà leggere nella dedica un’ironica rivendicazione di opere che erano corse, magari in redazioni diverse, sotto nomi e paternità false? La proposta di un problema del genere valga a sottolineare le difficoltà ad orientarsi nel *mare magnum* del teatro aureo».

de la sociedad, por un estilo a veces demasiado “fuerte”, por un matiz sulfúreo que envuelve la obra etc. Es más, las dos razones podrían apoyarse mutuamente: Tirso no acogió en su obra completa al *BS*, precisamente porque los rasgos distintivos de la comedia le empujaron a querer olvidarse de ella. Sea como fuere, son muchos los autores que por varias razones parecen renegar de algunas de sus obras, incluso si se trata de obras maestras (de Virgilio a Tasso a Chopin).

- 2) Tirso escribió muchas piezas en las que el protagonista es masculino – y por otra parte en el *BS* las mujeres juegan un papel muy importante; además existen muchas comedias en las que es difícil decir si el protagonista es el hombre o la mujer; y a menudo también los labradores de sus comedias hablan en castellano.⁷
- 3) Por último el hecho de encontrarse en la colección facticia de las *Doze comedias nuevas*, bajo el nombre de Tirso, no significa automáticamente que su autor no sea él. Un análisis pormenorizado y no prevenido del *BS* muestra profunda sintonía con el teatro de Tirso,⁸ aunque el drama sobre don Juan tenga sus peculiaridades y sus rasgos originales, juicio que no solo no brinda un motivo razonable para quitarle la paternidad de la obra, sino que lleva a reconocer una veta artística algo distinta, que enriquece la producción dramática del mercenario.

En realidad no existen argumentos sólidos que impidan ver en el autor del *BS* a Tirso de Molina, atribución que nunca ha sido desmentida por ningún documento de cualquier tipo. Sin embargo no queremos decir que el problema de la autoría quede resuelto de forma tan evasiva. Todo lo contrario: teniendo en cuenta que también existe el problema de la autoría de *TL*, asumimos que nos enfrentamos con algunas soluciones posibles:

- 1) Tirso es el autor del *BS* y otro comediógrafo es el autor de *TL* (es la tesis, entre otros, de Xavier A. Fernández, de Luis Vázquez y la mía);
- 2) Tirso es el autor de *TL* y otro comediógrafo (¿Andrés de Claremonte?) es el autor del *BS* (es la tesis de Gerald Wade);

⁷ Por ej. los aldeanos de *La villana de la Sagra* (1612) hablan culto. En esta comedia el gracioso Carrasco es un poco como Ripio y Fulgencio tiene algo de Gaseno.

⁸ Véanse sobre todo la ed. de Luis Vázquez y, por lo que se refiere al personaje de don Juan, el fundamental libro de Dolfi 2008. Véanse también mis contribuciones, las notas a mi edición y lo que digo en el resto de este ensayo.

- 3) Claramonte es el autor tanto de *BS* como de *TL* (es la tesis de Rodríguez López-Vázquez).

Otras tesis posibles (por ej. Tirso es el autor tanto de *BS* como de *TL*) no parece que hayan tenido mucha aceptación.

En cuanto al problema de la cronología relativa de las dos obras, las posibilidades parecerían dos y no más:

- 1) el *BS* es anterior a *TL*;
- 2) *TL* es anterior al *BS*.

Finalmente, en cuanto al problema de la dependencia textual las posibilidades parecen tres:

- 1) el *BS* depende de *TL*;
- 2) *TL* depende del *BS*;
- 3) tanto el *BS* como *TL* dependen de un texto previo.

En este tercer caso la anterioridad del uno respecto al otro no tendría mucha importancia, y el *BS* y *TL* podrían incluso ser textos sincrónicos. Téngase en cuenta que *TL* desarrolla una acción dramática básicamente igual a la del *BS*; además muchos versos son idénticos o presentan mínimas variantes (casi la mitad, según los cálculos de José María Ruano de la Haza),⁹ algunos son distintos, aunque pertenezcan a secuencias muy parecidas, en algunos casos uno de los dos textos tiene versos y secuencias que le faltan al otro.

Como decíamos antes, RLV ha lanzado una serie de hipótesis:

- 1) El *BS* no es de Tirso, y el autor tanto de esta obra como de *TL* es Andrés de Claramonte dramaturgo contemporáneo de Tirso, pero fallecido dos décadas antes que el Mercedario (1626);
- 2) *TL* es anterior al *BS* y está bien representado por la suelta, donde se notan poco más que unos cortes “limpios” (o “de tijera”) en la tercera jornada por razones de espacio;

⁹ Ruano 1997. Los cálculos de Fernández son algo distintos: el texto de *TL* sería totalmente coincidente con el del *BS* en un 37% y totalmente diferente en un 38%; en el restante 25% los textos serían en parte iguales y en parte desiguales (1981: 393, nota 5).

- 3) El *BS* es en principio una refundición del mismo autor, pero el texto de la *princeps* no se basa propiamente en un manuscrito de Claramonte, sino en los recuerdos de actores que lo habían representado y, pasando de una compañía a otra sin disponer de ejemplares escritos, recordaban el texto de forma muy parcial y confusa.¹⁰

También hemos aludido anteriormente al hecho de que, en años recientes, Ángel María García Gómez ha descubierto un documento según el cual la compañía de Jerónimo Sánchez representó el 4 de agosto de 1617 una comedia titulada *Tan largo me lo fiáis*. Desafortunadamente ni conocemos el texto de esta comedia, ni esta pieza está vinculada, en aquel documento, a un autor concreto (ya sea Tirso, ya sea Claramonte u otros). Y el papel de 1617 se puede referir a una comedia con el mismo título, pero fundamentalmente distinta, cosa que ocurre más de una vez en el teatro barroco: piénsese en *La serrana de la Vera* de Lope de Vega y en la de Luis Vélez de Guevara, en *Los Comendadores de Córdoba* de Lope y en los de Álvaro Cubillo de Aragón, en *El médico de su honra* del Fénix y en el de Calderón etc.; sin contar las piezas con título distinto pero con tema idéntico o muy similar; por ej. *El valiente Céspedes* de Lope y *El Hércules de Ocaña* de Vélez de Guevara o el de Diamante. Y los ejemplos se podrían multiplicar con mucha facilidad. Que aquella comedia coincida con la suelta de *TL* es hipótesis indemostrable, y, aunque fuera cierta, eso no querría decir que *TL* sea de Claramonte, ni que sea anterior al *BS*. Me parece ver aquí un doble error de método: 1) pretender que una obra de la cual se conoce solo el título sea la misma que otra (del mismo título) de la cual conocemos el texto; 2) dar por sentado que la existencia de un *TL* en 1617 signifique que este texto sea anterior al *BS*, sobre cuya fecha el documento no influye en absoluto. De hecho, basándose en otros argumentos (cf. más abajo), se puede sostener que el *BS* se remonta a 1616, así que la fecha de 1617, en la que Claramonte representó *DANB* y Jerónimo Sánchez montó un *TL*, aunque fuera el mismo que la suelta, no implica la conclusión que *TL* y *DANB* sean anteriores al *BS*.

El detalle que nos permite fechar el *BS* es, como se sabe, la alusión a la iglesia de San Francisco de Madrid en el penúltimo verso de *BP* (= v.

¹⁰ Sobre el problema de los actores, me permito remitir a D'Agostino 2004 y a otros ensayos míos.

2875 de mi edición), según vio correctamente Luis Vázquez;¹¹ más precisamente esta alusión permite colocar el *terminus ante quem* en el año 1617. Además se ha notado (Labertit 1979) que los vv. 1842-1847 del *BS* parecen tener como fuente una escena de la segunda parte del *Don Quijote*, publicada en 1615. En conclusión la fecha más probable resulta 1616, año en el que, entre otras, Tirso de Molina vivió por algún tiempo en Sevilla antes de embarcarse para Santo Domingo; no es indispensable creer que el autor haya escrito el *BS* en dos semanas o dos meses, pero una cierta prisa (ya notada por don Marcelino, cf. arriba) podría ser responsable de algunas imperfecciones o contradicciones que he detallado en otras ocasiones (por ej. el comentario a los vv. 1276-1279 y 1293-1297 en mi edición).

RLV ha demostrado que Claramonte tenía estrecha relación con la familia Ulloa; de esta constatación y del hecho de que en *TL* se dice que el sepulcro del Comendador se trasladará a la iglesia de San Julián de Toro, ciudad también vinculada a los Ulloa, deduce el crítico que la variante «en San Francisco en Madrid» de *BP* es una alteración del original, que tiene que decir: «de aquí a San Julián de Toro». Pero a lo sumo la variante de *TL* puede sugerir que el autor de esta versión estaba relacionado con la familia Ulloa, y que por consiguiente Claramonte podría ser un candidato digno de ser tenido en consideración para *TL* y nada sugiere en cuanto al *BS*. Es más: si, como quiere RLV, Claramonte es el mismo autor primero de *TL* y después del *BS*, tendríamos la curiosa consecuencia de que primero habla de San Julián de Toro y luego desmiente su apego a los Ulloa, porque cambia la iglesia por San Francisco el Grande

¹¹ Véase una rica nota de Vázquez 1989 en Tirso, *BS* (Vázquez): 292-3: «[...] Tirso – que conocía, como madrileño y como erudito – las capillas de enterramiento en dicha iglesia de la Corte [se refiere a San Francisco], tenía sus buenas razones para ese final de su obra: Miembros ilustres de la Orden de Calatrava estaban allí enterrados. [...] Puesto que los cronistas deploran “la devastación que de todo este tesoro artístico se hizo con la reforma que en la iglesia se realizó por el año 1617” (Barriuso), se deduce que cuando se escriben los versos de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* todavía no se habían comenzado las obras en San Francisco, y los sepulcros célebres estaban en sus antiguos lugares. El año 1617 podría, pues, ser un término *ad quem* para delimitar la fecha de composición de B: Don Gonzalo de Ulloa, Comendador mayor de Calatrava – el *Convidado de piedra*, inmortalado gracias a su relación con don Juan – ¿dónde podía estar en “memoria más grande” que junto a sus ilustres hermanos de fama y hábito, “en san Francisco en Madrid”?».

de la capital. Se podrá insinuar que, puesto que el *BP* es un texto reconstruido de forma precaria gracias a la ayuda de unos actores después de la muerte de Claramonte, alguien, que no recordaba las relaciones del Murciano con los Ulloa, introdujo la variante madrileña. Pero esta sería una de las suposiciones sin fundamento y creadas *ad hoc*, para que sirvan como una ganzúa del argumento de los actores, argumento cuya debilidad e ineficacia pensamos haber demostrado ya en otras ocasiones.

La última hipótesis sería que el título de *TL* se refiere a la forma primitiva del *BS*, que se titularía *Tan largo me lo fiáis*, pero estaría más cercana a la *princeps* del *BS* que a la suelta de *TL* (véase *infra*). Esta hipótesis es tan indemostrable y sin fundamento como las otras.

Por último, antes de pasar adelante, no podemos excluir que el epígrafe original del primer Don Juan fuese limitado a la segunda parte: *El Convidado de piedra*, y eso por una doble razón: porque a este título podría aludir el v. 2873 (uno de los últimos), según una costumbre de la época, y porque así se titulaba la comedia representada en Nápoles en 1625 (cf. Fucilla 1957). A pesar de esto, que sigue siendo una hipótesis, prefiero usar el epígrafe más tradicional, atestiguado por la *princeps*.

3. EL BURLADOR ES ANTERIOR A TAN LARGO

Sobre estas bases tan frágiles es imposible y metodológicamente incorrecto asegurar, como lo hace repetidas veces RLV, que el documento encontrado por García Gómez ha solucionado la cuestión de la prioridad de *TL*. Ese documento, por importante que sea, no ha solucionado prácticamente nada. A falta de fechas seguras y datos externos interpretables de forma inequívoca,¹² la cuestión se debe examinar con instrumentos filológicos.

En realidad la situación descrita arriba no es única en el teatro barroco, todo lo contrario; pero no por eso deja de ser problemático enfocar los problemas filológicos de una tradición de este tipo. Básicamente se barajan las siguientes posibilidades:

¹² El argumento de Vázquez a favor de 1617 como *terminus ante quem* para el *BS* es el único dato externo interpretable como seguro.

- 1) uno de los dos textos está más próximo al original (= *BO*) y el otro representa la refundición del primero;¹³ dos variantes: i) $BO \rightarrow BP > TL$; ii) $BO \rightarrow TL > BP$;
- 2) uno de los dos textos refleja, aunque con muchos defectos, la forma original y el otro constituye la refundición de ese mismo original; dos variantes: iii) $BO \rightarrow BP$ y $BO > TL$; iv) $BO \rightarrow TL$ y $BO > BP$;
- 3) ambos textos son la refundición de un tercero, un arquetipo (ω) o sea un texto que ya presenta defectos que le alejan, poco o tanto, del original; v) $BO \rightarrow \omega > BP$ por un lado y $BO \rightarrow \omega > TL$ por el otro;
- 4) ambos derivan de un arquetipo, pero uno de los dos con más fidelidad y el otro con voluntad de refundir; dos variantes: vi) $BO \rightarrow \omega \rightarrow BP$ y $BO \rightarrow \omega > TL$; vii) $BO \rightarrow \omega \rightarrow TL$ y $BO \rightarrow \omega > BP$.

Como se ve, se trata de nada menos que de siete posibilidades teóricas, sin contar otras variantes admisibles. Una situación de ese tipo exige el uso de la navaja de Ockham.

Por si fuera poco, el problema filológico (texto, fecha, autor) del *BS* suele entrelazarse en la práctica de los editores con el de la valoración estética, y aunque el quehacer ecdótico prescinda de todo juicio literario, sucede que no siempre es fácil separar las dos instancias, y, quien más quien menos, ocurre que a veces también el editor más riguroso pueda tener deslices determinados por su visión literaria. El filólogo trabaja para aclarar, en la medida de lo posible, cuál es el texto auténtico, no cuál es el texto artísticamente más valioso, pero está claro que incluso los llamados “criterios internos” (por ejemplo el de la *lectio difficilior potior* y el de la *conformatio textus* y *contextus*), que tienen su validez en la *examinatio* (o sea cuando se trata de establecer cuál pueda ser la lección con mayores garantías de autenticidad, ya sea por *selectio*, ya sea por conjetura), se mezclan, a veces inevitablemente, en las operaciones de *recensio*, es decir en la fase en la que hay que reconocer las relaciones genealógicas entre los códices.

La presencia de una refundición dificulta en parte la aplicación de la lógica ecdótica en la *recensio*, porque no se trata, en términos propios, de lo que se suele llamar una “transmisión normal” (normal en el sentido genealógico, por supuesto; con otro enfoque refundir un texto es una

¹³ Con el símbolo \rightarrow indico una descendencia directa que no constituye una refundición, con el símbolo $>$ la voluntad de rehacer el texto.

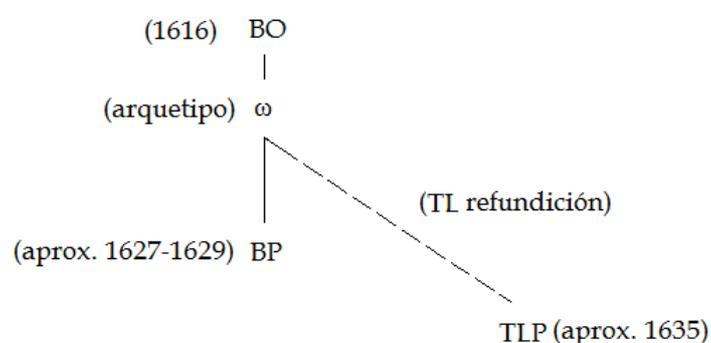
práctica normalísima).¹⁴ Quien refunde – y hay que ver también y sobre todo *cómo* refunde – insta una relación textual menos estrecha con el texto refundido respecto a la de un copista/tipógrafo que se limite a transcribir el antígrafo introduciendo erratas, olvidos y otras innovaciones, voluntarias e involuntarias, que no tienen la finalidad de producir un texto distinto, aunque una innovación voluntaria puede denunciar la tendencia, esporádica o constante, de un copista a hacerse coautor del texto que transcribe. En el caso de las obras teatrales es además posible que el tipógrafo trabaje a partir no del original o de una copia más o menos fiel, sino de un ejemplar de la compañía de actores que han montado la comedia (muchas veces con cortes y otras intervenciones) o que por lo menos adapte el texto a la hora de imprimirlo: a menudo el cajista está obligado a modificar el antígrafo por la escasez del espacio útil y, como se comprende fácilmente, los cortes se dan sobre todo en las páginas finales de las ediciones sueltas, cuando uno se da cuenta de que es imposible que quepa todo lo que queda del modelo. Por lo tanto tenemos impresos que pueden representar no sólo una, sino más de una o incluso todas estas características: adaptación heredada de la compañía de actores, adaptación del cajista, reelaboración por parte del mismo autor, refundición por parte de otro autor. Lo que sí suele hacer un refundidor es tratar de corregir los eventuales errores de su modelo, precisamente porque, al fin y al cabo, está escribiendo un texto poco o tanto distinto; lo que no quita que introduzca errores que son harina de su costal, y tampoco es normal que corrija absolutamente todos los defectos de la obra que está refundiendo.

Antes de seguir adelante, podemos tranquilamente considerar como intrascendente la identidad (o casi identidad) de la redondilla que aparece en los vv. 1806-1809 del *BS* y en los vv. 487-490 de *DANB*. Como todos sabemos, dos redondillas de *El remedio en la desdicha* de Lope se encuentran, casi idénticas en el *Condenado por desconfiado* (cf. por último la edición del *Condenado* por el propio RLV 2008). Y no pocos versos del *BS* estaban ya en *La adúltera virtuosa* (1604) de Mira de Amescua: me refiero a los vv. 109-110, 1814, 2304; además otros versos manifiestan un parecido muy claro (121-122, 239, 563-564, 651-652, 1082, 1559, 1608-1609, 1674,

¹⁴ Me permito remitir a D'Agostino 2001.

2093, 2199, 2359 de mi edición).¹⁵ El hecho de que la redondilla sea métricamente perfecta en *DANB* y defectuosa en el primer verso de *BS* no demuestra nada, puesto que el defecto se puede atribuir a un error del cajista y no al autor (que, repetimos, en opinión de RLV es el mismo, Andrés de Claramonte). Si acaso es notable el que la redondilla en cuestión no aparezca en *TL* (que en la reconstrucción de RLV es el original del primer Don Juan y es siempre del mismo comediógrafo murciano). Sobre las otras relaciones que RLV establece entre el *BS/TL* y *DANB*, drama que en realidad desarrolla una historia que no tiene nada que ver con el *BS* y como mucho presenta afinidades que podríamos encontrar en una gran cantidad de piezas teatrales del siglo XVII, volveremos más adelante.¹⁶ Pero podemos adelantar que si, como queda demostrado por Vázquez, el *BS* fue escrito antes de 1617 y, como hemos sugerido, en 1616, lo más probable es que Claramonte en 1617 copiara la redondilla en cuestión, y que el caso la ha transmitido mejor en *DANB* que en la *princeps* del *BS*.

La hipótesis que me parece más adecuada para explicar todas las características de la historia de nuestro texto es la núm. vi de las indicadas arriba, que podemos representar por medio de este árbol genealógico:



¹⁵ Recuérdese que, si es cierto que en *DANB* aparecen personajes que se llaman Juana y Diego Tenorio y Tisbea (por cierto sin ninguna relación con el *BS* o con *TL*), en *La adúltera virtuosa* aparecen el Rey de Nápoles, doña Juana de Aragón, un villano llamado Coridón y otro de nombre Gaceno. Pero sería muy fácil rastrear en el teatro aurisecular nombres que se repiten por muchas razones.

¹⁶ Véase la nota anterior. Me permito remitir también a D'Agostino 2004.

3.1. *Arquetipo*

La existencia de un arquetipo se desprende del v. 1543, donde tanto *BP* como *TL* introducen el mismo verso («adonde la burla mía») que deshace la rima consonante (se trata de una redondilla en *-ora, -amos, -amos -ora*) pero no estropea ni la sintaxis ni el sentido (es el verdadero *error communis*, monogenético y separativo).

<i>BS</i>	<i>TL</i>
1536 <i>Cat.</i> Serà muger cantimplora. <i>Mot.</i> En Gradas os aguardamos: <i>d. Iu.</i> A Dios Marques.	1605 <i>Cata.</i> Serà muger cantimplora. <i>Mar.</i> En Gradas os aguardamos: <i>d. Iu.</i> A Dios Marques. <i>Cat.</i> Dõde va-
<i>Cat.</i> Donde vamos? <i>d. Iu.</i> Calla necio, calla agora,	<i>d. Iu.</i> A donde la burla mia (mos? se execute. <i>Cata.</i> No se escapa
1540 adonde la burla mia execute. <i>Cat.</i> No se escapa nadie de ti.	1610 nadie de ti. <i>d. Iu.</i> El trueco adoro. <i>Cat.</i> Echaste la capa al toro.
<i>d. Iu.</i> El trueque adoro; <i>Cat.</i> Echaste la capa al toro?	1612 <i>d. Iu.</i> Escapeme por la capa. <i>Vanse.</i>
1544 <i>d. Iu.</i> No, el toro me echó la capa.	

Esta es la reconstrucción: en *BO* se encuentra un texto verosíblemente como el siguiente:

CATALINÓN	Será mujer cantimplora.	1540
MOTA	En Gradas os aguardamos.	
DON JUAN	Adiós, Marqués. <i>Hablan aparte don Juan y Catalinón</i>	
CATALINÓN	¿Dónde vamos?	
DON JUAN	Adonde mi burla agora ejecute.	
CATALINÓN	No se escapa nadie de ti.	
DON JUAN	¡El trueque adoro!	1545
CATALINÓN	¿Echaste la capa al toro?	
DON JUAN	No, el toro me echó la capa.	

El arquetipo (ω) sustituye con el artículo *la* el posesivo átono *mi* del v. 1543 y, cuando se da cuenta, lo reintegra, pero, teniendo que ponerlo después del sustantivo (*burla*), lo escribe con la forma tónica (*mía*); en esta operación cae *agora* y el resultado es: *adonde la burla mía*. Sucesivamente alguien (*BP*) se percata del error y trata de enmendarlo, inventándose un verso ripioso con el que don Juan calla sin alguna necesidad a Catalinón

(de hecho continúan intercambiándose cuatro breves réplicas), pero recupera la rima correcta. En cambio *TL*, por una razón que desconocemos, no interviene.

3.2. *Casos de distracción del autor*

Por otro lado, en un par de lugares, más que pensar en un error de arquetipo, creo que es preferible apelar a una distracción del autor, ocasionada posiblemente por una cierta prisa con la que tuvo que escribir la pieza (cf. *supra*).

1) *BS* 1276-9. El marqués de la Mota le revela a don Juan que ama, correspondido, a su prima doña Ana de Ulloa, pero «El Rey la tiene casada, | y no se sabe con quién». Cuando Mota se separa de don Juan para entrar en el palacio real, parece que quiere enterarse de la decisión de Alfonso XI; las palabras usadas por los dos al separarse (vv. 1282-1285) no son tan claras: helas aquí en la versión de *BP* (en este caso *TL* es muy parecido): «[Mota] Agora estoy aguardando | la postrer resolución. | [don Juan] Pues no perdáis la ocasión, | que aquí os estoy aguardando». ¿Cuál es la ocasión que el Marqués no debe perder? Cuando Mota regresa (v. 1378 ss.) no le dice a nadie lo que ha hecho y se ve que no conoce ni la decisión del rey ni la de su prima. Lo único que sabemos es que doña Ana le comunica por escrito al primo su resolución, pero su carta cae en las manos de don Juan.

2) *BS* 1293-7. Inmediatamente después de que don Juan y el marqués de la Mota se hayan separado, una criada de doña Ana, quedando invisible detrás de una reja, le habla al Burlador y le entrega un papel de su ama. La mujer ha escuchado la conversación entre los dos caballeros, de la cual ha sacado la conclusión de que don Juan es amigo de Mota. Pero entonces, ¿por qué no le ha entregado el papel directamente al Marqués?¹⁷

¹⁷ No se deben considerar errores de distracción los casos en los que, según una práctica teatral de la que tenemos muchos testimonios y no sólo españoles (por ej. Shakespeare) el tiempo dramático no se corresponde con el tiempo cronológico; véanse por ej., en mi edición, las Situaciones XII, XIII y XV y los comentarios correspondientes.

3.3. Casos que demuestran la anterioridad textual del BS

Hay evidencia de que en no pocos casos, es *TL* el que supone la lección de *BP* y no al revés. En efecto *TL* está plagado de contradicciones argumentales y diegéticas que desaparecen en la versión del *BS*, cuya lección en muchas ocasiones ofrece también la explicación de la rareza de *TL*. Veamos cuatro casos:

- 1) En el v. 73 de *TL* aparece el *Soldado* núm. 2, pero en la acotación anterior (vv. 37-38) no habían salido militares, sino criados; en cambio la correspondiente acotación del *BS*, entre los vv. 26 y 27, había introducido la guarda, o sea los soldados de guardia. Esto demuestra que el autor de *TL* depende de un texto idéntico o muy parecido al de *BP*, cuya lección recupera en un segundo momento y, esta vez, de manera torpe.
- 2) En los vv. 377-384 de *TL* don Pedro Tenorio le “revela” al duque Octavio que la mujer cogida *in flagrante delicto* es Isabela: «La muger, que es Isabela, | que para admirarte nombro, | en la presencia del Rey, | con lagrimas, y solloços, | dixo, que era el Duque Otauio | el que con nombre de esposo | de su honor auia gozado, | estimandola en tan poco». Los versos correspondientes del *BS*, que se encuentran en una secuencia anterior (*BP* 146-51: «La muger, que es Isabela, | que para admirarte nombro, | retirada en essa pieça, | dize, que es el Duque Octauio | que con engaño y cautela | la gozó») tienen un sentido perfecto, pero muy distinto: don Pedro le está revelando la identidad de la mujer al rey que la ignora y es consciente de que esta revelación le admirará. En cambio los versos de *TL* no son coherentes, porque don Pedro finge estar al corriente de la culpa de Octavio y por lo tanto, ¿qué sentido tiene decirle que la revelación del nombre de Isabela le admirará? El autor de *TL* ha desplazado de manera desafortunada un detalle de un texto al otro.
- 3) En el comienzo de la Jornada II, don Diego Tenorio, padre de don Juan, informa al rey de España que en Nápoles el Burlador ha engañado a su amigo Octavio y ha deshonorado a la duquesa Isabela. Alfonso XI, que inicialmente había decidido el casamiento de don Juan con doña Ana de Ulloa, ahora (según *BP*) prefiere obligar al Burlador a que se una en matrimonio con Isabela, para reparar el agravio. Llega Octavio y empieza a contar su historia, pero el rey le interrumpe,

diciéndole que ya se ha enterado de su infortunio y sabe que él es inocente; y aprovecha la coyuntura para ofrecerle la mano de doña Ana. En el texto de *TL* muchos detalles son distintos, sobre todo el siguiente: no se dice nunca que Alfonso XI ha decidido la boda de don Juan con Isabela, cosa que no se puede achacar a un “corte de tijera”, porque estamos en medio de octavas sin defectos métricos. Pues entonces, ¿a qué se refiere don Diego Tenorio cuando dice: «y quando aqui pende el sossiego | de don Iuan, y con esto el yerro enmienda, | por quien se acaba el encendido fuego | que el començò» (*TL* 895-8)?¹⁸ Y ¿por qué razón casar al duque Octavio con doña Ana de Ulloa «viene a ser [...] el mejor medio, | *que* a dos casos como estos dà remedio» (*TL* 891-2)? ¿Por qué a *dos* casos? Si Octavio se casa con doña Ana, Isabela se queda sin marido. El autor de *TL* se olvidaría de mencionar el proyecto de matrimonio de don Juan con Isabela; probablemente para él la palabra *dos* se refería a la doble boda, pero en ningún momento de esta secuencia se habla de las nupcias de don Juan con la duquesa napolitana, que sin embargo están previstas también en *TL*, como se ve en la tercera jornada (por ej. *TL* 2219-20: «[Isabela] No nace mi tristeza | del ser esposa de don Iuan»).

- 4) Como se sabe, el *BS* presenta una loa de Lisboa bastante larga (137 vv.) en la I Jornada: el Rey de España recibe a su embajador en Portugal, el Comendador Gonzalo de Ulloa y, después de haber escuchado un resumen muy sintético del resultado de la misión diplomática, le pide que le haga una descripción de la ciudad. *TL* presenta en cambio una larguísima loa de Sevilla (el doble de la otra) en la segunda Jornada, pronunciada por don Juan. En mi artículo de 2004 he examinado el paso paralelo de la entrevista entre el Rey y el embajador en la I Jornada, donde se percibe muy claramente que el refundidor de *TL* no ha sabido reestructurar de manera clara el pasaje, privado de la loa: en ambos casos el diálogo entre Rey y embajador empieza con una pregunta sobre el resultado de la embajada: en el *BS* don Gonzalo relata sintéticamente los detalles y Alfonso XI

¹⁸ Además la expresión «con esto el yerro enmienda» (*TL* 896) es ambigua: ¿se refiere a las bodas de don Juan con Isabela (pero no se aclara qué es *esto*) o al hecho de que la decisión de casar al duque Octavio con Aña de Ulloa anule la culpa de don Juan hacia su amigo? (en este caso el sujeto de *enmienda* sería el rey).

manda que los acuerdos entre España y Portugal se firmen inmediatamente. Pero en *TL* a la pregunta del Rey, don Gonzalo no contesta prácticamente nada, limitándose a decir que el rey de Portugal le recibió bien (v. 675), sin añadir detalles de tipo político-diplomático. A continuación el Rey tiene una réplica un tanto esperpéntica, donde se dice que su primo, o sea el monarca portugués, recibió bien al Comendador porque «Temió la espada | en el famoso brazo de un Ulloa» (!) y añade «cuyo esfuerzo y valor, cuyo decoro | tantas veces temor le ha puesto al moro»: que el moro huya atemorizado por el “decoro” del Comendador (!) parece más bien una tontería, por no decir otra cosa. Este y otros muchos casos hacen sospechar que el refundidor escribió a veces algo provisional (aquí un trisílabo cualquiera en *-oro* para apuntalar la rima), reservándose el retocarlo en un segundo momento, momento que probablemente no llegó nunca. Además, mientras al final de la loa de Lisboa, la transición a la pregunta: «¿Tenéis hijos?» (con lo que sigue) es natural, porque el Rey, muy satisfecho por el resultado de la misión diplomática y más aún por el magnífico informe sobre la capital portuguesa, premia al Comendador con un buen matrimonio para su hija, en *TL* el sentido de la misma pregunta es mucho menos claro. Otra señal de que es *TL* el texto derivado. Y no digamos nada de la congruencia entre las loas y los personajes que las pronuncian: perfecta la de Lisboa, alabanza de una ciudad positiva en la boca de un personaje positivo (el Comendador todavía no presenta la ambigüedad de la Estatua), con una perfecta relación con el sentido de crítica política de la pieza; del todo inapropiada la alabanza de una ciudad negativa (como se verá no solo en la referencia a la calle de la Sierpe, sino a toda la corte) en boca de un personaje negativo que exalta los aspectos positivos de la ciudad y lo hace de forma contraria a su perfil de personaje todo acción que no se demora en las palabras; de hecho las réplicas más largas pronunciadas por don Juan en el *BS* son el galanteo de Aminta (2036-2061: 26 vv.), y el soliloquio después de la invitación de la Estatua (vv. 2469-2492: 26 vv.); cuando lee la carta de doña Ana, sí emplea 44 vv., pero de estos 19 los ocupa el mensaje contenido en el billete; por lo demás don Juan va del medio verso a los 12-13 como mucho.

Para otros casos remito a mis ensayos anteriores y a mi edición. Lo que queda claro es que es el autor de *TL* quien reelabora, porque se ve perfectamente cómo corta, recupera en un segundo momento y cose fragmentos textuales con resultados a veces desastrosos. A menudo, a decir verdad, modifica con método: y la consecuencia es que el personaje de don Juan pierde el perfil del *BS* para adquirir las connotaciones morosas y banales de un *garañón* (término que de hecho sustituye en *TL* al de *burlador* todas las veces que este aparece, excepto una).

Por último, dado que hay una serie de errores separativos a cargo tanto de *BP* como de *TL*, o sea, dado que hay casos en los que el texto defectuoso de *BP* se puede corregir con *TL* y, al revés, hay lecciones de *BP* que pueden enmendar a *TL* (remito a mi aparato crítico), parece evidente que ninguno de los dos deriva *recta via* del otro. Lo que nos lleva al *stemma codicum* antes propuesto, y a la conclusión de que la *princeps* refleja el *BS* mucho más de cerca que *TL*. Por su parte, las llamadas ediciones abreviadas (*BA*) del *BS* parecen derivar de *BP*, al que a veces, aunque no siempre, corrigen *ex ingenio*, cuando se trata de defectos fácilmente detectables y eliminables.

Si además, fuera del ámbito estrictamente filológico, quisiéramos caracterizar las estrategias dramáticas de los dos autores, podríamos decir por lo menos lo siguiente:

- a) *TL* cambia el significado del amor, uno de los ejes temáticos del *BS*.¹⁹
- b) *TL* elimina la mayoría de los rasgos cómicos que caracterizaban al *BS*: no sólo censura los parlamentos bastos de Catalinón y de Ripio, sino que salva únicamente el diálogo entre don Juan y el marqués de la Mota sobre las prostitutas sevillanas; el personaje del gracioso casi desaparece.

¹⁹ Compárense los vv. 61-4 de *BP*: «[don Juan] Tío, y señor, | moço soy, y moço fuyste, | y pues que de amor supiste, | tenga disculpa mi amor», con los vv. 104-10 de *TL*: «Mi culpa no pide espacio, | tío, si me has de prender, | prendeme, lleuame preso, | y aduierde, que aqueste escesso | por amor se pudo hazer: | amor es vna cautela, | y es ciego y loco quien ama». Sobre todo los dos últimos versos de *TL* resultan improbables en la boca de don Juan, aunque quisiéramos considerarlos dichos con hipocresía. En *BP* don Juan busca la complicidad y la comprensión de su tío sin teorizar acerca del *amour fou*, sino sólo sobre la *vis amoris* (*amor vincit omnia*), que, de forma sensual y cínica, es uno de los *pivots* de la comedia; en cambio *TL* une de manera impropia los dos temas. Aquí don Juan está hablando como Octavio (cf. vv. 317 y 342).

- c) Para distinguirse del *BS* el autor de *TL* se sirve mucho de la métrica, introduciendo formas que no estaban en el texto de la *princeps* (un soneto, por cierto malísimo), transformando algunas redondillas en quintillas y algunos endecasílabos sueltos en octavas.

Desde un punto de vista artístico, *BP* es un texto que, a pesar de sus defectos, deja ver claramente que el primitivo *BS* (*BO*) era una obra maestra, mientras *TL* es una refundición, en conjunto bastante torpe, prolija y falta a menudo de *know-how* dramático (aunque conserve unos cuantos versos aislados sin duda hermosos)²⁰ y para mí casi seguramente inacabada.

4. LA *LETANÍA MORAL* Y LOS VEINTE ÍNDICES DE AUTORÍA RESPECTO A *TAN LARGO/BURLADOR*

Así se titula una parte del *Prólogo a la edición de 2016* de *El Burlador de Sevilla*, «atribuida a Tirso de Molina» de RLV. En este prólogo el autor habla repetidas veces, hasta la saciedad, de una «*conjetura ad hoc*» inventada para atribuir el primer don Juan a Tirso, pero, si consideramos bien las cosas, es él quien ha inventado una *conjetura ad hoc* para atribuir el *BS* a Claramonte. Y la carga de la prueba de que el *BS* no es de Tirso, sino de Claramonte recae sobre quien le sustrae al Mercedario la paternidad de la obra. Sin embargo, dado que RLV acumula pretendidos indicios y pretendidas pruebas en favor de su *conjetura ad hoc*, es conveniente tratar de responder detenidamente a sus observaciones.

En realidad Claramonte, por como lo conocemos, es escritor muy desigual: si nos basamos en las obras que se le pueden atribuir legítimamente, pienso que nos podemos hacer la idea de que, aunque de vez en cuando acierte en algún resultado dramático y maneje bastante bien los instrumentos técnicos como la versificación, se trata de un segundón normalmente prolijo y de corto vuelo artístico (Hernández Valcárcel 2004). Claro está que si empezamos a atribuirle obras maestras como el *BS*, *El condenado por desconfiado*, *La estrella de Sevilla* etc., su perfil cambia muchísimo y Claramonte corre el riesgo de convertirse en la *première étoile* del

²⁰ Por ej. v. 2013, «¡Éstas son las horas mías!», que en *BP* suena: «¡Éstas son las obras mías!».

teatro barroco español. Como sabemos, gran parte de las comedias áureas presentan más de una atribución, se leen en manuscritos que no se parecen a los impresos si no es en medida muy limitada, sufren refundiciones homo- o heteroautorales etc.; y muchas obras de distintos autores tienen un aire familiar si comparamos el léxico, las figuras retóricas, las situaciones dramáticas etc. Así que atribuir con seguridad una obra anónima a un autor concreto no es tarea fácil, sobre todo si uno se basa en elementos muy poco seguros, como son unas analogías onomásticas y cuatro versos en común (que, como mucho, uno de los dos puede haber sacado del otro, y no importa si el más grande Tirso pudo habérselos hurtado al segundón Claramonte).²¹ Esto no quita que la labor de tratar de ver más claro en las atribuciones a grandes autores de algunas piezas dramáticas auriseculares sea digna del máximo respeto y que tengamos que agradecerle a RLV el que se dedique a ella con tanta pasión.

En el nuevo prólogo a RLV 2016, sin renunciar a los argumentos ya usados en todos estos años para atribuir la paternidad del *BS* a Claramonte, el crítico se basa por primera vez en la *Letanía moral*, obra de Claramonte publicada en Sevilla en 1613, pero que cuenta con aprobaciones en 1610 y privilegio en 1611. La *Letanía moral* es «una especie de interminable santoral en quintillas dobles con más de 20000 versos llenos de disparates que rozan la irreverencia» (Hernández Valcarcel 2004: 90). RLV introduce «veinte índices de autoría respecto a *Tan largo/Burlador*», o sea veinte palabras o sintagmas que se encuentran en la *Letanía moral* y a veces en otras obras de Claramonte y que se encuentran también en el *BS* y en el *TL*, pero no en otras obras de Tirso. De esto deduce RLV que el *BS* (y también el *TL*) se deben a la pluma de Claramonte. Para realizar este control, el crítico se sirve fundamentalmente del Corpus Diacrónico del Español (CORDE) de la Real Academia Española.

En esta parte de nuestro estudio nos vamos a ocupar de estos veinte índices, pero antes tenemos que sentar un par de principios metodológicos.

1. Si se quiere demostrar que una obra, atribuida en su momento (y en los siglos siguientes, con algunas dudas surgidas más o menos 250

²¹ En otro ensayo mantengo la posibilidad de atribuir la comedia *Dineros son calidad* a Lope de Vega, rechazando los argumentos que Rodríguez López-Vázquez aporta a favor de la hipótesis de que el autor sea Andrés de Claramonte; véase D'Agostino 2013.

años después) a Tirso, no es suya, sino de otro (en este caso Claramonte) con argumentos léxicos, no basta con encontrar en una obra temprana de Claramonte un ejemplo (a veces dos o tres) del uso de una cierta palabra o de un sintagma que aparece en el *BS*. Primero porque, sobre todo si se trata de un único ejemplo, estamos de frente a un caso en el que Tirso y Claramonte usarían una vez cada uno en su producción literaria la misma palabra o el mismo sintagma. Evidentemente, dado que RLV está convencido de que tanto *TL* como el *BS* son de Claramonte, mantiene que Tirso no escribió nunca las palabras del *BS* que comenta; otro estudioso, según el cual el *BS* es de Tirso, puede sostener con absoluta legitimidad que por lo menos una vez Tirso escribió las palabras y los sintagmas que se analizan, sobre todo si la explicación de RLV no llega a convencerle. Y si fueran dos casos de Claramonte contra uno de Tirso, se trataría siempre de una “prueba” inconsistente. Para que se pudiera atribuir a Claramonte el *BS*, este tendría que presentar unas cuantas palabras, unos cuantos sintagmas y algunas imágenes que se repiten con frecuencia muy notable y que se pueden reconocer como una cifra lingüística y estilística del Murciano. Porque si la tal palabra o el tal sintagma se encuentran también en Lope, en Mira de Amescua o en otros autores, no se puede decir que se trata de un rasgo exclusivo de Claramonte, y hay dos posibilidades: este y el Mercedario han coincidido casualmente en algunas expresiones que no se pueden considerar peregrinas (por ej. “mar alterado”) o bien uno o ambos comediógrafos las han recogido de otro autor. Además, en algunos de los casos traídos a colación por RLV se da una identidad formal pero el significado contextual es diferente (véase abajo, por ej. el sintagma núm. 2, “aspado lino” o el núm. 5, “langosta de las mujeres”).

2. Claramonte es autor poco presente en el CORDE, así que hay que agradecerle a RLV el haber leído detenidamente una obra indigesta como la *Letanía moral*, que no está ni en el banco de datos de la Real Academia ni en otros, y que brinda datos antes no barajados ni siquiera por el propio crítico. Pero, para actuar de forma imparcial, hay que ir más allá de los datos proporcionados por el CORDE también en el caso de Tirso, por lo menos usando el *Teatro Español del Siglo de Oro* (TESO), el *Cuerpo del Español de Mark Davies* (CORESP) o acudiendo a la lectura directa de las obras del Mercedario. Dicho de otra manera, habría que seguir los mismos protocolos con ambos autores.

Además, como veremos, no siempre los criterios empleados para comentar las palabras y los ejemplos son los correctos. Otro reparo: RLV toma en consideración las obras escritas en el lapso de tiempo 1600-1635, pero Claramonte muere en 1626 y Tirso en 1648, así que se me escapa la *ratio* de aquella selección.

Finalmente hay que notar que, por muy valioso que sea (y sin duda lo es en sumo grado), el CORDE, como cualquier banco de datos, sirve sobre todo cuando uno encuentra lo que busca, no cuando no lo encuentra, por la sencilla razón de que en el CORDE no está (y sería imposible que estuviera) todo el caudal lingüístico del idioma castellano, ni siquiera el patrimonio completo de los más grandes autores literarios. Acudir al CORDE es pues totalmente correcto, diría yo imprescindible, pero hay que hacerlo de una forma más respetuosa de la realidad de los hechos; de otra manera los argumentos que uno piensa esgrimir a su favor se le tuercen en contra.

Hagamos un ejemplo. Un pasaje del *BS* de Tirso dice: «Amor es rey | que iguala con justa ley | la seda con el sayal» (vv. 931-933). Si le preguntamos al CORDE cuántas veces usa *sayal* Claramonte, obtenemos tan solo un caso (*Púsoseme el sol, salióme la luna*, c. 1615-1620): «En el sayal dejó el alma, | que es el frailecillo bello | como un oro [...]»; y, como se ve, el sentido contextual es muy distinto. Si le preguntamos cuántas veces el mismo autor utiliza la palabra *seda* la respuesta es: ninguna. Por consiguiente, si le preguntamos cuántas veces Claramonte utiliza en la misma frase el *sayal* y la *seda*, la respuesta es la misma: ninguna (desde luego habría que repasarse toda la *Letanía moral*, tarea que se despachará en otra ocasión). Si le preguntamos ahora cuántas veces Tirso usa la palabra *sayal*, la respuesta es 9; si le preguntamos cuántas veces el Mercedario utiliza la palabra *seda*, la respuesta es: 19. Si le preguntamos cuántas veces Tirso utiliza en la misma frase el *sayal* y la *seda*, la respuesta es 2, una en el *BS*, la otra en *El bandolero*, 1632: «porque igualarse pueda | mi sayal a su púrpura y su seda». Nótese además que en ambos casos se trata de “igualar” el sayal con la seda: es el concepto “democrático” del amor, que no repara en estamentos sociales (desde luego el concepto de por sí se repite bastantes veces en el teatro áureo, aunque las frecuentes agniciones al final de las obras, gracias a las cuales se descubre que bajo el aspecto de un labrador o de una labradora se esconde un personaje de noble alcurnia, permiten muy a menudo que la seda vaya con la

seda y no con el sayal). El resultado de este control sería incontrovertible: un ejemplo como este (y como otros que fácilmente se pueden añadir) demostraría que el *BS* es de Tirso y que Claramonte no tiene nada que ver con la obra.

Pero las cosas no son tan sencillas, así que pasamos lista a los casos que RLV examina en el prólogo a su última edición del *BS* (2006) como índices de que la pieza es de Claramonte.

4.1. *Racimos de estrellas* (v. 2115 de la ed. de RLV = v. 2000 de mi ed.)

RLV nota que el CORDE registra tan solo dos ejemplos de la expresión: uno es el del *BS*, el otro es de *DANB* de Claramonte (1617). Y añade:

Parece un índice de autoría interesante y que, en el caso de la conjetura tirsiana sólo podría tener una explicación: Tirso habría escrito el texto entre 1612 y 1615 y a Claramonte le habría llamado tanto la atención que lo habría incorporado para su obra, representada, como *Tan largo me lo fiáis*, en 1617. [...] Con todo, la conjetura *ad hoc* tirsiana se refuta fácilmente en este caso, porque Claramonte ya ha utilizado esta expresión en la *Letanía Morak*: «y él, de racimos de estrellas» (pág. 220). En ocasiones la asociación ‘racimos + estrellas’ aparece ligeramente modificada: «*racimos de bordaduras / entre recamos de estrella*» (pág. 263).

Ahora bien, se me escapa por completo la base del razonamiento inicial de la cita: por lo pronto, nada impide que Tirso y Claramonte hayan escrito, independientemente el uno del otro, la expresión «racimos de estrellas». No hace falta pensar que Claramonte imitara a Tirso, ni siquiera si se acepta la fecha de 1616 para el *BS* y la de 1617 para *DANB*. Pero – advierte RLV – Claramonte usa ya *racimos de estrellas*, en una ocasión, en 1611; el segundo ejemplo («racimos de bordaduras | entre recamos de estrellas») evidentemente no vale, porque el propio poeta hace un juego entre *racimos* y *recamos*. Así que tenemos dos ejemplos de Claramonte contra uno de Tirso. Pero hay más: el CORDE (consultado el 6/1/2017) registra también «Pisa racimos que venció de estrellas» en *La hispánica* (c. 1600-1618) de Luis Belmonte Bermúdez; RLV no lo recoge; no estaría en el CORDE cuando lo consultó (30/12/2014). De esta cita se deduce que también sería posible que tanto Claramonte como Tirso imitaran a Belmonte. Y el CORESP nos da más casos de «racimos de estrellas»: uno en *Pedro Telonario* (1609) de Mira de Amescua y otro en *La vida y hechos de*

Estebanillo González (1646); además uno de «las estrellas a racimos» en *La patrona de las musas* (1616) de Tirso de Molina y otro de «a racimos las estrellas» en *La mejor espigadera* (1634), siempre de Tirso. Estos ejemplos (no solo los últimos) hablan totalmente en contra de la idea de RLV. Por otra parte el CORDE ofrece muchos casos de «racimos de perlas» (Lope de Vega, Mira de Amescua, el mismo Claramonte), «r. de diamantes» (Vélez de Guevara); algunos de «r. de ángeles/serafines» (Lope); «de almas, de dolores etc.» (Lope), o sea ejemplos de un uso metafórico de la palabra *racimo*.²² A los 10 ejemplos tirsianos de *racimos* del CORDE (y tres de *racimo*), podemos añadir, siempre en un ámbito metafórico, las expresiones «r. de luz» en *Los lagos de San Vicente* (1607) y «r. de Judá» en *La vida de Herodes* (1615). El CORESP ofrece también cantidad de «r. de luceros», «r. de oro», «r. de perlas» etc., que no están en el CORDE. En *La ninfa del cielo* (1613), disputada entre Tirso y Luis Vélez, aparece la expresión «racimos de oro y de nácar». Otros ejemplos, en cambio, tienen el significado propio de la palabra. Finalmente no está mal recordar que, en una comparación cómica, en el BS se dice: «A mi agüela hallaron muerta, | como racimo colgada» (v. 2454 de la ed. de RLV = v. 2311 de mi ed.). Por varias razones, pues, no parece que la expresión «racimos de estrellas» hable en favor de la autoría de Claramonte.

4.2: *Aspado lino* (vv. 2166-2167 de la ed. de RLV = vv. 2157-2158 de mi ed.)

Nos referimos a los vv. 2163-2168 del BS (en la ed. de RLV = 2154-2159 de la mía):

¡Maldito el leño sea
que a tu amargo cristal halló camino,
antojo de Medea,
tu cáñamo primero o primer *lino*,
aspado de los vientos
para telas de engaños e instrumentos!

RLV observa que

²² En el caso de “perlas” y “diamantes” hay también algún parecido entre estos y las uvas (no por nada se trata de las metáforas más comunes), en los otros, el tropo es más audaz, tratándose de (racimos de) ángeles, almas etc.

La expresión ya la utiliza Claramonte en la *Letanía Moral* al hablar de San Andrés, crucificado en aspa, como se sabe. Se completa con el uso del verbo ‘aspar’ para la tarea de ‘aspar la vela del barco’. El pasaje es inequívoco:

Dexad Apostol diuino
el aspa sangrienta y bella
que quiere, pues della es digno,
verse *aspado lino* en ella
por lo que tiene de lino. [...] (pág. 100)

La consulta al CORDE nos confirma que Tirso de Molina no usó nunca el participio ‘aspado’ ni el verbo ‘aspar’ en toda su obra, no sólo en el periodo 1612-1615. Si *El burlador de Sevilla* fuera obra suya este uso sería una excepción.

En efecto no he encontrado en Tirso ningún caso de «lino aspado», además del *BS*. Así que estamos empatados: un ej. de Tirso y uno de Claramonte; tampoco en este caso me parece que se trate de una expresión típica de Claramonte; además, como reconoce el mismo RLV, el murciano está hablando de San Andrés, así que el caso es todavía menos significativo.

4.3. *El bocado de Adán* (vv. 1592-1599 ed. RLV = vv. 1508-1515 de mi ed.)

Léanse las dos ediciones en paralelo:

Mi edición		Edición de RLV	
MOTA	En la calle	MOTA.	En la calle
	de la Sierpe, donde ves		de la Sierpe, donde ves
	Adán vuelto en portugués, 1510		a Adán, vuelto en portugués,
	que en aqueste amargo valle		que en aqueste amargo valle 1595
	con bocados solicitan		con ducados solicitan
	mil Evas; que, aunque <i>dorados</i> ,		mil Evas; que, aunque dorados,
	en efeto son <i>bocados</i>		en efecto son bocados
	con que <i>ducados</i> nos quitan. 1515		con que las vidas nos quitan.

Como se ve, en realidad Tirso no usa propiamente, en el *BS*, el sintagma «bocado de Adán», como dice RLV, pero el texto, aludiendo a Adán y a Eva, sugiere una posible expresión subyacente de ese tipo.

Claramonte usa dos veces en la *Letanía moral* algo parecido: «que sa-cáis, por ser galán | de la garganta el bocado | que comisteis con Adán»

(pp. 223-4) y «que ha de costaros más caro | que no el bocado de Adán» (p. 159). Dado que el CORDE no ha tenido en cuenta la *Letanía moral*, si le preguntamos cuántas veces Claramonte usa la palabra *bocado*, el resultado es 2, ambas en *DANB* (1617) y sin relación con Adán. Como se ve, otra vez, el que algo no esté en el CORDE no significa que no esté en un autor considerado. Claramonte, por lo que sabemos hasta ahora, lo usa dos veces y Tirso una.

Pero tampoco en este caso se trata de un uso exclusivo de Claramonte, porque el CORDE nos proporciona, en el período considerado, un ejemplo de Juan Ruiz de Alarcón, *Ganar amigos* (1617): «[Encinas]: Él fue bocado costoso; | mas paciencia, y al reparo; | que Adán lo comió más caro, | y a la fe menos gustoso»; uno de José de Valdivielso, *El hombre encantado* (1622): «Por el bocado que Adán comió hechizado» y otro de Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas de Tomé de Burquillos* (1634): «yo quedé muy goloso desde el bocado de Adán». El CORESP nos da un ejemplo de «bocado de Adán» en Rojas Zorrilla, *Del Rey abajo, ninguno* (1628).

Así que tampoco este ejemplo parece constituir un elemento-clave para atribuir el *BS* a Claramonte.

4.4. *Por mil modos* (v. 378 de la ed. de RLV = v. 314 de mi ed.)

Esta expresión aparece 3 veces en la *Letanía moral* más una en *El inobediente* (texto publicado en la *Segunda parte de comedias, escogidas de las mejores de España*, En Madrid, en la Imprenta Real, a costa de Antonio Ribero, 1652) y, según el CORDE, una sola en Tirso (en el *BS*). En realidad está también en otras obras del Mercedario: *La dama del Olivar* (1614): «Bien pudiérades mostrar | vuestro poder por mil modos»; *Doña Beatriz de Silva* (en TESO) y en el entremés *Las viudas* (en TESO); y está también en *La infelice Marcela* (1582) de Cristóbal de Virués (CORESP), en *La industria y la suerte* (1610) de Ruiz de Alarcón (CORESP), en *Mudarse por mejorarse* y en *Ganar amigos* (ambas de 1610) del mismo y en otros autores (Bernardo de Balbuena, Cervantes en *El Rufian dichoso*, Hurtado de Mendoza, Luis Vélez de Guevara y más). Con la mínima variante *de mil modos* aparece en *Los alcaldes* de Tirso («Simplazo, de mil modos | quitáis la paz»), en *Marta la Piadosa*, en *La peña de Francia*, en *Quien habló, pagó* y en *La villana de la Vega* (TESO). Aquí también: se trata de una expresión no exclusiva de

Claramonte y que muy difícilmente, apareciendo 4 veces tanto en sus obras como en las de Tirso (caso omiso de las variantes), puede convenir de que el autor de *Tan largo* y del *Burlador* siempre es el mismo Claramonte.

4.5. *Langosta de las mujeres* (v. 1562 de la ed. de RLV = v. 1476 de mi ed.)

RLV apunta que

El término 'langosta' no aparece en el CORDE en el período 1600-1636 en el repertorio léxico de Tirso [...] Sin embargo, está ya en Claramonte en la *Letanía Moral*, en este caso aludiendo a otro Juan famoso, el Bautista: «vos os comeys las langostas / porque no coman el pan» (p. 77). Volverá a reaparecer en varias obras posteriores, con el valor inequívoco de 'plaga bíblica de langosta'. Es el caso de *El ataúd para el vivo y tálamo para el muerto*:

escuadrones de langostas
los talen y los derriben (vv. 417-418)

Efectivamente, según el CORDE Tirso usa la palabra *langosta* tres veces: una en el *BS* y dos más en las *Poesías* (1640); en realidad en *La madrina del cielo* (1613) aparecen las palabras «comiendo langostas, | imitarás un Bautista», con referencia igual (y por cierto más clara) a la de Claramonte (cf. arriba); y en *La prudencia en la mujer* (1622) dice: «Lo que toca a la langosta, | nos aflige a cada paso». Podemos añadir que Tirso cita la langosta como animal dañino en *Los coches de Benavente*, en el entremés *El gavacho* y en *La mejor espigadera* (1614). También la cita Lope, en *Las pobrezaas de Reynaldos*, con alusión a la plaga bíblica. El CORESP nos proporciona muchos más ejemplos, entre los cuales este de *Las harpías de Madrid* (1616) de Castillo Solórzano («Yo salí a petición de los discretos que se pudren de verlas, y a su costa quitaré de Madrid esta langosta. [Hues.] Tal se puede llamar, seor comisario, plaga que ofende el español distrito, y no fueron mayores las de Egipto»). Siempre según el CORDE, Claramonte no usaría nunca la palabra *langosta*. Pero, como hemos visto, Claramonte sí la utiliza en la temprana *Letanía*, donde sin embargo no tiene el significado de 'plaga bíblica' y por consiguiente no viene al caso, y en otras obras posteriores; pero en *El ataúd* falta el sintagma «langosta de las mujeres», que era lo que se esperaría del razonamiento de RLV. En conclusión: Claramonte no usa nunca la expresión «langosta de las mujeres» y Tirso sí la utiliza en

una ocasión (*BS*), y además introduce el sustantivo *langosta* en otras siete ocasiones en sus obras. Así que tampoco el caso de langosta ayuda a ver en Claramonte al autor del *BS*.

4.6. *La «astronómica aguja»*

RLV apunta:

El adjetivo es muy poco frecuente en la época y no está en el repertorio de Tirso. Pero sí en el de Claramonte, ya en la *Letanía Moral*: «Proseguid vuestro camino / pues es el que el Norte os da, / Astronomico diuino» (pág. 57).

En los años 1600-1635 el CORDE da 23 casos de *astronómico* (*-a, -as, -os*) en trece documentos: Tirso lo usa una vez (*BS*), cuatro veces Rojas Villadrando, cuatro Bernardo de Balbuena, una Góngora, una Lope de Vega, etc., y nunca (según el CORDE) Claramonte, que sin embargo lo utilizó una vez en la *Letanía*. Según el CORESP Tirso lo emplea en *Los triunfos de la verdad* (1616): «experimentando en figuras astronómicas las posiciones de las estrellas». El adjetivo no es evidentemente de los más comunes en el Siglo de Oro, pero un único caso de Claramonte es demasiado poco para definirlo una palabra típica de este, mientras que en Tirso se encuentra por lo menos dos veces, así que tampoco este índice demuestra que el *BS* es del dramaturgo murciano.

4.7. *La barba cana*

RLV recuerda el juego de palabras *barbacana* – *barba cana* del *BS* y apunta:

Ninguna de las dos expresiones aparece en obras indisputadas de Tirso. Sin embargo, está ya en la *Letanía Moral* de Claramonte, precisamente con el mismo juego de palabras a partir de la ‘torre’: «torre de Dios soberana / por cuyo balor eterno / essa vieja *barba cana* / respecta y tiembla el infierno» (pág. 329).

En realidad en Claramonte no se da un verdadero juego de palabras entre *barbacana* y *barba cana*. Efectivamente el CORDE da, de Tirso, el único ejemplo del *BS*; pero el mismo juego semántico (con variantes léxicas) se encuentra en la *Mosquea* de Villaviciosa (1615): «todas tiemblan de su

barba anciana | Que al muro nombre dio de barbacana»; en un romance de Góngora: «lampiño debes de ser, | castillo, si no estoy ciego, | pues, siendo de tantos años, | sin barbacana te veo»; y en *La discreta enamorada* del Fénix: «esta misma barba anciana | servirá de barbacana | al fuerte de tu virtud» (CORESP); y finalmente (caso todavía más elocuente) en la comedia *El molino* de Lope (1604): «[REY] Ya me acobardas, | tirano amor, en ver que no han podido | romper el fuego y el corazón las guardas; | como arruinada torre me has batido; | al fin, la barbacana me has ganado: | viejo en cabello fui, mozo en sentido». Como se ve, aquí también aparece la *torre*. Y, gracias al TESO, podemos añadir por lo menos un juego parcial en tres obras de Lope: *Los Benavides*: «Hasta en Moras barbacanas | llenays su sangre, y despojos | y aqui en agua dessos ojos | venis a lavar las canas»; *El mármol de Felisardo*: «basta que sepa que esas nobles canas | son de mi fuerza foso, y barbacana»; *El postrer godo de España*: «Traydor que a las blancas canas | de aquel viejo te boluiste, | por quien tus fuerças tuuiste | con seguras barbacanas». Así que, una vez más, el índice no demuestra la paternidad de Claramonte en el caso del *BS*.

4.8. Celos, relox de cuidados

Es el caso de la redondilla que abre el acto III del *BS*, estrofa gemela de una de *DANB* de Claramonte, donde además se encuentra imprimida sin errores, mientras que en la *princeps* del *BS* presenta una errata: «y cyudado» por «de cuidados».

BS, vv.1806-1809
 Celos, relox y cuydado,
 que a todas las horas days
 tormentos con que matays,
 aunque dais desconcertados;

DANB, vv. 487-490
 Celos, reloj de cuidados,
 que a todas las horas dais
 tormentos con que matáis
 aunque estéis desconcertados,

Nótese además que, en el lugar correspondiente de *TL* (o sea al comienzo de la tercera jornada), este texto omite la redondilla.²³ Estos versos han

²³ Para que el razonamiento sea más claro, transcribo el comienzo del monólogo de Batricio en ambos textos. En el *BS* son tres redondillas: «*Batr.* Celos, relox y cuydado, / que a todas las horas days / tormentos con que matays, / aunque days desconcertados. // Celos, del viuir desprecios, / con que ignorancias hazeys, / pues todo lo que teneys / de ricos, teneys de necios. // Dexadme de atormentar, / pues es cosa tan sabida, /

sido comentados ya en otras ocasiones y no insisto sobre ellos; desde el punto de vista ecdótico lo único que habría que hacer, a la hora de publicar el *BS*, sería aceptar la corrección de Hartzenbusch («de cuidados»), que coincide con el texto de *DANB*; no es un error “separativo”, porque la enmienda es relativamente fácil. Aquí me limito a notar che RLV añade esta vez otra consideración:

La consulta de la *Letanía Moral* deja claro que la imagen del reloj concertado estaba ya en Claramonte en 1610, en el poema a San Nicolás:

De dar con tantos extremos
son vuestras manos autoras
que por reloj os tenemos,
y dando todas las oras
Nicolás diuino os vemos.
Y así como os à labrado
el gran relojero Christo,
en todo vuestro Obispado
dando, jamas no se à visto
reloj tan bien concertado (págs. 289-290)

El reloj bien concertado es imagen de la serenidad. El reloj desconcertado lo es de los celos, como se evidencia a lo largo de toda la obra de Claramonte [...]. En la segunda jornada de *El inobediente* tenemos, en boca de Landiro, un personaje anecdótico, la misma imagen, con un verso final que coincide con mucha aproximación con los dos últimos del *Burlador*:

Quédate, reloj formado
de malicia, y los que están
en tí, a todas horas dan,
aunque están desconcertados.

[...] *El inobediente* se puede fechar por métrica hacia 1610 [...].

Pues bien, la imagen del reloj, cuyos matices simbólicos no son pocos, es muy común en el Siglo de Oro. Un ejemplo tirsiano lo proporcionan los más tardíos *Cigarrales de Toledo* (1624): «Tenía sobre ellos la diestra mano

que quando amor me dà vida, / la muerte me quereis dar». En *TL* son dos: «*Batri*. Zelos, atomos de amor, / y entre los ojos gigantes, / a la muerte semejantes, / y al infierno en el dolor. // Dexadme, no me canseys / con iras, y desconsuelos, / que en lo azul pareceys cielos, / y como infiernos ardeys». A continuación los textos son casi idénticos: «Que me quereys [quieres *TL*] cauallero, / que me atormentays [atormentas *TL*] ansi? / bien dixé, quando le vi / en mis bodas, mal agüero [...]».

apuntando en el reloj del corazón – que pulsaba mis pesares –, las horas de mis penas, si no era que con aquella acción jurase no quererme [...]». La relación entre reloj y celos se encuentra tanto en el *BS* como en *DANB*. Pero ni la *Letanía moral*, ni *El inobediente* parecen desarrollar la misma imagen, así que estamos en las mismas: en la primera cita se habla solo de un reloj bien concertado (San Nicolás), en la segunda (como a menudo ocurre, un tanto oscura) se habla de un reloj de malicias. Si el *BS* se escribió en 1616, Claramonte pudo haber imitado la conexión entre reloj y celos en 1617. Y si el Mercedario hubiera copiado una redondilla del Murciano, no sería argumento suficiente para obsequiarle el *BS* a Claramonte. La redondilla en cuestión es la única conexión entre el *BS* y Claramonte y se podría perfectamente explicar por una imitación por parte del segundo; sería absurdo sacar otras conclusiones. Más citas de cierto interés del uso simbólico del reloj en Tirso, sacadas del TESO: *Averigüelo Vargas*: «El relox que traygo al pecho, | que es la memoria, y cuidado, | la ora pienso que ha dado | que señala mi prouecho»;²⁴ *La mujer por fuerza*: «El Rei, quando tiene al lado | el sabio, quan bien acierta, | que a quien el relox concierta, | se deue andar concertado». Añádase Lope, *La bella Aurora* (TESO): «que dais como los relojes, | que no sabeis lo que dais». Y, de todas formas, más cercano al *BS* que la *Letanía moral* es *El viaje entretenido* (1604) de Rojas Villandrando: «Es mano del desconcierto de un reloj desbaratado, que señala el bien soñado como si fuese muy cierto».

4.9. *El toro y la capa*

A propósito de los vv. 1543-1544 de *BP*:

Cat. Echaste la capa al toro?
d. In. No, el toro me echó la capa.

RLV apunta:

La variante del *Tan largo* parece netamente mejor: «Escapeme por la capa (v. 1612). [...] Dejando aparte la dificultad rítmica y métrica del verso del *Burlador*, parece claro que el verso de *Tan largo* está introduciendo una paronomasia

²⁴ ¿Y si en el *BS* fuera: «reloj y cuidados», con la conjunción de *BP* y no con la preposición de *DANB*?

evidente en *Escapeme*, como derivación fonética de ‘*escapar*’ a partir de ‘*capa*’. Todo este juego de paronomasias [*sic*, paronomasias] a partir de la semántica del toreo, explícita en ‘*toro*’ y ‘*capa*’ está ya en la *Letanía Moral*. Por ejemplo, en el poema a San Bartolomé:

Con maliciosos antojos
Toro al mundo contemplays,
y porque no os cause enojos,
en vez de *capa* le days
con el pellejo en los ojos (pág. 122).

En este mismo poema se usa el verbo *almagrar*, que también aparece en boca de Catalinón aludiendo a las actividades donjuanescas: «Cat.: Almagrar y echar a extremo. / Con esta quatro serán (vv. 1779-1780). En la *Letanía Moral*: «Quiere el mundo claro espejo / que Dios la piel no os almagre (pág. 123). En toda la obra de Tirso, en cambio, no se usa nunca el infinitivo ‘almagrar’ y tan sólo una vez, ya en *Los cigarrales de Toledo* (1624) el sustantivo ‘almagre’. Claramente usa la configuración íntegra [toro-capa-almagrar] que encontramos en el *Burlador*, ya en una fecha tan temprana como 1610.

Contra estas observaciones se puede argumentar de la manera siguiente.

- 1) Primero, no hay ninguna dificultad rítmica y métrica en el v. 1544 del *Burlador* («No, el toro me echó la capa»), que es un octosílabo perfectísimo con dos sinalefas normalísimas.
- 2) Es cierto que «Escapeme por la capa» constituye un juego fónico por la sencilla razón de que se trata, retóricamente hablando, de una *figura etimológica* (*escapar* deriva justamente de *capa*), que conlleva naturalmente una repetición de sonidos. Podría incluso agregarse que de por sí *Escapeme* contiene *capeme*, con alusión a una posible autocastración. Pero ni la figura etimológica ni la alusión sexual vienen al caso. Don Juan no se escapa por ninguna capa y el sentido del *TL* es netamente peor. Además en los versos anteriores, tanto *BP* como *TL* habían introducido el juego *escapa-capá*, con una rima inclusiva y con mejor sentido:

	<i>BP</i>		<i>TL</i>
1541	[...] <i>Cat.</i> No se escapa nadie de ti. <i>d. Iu.</i> El trueque adoro; <i>Cat.</i> Echaste la capa al toro? <i>d. Iu.</i> No, el toro me echó la capa.		[...] <i>Cata.</i> No se escapa nadie de ti. <i>d. Iu.</i> El trueco adoro. <i>Cat.</i> Echaste la capa al toro. <i>d. Iu.</i> Escapeme por la capa. <i>Vanse.</i>

Mi interpretación es la siguiente: Catalinón le pregunta a don Juan: ¿Tratas de engañar a Mota, como un torero engaña al toro echándole la capa encima?²⁵ En su respuesta don Juan utiliza el mismo léxico, pero cambiando el sentido de la frase: no ha sido Mota el que ha querido burlarse de él dándole su prenda, sino todo lo contrario: el amigo, ofreciéndole su capa de color, le ha brindado el instrumento con el que don Juan le podrá traicionar fácilmente:²⁶ vistiéndolo con la prenda del otro, el Burlador se hará pasar por él, engañando a doña Ana, enamorada de Mota. El significado cómico del intercambio de réplicas del *BS* se pierde totalmente en el texto de *TL*, a lo mejor porque el refundidor no ha captado bien el sentido o porque ha preferido repetir el juego *escapa-capá*, introduciendo un políptoto (*escapa-escapeme*), o sea ha preferido introducir la repetición de un recurso fonético (que desvía del significado original) al mantenimiento de un recurso semántico. Desde luego el resultado es peor bajo todos los puntos de vista.

- 3) La cita de la *Letanía moral* contiene las palabras *toro* y *capa*, pero no tiene nada que se refiera al sentido de conjunto poseído por el *BS*, así que todo parangón semántico es inviable. De todas formas, no faltan ejemplos de «echar la capa al toro» en el teatro de la época; cf. Cervantes, *El gallardo español*: «pero que puedo hazer, | si he echado la capa al toro, | y no la puedo coger?»; Lope, *Las ferias de Madrid*: «ello

²⁵ Más o menos es el primer significado (el «sentido recto») que reconoce el *Diccionario de Autoridades* (1729): «Echar la capa al toro [...] Además del sentido recto de ponerla delante, para que se cebe en ella, y sacar libre el cuerpo, metaphoricamente significa aventurar alguna cosa, como la hacienda, por salvar otra que importa, ò se estima en mas».

²⁶ Según el *Tesoro de la Lengua Castellana* de Covarrubias (1611), «Echar la capa al toro, vale moralmente aventurar a perder la hazienda por salvar la vida. Es muy ordinario, si el toro va en los alcances de alguno, echarle la capa para que se cebe en ella: y a vezes quando la dexa queda hecha tiras» (traducido casi literalmente por Stevens 1706). Por otra parte, siempre según el mismo autor, «Echar la capa encima al amigo, es cubrir sus faltas [...]». Según el *Diccionario* de Terreros (1786), significa «perder la vergüenza y arriesgarlo todo». A partir del *Diccionario Usual* de la RAE de 1780 se repite, en los diccionarios académicos y en los no académicos, más o menos la misma definición: «f. met. y fam. Aventurar alguna cosa para evitar mayor daño ó conseguir algún fin». Tan solo a partir del *Diccionario Usual* de la RAE de 1925 la expresión se define: «fr. fig. y fam. Intervenir en asunto que interesa a otro para favorecerle». Los datos proceden del *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* (NTLLE) de la RAE (<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtle>).

es feria, no me espanto, | echemos la capa al toro»; Íd., *La firmeza en la desdicha*: «Por *capa* me ha echado al toro, | con que de la muerte *escapa*» (contiene también *escaparme*). El CORESP proporciona más casos en prosa: Gracián, *Oráculo manual* (1630): «Dormite, pues, tal vez Homero, y afecte algún descuido en el ingenio o en el valor, pero nunca en la cordura, para sosegar la malevolencia, no reviente ponzoñosa: será como un echar la capa al toro de la envidia para salvar la inmortalidad»; Lozano, *Historias y leyendas* (1638): «Andaos a fiar de amigos, gastad por ellos la hacienda, echad en su defensa la capa al toro, arrojaos a otros peligros por su causa, que al haberles menester, no hallaréis ninguno a vuestro lado». Si en cambio se buscan ejemplos de contextos donde aparezcan tan solo las palabras *toro* y *capa*, como en la *Letanía moral*, entonces podemos citar, de Tirso, *La vida de Herodes*: «soy *toro*, a quien se le *escapa* | el dueño, y haze en la *capa* | demonstracion de su agrauio», aquí también con la intervención del verbo *escapar* [TESO]. Y podemos añadir citas de otros autores, por ej. Guillén de Castro, *El desengaño dichoso*: «Déxame, | o como al *toro* la *capa* | Señora te dexaré»; Íd., *Los enemigos hermanos*: «para *escaparme* huyendo, | será como *capa* al *toro*» (contiene también *escaparme*); Lope, *El amigo hasta la muerte*: «y con los guantes se *escapa*, | como quien dexa la *capa* | sobre la furia del *toro*» (también *escapa*); Íd., *El amigo por fuerza*: «Yo dexándole la *capa*, | como si él el *toro* fuera, | huy de aquella manera, | que quien de su golpe *escapa*» (también *escapa*); Íd., *El caballero del Sacramento*: «que quien *escapa* del *toro*, | poco le importa la *capa*» (también *escapa*); Íd., *El Gran Duque de Moscovia*: «Yo salí a correr un *toro*, | y por *escapar* la vida | traygo la *capa* rompida»; Íd., *La locura por la honra*: «pues Flordelis se me *escapa*. | como *toro*, que en la *capa* | toma vengança del hombre»; etc. etc. Más ejemplos en el CORESP.

- 4) El verbo *almagrar* tiene que ver con la ganadería, no con la lidia, así que no se puede hablar de una configuración íntegra *toro-capá-almagrar*; *almagrar* se relaciona con *toro*, no con *capá*.²⁷

²⁷ La referencia usual para la expresión «Almagrar y echar a estremo» (v. 1800) es la de Covarrubias (1611): «Enalmagrar, señalar con almagre. Prouerb. Enalmagrar y echar a Estremo; tomado de los ganaderos que señalan sus rebaños. Aplicanlo mal, al que auendosi aprouechado de alguna mujer la desecha y busca otra. Refran de perdidos». Pero la mejor explicación la proporciona el diccionario bilingüe de Franciosini (1620 – nótese también la fecha) bajo *almagrar*: «è un modo di dir metaforico, tolto dalle

4.10. *Los ecos ronc*

RLV apunta que ni el sintagma «ecos ronc» (BP, v. 288) ni la forma inversa «roncos ecos» están en el repertorio de Tirso, mientras que la variante que adelanta el adjetivo aparece en la *Letanía moral* (p. 512) y además en *El valiente negro en Flandes* («los ronc ecos he oído»).

En efecto el CORDE proporciona 5 ejemplos de *ronco* en Tirso, uno solo en unión con *eco* (el del BS), tres con la palabra *parche* (ya en 1611, *Aquiles*) y uno con la palabra *trompeta*; podemos añadir otro ejemplo de *metales ronc* (*La lealtad contra la envidia*, en TESO). Para Claramonte da un solo ejemplo de *ronco* (el *son*, en *Deste agua*) y uno de *eco* (*Púsoseme el sol*). Los sustantivos que más frecuentemente se unen a *roncos* son *acentos*, *silbos*, *suspiros* o versos de animales (*aullidos*, *bramidos*, *mugidos*) etc.

Sin embargo la expresión «roncos ecos» está en Villamediana, Carrillo y Sotomayor y la inversa «ecos ronc» en Cervantes (*Don Quijote*, I parte) y en Lope de Vega (*Pedro Carbonero*, en TESO y *La mayor corona*, de 1598, en CORESP: «Que aun el río en ronc ecos no nos responde en su margen»), y, en la forma *ecos ronc*, en *las Transformaciones y robos de Júpiter*, y *zelos de Juno* de Espínola y Torres: «ya la ayubante y celestial Lusina con ecos ronc del Olimpo llama», así que tampoco podemos definirla una exclusiva de Claramonte. Total: dentro de una tradición seguramente escasa, Tirso tiene un ejemplo (el BS) y Claramonte dos. Con estos números sería arriesgado llegar a conclusiones sobre la autoría del BS.

4.11. *Jazmín y rosa*

A propósito del v. 376 de BP («pies de jazmín y rosa») RLV apunta que, según el CORDE, la asociación de *jazmín* y *rosa* no aparece en ningún autor entre 1600 y 1636. En realidad sí aparece en Claramonte: «pechos

pecore che vanno in maremma, che le sogliono segnar con cinabresa, acciò si conoschino, e differenzino tra l'altre, e allegoricamente significa trattar con una donna, e cavarsi i suoi gusti con essa, e poi abbandonarla». Y bajo *enalmagrar* recoge la expresión «enalmagrar, y echar à estremo: questo modo di dire si applica metaforicamente à mal senso, e vale, cavar da una donna quello che uno può, cioè ogni suo gusto, e poi abbandonarla, e cercarne un'altra». Nótese también que el CORDE registra solo dos casos de la expresión *echar a estremo*: uno es este del BS (con la grafía *extremo*) y otro, con la -s-, es el de Correas (1627), quien recoge el sentido metafórico solo hablando de los rebaños: «Por metáfora del ganado ovexuno, es: eskoxer, señalar i apartar, i echar aparte».

de jazmín y rosa» (*Letanía moral*, se refiere a María Magdalena); además, en la misma *Letanía* se leen los versos: «flor de marfil olorosa, | aunque siendo en el jazmín | pareceys sangrienta rosa» (Santa Agnés). Y finalmente, siempre en la *Letanía*, se leen los versos: «Y pues entre rosas tíricas | pisas jazmines y sándalos [...]». La expresión *labios tirres* de BP (v. 1685), errata que todos corrigen por *tiries* (en rima con *Kiries*), le parece a RLV una variante del adjetivo *tíricos* de la *Letanía*. «Esta constancia de uso en la asociación ‘jazmín’ y ‘rosa’» refuerza, para RLV, «la atribución a Claramonte de la primera versión del mito de Don Juan».

En realidad la verdadera asociación es la primera («pechos de jazmín y rosa»), aunque con sustantivo distinto (el *BS* se refiere a los *pies*); la segunda cita es (como a menudo ocurre con Claramonte) bastante sospechosa (¿qué quiere decir que una flor “es en el jazmín”, y, a pesar de eso, parece una rosa?) y parece apuntar a una descripción *in absentia*: es una cosa blanca, pero parece roja (?). La tercera es muy distinta, tratándose además de las flores, no de su color: y en el jardín hay tanto jazmines como rosas (no se habla de una cosa – pechos, pies – bicolor, blanca y roja).

Según el CORDE, el *jazmín* aparece 25 veces en la obra de Tirso, entre 1611 y 1630, y en 8 contextos aparecen también las *rosas*, por ej. «jazmines entretejidos de rosas» (*Cigarrales*), «jazmines y rosas» (*La venganza de Tamar*, de dudosa atribución), íd. (*La huerta de Juan Fernández*, 1626-1630). Podemos añadir, gracias al TESO, «¿Quién al balcón de Oriente | pudo llamar al Aurora, | sino un dichoso que adora | los jazmines de esa frente? | Las rosas de esas mejillas, | la púrpura desos labios?» (*Cautela contra cautela*, ahora atribuida a Mira de Amescua); «vuelva a brotar el prado, | jazmines, rosa, y lirios» (*La mejor espigadera*); «sino entre el jazmín y rosa | del deleite» (*Quien no cae no se levanta*); y más ejemplos todavía, que es inútil recopilar.

Casi todos son casos parecidos al tercer ejemplo de Claramonte (se trata de las flores de un jardín, no de su color), pero podemos añadir el ejemplo siguiente, sacado de *El amor médico* de Tirso (1616) «[Doña Estefanía]: ¿Qué os parece? [Doña Jerónima]: Que estáis buena. [Doña Estefanía]: ¿La color? [Doña Jerónima]: Jazmín y rosa» (a. II, vv. 719-720); en la cita siguiente prima el valor cromático: «rostro de clavel y rosa dorados girasoles; jazmines en su cuello trasladados» (*La huerta de Juan Fernández*).

Pero la literatura de la época, como cabía esperar, está llena de jazmines y rosas, tanto en sentido propio como con valor cromático. Doy tan solo un ejemplo (y *ab uno disce omnes*), el de la traducción del *Aminta*

de Torcuato Tasso realizada por Juan de Jáuregui (1609): «así tuve, cual tú, los labios rojos, | y en mis llenas mejillas delicadas | mezclada así con el jazmín la rosa». La verdadera novedad de la imagen del BS es la de atribuir a los pies el doble color blanco y rojo, normal en la descripción de las mejillas. Y esta característica no está en ningún autor de la época, ni siquiera en Claramonte. La imagen, según mi parecer, deriva de la descripción del alba, que más de una vez se representa como «vestida de jazmín con pies de rosa» (Lope, *Las bizzarrías de Belisa*); cf. también «un alba que se apeó, | entre jazmines y rosas» (Tirso, *La huerta de Juan Fernández*). El pecho, en cambio, está también en Bernardo de Balbuena (*El Bernardo*, 1624): «el blanco pecho De frescas rosas y jazmines hecho».

En consideración de estas observaciones no se puede compartir la opinión de RLV.

En cuanto a *tirio*, el adjetivo está, según el CORDE, en dos textos de Tirso (*Cigarrales* y *La huerta de Juan Fernández*) con referencias al color.

4.12 *Anquises*

RLV observa que «Tirso no cita nunca a Anquises en ninguna obra suya en la que no haya disputa de autoría»; en efecto en el *Condenado por desconfiado* se lee: «Al padre de mi vida volver quiero, | y llevarle conmigo; a ser Eneas | del viejo Anquises».

Según el CORDE, Anquises se nombra 29 veces en el período considerado: dos en Tirso (*BS* y *Condenado por desconfiado*), cuatro en Lope, siete en Diego Mejía etc. Pero en realidad Tirso cita a Anquises también en *Adversa fortuna de don Álvaro de Luna* («gallardo Anquises deste nuevo Eneas»), en *Próspera fortuna de don Álvaro de Luna* («Pues yo seré | Eneas de un nuevo Anquises»), en *Averígüelo Vargas* («Vivais vasallos leales | la edad de Nestor y Anquises») y en *Santo y sastre* («Contigo seguro vengo | caro Eneas deste Anquises»). Si entiendo bien el comentario de RLV, Claramonte cita a Anquises solo una vez, y sin Eneas: «Hasta a Francisco engrandecen | las Lices, diuino Anquises» (*Letanía moral*, p. 398), porque en los demás casos aludidos se habla solo de Eneas, sobre todo en relación con Dido. Así que no me parece que Anquises sea un personaje tan presente en la obra de Claramonte, mientras que en Tirso aparece varias veces, siempre (caso omiso de *Averígüelo Vargas*) haciendo referencia a la

huida de Troya, cuando Eneas cargó con su anciano padre sobre los hombros.

4.13. *Qué flema*

RLV observa que Tirso no usa nunca la expresión «¡Qué flema!», mientras que Claramonte la emplea en la *Letanía*, p. 193: «¿Qué flema es ésta?». Añade que, según datos del CORDE, es poco frecuente entre 1600 y 1635.

En realidad aquí también Tirso empataría con Claramonte. Sin embargo, según el CORDE, el Mercedario escribe «Pues señor, ¿qué flema es esa?» en *Palabras y plumas* y acude también a expresiones equivalentes, por ej.: «¡Buena está la flema...» (*Cigarrales*), «¡Sazonada flema a fel!» (*Don Gil*), «¡Cuerpo de Dios con la flema!» (*Amazonas en las Indias*). Podemos añadir: «¡Linda flema!» (*El vergonzoso en palacio*) y «¿No es linda | la flema de la villana?» (*Antona García*), «¡Sazonada flema, a fel!» (*Don Gil de las calzas verdes*), «Muy gentil flema es la tuya» (*La fingida Arcadia*), «¡Buena flema!» (*La mejor espigadera*), «Buena flema!» (*Palabras y plumas*), «¡Donosa flema!» (*El pretendiente al revés*), «¡Por Dios, que es linda tu flema!» (*Quien calla otorga*), «¡Par Dios, que es linda la flema!» (dos veces), «¡Buena flema!» (*Santa Juana*, Parte II) etc. Y nótese además que hay una cierta diferencia entre la oración exclamativa y la interrogativa (sobre todo si no es una interrogativa retórica).

Este índice, por lo tanto, no demuestra nada.

4.14. *Homicida del honor*

RLV apunta, entre otras:

La secuencia 'homicida de mi honor' no aparece en ninguna obra indisputada de Tirso. En la *Letanía Moral* tenemos un adelanto con el sintagma 'fiero homicida' (pág. 461). Habrá que esperar a la obra *El honrado con su sangre*, representada en 1622, para ver en Claramonte esta metáfora.

La expresión de la comedia *El honrado con su sangre* es «y del honor homicida» y el personaje que la dice está increpando a la Noche. Ahora bien, el sintagma «fiero homicida» (expresión trillada en la comedia aurisecular)

no es lo mismo que «homicida del honor», por lo que no se da ningún adelanto claramontiano. En el segundo caso, aparte de que podría ser una imitación de Tirso por parte de Claramonte, el parangón no funciona, dado que en el *BS* Doña Ana está increpando al desconocido que ha atentado a su honor, tratando de suplantar a su primo.

Añádase que si Tirso utiliza «homicida de mi honor» solo en el *BS*, en otras ocasiones emplea la misma palabra *homicida* con un complemento que no indica un ser humano o su vida; por ej. «homicida de mi libertad» (*Cigarrales*); «el alma, cuya homicida...» (*El vergonzoso en palacio*); «De tu esperanza homicida» (*Santo y sastré*). Por lo que se refiere a Claramonte, podríamos citar quizás «tiranos homicidas de mis bienes» (*Púsoseme el sol*), con la misma construcción. Por eso no es cierto lo que afirma RLV en el punto 20 (2016: 25): «[En Tirso] no aparece nunca una idea abstracta como ‘homicida del honor’ o bien ‘homicida del alma’».

En los demás textos del período señalo: «ser homicida | del claro honor» (Belmonte Bermúdez, *La hispánica*, c. 1600-1618), «homicida de mi gusto, de mi gloria y de mi honor» (Guillén de Castro, *Comedia de Progne y Filomena*, 1608-1612); «homicida de mi honra» (Rojas Zorrilla, c. 1630); «es del honor homicida» (Lope de Vega, *Comedia nueva del perseguido*, 1604); «Celos me han hecho atrevida y de mi honor homicida mis presentes desventuras» (Lope. *La escolástica celosa*, 1602); «infame homicida de mi honor» (Lope, *La quinta de Florencia*, c. 1600); «Bien puede ser homicida si quisiere de su honor» (Lope, *Viuda, casada y doncella*, 1595-1603). Y finalmente, expresiones con otros complemento: «Amor fue siempre homicida de las letras» (Lope de Vega, *El alcalde mayor*, c. 1604-1612); «homicida fuiste | de mi paz» (Calderón, *No hay burlas con el amor*, 1631-1632).

Tampoco este índice, pues, demuestra una posible paternidad de Claramonte en el caso del *BS*.

4.15. *Por la punta de esta espada*

RLV escribe:

En todo el período 1600-1636 el CORDE sólo registra un caso de la secuencia ‘la punta de esta espada’, en una comedia de Góngora, *Las firmezas de Isabela*. No la registra en *El burlador de Sevilla* porque, en efecto, no está. Pero sí está en *Tan largo me lo fiáis*, en el episodio inicial de Nápoles etc.

En realidad el CORDE registra correctamente el v. 1567 de *BP* («por la punta desta espada»), que pertenece a la escena del duelo entre Don Juan y el Comendador y es igual al v. 1648 de *TL*. Lo curioso es que, algún renglón más adelante, RLV, recordando esta escena diga: «El pasaje es idéntico en ambas versiones». Probablemente el crítico ha buscado solo “por la punta *de esta* espada” y no ha ampliado la pregunta a la forma (por otra parte normalísima y casi exclusiva) “*desta* espada”. Es cierto que en el episodio inicial el mismo verso se encuentra solo en *TL*, en una *amplificatio* bastante indigesta de la secuencia, que he comentado en otra ocasión.

Además RLV apunta que

El gesto teatral y esa réplica que lo acompaña reaparecen en [...] *El honrado con su sangre*. En este caso la escena es entre Hipólita y Jofre:

JOFRE: Antes en esta ocasión
me partiré el corazón
con *la punta de esta espada* (vv. 438-440).

Pero no es lo mismo: véanse los versos siguientes (pertenecen al duelo entre Don Juan y Ulloa):

d. Iu. Dexamē passar. d. Gon. Passar
por la punta desta espada

Una cosa es “pasar por la punta desta (o de esta) espada” y otra partirse el corazón “con la punta de esta espada”. El primero es un desafío, el segundo el anuncio de un suicidio. Así que no veo la oportunidad de traer a colación *El honrado con su sangre*. Podría citarse también *DANB*: «Con la punta de tu espada abriste en mi pecho puerta...», pero el reparo sería lo mismo.

El CORDE, si se pregunta por la expresión “punta *desta* espada”, brinda tres casos: uno es el del *BS*, otro es de *La estrella de Sevilla* (c. 1623): «si pasa, ha de pasar por la punta desta espada» y el último es de *Los Benavides* de Lope (1598-1602): «prendedme por la punta desta espada». Si se pregunta por “punta *de esta* espada”, el CORDE ofrece solo el ejemplo de Góngora citado por RLV Sin embargo podemos añadir «¡Prendedle! – Por la punta de esta espada», en un contexto parecido (Lope, *La devoción del Rosario*). Además hay formas semejantes como: «Por esta punta la tome | quien me llegare a prender» (Moreto, *Los jueces de Castilla*) o bien «te responderé | con la punta de la espada» (*ibid.*), «con la punta de esta

daga» (Lope, *Los embustes de Fabia*) etc. (las dos últimas citas se parecen más a *El honrado con su sangre*).

4.16. *Extrañas provincias*

RLV apunta que

Tirso nunca utilizó el sintagma ‘extrañas provincias’ y tampoco el inverso ‘provincias extrañas’. Sin embargo, este sintagma se encuentra ya en la *Letanía Moral*, en el verso inicial del poema a San Eugenio: «Aunque en provincias extrañas» (pág. 213).

Si consultamos «provincias estrañas» (con -s-), el CORDE nos da, en el período considerado, un único caso, que además no pertenece a la comedia o a la poesía: «Los soldados en las provincias estrañas han de pelear o morir», de Luis Cabrera de Córdoba, *Historia de Felipe II* (c. 1619). Si consultamos *extrañas* con -x-, obtenemos un «provincias extrañas» de Lope de Vega en *Pastores de Belén* (1612), siendo «tierra extraña» el sintagma más normal para expresar el concepto. La expresión «extrañas provincias» está también en la obra *Cautiverio y trabajos* de Diego Galán (comienzos del siglo XVII), y antes en la *Araucana* de Ercilla. Por consiguiente tampoco este caso constituye un índice válido para atribuir el *BS* a Claramonte.

4.17. *Descalabrado*

RLV hace notar que si Tirso no usa nunca este adjetivo, Claramonte lo hace en la *Letanía*: «aunque en la postrer pelea | os vimos descalabrado» (p. 226).

Efectivamente el CORDE da solo, para Tirso, además del *BS*, «treinta descalabraduras» (*Todo es dar en una cosa*, 1629); pero podemos añadir: «que, cayendo de tan alto | no salgo descalabrada» (*La república al revés*, 1611), «muertos o descalabrados» (*Antona García*) y «aunque descalabrada, | quién es Antona García» (*ibíd.*), «Mas ¿si se ha descalabrado?» (*La vida de Herodes*). Además *descalabrado* aparece casi 40 veces en los textos de la época, sobre todo en Fernández de Avellaneda y en Lope de Vega.

No es un caso, pues, que vaya en contra de la autoría de Tirso o que le adjudique el *BS* a Claramonte.

4.18. *El mar alterado*

RLV observa:

El sintagma 'mar alterado' no aparece nunca en Tirso. De hecho, el adjetivo 'alterado' aparece muy pocas veces, pero siempre refiriéndose a la situación anímica de personas. En Claramonte el sintagma 'mar alterado' está en el poema a San Andrés: «Y si del mar alterado / el Verbo puro os aleja» (pág. 98). En *El inobediente*, la idea aparece ya en los primeros versos: «Plega a Dios que el mar se altere» (pág. 1).

En efecto el CORDE nos proporciona, para Tirso, 8 ejemplos del adjetivo *alterado*, 2 del sustantivo *alteración* y 18 del verbo *alterar(se)*. El adjetivo *alterado* siempre tiene que ver con la situación anímica de personas, pero el verbo *alterar* se refiere a veces a cosas (como en *El inobediente*); cf. «Luego, lo que carece | de compostura y ser simple merece, | sin que partirse pueda, | (porque su división lo simple veda) | será cosa infalible | ser infinito, inmenso, incomprehensible, | que no se altera o muda, | sin principio ni fin. (*Poesías*); «Gonzalo Pizarro dicen | que aquellos reinos altera | y que saliendo en campaña | mató a Blasco Núñez Vela, | primer virrey del Pirú» (*La lealtad contra la envidia*, 1629); «¿Quién os altera la vista?» (*Los balcones de Madrid*, 1632-1634); «Aquí Naturaleza | el orden ha alterado | que por el orbe todo ha conservado, | pues las hazañas junta a la belleza» (*Amazonas en las Indias*, 1632); «El tiempo anda enfermo, y éste | altera nuestra salud» (*El amor médico*, a. II, vv. 157-158); «y unos jarabes | que alteren, cuezan, dispongan | esos humores rebeldes» (*ibíd.*, a. II, vv. 575-577); «y que la sangre que cría [...] | se altera | y para en melancolía» (*ibíd.*, a. II, vv. 849-852).

Pero si buscamos en el CORDE casos de *mar alterado* o *alterada* en los años 1600-1636, no obtenemos pocos ejemplos; me limito a citar los que se remontan a años anteriores a 1616, fecha muy probable del *BS*: «del mar que muy alterado estaba» (c. 1605-1609, Anónimo, *Historia del descubrimiento de las regiones australes*); «Luego la mar alterada | Con las olas por el cielo» (1600-1604, Anónimo, *Romancero general*); «estar alterada la mar» (c. 1599-1614, Luis Cabrera de Córdoba, *Relación de las cosas sucedidas*

en la corte de España); «al mar alterado y bravo» (1611, Tomé Cano, *Arte para fabricar y aparejar naos*); «en mar inmenso y alterado» (íd.); «según andaba alterada la mar» (1605, Cervantes, *Don Quijote*, I parte); «desierta playa del mar, las más veces proceloso y alterado» (1615, Cervantes, *Don Quijote*, II parte); «el mar que calló en bonanza, alterado brama y gime» (1607, Pedro Liñán de Ríaza, *Romance de Riselo*); «que Dios la saque al puerto con bonanza, del alterado mar de vuestros gustos» (1603, Agustín de Rojas Villadrando, *El viaje entretenido*); «anda la mar alterada» (1609, San Juan Bautista de la Concepción, *Tratado de la humildad*); «No se vio mar tan alterada» (1600, Fray José Sigüenza, *Segunda parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo*); «se me da a mí que sea este mundo un mar tan alterado por mí» (1604, Lope de Vega, *El peregrino en su patria*); «suele el mar rebuelto y alterado, Heruir por todas partes levantando» (1610, Gaspar Villagrà, *Historia de la Nueva México*). Más ejemplos se encuentran en *Los Trabajos de Persiles y Segismunda* de Cervantes (1616) y, con fecha no cierta, en Góngora, Villamediana etc.

A parte apunto: «si el mar te salva en su alterado abrigo» (c. 1600-1618, Luis Belmonte Bermúdez, *La hispàlica*) y «el mar no suele tener siempre alteradas sus olas» (1615, Cervantes, *Los baños de Argel*).

Así que es difícil sostener que *el mar alterado* se corresponde con una cifra estilística de Claramonte.

4.19. *Sagitario*

En los vv. 1149-1153 (= 1153-1155 de mi edición) Catalinón juega con los nombres de los signos zodiacales:

Señor, detente,
que aquí está el duque, inocente
Sagitario de Isabela –
aunque mejor le diré
Capricornio.

En realidad *BP* escribe *dixera*, que hay que enmendar por *diré* (*TL*), mientras que *TL* escribe *penitente* en lugar de *Capricornio*. Es uno de los muchos casos donde se puede apreciar una mayor corrección formal de *TL* (*diré* rima con *dejé* del v. sucesivo) y la pérdida de esmalte: *Capricornio* substi-

tuido con un soso *penitente*, que desperdicia el juego de los signos zodiacales. En efecto Octavio es el que ingenuamente (*inocente*) ha tratado de seducir a Isabela (el Sagitario, que lanza las flechas como Cupido – también podría haber una alusión obscena); pero en realidad es más bien su Capricornio, porque su amante le ha puesto los cuernos.

RLV observa que el CORDE no registra

ningún uso de ‘Sagitario’ en la obra de Tirso. En cambio, en *El inobediente* tenemos dos versos homólogos a los del *Burlador*: «Escorpión la gran crueldad / de mis celos; Sagitario / las flechas de tu beldad, / Capricornio los antojos». [...] es evidente que Claramonte usa de forma simbólica el signo Sagitario e inmediatamente el de Capricornio, como pasa en el *Burlador* y como pasaba también en la *Letanía Morab*.

Ahora bien, aparte de que RLV no apunta la cita de la *Letanía moral*, es evidente que el uso de la pareja Sagitario-Capricornio en el *BS* no tiene nada que ver con el de *El inobediente*, así que no existe ningún parangón posible, porque el uso simbólico de los dos textos es incomparable. Total: Tirso usa en una ocasión la pareja Sagitario-Capricornio con sentido irónico y Claramonte usa en una ocasión los tres signos zodiacales (a los anteriores añade el Escorpión) asociados a significados amorosos.

4.20. *Homicida de mi honor*

En realidad la expresión se había comentado ya en el punto 14. Aquí, tras repetir alguna observación hecha antes, RLV añade dos citas de *El inobediente* de Claramonte: «A tu presencia, Señor | traigo el *homicida* fiero | de tu vida y *de tu honor*» (p. 178b) y «Homicida | del alma» (p. 179). La sustancia del discurso no varía.

*

Como se ve, ninguno de los 20 (mejor 19) índices estudiados por RLV sirve para asignarle a Claramonte la paternidad del *BS*. En la mayoría de los casos se trata de un uso aislado de Claramonte contra un uso aislado de Tirso en el *BS*, en muchos se trata de palabras o expresiones usadas por diferentes autores, a veces el parangón es impropio, en ningún caso se puede apreciar una peculiaridad estilística del comediógrafo murciano.

5. LOS CINCO COMPONENTES DE MITO DE DON JUAN Y LA OBRA DE ANDRÉS DE CLARAMONTE

Así se titula la segunda parte del nuevo prólogo de RLV a la edición de 2016 del *BS*. Los cinco componentes son los siguientes: 1) Don Juan suplantador nocturno; 2) Don Juan pone agua de por medio; 3) La ofensa al anciano; 4) El juramento capcioso; 5) El regreso del muerto vengador.

Analizaremos más detenidamente estos puntos en otra intervención sobre el *BS*; sin embargo parecen evidentes dos aspectos de la cuestión:

a) es muy problemático calificar estos 5 elementos narrativos de “componentes del mito” de Don Juan; se trata de secuencias presentes en el *BS* (y en *TL*) y en otras obras de Claramonte, del mismo Tirso y de otros autores, con o sin referencia a don Juan. En esta lista hay puntos totalmente intrascendentes (por ej. el núm. 2, “Don Juan pone agua de por medio”, cuando lo importante, si acaso, es el alejamiento del Burlador del teatro de sus seducciones/fechorías y, más específicamente, la técnica de la “toccata e fuga”) y puntos importantes para el *BS*, pero no necesariamente para el “mito” de Don Juan. Además las obras de Tirso rebosan de suplantadores nocturnos: mujeres que suplantan a otras mujeres, hombres que suplantan a hombres, mujeres que suplantan a hombres. Ya se detallará todo esto en la próxima ocasión.

b) otro error metodológico de RLV consiste en lo siguiente: cuando descubre que un rasgo del *BS/TL* se encuentra en una obra de Claramonte, deduce que el primer don Juan es del murciano.²⁸

²⁸ También son curiosas las censuras a Laura Dolfi: «Se presupone que la obra es de Tirso y sólo se va a buscar lo que coincide con lo que previamente ya se ha establecido» (RLV 2016: 39). Estas palabras, en realidad, constituyen una perfecta descripción del *modus operandi* del propio RLV, el cual presupone (sin ningún fundamento documental, como hemos visto) que la obra es de Claramonte y sólo va a buscar lo que coincide con lo que previamente ya ha establecido (cf. arriba). Igualmente admira una frase como la siguiente: «un pasaje lírico como el Tisbea [será “el de Tisbea”] en el *Burlador*, de 142 versos heptasílabos, es completamente ajeno a los usos tirsianos» (*ibídem*: 42). Basta recordar el romancillo que abre el acto segundo de *La república al revés* (1611), constituido por 150 vv. así distribuidos: Clodio 122 vv., Lidora 19, Clodio 7, Lidora 1, Clodio 1. El largo fragmento de Clodio, aunque muy distinto del de Tisbea, contiene también algún verso que parece adelantar, en un plano metafórico, otros del *BS*: «Qué de veces rondaba / las paredes felices...», «La sabrosas palabras / y prendas que me diste / eran de mi naufragio / la tabla conveniente», «y apenas de un esquite / a tierra salté...».

Pasemos ahora a la comparación entre el *BS* y una obra concreta de Claramonte, la pieza titulada *El valiente negro en Flandes* (*VNF*), publicada sin demasiado esmero²⁹ por RLV (1997). En cuanto a la fecha es imposible seguir la desacreditada opinión de Pío Tejera, cronista murciano, según el cual el Corral del Toro de Murcia se inauguró en 1612 con esta obra; el mismo RLV reconoce que Pío Tejera no aclara cuál es el documento sobre el cual se apoya y añade que la métrica de la comedia, con más de un 60% de romance la sitúa entre las obras que Claramonte escribe hacia 1620-1626. Dado que RLV no pierde ninguna ocasión para sacar a relucir el argumento métrico como aval cronológico, debemos concluir que el *VNF* es posterior como mínimo cuatro años al *BS*. RLV afirma que

el proceso de creación de la obra nos ilustra bastante bien sobre la teoría estética de Claramonte y refuerza de modo rotundo la propuesta de autoría para *El burlador de Sevilla*, dadas las identidades y homología tanto en la trama como en el probable itinerario creador del mito de Don Juan.³⁰ Los motivos *seducción, huida, deuda, plazo, promesa de matrimonio* son los constituyentes ideológicos del mito de Don Juan (RLV, en *VNF*, p. 18).

Ahora bien: el *VNF* es sin duda una obra interesante, quizás una de las más interesantes del autor, sin ser ninguna obra maestra. Lo más destacado es el tener como protagonista a un negro, Juan de Mérida, hijo de una esclava, que por sus cualidades de hombre y por sus hazañas militares llega a ser general del Rey Felipe.³¹ RLV se refiere a la intriga secundaria, que por cierto tiene unos momentos (en los parlamentos, no en la acción) de erotismo de tipo tirsiano:

El capitán don Agustín, después de haber rechazado la boda con doña Leonor porque, no conociéndola, creía que era noble pero no guapa, llegando por casualidad a verla y a hablarle, se declara enamorado perdido de la dama y promete dejar el ejército para casarse con ella. Sin embargo, después de haber obtenido sus favores, no cumple la promesa e, *insalutato hospite*, se va a

²⁹ Cf. Fradejas Lebrero 2008. Hay otra edición, por Nelson López (1998).

³⁰ No logro captar bien el sentido de las últimas palabras, las que se refieren al «probable itinerario creador del mito de Don Juan».

³¹ El núcleo de la intriga primaria no es harina del costal de Claramonte: «La fuente [...] es sin duda el romance editado en pliego suelto por Francisco Barreda» (RLV, *VNF*, p. 13; el crítico reproduce el romance en las pp. 14-7). Tampoco el *VNF* representa un *unicum* en el panorama del teatro aurisecular; cf. Fra Molinero 1995: 163-94, González Echegaray 1998, Fradejas Lebrero 2008.

Flandes a combatir bajo el mando del Duque de Alba.³² A este punto Leonor se disfraza de varón y va a Flandes, acompañada por un lacayo negro. Don Agustín reanuda la relación con la ingenua Leonor, pero cuando una carta de su padre le propone la boda con doña Juana de Vera (prima de doña Leonor, pero más rica), el capitán no duda en dejar a la primera amante («Muera Leonor / que ha sido fénix mi amor, / renaciendo en doña Juana»). Al final de la comedia, el negro valiente, que ya se llama Juan de Alba, obliga a don Agustín a que cumpla la promesa y se case con Leonor, mientras doña Juana, admirada por el valor de Juan de Alba, se convierte en su esposa.

Se puede apreciar fácilmente que esta intriga secundaria no es más que la imitación simplificada del comienzo de una de las obras más logradas y más famosas de Tirso de Molina, *Don Gil de las calzas verdes* (1615, anterior pues tanto al *BS* como al *VNF*): Doña Juana, seducida y abandonada por don Martín de Guzmán, se va de Valladolid a Madrid disfrazada de hombre para buscar a don Martín, quien, después de haberle dado palabra de esposo, se fue a la capital con el falso nombre de don Gil de Albornoz, para casarse, en un matrimonio de interés concertado por su padre, con doña Inés. Aquí también hay *seducción, huida, deuda, plazo, promesa de matrimonio* y hasta la imitación de uno de los rasgos más típicos de Tirso: el tema de la mujer disfrazada de varón.

Así que el caso del *VNF* no solo no «refuerza de modo rotundo la propuesta de autoría [de Claramonte] para *El burlador de Sevilla*», sino que demuestra una vez más la dependencia del murciano de temas ya tratados por el Mercedario.³³

Creo mucho más interesante, en cambio, estudiar los parecidos entre el *BS* y otras secuencias dramáticas presentes en el teatro de Tirso. No hace falta recordar que al Mercedario le gusta citarse a sí mismo. Aquí me limitaré a un caso ejemplar.

³² «Burlome un hombre, mas yo / más culpada que quejosa, / es bien que, pues le di el alma / con advertencia tan poca / a un soldado, conociendo / que en bronces, libros y historias, / y en mal trágicos sucesos, / que el mundo y los tiempos lloran, / “El amor del soldado / no es más de una hora, / y en tocando la caja, / adiós, Señora”» (*VNF*, p. 36).

³³ Claramonte imita hasta un detalle de *Don Gil de las calzas verdes* (vv. 493-4): «[Claramanchel]: ¿Quién ha visto paje / con lacayo?»; en el *VNF* Leonor viste de paje y el negro Antón de lacayo (y a un cierto punto Antón viste de paje y Leonor de lacayuelo). Y ni que decir tiene que el parangón entre el Comendador del *BS* y el negro valiente, establecido por RLV, es totalmente inviable, no teniendo nada en común excepto el color: de la piel en un caso y del atuendo infernal en el otro.

La secuencia del primer banquete con el muerto (vv. 2288 ss.) recuerda, en algún que otro detalle, una escena del primer acto de la deliciosa comedia *Amar por señas*, que se remonta tan solo al año anterior (1615): don Gabriel Manrique y su lacayo, el gracioso Montoya (quizás el más facundo y fecundo inventor de extravagancias lingüísticas del teatro tirsiano) se encuentran encerrados en la oscuridad en una casa desconocida. A un cierto punto oyen unos golpes, que se repiten dos veces. El dueño le manda al criado que vaya a enterarse de quién puede ser; Montoya se acerca a tientas a un torno de convento que, girando, le mete miedo («[MONTOYA:] Llego a tiento hacia la parte | que pulsa el tal llamador. | ¿Quién llama? ¿Quién es? (*Llega al torno, que se vuelve, y le coge la cabeza.*) ¡Señor! | ¡Jesús!» GABRIEL: ¿Quién puede asombrarte? | MONTTOYA: Una cosa que se anda | alrededor y me muerde [...]). A un cierto punto don Gabriel decide ir a averiguar de qué se trata y se da cuenta de que es, justamente, un torno. Doble golpear; envío del criado; miedo de éste y decisión del dueño de ir él a controlar son acciones que se repiten casi iguales en el tercer acto del *BS*. Añádase que Montoya había sido atado y colgado en la chimenea, imagen que recuerda la de la abuela de Catalinón (vv. 2310-2311); y que el equívoco del torno se parece, por lo menos en el plano escénico, al movimiento cómico de los vv. 2691-2692, en la iglesia de Sevilla, sede del segundo banquete con el Comendador. No he visto en ninguna otra comedia áurea una secuencia parecida; pero naturalmente confieso no haberlas leído todas, así que es posible que algún lector más atento que yo me pueda comunicar dónde se utiliza el mismo movimiento escénico.

Y no solo, como ha perfectamente demostrado Laura Dolfi, don Juan tiene parecido con otros personajes, masculinos y femeninos, del mismo autor; podríamos añadir más casos de coalescencia, en el *BS*, de personajes tirsianos anteriores, por es. Tisbea, que tiene algo de Serafina (*El vergonzoso en palacio*, 1611): «¡Dichosa mil veces yo, | que jamás admití el yugo | de tan tirano verdugo!» (cf. *BS*, vv. 415-416: «¡Dichosa yo mil veces, | Amor, pues me perdonas!») y algo de Leonisa de *El melancólico* (1611): «mil aldeanas te envidian | mil zagales te desean» (cf. *BS*, v. 414: «envidia soy de todas» y vv. 427-434: «De cuantos pescadores | [...] | desprecio soy encanto, | a sus suspiros sorda, | a sus ruegos terrible, | a sus promesas roca».³⁴

³⁴ Las relaciones con *El vergonzoso en palacio* no acaban allí; piénsese en el insistido

6. CONCLUSIONES

Las investigaciones apasionadas de RLV estimulan a profundizar en el estudio del *BS*, aunque la conclusión siempre es la misma: no se ha avanzado ninguna razón para quitarle a Tirso de Molina la paternidad del *BS* y menos todavía para atribuirlo a Andrés de Claramonte.

También, en una ocasión, se ha intentado aproximarse al problema de la atribución del *BS* a través de la metodología estilométrica, basada en instrumentos estadísticos:³⁵ aludo al ensayo de Marie Stratil y Robert J. Oakley (1987), quienes comparan el *BS* y *El Condenado por desconfiado* con una comedia segura de Tirso, *El vergonzoso en palacio* y, como texto de control, utilizan también la primera jornada de *El mágico prodigioso* de Calderón. La conclusión es que por lo que concierne el *BS* hay buenas razones para creer que es de Tirso, mientras que la atribución al Mercedario de *El condenado por desconfiado* es muy problemática. En realidad hay que registrar una crítica bastante negativa de este ensayo por parte de Smith 1990. Nosotros solo podemos decir que, en general, es muy difícil analizar en perspectiva estilométrica textos filológicamente inseguros, como lo son el *BS*, *TL* y muchísimas más obras de las que pertenecen a la tradición dramática de los Siglos de Oro.

Tanto al *BS* como a *TL* les faltan centenares de versos y en muchísimas circunstancias somos totalmente incapaces de saber qué quiso escribir el autor; a la intervención de los cajistas le podemos atribuir muchas iniciativas que han estropeado irremediabilmente el texto; es posible que entre el original y la *princeps* del *BS* se interponga un ejemplar utilizado por el empresario teatral; es probable que el *TL* sea una obra inacabada; todos estos factores por una lado nos alejan de la palabra del autor, por el otro dificultan un análisis estadístico.

juego sobre *corto* y *largo* en los vv. 3423-3443 y el emblemático v. 31 del *BS*: «siendo corto, andad vos largo»; sin pensar en importantes analogías métricas (por ej. octavas reales seguidas por endecasílabos sueltos con pareados).

³⁵ Sobre la estilometría véase por ejemplo Potha–Stamatatos 2014. La estilometría, entre otras, realiza cálculos estadísticos sobre el corpus de atribución segura a un autor y otros sobre una obra de paternidad dudosa. Evidenciando constantes macroscópicas, originadas en el subconsciente, se llega a proponer la atribución de una obra anónima o a confirmar/rechazar una paternidad sospechosa. La investigación estilométrica no parece muy difundida en el estudio de las comedias barrocas españolas; mucho más se ha trabajado en el caso del teatro inglés; véase Murphy 2013.

Sin embargo esta panorama tan negativo no puede impedirnos ver en el *BS* el transunto de una obra maestra, desperdiciada si no al cien por cien, seguramente en larguísima medida por el torpe refundidor de *TL*.

Alfonso D'Agostino
(Università degli Studi di Milano)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

SIGLAS

BA = Las ediciones abreviadas del *BS* (siglos XVII-XVIII).

BO = El texto original (perdido) del *BS*.

BP = La *editio princeps* del *BS*.

BS = *El Burlador de Sevilla*.

CORDE = Real Academia Española, *Corpus Diacrónico del Español* [<http://www.rae.es/recursos/banco-de-datos/corde>, consultado en los primeros meses de 2017]

CORESP = Mike Davies, *El corpus del Español* [<http://www.corpusdelespanol.org/>, consultado en los primeros meses de 2017]

CP = *El convidado de piedra*.

DANB = Claramonte, *Deste agua no beberé*.

RLV = Rodríguez López-Vázquez.

TESO = *Teatro Español del Siglo de Oro* [<http://teso.chadwyck.co.uk/>, consultado en los primeros meses de 2017].

TL = *¿Tan largo me lo fiáis?*

TLP = La *editio princeps* de *TL*.

VNF = Claramonte, *El valiente negro en Flandes*.

LITERATURA PRIMARIA

Claramonte, *Condenado* (*RLV*) = Andrés de Claramonte, *Tan largo me lo fiáis. Deste agua no beberé*, ed. por Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 2008.

Claramonte, *Letanía moral* = Andrés de Claramonte, *Letanía Moral*, Sevilla, Imp. de M. Clavijo, 1613.

- Claramonte, TL (RLV) = Andrés de Claramonte, *Tan largo me lo fiáis. Deste agua no beberé*. Edición de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 2008.
- Claramonte, *El valiente negro en Flandes* (Rodríguez López-Vázquez) = Claramonte, Andrés de, *El valiente negro en Flandes*, ed. Alfredo Rodríguez-Vázquez, Alcalá de Henares («Revista Teatro – Textos Teatro, 4»). Otra edición: *Edición crítica para actores de «El valiente negro en Flandes» de Andrés de Claramonte* By Nelson López, University of Florida, 1998 [tesis doctoral].
- Lope, *Dorotea* (Morby) = Félix Lope de Vega y Carpio, *La Dorotea*, ed. Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1988.
- Tirso, BS (D'Agostino) = Tirso de Molina, *Don Giovanni (Il beffatore di Siviglia e convitato di pietra)*, testo, versione e note di Alfonso D'Agostino, Milano, Rizzoli, 2011.
- Tirso, BS (RLV) = Atribuida a Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*. Edición de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 2016²³.
- Tirso, BS (Vázquez) = Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*, Edición crítica, introducción y notas de Luis Vázquez, Madrid, Estudios, 1989.
- Tirso, BS y TL (Fernández) = *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra y Tan largo me lo fiáis*. Reproducción en facsímil... [por] Xavier A. Fernández, 1988

LITERATURA SECUNDARIA

- Cruikshank 1981 = Donald W. Cruickshank, *The First Edition of «El Burlador de Sevilla»*, «Hispanic Review» 49 (1981): 443-67.
- D'Agostino 2004 = Alfonso D'Agostino, *L'improbabile ruolo degli attori nella tradizione del «Burlador de Sevilla»*, «ACME» (2004) 57: 111-49.
- D'Agostino 2007 = Alfonso D'Agostino, *Ocho apostillas al texto de «El Burlador de Sevilla»*, in Autores Varios, «Non omnis moriar». *Estudios en memoria de Jesús Sepúlveda*, edición de Álvaro Alonso y J. Ignacio Díez Fernández, Universidad de Málaga, 2007 (= Anejo LXV de «Analecta Malacitana»): 259-76
- D'Agostino 2009 = Alfonso D'Agostino, *Más apuntes sobre «El Burlador de Sevilla» y «Tan largo me lo fiáis»*, in Giuseppe Bellini (ed.), ... *en el mar veneciano, puerto cierto. Omaggio degli ispanoamericanisti milanesi a Donatella Ferro*, Roma, Bulzoni, 2009: 71-85
- D'Agostino 2011 = Alfonso D'Agostino, *Ancora sui rapporti fra «El Burlador de Sevilla» e «Tan largo me lo fiáis»*, in Andrea Baldissera, Giuseppe Mazzocchi, Paolo Pintacuda (a c. di), *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, Como · Pavia, Ibis editore, vol. II, 2011: 111-28
- D'Agostino 2013a = Alfonso D'Agostino, *Cincuenta notas al texto de «El Burlador de Sevilla» (partiendo de la edición Hunter)*, in Patrizia Spinato Bruschi, Jaime

- José Martínez (a c. di), «*Cuando quiero hallar las voces encuentro con los afectos*». *Studi di Iberistica offerti a Giuseppe Bellini*, Roma, CNR, 2013: 229-42.
- D'Agostino 2013b = Alfonso D'Agostino, *Sobre el texto y la autoría de la comedia «Dineros son calidad»*, «*Carte Romanze*» 1/1 (2013): 47-111.
- Dolfi 2008 = Laura Dolfi, *Tirso e don Giovanni. Scambi di ruoli tra dame e cavalieri*, Roma, Bulzoni, 2008.
- Fernández 1981 = Xavier A. Fernández, *Precisiones diferenciales entre «El burlador» y el «Tan largo»*, en Luis Vázquez (ed.), *Homenaje a Tirso*, Madrid, Estudios, 1981: 393-406.
- Fradejas Lebrero 2008 = José Fradejas Lebrero, *Notas sobre la relación de “El valiente negro en Flandes” de A. Claramonte*, «*Murgetana*» 119 (2008): 95-114.
- Fra Molinero 1995 = Baltasar Fra Molinero, *La imagen de los negros en el Teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Siglo XXI, 1995.
- Fucilla 1957 = Joseph G. Fucilla, *El convidado de piedra in Naples in 1625*, «*Bulletin of the Comediantes*» 10 (1957): 5-7.
- García Gómez 2006 = Ángel María García Gómez, *Aporte documental al debate acerca de la prioridad de «El burlador de Sevilla» y «Tan largo me lo fiáis»: el cartapacio de comedias de Jerónimo Sánchez*, in Anthony Close (ed.), *Edad de oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, Madrid · Frankfurt, Iberoamericana · Vervuert, 2006, pp. 281-6.
- González Echegaray 1998 = Carlos González Echegaray, *Dos negros notables en España a través del teatro del Siglo de Oro*, «*Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*» 74 (1998): 407-422.
- Hernández Valcárcel 2004 = Carmen Hernández Valcárcel, *Andrés de Claramonte, un hombre de teatro*, en Ignacio Arellano (coord.), *Parainfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, Barcelona, Anthropos (2004): 89-96.
- Labertit 1979 = André Labertit, *Note philologique au texte du «BS». La bourle du souper escamonte*, en Henry Bonneville (ed.), *Hommage des hispanistes français a Noël Salomon*, Barcelona, Laia (1979): 447-53.
- Menéndez Pelayo 1895 = Marcelino Menéndez Pelayo, *Estudios de crítica literaria. Segunda serie*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1895.
- Murphy 2013 = Donna N. Murphy, *The Marlowe-Shakespeare Continuum: Christopher Marlowe, Thomas Nashe, and the Authorship of Early Shakespeare and Anonymous Plays*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2013.
- Potha–Stamatatos 2014 = Nektaria Potha, Efstathios Stamatatos, *A Profile-Based Method for Authorship Verification*. «*Proceedings of the 8th Conference on Artificial Intelligence: Methods and Applications*», Ioannina, Greece, 2014: 313-26.
- Profeti 2014 = *Il teatro spagnolo dei secoli d'oro*. Volume primo. Lope de Vega Carpio, Tirso de Molina, Miguel de Cervantes Saavedra. Commento generale di Maria Grazia Profeti, Milano, Bompiani, 2014.
- RLV 2008 = vd. Claramonte, *Condenado* (RLV).

- RLV 2016 = vd. Tirso, *BS* (RLV).
- Rogers 1977 = Daniel Rogers, *Tirso de Molina: El Burlador de Sevilla*, London, Grant & Cutler, 1977.
- Ruano 1997 = José M. Ruano de la Haza, *La relación textual entre «El Burlador de Sevilla» y «Tan largo me lo fiáis»*, en A. Robert Lauer, Henry W. Sullivan (eds.), *Hispanic Essays in Honor of Frank P. Casa*, New York: Peter Lang, 1997: 173-86.
- Smith 1990 = M. W. A. Smith, *Attribution by Statistics: A Critique of Four Recent Studies*, «*Revue Informatique et Statistique dans les Sciences humaines*» 26 (1990): 233-51.
- Stratil–Oakley 1987 = Marie Stratil, Roboert J. Oakley, *A Disputed Authorship Study of Two Plays Attributed to Tirso de Molina*, «*Literary and Linguistic Computing*» 2/3 (1987): 153-60.

RESUMEN: A partir de un juicio de Marcelino Menéndez Pelayo, la paternidad de *El Burlador de Sevilla*, tradicionalmente atribuido a Tirso de Molina, ha empezado a ser disputada. Los numerosos ensayos y las diferentes ediciones a cargo de Rodríguez López-Vázquez reconocen en Andrés de Claramonte al autor del primer Don Juan. Sin embargo no solo no hay ninguna prueba documental de que Claramonte haya intervenido en la creación del *Burlador*, sino que los múltiples indicios de tipo lingüístico, artístico o histórico-literario, acumulados por Rodríguez López-Vázquez, no tienen validez, en algunos casos porque se trata de características comunes a los dramaturgos del Siglo de Oro, en otros porque no poseen el significado que les da el crítico.

PALABRAS CLAVES: Tirso de Molina, *Burlador de Sevilla*, Andrés de Claramonte, atribución.

ABSTRACT: The paternity of *El Burlador de Sevilla*, traditionally attributed to Tirso de Molina, has been discussed following a statement of Marcelino Menéndez Pelayo. Many essays and different editions by Rodríguez López-Vázquez recognize in Andrés de Claramonte the author of the first Don Juan. However, there is no documentary evidence that Claramonte intervened in the creation of the *Burlador*, and the various linguistic, artistic and literary historical clues accumulated by Rodríguez López-Vázquez are not valid, either because they consist in features common to the playwrights of the Golden Age, or because their meaning differs from the one given by the critic.

KEYWORDS: Tirso de Molina, *Burlador de Sevilla*, Andrés de Claramonte, authorship study.

IL ROMAN DE FLAMENCA E LA METAMORFOSI DEL LIRICO*

0. PREMESSA

Caso unico nel dominio della letteratura medievale in lingua d'oc, il tardo-duecentesco *Roman de Flamenca*, adespoto,¹ incompiuto e lacunoso per le menomazioni piú o meno gravi del *codex unicus* che lo ha tradito fino a noi,² è stato giustamente definito dalla critica «il capolavoro della narrativa provenzale» (Limentani 1977: 157). La vicenda che vi si racconta, non lontana dalla materia delle altre *novas* occitane, segue il tradizionale *pattern* del triangolo amoroso che prevede il castigo del marito

* Nei riferimenti al testo mi avvarrò sempre di *Flamenca* (Manetti) (i corsivi sono miei). Segnalo comunque che l'ultima edizione di *Flamenca*, a oggi, è *Flamenca* (Zufferey).

¹ Jean-Pierre Chambon propone tuttavia di attribuire *Flamenca* alla paternità di Daude de Pradas, adducendo, a sostegno della tesi, corrispondenze stilistico-letterarie, oltre che morfologiche e lessicali, tra il romanzo e i testi del trovatore: «AuzCass (3792 vers: environ 40 échos) en premier lieu, QVertCard (1812 vers: environ 26 échos), mais aussi les pièces poétiques (869 vers: environ 18 échos)». Chambon 2015: 261.

² Il codice, conservato presso la *Bibliothèque Municipale* di *Carcassonne*, no 35, è da collocarsi alla fine del XIII secolo o all'inizio del XIV, per ragioni paleografiche. Limacher-Riebold 1997: 84. Oltre a essere acefalo e mutilo della fine, il romanzo è menomato da altre quattro considerevoli lacune. Lejeune (1978) ha ipotizzato che esse siano state provocate dal furto delle miniature che nell'antigrafo del nostro codice avrebbero illustrato piú o meno ampiamente i passaggi piú spettacolari dell'opera; Manetti aggiunge l'ipotesi della censura, considerati i molteplici riferimenti a personaggi ed eventi storici che l'opera contiene. Particolarmente grave risulta la perdita di due pagine a partire dal v. 7099, contenente il *salut d'amor* che Guillem de Nivers, tramite lo stesso Archimbaut, invia a Flamenca (celata sotto il *senhal* della Bella de Belmont), così come l'interruzione, per la perdita di una pagina in corrispondenza del v. 6691, dell'ambiguo giuramento che Flamenca rivolge ad Archimbaut: «qu'en aissi tostems mi gardes / co vos m'aves saíns garada / e prendes, si us plas, la palmada [...]». Le altre due lacune principali si trovano in corrispondenza del v. 58 (una pagina: la moglie del conte Gui de Namur esprime al marito il suo dolore all'idea della lontananza di sua figlia; il testo riprende su una frase che lascia supporre un elogio a Flamenca: «Flamenca vaut bien une puissante cité»), e del v. 1800 (una o due pagine: Guillem de Nivers decide di andare in soccorso di Flamenca; il testo riprende nel momento in cui Guillem è alloggiato non lontano da Borbon). Altre omissioni, perlopiú consistenti di un solo verso, sono da imputare alla disattenzione del copista, ma comportano minori difficoltà all'esegesi del testo. Limacher-Riebold 1997: 38-9.

geloso (Archimbaut de Borbon) e il trionfo degli amanti (Flamenca e Guilhem de Nivers); si tratta, tuttavia, di un nucleo narrativo che, nelle fini allusioni attraverso cui l'autore sembra volere accennare a eventi e personalità storiche della prima metà del secolo XIII, si inserisce appieno nel quadro politico del tempo, facendo di *Flamenca* un romanzo ben interpretabile in chiave politico-satirica.³ Predestinato alla conquista del cuore di Flamenca e alla sua liberazione dalla torre in cui il consorte, Archimbaut de Borbon, l'ha rinchiusa, è il colto e facoltoso cadetto Guilhem de Nivers (fratello minore del conte Raol), il quale, non avendo mai avuto esperienza d'amore se non indirettamente e per interposta letteratura – sua unica lacuna –, se ne innamora (come era da aspettarsi) *de lonh*.

Spacciandosi per chierico e col supporto di vari aiutanti (la dea *Amor*, Alis e Margarida, compagne di prigionia della protagonista, il fantasma della medesima Flamenca apparsogli in sogno), Guilhem riuscirà, com'è noto, a intessere il dilazionatissimo quanto segreto dialogo con l'amata, le cui rispettive battute, ricucite insieme, comporranno una perfetta *cobla*, che a sua volta riecheggerà i versi di alcuni autori lirici del passato.

Il colloquio si svolgerà in chiesa e durante le celebrazioni liturgiche, nell'unico luogo e nel solo momento, cioè, in cui Guilhem avrà modo di incontrare la reclusa, almeno finché non riuscirà (certo grazie alla sua illimitata liberalità) a far scavare un percorso sotterraneo tale da collegare

³ Il calendario che segue lo sviluppo della trama induce a collocare gli eventi raccontati negli anni che vanno dal 1232 al 1235, durante il regno di Luigi IX il Santo. Ciò verrebbe confermato altresì dai vv. 812-815, nei quali la regina di Francia, insospettata dal pegno di una manica inalberata in cima alla lancia del re, esclude dalla sua vendetta soltanto una donna di cui però non fa il nome: «[...] que s'il sabia / don l'avis le reis aida / caramen seria venduda / a tota dona, d'una en fors». Ora, l'eccezione di quest'*una* mal si addice a una moglie gelosa, mentre si adatta a una madre invadente e possessiva quale Joinville afferma che fosse Bianca di Castiglia, madre-reggente di Luigi IX il Santo fino al 1234, giustappunto, anno del suo matrimonio con Margherita, figlia di Raimondo Berengario V di Provenza (matrimonio che annovera tra gli invitati proprio Archimbaut de Borbon detto il Grande). Si ritiene dunque che dietro il personaggio della regina gelosa si celi la madre del re di Francia, conclusione confermata non solo dal fatto che mai in *Flamenca* la coppia regale viene identificata coi termini di "sposa" o "sposo" (com'è malauguratamente tradotto in *Flamenca* [Lavaud–Nelli] per evitare la ripetizione di *ros*), ma pure dai vv. 4169-4174, in cui la protagonista reclusa piange la propria condizione: «Be·m fora melz esclava fos / ad Erminis o ab Grifos, / en Corsega o en Sardeina, / e que tires peira o leina; / car per ren pejurar no·m pogra / s'agues neis rivala e sogra», laddove *rivala e sogra* è da intendersi *rivala en sogra*, con ovvia allusione a Bianca di Castiglia. Lazzerini 2005: 47-57. Cf. altresì Lafont 2008.

i bagni termali, in cui l'eponima protagonista era solita recarsi, con la stanza dove egli alloggia, e dopo aver fatto allontanare precauzionalmente albergatore e consorte. Si perverrà così alla consumazione dell'adulterio tra i due (oltre che agli amori di Alis e Margarida con Ot e Claris, cugini di Guilhem), il tutto all'insaputa del miope Archimbaut, ora reso per di più inoffensivo da un giuramento ambiguo pronunciato dalla moglie.

Ci si trova di fronte, a ben vedere, a una struttura narrativa che «in un'ennesima, e nondimeno originalissima, replica del modello fondato sulla rivalità amorosa tra zio e nipote, tra vecchio e giovane» (Lazzerini 2010a: 216), può essere fatta oggetto di più interpretazioni tra loro non esclusive ma anzi, per così dire, concentriche. Tra esse è da ricordare perlomeno la lettura di Lazzerini, per la quale Guilhem rappresenta appieno l'*amator sapientiae* che, «per arrivare al possesso dell'amata, deve vincere la resistenza della lettera» (Lazzerini 2010b: 110) (della Scrittura) di cui è appunto figura il geloso:

In filigrana traspare, ovviamente, l'antica e complementare allegoria cristologica: il Salvatore che libera l'*Ecclesia gentium* dall'antica legge e dalla sudditanza al demonio (non a caso Archimbaut è l'*aversier* [...]) e la unisce a sé nella *spiritualis intelligentia*. Solo che il Salvatore assume nel romanzo evidenti connotati politici, e il modello "redenzione" si applica a una situazione storica ben precisa.⁴

Il romanzo si chiude col torneo di Borbon, in occasione del quale Gui-

⁴ *Ibid.* Sull'identità storica del protagonista la questione pare rimanere ancora aperta: «Guillaume de Nevers è anche il nome del piissimo conte, contemporaneo di san Bernardo, la cui fama di santità era con ogni probabilità ancor viva all'epoca del romanzo, e, all'opposto, del cataro – già canonico a Nevers – che in eresia aveva cambiato nome, secondo quanto racconta Pietro di Vaux de Cernay, e si faceva chiamare Teodorico». *Ibid.* 111. Ma che Guilhem adombri allegoricamente il Salvatore è suggerito altresì da Valérie Fasseur: «Arrivé à Bourbon, il se définit lui-même comme *estrainz pellegris* [...], formule où résonne un léger écho de la question de Cléophas à Jésus, sur la route d'Emmaüs [Luc 24, 18]; écho à peine audible qui s'amplifie pourtant dans un contexte où Guillaume, comme Jésus, veille à son incognito, puis lorsque Pierre Gui, par deux fois, évoque l'événement qui défraie la chronique bourbonnaise, et dont Guillaume, à l'instar de Jésus, ne semble pas se préoccuper (1982-1983; 2328-2340); et sans doute résisterait-on encore à entrevoir en Guillaume un pastiche christique si l'hôtesse Bellapila, [...], ne prononçait mot pour mot, au moment de l'accueillir, les paroles de la femme anonyme qui défend Jésus au milieu d'une foule hostile [Luc 11, 27]». Zufferey 2014: 77-8.

lhem combatterà da campione indiscusso proprio al fianco di Archimbaut (alleato storico della Corona),⁵ sbaragliando gli influenti conti del *Midi*.⁶ Grazie alla propria bravura militare, egli potrà infine disporre nel suo scudo, pur senza attirare su di sé il benché minimo sospetto, stavolta, proprio quella manica di Flamenca che era stata all'origine di tutta la vicenda, manica da lei pubblicamente promessa al primo cavaliere che avrebbe sconfitto un rivale in combattimento, ma segretamente indirizzata (ora sí, vero *senbal de drudaria*) all'amante, in un accorgimento da *Ringkomposition* che chiude la narrazione nel ribaltamento ironico delle sue medesime premesse. L'opera terminerà incompiuta con la nona giostra (la seconda del giorno successivo all'apertura del torneo) e dopo l'esposizione di un salace episodio relativo all'ultimo *rendez-vous* degli amanti.⁷

⁵ Si tratta di Archimbaut de Borbon «detto il Grande, che i cronisti presentano variabilmente come uno degli uomini più fidati, se non il più fidato, della Casa di Francia [...] probabilmente una delle più illustri vittime falciate dall'epidemia che colpì l'esercito di Luigi IX all'indomani della vittoria di Saintes». *Flamenca* (Manetti): 21.

⁶ Manetti identifica sistematicamente i partecipanti al torneo di Borbon con le figure storiche accertabili a cui essi alludono: si tratta di personalità aventi tutte un ruolo di rilievo nella conquista del Meridione da parte della Francia e in particolare nella guerra combattuta nel 1241-1242 tra Luigi IX il Santo – al fianco del fratello Alfonso, appena entrato in possesso della contea di Poitiers – e una schiera di ribelli (tra i quali troviamo Raimondo di Tolosa ed Enrico III d'Inghilterra). Ugo della Marca è il primo rivale a essere sconfitto da Guilhem e a doversi dare prigioniero a Flamenca (e al re): si tratta di Ugo IX di Lusignano, ideatore della rivolta e primo dei ribelli a ravvedersi, sottomettendosi a Luigi IX a Colombière (riceverà perciò il biasimo di Gui de Montanhagol in *BEdT* 225,3). Oltre a lui è possibile identificare ancora *Gontaric* con Gaucher de Joigny, genero di Simon de Montfort, il *coms Amfós, le miellers [...] de cel de Tolosa* col conte Alfonso di Tolosa, da non equivocarsi con l'omonimo fratello del re di Francia (peraltro suo rivale), *Gaufre de Blaia* con Jaufre Rudel IV, uomo ligio di Enrico III d'Inghilterra, il *don d'Anduza* con Peire Bremon III, vassallo e parente del conte di Tolosa, il *coms de San Paul* con Ugo V di Châtillon, alleato di Luigi IX, *Aimerics due[s] de Narbona* col visconte Aymeric III, vassallo del conte di Tolosa (o con Amaury de Montfort, autoproclamatosi duca per breve periodo?), il *vescomte de Torena* con Raimondo IV, vassallo del conte di Tolosa, *Gautiers le coms de Brena* con Gautierre IV di Brienne, noto crociato e alleato di Luigi IX, il *pros comte de Rodes* con Ugo IV di Millau, vassallo del conte di Tolosa, il *coms delz Campagnes* con Thibaut, IV conte di Champagne, dalla parte di Luigi IX, il *vescomte de Melaiü* con Adam III di Melun, fedele anch'egli alla corona e infine il *sener de Card[ä]illac* col potente signore del Quercy Bertrand de Cardaillac, vassallo del conte di Tolosa. *Ibi*: 11-27.

⁷ La conclusione del romanzo – o almeno ciò che a noi ne resta – si è rivelata, nondimeno, particolarmente importante per un'interpretazione in chiave politica del

Già da tempo è stata riscoperta l'effettiva importanza delle reminiscenze trobadoriche di cui il testo si mostra dovizioso e alle quali però, forse per via di un *coté romanesque* messo in risalto dalla sua stessa eccezionalità, è stato spesso anteposto lo studio delle fonti francesi e latine.⁸ Tuttavia, in un esame delle fonti lirico-trobadoriche di un'opera dal carattere *archi-littéraire* qual è *Flamenca*,⁹ la cospicua mole di recuperi attuati dalla tradizione poetica precedente, ininterrotta per tutta la lunghezza del componimento (8095 versi), può certo indurre uno sguardo rimasto aderente alla superficie dell'opera ad archiviare le proprie indagini all'insegna della formula heideggeriana *die Sprache spricht*, 'il linguaggio parla' e, in quanto sedimentazione storico-culturale determinata da leggi universali, plasma il mondo e i suoi individui. Se una simile osservazione si declina al *Roman de Flamenca*, ciò starebbe a significare che il gravoso Codice o Canone di un *Trobar* in maiuscolo, ipostatizzato, agirebbe sul romanzo e anzi lo scriverebbe per tramite di un *automaton* senza nome, quasi sonnambulicamente diretto dalla propria memoria linguistico-letteraria e sotto la forza inerziale di una tradizione che opera nei singoli testi (e nei rispettivi autori) come *sistema modellizzante secondario*.¹⁰ Tutto ciò può risultare ancor più vero considerando il fatto che, nella poesia medievale romanza,

testo: il fatto che Guilhem de Nivers faccia squadra col suo vecchio avversario Archimbaut de Borbon, in un torneo che peraltro rievoca le ultime e fallimentari rivolte dei baroni del Sud contro l'occupazione francese, sembra voler suggerire che «per sconfiggere la prepotenza dei Francesi [...] bisogna usare l'ingegno, vincerli dall'interno, infiltrarsi, non far capire le proprie intenzioni e posizioni (la via del tunnel, il travestimento da chierico, lo stare dalla parte di Archimbaut – il "nemico" [...] – nel torneo, che alla perfine è una guerra finta e di parata), farsi piccini, [...], ne deriva quasi immediata l'equazione Archimbaut : Francia = Flamenca : Provenza, dalla quale il giogo della Francia andrà scosso non con la forza come hanno tentato di fare, oltretutto mal coordinati, i conti della Marca e di Tolosa (che peraltro combattono e si fanno sconfiggere separatamente anche nel torneo, ricalcando le fasi della loro altrettanto fallimentare strategia nella realtà), ma con l'ingegno, con l'astuzia». *Ibì*: 30-1.

⁸ «Il est vrai d'ailleurs (et là je fais la critique de moi même) que l'on a quelque peu exagéré en assérant une suprématie de la tradition française sur la tradition provençale de *Flamenca*». Limentani 1978: 142. E ancora: «Much of its thematic material derives more clearly from the lyric tradition than from any group of narrative texts». Kay 1979: 62.

⁹ La definizione è di Kay (1988: 43).

¹⁰ Seguendo le teorizzazioni di Jurij M. Lotman e Boris A. Uspenskij, se il linguaggio in quanto strumento primario di comunicazione intersoggettiva è definito per ciò stesso *sistema modellizzante primario* in relazione alle altre forme di comunicazione, gli altri sistemi fondati sul linguaggio e componenti testi di natura sociale e culturale (nel caso

la formularità si pone come un procedimento tecnico istituzionalizzato [...]. Chiunque si occupi di questa poesia dal punto di vista di un'ispezione sulla sua compagine cultural-linguistica, sa quanto sia facile cadere nei tranelli comportati dalla tradizione formulare.¹¹

Concetti, espressioni, marche stilistiche, isotopie o metasememi ricorrenti e altri procedimenti retorici (persino citazioni puntuali, talvolta) possono essere tutti tracce o frammenti di una ben determinata posizione discorsiva: nient'altro che ideologemi, «dato che molte parole e forme conservano le armoniche contestuali che le collegano a un ambiente, a una professione, a una concezione del mondo» (Segre 1984: 92).

Il caso di *Flamenca* si rivela però molto più complesso ed esige uno sguardo che non si fermi alle apparenze dell'interdiscorsività, ma che, al contrario, sappia cogliere tutta l'esperienza poetica velata dalla tessitura del discorso narrativo seguendone il percorso scavato sotto la superficie della diegesi, così da sondarne i vari significati che assume alle diverse profondità in cui essa si registra attiva.¹² Il romanzo, com'è noto, orbita nell'area del non-lirico occitano, un gruppo di testi inventariato per la prima volta da Jean-Baptiste de La Curne de Sainte-Palaye (cui sarebbero seguiti i lavori dell'abate Millot, di François J. M. Raynouard, di Friedrich Diez e di M. Clovis Brunel) e oggi più comunemente noto come "eccezione narrativa", comprendente in sé pochi componimenti (meno di una ventina) di tipologia assai varia, la maggior parte dei quali condivide una tradizione grama, per lo più anonima e monotestimoniale, oltretutto assai lacunosa (com'è pure il caso del manoscritto di Carcassonne che ha conservato *Flamenca*, tra l'altro mutilo della fine e acefalo).¹³

nostro, la tradizione poetica dei trovatori) diverranno consequenzialmente *sistemi modellizzanti secondari* per gli individui. Bernardelli 2003: 44.

¹¹ Limentani 1977: 252. D'altronde, in epoche anteriori alla diffusione della stampa tipografica, le opere «dovevano essere infatti fortemente soggette ad una forma di continua riscrittura e rielaborazione per *interferenza* e con diversi ambiti discorsivi». Bernardelli 2000: 47. Va detto che il rilievo assunto dalla formularità nella tradizione letteraria medievale rischia di non essere pienamente compreso (e tenuto in debito conto) proprio da chi, come noi figlio dell'Ottocento, porta con sé l'idea «che il riferimento ad altri testi o opere possa minare in qualche modo l'*originalità* stessa della creazione artistica o letteraria» (corsivo mio). Bernardelli 2010: 11.

¹² Relativamente ai concetti di intertestualità e interdiscorsività cf. *Ibr*: 103-18.

¹³ Si tratta di opere diegetiche di natura epica, come la *Canso d'Antiocha*, il *Rollan a Saragossa* e il *Ronsasvals*, il *Girart de Roussillon*, il *Fierabras*, il *Aigar et Maurin*, il *Daurel et Beton*, la *Canso de la Crosada* di Guilhem de Tudela, la *guerra de Navarra* di Guilhem Anelier

L'eccezionalità della narrativa in lingua d'oc, dunque, tanto più sorprendente se confrontata con la produzione letteraria d'oïl, salta all'occhio soprattutto a fronte dei quasi duemila e cinquecento testi lirici occitani attribuibili a quattrocentosessanta autori noti, «qui, en deux siècles et demi, inventent pour l'Occident l'amour et la poésie» (*Novas* [Huchet]: 9). Ma allora, che l'esito di qualsiasi altro tipo letterario sia influenzato, o meglio, per certi versi anche determinato da un simile contesto pare, come ovvio, inevitabile;¹⁴ eppure, nel caso di *Flamenca* il rapporto di forze è tale che al riuso dell'esperienza trobadorica si accompagna una torsione dei presupposti costitutivi della lirica, una mutazione indotta dall'innesto nel nuovo universo narrativo che porta in sé due leggi affatto estranee al canto cortese: l'effettiva presenza dell'altro e la dimensione del tempo.

1. L'EMERSIONE DELL'ALTRO

1.1. *Il caso della cobla tensonada*

Il *Roman de Flamenca* si propone, dunque, la riscrittura e la rifunzionalizzazione di un lirismo che, informando l'intelaiatura dell'opera, ne è, e *converso*, profondamente modificato; tale ricerca, d'altronde, è posta essa stessa in *recit*: in chiesa e in occasione di ogni festività liturgica, i due protagonisti della strofe dialogica al centro della *fiction* cercano infatti di trovare le parole in grado di esprimere ciò che altri hanno detto prima di loro e, sillaba dopo sillaba, di restituire senso a tutta una tradizione (Kay 1988: 41-75). Già Limacher-Riebold (1997: 221) sintetizzava perspicuamente in una griglia quanto si ottiene «ricomponendo in un tessuto continuo il dialogo bisillabico [...] frammentato nel tempo» (Limentani 1977: 276):

de Toloza; *novas rimadas*, come le tre di Raimon Vidal: *Abrils issia*, *Castia-Gilos*, *En aquel temps* e le *Novas del Papagay* di Arnaut de Carcasses; romanzi, come il *Guillhem de la Barra* di Arnaut Vidal de Castelnaudary, il *Blandin de Cornualba*, il *Roman de la reina Esther* di Crevas de Caylar, il *Roman d'Arles* di Bertran Boisset, lo stesso *Flamenca* e il *Jaufre*.

¹⁴ «Le “eccezioni narrative” dei Provenzali presentano spesso caratteri “di confine”, che inducono a inscrivere sotto la categoria critica di “generi in contatto”: fra narrativa, epica e didascalica le frontiere sono valicate di continuo, e la lirica esercita su ogni esperienza un suo influsso penetrante». Limentani 1977: 18.

– Hai las! (v. 3949)	– <i>Que plains?</i> (v. 4344)	– <i>Mor mi.</i> (v. 4503)	– <i>De que?</i> (v. 4761)
– <i>D'amor.</i> (v. 4878)	– <i>Per qui?</i> (v. 4940)	– <i>Per vos.</i> (v. 4968)	– <i>Qu'en pucs?</i> (v. 5039)
– <i>Garir.</i> (v. 5096)	– <i>Consi?</i> (v. 5155)	– <i>Per gein.</i> (v. 5204)	– <i>Pren l'i!</i> (v. 5218)
– <i>Pres l'ai.</i> (v. 5309)	– <i>E cal?</i> (v. 5458)	– <i>Iretz</i> (v. 5460)	– <i>Es on?</i> (v. 5465)
– <i>Als banz</i> (v. 5467)	– <i>Cora?</i> (v. 5487)	– <i>Jorn breu.</i> (v. 5499)	– <i>Plas mi.</i> (v. 5721)

La metrica accuratissima della strofe¹⁵ ratifica, a maggior ragione, l'ipotesi dell'intenzione, da parte dell'anonimo, di rimandare il suo lettore a delle fonti liriche precise, invitandolo a una ricerca intertestuale. Com'è evidente, infatti, lo scambio di battute compone una perfetta *cobla* di cinque *octosyllabes*, ciascuno dei quali suddiviso nei quattro bisillabi in cui si alternano la voce (assertiva) di Guilhem e la relativa interrogazione di Flamenca, onde la coerente musicalità dell'intonazione che risulta dal procedere alternato “affermazione-domanda”.¹⁶ Ora, se è vero che l'attitudine all'*enchâssement* lirico costituisce, per cause fin troppo ovvie, una tendenza comune alla narrativa occitana medievale, il caso delle *novas* di *Flamenca* è certo ben diverso per il fatto che l'inserito lirico vi è sfrangiato, diluito nel tempo del racconto e *abîmé* nella diegesi (come si nota dalla distanza dei versi entro cui ricadono le singole battute, comprendenti nel complesso una sezione di testo pari a ben 1772 *octosyllabes*); è una traccia nascosta che, rispetto ai casi piú evidenti di *enchâssement* delle altre *novas* occitane, sarà perciò molto piú difficile a vedersi o, meglio, a trovarsi nella filigrana della storia.¹⁷ In confronto ai suoi antecedenti narrativi, allora, *Flamenca*

¹⁵ «Le texte dialogué du roman de *Flamenca* est donc construit avec plus de rigueur métrique qu'aucun de ses modèles». Kay 1988: 55.

¹⁶ Le sole due battute di natura assertiva pronunciate da Flamenca (*pren l'i e plas mi*), lungi dal violare la musicalità della strofe, scandiscono anzi e suggellano i due momenti di cui il dialogo si compone: la reciproca confessione d'amore tra i due protagonisti e l'accordo sul loro primo appuntamento.

¹⁷ Nelle *Novas del papagay*, la protagonista Antiphonor, anche lei (pur dentro un verziere) prigioniera del marito geloso, dialoga col pappagallo, messaggero alato dell'amante, secondo lo schema di una lunga *tenso*: «des cent dix premiers vers (partie commune aux deux versions connues) du court récit d'Arnaut de Carcassès, reposent sur l'alternance de six monologues qui constituent autant de strophes (*coblas*), plus ou moins étendues, de *tenso*». *Novas* (Huchet): 12. «La plupart du temps, les monologues s'ouvrent par un vocatif interpellant l'allocutaire (– Dame... –, – Ami... –) afin de

dimostra innanzitutto una maggiore distanza dal *Trobar*, e in seno a essa una superiore autonomia lirica, costituendosi quale punto di compimento di un processo, iniziato tra i secoli XII e XIII proprio dalle *novas*, che porterà all'elaborazione e alla nascita di una narrativa d'*oc* (*lato sensu* – culturale e linguistico) dotata di una propria indipendenza.¹⁸ A ciò può inoltre aggiungersi che, nell'ambito di una teoria intertestuale, la diffusione nel romanzo degli elementi costitutivi di una *cobla* facente riferimento a modelli precisi configurerebbe questi ultimi quali ipogramma, matrice o nucleo generativo dell'intero testo, secondo la logica saussuriana dei paragrammi: cioè di quei procedimenti di composizione poetica fondati proprio sulla disseminazione nel testo dei costituenti fonici e tematici di una data parola, o nel nostro caso di una strofe nascosta come discorso altro *sotto* il tessuto del componimento.¹⁹

l'identifier, à la manière des strophes d'une *tenso mixte*». *Ibi*: 12-3. Anche nel caso di *En aquel temps c'om era jays*, di Raimon Vidal, l'intarsio tra i monologhi dei tre protagonisti assembla buona parte del testo seguendo il modello della tenzone, con la particolarità del fatto che il ricorso a un giudice (con il quale la vicenda si conclude) ne declina la tipologia nel *partimen*. Infine, in *Albril issi' e mays intrava* (dello stesso Raimon Vidal) viene approfondito l'espedito dell'*enchâssement* di frammenti lirici, tratti dalle opere di trovatori noti, che già aveva preso corpo, ma limitatamente, in *En aquel temps* (dove non si contano che una decina di citazioni per 1385 versi); con *Albril issi' e mays intrava*, su 1767 versi, gli *enchâssements* arrivano al numero di trentanove: «elles font entendre dans le récit ou le discours une autre voix, la voix de la poésie appelée à incarner une autorité amoureuse ou morale qui impose une hiérarchie des discours littéraires et met clairement en perspective la secondarité de la narration». *Ibi*: 14.

¹⁸ *Flamenca* non si inserisce infatti tra quei testi (come il *Jaufré*, il *Blandin de Cornouaille* o il *Guillaume de la Barre*) che tentano d'introdurre nella cultura occitana delle tradizioni per così dire allogene, quale il romanzo arturiano può essere, o il romanzo d'avventura in genere; né si tratta di una imitazione o di una traduzione di testi altri (come il *Barlaam et Josaphat*, il *Roman d'Arles*, il *Roman d'Esther*, ecc.). Il nostro romanzo si immette nel più originale terreno delle *novas*, che «s'inspire de la lyrique et constitue ce qu'on pourrait appeler un "romanesque poétique", un romanesque s'inspirant de la poésie troubadouresque et la prolongeant». *Novas* (Huchet): 11.

¹⁹ «Le espressioni che compongono un testo letterario sono così sovradeterminate da un duplice ordine di codici, il primo genericamente ascrivibile ai modelli ideologici e culturali impliciti nel linguaggio ordinario, il secondo attribuibile alla memoria condensata in ogni termine già impiegato nella precedente tradizione letteraria. Questa congenita "molteplicità" del segno letterario presuppone che il testo nella sua interezza si trasformi in una *rete di senso* potenzialmente infinita, frutto di un meccanismo combinatorio dei suoi elementi costitutivi con una serie illimitata di codici culturali, linguistici e letterari. Tale concezione del testo letterario come di un oggetto aperto all'influenza e

Com'è stato oramai pienamente appurato, l'intertesto lirico enucleato dal romanzo si rivela infatti una *mise en récit* della *cobla tensonada* di Peire Rogier (*Ges non püesc en bon vers faillir* [BEdT 356,4]; VI, 41-48) e dunque anche dell'altra di Guiraut de Bornelh (*Ai las, com mor! – Quez as, amis?* [BEdT 242,3]; I, 1-12) che alla precedente si richiama:²⁰

*Ai las! – Que plans? – Ia tem murir. –
Que as? – Am. – E trop? – Ieu hoc, tan
que'n muer. – Mors? – Oc. – Non potz guerir? –
Ieu no. – E cum? – Tan suy iratz. –
De que? – De lieys, don suy aissos. –
Sofre. – No'm val. – Clama'l merces. –
Si'm fatz. – No'y as pro? – Pauc. – No't pes
si'n tras mal. – No? – Qu' o fas de liey.*

*Cosselh n'ai. – Qual? – Vuelh m'en partir. –
No far! – Si faray. – Quers ton dan. –
Que'n püesc als? – Vols t'en ben jauzir? –
Oc, mout. – Crei mi. – Era diguatz. –
Sias humils, francs, larx e pros. –
Si'm fai mal? – Sufr' en patz. – Suy pres? –
Tu oc, s'amar uols; mas si'm cres,
aissi't poiras jauzir de liey.²¹*

BEdT 356,4; VI, 41 – VII, 56

*«Ai las, com mor! – Quez as, amis? –
Eu sui trais! –
Per cal razo? –
Car anc jorn mis m'ententio
en leis que'm fetz lo bel parven. –
Et as per so to cor dolen? –
Si ai. –
As enaissi to cor en lai? –*

all'intersezione di diversi codici è quello che Kristeva definisce *modello tabulare* o *reticolare* del linguaggio poetico». Bernardelli 2000: 13-4. Cf. altresì Kristeva 1978: 144-70.

²⁰ Il primo studioso a indicare il legame tra il dialogo degli amanti di *Flamenca* e la *canso* di Peire Rogier fu Debenedetti. Lejeune, da parte sua, ha portato l'attenzione della critica sul componimento di Guiraut de Bornelh. Huchet 1993: 73-4.

²¹ Oltre alla *cobla* VI del componimento di Peire Rogier – che qui interessa particolarmente – si è riportata anche la successiva, sia perché segue lo stesso criterio metrico della precedente (si tratta delle uniche due *coblas tensonadas* della *canso*), sia quindi perché ne rappresenta il naturale prosieguo. Per la messa a confronto dei due componimenti cf. Limacher-Riebold 1997: 222; la quale a propria volta rimanda a Peire Rogier (Nicholson).

Oc eu, plus fort –
 Est donc aissi pres de la mort? –
 Oc eu, plus fort que no·us sai dir –
 Per que·t laissas aissi morir?

BEdT 242,3; I, 1-12

Senher, e cals conselhs n'er pres? –
 Bos e cortes. –
 Er lo·m diatz! –
 Tu venras denan leis viatz
 et enquerras la de s'amor. –
 E si s'ò ten a dezonor? –
 No·t chall! –
 E s'ela·m respon lach ni mal? –
 Sias sofrans, –
 que totztems bos sofrire vens! –
 È si·s n'apercep lo *gilos*? –
 Adonc n'obraretz plus *ginbos*.²² –

Nos? – Oc be. – Sol qu'ilh o
 volgues! –
 Er. – Que? – Si·m cres. –
 Crezutz siatz!

BEdT 242,3; III, 25 – IV, 39

Com'è evidente, non si tratta affatto di pedissequa citazione delle fonti da parte del romanziere, ma di fine allusione letteraria alle prime battute del colloquio, facilitata certo sia dalla ricorsività della formula (*Hai las! – Que plans – mor mi [d'amor]*), sia dall'enorme notorietà che il modello di Peire Rogier ha avuto nel periodo in cui il romanzo si iscrive.²³ L'uso di un modo intertestuale allusivo, d'altronde, ben si conferma in linea con lo stile di un riferimento agli ipotesti per nulla esplicito e anzi mascherato, risultando ogni allusione (grazie anche al fatto di non dover ricalcare la

²² La rima (e paronomasia) *gilos* ~ *ginbos* trova riscontro, in *Flamenca*, nella contrapposizione istituita dalla prosopopea di Amore (vv. 1790-1795) tra Guilhem, *bomes ginós* e *us fols gelós* (Archimbaud) che «tiene prigioniera e nascosta la donna piú bella del mondo, la piú adatta all'amore». *Flamenca* (Manetti): 183.

²³ Basti pensare che già Derek E. T. Nicholson (Peire Rogier [Nicholson]), a cui farà seguito Jean-Michel Caluwé (1992), faceva notare come si contassero, della sola-canzone *Ges non püesc en bon vers faillir* (*BEdT* 356,4), ben 23 testimoni. Limacher-Riebold 1997: 223n.

letteralità dell'antecedente) amalgamata e nascosta dentro il testo ospite.²⁴

Di fondamentale importanza resta il fatto che il tipo metrico entro cui si inscrivono e la ricostruita strofe del romanzo e i suoi modelli lirici sia quello della *cobla tensonada* «o tensonans, en altra maniera dicha enterrogativa o enterrogans o razonans», seguendo la terminologia delle *Ley's d'Amor* (Anglade 1919: 165). Si tratta cioè di una sottocategoria metrica ben nota alla tradizione e caratterizzata da una *cobla* che, come dice il nome, riporta il pensiero dibattuto del poeta, sia ch'egli dialoghi con interlocutori immaginari, spesso identificati con facoltà dell'animo (molto più raramente con parti del corpo), sia nel caso che, senza intermediazioni fittizie ulteriori, ponga da sé delle domande e ad esse lui stesso risponda: la strofe *tensonada* rientra dunque nel dialogismo tipico delle tenzoni immaginarie, non aventi luogo tra personaggi reali.²⁵ E infatti, nelle *coblas* di Peire Rogier noi non troviamo un dialogo tra distinti interlocutori, ma l'avvicinarsi di dubbi e risposte in seno al pensiero stesso del poeta, al suo amoroso *cossir*. Egli ricorre alla forma dialogica anche in un altro componimento: *Entr' ir' e joy m'an si devis* (*BE dT* 356,3) e, pure in tal caso, lo fa per dare voce alle proprie contraddittorie disposizioni, in un alternarsi di battute la cui ampiezza è in rapporto inversamente proporzionale alla drammaticità che il dilemma interiore genera, rompendo l'uniformità dei versi (Limacher-Riebold 1997: 222-3). Nella *canso tensonada* di Guiraut de Bornelh è invece messo a testo un colloquio tra due *personae* diverse: il trovatore Raimbaut d'Aurenga (altra fonte di *Flamenca*, tra l'altro) e l'autore stesso, che si fa consigliere dell'amico in questioni d'amore.²⁶ Con-

²⁴ Bernardelli 2000: 37. Per allusione si intende un «accenno velato a qualcuno o a qualcosa che non si voglia nominare esplicitamente [...]. Nella varietà dei suoi aspetti il parlare allusivo è un 'dare a intendere' appellandosi a conoscenze effettive o presunte del destinatario, alla sua cultura, [...]. Si instaura con chi ascolta o legge una sorta di complicità, oppure una sfida a smascherare il non-detto, sulla traccia dei riferimenti indiretti all'oggetto del discorso che puntano su tratti capaci di caratterizzarlo [...]. Pur non essendo affatto appannaggio esclusivo della letteratura, l'allusione è immagine della letterarietà, in quanto comprende la densità semantica, la vaghezza, la polisemia, l'apertura a interpretazioni svariate, il poter contare sull'implicito, che sono prerogative del testo letterario». Mortara Garavelli 2005: 257-8.

²⁵ Per uno studio approfondito sul genere cf. Zufferey 1999: 315-28.

²⁶ «Quando non si tratta di un attante fittizio, come nel caso di *Ai las, com mor*, dove a interloquire è un "amico" che dal punto di vista narratologico equivale a un tenzonante non umano, di norma non vi è alcuna componente narrativa e drammatica». Grimaldi 2012: 200.

frontandosi coi due modelli, l'autore di *Flamenca* li supera entrambi, assegnando alla donna il ruolo che nella *canso* di Peire Rogier occupa la voce *altra*: in primo luogo, quello di offrire all'amante un'occasione di introspezione e analisi dei propri sentimenti, per poi, successivamente, suggerirgli la via migliore da intraprendere per il buon esito degli stessi.²⁷ Non si tratta piú, dunque, di un dialogo fittizio, del dibattito interiore, ma dell'assegnazione a una *persona* altra di un'istanza secondaria e diversa che, confinata nello spazio tradizionale dell'io lirico, ne ha generato finora la dissociazione e il conseguente conflitto intimo. L'anonimo romanziere oltrepassa cosí anche il secondo modello di Guiraut de Bornelh, nella sostituzione della donna al semplice doppio-di-sé. L'alterità femminile si emancipa, e da oggetto del discorso letterario rinasce a suo soggetto, nel duplice senso che la vede sia creatrice di *quel* discorso (*trobairitz*),²⁸ sia suo nuovo personaggio e attante (e la prima azione, si sa, è sempre di natura linguistica). Nella linea virtuale e letteraria che lega il testo di Peire Rogier a *Flamenca*, passando per il *tertium* di Guiraut de Bornelh, si compie allora un'evidente calibratura che bilancia l'urgenza dell'io lirico nella contrapposizione a esso non piú di se medesimo, né del proprio riflesso ma, finalmente, dell'*altro-da-sé* che è anche, se vogliamo, la sua controparte sessuale.²⁹ Il nucleo centrale del testo ci permette cosí di assistere alla nascita lenta, e come per mitosi, dei due nuovi soggetti della *fin'amor* (Guilhem e Flamenca), generati dalla schizofrenia del vecchio (Archimbaut) attraverso la difficile e velata gestazione di un dialogo sinora eluso dal grande

²⁷ I due momenti del dialogo sono marcati, nelle due *cansos*, da uno scambio per cosí dire tonale: la voce che all'inizio scava nella psicologia dell'innamorato, ponendogli delle domande, sarà la stessa a cui questi domanderà, successivamente, dei consigli. Come si può notare, tale cesura coincide, in entrambi i testi, con la stessa partizione strofica. Limacher-Riebold 1997: 224.

²⁸ Si tratta di un neologismo del romanzo: «Les traités de grammaire et de rhétorique occitano-catalans qui, dès la fin du XIIe siècle, commencèrent à fixer les règles du 'trobar' ignorent les 'trobairitz'. Le mot, désignant leur état de poétesse, n'apparaît pas non plus dans les pièces qui leur sont attribuées, il n'est pourtant pas d'invention récente; on le trouve notamment au vers 4577 du roman de *Flamenca* [...]. L'appellation qualifie une des suivantes de Flamenca – Margarida – qui vient de 'trouver' une réponse au 'Mor mi' ('je me meurs') susurré à l'office par Guillaume de Nevers à sa maîtresse». Huchet 1983: 64-5.

²⁹ «Dans *Flamenca*, le partage lyrique est le gage de l'ouverture de l'un à l'autre, fracture de l'enferment narcissique dont la délivrance de la femme emprisonnée par le jaloux est un puissant symbole». Zufferey 2008: 61.

canto cortese.³⁰ Riuscendo a superare il classico veto di una lontananza irrimediabile, declinata ora in incomunicabilità, in timore fatico, *Flamenca* fa della *cobla tensonada* un genere che non appartiene più al *débat intérieur*, di per sé mero esito di una *impasse*, «confessione di afasia davanti alla donna amata»,³¹ ma che, al contrario, diventa l'espedito (letterario) attraverso cui finalmente i nuovi amanti si potranno gradualmente avvicinare sino al pieno contatto fisico, il quale, d'altra parte, nasce *nel* e *dal* dialogo.³²

1.2. Superamento del narcisismo in una nuova prospettiva erotica

Il primo punto d'incontro tra Flamenca e Guilhem resta in ogni caso la coincidenza dei rispettivi sguardi che, quasi ne fossero le protesi, permettono a entrambi i cuori di abbracciarsi: «si qu'ap l'esgart si son baisat / lur oil e lur cor embrassat» (vv. 5311-5312). Ma, si badi, è *lei* ad alzare per prima gli occhi su di lui, non il contrario, e così sarà anche in occasione del commiato tra i due nel loro secondo appuntamento,³³ in preludio all'e-

³⁰ Lo sbocco a cui il romanzo conduce è in certo modo già presentito in alcuni momenti della lirica antecedente; si leggano, ad esempio, le parole di Bernart de Ventadorn in *Can l'erba fresch' e l'folha par*, allorché l'amante, meravigliatosi di come possa rimanere in vita senza dichiarare il suo amore alla *domna* (II, 9-10) per via del timore che lo frena (IV, 27-28: «c'anc de me no·lh auzei parlar, / ni re no·lh quer ni re no·lh man»), avverte la necessità di un dialogo, celato quanto intimo (*cubertz*), con l'oggetto del proprio desiderio, una conversazione resa possibile facendo appello, se non al coraggio, perlomeno all'astuzia – le due virtù del *cavallier-clerc* protagonista del nostro romanzo – (BEdT 70,39; VI, 45-48): «Per Deu, domna, pauc esplecham d'amor! / Vai s'en lo tems, e perdem lo melhor! / Parlar degram ab cubertz entresens, / e, pus no·ns val arditz, valgues nos gens!».

³¹ Sono parole che Allegretti usa per meglio definire la natura delle *coblas tensonadas*: «Il *corpus* provenzale mette in scena le esigenze, le aspettative e i timori interiori dell'amante cortese, i dialoghi con una seconda voce interlocutrice che traggono origine, almeno in Guiraut de Borneill, dalla confessione di afasia davanti alla donna amata». Grimaldi 2012: 203. Esempolari, a tal proposito, sono due ricercate *coblas tensonadas* di Peire Milo, *Per pratx vertx ni per amor* (BEdT 349,4); V, 37 – VI, 54.

³² *Flamenca*, 5155-5157: «li dis: "Consi?" mot suavet, / et ab pauc no·il toquet lo det / del sieu quan so sauteri pres» ~ 5721-5725 «e dis: "Plas mi?", aissi com poc, / e nom saup dire plus gen d'oc, / et un pauc ab lo man senestre / toquet a Guillem lo ssieu destre / en dreg d'amor cubertamen».

³³ *Ibi*, 6537-6542: «Los ueilz li baisa e la cara / et aissi dousamen l'esgara / dreitz oilz, que tota la dolor / li trais del cor, e tal doussor / li don' Amor ab cel esgart, / que non sen mal vas nulla part».

steso *ensenhamen* (vv. 6558-6624) dell'autore sul ruolo primario che gli occhi rivestono, o dovrebbero rivestire, in amore:

Mais tals n'i a cui non coven
 le joi d'amors que d'ueilz lur ven
 neguna sason oblidar,
 ni per tener ni per baisar,
 quar rein non sabon neis que s'es,
 mais tan con Rasons e Merces
 e Consienza lur enseña
 que baisars es vera antresseña
 del joi que Fin' Amors aporta
 per oilz, per cui ha feita porta
 clara e pura e lusen,
 on si ve e s mira soven,
 quan vai ni ve dins ni defora,
 e d'un cor en autre s'encora;
 e fai cel[s] cors tant encorar
 l'un e l'autre ques acorar
 pensa cascus quan l'autre il fail,
 s'ades no l ve sus el mirail
 on lur desir[s] los fai vezer
 baisar, abressar e tener
 e tan sotilmens esgausir,
 que tot penssat e tot consir
 laissez aitan con aiso dura.
 Et anc non hac bonaventura
 d'amor qui dopta tan ni quan
 qu'assist douzors aissi non an.³⁴

vv. 6599-6624

³⁴ «C'è comunque qualcuno che non riesce mai a dimenticare la gioia d'amore che gli deriva dagli occhi, per quanto possa abbracciare e baciare, perché non sa altro in materia che quello che gli insegnano Ragione, Mercé e Coscienza: che i baci sono un sincero segno della gioia che Fin'Amor apporta attraverso gli occhi, dei quali ha fatto una porta chiara, pura e lucente, dove sovente si vede e si specchia, quando va e viene, dentro e fuori, e passa da un cuore all'altro, insediandovisi. Fa penetrare l'uno nell'altro questi due cuori a tal punto che ognuno dei due pensa di morire dallo strazio quando l'altro si allontana da lui, se non lo vede continuamente nello specchio nel quale il desiderio di entrambi li riflette mentre si baciano, si abbracciano, si stringono e si abbandonano a un così sottile piacere che, finché dura, dimenticano ogni triste pensiero e ogni occupazione. Non ha mai avuto fortuna in amore chiunque dubiti appena che questa dolcezza amorosa funzioni così».

Ora, nella tradizione lirica, un componimento, in particolare, ha eternato la coincidenza degli sguardi tra l'amante e *sidons* e se n'è fatto modello: si tratta della celeberrima *canso* di Bernart de Ventadorn *Can vei la lauzeta mover* (emblema, si potrebbe dire, di tutta la poesia trobadorica), la quale – *sua propria causa* – è doveroso porre a confronto col romanzo:

Anc non agui de me poder
ni no fui meus de l'or' en sai
que·m laisset en sos olhs vezer
en un miralh que mout me plai.
Miralhs, pus me mirei en te,
m'an mort li sospir de preon,
c'aissi·m perdei com perdet se
lo bels Narcisus en la fon.³⁵

BEdT 70,43; III, 17-24

Al di là del tono sofferto in cui la lamentazione della canzone si dispiega (e che trova soluzione nell'esilio volontario dell'io lirico dalla dama), in Bernart de Ventadorn gli occhi delle due *personae* sono un semplice specchio e non mai anche – e soprattutto (!) – come in *Flamenca*, una pupilla, una *porta* (v. 6608). Non vi è passaggio ma solo riflesso, ancora una volta, chiusura, distanza. L'allontanamento dell'amante sta già nello sguardo, nello specchio ustorio dei due occhi dell'*altro/a*. Con la superba immagine dell'allodola che si oblia e si lascia cadere movendo *contra·l rai* (*BEdT* 70,43; I, 1-4), Bernart ci descrive esattamente lo stesso mancamento o spossamento di cui, nel romanzo, anche Guilhem è stato vittima, restando come folgorato dall'immagine perturbante della mano con cui Flamenca (senza più il velo del guanto) si fa il segno della croce al termine del vangelo.³⁶ Non solo lo specchio è, di per sé, alienante (in quanto condanna l'individuo a non coincidere mai con se stesso, a essere sempre

³⁵ Può forse supporre una reminiscenza diretta in *Flamenca*, 647-648: «l'us dis com neguet en la fon / lo belz Narcis quan s'i miret».

³⁶ *Flamenca*, 2529-2544: «Quan fon dig, la domna·s seinet. / Guillem[s] la ma nuda miret, / e fo·l vejaire que·l toques / lo cor et am si l'en portes. / Aisi l'a pung d'un douz esglai, / qu'a penas si ten que non chai, / quar atressi con l'aiga freja, / quant hom de primas s'i refreja / tro sus al pietz, fai parven leu / ad ome·l cor e·l feg' e·l leu, / e diz: «Oi, oi», que ges un mot / non pot formar adoncs del tot, / assi estet Guillems adonc. / Davan si atrobet un tronç / on si poc ben aginollar; / aqui·s gitet cais per orar». Qui Guilhem è preda di una *manque-à-être*, dacché non si tratta di un semplice svenimento, ma di un *venir meno*, di un annientamento fisico che lo svuota dei propri organi e lo priva del proprio corpo («fai parven leu / ad ome·l cor e·l feg' e·l leu»): il godimento che il

altro-da-sè) ma, come è dato leggere nella lirica bernardiana, esso induce il soggetto a perdersi nel vuoto, seguendo dappresso il paradigma de *lo bels Narcisus en la fon*, cioè tuffandosi nel nulla dell'immagine in cui ci si identifica. Senza mai guardare l'*altro/a* – che resta in sé perennemente assente –, ma *vedendosi visto* nello sguardo altrui e così osservando, in proiezione, sempre se stesso, l'io lirico (novello Narciso) non può che annientarsi nel *miroërs perilleus* in cui la tradizione trobadorica ha da sempre identificato gli occhi della dama.

Qui sta il rinnovamento apportato dal romanziere grazie alla narratività stessa della sua opera: nell'“ocello” di una mano bianca che si apre su Guilhem svelandosi dalla palpebra del proprio guanto (con tutto lo sconcerto che ne consegue),³⁷ il romanziere destina al trauma dell'amante bernardiano (dell'amante lirico *tout court*) una circostanza temporale diversa e precedente – pur, come ovvio, necessaria – rispetto all'incontro degli occhi. In tal modo, quest'ultimo istante (fulcro, sinora, di un divario irrimediabile) verrà designato a momento di superamento della crisi e, finalmente, di sintesi nella dialettica d'amore, ribaltando la tradizione. La conseguente riabilitazione dello sguardo reciproco quale ideale *trait-d'union* degli amanti, infatti, oppone *Flamenca* a una vasta consuetudine poetica che, non a caso, accusa gli occhi di tradimento, di latrocinio e di essere causa di spossessamento.³⁸ Va pur detto, d'altra parte, che in un simile

suo sguardo gli provoca è tale, infatti, da negativizzarsi «assumendo la forma assoluta dell'autoannientamento, elusione, elisione o cancellazione di sé. Il soggetto sperimenta alla lettera il suo statuto di “assoggettamento” nella forma dell'afanisi» – laddove per afanisi s'intende, nella terminologia lacaniana, la sparizione del soggetto in rapporto ai significanti che lo rappresentano, la dimensione di assenza o buco nella catena significante. Medda 1995.

³⁷ «Per distinguere appropriatamente l'occhio dallo sguardo, ci avvarremo, come fa, del resto, anche Lacan, dell'esempio degli “ocelli” che ci propone Roger Caillois». Gli ocelli altro non sono che delle concentrazioni di colore, delle macchie, presenti nel capo di certi animali: pur non essendo degli occhi danno all'osservatore, in ogni caso, l'impressione dello sguardo. «L'aspetto più importante [...] è la forma circolare, fissa e brillante, strumento tipico di fascinazione». Tognetti–Bertelli 2008: 9.

³⁸ Cf. perlomeno, Bernart de Ventadorn, *Lo rossinbols s'esbaudeya* (BEdT 70,29); VI, 41-44, in cui leggiamo del proposito, da parte dell'amante, di chiudersi gli occhi e andare incontro a una volontaria cecità pur di non cadere vittima della dama; *Era·m cosselbatz, senbor* (BEdT 70,6); VI, 41; Peire Vidal, *Tant ai lonjamen sercat* (BEdT 364,46); III, 38-39; Gui d'Ussel, *Estat aurai de chantar* (BEdT 194,7); IV, 28-31; Daude de Pradas, *Pos Merves no·m val ni m'ajuda* (BEdT 124,13 – per cui cf. Chambon 2015: 257); IV, 29: «Mos cors e mei oill m'an trait», verso che ricorre identico in Gaucelm Faidit, *Tant ai sofert longamen*

rinnovamento gioca una funzione di primo piano proprio il *tertium* di Amore, ipostasi di ciò che, paradossalmente, nel tradizionale rapporto narcisistico tra l'io lirico e la *domna* veniva evidentemente escluso. Non è l'amante, infatti, ma Amore che si vede riflesso mentre passa da un cuore all'altro attraverso la speciale porta del doppio sguardo di Flamenca e di Guilhem.

Di piú, una corrispondenza interna al testo mette sullo stesso piano Amore e gli occhi, quasi si trattasse, se il termine è lecito, di una consustanzialità:

mais amors es cais elemens <i>simples e purs, clars e luzens</i> vv. 2076-2077	e nom pren autre jausiment mais los e[s]gartz <i>simples e †purs,†</i> vv. 6588-6589
	del joi que Fin'Amors aporta per oilz, per cui ha feita porta <i>clara e pura e lusen</i> on si ve e·s mira soven vv. 6607-6610

Attribuendo loro, dopo piú di quattromilacinquecento versi, le stesse qualità già assegnate ad Amore, l'anonimo definisce gli occhi dei due novelli amanti, al tempo stesso, uno specchio e una porta: essi sono infatti la soglia in cui *Fin'Amor* ritrova la sua stessa immagine *simples e purs, clara e luzens*, «on si ve e·s mira soven» (v. 6610), e dove, contemporaneamente, ciascuno dei due amanti non può che vedere l'*altro*: nello sguardo reciproco di Flamenca e Guilhem, infatti, non vi è mai un riflesso di sé, ma sempre uno *specchio-dell'altro* (cf. v. 6616: «s'ades no·l ve sus el mirail»), cioè a dire un *accessus*, una porta d'ingresso aperta direttamente verso di lui/lei.

grand afan (BEdT 167,59); III, 19: «E pois mos cors e miei huoill trahit m'an»; ma cf., ibi; III, 23-24: «E ja mos huoills, messongiers trahidors, / non creirai mai, [...]»; Gaucelm Faidit, *Mout a Amors sobrepoder* (BEdT 167,38); II, 12-17; III, 25-29; ecc.

1.3. *Dal riuso del salut d'amor all'enchâssement di una kalenda maia*

A conferma dell'inedita partecipazione dell'*altro/a* nel testo (e al testo) si valuti, altresí, l'intelligente riuso del *salut d'amor*, la lettera d'amore in versi, da parte del romanziere. Molti e complessi sono i problemi concernenti la tradizione dei *salutz d'amor*: la questione dell'origine e del relativo *inventor* del genere, innanzitutto, è ancora dibattuta: a contenderne la paternità all'autore di *BEdT* 389,I (*Donna, cel qe·us es bos amics*) è il *Tristan* di Thomas (risalente al 1150-1170), laddove ai vv. 2861-2912 Caerdino, in veste di messaggero, si rivolge a Isotta facendo da tramite per l'eroe secondo gli schemi epistolari propri dei *salutz* occitani (Cerullo 2009: 52-6). È notevole il fatto che il messaggio di Caerdino consista in una effettiva richiesta di aiuto per *salvare* Tristano dalle ferite che solo Isotta può guarire: la topica della malattia d'amore resta cioè al di qua della formulazione metaforica tanto ricorrente nel *Trobar* e si limita ancora a un significato *au pied de la lettre* (*ibi*: 54). Curiosamente, in quattro canzoni di Bernart de Ventadorn,³⁹ dietro il *senbal* di "Tristano" è nascosto lo stesso Raimbaut d'Aurenga (presunto autore proprio di *BEdT* 389,I) e così pure la *vida* del *men famoso Arnaldo*, il codificatore del genere, oltre a descrivercelo come un colto chierico, insiste sul fatto che fosse un grande lettore di *romans*. Ora, se è vero che l'origine delle lettere d'amore in versi (e non soltanto in lingua d'*oc*) sia, se non da individuarsi nel genere narrativo, perlomeno da associare strettamente a esso,

lo sviluppo del *salut* potrebbe aver conosciuto un percorso circolare, partendo dal romanzo e ad esso nuovamente approdando, come mostrano alcuni episodi monologanti di *Jaufre* e di *Flamenca* che al modello del genere epistolare si rifanno apertamente.⁴⁰

³⁹ Si tratta di *Amors, e que·us es veyaire?* (*BEdT* 70,4); *Lo rossinbols s'esbaudeya* (*BEdT* 70,29); *Can vei la flor, l'erba vert e la folba* (*BEdT* 70,42); *Can vei la lauzeta mover* (*BEdT* 70,43). *Ibid.*

⁴⁰ *Ibi*: 55. «Si potrebbe dunque pensare che sia Thomas l'inventore del *salut*, che tuttavia nel suo romanzo non è ancora un genere bensí una componente narrativa funzionalizzata allo sviluppo della storia: sarà stata proprio la felicità di questo indugio emotivo che avrà ispirato *salutz* lirici svincolati da qualsiasi narrazione. Della sua origine narrativa il *salut* conserva il metro e, in parecchi esemplari, il ricorso, in tutto il testo o in parte di esso, al discorso indiretto, che comporta la trasformazione dell'io in lui. Una volta autonomo, il *salut* può ammettere diverse variazioni, a partire dall'elementare situazione di base: i poeti possono dunque scegliere nuove forme metriche, compresa quella della canzone (che presuppone il ritorno al canto), ridurre l'estensione, introdurre

Di piú, oltre a un ipotizzabile nesso genetico tra *salut d'amor* e *roman*, un ulteriore legame tra i due universi testuali è fornito dalla natura stessa del genere epistolare: se in una prospettiva meramente tematica e contenutistica il *salut* si rivela nient'altro che un fenomeno minore della lirica e contiguo alla *canço*, infatti, il suo *coté* formale e le modalità ricezionali da esso determinate (certo, al di là delle eccezioni)⁴¹ lo riavvicinano ai generi narrativi: il metro maggioritario degli *octosyllabes à rimes plates*

porta con sé la rinuncia al canto, giacché è implausibile che dei *couplets d'octosyllabes* fossero messi in musica né è verosimile che fossero cantilenati. I testi dovevano essere recitati, semmai in maniera enfatica, in esecuzioni di tipo drammatico e che al pubblico dovevano ricordare da vicino la lettura ad alta voce di romanzi e racconti.⁴²

Lo stesso Di Girolamo, d'altronde, propende per considerare il *salut d'amor* un particolare caso di eccezione narrativa.⁴³ Ma ciò che qui piú importa è che uno dei tratti distintivi del genere, di cui ancora non si è detto (e che sta a monte, anzi, della sua stessa eccezionalità tanto lirica quanto narrativa), consti proprio nel suo carattere implicitamente dialogico o, per usare l'eloquente definizione di Ruhe, nella sua natura di *balbierte dialog*: «il s'agit d'un "dialogue unilatéral" de l'amant à sa dame, la dernière ne réagissant en aucun cas aux soupirs du premier [...]. Néanmoins, tout en gardant le silence, la dame est présente dans le texte» (Ulders 2007: 850). La donna, non piú *in absentia* come nella *canço* tradizionale, con la sua pure

nuovi ingredienti tematici (come la timidezza) e formali (come l'invocazione finale, fuori schema, *Domna*), eventualmente ripresi da altri poeti. In seguito, il genere potrà essere tornato alla narrativa stavolta come vero e proprio inserto lirico: tali appaiono, manifestamente, i *salutz* incastonati nel *Jaufre* (vv. 7405-7441) e in *Flamenca*. Di Girolamo 2006: 6.

⁴¹ Per esempio, il cosiddetto *salut-cobla*, per il quale cf. Cerullo 2009: 154-8.

⁴² Di Girolamo 2006: 6. Si tratterà dunque di «un tipo di poesia cortese destinato alla recitazione e non al canto, quindi del tutto estraneo ai precetti del *trobar* a quel tempo vigenti, secondo i quali l'*obra* è fatta di *motz* e di *so*». *Ibid.*: 7.

⁴³ «Non tanto per i contenuti, perché i testi restano lirici, anzi caricati di un lirismo spesso eccessivo e di maniera, quanto per la veste metrica originaria e prevalente e, appunto, per la destinazione alla recitazione». *Ibid.* Di piú, «lo scambio di messaggi, di solito riferiti oralmente da un messaggero, piú di rado affidati a uno scritto, è un espediente diffuso nella narrativa romanzesca, destinato a conquistare uno spazio sempre maggiore all'interno del romanzo, fino a fagocitarne lo stesso impianto strutturale nel futuro romanzo epistolare». Cerullo 2009: 35.

implicita presenza contribuisce allora attivamente al testo della lettera per il semplice fatto che vi gioca il ruolo di destinataria, laddove

dans le monologue que constitue la *canço*, les paroles de l'amant n'ont pas de destination: destinataire et destinataire s'y confondent dans le *je* lyrique. Dans le *salut*, par contre, les paroles de l'amant ont une destination: la dame [...] qui fonctionne en quelque sorte comme un filtre par lequel passent les réflexions écrites de l'amant. (*Ibi*: 850-1)⁴⁴

È la tensione fondamentale dialogica e non monologante del *salut*,⁴⁵ secondo Uulders (2007: 848-74), a dare sbocco ai tre processi di razionalizzazione e narrativizzazione del discorso poetico e di rinnovamento della relazione tra voce narrante e io lirico che ha luogo entro i confini del genere.

Il *Roman de Flamenca* porta invero a definitivo compimento il dialogismo latente nelle lettere d'amore in versi, riutilizzando gli stilemi tipici del

⁴⁴ «Circularité vs linéarité, fermeture vs ouverture, autoréférentialité vs référentialité externe: voilà ce qui oppose la *canço* au *salut*». *Ibi*: 851.

⁴⁵ Basti pensare anche solo a certe espressioni di lode rivolte alle donne, nei *salutz d'amor*, che attribuiscono loro un sapiente e accorto uso della parola: cf. Arnaut de Maruelh, *Dona, gencher q'ieu no sai dir* (*BEdT* 30,III), 31-37: «Cortezza dona conoiscentz, / de bos salutz a totas gentz, / apresza de totz bes estantz / en dich, en fach ez en semblantz, / la cortezia e la beltatz, / e·l gent parlar e·l bel solatz, / l'esseinhamen e las lauszors»; 41 «li bon faich e·ill dich agradiu»; 105-106: «e·ls vostre gaubs plaszentz e bos, / e·l gent solasz e·l gai respos»; Arnaut de Maruelh, *Totas bonas donas valens* (*BEdT* 30,V), 143: «la cortezia e·l gen parlar»; 148: «lo plazen avinen respos»; Raimon de Miraval, *Dona, la genser c'om demanda* (*BEdT* 406,I), XIV, 43-44: «e plazon may, on pus parlatz, / vostre saber»; XXV, 75-77: «a cuy vestres bels ditz plazens / e dels cuendes ditz avinens / poiretz despendre»; Falquet de Romans, *Domna, eu pren comjat de vos* (*BEdT* 156,I), 11-12: «ni neguna tan ben non di / bels plaçers ni tan gen non ri»; Amanieu de Sescas, *A vos que ieu am desçamatz* (*BEdT* 21a,I), 3: «gent aculhirs e bel parlars»; 78-79: «que·ls faig e·ls ditz son plazensa / de vos, plazen don'agractiva»; *A Deu coman vos e·l vostre ric preç* (*BEdT* 461,I), V, 33: «lo gen parlar e·l vostre dolz scenblan»; *Bella dompna, a Dieu vos coman* (*BEdT* 461,54), 14-15: «e·l dous quar avinen respos / e·ls plazers que vos sabes dir»; *Bona dompna, pros ez onrada* (*BEdT* 10,I), 4-5: «amezurada e ben apreça, / gent parlans, savia e valens»; 103-105: «e·us am per vostre enseignamen / e per vostre dolz parlamen / e per vostra gran conoisensa»; *Domna, vos m'avez et Amors* (*BEdT* 461,V), XI, 42: «sabeç far e dir e tener»; XV, 58-61: «Tan fa gran gaug vostre vergers, / e diseç avinenç plaçers, / que grans coita se[m]bla leçers / ad aqels ab cui vos estaç»; *Eu amanç iur e promet vos* (*BEdT* 461,VI), 28: «si con sabez pensar ne dir». Si confrontino i luoghi ora citati con *Flamenca*, 542-546: «siei esgart [*son*] douz e plen d'amors, / siei dig plazent e saboros, / que la bellazers e·l plus pros / e que plus sol esser jugosa / estet quais muda et antosa».

genere (a cominciare dalle tante *salutationes*) per mettere in scena le conversazioni intime di Guilhem e Flamenca nel corso dei loro furtivi appuntamenti, in cui a ogni saluto dell'uno segue il *respos* dell'altro e viceversa, così da conferire al personaggio femminile (di nuovo) l'uso della parola e del linguaggio, ribaltando in definitiva da *halbier* a *ganze dialog* la formula escogitata da Ruhe per definire il genere poetico dell'epistola metrica (cf. *Flamenca*, 5844-5869 – primo appuntamento ai bagni di Borbon –; 6382-6392 – secondo incontro –; 6851-6865 – commiato –; ecc.). Le stesse *personae* del *salut d'amor* (amante-mittente, messaggero, donna-destinataria) acquisteranno nel romanzo un ben maggior spessore narrativo che ne giustificherà lo statuto di personaggi, fin da quando, per esempio, Gui de Nemurs, padre di Flamenca, entra nella camera di Archimbaut, suo futuro genero, per farsi nunzio dei saluti che a lui manda l'epinima eroina (vv. 256-259); allo stesso modo Guilhem verrà salutato dall'ostessa Bellapila, moglie dell'albergatore Peire Guizo (vv. 3475-3476), con il quale, a sua volta, egli stesso avrà modo di scambiare ancora altre *salutationes* (vv. 3056-3061). Molti tratti comuni della formula d'esordio, come la raccomandazione della donna a Dio,⁴⁶ una volta slegati dal contesto epistolare, avranno, nel romanzo, anche solo una semplice funzione di attacco nelle parti dialogate, come in occasione del funesto colloquio tra la regina e Archimbaut (vv. 827-834).⁴⁷ Ma si consideri, soprattutto, la parte finale del *roman*, in cui gli avversari vinti dal protagonista al torneo di Borbon si faranno di volta in volta messi del vincitore presso l'eroina, al fine di ottenerne la *merces* e la *libertà*: Ugo di Lusignano conte della Marca, in particolare, sarà il primo a essere sconfitto dall'eroe e colui che porterà a Guilhem il pegno della manica di Flamenca (vv. 7743-7745; 7769-7776), da lei promesso al primo cavaliere che avesse abbattuto nella giostra un suo rivale (e che dietro l'ufficialità della *costume* sarà certo per Guilhem il segreto *senhal de drudaria*, l'ultimo dei quattro *gradus amoris*).⁴⁸

⁴⁶ Cf. *A Deu coman vos e'l vostre ric preç* (BEdT 461,I), I, 1-3; *Bella dompna, a Dieu vos coman* (BEdT 461,54), 1-5; *Dieus sal la terra e'l pais* (BEdT 461,81), 1-2; *Dona, Dieu sal vos e vostra valor* (BEdT 461,87), 1-3; Arnaut de Maruellh, *Dona, sel que no pot aver* (BEdT 30,II), 115-116; Falquet de Romans, *Domna, eu pren comjat de vos* (BEdT 156,I), 4-6, 50-53; ecc.

⁴⁷ Tra le possibili fonti dei versi in questione cf. perlomeno Arnaut de Maruellh, *Dona, gencher q'ieu no sai dir* (BEdT 30,I), 215-216, e Peire Guilhem de Toloza, *Lai on cobra sos dregs estatç* (BEdT 345,I), 167-173.

⁴⁸ Non sarà certo un caso se il latore del pegno d'amore, della manica (*marga* o *marcha* in occitano) di Flamenca, sia proprio un Ugo della *Mar(h)a*: «Sa présence dans le récit tient à l'équivoque que son nom entretient avec la *marca*, avec la manche, le *senhal*

Difatti, a ogni *salut* che le verrà rivolto dagli avversari vinti dall'amante, Flamenca risponderà concedendo a questi la libertà, lei che per prima poté riscattarsi dalla prigionia proprio attraverso il dialogo, lo scambio della parola con l'altro (vv. 7751-7754). Così come abbiamo notato a proposito del *Tristan* di Thomas, anche il *Roman de Flamenca* resta in tal caso al di qua della metafora tanto ricorrente nei *salutz* occitani, che fa dell'amante (o del suo cuore) un prigioniero d'amore:⁴⁹ i messaggeri di Guilhem sono *de facto* prigionieri dell'eroe e solo Flamenca, *dom(i)na* in quanto bilico e fulcro attorno a cui gravita l'intero microcosmo della corte, ha il potere di emanciparli. Quasi fino alla conclusione del testo (o almeno a quella che a noi resta), ritroveremo ancora il medesimo schema o nucleo narrativo della liberazione degli ostaggi da parte dell'eroina (vv. 7925-7944; 8028-8035).

Quanto rilevato circa gli episodi della *cobla tensonada* e del *salut d'amor* è poi da estendersi anche a un altro *enchâssement* riscontrabile nel testo: è il caso della *kalenda maia* integralmente riportata dall'anonimo nel corpo del romanzo, attraverso cui viene offerto al lettore un breve ma notevole bozzetto della tradizione popolare dei "maggi" (le *mayerolas*), una festa primaverile di derivazione forse precristiana e alla quale si ricollegano i

qu'il transmettra à Guilhem de la part de Flamenca, le récit se transformant à cet instant en *conte de la marca*, en 'com/nte de la manche' comme l'a suggéré Roger Dragonetti, en fiction du travail de lien opéré par le signifiant». Huchet 1993: 208.

⁴⁹ Tra i tanti luoghi in cui è riscontrabile il motivo, limitatamente ai *salutz d'amor*, cf. Guillem de St. Didier, *Domna, eu vos sui messagiers* (BEdT 234,7), 19-21: «Desiran cre morir se lais, / qu'el tra pietz c'autre carserriers / qu'el non muor, ans languis cuidan»; Falquet de Romans, *Domna, eu pren comjat de vos* (BEdT 156,I), 13-14: «Q'ab bel semblan, franc e cortes, / aveç mon cor laçat e pres»; 57-60: «qan preses mon anellet d'or, / mi traisses d'inz del cors lo cor, / q'anc pueis en mon poder non fo, / anz remas en vostra preison»; 64-66: «q'amosamen m'avez pres; / e farez peccat a sobrer / s'auciez vostre preisoner»; 165-170: «qar el primer acondamen / me trais pres de vos planamen, / e vos, ab joi et ab solatz, / mi tendeç en rient un laz / q'eu non gardei troqe fui pres: / aissi fui d'amor sobrepres»; Amanieu de Sescas, *Dona, per cuy planc e sospir* (BEdT 21a,II), 7-9: «e co m'a fin'amor conques / e vcut e lassat e pres / per vos, que non faitz a blasmar»; 27-29: «Tot enaisi m'es avengut, / que pres e liat e vcut / m'avez vos et amors essem»; *A Deu coman vos e'l vostre ric preç* (BEdT 461,I); VIII, 63: «si m'aveç pres e conchis e liad»; XI, 87-88: «des ch'eu vos vi m'aves tan fort conques, / non aurai ben mai, se per vos non es»; XII, 95-96: «enan ch'eu morra, en la vostra preixon / me reneç, tan n'ai lo cor volon»; *Hai, dolcha donna valentz* (BEdT 461,II), 43: «mon cor havesz en la vostra preszon».

canti del calendimaggio, rientranti nel genere delle istampitte (o *estampidas*, in provenzale). Stante l'oralità della loro trasmissione, di essi non ci restano che due sole attestazioni (Limentani 1977: 277): la prima è la famosa *kalenda maia* di Raimbaut de Vaqueiras, la seconda la si ritrova, appunto, in *Flamenca* (vv. 3231-3247). L'anonimo rappresenta un episodio saliente della ricorrenza, nel momento in cui le ragazze del luogo, cogliendo i "maggi" piantati dai giovani la sera prima presso le loro dimore, cantano in coro per le vie una *kalenda maia*. Il testo lirico è riportato integralmente nel romanzo e il poeta ve lo incastona generando una soluzione di continuità nella diegesi. Sebbene appaia oramai certo che non vi sia alcun contatto diretto tra la lirica in *Flamenca* (creata certo per la circostanza) e il testo di Raimbaut de Vaqueiras, il confronto dei vv. 3234-3247 del romanzo – entro i quali l'*enchâssement* è collocato – con la prima strofe della *kalenda maia* risalente al trovatore può risultare, ancora una volta, dimostrativo della strategia di rielaborazione delle fonti perseguita dall'autore di *Flamenca* (cf. Limacher-Riebold 1997: 226):

<p>Tot dreit davan Guillem passeron cantan una kalenda maia que dis: – Cella domna ben aia que non fai languir son amic, ni non tem gilos ni castic qu'il non an a son cavallier em bosc, em prat o en vergier, e dins sa cambra non l'amene per so que meilz ab lui s'abene; e'l gilos jassa daus l'esponda e, si parla, qu'il li responda: «No·m sones mot, faitz vos en lai, qu'entre mos bras mos amic[s] jai». Kalenda maya... –, e van s'en.⁵⁰</p>	<p>Kalenda maia ni fueills de faia ni chans d'auzell ni flors de glaia non es que·m plaia, pros domna gaia, tro q'un isnell messagier aia del vostre bell cors, qi·m retraia plazer novell, q'amors m'atraia, e jaia e·m traia vas vos, domna veraia; e chaia de plaia ·l gelos, ans que·m n'estraia.⁵¹</p>
vv. 3234-3247	BEIT 392,9; I, 1-14

«Il tema della *libertas maia* e della conseguente punizione del geloso non subisce alterazioni» (Limentani 1977: 280), ma più che le simiglianze tra i testi riportati, interessano le divergenze. Il testo in *Flamenca* sottostà ovviamente al modulo metrico del *couplet* di *octosyllabes*, sulla base del quale

⁵⁰ *Maquillage* di un'oralità mimata, la chiusa fulminea del breve componimento (consistente di tre sole sillabe e retta da un verbo di moto) quasi coincide con il verso di *refrain* dell'alba sopra menzionata.

⁵¹ Di Girolamo 1989: 207-13; mia la scansione metrica.

si regge tutta la narrazione. Se si eccettuano gli ultimi tre versi, nella *kalenda* di Raimbaut de Vaqueiras i verbi sono tutti flessi alla prima persona singolare e l'io poetico a cui si legano, fedele alla tradizione e al dispositivo della *canso*, lamenta l'assenza della donna amata (Huchet 1992: 286), nell'*enchâssement* del nostro anonimo non è invece individuabile uno specifico locutore, o meglio, è il testo che si presenta quale locutore di se stesso (vv. 3235-3236: «cantan una kalenda maia / que dis: [...]»).⁵² Infine, nel *couplet* conclusivo della lirica (vv. 3245-3246), la parola verrà ceduta all'io di una dama che finora è sempre stata limitata al ruolo di argomento o *materia* (spesso inerte) del canto. È la donna, dunque, ancora una volta, a prendere la parola, laddove la tradizione occitana privilegia, al contrario, una poetica risolta nel monologo di un amante che riflette sulla sua stessa situazione e in cui la controparte femminile, perno di un ragionamento circolare, non ha modo di parteciparvi attivamente.⁵³ Nel dare voce alla dama, cioè, sarà lo stesso testo lirico a soddisfare la necessità di conferire parola all'oggetto del suo discorso, perché da soggetto sia ora lei a tacitare il geloso (cioè il vecchio amante, l'amante della tradizione lirica diventato vecchio), dando prova al pubblico – sia intradiegetico che extradiegetico – di quel collasso linguistico in cui si riconosce il primo sintomo della stessa, patologica, gelosia (cf. Huchet 1993: 91-110). Non è un caso, dopotutto, che il narratore affidi il canto a un coro di voci femminili: «Las tosetas agron ja trachas / las maias que'l sera's son fachas, / e lur devinolhas canteron» (vv. 3231-3233). La “nuova” *kalenda maia*, nell'inedita focalizzazione della *domna* a cui finalmente è conferita la parola, ne esclude implicitamente (come ovvio) l'assenza; siamo, dunque, di fronte a una poesia che «ne se love plus dans une séparation qu'il a pour fonction d'exacerber» (Huchet 1992: 286): mentre nella “vecchia” lirica l'*amic* piange l'assenza della controparte femminile, nel testo *enchâssé* di *Flamenca* se ne canta, al contrario, il rinato protagonismo.⁵⁴

⁵² In tal caso, «locutore e destinatario sono incorporati nel testo, che si presenta con una sua oggettualità autonoma». Limentani 1977: 283.

⁵³ Non per nulla Ruhe definisce *halbierter dialog* l'unilateralità di un discorso lirico che alla *domna* attribuisce una marginalità il cui estremo sfocia nella rarefazione a mero vocativo. Uulders 2007: 848-50.

⁵⁴ «Cette inversion est à prendre comme l'emblème du renouvellement que las novas entendent faire subir à la lyrique». *Ibid.*

2. LA DIMENSIONE DEL TEMPO

2.1. *Il riuso della tradizione popolare: dalla kalenda maia alla dansa.*

Quanto rilevato a proposito della famosa *kalenda maia* in *Flamenca*, tuttavia, ancora non basta: nel tacitamento e nell'allontanamento del geloso che si dà a leggere nei versi citati è possibile scorgere il tentativo di esorcizzare una tradizione letteraria da cui l'anonimo cerca a più riprese di distanziarsi, uno sforzo di cui l'esito del romanzo è il frutto maturo. In tal senso, l'episodio della *kalenda* si iscrive in una serie di pronostici che anticipano, più o meno velatamente, la risoluzione della lotta tra il vecchio e il nuovo, tra Archimbaut e Guilhem. Nel caso che qui interessa, la magra fine a cui la dama condanna il geloso troverà infatti il suo avveramento (quasi si trattasse di una formula magica) e il valore di vaticinio che la lirica riveste è tanto più evidente in quanto lo stesso protagonista, Guilhem, spettatore e interprete del testo, assume il ruolo dell'aruspice:

Guillem[s] sospira coralmen,
 e prega Dieu tot suavet
 qu'en lui avere cest verset
 que las tosetas han cantat.

vv. 3248-3251

In tal senso, è assai significativo il fatto che i versi della stessa *kalenda* vengano denominati, dalla voce narrante, col termine di «devinolas» (v. 3233).⁵⁵ Di più, la lirica stessa è in certo modo già preconizzata più di cinquecento versi prima:

⁵⁵ Il termine ha creato non pochi problemi interpretativi, tanto che Manetti, nella sua edizione, preferisce non tradurlo, annotando che «non paiono rese soddisfacenti 'indovinelli' di Mancini 2006 [= *Flamenca* (Mancini)] e 'strofette d'amore' di Cocito 1988 [= *Flamenca* (Cocito)]». *Flamenca* (Manetti): 249, n. 3237. Tuttavia, proprio in virtù di quanto si è detto a proposito della natura rivelatrice della *kalenda* nel romanzo, è possibile allora concordare con Meyer (*Flamenca* [Meyer]: 405), che traduce con *devinette* e rinvia al *Roman de la violette*, p. 179 dell'ed. curata da Francisque Michel, Paris 1834, probabilmente riferendosi ai vv. 3663-3666: «Lors commenche tout de rechief / a chanter et puis se drecha: / adeviner porés cui j'aimme, / par moi ne le sarés vous ja», ritenendo chiaramente la *devinola* «una canzone in cui si dà da indovinare l'oggetto delle proprie attenzioni senza rivelarlo». *Flamenca* (Manetti): 515.

El país fon acostumat
 qu'el pascor, quant hom ha sopat,
 tota li gens balla e tresca,
 e, segon lo tems, si refresca.
 Cella nuh las maias giteron
 e per so plus si deporteron.
 Guillems e l'ostes s'en issiron
 en un vergier, d'aqui auziron
 devas la vila las cansons
 e defora los ausellons
 que canton desot[z] la vert foilla.

vv. 2661-2666

La dimensione del tempo, dopo tutto, è da assumersi quale caratteristica prima e indispensabile del genere narrativo, così definito appunto per il fatto di rappresentare avvenimenti e situazioni reali o immaginari concatenati lungo una precisa sequenza o successione cronologica, secondo un amplissimo ventaglio di strategie narrative e di montaggio. Il lirismo, all'opposto, seguendo una perspicua osservazione di Valéry, «est le genre de poésie qui suppose la *voix en action* – la *voix* directement issue de, ou provoqué par – les choses que l'on voit ou que l'on sent comme *présentes*».⁵⁶ Nel nostro caso, l'univocità monologica della *canso* trobadorica, restando assolutamente estranea alla dimensione del tempo, si impernia sulla fissità dell'istante puntuale in cui risiede una precisa disposizione d'animo, che è lo stato di rapimento ed estasi del *joi*, di fatto coincidente con l'atto poetico:

La produzione del poema, nei due significati della creazione e della performance (*far* e *dir*), è totalmente sottesa da questa disposizione [...], così come

⁵⁶ Bernardelli G. 2002: 146 (il corsivo è mio). Marca fondamentale di ogni lirismo, secondo Bernardelli, è la natura allocutiva del discorso (di un discorso in presenza) per altro desumibile da indizi testuali tra cui l'abbondanza dei deittici (dimostrativi, nomi e pronomi personali, espressioni indicali e presentativi, ecc.), ma soprattutto il ricorrentissimo uso delle apostrofi. Ora, che l'oggetto dell'apostrofe «abbia reale consistenza e sia effettivamente presente, oppure non la possenga e non sia, come quasi sempre accade, nello stesso contesto del locutore, il risultato è tuttavia sempre lo stesso, perché il destinatario ultimo ed autentico è il lettore: e questi, per il processo di identificazione e di transfert che scatta naturalmente nel caso di ogni rappresentazione fantasmatica della realtà, è a sua volta *sollecitato a collocarsi in presenza*, ed entrare cioè nel contesto e ad iscriversi idealmente, da coprotagonista partecipe e cosciente, nel confronto locutivo che si sta consumando nel presente e in qualche modo fuori del tempo davanti ai suoi occhi». *Ibid.* 145-6.

lo è la sua ricezione. [...]. La gioia è, infatti, uno dei termini che servono a cogliere l'esperienza del *trobar*, indicibile nel suo essere origine dello stesso dire; e il carattere performativo dell'enunciato, dovuto alla menzione dello stato che lo rende possibile, conserva il carattere atemporale di una relazione [...] con la Signora ispiratrice. Questa relazione che fonda, com'è noto, l'estetica della *canço*, compresa tra gioia e dolore, resta estranea alla *mimesis*.⁵⁷

Non è infatti un caso se, nel romanzo, il personaggio di Guilhem (che più si avvicina, com'è ovvio, al tipo del soggetto lirico) assimili le sue pene, le pene di un amante *de lonh*, al supplizio di Tantalò (vv. 4030-4045), in ciò continuando a seguire dappresso il modello di Raimbaut de Vaqueiras (*BEdT* 392,2; III, 20-24):⁵⁸ infatti, quale migliore immagine di un altrove senza tempo per declinare la condizione eterna dell'amante e l'amore quale funzione tendente all'infinito lungo il cosiddetto "asintoto del desiderio"?⁵⁹ E tuttavia:

⁵⁷ Notz 2001: 69. L'atemporalità della lirica trobadorica è d'altra parte avvalorata già nel confronto che i primi canzonieri permettono di fare tra la produzione poetica degli autori e le tante *vidas* e *razos* che ne costituiscono gli *accessus*; nelle prime antologie, infatti, «i componimenti raccolti saranno accompagnati da biografie e da commenti, tanto che si è potuto dire che essi costituivano una forma di storia letteraria. *Vidas* e *razos* che portano ancora le tracce dell'oralità introducono all'interpretazione delle opere collocando l'"evento" creatore (per riprendere il termine di Guiette) in una linearità temporale; ciò testimonia, forse, un'evoluzione verso una concezione più singolare e soggettiva, in senso moderno, dell'*Io* lirico. Il passato postulato dal quadro narrativo è un altro modo di salvaguardare l'atemporalità lirica, suscitando la nozione di virtualità non realizzate dall'attualizzazione particolare di ogni opera. È questo il motivo per cui tali racconti possono essere considerati delle novità». *Ibi*: 76.

⁵⁸ «E·m fai morir si cum mor Tantalus, / que so·m veda de que·m don'aondansa / midonz q'es pros, cortess'e benestans, / ric'e gentils, joves e ben parlans, / e de bon sen e de bella semblanssa» ~ *Flamenca*, 4030-4045: «Mais hom dis que Tantalus plora / car mor de fam e mor de set, / e per so ins en l'aiga's met / que l'atein entro al mento; / bellas pomas a enviro; / quan cuja beure, l'aiga·l fug, / atertal l'esdeve del frug; / zo·l fon per gran pena donat / car un conseil non tenc celat. / Doncas no fo ren als mas pena, / car fui tan pres de la serena / que vaus si·m trais ab la douzor / de som pres e de sa valor, / de que fag m'a aital reclam / que de set m'auci e de fam / e tal talen dejosta leis». E ancora, Limentani ritrova nei versi di *Flamenca* una ripresa di Ovidio, *Ars amatoria*; II, 605-606 e *Amorum libri* (Mengaldo); II, 2. 43-44; tra i modelli della letteratura d'oil cita inoltre l'*Eneas*, vv. 2747-2752, il *Guillaume d'Angleterre* vv. 901-918 (dove il mito è ricordato al vizio della *covoitise*) e alcuni versi di Jean de Meun. Limentani 1977: 189-91.

⁵⁹ L'efficace analogia che fa del desiderio un asintoto (in geometria, la retta cui una curva estesa all'infinito si avvicina senza mai raggiungerla), è di Rey Flaud. Lazzerini 2010: 59.

Guilhem est étroitement lié au temps du roman. Après le mariage de Flamenca et d'Archimbaut, on le sait, le récit se perd dans un temps répétitif, le narrateur ne prend plus soin de préciser les dates ou les fêtes du calendrier [...]. L'entrée de Guilhem dans l'action fait repartir le récit dans un temps évolutif, les dates et les fêtes sont de nouveau mentionnées. (Bernard 2009: 460)

Di piú, lo stesso Guilhem (come l'autore ci vuole far capire in piú di un'occasione) si mostra in grado di compiere previsioni e predizioni sul proprio futuro, di possedere insomma un'attitudine alla chiaroveggenza di cui *Amor* in persona gli darà contezza già dall'inizio della sua avventura: «saps pron d'agur e pron de sort» (v. 1791). La dimostrazione di questa sua bravura non tarderà ad arrivare, grazie all'episodio delle *Sortes Psalmorum*, cioè nel momento in cui, durante la messa, Guilhem intravedrà in un passo liturgico il felice compimento del proprio desiderio, riconducendolo così alla volontà divina:⁶⁰

un vers trobet de que·l saup bo,
zo fon: *Dilexi quoniam*,
«Ben sap ar Dieus que voliam»
ha dih soau, el libre serra.

vv. 2293-2296

Il pronostico, dunque, è esso stesso tematizzato nel racconto e il lettore è chiamato di volta in volta a confrontarsi con l'eroe, a profetare insieme a lui, sintonizzando la sua aspettativa sugli indizi che il testo gli offre, perché l'alternativa sarà, *e converso*, rappresentata dal destino di Archimbaut che, maldestro e incredulo ascoltatore del maleficio subito, si accor-

⁶⁰ Siamo alla domenica del 30 aprile, il giorno dopo il sabato successivo alla Pasqua (data dell'arrivo di Guilhem); la pratica che l'eroe del romanzo mette in atto è quella dell'*apertio libri*, consistente nell'estrapolare dalla lettura casuale di un passo delle *auctoritates* il responso a un quesito posto preliminarmente. Chiamato anche delle *Sortes Sanctorum*, *Sortes Apostolorum* o *Sortes Psalmerii*, questo esercizio divinatorio trova la sua origine nell'Antichità greco-latina: «Une des formes de cette divination cléromantique portait le nom de rhapsodomancie et consistait à ouvrir au hasard des livres d'autorité, Homère pour les uns, Virgil pour les autres: la première phrase rencontrée tenait lieu de sort. Ce passage de *Flamenca* nous offre un exemple de christianisation de la rhapsodomancie antique». *Ibi*: 464.

gerà troppo tardi, in un momento di lucidità, della propria incapacità interpretativa.⁶¹ L'inettitudine di Archimbaut, contrapposta alla capacità profetica di Guilhem, è chiaramente messa in ridicolo dal romanziere nel momento in cui il signore di Borbon si fa esegeta della sua stessa, esilarante, ruzzolata per le scale della torre: «*Nomine Domi!* Qual enseina / es aiso de bonaventura!» (vv. 1264-1265).

È da chiedersi allora in che modo, nel testo del *roman*, l'intertesto lirico soggiaccia allo scorrere del tempo del racconto (e quindi anche del tempo della storia). Il riuso in funzione prolettica della tradizione letteraria è una delle modalità d'impiego dei modelli che l'anonimo di *Flamenca* pone in atto nella narrazione: un'anticipazione dei fatti che spesso è porta al lettore/ascoltatore con i toni ammiccanti di un'ironia di cui sovente si fa carico, e che opera in tutto il testo come un segnale intermittente in cui si cela lo sviluppo del *récit*. Si tratta, dunque, di caute indicazioni o tracce che permettono a un pubblico avvertito, capace di cogliere e vedere oltre l'allusione, di mettere in pratica una vera e propria divinazione del testo, partendo dai presagi che le stesse fonti, talvolta, costituiscono nell'universo narrativo di *Flamenca*. D'altronde, l'efficacia di un'anticipazione tesa a generare aspettative nel pubblico (di cui verrà, secondariamente, scaricata la tensione nell'ironia) ha come presupposto la natura stessa della *fiction* medievale, caratterizzata, innanzitutto, da una gran quantità di materiale narrativo costituita da storie note in anticipo all'*audience* e, in secondo luogo, da convenzioni di genere che, anche nei casi in cui una determinata trama fosse sconosciuta, predisporrebbero comunque il pubblico a costituirsi determinate aspettative circa il suo esito.⁶² Vediamo, per esempio, il modo in cui la memoria letteraria dei fruitori di *Flamenca* è sollecitata facendo leva sulla reminiscenza di alcuni componenti di Guglielmo IX (e dei suoi ammonimenti ai sospettosi *guardador* delle proprie mogli) volta a inscenare l'ingelosimento di Archimbaut:⁶³

⁶¹ Cf. *Flamenca*, 878-879: «“No·i movas, domna, gelosia, / que ja per ren non o seria” ~ 1105-1109: «Li reïna ben o sabia / quan mi dis que gelos seria; / maldiga Deus aital divina, / car no m'en fes sivals mecina! / Car veramen sui eu gelos».

⁶² Kay 1979: 39. Nell'ordine degli eventi raccontati, contraria alla prolessi o anticipazione dei fatti è la posticipazione o analessi, che non è tesa come la prima a provocare aspettative; essa infatti «è uno strumento usato dall'autore [...] per risolvere situazioni di *suspance* o di *tensione* e portarle a una *conclusione*». Bernardelli-Ceserani 2005: 87.

⁶³ Simili ammonimenti al geloso, in *Flamenca*, verranno reiterati a più riprese dalla voce narrante (vv. 3819-3822; 4515-4518) e dalla stessa protagonista del racconto (vv. 4976-4979). Il motivo è di origine ovidiana (*Amorum libri* [Mengaldo]; III, 4. 1-2): «Dure

mais autramens pausera mielz,
 car veils hom nom pot repausar
 can l'aven toset'a gardar.
 Mais eu, si puesc, la gardarai,
 engien e forsa i metrai,
 en zo sera totz mos aturs.

vv. 1298-1303

Pero dirai vos de con, cals es sa leis,
 com sel hom que mal n'a fait e peitz n'a pres:
 si c[om] outra res en merma, qui'n pana, e cons en creis.

BEdT 183,5; IV, 10-12

[E]t eu dic vos, gardador, e vos castei
 (e sera ben gran foli' a qui no'm crei):
 greu verretz neguna garda que ad oras non sonei.

BEdT 183,4; IV, 10-12

È evidente il fatto che l'ironia scaturita dall'accostamento tra il testo e la fonte (il cui richiamo è palmare, in particolar modo, nel tema del sonno in cui il geloso è destinato a cadere) non si basi tanto sul sovvertimento della fonte, pure presente, quanto appunto sull'anticipazione di ciò che dovrà accadere nel seguito del romanzo. Lo stesso uso ironico di una citazione allusiva a quanto seguirà nel corso degli eventi raccontati, si ritrova nel riferimento di *Flamenca* a un testo della tradizione popolare: *A l'entrada del tens clar* (*BEdT* 461,12). L'autore del romanzo adombra i versi della famosa danza, con intento burlesco, nell'episodio del ballo che il re intrattiene con l'eponima protagonista, vicenda che contribuirà ulteriormente a far ingelosire la regina. Limitiamoci a un confronto tra i vv. 868-875 del romanzo e la prima *cobla* della fonte (Limacher-Riebold 1997: 158-9):

Donna, per Cel ques hom adora,
 non cug que us fassa deissonor
 le reis si's fen joios d'amor,
 quar miels ne fai so que ill aitan.
 Èsser ne volgra sos compain,

A l'entrada del tens clar – eya,
 per joia recomençar – eya,
 e per jelos irritar – eya,
 vol la regina mostrar
 qu'el'es si amoroza.

vir, inposito tenerae custode puellae / nil agis; ingenio es quaeque tuenda suo». Nonostante si tratti di un tema ormai comune a partire da Guglielmo IX, i versi di Ovidio sono confrontabili, segnatamente, con *Flamenca*, 3819-3822: «Ben es fols gilos que s'esfora / de guardar moillier, quar, se forsa / non la·ill tol, ben la·l tolra geinz, / que non val, so·m cug, gaire meinz». Limentani 1977: 184.

que per deveras pogue[s] far	A la vi', a la via, jelos!
so qu'el fai per joia mostrar	Laissaz nos, laissaz nos
qu'alres non es mais plas deportz.	ballar entre nos, entre nos.
vv. 868-875	BEdT 461,12; I, 1-8

Ecco che di nuovo si assiste a un sovvertimento del modello: il re, nel romanzo, prende il posto della regina, la quale, benché vesta i panni del *lauzengier* (*ibi*: 159), conserva comunque il compito di aprire le danze.⁶⁴ Anche qui, in ogni caso, l'ironia scaturente dal riuso della fonte risiede proprio nel fatto che la nuova *dansa* è fatta pronunciare dal geloso venturo: è su Archimbaut che viene fatto pesare, ancora una volta, tutto il sarcasmo del richiamo intertestuale.

2.2. Il Traummotiv

Il *Traummotiv* o *topos* del sogno d'amore, già di ascendenza classica,⁶⁵ è uno dei luoghi più diffusi nella letteratura non soltanto d'*oc* e d'*oïl*, al punto che sembra non esservi civiltà che ne sia esente. Nell'ambito della lirica trobadorica, il motivo, evocato spesso dall'espressione *en durmen* (Grimaldi 2008: 5), è assai ben rappresentato, trovando spazio soprattutto nella tradizione dei *salutz d'amor*. Nel *Roman de Flamenca*, dove il *cliché* è accortamente rielaborato, il discorso si fa certo più complesso; innanzitutto, il romanziere ricorre per due volte all'espedito del sogno d'amore nella prima parte del testo: in un caso egli mette semplicemente in scena il viaggio spirituale dell'eroe presso la dimora della dama (vv. 2118-2189), ma nel secondo e ben più lungo sogno sciamanico, al contrario, all'onirismo di maniera verrà associato uno scambio dialogico (vv. 2805-2982)⁶⁶

⁶⁴ Il ruolo le viene conferito dallo stesso re, cf. *Flamenca*, 715-718: «Mais antre[tan] voil que comens / la reïna, e no's bistenz, / una danza per cortesia, / ab Flamenca, ma douz' amia».

⁶⁵ Si ricordi, tra i luoghi più influenti al riguardo, di Ovidio, *Heroides*; XIX, 56 (Ero e Leandro).

⁶⁶ Non si dimentichi però che l'esperienza del sogno erotico (nonostante non paia sviluppata quanto i casi di cui sopra) verrà vissuta anche da Flamenca dopo il faticoso incontro con l'amato (vv. 6122-6130): «Del gran joi que el cor no·il cap / es Flamenca tan jausionda / que de son lieg non sap l'esponda, / ans dorm ades et avallona. / Vejaire l'es que la somona / Guillem de baisar e d'estreiner; / a meja bocha dis: –Bel[s] segner, / ve·us m'aici ben a vostra guisa / tota nudeta en camisa→». Anche l'eroina, d'altronde, non appena trova le parole con cui concludere il lungo dialogo bisillabico con Guilhem,

introdotto nientemeno che da un *salut* di Guilhem (dettaglio imprescindibile) e attraverso il quale lo stesso eroe riceverà da Flamenca, o meglio dal suo fantasma, il preziosissimo consiglio su come liberarla dalla prigione in cui si trova segregata (vv. 2800-2959). Ciò significa che, in un inedito ribaltamento di rapporti, nel *Roman de Flamenca* sarà ora il *cliché* del sogno d'amore a contenere al suo interno un *salut d'amor*, e non il contrario, superando gli angusti confini entro cui il tradizionale motivo era ridotto: esso verrà infatti rifunzionalizzato dal romanziere nell'espedito attraverso cui Guilhem escogiterà il piano per liberare l'eroina dalla sua prigione, trasformando il *Traummotiv* in una vera e propria profezia che implica lo sviluppo stesso della narrazione. Nel *salut* che Guilhem rivolge in sogno a Flamenca,

la scena della lode, quasi una litania sulle qualità della dama, si volge subito in dialogo. Flamenca chiede al gentile supplicante di rivelare la sua identità [...] – si cruccia, e si scusa, di non poter corrispondere, misera prigioniera, al suo amore, poi, conquistata dalla cortesia e dall'ardore del cavaliere innamorato [...], pensa a come dargli *bon conseil*. Gli rivela, superando d'un balzo la loro abissale, disperante distanza, il modo di entrare in comunicazione con lei, e il modo di raggiungerla. (Mancini 1998: 466)

Il superamento della lontananza degli amanti nella conversione del desiderio, da *rêve* o *réverie* che sia (il famoso *dreit nien* di Guglielmo IX)⁶⁷ a incontro concreto con l'altro, è uno dei punti cardine del nostro testo, in cui si ritrova a più riprese la polemica contro quelle dame che nutrono i

è preda dei mancamenti tipici di chi è ormai soggetto ad Amore (vv. 5649-5651): «A cest mot ablesmada fon / et estet tant en pasmason / qu'en Archimbautz fon retornatz»; lo stesso accade a Guilhem prima di entrare in *trance* e sognare Flamenca (vv. 2134-2138): «A cest mot laisa·lz bras cazer / e no·s poc em pes sostener; / la color pert, le cors li fail. / Abtan us de sos donzels sail / e cujet si qu'el si blesmes».

⁶⁷ «Tratto costante di tutti questi incontri, pure così reali agli occhi del corpo, all'esperienza dei sensi, è di essere fatti di “nulla”. Così il trovatore Guglielmo IX, nel famoso *vers de dreit nien* [...]. Così nella *Vita di Apollonio di Tiana* del letterato Filostrato [...] si narra la favolosa storia della fanciulla di Corinto, che ammalia un giovane e ne diventa la *maitresse*, per poi dissolversi e sparire sotto gli esorcismi del Tiano, implacabile debellatore dei demoni, non essendo altro che uno spettro, un *phásma* che sazia di piacere il malcapitato amante solo “per poi cibarsi del suo corpo; era infatti suo costume nutrirsi di corpi belli e giovani, perché il loro sangue è più puro”. E vi si narra ancora di assalti di donne-vampiro, di *lamiae* orribili e impudiche, che assumono ora un aspetto, ora un altro, per poi svanire nel nulla, perché in realtà, sono nulla (*oudèn éinaí*)». *Ibi.* 461-2.

propri amanti col loro fantasma, con l'illusione di sé, secondo le parole che Margarida rivolge alla protagonista:

[...] car ges loc non aves
de far lonc domnei si con fan
cellas domnas que legor an,
quar [ab] lur fantaumetas paisson
los fis amans tro qu'il si la[i]sson
d'elas pregar per plan enueg.

vv. 5230-5235

Il dialogo onirico tra Guilhem e Flamenca si risolve, infatti, nella richiesta, da parte dell'eroe, di un dialogo finalmente reale (preambolo a sua volta di un amore non piú vagheggiato ma vissuto):

Domna, vostr'oms e vostre sers,
eu ai nom Guillem de Nivers
e sui vengutz aisi a vos
merce clamar de ginollos
que·m mostres alcun'ucaiso
de parlar ab vos pauc o pro,
car mortz sui si no·m conseillatz

vv. 2845-2851

Tutto è dunque volto a eliminare la distanza che il sogno stesso presuppone.⁶⁸ Il *salut d'amor* del protagonista è interrotto per due volte dalle repliche di Flamenca (vv. 2838-2844; 2852-2870) e seguito dal *bon conseil* della stessa; benché possa essere letto interamente, e senza nulla perdere, ricomponendone i diversi tagli (come è stato fatto per il dialogo bisillabico), il *salut* ben dimostra la capacità persuasiva del cavaliere-poeta, che riesce infine nel suo intento adeguandosi ai toni e alle parole con cui la dama, volta per volta, gli risponde.⁶⁹ Il sotterfugio suggerito dall'eroina

⁶⁸ Cf. Guillem Ademar, *Lanquan vei florir l'espigua* (BEdT 202,8); IV, 19-24 (corsivo mio): «Don, si Dieus mi benezigua, / la nueg entre sons pantayssa / mos cors, ab midons s'apayssa / en durmen, mas pueys s'avanta / e quan rissit, es cortz lo jais / vas lieis qu'es lonh, so don m'irays». Mancini 1998: 464.

⁶⁹ Se Guilhem esordisce con la prolissa lode delle qualità della dama, già introducendo la domanda di dialogo e giustificandosi del suo ardimento per averle rivolto la parola (vv. 2805-2837), alla precisa richiesta di presentazione da parte di lei egli risponde in maniera concisa e diretta, traendo occasione per offrirle se stesso quale uomo ligio e per ribadire le sue istanze (vv. 2845-2851); infine, alla negazione pur cortese dell'amata, il nostro Guilhem sarà in grado di infilare una serie di suppliche (culminanti con la

eponima, infine, farà sí che Guilhem possa eliminare l'*impasse* del sogno o del “puro nulla” in cui la *fin'amor*, nella lirica, è rimasta prigioniera, come ben dimostra l'esempio di Jaufre Rudel, *Quan lo rossinhols el follos* (BEaT 262,6):⁷⁰

D'aquest'amor sui cossiros
vellan e pueis sompnhan dormen:
quar lai ai joi meravelhos,
per qu'ieu la jau jauzitz jauzen.
Mas sa beutat no'm val nien,
quar nulhs amicx no m'essenha
cum ieu ja n'aia bon saber.

BEaT 262,6; III, 15-21

È da chiedersi allora se, nel caso del *roman*, si assista effettivamente a un sogno dell'eroe oppure (come ipotizza Mancini) a un'apparizione di Flamenca, che gli parla in sogno esattamente come gli dei apparivano e parlavano agli uomini in Omero, spesso profetizzando eventi futuri o consigliando loro la strada da intraprendere (Mancini 1998: 467). D'altronde, per capire che anche nel caso di Guilhem si è di fronte a una profezia, non c'è bisogno di attendere lo svolgersi degli eventi: l'anonimo ci rivela fin da subito che quello dell'eroe è un sogno antelucano (premonitore per definizione) così come, più oltre nel testo, è confermato dallo stesso Guilhem:

Asi a cella nuit passada e del jorn una matinada, entro que rajet lo soleilz dins e la cambra tot[z] vermeilz. vv. 2983-2986	[...] segon zo ques eu sompniei hoi vas lo jorn, quan m'esveillei, ques huncas poissas non dormi, m'acordarai ab don Justi, e serai sos cliers mai ugan. vv. 3371-3375
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Ancora una volta, in *Flamenca* si assiste al caso di un espediente lirico che, immesso nel tempo degli eventi, in questi trova un nuovo statuto e una nuova funzionalità: ciò che nella *canço* tradizionale (o nel *salut*, in funzione persuasiva) non era nient'altro che un motivo ricorrente (e spesso lezioso) si carica, una volta innestato nella dinamica narrativa, di una dimensione

topica dichiarazione di spregio della vita) tali da indurre Flamenca a cedere alle sue preci (vv. 2871-2888).

⁷⁰ Si tratta della terza *cobla* che si legge nella seconda redazione (b) – sempre attribuita al principe di Blaia – del componimento.

temporale mirante a sollecitare nel pubblico una piú forte aspettativa:⁷¹ «Ar vos ai mostrada la via» (v. 2942). È qui che risiede l'originalità del poeta,⁷² la quale può aver pur sempre fatto leva su specifici passi di alcuni *salutz*: L'unico saluto attribuibile a Raimon de Miraval (*Dona, la genser c'om demanda* – *BEdT* 406,I) sembra infatti anticipare il *Roman de Flamenca* nell'allusione a un accorto suggerimento attraverso cui la dama, con *bels ditz plazens, cuendes e avinens*, mostra al proprio *amic* la via da seguire per raggiungerla:

Per aiso dona·us ai comtat,
co vos sapchatz ves veritat,
e enquer mays,
que·us es grans honors e grans iays
que cascun iorn vos creys e·us nays

⁷¹ Tendenzialmente, nella narrativa medievale, quando anche il pubblico non conosca già in anticipo la storia che si trova a leggere o ad ascoltare, è comunque portato, grazie a determinati espedienti o convenzioni di genere, a formarsi una certa aspettativa sull'esito che avranno le vicende raccontate: «it is particularly helpful when dealing with kinds of time shift commonly found in medieval narrative, such as the use of prophecy, or its converse, the withholding of explanatory or expository material. In the case of prophecy, for instance, an event is signalled at one point in the plot, but is understood as taking place at a later point in the story». Kay 1979: 39-40. «Returning to *Flamenca* [...] we find anticipation of future events by means of prophecy. A state of mind involving not suspense but expectation is by induced in the audience». *Ibi*: 51.

⁷² Infatti, «l'anonimo di *Flamenca* si colloca con una sua indubbia originalità. È capace, ed è un amalgama vertiginoso che dà la misura del suo stile, di coniugare onirismo e dialogo, visione e galanteria. L'*immoderata cogitatio* non diventa mai in lui puro esercizio mentale, appagante o flagellante che sia, non si rinchiude mai nell'infinito rimuginare del saturnino». Mancini 1998: 465. La cifra del trapianto del *Traummotiv* dalla lirica alla narrativa emerge, infatti, dall'atteggiamento assunto da Guilhem al momento del risveglio, che improvvisamente (e ancora sotto l'esortazione di Amore) abbandona il rimpianto del sonno (del sogno!) – vale a dire uno dei *cliché* piú ricorrenti del motivo nella lirica – per predisporre a mutare il sogno in realtà, il vagheggiamento in azione, insomma la lirica in romanzo (trasformando al tempo se stesso da *persona* ad attante e nuovo amante); cf. *Flamenca*, 2960-2982: «Quant Guillems ac vist pantaisan / tot so que sidons li conseilla, / eis'Amors de joi lo reveilla, / e diz: – Guillem, que cujas far? / Faras oimais re mas somnar? –. / Guillems respon e sospiran: / – Assas n'avía sol d'aitan! / Amors, fait aves gran peccat / car m'aves si tost reveillat: / la gran merce qu'avias feita / quan m'adormist m'aves estraita, / quar aisi tost mi reveilles. / Amors, per Dieu, ar m'adormes / ancaras, si·us plas, un petit! / Mais non faissas, pron ai dormit, / quar ben er jorns quan tot aurai / recordat so que somnat ai –. / Lo somni recorda soen, / a si meseis jura risen: / – Jamais non voil manjar de pera / s'aquest somnis ben non s'avera; / et ancar, si Deu plas, sabra / cest conseil qui donat lo m'a!».

bon'aventura
 que de tal amic es segura,
 [...]
 a cuy vostres bels ditz plazens
 e dels cuendes ditz avinens
 poiretz despendre.
 E sel que us sabra ben entendre,
 poira bona via prendre
 segon la vostra.

BEdT 406,I; XXI, 63 – XXVI, 80

2.3. *Ancora sul salut d'amor: l'enchâssement perduto*

Il piú ovvio richiamo del romanziere al genere del *salut* è comunque ravvisabile nel momento in cui sarà Archimbaut stesso a farsi messaggero del “breve” contenente la lettera in versi inviata a bella posta da Guilhem a Flamenca, “ben celata” sotto il *senhal* della Bella de Belmont. Come nel caso della *kalenda maia*, anche il *salut d'amor* di Guilhem avrebbe dovuto costituire un *enchâssement* lirico nel corpo del testo, tuttavia esso è andato perduto a causa di una lacuna di tre carte del manoscritto, localizzata tra le carte 123 e 124 e i fascicoli XIII e XIV (*Flamenca* [Manetti]: 43). Del *salut enchâssé* ci resta però una breve introduzione, nella quale Archimbaut cita in *incipit* (in tal caso *verbum a verbo*) e con funzione di cerniera, il v. 164 del *salut* *A vos que ieu am desçamatç* (*BEdT* 21a,I), di Amanieu de Sescas:

<i>E per so que mielç m'en cresas</i>	<i>E perso que mielhs m'en creçatz,</i>
un breu qu'en esta borssa·m jas	don vos letras patens rimadas
de que·l preguei que·l m'escriusses	<i>BEdT</i> 21a,I; 164-165
per tal que de s'amor saupes,	
vos mostrarai ara dese;	

vv. 7065-7069

Da parte sua Archimbaut si rivelerà, in simile occasione, talmente ingenuo da non accorgersi nemmeno di quanto venga messo alla berlina da Flamenca che, se dapprima ridicolizza la gelosia di cui egli ha sofferto fingendosi (lei) sospettosa di una tresca fra lui ed Alis, subito dopo lo porterà a farsi addirittura interprete (da semplice messo qual era) della dichiarazione d'amore che il suo amante le rivolge nel componimento:

Flamenca ris e dis: «Bel[s] seiner,
 sembla que·us vuillas d'Alis feiner,
 quar l'aportas cartas e brieus,
 mais sest feners non m'es ges grieus,
 ans vos dic que m'es bons e bels,
 quar hanc pessest que ver[s] novelz,
 cobla ni rima ni chanson
 nos aportasses tal sazón.
 E pre que vezen mi, si·us plas
 estas salut vos eis digas,
 car vos la[s] sabres mielz legir
 e faire los motz avenir,
 qu'otra ves las aves legidas;
 e c'ellas son aissi polidas
 con vos dises, quant las sabrem
 voluntieras vos logarem».

vv. 7075-7090

Si consideri ora la specificità dei termini usati dall'anonimo per designare, da una parte, con *salut* (qui al femminile) il distinto componimento poetico, e con la dittologia *cartas e breus* il «messaggio epistolare materialmente inteso», il supporto concreto del testo.⁷³ Circa l'uso di una terminologia quasi tecnica o comunque concernente la cultura materiale, nell'ambito della lettera d'amore in versi, Speranza Cerullo nota giustamente come

questi passaggi tendano ad eludere una connotazione letteraria del lessico per richiamare l'attenzione sulla materialità o, meglio, sulla “tangibilità” del messaggio, particolare che non sembra sbagliato leggere in opposizione all'intangibilità del canto, cui è tradizionalmente affidata la comunicazione amorosa. (Cerullo 2009: 35)

⁷³ Cerullo 2009: 33. La formula ricorre altresì, col medesimo significato, in molti altri componimenti; «si vedano ad es. Peire Pelissier ~ Dalfi d'Alvergne, 353.1 ~ 119.1a, v. 6 [...] come Duran sartor de Paernas, 126.2, v. 22 [...]. Alla luce di questi riscontri, la candidatura dei termini *carta*, *breu* e del meno frequente *escrig* a designazioni del genere in concorrenza con il pur meno attestato *salutz* appare poco giustificata». Alle occorrenze citate si aggiungano ancora Jaufre Rudel, *Quan lo rins de la fontana* (BEdT 262,5), 29-30; Aimeric de Belenoi, *Ja non creirai q'afanz ni cossirers* (BEdT 9,11), 30-32; Ademar lo Negre, *Ja d'ogan pel temps florit* (BEdT 3,4), 39-40; Guillem de Bergueda, *Amicx, senber no us o cal dir* (BEdT 210,1), 57-58; Guglielmo IX, *Farai chansoneta nueva* (BEdT 183,6), 7-8, dove il termine *carta* assume l'accezione giuridica di documento contenente il registro dei beni feudali. *Ibid.*: 34. Aggiungo che la stessa dittologia *cartas e breus* si ritrova nella *Cort d'Amor* (BEdT 461,c), 1123 (nello stesso poemetto ritorna altrove anche l'uso isolato di *brieu*, cf. v. 411) e, ancora, in *Flamenca*, 135.

In questa direzione dovrebbe essere interpretato anche l'uso del deittico *estas salutz* (vv. 7084 e 7143) da parte dell'anonimo. Ancora, secondo la studiosa, l'impiego metonimico degli elementi che costituiscono concretamente l'epistola, in funzione della sua designazione,

perviene del resto strategicamente a rendere la lettera un surrogato, si direbbe un *transfert*, della fisicità del mittente, sfociando in un feticismo blando, in quel culto dell'oggetto che rappresenta un *topos* della letteratura epistolare di tutti i tempi. (*Ibi*: 35-6)

La piena dimostrazione di quanto detto è offerta proprio dal romanzo nel momento in cui l'eroina osserva le figure miniate nella lettera. Tra il poco che resta del *salut*, infatti, si rivela d'importanza fondamentale l'*ecfrasis* delle miniature di cui il narratore ci dice fosse abbellito e che, così piace pensare a chi scrive, avrebbero potuto rispecchiare le decorazioni stesse del codice di Carcassonne in corrispondenza del componimento di Guilhem:⁷⁴

Flamenca las salutz esgarda
e conoc Guillem aitan ben
con si·l vis ades davan se
e la faiso de se si meseissa
aitan ben con si fos ill eissa.

vv. 7116-7120

Flamenca, appunto, riconosce se stessa e il suo amante guardando i disegni, come in uno specchio (specchio di cui si fa immagine l'anadiplosi – *aitan be*, vv. 7117 e 7120); si riconosce, cioè, nella *storia* dei due amanti che il *salut* (in quanto genere, già si è detto, a cavaliere tra lirica e narrativa) le offre da leggere, tanto da poter decodificare il proprio nome dietro il *senhal* di maniera, dietro il personaggio letterario della Bella de Belmont. Ma c'è di più; il *transfert* vero e proprio di Guilhem sarà pienamente raggiunto (grazie alla *coniunctio* tra ciò che è più dotato di potere magico ed evocativo, la parola e l'immagine – *letras ni penchura* del v. 7129) nel momento in cui Flamenca risalirà dalla similitudine (*con si·l vis ades davan se; con si fos ill eissa*) alla identificazione, sfociando presto in un feticismo evidente e rivolgendo la parola all'*ἔῶλον* di Guilhem:

⁷⁴ Lejeune, a tal proposito, ha ipotizzato che la qualità di tali miniature abbia potuto costituire la causa stessa della perdita testuale. Limacher-Riebold 1997: 38-9.

Ab se colguet quada sers
 Flamenca, e *mil baisar[s]* vers
 a l'emage de Guillem *det*,
 et autres mil quan las *pleguet*,
 quar tota ora quan las *plegava*
 l'un' ymages l'autra *baisava*;
 tant asautet la[s] saup *plegar*
 ambas las fes ades *baisar*.
 Sobr'en son pietz las mes soven
 e dis: «Amix, vostre cor sen
 en luec del mieu on es enclaus,
 e per so tam pres de lui paus
 estas salutz que las sentis
 e si con ieu s'en engauzis».
 Cascun mati, quan si levet,
 l'emage de Guillem miret.

vv. 7131-7146

Si noti la finezza e la maestria retorica che l'autore dispensa nel momento in cui descrive come, piegando il *salut*, le due immagini miniate (è il caso di dirlo) combacino. Nella rima anch'essa baciata del *couplet*, il polittoto presiede all'alternanza delle parole a fine verso: i due verbi *plegar* e *baisar* sono infatti, come il *salut* e le sue figure, declinati e variamente *flessi* a propria volta. L'insistenza sull'aggettivo numerale «mil [...] et autres mil» è sì un fatto formulare ma mette significativamente in relazione i baci che Flamenca prodiga alla miniatura di Guilhem con i baci che, all'inizio del suo corteggiamento, Guilhem stesso dava al foglio del salterio in cui Flamenca aveva preso la pace (vv. 2582-2597): «las cartas una et una tracta / e volgra las totas baisar [...] e plus de mil ves lo foil baia». Relativamente alle parole che la protagonista indirizza all'effigie dell'amante, infine, è da osservare come, se in un primo tempo era Guilhem che, addormentato, rivolgeva un lungo *salut d'amor* al fantasma di Flamenca (vv. 2800-2837), ora è l'eroina che, grazie proprio al *salut* inviatole da Guilhem, potrà parlare col fantasma dell'amante o, meglio, col suo *avatar* cartaceo (il *file rouge* tra immagine sognata e immagine ritratta è, d'altronde, il comune postulato dell'*amor de lonh*).⁷⁵ Ciò che trova rappresentazione nel testo, allora,

⁷⁵ Si consideri quanto osservava Stäuble, a tal proposito, relativamente ad alcune commedie umanistiche quattrocentesche: «Exochus nell'*Oratoria* e Faliscus nell'*Aetheria* vedono per la prima volta in sogno la fanciulla che poi incontreranno nella vita reale, la visione in sogno è però bastata a farli innamorare ed essi desiderano intensamente ritrovare la stessa donna nella realtà. Anche qui il motivo ci rimanda ad una tradizione

non è semplicemente il *transfert* di due *personae*, ma la metamorfosi in letteratura dell'intera storia d'amore di due personaggi che, in quanto tale, non avrebbe potuto trovare forma adeguata se non nel romanzo, passando ovviamente attraverso quel *medium* tra lirica e narrativa offerto dal *salut d'amor*. Di più, il culto dell'oggetto che il genere epistolare implica chiarirebbe facilmente anche il perché della lacuna che ci ha privati di un *salut* in cui la storia di due amanti diventa letteraria e quindi universale: infatti, ciascun lettore che avesse avuto modo di rispecchiarsi nel componimento di Guilhem o di intravedere in filigrana la propria storia (esattamente come, dentro il testo, è capitato a Flamenca) sarebbe stato tentato, con ogni probabilità, di sottrarlo al *codex* e quindi al romanzo che lo includeva.⁷⁶

D'altronde, lo stesso anonimo sembra avere presentito il rischio di una menomazione della propria opera in quel punto preciso, cercando, per quanto gli fosse possibile, di scongiurarne il pericolo:

En Archimbaut fo mout joios
e dis: «Dona, fe que dei vos,
cel que las salutz mi donet
mais de .iiii. ves mi preguet
*non venguesson entr' avols mans,
ni ja non las ausis vilans.*

vv. 7091-7096

Ma fermiamo ora la nostra attenzione sull'*ecfrasis* della miniatura che avrebbe dovuto illustrare il saluto inviato segretamente dall'eroe alla sua dama, in cui può trovarsi un'importante chiave interpretativa del romanzo:

vastissima che concerne Irlanda, Islanda, Arabia, India, Corea, Africa, le Hawai e le Isole del Capo Verde. Exochus fa cercare la fanciulla vista in sogno a mezzo di ritratti che riproducono le sue fattezze ed allo stesso sistema ricorre nella *Comedia sine nomine* il re Emolphus per trovare una moglie che assomigli il più possibile alla morta regina. Qui non solo ci si ricollega a leggende e motivi letterari assai diffusi, ma anche ad avvenimenti storici o creduti tali; secondo la *Chronique du Religieux de Saint-Denis*, lib. 6, c. 5, Carlo VI avrebbe scelto come moglie Isabella di Baviera fra le tre candidate di cui gli erano stati sottomessi ritratti; ciò è messo in dubbio dagli storici moderni, ma resta il fatto che l'episodio, sia pure leggendario, ebbe abbastanza credito per essere raccolto da un cronista cui sembrò plausibile». Stäuble 1968: 186.

⁷⁶ A maggior ragione, è più che lecito supporre un successivo riuso dello stesso *salut* da parte del lettore che se ne fosse indebitamente appropriato.

Doas ymages ben formadas
 i ac feitas tan sotilmen
 vivas semblavan veramen.
 Sil davan de ginoilz estet
 e dreg vaus l'otra susplejet.
 Una flors l'issi per la boca
 que totz los caps dels verses toca;
 et a la fin outra n'avia
 que·l[s] pren atressi totz e·ls lia
 e·ls men' enssem totz a l'aureilla
 de l'autr' emage, on consella
 en forma d'angel Fin' Amors,
 qu'entenda so que·l mostra·l flors.⁷⁷

vv. 7100-7112

Si è piú volte sottolineata l'importanza che, in *Flamenca*, riveste il linguaggio – e specificamente il linguaggio poetico – nel raggiungimento, da parte degli amanti protagonisti, della soddisfazione ai rispettivi e reciproci desideri; ebbene, è evidente che la bella miniatura del *salut* ricalchi il lungo corteggiamento di Guilhem all'eponima protagonista; lo dimostreranno chiaramente i versi subito successivi che, si è detto, descrivono come la destinataria del saluto identifichi dapprima, nella figura inginocchiata, il proprio amante, per poi ritrovare se stessa nella seconda immagine, ma, si badi, solo in un secondo istante e proprio grazie alla scoperta dell'altro, di nuovo (Huchet 1983: 131). Tuttavia, il solo modo attraverso cui, dietro le miniature, anche il lettore può distinguere pressoché immediatamente i protagonisti del racconto, deriva dall'attitudine di supplica che Guilhem (cioè la sua immagine) assume; la postura è quella tipica dell'amante lirico, inchinato nell'atto di omaggio verso una donna che non parla: siamo di fronte alla raffigurazione di una gerarchia. Ma allora, ciò che il disegno rappresenta è molto di piú che la semplice illustrazione di quanto l'anonimo racconta nel suo *roman*. *L'ecfrasis*, che sospende momentaneamente il tempo del racconto, non tratteggia altro, cioè, se non la lirica senza tempo della tradizione trobadorica, in cui pure Flamenca ritrova la storia del suo amante e, cosí, anche la propria. Giustamente Huchet, rilevando

⁷⁷ «C'erano due immagini molto ben fatte, disegnate con tanta finezza che sembravano davvero vive. Quella in primo piano era inginocchiata giusto di fronte all'altra, nell'atto di supplicarla. Le veniva fuori dalla bocca un fiore che andava a toccare l'inizio di ogni verso; alla fine [dei versi] un altro fiore li prendeva e legava tutti, portandoli verso l'orecchio dell'altra immagine, vicino alla quale c'era Fin'Amor, in forma d'angelo, a consigliarla di ascoltare le parole che il fiore le indicava». *Flamenca* (Manetti): 429, 431.

che «la leçon de l'enluminure est très précisément celle de la lyrique troubadoursque» (Huchet 1993: 132),⁷⁸ precisa come l'intarsio a cui il grande canto cortese è soggetto presupponga necessariamente la cornice di un linguaggio altro entro cui potersi inquadrare, e che risiede nel genere narrativo delle *novas*, appunto:

La loi du texte lyrique doit être cherchée hors texte, dans un autre code (ici iconographique) ou dans un autre "genre": le roman, dont les descriptions permettent qu'il englobe le code à l'intérieur duquel le poème prétend se déchiffrer. (*Ibi*: 131)

Ciò che si mette a tema con l'*ecfrasis* della miniatura è, dunque, proprio il dispositivo dell'*enchâssement*, che ha permesso al romanziere di archiviare, col nuovo genere narrativo, il proprio passato letterario (prettamente lirico, in tal caso) e, così facendo, di decretare la fine stessa del *Trobar* attraverso, paradossalmente, la sua *mise en relief*.⁷⁹

A sua volta, l'immagine metaforica del fiore – con cui, come in un gioco all'infinito, si identificano i versi del saluto scomparso – contiene in sé la concezione dello stesso *Roman de Flamenca* quale frutto ormai maturo di una lirica d'amore giunta al suo pieno compimento. La stessa analogia ricorre, pur con leggera *variatio*, allorché Guilhem, dopo aver pronunciato il fatidico *Mor mi*, si rivolge con alterni stati d'animo ad Amore, e paragona a dei semi quei bisillabi che finora ha potuto bisbigliare, *sub rosa*, a Flamenca (vv. 4669-4691).

Quel che più interessa è però che dalla semina del dialogo originerà un *joi* (il *gaug* del v. 4691) che ora non deriverà più dal rapimento estatico coincidente con l'atto poetico e ingenerato dall'insoddisfazione del desiderio, bensì proprio dalla gratificazione sessuale: «il ne s'agit plus de jouir, grâce au travail poétique, de l'insatisfaction du désir et de l'impasse sexuelle, mais d'y parer, en construisant dans la langue l'union, avant de l'inscrire dans la réalité grâce au *fact*» (*ibi*: 120). Lo scambio della parola (poetica) sfocerà sempre, nel romanzo, in un momento di intimità tra i

⁷⁸ «La disposition des *ymages* ne réfléchit pas le contenu du texte, elle dégage son protocole d'énonciation, visualise la structure bipolaire du discours lyrique à l'intérieur de laquelle 'trouver' ou 'dire' revient à occuper une place, identifiable par le jeu d'une différence hiérarchique». *Ibi*: 130.

⁷⁹ «Le roman rassemble ce que l'acte poétique dissémine; sa trame rapproche ce que le *Trobar* disperse; il se veut le garant de l'existence du poème et de la rencontre amoureuse qu'il ourdit et autorise». *Ibi*: 134.

due protagonisti; basti pensare anche al significato velatamente allusivo che nel testo assume il *comjat*, o congedo, nel momento in cui Guilhem e Flamenca devono, appunto, separarsi (vv. 6866-6867): «Adonc si baizon ben mil ves / e prendon comjat si con tain». ⁸⁰ Ciò è tanto più rilevante se si pensa che con la medesima parola si è soliti indicare un genere lirico che canta, *vice versa*, la rinuncia a una relazione d'amore (ossia l'opposto di quanto l'anonimo romanziere dà qui a intendere).

Ma il significato ribaltato che egli applica al *comjat* riposa già nella sostanziale ambiguità che il termine assume in lingua occitana, perché, oltre al senso di semplice “commiato” (cioè di parola che segna, appunto, l'allontanamento), esso si fa sinonimo di *autreï*, di permesso, dell'autorizzazione che nel nostro testo coincide con il superamento, attraverso il tramite del linguaggio poetico, di quell'interdizione alla piena unione con l'*altro/a* in cui proprio lo stesso linguaggio del *Trobar* aveva trovato il suo spazio d'esistenza. È sempre in tale accezione, dunque, che l'anonimo intende la parola: è un congedo, in un certo senso, dalla lirica d'amore in sé. ⁸¹ Si può allora affermare che il nuovo linguaggio narrativo, al contrario della poesia trobadorica, riscatti finalmente la *domna* dalla sua assenza, ma pervenga a ciò soltanto attraverso quello stesso codice lirico che in esso è sapientemente (dis)seminato e che, seguendo l'analogia, dovrà schiudersi e dar frutto *morendo* nel nuovo e fertile terreno della narratività.

⁸⁰ Ma cf. ancora *Flamenca*, 6017-6020: «Quant venc a penre lo comjat / estrechamen si son baisat. / Soven si baison e s'abraccon; / nulla ren non sabon que's fasson».

⁸¹ Cf. *Flamenca*, 4707-4715: «Ara vejas doncs que fària / s'entre mos brasses la tenia / que la sentis e la baises / et a ma guisa la menes! / Mais trop ai dig senes comjat / quar de son tener ai parlat, / quar non s'atain aisi la tenga; / non voil que per orat m'avenga / si non avia son autreï». Le parole di Guilhem mettono bene in luce la nuova funzionalità che il romanzo assegna alla lirica trobadorica (corsivo mio): «*la fonction du Trobar se trouve déplacée: il ne s'agit plus pour lui de chanter et d'oublier un impossible sexuel, mais de contribuer à la construction d'une union amoureuse apte à supporter l'épreuve du fach, effacé dans l'horizon de la fin'amor par les troubadours*». Huchet 1993: 121. A tal proposito, non si possono non citare alcuni versi del trovatore Bernart Marti, in cui l'intreccio delle parole e delle melodie della lirica è paragonato al bacio degli amanti; cf. *Bel m'es lai latz la fontana* (BEdT 63,3); VII, 60-63: «C'aisi vauc entrebescant / los motz e·l so afinant: / lengu'entrebescada / es en la baizada». «Moment privilégié où, en deçà du sens, la langue, pour parodier Bernart Marti, se noue à la langue, où le corps se fait réceptacle de la parole de l'aimée en une manière d'union anticipant le *joc par* à venir, mais où s'ébauche déjà l'alchimie amoureuse ultérieure». Huchet 1993: 124.

Quanto si è rilevato finora trova nuova conferma nei versi che in *Flamenca* alludono manifestamente all'*incipit* di alcune liriche di Bernart de Ventadorn (Limacher-Riebold 1997: 188; corsivi miei):

e van s'en fors en un gardi	<i>Lo rossinhols s'esbaudeya.</i>
on le roncinals s'esbaudi	<i>BEdT 70,29; I, 1</i>
pel dous tems e per la verdura.	
vv. 2332-2334	<i>Pel doutz chan que'l rossinhols fai.</i>
	<i>BEdT 70,33; I, 1</i>

Infatti, a partire da Jaufre Rudel (*BEdT* 262,6; I, 1-2: «Quan lo rossinhol el follos / dona d'amor [...]»), il canto degli uccelli – specificamente, dell'usignolo – è certo uno tra i luoghi più comuni della poesia trobadorica, tanto che, nella *cobla* iniziale di molti componimenti, quasi sempre, esso se ne fa metafora. Lo stesso può dirsi di *Flamenca*, relativamente ai versi sopra riportati, in cui è citato l'attacco di alcune liriche di uno dei trovatori più noti al pubblico del tempo.⁸² Proseguendo la lettura del romanzo, l'autore ben presto ci svela quale sarà il destino di questo canto (vv. 2384-2386): «Le rossinhol[s] sa voz abaissa / e del chantar del tot si laissa / sempre que'l sein auzi sonar».

La campana della chiesa chiama all'ufficio sacro e ovatta la voce dell'usignolo, che si affievolisce fino a tacere del tutto. È l'immagine del declino di una tradizione poetica che la crociata antialbigese indetta da Innocenzo III contribuirà, com'è noto, a estinguere, e che le *novas* di *Flamenca* si prendono carico di rinnovare attraverso un mirato ritorno alle fonti (Huchet 1982: 12). Nei versi immediatamente successivi, infatti, Guilhem e l'oste Peire Guizo si metteranno subito d'accordo (nel vero senso del termine) per cantare insieme, a messa, nel coro della chiesa, e lo faranno appunto riproponendo lo schema della *tenso*, cioè con lo scambio reciproco di un egual numero di versi:

«Sener, ben es ora d'anar»,
dis l'ostes, «oïmais a la messa».
Guillems enten, car plus non pensa,
e diz: «Hostes, aisi co'us plaz,
qu'ieu la voil esser plus viatz
que sia la messa moguda
ni gaire de la gent venguda».

⁸² Com'è testimoniato dal numero di componimenti conservati dai “canzonieri” a lui attribuiti. Huchet 1982: 12.

«Sener, abora lai sserem
 Eu e vos el cor intrarem,
 car ieu sai legir e cantar
 quesacomet, mais non ges clar».
 «A, bels ostes, que ben aiatz!
 Per que so vos mi celavatz?
 Per vostr'amor eu cantarai
 ab vos, que de cantar pron sai».
 Al mostier s'en van ambedui.

vv. 2387-2402

Nei versi appena citati, in cui Jean-Charles Huchet vede prefigurato il segreto colloquio tra Guilhem e Flamenca,⁸³ le repliche del dialogo costano effettivamente di quattro versi ciascuna (se si eccettua l'attacco, che ne occupa due), a imitazione delle stanze tenzionate della lirica. Non sarà un caso, d'altra parte, che il canto (e il canto *per amore*) sia il tema stesso del discorso: i due interlocutori, accettando di cantare insieme in chiesa, dimostrano già nel testo di saper comporre secondo i modi della lirica, rinnovandola nel momento in cui l'usignolo, emblema stesso di quella poesia, non fa più udire la sua voce.⁸⁴ Di lí a poco, grazie al riuso del canto nel corso della narrazione, si assisterà alla parabola che porta da un timido

⁸³ «Les modalités de l'échange avaient été antérieurement arrêtées avec l'hôte sur la base d'un partage du chant [...]. Se tenir dans le choeur (*cor*), n'est-ce pas aussi, grâce à l'homophonie, pénétrer (*intrarem*) dans coeur (*cor*)? Dévoiler l'objectif, encore obscure (*non ges clar*), de la poésie et du chant (*cantar*), soit faire tenir ensemble un *eu* et un *vos*, les pôles structurels de l'effusion lyrique, et anticiper l'œuvre d'*Amor* (*e fai soen de dos cors us*, v. 2087)?». Huchet 1993: 58.

⁸⁴ È significativo il fatto che nella tradizione trobadorica si dia già il caso di una tenzone avente luogo tra un oste e un certo Guilhem (poeta occitano, interlocutore di nove *partimen* e *tensos*): si tratta di *Guillem, razon ai trobada*, in cui un non meglio precisato locandiere, appunto, chiede all'altro dialogante quale sia da preferirsi tra due valenti cavalieri, se l'uno, innamorato, o l'altro che non ebbe mai desiderio di amare (*BEdT* 313,1; I, 5-8): «chascuns es valens e pros. / Digatz cals val mais d'amdos; / que l'us es pros per amor veramen, / mas anc l'autre no n'ac cor ni talen». Al trovatore Guilhem (che parteggia per il cavaliere non innamorato), l'oste replica affermando che, nonostante il *parlar sottile* dell'interlocutore, cioè la sua bravura poetica (legata certo alla conoscenza teorica dell'*argumentum* e quindi alla sua conoscenza letteraria), varrà sempre mille volte tanto, tra i due, il campione che si è cimentato e provato ad amare (*BEdT* 313,1; V, 36-40): «e cel qi amor empreizona. / fai a prezar per un mil. / si ben en parlatz subtil / qaitan val mais cel qes enamoratz. / com fa celeis per cui el es amatz.» (cf. *Guillem, razon ai trobada* [Kolsen]). Da parte sua, Guilhem de Nivers sembra ben rappresentare in *Flamenca*, nei diversi tempi della diegesi, entrambi i modelli di cui si discute in questa tenzone.

sospiro (v. 3949: *Hai las!*) alla liberazione di Flamenca, dalla parola, cioè, a un'azione che in amore si rivela tanto piú necessaria, come lo stesso Guilhem confesserà a Flamenca in occasione del loro ultimo incontro:

Dousa domna, e que farem
 si nostr'amor plus non paissem
 mais de paraulas solamen
 e d'un baisar, c'aitan corren
 passet c'a penas lo senti?
 Sapias que desirs m'auci!

vv. 7411-7416

La parola (sia anche la parola poetica), benché sua *conditio sine qua non*, non è sufficiente da sé a soddisfare l'amore: il *Roman de Flamenca* non è altro, potremmo dire, che lo sviluppo narrativo di questa tesi.⁸⁵

Andrea Macciò
 (Università degli Studi di Cagliari)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

A Deu coman vos e'l vostre ric preç – *BEdT* 461,I (Gambino) = Francesca Gambino, *A Deu coman vos e'l vostre ric preç* – [*BEdT* 461,I], in Ead. (a c. di), *Salutz d'amor. Edizione critica del corpus occitanico*, Roma, Salerno Editrice, 2009: 606-23.

Amanieu de Sescas (Guadagnini) = Elisa Guadagnini, *Amanieu de Sescas*, in Francesca Gambino (a c. di), *Salutz d'amor. Edizione critica del corpus occitanico*, Roma, Salerno Editrice, 2009: 564-605.

Arnaut de Marueilh (Eusebi) = Mario Eusebi, *Arnaut de Mareuil. L'ensenhamen (ca.*

⁸⁵ Per riprendere le parole di Valérie Fasseur, «*Flamenca* est le chant d'une jouissance qui ne saurait se satisfaire d'un perpétuel désir né des mots, sans lequel pourtant elle ne pourrait ni advenir ni se renouveler. [...] il faut que, en rupture avec la tradition lyrique de l'amour impossible, l'expansion narrative corresponde à la préparation durable d'une fulgurance qui n'est plus seulement une étape de séduction; dire l'amour prélude à le faire». Zufferey 2014: 89.

- 1171-1190), «Romania» n.s. 90 (1969): 14-30.
- Arnaut de Marueilh (Gambino) = Francesca Gambino, *Arnaut de Marueilh* [BEdT 30,I-II-III-IV-V], in Francesca Gambino (a c. di), *Salutz d'amor. Edizione critica del corpus occitanico*, Roma, Salerno Editrice, 2009: 268-397.
- Arnaut de Marueilh (Johnston) = Ronald C. Johnston, *Les poésies lyriques du troubadour Arnaut de Mareuil*, Toulouse, Bibliothèque Méridionale, 1931 (1^{re} série, 31).
- Bella dompna, a Dieu vos coman* – BEdT 461,54 (Zamuner) = Ilaria Zamuner, *Bella dompna, a Dieu vos coman* [BEdT 461,54], in Francesca Gambino (a c. di), *Salutz d'amor. Edizione critica del corpus occitanico*, Roma, Salerno Editrice, 2009: 646-53.
- Bernart de Ventadorn (Appel) = Carl Appel, *Bernart de Ventadorn, seine Lieder mit Einleitung und Glossar*, Halle, Niemeyer, 1915.
- Bernart Marti (Hoepffner) = Ernest Hoepffner, *Les poésies de Bernart Marti*, Paris, Champion, 1929.
- Bona dompna pros ez onrada* – BEdT 10,I (Barbieri) = Luca Barbieri, *Bona dompna, pros ez onrada* [BEdT 10,I], in Francesca Gambino (a c. di), *Salutz d'amor. Edizione critica del corpus occitanico*, Roma, Salerno Editrice, 2009: 654-75.
- Bona dompna, Dieu cuy veser* – Rao 0.25 (Bohigas) = Pere Bohigas, *Lírica trobadoresca del segle XV. Joan Basset i altres poetes inèdits del Cançoner Vega-Aguiló*, Barcelona, Institut de Filologia Valenciana · P.A.M., 1988: 94 (rev. Miriam Cabré, Rialc).
- Cort d'Amor* (Bardell) = Matthew Bardell, *La Cort d'Amor. A Critical Edition*, Oxford, European Humanities Research Centre of the University of Oxford, 2002.
- Daude de Pradas (Melani) = Silvio Melani, *Per sen de trobar. L'opera lirica di Daude de Pradas*, Turnhout, Brepols, 2016 («Publications de l'Association Internationale d'Études Occitanes», 11).
- Dieus sal la terra e'l pais* – BEdT 461,81 (Radaelli) = Anna Radaelli, *Dieus sal la terra e'l pais* [BEdT 461,81], in Francesca Gambino (a c. di), *Salutz d'amor. Edizione critica del corpus occitanico*, Roma, Salerno Editrice, 2009: 676-79.
- Domna, vos m'avez et Amors* – BEdT 461,V (Radaelli) = Anna Radaelli, *Domna, vos m'avez et Amors* [BEdT 461,V], in Francesca Gambino (a c. di), *Salutz d'amor. Edizione critica del corpus occitanico*, Roma, Salerno Editrice, 2009: 700-33.
- Eu amanz iur e promet vos* – BEdT 461,VI (Gambino) = Francesca Gambino, *Eu amanz iur e promet vos* [BEdT 461,VI], in Ead. (a c. di), *Salutz d'amor. Edizione critica del corpus occitanico*, Roma, Salerno Editrice, 2009: 734-53.
- Falquet de Romans (Squillacioti) = Paolo Squillacioti, *Falquet de Romans, Domna, eu pren comjat de vos* [BEdT 156,I], in Francesca Gambino (a c. di), *Salutz d'amor. Edizione critica del corpus occitanico*, Roma, Salerno Editrice, 2009: 466-507.

- Flamenca* (Cocito) = Luciana Cocito (a c. di), *Il romanzo di Flamenca*, Milano, Jaca Book, 1988.
- Flamenca* (Lavaud–Nelli) 1960 = René Lavaud, René Nelli (trad. de), *Les troubadours. «Jaufre», «Flamenca», «Barlaam et Josaphat»*, Paris, Desclée de Brouwer, 1960 («Bibliothèque européenne»).
- Flamenca* (Mancini) = Mario Mancini (a c. di), «*Flamenca*». *Traduzione, introduzione e note*, Roma, Carocci, 2006 («Biblioteca medievale», 106).
- Flamenca* (Manetti) = Roberta Manetti, «*Flamenca*», *romanzo occitano del XIII secolo*, Modena, Mucchi, 2008.
- Flamenca* (Meyer) = Paul Meyer, *Le «Roman de Flamenca», publié d'après le manuscrit unique de Carcassonne, traduit et accompagné d'un glossaire*, Paris, Béziers, 1865.
- Flamenca* (Zufferey) = François Zufferey, «*Flamenca*». *Texte édité d'après le manuscrit unique de Carcassonne par François Zufferey et traduit par Valérie Fasseur*, Paris, Le Livre de Poche, 2014 («Lettres gothiques»).
- Gaucelm Faidit (Mouzat) = Jean Mouzat, *Les Poèmes de Gaucelm Faidit, troubadour du XIIe siècle, suivi de Guilhem Peire de Cazals, troubadour du XIIIe siècle et de le troubadour Arnaut de Tintanbac. Editions critiques*, Genève · Paris, Slatkine Reprints, 1989.
- Gui d'Ussel (Audiau) = Jean Audiau, *Les poésies des quatre troubadours d'Ussel, publiées d'après les manuscrits*, Paris, Librairie Delagrave, 1922.
- Guilhem Ademar (Andolfato) = Francesca Andolfato, *Le canzoni di Guilhem Ademar. Edizione critica, commento e traduzione*, Venezia, Università Ca' Foscari, 2014.
- Guilhem IX de Peitieu (Pasero) = Nicolò Pasero, *Guglielmo IX d'Aquitania. Poesie*, Modena, Mucchi, 1973.
- Guillem, rason ai trobada* (Kolsen) = Adolf Kolsen, *Trobadorgedichte. Dreissig Stücke altprovenzalischer Lyrik*, Halle, Niemeyer, 1925: 44-6.
- Hai, dolcha domna valentz* – BEdT 461,II (Marinetti) = Sabina Marinetti, *Hai, dolcha domna valentz* [BEdT 461,II], in Francesca Gambino (a c. di), *Salutz d'amor. Edizione critica del corpus occitanico*, Roma, Salerno Editrice, 2009: 624-45.
- Jaufre Rudel (Chiarini) = Giorgio Chiarini, *Jaufre Rudel. L'amore di lontano*, Roma, Carocci, 2003.
- Kalenda maia* (Di Girolamo) = Costanzo Di Girolamo, *I trovatori*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.
- Leys d'Amor* (Anglade) = Joseph Anglade, *Las Leys d'Amor. Manuscrit de l'Académie de Jeux Floraux*, Toulouse, Édouard Privat, 1919.
- Novas* (Huchet) = Jean-Charles Huchet, *Nouvelles occitanes du Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 1992.
- Peire Guilhem de Toloza (Capusso) = Maria G. Capusso, *La novella allegorica di Peire Guilhem*, «Studi Mediolatini e Volgari» n.s. 43 (1997): 35-130.
- Peire Milo (Borghi Cedrini) = Luciana Borghi Cedrini, *Il trovatore Peire Milo*, Modena, Mucchi, 2008 («Studi, testi e manuali», n.s. 10 – «Subsidia» al «Corpus

- des Troubadours», n.s. 7).
- Peire Rogier (Nicholson) = Derek E.T. Nicholson, *The Poems of the Troubadour Peire Rogier*, Manchester, University Press, 1976.
- Peire Vidal (Avalle) = D'Arco S. Avalle, *Peire Vidal. Poesie*, Milano, Ricciardi, 1960.
- Raimbaut d'Aurenga (Limacher-Riebold) = Ute Limacher-Riebold, *Raimbaut d'Aurenga*, Donna, cel qe us es bos amics [BEdT 389,I], in Francesca Gambino (a c. di), Salutz d'amor. *Edizione critica del corpus occitanico*, Roma, Salerno Editrice, 2009: 207-33.
- Raimbaut de Vaqueiras (Saviotti) = Federico Saviotti, *Raimbaut de Vaqueiras. Era·m requier sa costum'e son us* (BEdT 392,2), «Lecturae tropatorum» 6 (2013): consultabile all'indirizzo <http://www.lt.unina.it/Saviotti-2013.pdf>.
- Raimon de Miraval (Borriero) = Giovanni Borriero, *Raimon de Miraval*, Dona, la genser c'om demanda [BEdT 406,I], in Francesca Gambino (a c. di), Salutz d'amor. *Edizione critica del corpus occitanico*, Roma, Salerno Editrice, 2009: 398-441.
- Raimon de Miraval (Topsfield) = Leslie Thomas Topsfield, *Les poésies du troubadour Raimon de Miraval*, Paris, Nizet, 1971.

LETTERATURA SECONDARIA

- Bernard 2009 = Katy Bernard, *Les motifs de la "science" divinatoire dans le déroulement narratif de «Flamenca»*, in Guy Latry (éd.), *La voix occitane. Actes du VIIIe Congrès de l'Association internationale d'études occitanes*, Bordeaux, 12-17 octobre 2005, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux (Saber), 2009: 457-90 (n.s. 1).
- Bernardelli 2000 = Andrea Bernardelli, *Intertestualità*, Firenze, La Nuova Italia, 2000.
- Bernardelli 2003 = Andrea Bernardelli, *La narrazione*, Roma · Bari, Gius. Laterza & Figli, 2003.
- Bernardelli 2010 = Andrea Bernardelli, *Il concetto di intertestualità*, in Id. (a c. di), *La rete intertestuale. Percorsi tra testi, discorsi e immagini*, Perugia, Morlacchi, 2010: 9-62.
- Bernardelli G. 2002 = Giuseppe Bernardelli, *Il testo lirico. Logica e forma di un tipo letterario*, Milano, Vita e Pensiero, 2002.
- Bernardelli-Ceserani 2005 = Andrea Bernardelli, Remo Ceserani, *Il testo narrativo. Istruzioni per la lettura e l'interpretazione*, Bologna, il Mulino, 2005.
- Caluwé 1992 = Jean-Michel Caluwé, «Flamenca» et l'enjeu lyrique. *La médiation de Jaufre Rudel et de Peire Rogier*, dans Gérard Gouiran (par), *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité*. Actes du III^{ème} Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes, Montpellier, 20-26 septembre

- 1990, Montpellier, Centre d'Etudes Occitanes – Section Française de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes, 1992, 3 vol.: III, 837-53.
- Cerullo 2009 = Speranza Cerullo, *Introduzione*, in Francesca Gambino (a c. di), *Salutz d'amor. Edizione critica del corpus occitanico*, Roma, Salerno Editrice, 2009: 17-159.
- Chambon 2015 = Jean-Pierre Chambon, *Un auteur pour «Flamenca»?», «Cultura neolatina»* 75 (2015): 229-71.
- Di Girolamo 2006 = Costanzo Di Girolamo, *«Madonna mia». Una riflessione sui salutz e una nota per Giacomo da Lentini*, «Cultura Neolatina» 66 (2006): 411-22.
- Grimaldi 2008 = Marco Grimaldi, *Cerveri de Girona. «Entr'Arago e Navarra jazzia», «Lecturae tropatorum»* 1 (2008): consultabile all'url <http://www.lt.unina.it/Grimaldi-2008.pdf>.
- Grimaldi 2012 = Marco Grimaldi, *Allegoria in versi. Un'idea della poesia dei trovatori*, Bologna, il Mulino, 2012.
- Huchet 1982 = Jean-Charles Huchet, *La dame et le troubadour: "Fin'amors" et mystique chez Bernard de Ventadorn*, Paris, Armand Colin · Dunod, 1982 («Littérature», 47).
- Huchet 1983 = Jean-Charles Huchet, *Les femmes troubadours ou la voix critique*, Paris, Armand Colin · Dunod, 1983 («Littérature», 51).
- Huchet 1986 = Jean-Charles Huchet, *L'Entrebecamen des mots et des corps*, «Médiévales» n.s. 11/5 (1986): 111-27.
- Huchet 1992 = Jean-Charles Huchet, *«Jaufré» et «Flamenca», novas ou romans ?*, «Revue des langues romanes» n.s. 96/2 (1992): 276-300.
- Huchet 1993 = Jean-Charles Huchet, *L'Étreinte des mots. «Flamenca», entre poésie et roman*, Caen, Paradigme, 1993.
- Kay 1979 = Sarah Kay, *The contrasting use of time in the romances of «Jaufre» and «Flamenca»*, «Medioevo Romanzo» 6 (1979): 37-62.
- Kay 1988 = Sarah Kay, *Le «Roman de Flamenca» et le problème du déjà-dit*, «Revue des langues romanes» 92 (1988): 41-60.
- Kristeva 1978 = Julia Kristeva, *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi* (1969), Milano, Feltrinelli, 1978 (trad. di Piero Ricci).
- Lafont 2008 = Robert Lafont, *«Flamenca»: un hommage occitan perverse à la francité*, in Fritz Peter Kirsch (éd), *Oc et oïl. Complémentarité et antagonisme de deux histoires littéraires de la France*, Toulouse, Section Française de l'Association Internationale d'Études Occitanes, 2008: 45-59.
- Lazzerini 2005 = Lucia Lazzerini, *Une jalousie particulière: la «reina de Fransa» dans le roman de Flamenca*, dans Dominique Billy, Ann Buckley (a c. di), *Études de langue et de littérature médiévales offertes à Peter T. Ricketts à l'occasion de son 70^{ème} anniversaire*, Turnhout, Brepols, 2005: 47-57.
- Lazzerini 2010a = Lucia Lazzerini, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena, Mucchi, 2010.

- Lazzerini 2010b = Lucia Lazzerini, *Silva portentosa. Enigmi, intertestualità sommerse, significati occulti nella letteratura romanza dalle origini al Cinquecento*, Modena, Mucchi, 2010.
- Lejeune 1978 = Rita Lejeune, *Le manuscrit de «Flamenca» et ses lacunes*, «Cultura neolatina» 38 (1978): 129-37.
- Limacher-Riebold 1997 = Ute Limacher-Riebold, *Entre “novas” et “romans”. Pour l’interprétation de «Flamenca»*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 1997.
- Limentani 1977 = Alberto Limentani, *L’eccezione narrativa. La Provenza e l’arte del racconto*, Torino, Einaudi, 1977.
- Limentani 1978 = Alberto Limentani, *Nouvelles remarques sur «Flamenca»*, «Cultura neolatina» 38 (1978): 139-47.
- Mancini 1998 = Mario Mancini, «*Sevals pantaisan*». *Sogni e visioni in «Flamenca»*, in Andrea Fassò, Luciano Formisano, Mario Mancini (a c. di), *Filologia romanza e cultura medievale. Studi in onore di Elio Mellì*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 1998, 2 voll.: II, 451-69.
- Medda 1995 = Valeria Medda, *Incrociare lo sguardo. Narciso filosofo*, «La Ginestra. Quaderni di cultura psicoanalitica» 2. *L’occhio e lo sguardo* (1995): consultabile all’url <http://www.psychiatryonline.it/node/2395>.
- Mortara Garavelli 2005 = Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2005.
- Notz 2001 = Marie-Françoise Notz, *Trovatori e trovieri*, in Jean Bessière, Eva Kushner, Roland Mortier, Jean Weisgerber (a c. di), *Storia delle poetiche occidentali*, Roma, Meltemi, 2001: 66-80.
- Segre 1984 = Cesare Segre, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984.
- Stäuble 1968 = Antonio Stäuble, *La commedia umanistica del Quattrocento*, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1968.
- Tognetti–Bertelli 2008 = Massimiliano Tognetti, Linda Bertelli, *L’iridescenza delle cose. Occhio e sguardo tra Jacques Lacan e Maurice Merleau-Ponty*, «Psicoanalisi e metodo» (2008): 163-205.
- Uulders 2007 = Hedzer Uulders, *Le “salut” occitan: du genre dialogué au dialogue de genres*, «Modern Languages Notes» n.s. 122/4 (2007): 848-74.
- Zufferey 1999 = François Zufferey, *Tensons réelles et tensons fictives au sein de la littérature provençale*, in Matteo Pedroni, Antonio Säuble (a c. di), *Il genere “tenzone” nelle letterature romanze delle Origini*. Atti del Convegno internazionale, Losanna, 13-15 novembre 1997, Ravenna, Longo, 1999 («Memoria del tempo», 15): 315-28.

RIASSUNTO: Il contributo fa luce sul complesso rapporto tra il tardo-duecentesco *Roman de Flamenca*, esponente tra i più rilevanti dell'“eccezione narrativa” occitana, e il tipo letterario della lirica trobadorica. Dal suo reimpiego nel romanzo, infatti, l'esperienza del grande canto cortese subirà una torsione dei propri presupposti costitutivi, sia per l'inedito protagonismo ora assunto dalla *domna* e opposto al vuoto provocato dall'assenza dell'*altro-da-sé* (cioè dell'alterità femminile) in cui la poesia della *fin'amor* aveva trovato il proprio spazio di esistenza, sia perché la dimensione cronologica indispensabile alla diegesi investe anche l'apporto della lirica, piegandola e funzionalizzandola alle esigenze della narrazione.

PAROLE CHIAVE: *Roman de Flamenca*; intertestualità; *fin'amor*; occitanistica; studio delle fonti.

ABSTRACT: The paper sheds light on the relationship between the late-thirteenth-century *Roman de Flamenca*, one of the most important exponent of the Occitan “narrative exception”, and the literary genre of the troubadour lyric poetry. The tradition of the *grand chant courtois* re-used in the novel, in fact, undergoes a mutation of its constituent assumptions. This is due both for the unprecedented protagonism assumed by the *domna*, contrasting the absence of woman's otherness in which the courtly love poetry founded its space, and because the chronological dimension, which is essential to the diegesis, also involves its lyric sources bending them to the demands of the narrative.

KEYWORDS: *Roman de Flamenca*; intertextuality; *fin'amor*; Occitan philology; study of sources.

RECENSIONI,
SCHEDE
E ANNUNCI

Marina Gagliano, Philippe Guérin, Raffaella Zanni (éd. par), *Les deux Guidi Guinizelli et Cavalcanti. Mourir d'aimer et autres ruptures*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016, pp. 266

Il sistema di reclutamento dei docenti francesi prevede un concorso nazionale i cui argomenti cambiano ogni due anni. Poiché le università sono tenute a organizzare corsi su ciascuna delle questioni del concorso e poiché nel 2016 e nel 2017 la questione proposta per l'italiano medievale riguardava Guinizelli e Cavalcanti, si sono svolti in Francia vari incontri e convegni sui "due Guidi". La scelta di puntare l'obiettivo su questi due autori è di per sé significativa, poiché costringe gli studiosi a mettere da parte il problema del concetto storiografico di Stilnovo per provare a leggere i due Guidi a prescindere da Dante. Questo volume, che nasce da un colloquio svoltosi a Parigi (Sorbonne Nouvelle, febbraio 2016), ha inoltre il merito di aver affiancato ad alcuni tra i più importanti studiosi di letteratura italiana medievale e in particolare di Guinizelli e Cavalcanti (Claude Perrus, Luciano Rossi, Paolo Borsa, Donato Pirovano, Isabelle Battesti, Estelle Zunino, Raffaella Zanni, Roberto Rea, Marcello Ciccuto, Paolo Falzone, Frank La Brasca, Sonia Gentili ed Enrico Fenzi) due storici medievali, Giuliano Milani e Silvia Diacciati. Sarebbe difficile e in fondo poco utile ripercorrere dettagliatamente tutti i contributi (chi vuole sapere che cosa c'è scritto nei vari articoli può leggere i riassunti in calce al volume); mi limiterò quindi a discutere quelli che mi sembrano i risultati più importanti e a proporre qualche spunto di riflessione.

È innanzitutto importante, dopo gli scavi di Armando Antonelli, poter leggere uno studio di Guinizelli nel suo contesto storico: Milani (*Le contexte de Guido Guinizelli*, pp. 23-36), partendo da una sintesi delle ricerche più recenti, allarga lo sguardo alle dinamiche politiche e ai gruppi sociali bolognesi all'interno dei quali si possono collocare le vicende dei Guinizelli e del giudice-poeta. Di particolare interesse sono le riflessioni sulla frequentazione da parte del padre di Guido del contesto "aristocratico" universitario di Bologna (p. 29); su come il figlio prenda a frequentare anche i grandi nobili ghibellini; sulla nascita del poeta nell'epoca d'oro di Bologna dopo la vittoria di Fossalta del 1249 contro le armate Federico II; sulla giovinezza vissuta in un periodo di declino, quando col bando dei Lambertazzi la città entra in orbita guelfa e perde il proprio ruolo regionale; sul tipo di nobiltà di Guido e del padre, nobili per i quali il rapporto con l'Impero non si giocherebbe tanto sul piano politico quanto su quello culturale (p. 36). Ed è notevole il contributo di Diacciati (*Guido e i Cavalcanti: un poeta cavaliere e il suo contesto*, pp. 37-51), che sceglie di puntare l'obiettivo sul cavaliere piuttosto che sul filosofo e sul poeta e ci racconta dei sodalizi giovanili fiorentini e delle pratica delle armi; delle doti atletiche di Guido (di cui si sarebbero ricordati sia Dino Compagni sia Boccaccio, nella celebre novella del *Decamerone*); della pratica della vendetta, all'interno della quale va letto l'episodio

dell'attacco a Corso Donati; del perché Guido si poteva definire magnate, ossia per aver avuto cavalieri addobbati nel suo casato, lui che addobbato non era; delle relazioni ad altissimo livello della famiglia Cavalcanti; della parentela dei guelfi Cavalcanti con gli Uberti ghibellini; e infine della voci di una presunta vicinanza del padre del poeta ad ambienti catari ed eterodossi.

Novità si ritrovano anche nel saggio di Borsa (*L'immagine nel cuore e l'immagine nella mente: dal Notaro alla «Vita nuova» attraverso i due Guidi*, pp. 75-92) ed è nuova la proposta di lettura di Zanni (*Prendre congé de sa propre poésie: «Perch'ì no spero di tornar giammai» di Guido Cavalcanti*, pp. 141-56), che interpreta la ballata di Guido come un testamento poetico. Ma nel volume troviamo soprattutto conferma del ruolo cruciale del secondo Guido: il ritratto di Cavalcanti è anche qui, come nei principali contributi critici degli ultimi decenni, quello del fondatore dell'io lirico, del poeta alle origini della poesia moderna, al quale ora si aggiunge Guido "inventore del lettore" nel bel saggio di Roberto Rea (*Cavalcanti e l'invenzione del lettore*, pp. 157-68), secondo il quale: «La poesia cavalcantiana rigenera [...] le categorie dell'Io e del Tu che sono alla base del genere lirico. Nel reciproco riconoscimento fra Io e pubblico, fra autore e lettore, costantemente ricercato da Guido, risiede, in ultima istanza, la legittimazione della sua parola lirica, che, svincolandosi dalla circolarità cortese della richiesta/compimento/rifiuto, conquista, in anticipo dunque sull'operazione dantesca, e per una via tutta terrena, una nuova dimensione» (p. 167). A questo quadro si può aggiungere che alla base del genere lirico, nel Medioevo, c'è anche l'idea di varietà metrica e stilistica.

Il volume conferma inoltre l'immagine di una poesia cavalcantiana centrata principalmente sull'indagine del soggetto, come si vede sia in Battesti (*Temporalités de la mort amoureuse dans la poésie de Guido Guinizzelli et Guido Cavalcanti*, pp. 107-22), che parte dal problema della "morte per amore", sia in Zunino (*Le corps absent dans la poésie de Guido Guinizzelli et Guido Cavalcanti*, pp. 123-38), secondo la quale, se in Guinizzelli la rarefazione della figura della donna è funzionale alla sua idealizzazione, in Cavalcanti il *topos* dell'ineffabilità implica la scomparsa totale del corpo che sopravvive solo negli effetti prodotti su chi osserva: l'assenza del corpo, nel secondo Guido, verrebbe compensata dall'irruzione delle manifestazioni somatiche dell'io. E anche per Fenzi (*Guido Cavalcanti, o della perdita*, pp. 237-50), Guido è prima di tutto il poeta dell'interiorità che pone al centro del discorso l'indagine psicosomatica del soggetto e per il quale il racconto della perdita del sé si inserirebbe nella dialettica tra due *universalis*, due esperienze assolutamente soggettive: Amore e Morte (e attraverso questa dialettica Fenzi rilegge anche il dissidio con Dante).

La modernità di Cavalcanti sembrerebbe quindi indubitabile. Con qualche precisazione. Rea scrive ad esempio: «Con la rappresentazione cavalcantiana non ci troviamo più di fronte a una serie di situazioni convenzionali, che dai trovatori ai siciliani configurano la vicenda amorosa del poeta, bensì all'analisi di una passione autoreferenziale, vissuta tutta all'interno di sé» (p. 159). Tutto

molto giusto, ma la questione è spinosa. Prima di tutto perché la dicotomia tra una poesia fondata su una serie di situazioni convenzionali (trovatori e siciliani) e una poesia non convenzionale (Cavalcanti) mi sembra difficile da dimostrare. Non perché le situazioni della poesia pre-cavalcantiana non siano convenzionali, ma perché lo sono anche quelle della poesia di Cavalcanti, pur rinnovando in parte la casistica della tradizione. E lo sono perché descrivono in maniera altamente formalizzata passioni e sensazioni che noi possiamo solo presumere che siano soggettive e legate al “sé” del poeta. E infatti le situazioni cavalcantiane sono identiche a quelle del Dante più giovane, a quelle di Lapo Gianni e di un certo Cino da Pistoia. Sarebbe una petizione di principio credere che l’unica poesia “non convenzionale” sia quella di Cavalcanti mentre tutti gli altri poeti siano dei pallidi imitatori. C’è anche un altro argomento sul quale mi pare necessaria una precisazione. Borsa parla infatti di un processo di svuotamento di significato dei *topoi* della tradizione e di rifunzionalizzazione e risemantizzazione del lessico e dei luoghi e di uno spostamento dall’esterno all’interno, dalle relazioni sociali ai processi psico-fisici (p. 76). In generale, il quadro è condivisibile. Tuttavia, l’idea di un processo di svuotamento non tiene forse adeguatamente conto degli studi, ormai classici, sul processo di acquisizione dell’ideologia cortese da parte delle *élites* cittadine. I valori mutano e i *topoi* si rifunzionalizzano, certo. C’è però anche un importante fenomeno di recupero e conservazione che è strumentale alla legittimazione dei nuovi nobili. La cortesia di Dante non è quella di Bernart de Ventadorn, ma tra le due c’è continuità e non solo frattura. Il Dante della canzone *Doglia mi reca*, all’inizio del Trecento, è ancora un poeta cortese.

Dalla lettura del volume emerge d’altra parte come alcuni problemi siano ancora aperti. Il più importante mi pare il rapporto tra Cavalcanti e l’averroismo. Battesti, Ciccutto e Fenzi lo danno per scontato. Altri sono più scettici. Falzone (*Sentimento d’angoscia e studio delle passioni in Cavalcanti*, pp. 181-97) accostandosi a *Donna me prega* precisa subito come non sia necessario postulare che la prospettiva attraverso la quale Cavalcanti descrive la passione amorosa sia l’averroismo (p. 190); la *virtus cogitativa* dalla cui attività amore ha origine è infatti dottrina comune agli averroisti e ai non averroisti. Il riferimento ad Averroè, come nota Falzone, è diventato un po’ meccanico negli studi (p. 191). Tanto più che, precisa sempre Falzone, Guido si muove nell’ambito della *scientia* della vita animale, non della *scientia de anima* come Averroè. In *L’amour fractalisé* (pp. 199-217), La Brasca, usando gli studi di Sasso e di Fioravanti, mostra che la sovrapposizione tra *Donna me prega* e l’averroismo non è scontata (e in particolare che non è caratteristica dell’averroismo la dottrina dell’intelletto separato) e che la vicinanza di Guido ai lettori medievali di Avicenna potrebbe ridimensionare in parte la consueta lettura in chiave averroistica. E anche Gentili (*«Largire somiglianza»*. *Pour l’interprétation de «Donna me prega»*, v. 15-28, pp. 219-35), all’interno di un

discorso più ampio sull'aristotelismo medievale, sull'importanza della *temperancia* e sulle diverse risposte di Dante e Cavalcanti alla domanda se si possa scegliere tra la ragione e i sensi, notando come la soluzione di Guido sia vicina a quella del *De anima* (benché trasposta dal dominio dell'etica a quello della fisica e della filosofia naturale) e offrendo una soluzione molto persuasiva dell'espressione «largir somiglianza» sulla base delle *Tuscolanae* ciceroniane, finisce per rilevare che l'immagine di un Guido averroista sia impropria giacché l'opposizione tra impassibilità dell'intelletto e materialità della parte materiale dell'anima non è patrimonio esclusivo di Averroè ma «se trouve formulée bien avant, dans une tradition critique à l'encontre de la théorie aristotélicienne des passions, dont les stoïciens latins (Cicéron et Sénèque) sont les plus importants représentants» (p. 231). Forse sarebbe quindi opportuno riaprire il *dossier*, anche alla luce di un'altra acuta riflessione di Gentili alla fine del suo contributo (dove tuttavia indica proprio in Averroè una possibile fonte per la «scuritatore» che viene da Marte di *Donna me prega*): e cioè che Averroè rigetta ogni tipo di discorso poetico «y compris celui de Cavalcanti» (p. 235). Curioso, nota giustamente Gentili, come nessuno abbia mai notato quanto discordano Averroè e Cavalcanti su questo aspetto cruciale.

A partire da queste osservazioni si può riflettere in generale sul rapporto tra poesia e filosofia. La poesia di Cavalcanti è intessuta di filosofia. Ma non tutto, in questa poesia, è filosofia. Soprattutto quando i codici ai quali si può fare riferimento sono altri e chiaramente individuabili. Lo dice molto bene, ancora, Gentili: «il faut surtout éviter la tentation “nominaliste” de donner à Cavalcanti un profil de philosophe systématique en remplissant ses silences par l'application de cette étiquette [...] Notre auteur est d'abord un poète» (p. 231). Queste parole mi sembrano applicabili ad esempio al caso di *Guata, Manetto*, che Ciccuto legge come confutazione di «un'idea di *figura* che risulta la più estranea possibile, ai suoi occhi, rispetto alla rarefatta verbalità della sua mortale fisiologia d'amore» (p. 175) e che sarebbe identificabile con la *figura* della Beatrice della *Vita nuova*. L'idea di Ciccuto non è sbagliata, ma potrebbe essere espressa in termini più semplici: *Guata, Manetto*, parrebbe un testo parodico che presuppone le scenografie della poesia stilnovistica per metterle in burla. Ma che Guido abbia di mira la *Vita nuova* è perlomeno dubbio, poiché potrebbe avere parodiato il suo stesso modo di rappresentare la donna (ad esempio in *Chi è questa che vèn*). Insomma, Cavalcanti è «d'abord un poète» e non un filosofo, che qui non sembra interessato alla *figura* in termini filosofici. E per quanto i confini tra poesia e filosofia si ponessero in modo diverso rispetto a oggi, sarebbe difficile dimostrare che i due concetti non fossero distinti.

Il problema dell'averroismo è strettamente legato a quello della presunta miscredenza di Guido e al suo rapporto con il sacro. Secondo Ciccuto, p. 173, ad esempio, nel sonetto *Una figura*: «Si mettono in questione l'essenza del sacro, la

corrispondenza tra figure e Sacre Scritture negata sin dai primi episodi di scambio poetico fra guittoniani e stilnovisti». Ma, a parte il fatto che non è detto che qui si metta in questione l'essenza del sacro, citare poi a sostegno *Voi ch'avete mutata la mainera* di Bonagiunta Orbicciani a me pare fuorviante. Perché in quel sonetto si dice forse l'esatto opposto: cioè si accusa Guinizelli di utilizzare in maniera eccessiva un lessico (e forse delle immagini) di matrice biblica. Non di aver messo in questione il sacro, ma di aver utilizzato un lessico di tipo scritturale. Insomma, l'immagine di Cavalcanti filosofo averroista ed eretico deve essere messa in dubbio. E forse si dovrà riconoscere che il motivo principale per il quale oggi tendiamo a vedere le cose in un certo modo è che Dante ha voluto imporci la sua prospettiva nell'*Inferno*. È un altro dei molti casi in cui lo studio autonomo dei due Guidi dovrebbe imporre maggiore cautela nell'adeguarsi alla visione dantesca.

Anche perché, per altri versi, è evidente che la frattura tra Dante e Guido sia legata anche al tema del sacro. Pirovano («*Chi è questa che vèn?*». *Guinizelli, Cavalcanti e la figura femminile*, pp. 95-106), dopo aver offerto una caratterizzazione complessiva dei due Guidi e aver sottolineato la componente personale di questa poesia e l'importanza dei testi biblici, si sofferma infatti soprattutto sul motivo della donna-angelo, chiarendo che si tratta di un motivo di ampia diffusione, diversamente impiegato dai vari stilnovisti (presente in Dante e Lapo, minima in Cino, rarissima in Cavalcanti, assente in Gianni Alfani e Dino Frescobaldi). Dopo aver ricordato come secondo Roncaglia la vera novità consiste nel passaggio dal piano retorico a quello metafisico, nota un aspetto importante: cioè che la svolta non poteva avvenire con Cavalcanti, per il quale, come nei trovatori, la donna non è un angelo, ma *somiglia* a un angelo. Poteva avvenire solo con Dante, perché si presuppone un'apertura all'essenza del cristianesimo, alla donna angelo che rivela la sua verità ontologica in quanto Beatrice, vera incarnazione dell'amore di Dio, figura della grazia rivelata (p. 106).

I saggi sono tutti molto equilibrati e ben documentati. Ma in qualche caso si sarebbe apprezzata maggiore cautela. Ciccuto (p. 172) è ad esempio troppo risoluto nel sostenere che il ricordo del viaggio di Guido a Santiago «riaffiora nel ricordo dell'antico amico affidato, invero piuttosto ingenerosamente, a un cenno indiretto (ma densissimo di rifrazioni) celato nella risposta data da Dante al Cavalcante Cavalcanti fra le arche degli eretici infernali» (p. 177). Il viaggio di Guido è già di per sé dubbio; e se il cenno è "indiretto" allora converrà essere un po' più cauti. Allo stesso modo, non è dato sapere se *Ècci venuto Guido* di Nicola Muscia sia una «reazione» (p. 176) a *Una figura della donna mia*, dato che non sappiamo nulla del rapporto cronologico tra i due testi. O ancora: quando Rea scrive che «La scoperta dantesca della poesia della lode, cioè di una poesia autosufficiente, espressione dell'amore *caritas*, spirituale e disinteressato, segna

l'epilogo di una concezione che aveva caratterizzato tutta la precedente tradizione cortese» (p. 156), scrive una cosa del tutto condivisibile. Eppure lo dice in maniera forse troppo recisa: non avrei scritto infatti «segna l'epilogo», perché poeti che cantano un amore non spirituale e non disinteressato ci saranno ancora dopo Cavalcanti. Avrei detto che segna un punto di svolta. Ma sono piccole cose, che nulla tolgono alla solidità del quadro tracciato da Rea. In qualche raro caso sarebbe stata invece apprezzabile una maggior attenzione nel citare le interpretazioni divergenti. Quando Luciano Rossi (*I due Guidi: preistoria d'un problema ermeneutico*, pp. 55-74) ricorda la matrice ironica di *Caro padre mèo* di Guinizzelli, avrebbe potuto precisare che il testo potrebbe non essere ironico. Forse Guinizzelli si rivolge davvero a Guittone in tono deferente e forse gli invia davvero una canzone affinché la corregga. E forse, ancora una volta, la prospettiva dantesca secondo la quale tra Guittone e Guinizzelli c'è una frattura netta non è l'unica possibile. E avrebbe avuto senso percorrere strade alternative in un volume che dalla prospettiva di Dante vuole esplicitamente discostarsi.

Il volume presenta quindi molti aspetti di novità. Ma dimostra anche che la prospettiva dei due Guidi funziona solo in parte. Da un lato perché l'eredità dantesca sulla lettura di Guinizzelli e Cavalcanti non può essere e non viene nei fatti messa da parte. Dall'altro perché Guinizzelli e Cavalcanti, che è bello e utile studiare in coppia, non sono isolati. Sia per gli aspetti stilistici sia per la morfologia della tradizione manoscritta i due Guidi si affiancano soprattutto ad altri poeti che si chiamano Dante, Cino da Pistoia, Gianni Alfani, Lapo Gianni e Dino Frescobaldi. Possiamo ritenere che solo per caso si tratti degli stessi poeti che inseriamo normalmente nel canone dello Stilnovo. Oppure possiamo pensare che ci sia una ragione più profonda che possiamo chiamare "nuovo stile", oppure "il modo in cui Dante organizza la storia della poesia prima e accanto a lui", o ancora "il modo in cui i lettori del Trecento, seguendo Dante, sistematizzano il patrimonio lirico duecentesco". Oppure, consapevoli della sua precarietà, della sua convenzionalità e dell'influenza determinante dello sguardo di Dante sulla nostra maniera di osservare la storia letteraria dei primi secoli, possiamo continuare a usare l'etichetta vulgata di Stilnovo. Si possono e si devono cercare altre strade (Dante non sapeva nulla di quello che c'era prima della Scuola siciliana, ad esempio), ma forse lo si può fare senza mettere da parte un'etichetta ancora utile a spiegare un buon numero di fenomeni.

Marco Grimaldi
(Sapienza - Università di Roma)

LA VITA DI MARIA E CRISTO: ANNUNCIO DI PUBBLICAZIONE

Un complesso ed articolato intarsio tra vangeli apocrifi e ortodossi (sebbene prevalgano i primi) è l'argomento di una manoscritto canoniciano della Bodleian Library di Oxford, l'It. 820.

I manoscritti che riportano la *Vita di Maria e Cristo* in volgare italiano come il suddetto, sono numerosi: tra i venti e i trenta. La diversificazione però è tale che non si potrà giungere ad una edizione critica, ma unicamente ad una edizione con note critiche e le integrazioni che si renderanno necessarie, anche ricorrendo talvolta a volgari di differente connotazione linguistica.

Il manoscritto bodleiano non è perfetto, anzi in più luoghi si dimostra sciatto, ma in altri (per esempio nel *Transitus* di Maria) si rivela un buon testimone, sempre in comparazione con gli altri. Malgrado sia acefalo e lacunoso di varie carte, è stato scelto anche perché la narrazione di carattere schiettamente popolare è accompagnata da disegni dello stesso livello culturale, ma a colori, e certamente di valore pressoché unico, se si pensa che quasi ogni carta riporta una figura o due o tre. Il film pittorico segue dunque pari passo la *narratio*, costruendo così un corpo inscindibile, nel suo genere, perché fornisce un commento iconografico molto raro a un testo che, come verrà dimostrato, ebbe nel XV secolo un'abbondante diffusione.

L'edizione, a cura di Anna Cornagliotti e Laura Parnigoni, sarà pubblicata nella collana «Biblioteca di Carte Romanze», collegata alla presente rivista, nel corso del prossimo anno.

Anna Cornagliotti
(Università degli Studi di Torino)

NOTIZIE SUGLI AUTORI

LUCA BELLONE (luca.bellone@unito.it) è ricercatore in Filologia Italiana presso l'Università degli Studi di Torino; è collaboratore del *Lessico Etimologico Italiano* (LEI) (Universität des Saarlandes – Saarbrücken) e del *Dictionnaire Étymologique Roman* (DÉRom) (Université de Nancy – Università di Saarbrücken), ed è stato redattore del *Repertorio Etimologico Piemontese* (Torino, Centro Studi Piemontesi – Ca de Studi Piemuntèis, 2015) sotto la direzione scientifica di Anna Cornagliotti. I suoi interessi hanno coniugato, in questi anni, studi di carattere filologico e linguistico, con una particolare attenzione al reperimento e all'edizione di testi italiani quattrocenteschi di area nord-occidentale.

ALESSIO COLLURA (alessio.collura01@unipa.it) è docente a contratto di Filologia romanza presso l'Università degli Studi di Palermo. Già assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Scienze Umanistiche di Palermo, è stato *post-doctorant* e *chercheur visiteur* del laboratorio CLEE-ERSS dell'Université Jean Jaurès di Tolosa, dove ha collaborato a un progetto di edizione elettronica in TEI del canzoniere occitano R. I suoi ambiti principali di ricerca riguardano: le origini letterarie romanze, con particolare riferimento alla produzione lirica in lingua d'oc, dove opera su aspetti ecdotici e storico-letterari; la diffusione della letteratura cristiana apocrifia in area galloromanza e la relazione tra apocrifi, eresia catara e francescanesimo spirituale in Occitania; la tradizione manoscritta dei canzonieri occitani; la filologia siciliana medievale. Attualmente sta curando l'edizione del volgarizzamento occitano dell'*Evangelium Nicodemi* e ha in preparazione un nuovo studio e una nuova edizione del testo siciliano quattrocentesco dell'*Istoria di Sant'Ursula* di Antoni di Olivieri.

ANNA CORNAGLIOTTI (anna.cornagliotti@unito.it), già ordinaria di Filologia e Linguistica Romanza presso l'Università degli Studi di Torino, ha da sempre distribuito i suoi interessi di ricercatrice tra la linguistica storica e la filologia: per la seconda si cita almeno l'edizione della *Passione di Revello* (13.000 versi), monumentale *mystère* in lingua regionale piemontese; mentre sul lato linguistico è uscito nel 2015 il *Repertorio Etimologico Piemontese*, di cui è stata Direttrice e coautrice, uno dei tre soli lessici che registri in Italia una parlata regionale, con il siciliano e il sardo.

ALFONSO D'AGOSTINO (alfonso.dagostino@unimi.it) è, dal 1986, ordinario di Filologia romanza nell'Università degli Studi di Milano, dove insegna anche Filologia italiana. È membro effettivo dell'Istituto Lombardo, Accademia di Scienze e Lettere. Ha scritto una ventina di libri e un centinaio di saggi, dedicati a vari aspetti della disciplina (letterature romanze, linguistica, ecdotica). Si è occupato di prosa, epica, lirica, teatro. Tra i suoi ultimi titoli: *Il Medioevo degli antichi* (con D. Mantovani, S. Resconi, R. Tagliani), Milano, 2013 e *Il fabliau della vedova consolata* (con S. Lunardi), Milano, 2013.

ANDREA MACCIÒ (andrea.maccio90@gmail.com) ha di recente conseguito la Laurea Magistrale in Filologia e Letteratura moderna presso l'Università degli Studi di Cagliari. Si è prevalentemente occupato di letteratura arturiana e provenzale, indagando, nella sua ultima tesi, la ristrutturazione della psicologia e dell'etica della *fin'amor* attuata dall'autore di *Flamenca* a fronte della tessitura intertestuale del romanzo. Da poco, infine, ha portato a termine un'esperienza di insegnamento come lettore di Lingua Italiana presso l'Università di Bergen.

ELISABETTA RIBOLDI (elisabetta.riboldi@studenti.unimi.it), laureata triennale presso l'Università degli Studi di Milano con una tesi in Filologia romanza diretta da Maria Luisa Meneghetti, ha poi conseguito la Laurea Magistrale presso lo stesso ateneo, con una tesi in Filologia romanza (rel. Dario Mantovani, corr. Simone Marcenaro) incentrata sulla figura del trovatore galego-portoghese Joan Pérez de Aboim, tesi da cui è tratto l'articolo qui pubblicato.

LIBRI RICEVUTI

- Abū Bakr Muhammad ibn Zakariyā ar-Rāzī, *Al-Mansūrī fī 'tibb – Liber medicinalis Almansoris. Edizione critica del volgarizzamento Laurenziano (Plut. LXXIII. Ms. 43) confrontato con la tradizione manoscritta araba e latina*, a c. di Mahmoud Salem Elsheikh, Roma, Aracne, 2016.
- Lola Badia, Lluís Cifuentes, Sadurní Martí, Josep Pujol (ed. por), *Els manuscrits, el saber i les lletres a la Corona d'Aragó (1250-1500)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2016.
- Marco Ballarini, Giuseppe Frasso, Francesca Spera, Stefania Baragetti (a c. di), *Peccato, penitenza e santità nella «Commedia»*, Milano · Roma, Biblioteca Ambrosiana · Bulzoni, 2016.
- Giovanni Boccaccio, *Caccia di Diana*, a c. di Irene Iocca, Roma, Salerno Editrice, 2016.
- Simona Brambilla, Jérôme Hayez (a c. di), *Il tesoro di un povero. Il «Memoriale» di Francesco Bentaccordi, fiorentino in Provenza (1400 ca)*, Roma, Viella, 2016.
- Carla Casagrande, Gianfranco Fioravanti (a c. di), *La filosofia in Italia al tempo di Dante*, Bologna, il Mulino, 2016.
- Franca Ela Consolino, Lucilla Spetia, Francesco Marzella (a c. di), *Aspetti del meraviglioso nelle letterature medievali / Aspects du merveilleux dans les littératures médiévales*, Turnhout, Brepols, 2016.
- Francesco Crifò, *I «Diarii» di Marin Sanudo (1496-1533). Sondaggi filologici e linguistici*, Berlin · Boston, W. De Gruyter, 2016.
- Maurizio Dardano, *Tra Due e Trecento. Lingua, testualità e stile nella prosa e nella poesia*, a c. di Francesco Bianco, Gianluca Colella, Gianluca Frenguelli, Firenze, Cesati, 2015.
- Fulvio Delle Donne, Jaume Torró Torrent (a c. di), *L'immagine di Alfonso il Magnanimo tra letteratura e storia, tra Corona d'Aragona e Italia / La imatge d'Alfons el Magnànim en la literatura i la historiografia entre la Corona d'Aragó i Itàlia*, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2016.
- Filippo Del Lucchese, Fabio Frosini, Vittorio Morfino (ed. by), *The radical Machiavelli. Politics, philosophy and language*, Leiden · Boston, Brill, 2015.
- Francesca Ervas, Elisabetta Gola, *Che cos'è una metafora*, Roma, Carocci, 2016.
- Luca Fiorentini, *Per Benvenuto da Imola. Le linee ideologiche del commento dantesco*, Bologna, il Mulino, 2016.
- Massimiliano Gaggero, *Per una storia romanza del «Rythmus Caudatus Continens».* *Testi e manoscritti dell'area galloromanza*, Milano, Ledizioni, 2016.
- Battista Guarino, *Sermone del cane e del cavallo*, a c. di Gianluca Valenti, presentazione di Baudoin Van Den Abeele, Roma, Salerno Editrice, 2016.

- Dorothea Kullmann, Shaun Lalonde (éd. par), *Réécritures. Regards nouveaux sur la reprise et le remaniement des textes, dans la littérature française et au-delà, du Moyen Âge à la Renaissance*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 2015.
- Giuseppe Ledda, *Leggere la «Commedia»*, Bologna, il Mulino, 2016.
- Lettres d'amour du Moyen Âge. Les Saluts et Complaintes*, textes établis, traduits et annotés sous la direction de Sylvie Lefèvre et HedzerUulders, introduction de HedzerUulders et Sylvie Lefèvre, Paris, Le Livre de Poche, 2016.
- Marco Maggiore, «*Scripto sopra Thesen Re*». *Il commento salentino al «Teseida» di Boccaccio (Ugento/Nardò, ante 1487)*, Berlin · Boston, W. de Gruyter, 2016, 2 voll.
- Enrico Malato, Andrea Mazzucchi (a c. di), *Dante fra il Settecentocinquantesimo della nascita (2015) e il settecentenario della morte (2021)*. Atti delle Celebrazioni in Senato, del Forum e del Convegno Internazionale di Roma: maggio-ottobre 2015, Roma, Salerno Editrice, 2016, 2 voll.
- Giulia Murgia, *La «Tavola Ritonda» tra intrattenimento ed enciclopedismo*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2015.
- Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante*, V. *Epistole, Egloge, Questio de aqua et terra*, a c. di Marco Baglio, Luca Azzetta, Marco Petoletti, Michele Rinaldi, introduzione di Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2016.
- Maria Cristina Panzera, *Francesco da Barberino tra Andrea Cappellano e Averroè. Poesia, immagini, profetismo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016.
- Marco Petoletti, *Un poeta alla corte dei papi. Bonaiuto da Casentino e Bonifacio VIII*, traduzione dei testi di Angelo Piacentini, Roma, Viella, 2016.
- Giorgio Petrocchi, *Le parole di Dante. Inedite letture televisive (1965)*, a c. di Francesca Petrocchi, Firenze, Cesati, 2016.
- Ennio Sandal (a c. di), *Lectura Dantis Scaligera 2009-2015*, Roma · Padova, Antenore, 2016.
- Moreno Savoretti, *L'orto delle muse. Studi sulla poesia bernese del Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016.
- Agostino Sottili, *Scritti petrarcheschi*, a c. di Fabio Della Schiava, Angelo De Patto, Carla Maria Monti, Roma · Padova, Antenore, 2015.
- Justin Steinberg, *Dante e i confini del diritto*, traduzione di Sara Menzinger, Roma, Viella, 2016.
- Natascia Tonelli, «*Per queste orme*». *Studi sul canzoniere di Petrarca*, Pisa, Pacini, 2016.
- Alberto Varvaro, *Il fantastico nella letteratura medievale. Il caso della Francia*, a c. di Laura Minervini, Giovanni Palumbo, Bologna, il Mulino, 2016.
- Sergio Zatti, *Leggere l'«Orlando Furioso»*, Bologna, il Mulino, 2016.

NEI PROSSIMI NUMERI
SI PARLERÀ DI:

Fabliaux

Vite italiane di Santa Maria Maddalena

Ars dictaminis

Etimologie

Istorietta troiana

Riviste di Filologia romanza del primo Novecento

...e d'altro ancora

Chiunque intenda inviare alla redazione di *Carte Romanze* saggi o volumi da recensire, può spedirli ad uno dei seguenti recapiti:

Prof. Alfonso D'Agostino
Dipartimento di Studi Letterari, Filologici e Linguistici
Sezione di Filologia Moderna
Università degli Studi di Milano
Via Festa del Perdono, 7 - 20122 Milano
alfonso.dagostino@unimi.it

Prof. Matteo Milani
Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne
(III piano, Palazzo Nuovo)
Università degli Studi di Torino
Via Sant'Ottavio, 20 - 10124 Torino
matteo.milani@unito.it



Carte Romanze

Il numero è stato chiuso in Redazione il giorno
21 ottobre 2017 alle ore 00:05

ISSN 2282-7447